

ALLOTTLOTT

2-5

1-9-1-4

---

## ОТЪ ИЗДАТЕЛЬСТВА 'АПОЛЛОНА'

Вслѣдствіе израсходованія всѣхъ комплектовъ журнала за 1917 г., подписка на 'Аполлонъ' должна прекратиться въ Іюнѣ. Однако, идя навстрѣчу неуспѣвшимъ подписаться въ первое полугодіе, издательство предполагаетъ отпечатать первые номера, въ небольшомъ количествѣ экземпляровъ, **ВТОРЫМЪ ИЗДАНІЕМЪ**, съ тѣмъ, чтобы открыть подписку на это изданіе **СЪ ОСЕНИ** по значительно повышенной расцѣнкѣ (годъ—35 рублей), въ соотвѣтствіи приблизительно съ необычайно возросшими типографскими цѣнами: эти цѣны увеличились за послѣдніе мѣсяцы въ три и четыре раза.

Что касается подписчиковъ, уже внесшихъ годовую плату, объявленную еще въ прошедшемъ Октябрѣ (20 рублей), то издательство, не считая удобнымъ требовать какой бы то ни было доплаты, предупреждаетъ, что журналъ будетъ нѣсколько сокращенъ въ объемѣ и выйдетъ соединенными выпусками: 4—5, 6—7 и 8—10 (слѣдующій выпускъ—въ началѣ Іюля).

Лишь при такомъ сокращеніи, журналъ, не имѣющій возможности превышать известной нормы ежегоднаго дефицита, сможетъ закончить во время подписной годъ и готовиться къ слѣдующему.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1917 ГОДЪ

(VIII ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЬ

# АПОЛЛОНЪ

У С Л О В І Я П О Д П И С К И :

на годъ — 20 руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — 25 руб.

Полугодовая подписка, а также подписка въ разсрочку

въ 1917 году не принимаются.

Редакція и контора: Петроградъ, Разъѣзжая, 8.

**В**ъ 1917 г. (ВОСЬМОЙ годъ изданія) художественный и литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, — кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю книжками), — при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и авто-типией) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ. По примѣру минувшихъ лѣтъ, въ журналѣ, посвященномъ исключительно Искусству, помѣщаются статьи по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современное творчество въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго. Широко поставленная Художественная лѣтопись „Аполлона“ даетъ картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театръ, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ заграницы; Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада.

Сотрудники:

Художественно-критическій отдѣлъ: А. Анисимовъ, Б. Анрепъ, А. Бакши, О. Вальдгауеръ, Вс. Воиновъ, Макс. Волошинъ, Г. Гидони, Вс. Дмитриевъ, Алекс. Ивановъ, Е. Кузьминъ, Г. Лукомскій, Сергѣй Маковскій, Н. Машковцовъ, П. Нерадовскій, Н. Пунинъ, Н. Радловъ, Н. Романовъ, А. Ростиславовъ, Я. Тепинъ, Я. Тугендхольдъ, П. Филатовъ, П. Эттингеръ, А. Эфросъ и др.

Отдѣлъ театра: З. Ашкинази, Велесъ, Н. Долговъ, О. Коммисаржевскій, Ю. Озаровскій, Ю. Слонимская, В. Соловьевъ и др.

Отдѣлъ музыки: Е. Браудо, О. Гартманъ, Вл. Держановскій, В. Каратыгинъ, Б. Яновскій и др.

Литературный отдѣлъ: Анна Ахматова, Ю. Балтрушайтисъ, Александръ Блокъ, Paolo Vuzzi, З. Венгерова, А. Гидони, Н. Гумилевъ, Jean de Gourmont, Вячеславъ Ивановъ, Георгій Ивановъ, М. Лозинскій, О. Мандельштамъ, С. Радловъ, Б. Томашевскій, М. Тумповская, Валеріанъ Чудовскій, Георгій Чулковъ, В. Шилейко, Б. Эйхенбаумъ и др.

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергѣй Маковскій.



Б. Д. Григорьевъ. Портретъ Мейерхожда  
(масло—1916). (Собрание А. А. Коровина  
въ Пгд.).

B. Grigorieff. Portrait de Meyerhold (huile  
(Collection A. Korovine,  
Pgd.

## „МИНИСТЕРСТВО ИСКУССТВЪ“



В январской книжкѣ „Аполлона“ пришлось, къ сожалѣнію, посвятить всего лишь нѣсколько словъ вопросу, такъ болѣзненно взволновавшему наши художественные круги съ первыхъ дней революціи: быть или не быть „министерству искусствъ“. Слова эти были написаны подъ впечатлѣніемъ собранія у Максима Горькаго, 4 марта, когда группа наиболѣе вліятельныхъ нашихъ художниковъ опредѣленно высказалась въ пользу такого министерства (и даже немедленнаго его учрежденія) „взамѣнъ“ бывшаго министерства двора<sup>1</sup>; лозунгъ былъ данъ Александромъ Бенуа и горячо поддержанъ Горькимъ. Съ тѣхъ поръ утекло много воды. Проектъ учрежденія вѣдомства искусствъ чуть ли не явочнымъ порядкомъ (по 87-й статьѣ революціи?) остался *in statu nascendi*. Повидимому, сами инициаторы проекта, выдержавъ бурю нападокъ довольно непріятнаго свойства со стороны ряда художественныхъ организацій, рѣшили его отложить до болѣе удобнаго времени. Но вопросъ самъ по себѣ не утратилъ злободневности. Слишкомъ больно кольнула нашъ художественно-артистическій „пролетаріатъ“ неосторожная мысль, неосторожно подхваченная печатью и нѣсколькими собраніями,<sup>2</sup> о казенномъ мундирѣ на искусство, да еще во дни

<sup>1</sup> Правда, тогда же раздались и протестующіе голоса; было, между прочимъ, указано на то, что революція не даетъ нравственнаго права случайному собранію распоряжаться судьбами искусства. Пренія затянулись, и собраніе не пришло ни къ какому рѣшенію относительно „министерства“. Въ результатѣ образовалась комисія изъ двѣнадцати лицъ (нѣсколько упрощеннымъ способомъ: Горькій читалъ имена, а присутствовавшіе поднимали руки), которой было поручено обратиться къ Временному Правительству съ предложеніемъ услугъ по охранѣ памятниковъ. Эта „комисія двѣнадцати“ кооптировала еще нѣсколько членовъ и превратилась въ двѣхъ два учрежденія съ официальной санкціей, разнообразнѣйшими функциями и длинными названіями: „Особое совѣщаніе по дѣламъ искусствъ при комисарѣ надъ бывшимъ министерствомъ двора и удѣловъ“ и „Комисія по дѣламъ искусствъ, учрежденная при исполнительномъ комитетѣ совѣта рабочихъ и солдатскихъ депутатовъ“. Независимо отъ способа „избранія“, дѣятельность этихъ учрежденій можно только привѣтствовать. См. подробности въ „Лѣтописи“.

<sup>2</sup> Такъ, на собраніи 7 марта, устроенномъ „Институтомъ исторіи искусствъ“ г-р. Зубова принята резолюція: „Въ видахъ созданія, поддержанія и развитія художественной культуры въ Россіи и объединенія художественной жизни страны, является настоятельно необходимымъ учрежденіе самостоятельнаго вѣдомства изящныхъ искусствъ“. На собраніи Академіи Художествъ, 8-го марта, тотъ же лозунгъ довольно дружно поддерживался нашими академистами. На одномъ изъ московскихъ митинговъ также была вынесена резолюція, сочувственная „особому вѣдомству“, но при этомъ москвичи оговорили, что искусство должно пребывать „свободнымъ“. Милые москвичи!

всеобщей тяги къ вольности. Первыми взбунтовались наши „лѣвые“ художники, воспользовавшись случаемъ посчитаться съ „Міромъ Искусства“ и пошумѣть на тему футуризма. Партійныя страсти разыгрались. Противъ лозунга, пущеннаго въ оборотъ Александромъ Бенуа, образовался „союзъ художественныхъ, театраль-ныхъ, музыкальныхъ и поэтическихъ обществъ, издательствъ, журналовъ и газетъ подъ наименованіемъ „Свобода искусству“ (цѣлая лига „полутораста обществъ“), состоялись многолюдные митинги, полились безудержныя рѣчи, словомъ — возгорѣлся тотъ безшабашный русскій споръ, который, какъ извѣстно, не щадить ни чувства мѣры, ни личныхъ самолюбій. Это дало поводъ культурнѣйшему изъ предсѣдателей на одномъ изъ такихъ митинговъ (12 марта въ Михайловскомъ театрѣ), Вл. Набокову, высказать нѣсколько жестокихъ правдъ объ „антикультурности и антиэтичности, что вылѣзаетъ изъ разныхъ щелей въ минуты безвластія и судорожныхъ потрясеній“. <sup>1</sup> Впрочемъ, почтенный предсѣдатель замѣтилъ въ этой распрѣ одно беззаконіе и не обратилъ вниманія на оборотъ медали... Натискъ противъ „художественнаго вѣдомства“, вызвавшій столь некультурный водопадъ словъ, подсказанъ очень вѣрнымъ общественнымъ инстинктомъ, котораго, къ сожалѣнію, не проявили авторы проекта, „крупнѣйшіе русскіе художники“, „цвѣтъ русскаго искусства“...

Но объяснимся. Что такое „министерство искусствъ“? Съ внѣшней стороны: централизація управленія художественными учрежденіями страны (музеями, школами, театрами, охраной старины, поощрительными конкурсами и т. д.) и отсюда — неизбѣжный бюрократизмъ, чиновная іерархія „блюстителей искусства“. Со стороны внутренней: проведеніе государствомъ опредѣленнаго вкуса, опредѣленныхъ нормъ въ художественное строительство и, слѣдовательно, всяческая опека надъ искусствомъ. Другими словами — „огосударствленіе“ искусства, подчиненіе искусства политикѣ свыше, изъ центра: официальная художественная диктатура. Такова идея.

Не иначе представляетъ себѣ министерство искусствъ и Александръ Бенуа; мысль о централизаціи и бюрократизаціи искусства неоднократно высказывалась имъ и достаточно ясно. Еще пять лѣтъ назадъ, на Всероссийскомъ съѣздѣ художниковъ, онъ весьма откровенно (откровенность, мы знаемъ, самая очаровательная изъ „слабостей“ Бенуа) изложилъ свои доводы въ пользу официальной художественной диктатуры, выступивъ съ докладомъ на тему: „Чѣмъ могла бы быть Академія Художествъ въ настоящее время“. Напомнимъ эти доводы нѣсколькими цитатами.

Отвѣчая на вопросъ, почему Академія Художествъ въ данную минуту не служитъ „какимъ либо дѣйствительнымъ потребностямъ“ искусства, А. Бенуа говоритъ: „Академія — учрежденіе чисто государственное, казенное учрежденіе, обладающее

---

<sup>1</sup> „На мою долю выпало въ минувшее воскресенье, — пишетъ онъ въ „Рѣчи“, — предсѣдательствовать на митингѣ дѣятелей искусства... Откровенно скажу, что ничего подобнаго я не ожидалъ и что тѣ четыре (приблизительно) часа, которые я провелъ на предсѣдательскомъ креслѣ, оказались для меня поистинѣ нравственной пыткой“.

спеціальною психологією; эта психологія присуща въ одинаковой степени всему тому міру, который складывается изъ чиновниковъ, то есть людей подчиненныхъ, внѣшне зависимыхъ другъ отъ друга, обязанныхъ служить не тому, къ чему ихъ влечетъ свободная мысль и свободный порывъ, а тому, что называется предписаніе и строй. Далѣе слѣдуетъ поясненіе: „Я не желалъ бы, чтобы въ моихъ словахъ нашли хоть тѣнь ироніи. Какъ все грандіозное—грандіозность чиновничьяго міра прельщаетъ меня своей внушительностью. Господа, есть большая красота въ пресловутой „бюрократіи“, лично для меня и для многихъ изъ васъ чуждая, но тѣмъ не менѣе подлинная. Есть въ бюрократіи и колоссальная сила, такая сила, съ которой не можетъ сравниться ни одна другая общественная сила. Не только на великія, но и на красивыя дѣла способна (и я бы сказалъ даже призвана) эта мощная бюрократія: стоило бы только ей познать свое назначеніе, прійти къ самосознанію, почувствовать свою душу (вездѣ курсивъ автора), найти настоящихъ двигателей, которые сумѣли бы изъ этого громаднаго инструмента извлекать всѣ заложенные въ существѣ его, но до сихъ поръ латентно въ немъ пребывающія симфоніи“.

А. Бенуа, какъ мы видимъ, начинаетъ съ апологіи бюрократіи. Горе Академіи не въ томъ, что она бюрократична, а въ томъ, что она „многіе годы старается жить не своей жизнью“, „старается казаться не казеннымъ учрежденіемъ“, что бюрократія ея плоха, не отвѣчаетъ своему великому бюрократическому призванію. Сдѣлавшись окончательно казенной, съ помощью новыхъ, къ тому призванныхъ людей, Академія возродитъ искусство, исполнитъ свою мисію.

Какова же эта мисія? И тутъ Бенуа вполне послѣдователенъ. Художественная бюрократія должна „блюсти во всей чистотѣ такъ называемый хорошій вкусъ въ государствѣ, воспитывать хорошій вкусъ въ юношахъ и поставлять то же государство такими служителями, жрецами хорошаго вкуса“. „Это не можетъ быть дѣломъ дробной, частичной инициативы одинокихъ и мелкихъ усилій. Это должно быть дѣломъ дѣйствительнаго учрежденія, такого всеохватывающаго значенія, такой матеріальной силы, которое соотвѣтствовало бы колоссальнымъ задачамъ“. Иначе говоря, только официальные люди, опирающіеся на огромную мощь государства, могутъ осуществить и художественное строительство въ широкихъ размѣрахъ. Разрозненнымъ, частнымъ, общественнымъ организаціямъ это не подь силу.

Но гдѣ же гарантія того, что „всеохватывающая мисія“ бюрократіей будетъ выполнена, что „огосударствленіе“ искусства принесетъ плоды, а не отвратительнѣйшее изъ золъ—мертвую казенщину? Бенуа самъ ставитъ и этотъ вопросъ, и отвѣчаетъ на него не менѣе ясно и, надо сознаться, удивительно „просто“. „Быть можетъ, почтенное собраніе,—оговаривается онъ въ концѣ своего доклада,—привыкшее подразумѣвать подь казеннымъ творчествомъ непремѣнно скуку, нѣчто тусклое въ краскахъ, банальное и черствое въ формахъ—возмутится на мой призывъ и скажетъ, что лучше не имѣть никакой Академіи и даже прямо никакого

искусства, нежели, чтобы Академія поставляла такое искусство. Господа, на это я отвѣчу только одно. Все дѣло въ людяхъ... „Люди имѣются, они налицо; они ждутъ. Дайте только возможность, и передъ глазами вашими явится не скучное искусство, а развернется изумительная, быть можетъ, небывалая въ исторіи (!) дѣятельность... „Я вижу передъ собой великолѣпную машину, которая остановилась и ничему не служитъ; съ другой стороны я вижу людей, которые, я въ этомъ убѣжденъ, могли бы привести эту машину въ движеніе на общее благо. Для меня совершенно ясный отсюда выводъ, нужно этимъ людямъ поручить эту машину. Они то ужъ сумѣютъ съ ней справиться, они то знаютъ, какъ ею воспользоваться. Дайте еще только протянуть проводы отъ нея къ другимъ колесамъ государственнаго механизма... И тогда наступитъ эра (!), въ которой снова создадутся великолѣпія, достойныя самыхъ славныхъ страницъ прошлаго... Что же, что этой красотѣ не будетъ доставать интимной прелести, что ей будетъ присущъ извѣстный „академическій холодъ“. Развѣ этотъ холодъ портитъ лицо Рима, Версаля, Петербурга?<sup>1</sup>

Откровенныя мысли эти были высказаны Бенуа по адресу бывшей Императорской Академіи Художествъ и, можетъ быть, въ этой редакціи и представляли какую нибудь остроту. Признаться, мнѣ очень жаль, что Академія въ то время не успѣшила воспользоваться указаніями Бенуа и не смѣнила свою „плохую“ бюрократію новой, „подлинной“, „мощной“, „чувствующей свою душу“. Соблазнительная картина небывалыхъ „великолѣпій“ могла бы быть создана очень простымъ средствомъ. Но тогда Бенуа самъ называлъ свою идею „едва ли реализуемой“ и даже счелъ нужнымъ извиниться на тотъ случай, „если она покажется утопіей, на которую не стоитъ терять времени“.

Что же произошло съ тѣхъ поръ? Революція, самая демократичная и радикальная изъ революцій міра... и Александръ Бенуа опять провозглашаетъ лозунгъ художественнаго вѣдомства, но уже смѣлѣе: утопическая Академія превращается въ очень реальный проектъ министерства. А „люди“? Должно быть, Бенуа попрежнему ихъ „видитъ“... Одного только не видитъ Бенуа—самаго главнаго: безпочвенности своей мечты. Даже удивительно, какъ онъ можетъ вѣрить въ явный софизмъ казенной диктатуры въ наши дни, на томъ основаніи, что было великолѣпно казенное искусство римскихъ цезарей, французскихъ королей, византійскихъ и русскихъ императоровъ. Неужели Бенуа такъ-таки не понимаетъ и не чувствуетъ глубокой, безконечной разницы быта и духа теперь и въ эпохи, создавшія Форумъ, Версаль, Петербургъ? Неужели надо напоминать трюизмы вродѣ того, что красота,

<sup>1</sup> Въ „Трудахъ“ съѣзда, гдѣ все это отпечатано (Т. III, стр. 92—96), запротоколено, что докладъ А. Бенуа былъ прослушанъ „съ большимъ вниманіемъ и интересомъ“, а въ концѣ засѣданія нѣсколько лицъ, „воспользовавшись отношеніемъ, проявленнымъ аудиторіей“, предложили „выразить А. Бенуа благодарность за его рефератъ—плодъ долгой работы на пользу родного искусства“. Кстати сказать, въ числѣ подписавшихъ эту „благодарность“ мы находимъ какъ разъ имена тѣхъ художниковъ, которые приняли нынче участіе въ „комисіи“ М. Горькаго.



на которую Бенуа ссылается, могла вылиться въ формы официальнаго величія только оттого, что тогда официальность была дѣйствительно величава, аристократична, повелительна, какъ обожествленная государственная власть, олицетворявшаяся монархами, „любимцами музъ“; что въ наше демократичное время, именно потому, что оно демократично, насажденіе могущественной бюрократіей „такъ называемаго хорошаго вкуса“—дѣло гиблое. И неправда, что есть люди, которые призваны воскрешать мертвое, какъ бы охотно ни надѣли они казенные мундиры. Господи, недаромъ же текутъ вѣка, недаромъ перестраиваются силы жизни, мѣняется духовная и матеріальная природа государства! Централизованная государственность, оставаясь силой, не является болѣе силой художественно-созидательной. Потому то и выродились бюрократическія академіи и официальные искусства всего міра.

Но вотъ для нашихъ „ретроспективистовъ“ выходитъ, что все даромъ. Быть по сему—и никакихъ разговоровъ. „Глубокое убѣжденіе“, что прежде было хорошо и что „люди есть“, питаетъ парадоксальнѣйшую изъ утопій и опаснѣйшій изъ соблазновъ. Мечты, мечты... Нѣтъ ничего невиннѣе мечтаній, даже самыхъ ложныхъ, однако—лишь въ томъ случаѣ, когда они не исполняются. Учредить министерство искусствъ не такъ хитро. Юридически и практически это вполне осуществимо (люди, дѣйствительно, „найдутся“)... но что, если отъ этого произойдетъ не польза, а вредъ для искусства, что, если это именно то, чего не надо дѣлать, дабы убересть искусство отъ рутинны и патентованнаго безвкусія, что, если государственная опека въ широкихъ размѣрахъ не создастъ „великолѣпія, достойнаго самыхъ славныхъ страницъ прошлаго“, а только помѣшаетъ развиваться частной и общественной инициативѣ, во сто кратъ, быть можетъ, болѣе призванной въ наши дни къ художественному творчеству?

Теоретическое опроверженіе какой бы то ни было идеи—задача чрезвычайно неблагоприятная. Въ концѣ концовъ, всѣ идеи—неопровержимы, пока мы рассуждаемъ принципиально (горе большинству „русскихъ споровъ“ не въ томъ ли, что мы привыкли рѣшать самые жизненные вопросы отвлеченно, діалектически, принимая вдобавокъ личныя склонности и пристрастія за аксіомы?). Но принципиальная діалектика въ данномъ случаѣ менѣе всего уместна. Идея централизаціи и бюрократизаціи искусства не нова. У нея своя поучительная исторія, исторія реальнѣйшихъ удачъ и неудачъ (удачъ—въ прошломъ, неудачъ—въ настоящемъ). Разсматривать ее примѣнительно къ современной Россіи надлежитъ не отвлеченно, а практически, считаясь съ указаніями живого опыта, съ примѣрами другихъ странъ, съ нашими національными особенностями, съ условіями переживаемаго времени. О всѣхъ этихъ „реальностяхъ“, по русской привычкѣ, забываютъ утописты централизаціи... Мы не сомнѣваемся, что побужденія ихъ весьма благородны, не менѣе благородны, чѣмъ бурныя выступленія „лѣвыхъ“ художниковъ, которые укоряютъ „комисію М. Горькаго“ въ „захватѣ власти“ и требуютъ созыва „художественнаго учредительнаго собора“. Но дѣло тутъ не въ благородствѣ, не въ

степени ,лѣвизны‘ и ужъ конечно не въ ,соборѣ‘ на основѣ ,всеобщаго, равнаго прямого и тайнаго‘ голосованія (какая наивность думать, что этимъ путемъ можно рѣшить всѣ ,проклятые вопросы‘ искусства!). Дѣло въ трезвой провѣркѣ выдвигаемыхъ тезисовъ и, прежде всего, въ тѣхъ фактахъ, которые даетъ изученіе другихъ демократій (ибо въ настоящее время всякую соціальную проблему только и можно разсматривать ,подъ знакомъ‘ демократизма), въ особенности— Франціи, родины политическихъ идей и смѣлыхъ государственныхъ опытовъ. Чему же учить насъ Франція?

Начнемъ съ исторической справки. Въ до-революціонной Франціи вѣдѣніе искусствъ было сосредоточено въ рукахъ монарха. Первый опытъ легализаціи этого подчиненія художествъ коронѣ сдѣланъ Карломъ IX по почину Приматиче. Созданное имъ учрежденіе, ,la surintendance des bâtimens du Roy‘ (актъ почтительнаго вниманія короля къ любимому художнику), было, однако, съ юридической стороны весьма несовершенно. Централизацію управленія искусствами произвелъ собственно Кольберъ въ 1664 году, учредивъ ,la surintendance des bâtimens du Roy, arts et manufactures‘. Существованіе этого королевскаго ,министерства искусствъ‘ было прекращено постановленіемъ Учредительнаго собранія 15 іюня 1791 года. Съ 1792 по 1804 годъ управленіе искусствами находится то въ comité de l’instruction publique, то въ ministère de l’intérieur. Въ эпоху реставраціи королевская власть опять вступаетъ въ свои права, но не вполне: обязанности по охранѣ искусства распредѣляются между короной (музеи, дворцы и мануфактуры) и тѣмъ же министерствомъ внутреннихъ дѣлъ. Съ 1804 по 1870 годъ управленіе искусствами теряетъ единство, подчиняясь различнымъ министерствамъ и образуя то ,бюро‘, то ,отдѣленіе‘, то ,главное управленіе‘. Третья республика отводитъ искусству мѣсто въ департаментѣ народнаго просвѣщенія. Затѣмъ, на очень недолгое время (съ 14 ноября 1881 по 30 января 1882 года), возникаетъ самостоятельное вѣдомство (ministère des beaux-arts), послѣ чего происходитъ окончательное объединеніе съ министерствомъ народнаго просвѣщенія. Такъ обстоитъ дѣло и сейчасъ. Во Франціи нѣтъ министерства искусствъ, а есть департаментъ искусствъ въ министерствѣ народнаго просвѣщенія.

Сколько перемѣнъ послѣ великой революціи, сколько колебаній въ зависимости отъ политическаго вѣтра и отъ процесса созрѣванія демократіи! При короляхъ все было повелительно просто. Монархи являлись министрами искусства ,Божьей милостью‘, искусство мѣнялось по царствованіямъ. Свою государственную мисію при этомъ оно выполняло, поскольку соответствовало тому или другому стилю верховной власти, съ ея роскошью, придворнымъ блескомъ, воинственнымъ пафосомъ и тщеславной изысканностью (такъ же, какъ, въ болѣе отдаленныя эпохи, оно выполняло мисію религіозную, подчиняясь церковному авторитету).

Съ переходомъ власти къ выборной демократіи искусство долго не можетъ пристроиться къ государству. Съ одной стороны, демократизованная власть понимаетъ, что искусство—большая культурная сила, которая должна быть соответствен-

пользована (искусство же, въ свою очередь, требуетъ поддержки власти для продолженія своего бытія въ широкихъ рамкахъ). Съ другой стороны, эта власть не подготовлена къ художественной диктатурѣ и чужда, по существу, высшимъ цѣлямъ искусства, имѣющимъ очень мало общаго и съ партійной политикой, и съ полезностью для народныхъ массъ, и съ гражданской добродѣтелью. Единственная, въ концѣ концовъ, почва для духовнаго сближенія между искусствомъ и правовымъ государствомъ—идея просвѣщенія народа. Просвѣтительная роль искусства (хотя, разумѣется, для искусства эта функція второстепенна) не вызываетъ сомнѣній. *Vice versa* искусство нуждается въ просвѣщеніи, ибо никакое творчество не можетъ обойтись безъ знаній и преемственной культуры. Отсюда—естественный союзъ искусства съ вѣдомствомъ народнаго просвѣщенія,<sup>1</sup> союзъ, основанный на общности не цѣлей, а взаимныхъ интересовъ. Художественное начальное преподаваніе, музеи старины, охрана памятниковъ, театр—какъ нравственная школа, и т. д. все это безусловно входитъ въ кругъ государственныхъ заботъ, и сотрудничество государства въ этихъ предѣлахъ напрашивается само собою.

Къ сожалѣнію, демократическая государственность не ограничила себя въ своей художественно-просвѣтительной дѣятельности указанными предѣлами. Она пошла дальше, гораздо дальше. Въ этомъ то и заключается великое культурное недоразумѣніе XIX вѣка, котораго слѣдуетъ избѣжать намъ въ вѣкѣ двадцатомъ, на зарѣ демократической перестройки всего зданія русской культуры. Новая власть стала подражать монархамъ-меценатамъ прошлаго, забывъ о томъ, что времена измѣнились и перемѣнились источники духовно-созидательныхъ силъ<sup>2</sup>. художе-

---

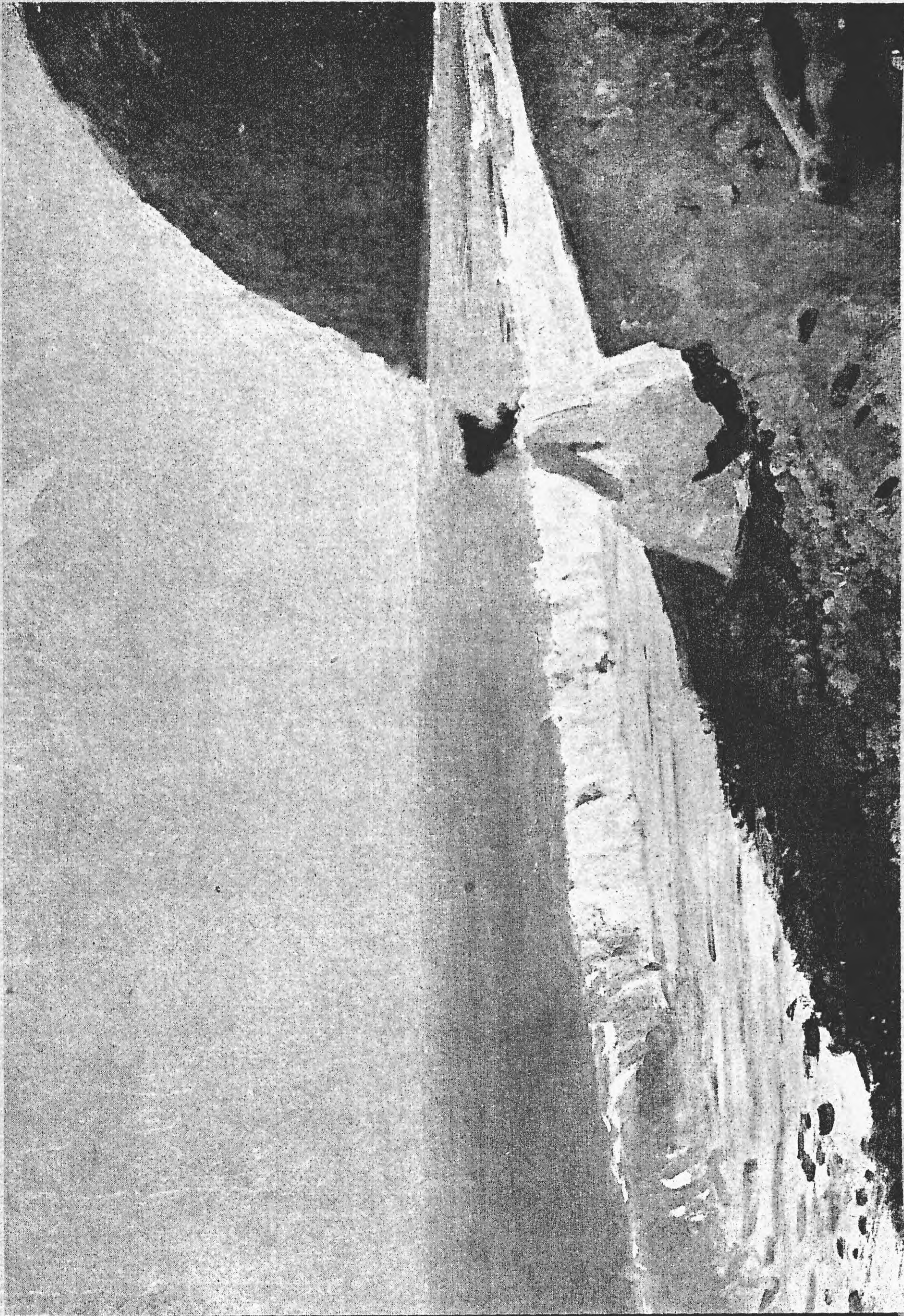
<sup>1</sup> См. статью на эту тему, въ ‚Русской Волѣ‘ (16 марта), проф. Ф. Зѣлинскаго. Практическій выводъ его слѣдующій: ‚Какъ бы мы ни организовали вѣдомство народнаго просвѣщенія, оно до тѣхъ поръ останется одностороннимъ, пока не приметъ въ свое вѣдѣніе художественныя учрежденія (въ широкомъ смыслѣ) на одинаковыхъ правахъ съ научными (тоже въ широкомъ смыслѣ). Выражаясь схематически, министерство народнаго просвѣщенія должно состоять изъ двухъ основныхъ департаментовъ: департамента художественнаго и департамента научнаго просвѣщенія‘. Но, конечно, почтенный профессоръ глубоко неправъ въ утвержденіи, что ‚въ демократическомъ государствѣ искусство имѣетъ право на существованіе постолько, поскольку оно является орудіемъ народнаго просвѣщенія‘. Болѣе, непросвѣщенную ересь трудно вообразить. Наоборотъ, какъ бы ни было демократично государство, не является ли скорѣе просвѣщеніе ‚орудіемъ‘ для искусства? Высшія же ‚цѣли‘ искусства, какъ и всего человѣческаго бытія, не такъ то легко опредѣлить.

<sup>2</sup> Какъ мы знаемъ, даже въ тѣхъ странахъ, гдѣ власть продолжала оставаться въ рукахъ высшаго класса, художественно-культурная мисія его, благодаря этому перемѣщенію духовныхъ силъ, понемногу свелась на нѣтъ. Весьма характерно въ этомъ смыслѣ вырожденіе эстетическаго вкуса у современныхъ монарховъ. Если были когда то художественными центрами Версаль и Царское Село, то чѣмъ стали въ наши дни Потсдамъ Вильгельма II или Александрія Николая! Поражаютъ безвкусіемъ и такіе легендарные меценаты, какъ Людовикъ Баварскій со своимъ Hohenschwangau и Neuschwanstein, не говоря уже объ Александрѣ III, старательно прививавшемъ въ качествѣ національнаго зодчества какую то злую карикатуру на ‚русскій стиль‘.

ственный геній отлетѣлъ отъ правящихъ сферъ, а эти сферы продолжали считать себя Олимпомъ и развивать ‚всеохватывающую‘ дѣятельность по опекѣ искусства, реставраціямъ и всяческому насажденію ‚добраго вкуса‘, назойливо вмѣшиваясь во всѣ отрасли художественнаго строительства. Въ результатѣ получился тотъ кошмаръ офіціальнаго декаданса, отъ котораго изнываетъ демократическая Европа. Не оспаривая нѣкоторой пользы отъ такого вмѣшательства, трудно даже исчислить причиненный имъ вредъ.

Современная Франція, въ этомъ смыслѣ, примѣръ поучительный. Управление искусствами во Франціи слѣдующее. Во главѣ управленія стоитъ директоръ—*directeur des beaux-arts*, назначаемый президентомъ республики, по предложенію министра народнаго просвѣщенія. Согласно закону 5 апрѣля 1887 г. функціи управленія раздѣлены между четырьмя бюро: первое — вѣдаетъ художественными работами, выставками и мануфактурами (*manufactures nationales des Gobelins, Sèvres, Beauvais*); второе — художественнымъ обученіемъ, музеями и ‚подпиской‘ (*souscription*); третье — историческими памятниками и четвертое — театрами. Каждое изъ этихъ учрежденій работаетъ подъ наблюденіемъ инспектора (*inspecteur des beaux-arts*) и подъ отвѣтственностью специальныхъ комитетовъ, большинство которыхъ при своемъ возникновеніи составляло подкомисіи совѣта, основаннаго еще въ 1874 г. (*conseil supérieur des beaux-arts*). Этотъ совѣтъ сначала собирался ежемѣсячно, потомъ разъ въ три мѣсяца; теперь же созывается только для присужденія ‚*prix du Salon*‘ или заграничныхъ поѣздокъ (*bourses de voyage*). Его функція—*la diffusion de l’enseignement du dessin et les règlements nouveaux d’expositions d’état*. Такимъ образомъ, французскій художественный департаментъ несетъ три обязанности: оберегаетъ прошлое искусства (историческія зданія, музеи, національныя мануфактуры), содѣйствуетъ современному творчеству (выставки, заказы, приобрѣтенія, конкурсы, театры) и обезпечиваетъ широкое развитіе искусства въ будущемъ (*diffusion de l’enseignement*). Забота о памятникахъ старины поручена особой комисіи—*commission des monuments historiques fondée par arrêté du 29 sept. 1837*. Ея обязанности: государственная охрана (*classement des monuments*), реставрація и содержаніе памятниковъ. Реставраціонныя работы выполняются архитекторами подъ контролемъ генеральныхъ инспекторовъ. Въ вѣдѣніи этой комисіи состоятъ музеи Клюни и Трокадеро. Национальные музеи, возникшіе изъ королевскихъ коллекцій (Лувръ, Люксембургъ, Сень-Жерменъ, Версаль), <sup>1</sup> имѣютъ во главѣ хранителя (*conservateur*) и подчинены общему директору (*directeur des musées nationaux*), у хранителей—помощники (*conservateurs adjoints* или *attachés*); всѣ вмѣстѣ составляютъ *comité consultatif des musées nationaux*. Эти музеи, кромѣ того, представлены обычно совѣтомъ, въ который входятъ слѣдующія лица: 1) одиннадцать членовъ, назначаемыхъ на три года президентомъ республики (изъ

<sup>1</sup> Юридическое положеніе этихъ четырехъ національныхъ хранилищъ предоставляется и коммунальнымъ и департаментскимъ музеямъ, по возбужденіи соотвѣтствующаго ходатайства.



В. А. Сѣровъ. 'Ифигенія' (масло).  
(Собрание А. А. Корovina, въ Пгд.).

V. Seroff. 'Iphigeni' (huile). (Collection  
A. Korovine, Pgd.).

нихъ 2 сенатора, 2 депутата, 1 conseiller d'état, 1 conseiller-maitre à la cour des comptes и 5 лицъ изъ специалистовъ и дѣятелей разныхъ отраслей искусства), 2) три члена по своему положенію—directeur des beaux-arts, directeur des musées nationaux и постоянный секретарь académie des beaux-arts.

Переходя къ государственнымъ заказамъ, приобрѣтеніямъ и украшенію зданій, мы видимъ не менѣе стройную бюрократическую машину. Заказы и приобрѣтенія производятся министерствомъ народнаго просвѣщенія по предложенію директора изящныхъ искусствъ. Для устройства выставокъ съ этой цѣлью существуетъ comité des travaux d'art, состоящій изъ инспектора, чиновниковъ изящныхъ искусствъ и художниковъ. Этотъ же комитетъ провѣряетъ проекты публичныхъ зданій, выбираетъ лучшія копіи, исполненныя въ Луврѣ и Люксембургѣ, и вѣдаетъ сооруженіемъ памятниковъ. Со своей стороны инспекторы наблюдаютъ за выполненіемъ работъ, заказанныхъ администраціей изящныхъ искусствъ, и даютъ ей указанія относительно поощренія художниковъ и помощи имъ и ихъ семьямъ. Государство печется и о писателяхъ по художественнымъ вопросамъ и о композиторахъ, даетъ имъ порученія, подписывается на известное количество экземпляровъ печатныхъ трудовъ (подписка принимается особой комиссіей—commission, dite des souscriptions aux publications d'art). Государство озаботилось также централизаціей художественныхъ обществъ, соединивъ департаментскія ученныя общества изящныхъ искусствъ съ обществами, ежегодно собирающимися на конгрессъ въ Сорбоннѣ. Такимъ образомъ созданъ comité des sociétés des beaux-arts des départements. Роль послѣдняго—осмотръ и принятіе работъ, присылаемыхъ делегатами обществъ, публичное разсмотрѣніе докладовъ и пр.

Государство широко развило и обученіе искусству. Изъ старой académie de peinture, основанной въ 1648 году, и académie d'architecture (1671 г.) образовалась école nationale des beaux-arts. Эта академія художествъ управляется такъ же, какъ и у насъ, совѣтомъ (conseil supérieur) и щедро примѣняетъ поощрительную систему преподаванія. Важнѣйшій конкурсъ—пресловутый prix de Rome. Художнику, получившему эту премію, открыты двери въ académie de France à Rome, и онъ освобождается отъ воинской повинности. Академія въ Римѣ управляется директоромъ; лауреаты живутъ во дворцѣ академіи три года. Ecole d'Athènes, основанная въ 1846 году для археологическихъ и филологическихъ цѣлей, заключаетъ также секцію изящныхъ искусствъ, гдѣ счастливые избранники prix de Rome заканчиваютъ свое образованіе.

Отъ парижскаго центра простираются лучи въ провинціальныя департаменты. Въ 1880 году парламентъ ассигновалъ спеціальныя средства на écoles des beaux-arts des départements. Въ 1881 г. созданъ conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin, вырабатывающій методы преподаванія, программы обученія рисованію, вѣдающій подготовкой педагоговъ и т. п. Десять инспекторовъ, управляющихъ своими circonscriptions, слѣдятъ за примѣненіемъ правилъ, выработанныхъ совѣтомъ усовершенствованія рисунка, извѣщаютъ его о нуждахъ провинціи. Право

этой инспекціи принадлежитъ государству соразмѣрно съ субсидіями, которыя оно выдаетъ школамъ департаментовъ. Есть школы, гдѣ вся администрація и профессора состоятъ правительственными должностными лицами—*écoles nationales*; въ другихъ—только часть педагогическаго персонала—*écoles régionales*, и наконецъ есть школы, гдѣ вмѣшательство государства еще болѣе ограничено—*écoles municipales* (впрочемъ, различіе это чисто формальное, т. к. преподаваніе почти вездѣ одинаково, казенная система на все наложила свою мертвую печать).

Этой поистинѣ ревностной дѣятельностью государство не ограничилось. Одной изъ задачъ, поставленныхъ себѣ французскимъ правительствомъ съ 1870 года, является ‚распространеніе‘ (*diffusion*) обученія рисунку. Съ 1879 года рисованіе становится обязательнымъ во всѣхъ учебныхъ заведеніяхъ, зависящихъ отъ министерства народнаго просвѣщенія; создаются, кромѣ того, безчисленныя школы прикладныхъ искусствъ, тоже подчиненныя парижскому центру въ лицѣ *école des arts décoratifs*. Такія школы—въ Лиможѣ, Обюссонѣ, Ниццѣ, Рубе, Кале и пр. Кромѣ того, множество школъ основано Парижемъ и государствомъ съ болѣе или менѣе спеціальными задачами, какъ то ‚*le conservatoire des arts et manufactures*‘, ‚*les écoles d’arts et métiers*‘, ‚*l’école centrale des arts et manufactures*‘ и т. д.

Чтобы не удлинять чрезмѣрно этой справки, я не буду распространяться объ ‚огосударствленіи‘ во Франціи театровъ и музыкальнаго преподаванія (что, кстати сказать, значительно менѣе поддается официальному контролю—хотя и въ этихъ областяхъ казенный штампъ причинилъ немало бѣдъ) и перейду къ результатамъ этой сугубой опеки, поскольку они отразились на творествѣ самой художественно одаренной изъ націй міра.

Восхищаясь подлиннымъ искусствомъ современной Франціи, можно сказать только одно—что оно создано, несмотря на государственную опеку. Что касается поощреній, премій, педагогики въ высшихъ школахъ, казенныхъ заказовъ и прочихъ государственныхъ ‚прелестей‘, претендующихъ направлять искусство, то это безусловно такъ. Безчисленные комитеты, комисіи, совѣты, инспекціи и администраціи только закрѣпляли дурной вкусъ, только плодили бездарныхъ ‚первыхъ учениковъ‘, только прикрывали своимъ бюрократическимъ авторитетомъ угодливое ничтожество. Все талантливое, живое, настоящее пробивало себѣ дорогу въ сторонѣ и отъ рыночной суеты официальныхъ салоновъ, и отъ *prix de Rome*, и отъ *inspecteurs des beaux-arts*, и отъ всѣхъ чиновныхъ ‚знатоковъ‘ и прихвостней искусства. Правда, искусство размножилось въ неимовѣрной степени, какъ никогда прежде, въ самыя искусстволюбивыя эпохи; правда, тысячи и десятки тысячъ художниковъ потянулись къ наградамъ и *bourses de voyage*. Но это ревностное служеніе казеннымъ музамъ не создало ни одного серьезнаго явленія ни въ живописи, ни въ скульптурѣ, ни въ зодчествѣ. ‚Департаменту изящныхъ искусствъ‘ не обязанъ никто изъ тѣхъ великихъ французовъ, которыми справедливо гордится современная Франція: ни Делакруа, ни Коро, ни Курбе, ни Мане, ни Ренуаръ, ни Дега, ни Сезаннъ, ни Роденъ. Напротивъ, сколько дарованій было убито

официальной муштровкой въ школахъ и академіяхъ, прививкой вкуса къ пошлой красотѣ и упадкомъ общественнаго вкуса, воспитаннаго на образцахъ вульгарной казенщины!

Знаменитый національный музей демократической Франціи, Люксембургъ, если бы, не пожертвованія частныхъ лицъ, остался бы въ сторонѣ отъ лучшихъ художниковъ XIX столѣтія. Ежегодныя пріобрѣтенія этого музея, большею частью, образцово неслѣпы. Стоило бы опубликовать списокъ покупавшихся государствомъ картинъ и статуй за десятилѣтіе, чтобы всѣмъ стало ясно, до какой степени современная художественная бюрократія не годна на меценатскія роли.

Не лучше обстоитъ дѣло и съ декоративной живописью и съ архитектурой, хотя тутъ исключеній изъ общаго правила больше, должно быть потому, что выборъ менѣе великъ, да и техническія трудности монументальнаго искусства менѣе покровительствуютъ бездарностямъ. И все таки, можно ли сказать, что демократическая власть Франціи создала стиль, что ея строительство не питается обломками королевскихъ великолѣпій, что казенная диктатура вызвала къ жизни какія нибудь новыя идеи публичной роскоши, если не считать аляповато-претенціозныхъ павильоновъ на всемірныхъ выставкахъ и кое какихъ удачныхъ полу-инженерныхъ сооруженій изъ желѣзобетона? Ни храмовъ, ни ратушъ, ни городскихъ ансамблей хоть сколько нибудь внушительной красоты. А памятники великимъ людямъ! Большаго уродства не видывалъ міръ, и это уродство бронзовыхъ и мраморныхъ истукановъ съ патріотическими надписями должно прославлять націю. Напрасно бранятся одинокіе критики—государство упорно продолжаетъ, насаждать искусство ненужное и глупое. Между тѣмъ на этихъ монументахъ воспитываются массы. Авторитетъ государства (которому старательно подражаютъ и муниципалитеты), окружаетъ ихъ ореоломъ въ глазахъ непосвященныхъ.<sup>1</sup>

Остается еще коснуться охраны старины. Въ этой области государственная опека представляется наиболѣе законной, конечно. Кому, какъ не государству, охранять національное достояніе: древнія церкви, дворцы, парки, старинные кварталы городовъ, виды историческихъ мѣстностей и т. д.

Но и тутъ французская *administration des beaux-arts* причинила много невольнаго зла. Эпидемія ученыхъ реставрацій и поновленій нанесла больше неизлѣчимыхъ ранъ искусству прошлаго, чѣмъ равнодушіе людей и безпощадность времени. Самоувѣренность археологической науки, поощряемая чиновнымъ невѣжествомъ,—бичъ для вдохновенныхъ развалинъ, пережившихъ вѣка. Заботливость государства,

---

<sup>1</sup> Безобразное сооруженіе, созданное на средства добровольныхъ жертвователей или общественныхъ организацій, приноситъ все же меньшій вредъ. Борьба съ безвкусицей по частному почину—значительно легче; она не систематична, не единообразна и не санкціонирована свыше. Наконецъ, свободная конкуренція сама по себѣ является шансомъ на то, что хотя бы въ нѣкоторыхъ случаяхъ будетъ осуществлено благородное произведеніе, а не пародія.



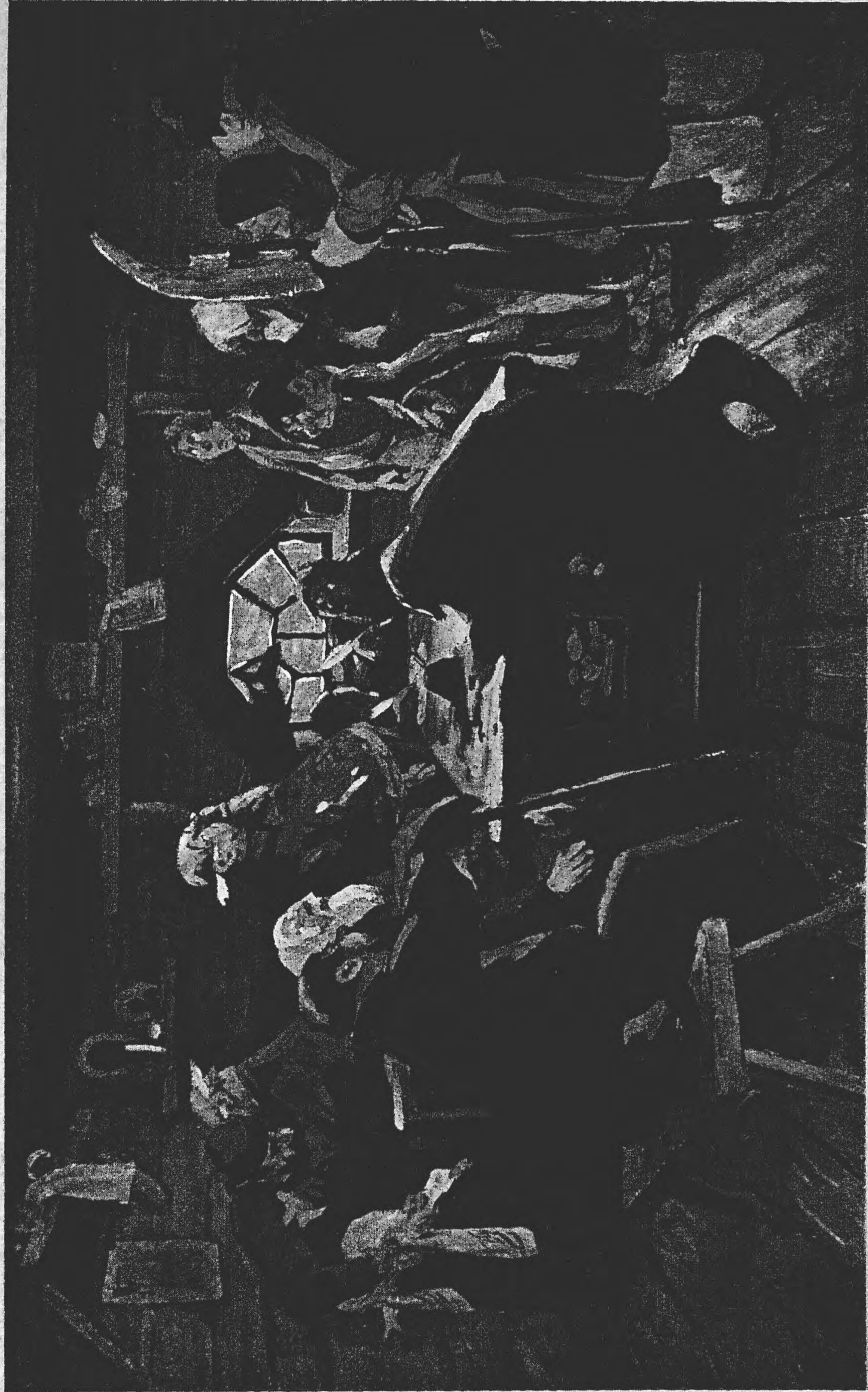
въ такихъ случаяхъ, горше равнодушія непосвященныхъ и расправы вандаловъ.<sup>1</sup> Съ другой стороны, сколько красоты было сознательно разрушено, несмотря на всѣ охранительные параграфы. Одинъ разгромъ старинныхъ церквей вслѣдствіе закона о конгрегаціяхъ—чего стоитъ! А ‚Старый Парижъ‘—много ли осталось отъ красоты его архитектурныхъ уголковъ?

Не доказываетъ ли все это, что суть не въ государственной охранѣ, что только общественная самодѣятельность, сознаніе отвѣтственности, лежащей на всѣхъ, спасаетъ искусство отъ гибели. Чиновники охраняютъ—значить, можно спать спокойно. Роковое заблужденіе. Современному ‚чиновнику отъ искусства‘, въ сущности, нѣтъ дѣла до искусства. Нужны неутомимыя лиги художниковъ, писателей, поэтовъ, цѣнителей красоты, чтобы бороться и съ утилитарнымъ цинизмомъ демократическаго хозяйничанія, и съ высокомеріемъ ученаго педантизма, и съ безразличіемъ официальныхъ властей.

Итакъ, примѣръ Франціи краснорѣчивъ. Вздыхайте сколько угодно о Форумѣ и Версалѣ. Прошлаго не вернешь. Новыя времена требуютъ и новыхъ методовъ. Повторять ошибку демократической Франціи незачѣмъ. Надо же смотрѣть правдѣ въ глаза. Централизація художественнаго управленія не удалась культурнѣйшей изъ европейскихъ демократій. Что же будетъ у насъ? Какой бы партіей ни была призвана новая власть на Руси, что сможетъ она дать искусству? Почему люди, чья судьба вынесетъ на ‚гребень волны‘ сегодня или завтра, окажутся людьми принадлежащими къ тому микроскопическому меньшинству, которому искусство дорого не только на словахъ, а дѣйствительно дорого, какъ самое дорогое въ жизни (иначе вѣдь нельзя любить искусство)! Передъ російскимъ государствомъ—неотложныя, кровныя задачи, огромныя экономическія и соціальныя проблемы, которыя надо разрѣшить во что бы то ни стало съ напряженіемъ всѣхъ силъ правительства. Въ пору ли ему руководить художественными дѣлами? Ужъ лучше предоста- вить ихъ тѣмъ, для кого они ближе всего на свѣтѣ. Не диктовать должна власть, а—не мѣшать, поддерживать и защищать по мѣрѣ возможности и разумія. Какъ же быть съ устроеніемъ искусства? Въ какое русло направить художественную жизнь новой Россіи?

Рѣшеніе вопроса, діаметрально противоположное тому, которому послѣдовала Франція, предлагаютъ наши ‚лѣвые‘ художники, и—надо сознаться—независимо отъ своей футуристской ‚лѣвизны‘, они гораздо ближе къ правдѣ, чѣмъ ‚товарищи справа‘. Конечно, и они увлекаются и договариваются до явныхъ нелѣпостей (вродѣ того, что охранять памятники вообще не нужно, что автономная коллегіальность должна быть неуклонно проведена во всѣхъ художественныхъ учрежденіяхъ, что государство не должно имѣть никакого касательства къ искусству и т. д.), но главныя положенія, защищаемыя ими не всегда умѣло, все таки вѣрны. Изъ всѣхъ

<sup>1</sup> Въ этомъ отношеніи глубоко правы тѣ художники, которые подписали петицію, протестуя противъ проекта реставраціи разрушеннаго нѣмцами собора въ Реймсѣ. ‚Кумиръ поверженный—все богъ,‘ но заплата на священныхъ ризахъ—кощунственное педомысліе.



А. О. Афанасьевъ., Дьякъ сказалъ: Дурачье! (темпера  
(Собрание А. А. Коровина, вѣ 1160.).

A. Afanassieff. Illustration d'un poème d'Alexis Tolstoy  
(détrempe). (Collection A. Kоровine, Pgd.).

прослушанных мною въ эти многорѣчивыя недѣли ‚резолуцій‘ запомнилась мнѣ въ особенности одна, принятая на митингѣ союза ‚Свобода искусству‘. Серьезнаго вниманія заслуживаютъ тезисы этой резолюціи, провозглашающіе независимость искусства въ грядущей Россіи отъ государственной опеки, децентрализацію управленія, поощреніе инициативы на мѣстахъ.

‚Искусство—гласитъ первый тезисъ — великое культурное явленіе, занимающее въ жизни человѣчества такое же мѣсто, какъ религія и наука, и существующее такъ же стихійно, какъ и онѣ. Первѣйшее и необходимѣйшее условіе развитія искусства—свобода художественнаго творчества, полная свобода отъ всякихъ давленій, откуда бы они ни исходили‘.

‚Ни регулированіе, ни управленіе художественными дѣлами не должно находиться въ рукахъ государственной власти. Какъ нѣтъ министерства науки и министерства религіи, такъ не нужно и министерства искусствъ, которое никакой положительной роли въ жизни искусства все равно не можетъ играть. Ему противопоставляется идея независимыхъ художественныхъ учрежденій и обществъ, свободно конкурирующихъ или согласующихся между собой, сильныхъ и авторитетныхъ не распоряженіями изъ нѣдръ министерскихъ канцелярій, а плодами своей работы у всѣхъ на глазахъ‘ (тезисъ 3).

‚Рѣшеніе вопроса о матеріальной поддержкѣ различныхъ учрежденій, музеевъ, театровъ, оркестровъ, капеллъ и т. п., о содержаніи художественно-учебныхъ заведеній и объ охранѣ зданій и памятниковъ подсказывается самой жизнью: въ вѣдѣніи нынѣшнихъ городскихъ и общественныхъ самоуправленій уже имѣется рядъ учрежденій, обслуживающихъ различныя нужды населенія: школы, бібліотеки и т. д. Мало того, нѣкоторые города имѣютъ свои музеи (Москва, Кіевъ, Саратовъ, Смоленскъ), театры (Кіевъ, Одесса, Тифлисъ и пр.). Не будетъ даже ничего новаго, если и всѣ художественныя учрежденія, заведенія и памятники (посколько они не могутъ существовать самостоятельно) во всѣхъ городахъ станутъ содержаться на средства ихъ самоуправленій‘ (тезисъ 4).

‚Эта идея аналогична демократической же идеѣ въ области государственно-правовой: разгрузка, децентрализація управленія. Осуществленіе ея обѣщаетъ оживленіе мѣстной жизни повсюду въ провинціи, изъ которой всѣ лучшія силы выкачивались въ столицы. Начнется свободное и благородное соревнованіе, приводившее уже и теперь къ крупнымъ асигнованіямъ и пожертвованіямъ на мѣстныя культурныя и просвѣтительныя нужды. При этомъ явится возможность къ зафиксированію и проявленію въ художественной жизни всѣхъ мѣстныхъ особенностей—природныхъ, національныхъ и культурныхъ, которыя иначе будутъ испытывать неизбѣжное давленіе изъ центра‘ (тезисъ 5).

‚Итакъ, полнѣйшая децентрализація и автономія... Въ каждой мѣстности образуются изъ представителей всѣхъ художественныхъ учрежденій и обществъ, съ представительствомъ всѣхъ теченій, художественные совѣты для сношеній съ городскими и общественными самоуправленіями и для испрошенія у нихъ необходимыхъ креди-

товъ. Боязнь того, что они могутъ оказаться недостаточно культурными — это старая реакціонная боязнь всякой самодѣтельности вообще. При свободѣ пропаганды словомъ и самими произведеніями рискуетъ только все слабое и нежизнеспособное, здоровое же и сильное искусство должно, не можетъ не побѣдить' (тезисъ 7). ,Для рѣшенія вопросовъ искусства общегосударственнаго значенія, которые будутъ выдвигаться самой жизнью, и для представительства въ будущемъ парламентѣ или конгресѣ по правовымъ и финансовымъ вопросамъ (въ частности для поддержки тѣхъ самоуправленій, бюджеты которыхъ недостаточны) созываются съѣзды и организуется всероссійскій союзъ дѣятелей искусства, аналогичный общегородскому или общеземскому союзу, съ непремѣннымъ представительствомъ всѣхъ художественныхъ теченій<sup>1</sup>. Его президіумъ долженъ имѣть значеніе лишь рупора-передатчика безъ всякихъ распорядительныхъ функцій. Никакого министированія' (тезисъ 8). ,Всякія академіи — художественныя, музыкальныя, драматическія... не нужны и вредны. Жизнь настоящаго искусства все равно шла мимо нихъ. Искусству учатся у художниковъ и у жизни, а не у патентованныхъ професоровъ. Лучшій примѣръ этому даютъ поэты и писатели. Каждый авторитетный художникъ имѣетъ учениковъ, даже не входя въ прямой контактъ съ ними. Сила вліянія таланта неотразима. Подъ художественной школой надо разумѣть не учебное заведеніе, а совокупность твердыхъ принциповъ и знаній, переходящихъ по традиціи и самостоятельно развиваемыхъ и дополняемыхъ каждой эпохой. Академіи возникли лишь въ XVII вѣкѣ. Въ лучшіе дни Ренесанса учились именно въ частныхъ мастерскихъ художниковъ' (тезисъ 9).

,Для общеобразовательныхъ по вопросамъ искусства цѣлей формируются кадры чувствующихъ призваніе преподавателей, которые, получивъ соотвѣтствующую подготовку въ художественныхъ университетахъ, должны давать лишь элементарныя свѣдѣнія, грамоту по сущности исторіи и техники каждаго вида искусства. Не всякій обладаетъ даромъ, чтобы стать художникомъ, но всякій можетъ развить въ себѣ сознательное отношеніе къ созданнымъ другими произведеніямъ' (тезисъ 10). ,Во избѣжаніе загроможденія лучшихъ музеевъ и театровъ<sup>1</sup> малохудожественными произведеніями, можно установить для всего поступающаго въ собственность самоуправленій испытательный стажъ, въ музеяхъ и театрахъ второго разряда. На та-

<sup>1</sup> Замѣтимъ кстати, что упорно проводимый авторомъ резолюціи (если не ошибаюсь, г. Денисовымъ) принципъ объединенія ,в сѣ хъ теченій' вызываетъ больше, чѣмъ сомнѣніе. Искусство не конституціонная политика, гдѣ неизбѣжно подчиненіе закону большинства, какъ единственному выходу изъ столкновенія партійныхъ мнѣній, представляющихъ реальные интересы нѣкоторыхъ равноправныхъ группъ. ,Большинство' въ рѣшеніи вопросовъ искусства не есть гарантія справедливости даже въ самомъ элементарномъ смыслѣ. ,Большинство' художниковъ по профессіи всегда будетъ неправо, какъ только дѣло коснется искусства. Такъ называемыя разныя художественныя ,теченія' не примиряются подсчетомъ голосовъ. Лучше ужъ предоставить каждому ,теченію' бороться независимо за свою правду. Исторія когда нибудь скажетъ, какое жизнеспособнѣе. Въ вопросахъ же ,общегосударственныхъ' нельзя лишать государство права выбора, дабы не превращать его въ слѣпое орудіе нѣкоего заблуждающагося ,большинства'.

кихъ постоянныхъ выставкахъ-складахъ будетъ опредѣляться, по объективнымъ признакамъ вліянія на другихъ, значительность каждаго художественнаго явленія, къ какому бы роду оно ни принадлежало. Эта значительность, а не тѣ или иные вкусы, должны открыть доступъ въ учрежденія перваго разряда (тезисъ 14).

Что же, во всѣхъ приведенныхъ тезисахъ много вѣрнаго. Тезисы 1, 3 и 5 можно даже цѣликомъ принять. Тезисы 4, 7, 8 требуютъ детальной разработки. Тезисъ 9, о вредѣ академій и патентованныхъ професоровъ, пожалуй противорѣчитъ десятому—о кадрахъ преподавателей и художественныхъ университетахъ, ибо что такое преподаватель, окончившій художественный университетъ, какъ не „патентованный профессоръ“? Тезису 14 нельзя отказать въ остроуміи.

Но всѣ эти общіе принципы и демократическія перспективы—достаточно ли они убѣдительны не сами по себѣ, а съ точки зрѣнія практическихъ вѣроятій и цѣлесообразности? Осуществленіе этой децентрализаціи будетъ ли дѣйствительно полезно русскому искусству? Можно ли полагаться на „жизнь“, которая „сама все подскажетъ“? Нѣтъ ли случаевъ, когда очень важно подсказать жизни? Можетъ ли обойтись наша столь бѣдная культурой страна безъ контрольнаго органа, хотя бы по охранѣ, хотя бы въ устройствѣ „художественныхъ университетовъ“? Можно ли до такой степени отъединять искусство отъ другихъ областей жизни—отъ народнаго просвѣщенія, напримѣръ, отъ строительныхъ предпріятій, отъ тысячи дѣлъ, соприкасающихся съ искусствомъ, въ которыхъ государству по праву принадлежитъ вѣскій голосъ? Нельзя же по всѣмъ этимъ дѣламъ возбуждать особые вопросы въ парламентѣ черезъ делегата отъ „Всероссійскаго союза художественныхъ дѣятелей“...

Жизненное рѣшеніе, вѣроятно, находится, какъ всегда, гдѣ то ... не посерединѣ, но все таки между двумя полюсами. Формула официальной диктатуры неприемлема по тысячѣ причинъ, изложенныхъ ранѣе, но отстраненіе государства отъ всякаго участія въ художественной жизни страны—тоже невѣрное рѣшеніе.

Возлагая всѣ заботы объ искусствѣ (охрана, музеи, театры, школы, поощреніе и т. д.) на городскія самоуправленія, мы не должны забывать печальной русской дѣйствительности. Наши муниципалитеты, при какомъ угодно способѣ выборовъ, не дадутъ сразу того просвѣщеннаго большинства, которое сумѣетъ принять къ сердцу нужды искусства. Городскіе „хозяева“ на Руси, особенно въ первое время, не застрахованы отъ самыхъ вопіющихъ ошибокъ. Съ годами все образуется,—здравый смыслъ народа и его художественный инстинктъ справятся съ трудностями начальныхъ шаговъ, но все же могутъ быть допущены въ отдѣльныхъ случаяхъ такія хотя бы разрушенія, которыхъ не вознаградить ничѣмъ. Вѣдь совершаются они и въ наши дни: напомнимъ о Нередицкомъ Спасѣ, безцѣннымъ фрескамъ котораго грозитъ неминуемая гибель, вслѣдствіе того, что городъ настоялъ на „болѣе выгодномъ“ проведеніи желѣзной дороги вблизи древнѣйшихъ новгородскихъ святынь. Для предупрежденія такихъ случаевъ, и даже болѣе невинныхъ, но все же явно вандальскихъ, оскорбительныхъ для культурнаго чув-

ства—необходимъ какой то очень авторитетный аппаратъ надзора, вооруженный всѣми возможными способами освѣдомленія, нужно ,недреманное око‘ Закона съ большой буквы, а не только законодательствованіе мѣстныхъ муниципальных и общественныхъ организацій.

Противъ этой охранительной дѣятельности государства врядъ ли можно серьезно возражать, хотя и не слѣдуетъ на нее черезчуръ полагаться; только при неусыпной поддержкѣ общества она сможетъ принести существенную пользу.

Во вторыхъ, нѣтъ рѣшительно ничего недопустимаго въ томъ, чтобы нѣкоторые музеи и театры сохранили свое государственное обличіе, подчинившись тому же вѣдомству народнаго просвѣщенія. Такъ, существованіе государственнаго національнаго музея искусствъ, государственной драмы и оперы, съ отвѣтственными управляющими во главѣ, нисколько не посягая на свободное самоопредѣленіе городскихъ и иныхъ музеевъ и театровъ, дастъ возможность государству использовать искусство для своихъ патріотическихъ и просвѣтительныхъ цѣлей. Только при наличіи этихъ цѣлей представляется мнѣ политическая власть въ роли художественнаго наставника. Во всемъ остальномъ—побольше уваженія къ свободному почину и поменьше бюрократическаго засилія.

Особенно важно это помнить въ вопросѣ о высшемъ художественномъ образованіи. Казенныя академіи, консерваторіи и прочіе официальные разсадники ,жрецовъ искусства‘, дѣйствительно, скорѣе вредъ, чѣмъ польза искусству. Государственный дипломъ на званіе живописца—такая же нелѣпость, какъ дипломъ на званіе поэта или белетриста. Честь именоваться художникомъ достигается иными путями. Если государственный цензь нуженъ врачу, инженеру, ученому, во избѣжаніе опасности самозванства (домъ, построенный неучемъ, провалится, больной отъ рецепта шарлатана умретъ и т. д.), то въ искусствѣ, гдѣ все опредѣляется творческимъ достиженіемъ, явнымъ для всѣхъ, а не выдержаннымъ экзаменомъ,—казенный ярлыкъ рѣшительно ни къ чему.

Итакъ—смѣлѣе по новому пути, по тому пути, который давно указанъ жизнью. Этотъ путь—къ индивидуализаціи художественныхъ ячеекъ на Руси великой, къ демократическому, дѣйствительно ,всеохватывающему‘ возрожденію нашей художественной культуры.

Сергѣй Маковскій.



*Л. С. Бакстъ. Портретъ А. А. Коровина  
(подкрашенный рисунокъ). (Собрание  
А. А. Коровина, въ Пгд.).*

*L. Bakst. Portrait de A. Korovine  
(dessin rehaussé). (Collection  
A. Korovine, Pgd.).*



Собрание А. А. Коровина, в Пгд.

Collection A. Korovine, Pgd.





Собрание А. А. Коровина, въ Изд.

Collection A. Korovine, Pgd.



И. Е. Рѣпинъ. Эскизъ къ ‚Бурлакамъ‘ (масло).  
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

E. Rénine. Esquisse (huile).  
(Collect. A. Korovine, Pgd.).

## СОБРАНИЕ А. А. КОРОВИНА

Всеволодъ Воиновъ



ИЗЕРАННЪ не безъ основанія назвалъ музеи ,темницами искусства'. Попадая въ музей, картина и впрямь начинаетъ жить заглушенной жизнью, непременно теряетъ что то въ своей яркости и трепетности, какъ бы растворяясь въ общей массѣ рядами повѣшенныхъ холстовъ...

Почти всякое частное собраніе въ этомъ смыслѣ имѣетъ преимущество передъ музеемъ. Въ обстановкѣ жилья произведенія искусства, храня на себѣ слѣдъ чьего то личнаго вкуса, чьихъ то ревнивыхъ заботъ и вниманія, сильнѣе волнуютъ насъ: здѣсь они исполняютъ свое прямое назначеніе—служить жизни, украшать ее въ самомъ высокомъ смыслѣ этого слова... Петроградское собраніе Александра Александровича Коровина, съ которымъ знакомитъ наша статья,—счастливый примѣръ коллекціонерскаго энтузіазма, чуждаго всякой позы; это живой организмъ, развивающійся, совершенствующійся. Чувствуется, что владѣлецъ, увлекаясь и горячо переживая ходъ современнаго искусства, весьма сознательно подходитъ къ задачамъ, которыя ставитъ эстетика нашего времени. Уже самый процессъ собиранія говоритъ намъ о томъ, что А. Коровинъ свободенъ отъ той узкой ревности и привязанности къ ,вещи, какъ таковой', которая обычно заслоняетъ собою драгоцѣннѣйшее свойство собирателя—свободное, творческое отношеніе къ искусству и красотѣ. А. Коровинъ при всей опредѣленности и самостоятельности своего выбора способенъ безпристрастно, иногда даже почти безжалостно пересматривать свои собственные оцѣнки, не боится отрывать отъ своей коллекціи тѣ ея звенья, которыя послѣ извѣстнаго ,стажа' получили въ его глазахъ иное значеніе, исключаящее необходимость дальнѣйшаго ихъ пребыванія въ коллекціи. Не касаясь рациональности такого метода, который не обезпеченъ, можетъ быть, отъ непоправимыхъ ошибокъ и разочарованій, мнѣ хотѣлось указать на глубокую его жизненность.

Въ коллекціонерской практикѣ А. Коровина динамическое начало, пока что, беретъ верхъ надъ статикой, и это придаетъ его собранію весьма опредѣленный отпечатокъ личнаго вкуса. Мы дѣйствительно присутствуемъ при творческомъ процесѣ, при любопытномъ и поучительномъ общеніи владѣльца съ принадлежащими ему произведеніями. Быть можетъ, съ годами, когда это эволюціонное начало станетъ слабѣть, уступая мѣсто началу статическому, ,музейному', собраніе А. Коровина будетъ иначе дѣйствовать на зрителя,—не будетъ уже волновать его такимъ

живымъ выборомъ, впечатлѣніями какой то экспериментальности и дерзости сопоставленій.

Собрание А. Коровина обнимаетъ, главнымъ образомъ, живопись послѣднихъ десятилѣтій, начиная приблизительно съ періода первыхъ выставокъ „Міра Искусства“. Представляя довольно полно многихъ художниковъ этой группы, собрание включаетъ и работы мастеровъ, стоящихъ въ сторонѣ отъ нея. А. Коровинъ видимо останавливался на всемъ, что носитъ печать красоты и творческаго подъема; обладая способностью находить подлинно творческое у такихъ художниковъ-антиподовъ, какъ Сомовъ и К. Коровинъ, Афанасьевъ и Врубель, Нестеровъ и Сапуновъ, Богаевскій и Малявинъ и т. д., онъ не боялся самыхъ, казалось бы, рискованныхъ сопоставленій. Эта культурная терпимость, далекая отъ „погони за именами“, соединена въ немъ съ исключительной способностью выбора. И потому легко мириться съ разнохарактерностью собранія, съ тѣмъ, что мы такъ любимъ называть „отсутствіемъ стиля“. Въстѣ съ А. Коровинимъ, невольно начинаешь спокойнѣе и безпристрастнѣе подходить къ самымъ противоположнымъ мастерамъ, привыкаешь брать отъ каждаго то положительное, что онъ даетъ, и не требовать того, чего у него нѣтъ.

Собрание А. Коровина—довольно пестрое и разнообразное; нѣкоторые художники замѣтно преобладаютъ количественно, давая общій фонъ, другіе, представленные однимъ, двумя произведеніями, какъ бы случайно вкрапленные въ него, придаютъ остроту и блескъ основной, „эволюціонной“ мысли собирателя. Весь этотъ матеріаль, правда, не всегда равномерный и полный, позволяетъ намъ прослѣдить качанія маятника искусства отъ художественнаго *credo* передвижничества вплоть до бурныхъ выступленій недавнихъ дней...

Въ сущности, художественныя исканія и стремленія послѣднихъ десятилѣтій—лишь знаки глубокаго внутренняго кризиса, переживаемаго творчествомъ. Идеологія передвижничества завела живопись въ тупикъ: не говоря уже о томъ, что искусство сдѣлалось служанкою публицистики, оно, въ смыслѣ эстетическомъ, подпало подъ власть природнаго хаоса и случайности, утративъ драгоцѣннѣйшее свойство творческаго подвига—волевое устремленіе къ космической организованности, къ преображенію чувственнаго міра въ символы иной реальности. Пути, выводящіе изъ этого тупика, проложены различными теченіями, изъ коихъ наиболѣе могучими были импресіонизмъ и ретроспективизмъ. Художники, оторвавшись отъ „бездны заустѣнія“, пристально вглядѣлись въ отошедшую даль, пожелали протянуть къ прошлому прочныя связующія нити; въ то же время они обратились къ чисто живописному изученію зрительныхъ законовъ свѣта и цвѣта. Не менѣе важнымъ было движеніе узко-индивидуалистическое, стремившееся создавать новыя цѣнности, внѣ связи съ прошлыми достижениями, исходя лишь изъ эмоціональных побужденій души, всемирно огражденной отъ внѣшнихъ вліяній.



И. Е. Рѣпинъ. Этюдъ къ картинѣ 'Въ кафе'  
(масло). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).

E. Répine. Etude pour le tableau 'Le café'  
(huile). (Collection A. Korovine, Pgd.).



И. Е. Рѣпинъ. „Восточный воинъ“ (акварель—  
1877 г.). (Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

E. Répine. „Guerrier oriental“ (aquarelle).  
(Collect. A. Korovine, Pgd.).

Въ собраніи А. Коровина эти главнѣйшія и сопутствующія имъ смѣшанныя теченія показаны довольно поучительно, но далеко не оставлены безъ вниманія и художники предшествующаго, старшаго поколѣнія, произведенія которыхъ какъ бы вводятъ насъ въ кругъ безконечнаго и вѣчно новаго спора ‚отцовъ и дѣтей‘. Несомнѣнно, виднѣйшее мѣсто среди такихъ художниковъ отведено въ собраніи И. Е. Рѣпину. И, конечно, не случайно представленъ онъ преимущественно съ интимной стороны, въ эскизахъ и этюдахъ, обнаруживающихъ главную силу рѣпинскаго искусства—его мастерство.

Живопись Рѣпина, взятая внѣ его проповѣдничества, со стороны чисто живописныхъ достижений, блестяще подтверждаетъ, что, въ сущности, направленіе въ искусствѣ далеко не имѣетъ рѣшающаго значенія.

Вліяя или задерживающимъ или, наоборотъ, побудительнымъ образомъ на творческую сторону искусства, направленіе, само по себѣ, еще не позволяетъ намъ произнести ‚приговоръ‘ надъ художникомъ, такъ какъ у истиннаго художника его вдохновеніе, его преобразующая сущность должны безудержно прорваться, независимо отъ ошибочности исходной точки, отъ тѣхъ побочныхъ искусству задачъ, которыя онъ могъ себѣ поставить.

Въ этомъ смыслѣ собраніе А. Коровина, освѣщая, главнымъ образомъ, рѣпинское мастерство, удачно отъединяетъ эту цѣннѣйшую грань его творческой личности и—вмѣстѣ—даетъ ключъ къ уясненію развитія взгляда на мастерство у послѣдующаго поколѣнія художниковъ. Но собраніе характеризуетъ и другія стороны Рѣпина; на этомъ первомъ же примѣрѣ обнаруживается блестящее умѣніе А. Коровина четко обрисовывать художника сопоставленіемъ даже немногихъ его работъ. Въ данномъ случаѣ, знакомясь всего лишь съ пятью произведеніями Рѣпина, мы можемъ любоваться свѣжестью его раннихъ работъ (1870 годы) и спокойнымъ мастерствомъ послѣднихъ лѣтъ, узнавать его, какъ живописца и рисовальщика, техника и композитора, наконецъ, какъ портретиста-психолога.

Прежде всего и неизмѣнно, Рѣпинъ—живописецъ, мастеръ свѣтотѣни. Это все объясняетъ. За что бы онъ ни взялся, онъ всегда остается вѣрнымъ основной линіи своего натуралистическаго пониманія пространства и формы, онъ неизмѣнно преданъ случайностямъ ‚даннаго міра‘, возведеннымъ въ категорію высшей реальности. Достаточно взглянуть на его рисунокъ, вариантъ ‚Убіенія Грознымъ сына‘, чтобы понять, насколько чувство живописи у него преобладаетъ надъ пониманіемъ задачъ рисунка, какъ такового. Въ этомъ случаѣ, какъ и въ большинствѣ своихъ набросковъ, Рѣпинъ прежде всего заботится о пространственномъ, чисто живописномъ впечатлѣніи, не задаваясь архитектурной, взаимной поддержкой композиціонныхъ элементовъ. Поэтому то эскизъ страдаетъ излишнею многорѣчивостью: производимое имъ впечатлѣніе вмѣсто ‚собранности‘ и лаконичности даетъ распыленность, уводящую насъ изъ области непосредственныхъ воспріятій въ область рефлексіи. Логика композиціи опкоится не на зрительно-чувственномъ

актѣ, а на подчиненіи психологизму живописнаго разсказа, лежащему внѣ подлинно художественнаго отношенія къ композиціи.

Такое подчиненное положеніе, въ которое поставлена главнѣйшая задача художника-творца, а именно композиція, позволяетъ намъ назвать послѣднюю психологической по ея намѣреніямъ и случайной по ея сущности. Служебная роль композиціи у Рѣпина несомнѣнна; мы можемъ преклониться передъ его прозорливостью, какъ психолога, но должны признать, что въ высшемъ, чисто творческомъ смыслѣ композиція сводится у него къ элементамъ случайности, даваемой повседневною, а не выявлена, какъ чудо творческой воли.

Оцѣнивая этотъ вариантъ извѣстной рѣпинской картины со стороны психологической, слѣдуетъ признать, что онъ свидѣтельствуетъ о той большой вдумчивости и изобрѣтательности, съ какой Рѣпинъ вскрываетъ внутренній смыслъ и драматизмъ личныхъ переживаній. Черезъ тридцать лѣтъ, судя по надписи на рисункѣ (1883—1913<sup>1</sup>), художникъ возвращается къ захватившей его въ молодости темѣ и разрабатываетъ ее совершенно по новому: Грозный въ пароксизмѣ ужаса и безумія кричитъ—,Убили сына, зоветь на помощь; направо виднѣтся кто то, убѣгающій въ испугѣ. Рѣпинъ и здѣсь остался вѣренъ себѣ, излюбленному психологическому развитію исторической темы. Насъ захватываетъ проникновенность разсказа, живописный анализъ жуткой личной драмы, но мы чувствуемъ, что этотъ главнѣйшій, руководящій импульсъ рѣпинскаго искусства поглотилъ цѣликомъ заботу о равновѣсіи композиціи, о той художественной структурѣ произведенія, которая выдвигается послѣдующимъ поколѣніемъ художниковъ.

Обращаясь къ остальнымъ работамъ Рѣпина въ собраніи, мы знакомимся и съ другими сторонами его искусства. Тонкая акварель ,Восточный воинъ<sup>1</sup> (1877 года), написанная въ духѣ Фортуни, котораго такъ любитъ Рѣпинъ, замѣчательные этюды головъ для картины ,Въ кафе<sup>1</sup> и этюдъ къ ,Бурлакамъ<sup>1</sup>—обнаруживаютъ силу рѣпинскаго реализма, какого то безпритязательнаго, всепоглощеннаго общенія художника съ натурою. Удивительна техника его акварели—и могучая, и тонкая въ одно время; не менѣе сильна корпусная живопись этюда головъ, такихъ простыхъ и спокойныхъ, полныхъ жизненности.

Если искусство И. Е. Рѣпина, взятое какъ наиболѣе талантливое выраженіе идеаловъ старшаго поколѣнія нашихъ реалистовъ, характеризуемо въ собраніи съ достаточной выпуклостью, то творчество такихъ крупныхъ и подлинныхъ мастеровъ того же поколѣнія, какъ, на примѣръ, В. И. Суриковъ (одинъ рисунокъ) и Н. Н. Ге (одинъ этюдъ<sup>1</sup>), представлены очень скромно. Еще болѣе случайными, какъ бы держащимися въ сторонѣ гостями, кажутся среди шумнаго и разноголосаго сонма новѣйшихъ произведеній—скромный и тонкій женскій

<sup>1</sup> Воспроизведенъ въ ,Аполлонѣ<sup>1</sup> 1913 г., № 10.





И. Е. Репинъ. Эскизъ къ картинѣ „Юаннъ Грозный убиваетъ сына“ (карандашъ и аква-рель—1913). (Собрание А. А. Коровина, въ Пед

E. Répine. „Jean le Terrible assassinant son fils“  
esquisse (crayon et aquarelle). (Collection  
A. Korovine, Pgd.).

портретъ Варнека, превосходный этюдъ Александра Иванова и выразительная карикатура Орловскаго.

Художники болѣе молодые, преимущественно связанные съ предыдущей группой и, можетъ быть, частью лишь усвоившіе кое какія завоеванія ,новой живописи‘—показаны также въ очень сжатой характеристикѣ.

Здѣсь слѣдуетъ поставить на первое мѣсто А. Афанасьева,—несомнѣнно крупнаго художника, несправедливо оставленнаго въ тѣни. Много въ его произведеніяхъ отъ російскаго разгильдяйства и безпечности, добродушнаго подтруниванія надъ самимъ собой. Но всегда много въ нихъ оригинальнаго, выразительнаго и положительнаго въ живописномъ отношеніи. Въ собраніи А. Коровина имѣются двѣ картины Афанасьева, названныя строфами изъ стихотворенія гр. А. Толстого ,У приказныхъ воротъ‘. Несомнѣнно, что работа художника надъ его столь популярной серіей иллюстрацій къ ,Коньку-Горбунку‘ наложила и на эти картины отпечатокъ карикатурности, нѣкоего дешеваго гиперболизма; но при всемъ томъ въ ,анекдотѣ‘ Афанасьева есть какой то скромный и прочувствованный лаконизмъ. И не только эта искренность и любовь художника къ родинѣ, чей уродливый, но по своему вѣрный ликъ онъ отразилъ въ ,кривомъ зеркалѣ‘ своихъ акварелей, привлекаетъ къ нему вниманіе. Взгляните на смятенное движеніе голодной толпы у ,приказныхъ воротъ‘—сколько здѣсь настоящаго пониманія композиціонной задачи, какъ тонко почувствована въ этихъ одноэтажныхъ, ,пришибленныхъ‘ избахъ такая же придавленность, разсползшаяся равнинность русской души; и замѣтьте—никакихъ ,пѣтушковъ‘ и декоративныхъ вычуръ, столь любезныхъ сердцу ,народниковъ‘; для Афанасьева суть художественной правды—не во внѣшнихъ признакахъ ,народности‘ или ,эпохи‘, а въ ясномъ и простомъ выраженіи основной мысли и въ отбрасываніи мѣшающихъ подробностей.

Это качество художника становится особенно яснымъ, если сравнить другую картину его ,Дурачье, сказалъ дьякъ‘—съ находящейся въ собраніи картиной С. Иванова ,Въ приказной избѣ‘. Тема—одна, но насколько простота художественнаго языка афанасьевской картины дѣлаетъ ее утонченнѣе картины С. Иванова, съ ея ,болтливостью‘, перегруженіемъ навязчивыми деталями, подчеркиваніями, а главное—иллюстраціонной приблизительностью.

Безъ сомнѣнія, въ подходѣ Афанасьева къ натурѣ и въ трактовкѣ быта старины есть доля ироніи и гримасы; думается, что это — надломъ любви, какая то влюбленность въ уродство, въ вѣковѣчную сѣрость, къ которымъ художникъ прикованъ навсегда... Что то есть въ его произведеніяхъ отъ лубка, но лубка, понятаго не какъ стиль живописи, а какъ внутренняя сущность російской дѣйствительности; я сказалъ бы, что это лубокъ реализованный, какая то новая грань ,ретроспективизма‘ (беру это слово въ широкомъ смыслѣ, конечно).

Рябушкинъ, Сергѣй Коровинъ—сколько дарованій, сломленныхъ, сбитыхъ съ пути условіями среды, отсутствіемъ необходимой культуры. Надоѣли намъ эти навяз-

чивыя жалобы, но невольно опять и опять къ нимъ возвращаешься. Видишь въ собраніи такіе технически виртуозныя этюды, какъ „Мужикъ въ тулупѣ“ Сергѣя Коровина или фотографическіе по своей концепціи „Семью купца“ и „Вечеръ въ деревнѣ“ Рябушкина, и поражаешься растерянности, трагической безпомощности ихъ творчества. Не художникъ владѣетъ искусствомъ, а искусство имъ. Изумительный, я сказалъ бы, „унижающій душу“ технизмъ коровинскаго этюда, что это, какъ не предѣлъ порабощенія живописца видимостью, вѣрнѣе поверхностью видимаго. Здѣсь, какъ и въ сырыхъ, формальныхъ картинахъ Рябушкина не чувствуешь убѣжденія художника въ необходимости для него самого такого творчества. Пугаетъ это опустошеніе души, рабство ея у случайностей жизни и натуры, у чего то безнадежно конечнаго и смертнаго. А вѣдь и тотъ и другой были люди безусловно одаренные, у которыхъ среди хаоса порабощеннаго творчества, сверкали искры подлиннаго вдохновенія и мастерства.<sup>1</sup> Обладай они извѣстной долей внутренней дисциплины, устремленія къ творческому преображенію, къ духовному прорыву за грани „видимости“ и „данности“, — быть можетъ, они не завяли бы такъ обидно и бесплодно.

Надо отдать должное эстетическому такту А. Коровина, начинающаго характеристику современнаго реалистическаго пейзажа съ Левитана. Три небольшихъ левитановскихъ этюда, изъ которыхъ два относятся къ раннему періоду, являются, хотя и очень скромными, но достаточно характерными выразителями творчества этого выдающагося лирика въ живописи. Простыя, безъ всякой парадной красоты и „интересности“, „Пашня“ и „Деревня“ хотя и отмѣчены еще передвижнической привязанностью къ излишнимъ мелочамъ, но уже по самому отсутствію выбора „сюжета“ могутъ служить примѣромъ исканія художественной правды въ предѣлахъ чисто живописныхъ заданій. Зато небольшой этюдъ „Лунная ночь“ показываетъ намъ Левитана созрѣвшаго, познавшаго свой путь живописнаго лиризма и упрощенія. Этюдъ этотъ прекрасенъ по обобщенности мазка и тона, по простотѣ рисунка и формъ, неизмельченныхъ, собранныхъ воедино.

Творчество Левитана, проникшее какъ бы въ самую душу скромнаго русскаго пейзажа, научившее видѣть красоту какихъ нибудь будничныхъ чахлыхъ кустарниковъ и такого же „чахлаго“ сѣраго неба,—наложило слѣдъ на искусство цѣлаго ряда пейзажистовъ, независимо отъ того, задавались ли они новыми, слегка только намѣчавшимися у Левитана, импресіонистскими задачами, или нѣтъ. Достаточно взглянуть, хотя бы въ томъ же коровинскомъ собраніи, на пейзажи Архипова, Виноградова, Жуковскаго, Туржанскаго, Фокина, Петровичева, М. Иванова, чтобы съ очевидностью убѣдиться, какъ въ каждой изъ этихъ картинъ отразилась, въ той или иной степени, левитановская благоговѣйная влюбленность въ русскую

<sup>1</sup> Въ собраніи имѣется отличный этюдъ стоговъ Сергѣя Коровина, написанный удивительно просто и проникновенно.



К. А. Сомовъ. Этюдъ.

C. Somoff. Etude.

природу, острое и живое сочувствіе ея ,радостямъ и печалямъ'. Многіе художники ушли впередъ отъ живописной техники Левитана, но всѣхъ ихъ ранила его любовь, его лирика. Это мы можемъ разглядѣть подъ размахистой хлесткостью Архипова, виртуозничаніемъ К. Коровина, тяжелою землистостью Петровичева или Туржанскаго и подъ грустнымъ мерцаніемъ зимнихъ сумерекъ Фокина...

Центромъ собранія, по количеству картинъ и по полнотѣ очерка, несомнѣнно является группа ,Мира Искусства' и среди нея центральной фигурой, пожалуй, Константинъ Сомовъ. Намъ кажется вполне правильнымъ, что собиратель сдѣлалъ нѣкое эстетическое удареніе на этомъ художникѣ, который наиболѣе ярко раскрылъ въ своемъ искусствѣ основные лозунги художниковъ его группы и объединилъ общіе съ ними достоинства и недостатки.

Сущность первоначальнаго и основнаго движенія мѣръ-искусниковъ заключалась въ протестѣ, съ одной стороны, противъ живописной безпринципности передвижничества, а съ другой—противъ ложно понятаго поверхностнаго націонализма въ искусствѣ. Идеино этотъ протестъ вылился въ ,ретроспективную мечтательность', въ устремленность къ романтикѣ прошлаго съ его милыми курьезами, наивною мудростью и вполне опредѣленными формами стиля; практически—въ дѣятельное

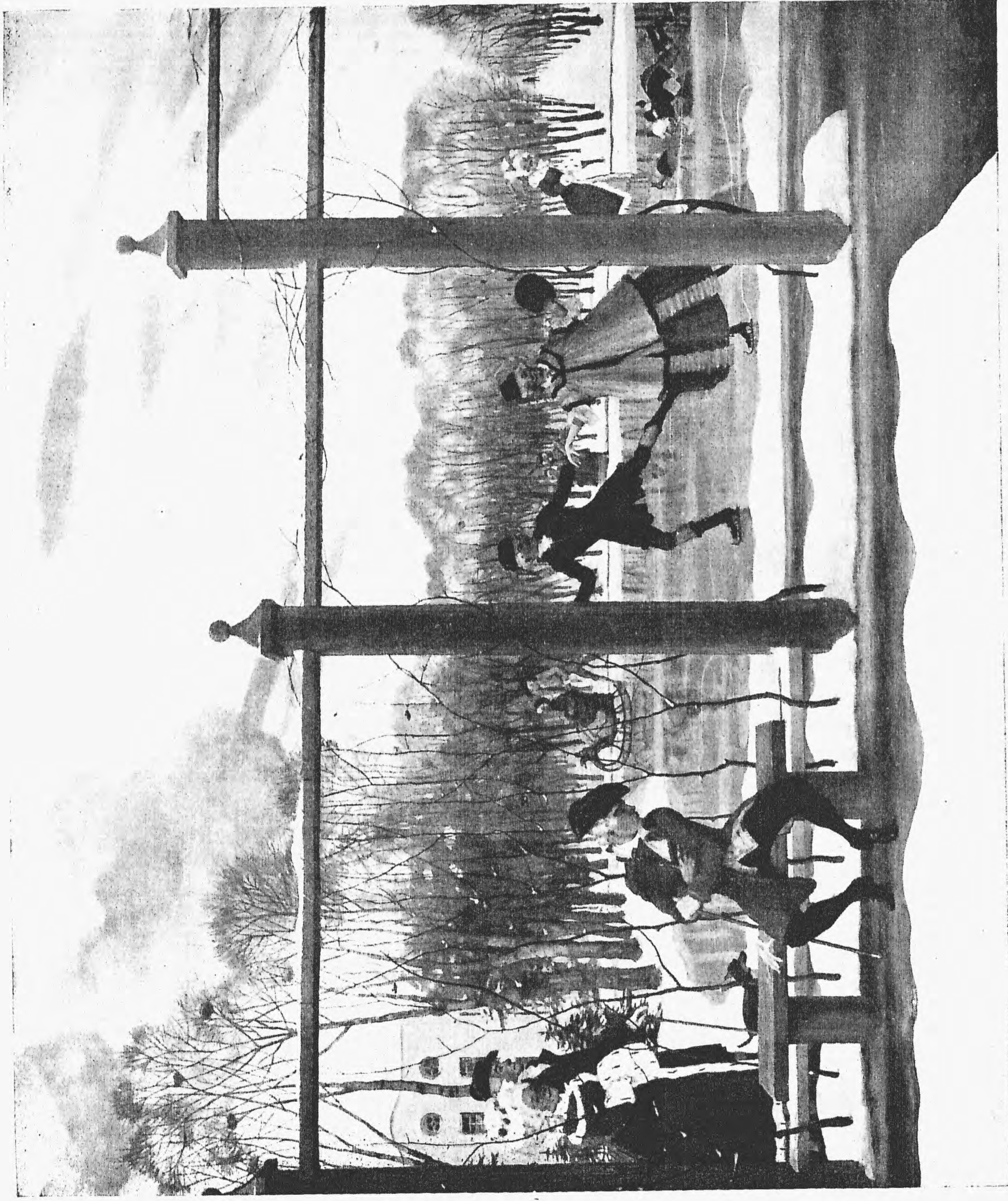
изученіе старины и возстановленіе съ нею традиціонной связи, а также въ усвоеніе самой утонченности старинной техники.

Сама исходная точка творчества мѣръ-искусничества заключала въ себѣ неизбежность ‚позы‘ и ‚маски‘, и ни на комъ эта маска не обнаружилась такъ явно, не снимается, какъ на томъ же Сомовѣ. Искусство его, за исключеніемъ, развѣ, работъ этюднаго характера, нѣкоторыхъ портретовъ и ‚рабочихъ‘ рисунковъ, — сплошь поза, жеманство и маска, но въ прорѣзахъ этой маски горятъ жуткіе огни глазъ, какой то неутомимый, безудержный эротизмъ, наряженный въ пышныя одежды стиля облюбованной художникомъ эпохи.

Эротика Сомова—въ острыхъ экстазахъ ‚головной‘ страсти. Не потому ли такія тонкія произведенія, какъ ‚Дама въ экстазѣ‘, несмотря на нарядъ стиля, слишкомъ физиологичны и слишкомъ расказаны, чтобы не качаться на опасной грани, гдѣ искусство и ‚фотографія‘ опять неожиданно и трагически встрѣчаются. Если эта грань такъ ощущается въ этомъ произведеніи, повторяю, тонкомъ и художественномъ, то неизбеженъ ея уклонъ изъ сферы искусства въ ‚разсказъ‘, въ область чувственную въ узкомъ смыслѣ. Вотъ эта то черта преходящаго, ‚слишкомъ человѣческаго‘ совершенно непредвидѣнно устанавливаетъ связь искусства ‚мечтателей‘ съ творчествомъ ихъ антиподовъ—натуралистовъ. Врядъ ли приходится доказывать, что намѣренія художника, искусно скрытыя подъ личиною стиля и ретроспективизма, по производимому ими элементарнѣйшему физиологическому и психологическому эффекту, въ сущности, недалеко ушли отъ подобныхъ же эффектовъ (конечно, лежащихъ въ иной области чувствъ)—школы натуралистовъ—психологовъ. Мы далеки, конечно, отъ мысли, что ‚рискованные сюжеты‘ были чужды искусству добраго стараго времени,—оно также обращалось къ нимъ. Но есть тонкая и глубокая разница въ подходѣ къ этимъ сюжетамъ у художниковъ минувшихъ эпохъ и у нашихъ, въ частности—у Сомова. Въ то время, какъ ‚старикъ‘ при всей рискованности темы, умѣли оставаться въ сферѣ нѣкоего художественнаго преображенія—въ насъ преобладаетъ это злосчастное ‚совсѣмъ какъ въ натурѣ‘.

Было бы странно также утверждать, что эротика, будучи замѣтною особенностью сомовскаго искусства, — его исчерпываетъ; въ ней мы склонны видѣть скорѣе тематическую основу творчества художника, которая заинтересовала насъ прежде всего тѣмъ, что вмѣстѣ съ обостреннымъ эротизмомъ содержанія въ произведеніяхъ Сомова фатально начинаетъ преобладать натурализмъ, выводящій ихъ за тотъ предѣлъ, гдѣ художникъ становится виднѣе своего искусства. Основной особенностью сомовскаго искусства скорѣе слѣдуетъ признать ту неизмѣнную долю рефлексіи, которая овѣваетъ созданные имъ образы холодомъ ироніи въ ущербъ паѳосу. Въ коллекціи А. Коровина имѣется картина ‚Осмѣянный поцѣлуй‘,<sup>1</sup> но не осмѣяны ли самимъ художникомъ всѣ, вообще, поцѣлуй и

<sup>1</sup> Воспроизведенъ въ ‚Аполлонѣ‘ 1910 г. № 4.



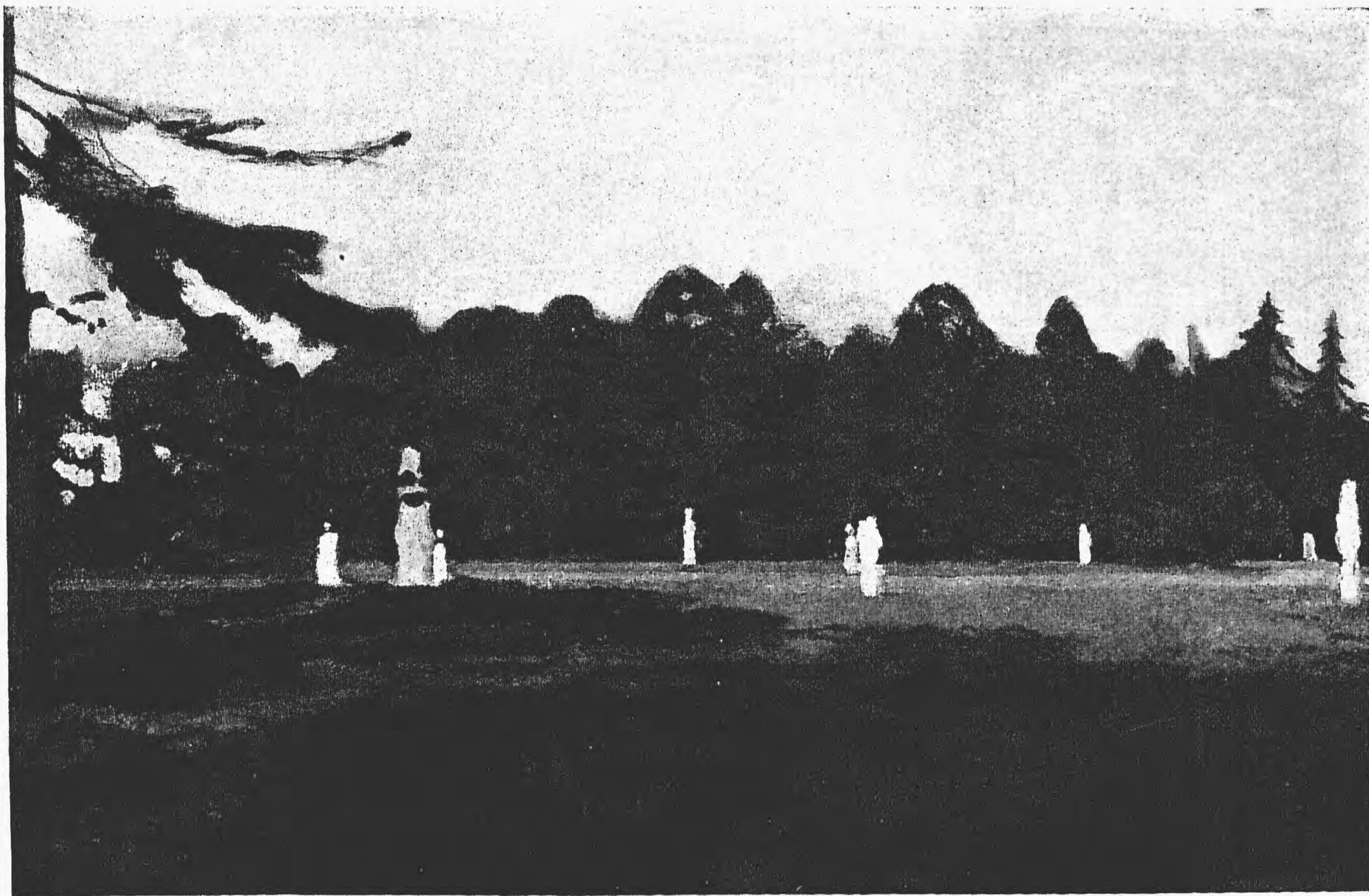
К. А. Сомовъ. „Катокъ“ (масло—1916).  
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

C. Somoff. „Patinage“ (huile). (Collection  
A. Koroine, Pgd.).



К. А. Сомовъ. „Прогулка“ (акварель)  
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.)

Somoff. „Promenade“ (aquarelle).  
Collection A. Korovine Pgd.).



К. А. Сомовъ. Пейзажъ.

C. Somoff. Paysage.

объятія? Какъ будто онъ постоянно, съ упорнымъ любопытствомъ, подсматриваетъ и передаетъ въ живописномъ анекдотѣ курьезное жеманство и „глупое“ самозабвеніе влюбленныхъ или же интимную развязность людей, слишкомъ долго сдерживавшихся въ рамкахъ приличія и этикета. Иногда эти анекдоты граничатъ съ шаржемъ и буфонствомъ, какъ напримѣръ воспроизведенный нами „Катокъ“, иногда просто дразнятъ бездеремонной шалостью.

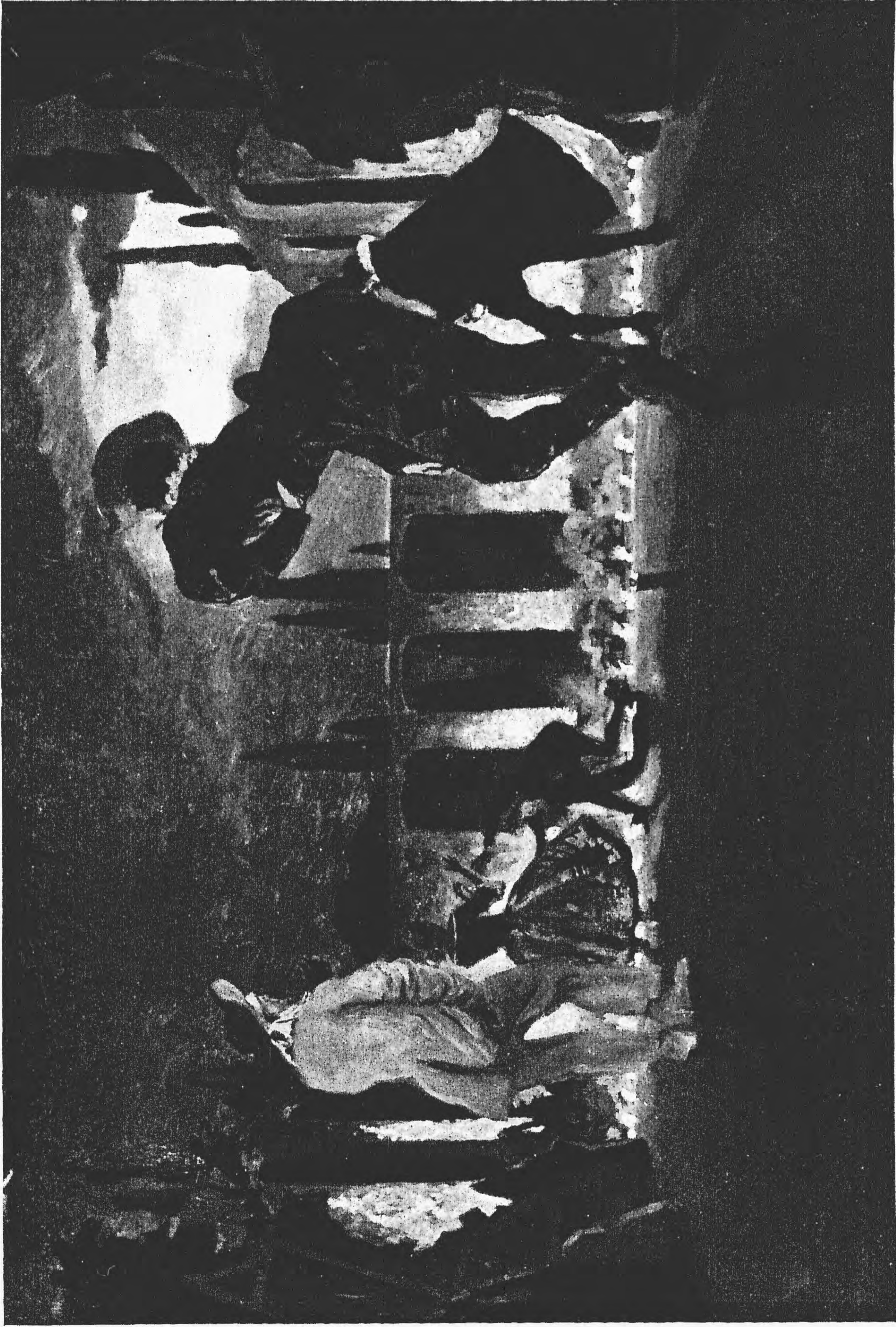
Всѣ стороны искусства Сомова весьма полно и разнообразно освѣщены въ собраніи, что позволяетъ съ достаточной опредѣленностью судить о граняхъ его художественной личности. Обозрѣвая картины, рисунки, акварели и портреты Сомова, лишній разъ убѣждаешься, насколько въ немъ рисовальщикъ преобладаетъ надъ живописцемъ. При взглядѣ на его произведенія создается совершенно неотступное впечатлѣніе, что картины его не „написаны“, мало того, онъ какъ бы боится самой краски, и даже его колористическія дерзанія (напримѣръ, въ томъ же „Осмѣянномъ поцѣлуѣ“ или „Каткѣ“) кажутся какими то случайными и несгармонированными. Это тѣмъ болѣе удивительно, что рядомъ—его же работы съ природы (нѣсколько пейзажей, облака, превосходный intérieur „На дачѣ“) совсѣмъ



далеки отъ этого недостатка: въ нихъ есть и отличная связность и безусловная цѣльность. Указанная ‚раскрашенность‘ сомовскихъ произведеній, гладкая обработка поверхности картины, настолько обезличиваетъ фактурныя свойства масляныхъ или акварельныхъ красокъ, что, порою, положительно затрудняешься сразу сказать, чѣмъ именно написана данная картина. Эти приемы сомовской живописи несомнѣнно являются плодомъ пристального изученія техники старыхъ мастеровъ. Но здѣсь, какъ и въ другихъ сторонахъ его ретроспективизма, насъ не удовлетворяетъ какое то ‚скольженіе по поверхности‘—вмѣсто углубленія, привязанность къ деталямъ—вмѣсто ихъ синтеза и развитія. Такой подходъ, по нашему мнѣнію, представляется чисто формальнымъ, далекимъ отъ творческаго претворенія стиля, которое одно способно оплодотворить старыя формы, дать имъ жизнь. Особенно безпокоющими, нарочными становятся эти фактурныя особенности съ увеличеніемъ размѣровъ произведенія. Вотъ почему такія картины, какъ ‚Въ лѣсу‘, кажутся какъ бы безцѣльно, безъ достаточной мотивировки, увеличенными миниатюрами, и наоборотъ—миниатюрныя произведенія К. А. Сомова пріобрѣтаютъ, благодаря ‚ювелирной‘ тонкости его техники, особую силу и значительность.

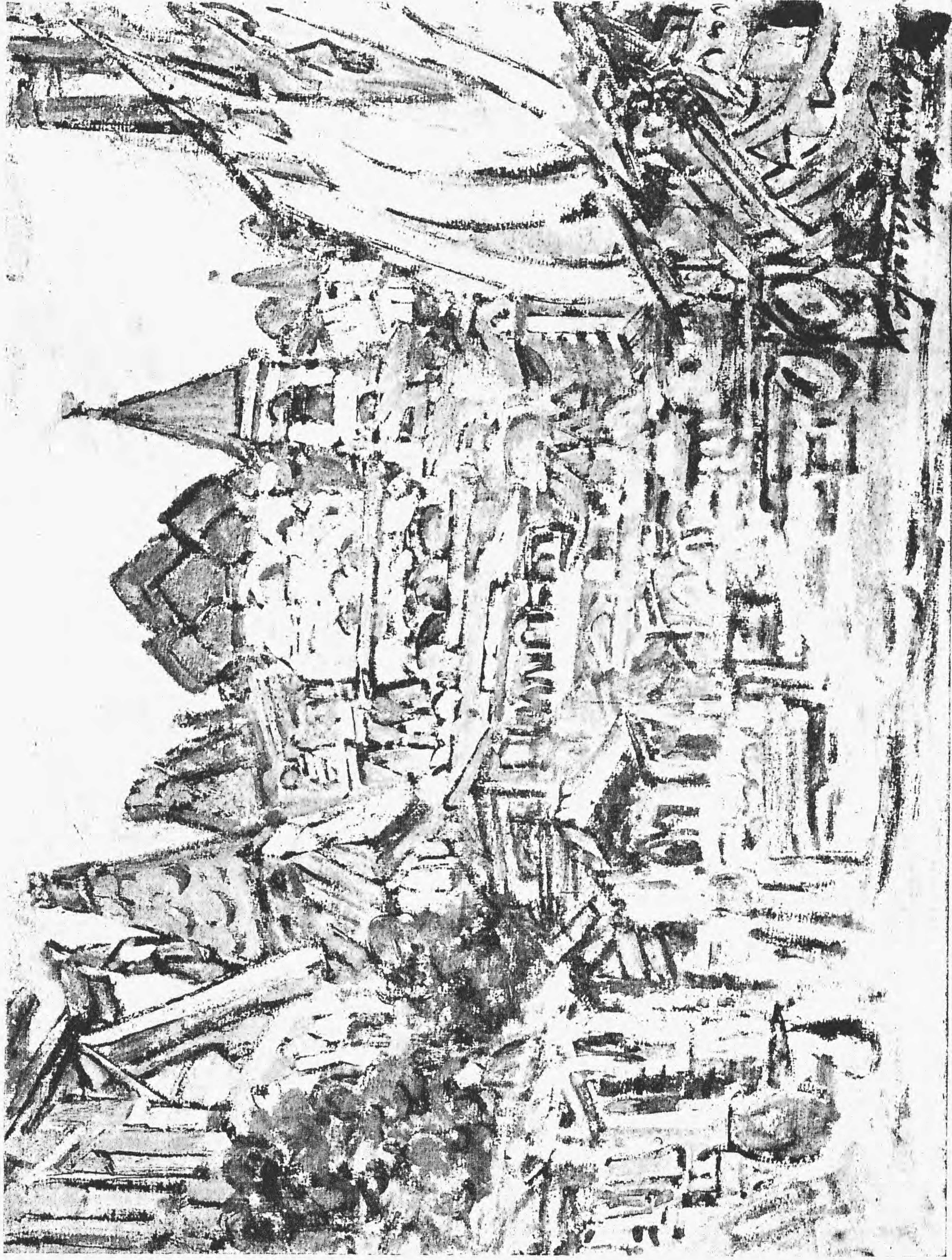
Касаясь рѣпинскаго мастерства и рассматривая его рисунки, мы видѣли, что въ основѣ ихъ лежитъ живописное начало; наоборотъ, обращаясь къ мастерству петроградской группы мѣръ-искусниковъ, и въ отдѣльности—К. А. Сомова, мы сталкиваемся съ кореннымъ различіемъ ихъ отношенія къ мастерству. Въ уголь зданія ставится рисунокъ, линія. Если вдуматься въ такое перемѣщеніе центра тяжести изъ области живописной въ графическую и вскрыть смыслъ этой эволюціи, то придется прійти къ совершенно, казалось бы, неожиданному выводу.

Рисунокъ, линія, графика—особенно въ чистѣйшемъ и строжайшемъ своемъ проявленіи—подходя прежде всего къ гранямъ каждаго отдѣльнаго предмета, какъ бы изолируетъ его идею, и въ этомъ смыслѣ преобладаніе графичности въ произведеніи всегда знаменуетъ повышеніе въ немъ элемента мысли. Наоборотъ, живописный подходъ къ натурѣ, ея вещности и ощущенію пространства—выявляетъ непосредственное воспріятіе міра, а потому и перевѣсъ живописнаго начала раздуваетъ въ произведеніи пламя чувства. Такая постановка вопроса показываетъ намъ, сколь малое и далеко не рѣшающее значеніе имѣютъ наличіе или отсутствіе въ произведеніи ‚тенденціи‘, ‚идейности‘, для того чтобы причислить его или не причислить къ разряду творческихъ, истинно художественныхъ. Оказывается, что творческая сущность лежитъ внѣ темы, ‚тенденціи‘—въ какихъ то тайникахъ духа, изъ которыхъ, независимо отъ внѣшней содержательности, могутъ стихійно вырываться блески творческаго чуда. Въ созданіяхъ тѣхъ художниковъ, которые начертали на своемъ знамени лозунги самодовлѣющаго, чистаго искусства, которые, какъ чумы, чураются даже признака тенденціи и, Боже упаси, морализаціи, которые чутко впитали въ себя всѣ соки эстетической культуры,—можетъ внезапно всплыть наружу вся головная, ‚надуманная‘ основа ихъ искусства и обна-



А. Н. Бенуа. *Итальянская комедия* (масло).  
(Собрание А. А. Коровина, в Пгд.)

А. Бенуа. *Комédie italienne* (huile).  
(Collection A. Corovine, Pgd.)



Константи́нъ Корови́нъ. Эскизъ декорации къ оперь 'Садко' (театра—1913). (Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

Constantin Koroúine. Esquisse de décor pour l'opéra 'Sadko' (détrépre). (Collection A. Koroúine, Pgd.)

ружаться тщательно скрываема призрачность тѣхъ тайниковъ духа, которые одни бы могли родить новый, преображенный міръ. Мы видимъ, такимъ образомъ, насколько возможно трагическое *qui pro quo*, при которомъ художникъ, опредѣленно тенденціозный, сознательно отвергающій всякія „эстетическія бредни“, оказывается въ существѣ своемъ, несмотря ни на что, настоящимъ творцомъ живописныхъ цѣнностей, рождаемыхъ изъ цѣлинъ его духа, и напротивъ—художникъ, утонченнѣйшій эстетъ, обнаруживаетъ, что за его созданіями стоитъ лишь остро отточенная мысль, изощренная осознанность извѣстныхъ эстетическихъ вѣрованій и симпатій, и что нѣтъ въ нихъ того бродила чувства, которое дало бы его искусству всю полноту жизни. Если это глубокое противорѣчіе воли и природной возможности ясно самому художнику—это его личная трагедія; если же нѣтъ, то это—трагедія его творчества, слѣпота въ своей основѣ. Намъ кажется, что только установивъ принципиальную разницу и наличие взаимнаго равновѣсія—съ одной стороны—между мыслью и чувствомъ, какъ объектомъ, какъ содержаніемъ произведенія въ узкомъ смыслѣ, и съ другой—между мыслью и цѣлокупностью духа, какъ импульсомъ и основой самого творчества, мы только и сможемъ опредѣлить „удѣльный вѣсъ“ произведенія искусства.

Обращаясь въ томъ же коровинскомъ собраніи къ картинамъ и акварелямъ Александра Бенуа, помѣщающимся въ ближайшемъ сосѣдствѣ съ работами Сомова, видишь и въ нихъ результаты углубленія въ искусство старыхъ мастеровъ, ту полноту и изощренность эстетической культуры, которой такъ не хватало художникамъ предшествовавшего поколѣнія; вмѣстѣ съ тѣмъ чувствуешь обдуманность, постоянную самокритику и замкнутость въ формальныхъ отраженіяхъ и повтореніяхъ стилистическихъ достижений минувшаго. Будто, встрѣтившись съ художникомъ, ведешь съ нимъ интереснѣйшую и поучительную бесѣду объ искусствѣ прошлаго... Именно съ этой стороны живопись А. Бенуа, развивая и углубляя высказываемыя имъ въ печати мысли объ искусствѣ, служитъ какъ бы арифметическимъ дополненіемъ къ его дѣятельности критика и историка искусства. Конечно, въ своемъ собственномъ творствѣ художникъ болѣе опредѣленно и ограничительно обнаруживаетъ свои задушевные симпатіи къ XVIII вѣку, къ эпохѣ бароко, чѣмъ онъ дѣлаетъ это при литературныхъ выступленіяхъ, гдѣ ему приходится объективировать и равно безпристрастно оцѣнивать эстетическія явленія, иногда совершенно разнородныя и другъ другу противорѣчащія... Но не этимъ только соединеніемъ художника и критика интересно творчество А. Бенуа, — оно значительно по своимъ внутреннимъ качествамъ и своей самостоятельной цѣнности. Если подходить къ произведеніямъ съ точки зрѣнія ихъ типичности для художественнаго облика автора, то, несомнѣнно, наиболѣе удовлетворяющими этому требованію будутъ три его версальскихъ этюда, „Парадъ при Павлѣ I“ и „Купальня маркизы“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Воспроизведено въ „Аполлонѣ“ 1909 г., № 3.

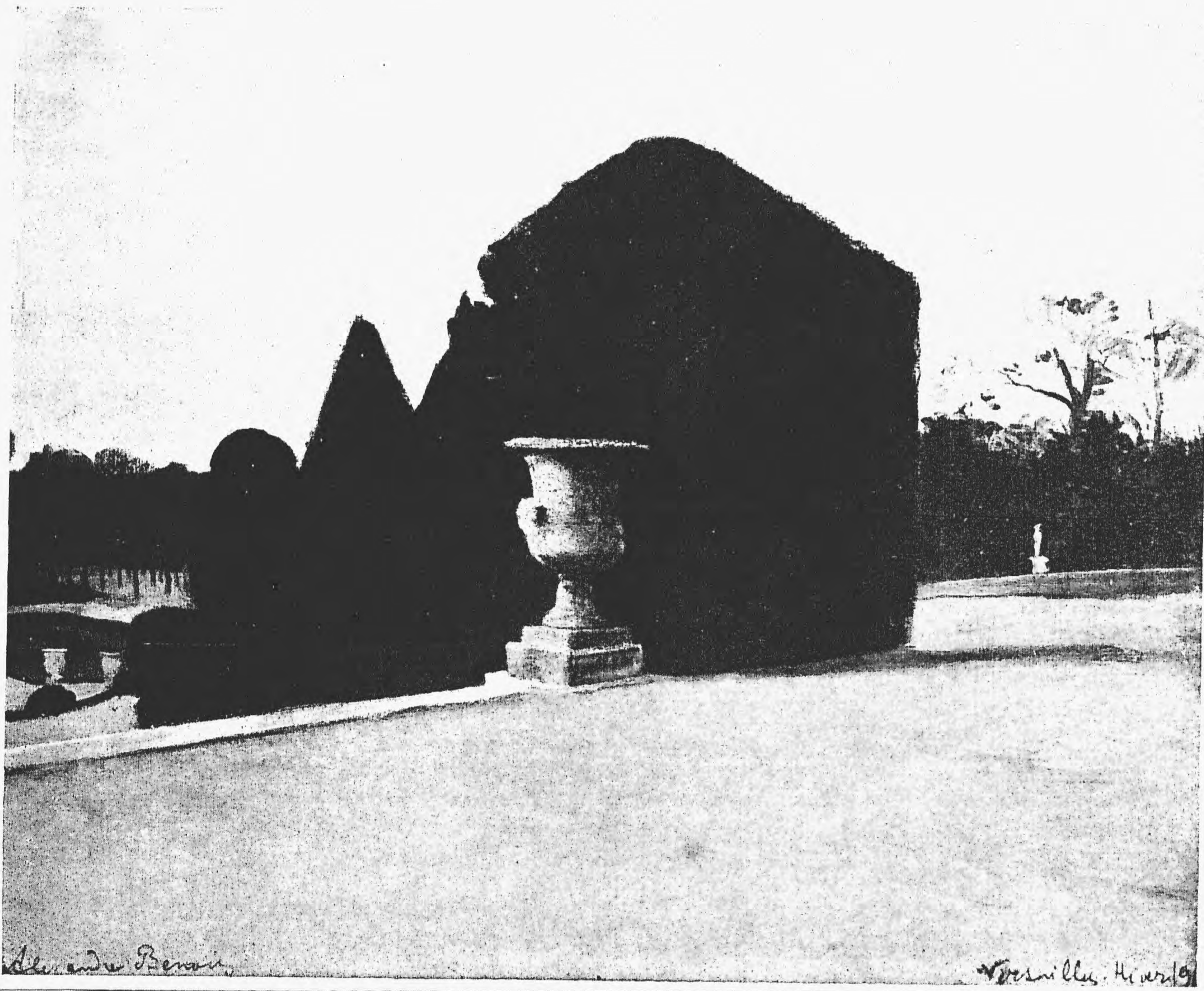
Скромная сѣровато-зеленоватая гамма версальскихъ гуашей А. Бенуа сближаетъ ихъ съ произведеніями В. А. Сѣрова, на которыя онѣ отчасти походятъ нѣкоторою упрощенностью рисунка и формы. Та же колористическая умѣренность отличаетъ и ,Купальню маркизы‘, и ,Парадъ при Павлѣ I‘, напоминая скорѣе иллюминацию рисунка, чѣмъ живопись. Зато восхитительная ,Итальянская комедія‘ показываетъ намъ, какимъ сильнымъ живописцемъ, мастеромъ свѣтотѣни и колорита можетъ быть А. Бенуа. Изумительно передана борьба трепещущаго свѣта плоскѣхъ и огней иллюминаціи съ окружающимъ мракомъ, и вся композиція проникнута необычною жизненностью. Сравнивая эту картину съ упомянутыми выше произведеніями, по своему красивыми и интересными, безъ колебаній отдаешь ей предпочтеніе, такъ какъ чувствуешь въ ней болѣе интенсивное, темпераментное проявленіе творческой воли. Художника зажгло уже само заданіе, та театральность, ,искусственность‘ и фантастичность момента, которая позволила ему быть свободнымъ и смѣлымъ, дать нѣкоторый перевѣсъ чувственной интуиціи надъ сознательнымъ и слишкомъ ,трезвымъ‘ созерцаніемъ природы... При свѣтѣ облачнаго дня (,Версаль‘) или снѣжнаго тумана петербургской зимы (,Парадъ при Павлѣ I‘), или, наконецъ, у тѣнистаго водоема, съ купающеюся маркизою,—художникъ, можетъ быть, любитъ нѣжными соотношеніями тоновъ и увлекается графическимъ рассказомъ; но при всемъ томъ чувствуется въ немъ доля какого то внутренняго холода, какой то отчужденности отъ поставленной задачи, — какъ будто днемъ глазъ художника не воспринимаетъ природу, какъ творческую сказку, а лишь какъ скучную, утомительную дѣйствительность съ ея назойливыми деталями. Наоборотъ, въ темнотѣ итальянской ночи, среди причудливо мерцающихъ огней уличнаго балагана, среди кривлянія и шутокъ актеровъ—въ художникѣ вдругъ просыпается истинное творческое воспріятіе жизни, и рождается живое, трепетное произведеніе. Можно сказать, что въ глазахъ его дѣйствительность ясная, такъ отчетливо видимая, мертветъ, дѣлается чѣмъ то холодноватымъ или тепловатымъ,—а гримаса паяца, театральннй блескъ и мишурность загораются яркимъ и неподдѣльнымъ пламенемъ жизни.

Творчество В. А. Сѣрова освѣщено, по преимуществу, со своей ,будничной‘ стороны—въ рисункахъ и аквареляхъ, изъ которыхъ позволимъ себѣ отмѣтить сценку на восточномъ базарѣ, исполненную подъ вліяніемъ врубелевской техники, и характерную акварель ,Московскій извозчикъ‘<sup>1</sup>; типична также для сѣровскаго искусства по своей простотѣ и поэтичности довольно большая его картина ,Ифигенія‘, выдержанная въ серебристой, нѣжной гаммѣ.

Четыре произведенія Рериха интересны сопоставленіемъ начала и вершины его дѣятельности. Эскизъ къ академической программѣ ,Сходятся старцы‘ свидѣтельствуеетъ о томъ, что художникъ первоначально задавался передачею свѣтотѣни, безъ особо ярко выраженаго стилизма, который въ полной мѣрѣ проявился лишь

<sup>1</sup> Воспроизведенъ въ ,Аполлонѣ‘ 1912 г. № 10.

впослѣдствіи, чему въ собраніи являются свидѣтелями гуаши: ‚Славяне на Днѣпрѣ‘, ‚Небесный бой‘<sup>1</sup> и ‚Иноземные гости‘. Картины эти—прекрасные образцы богатой, насыщенной яркими красками палитры Рериха, все болѣе и болѣе осознававшего себя, съ годами, какъ колориста и композитора.



Александръ Бенуа. ‚Версаль‘.

Alexandre Benois. ‚Versailles‘.

Собраніе позволяетъ намъ видѣть этапы развитія художественнаго дарованія и Л. С. Бакста. Если мы сравнимъ робкій и банальный подходъ къ натурѣ въ акварельномъ портретѣ художника Алексѣева или академичнаго ‚Рабочаго‘ (1899 г.)

<sup>1</sup> Воспроизведенъ въ ‚Аполлонѣ‘ 1910 г., № 4.

со зрѣлымъ мастерствомъ его ‚Ливня‘ или ‚Женскаго портрета‘<sup>1</sup>, съ чеканнымъ рисункомъ-портретомъ А. А. Коровина или написаннымъ съ декоративной широтой ‚Ужиномъ‘, то намъ станетъ ясно, какъ быстро выросталъ и крѣпъ талантъ Бакста, какъ освобождался глазъ художника отъ порабощенія случайностью видимаго и шелъ къ творческому синтезу формъ, хотя и строго реальныхъ, но освѣщенныхъ единствомъ и убѣдительностью собственнаго стиля.

Работы прочихъ *deorum majorum et minorum* ‚Мира Искусства‘ рисуютъ намъ ихъ художественное обличіе гораздо бѣднѣе и одностороннѣе.

Такъ, прекрасный декоративный талантъ Е. Е. Лансере показанъ лишь двумя мало значительными акварелями: проектомъ декоративнаго фриза и ‚Данаей‘. Его же ‚Лѣсъ‘ и два рисунка петроградскихъ видовъ весьма скромно говорятъ о немъ, какъ о поэтѣ природы и города.

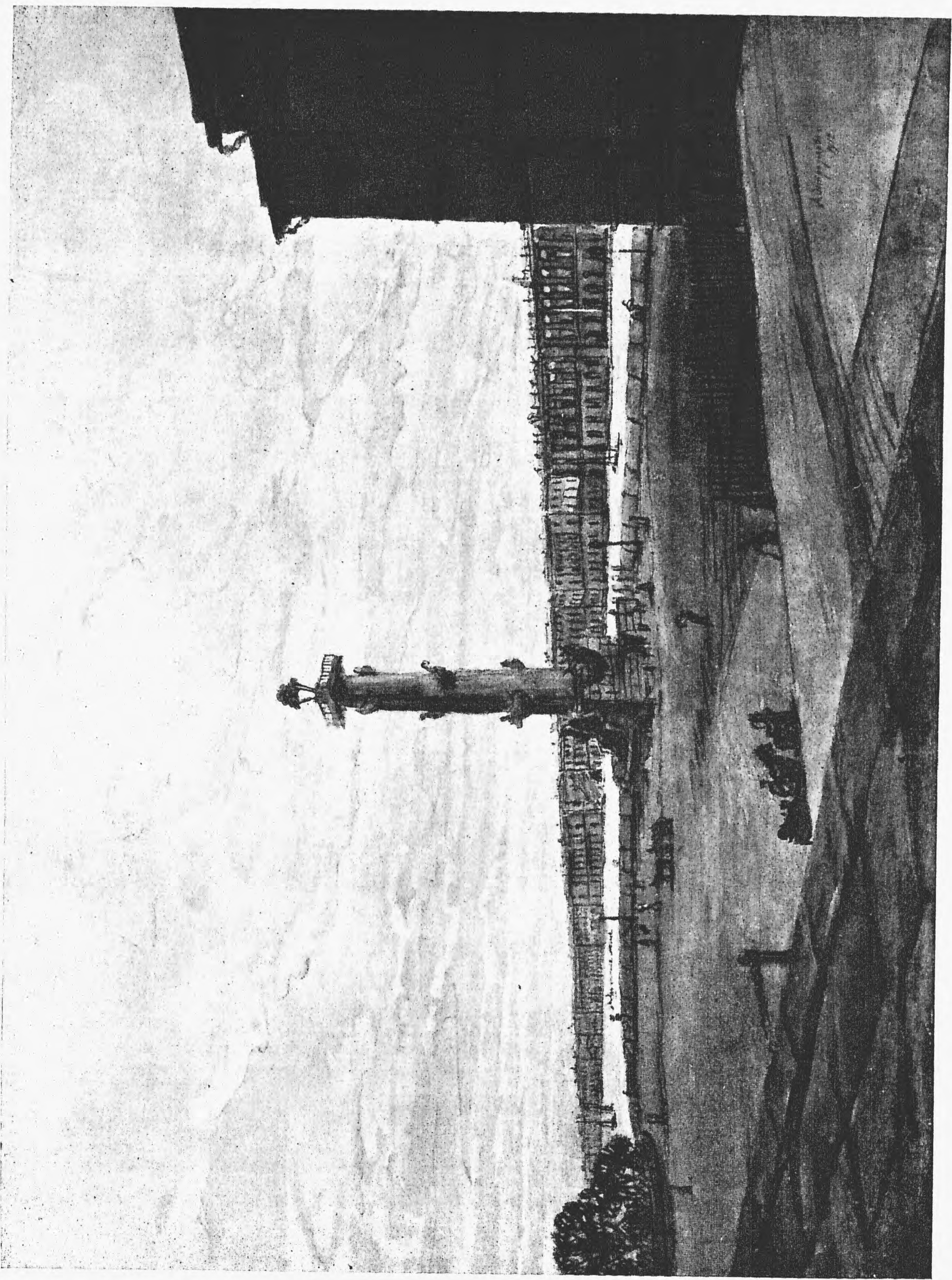
Съ той же только стороны мы можемъ судить объ искусствѣ М. В. Добужинскаго и А. П. Остроумовой-Лебедевой.

Два пейзажа и *nature morte* А. О. Гауша, пожалуй, исчерпывающимъ образомъ свидѣтельствуютъ о его симпатичномъ и скромномъ искусствѣ, такъ же, какъ цвѣтистая гуашь Б. М. Кустодіева ‚Праздникъ въ деревнѣ‘<sup>2</sup> говоритъ о послѣднихъ стремленіяхъ художника къ красочности и веселой пестротѣ.

Нѣсколько умѣренное вниманіе удѣлено собирателемъ художницамъ ‚Мира Искусства‘: З. Е. Серебряковой, Е. С. Кругликовой, А. Э. Линдемманъ и Т. А. Луговской-Дягилевой, представленнымъ каждая однимъ-двумя незначительными произведеніями. А. Коровинъ не оставилъ безъ вниманія художниковъ, мысли которыхъ такъ или иначе направлены къ возсозданію связи съ національнымъ искусствомъ прошлаго; таковы братья А. М. и В. М. Васнецовы, М. В. Нестеровъ и отчасти С. В. Малютинъ. Большую картину М. В. Нестерова ‚Подъ благовѣсть‘, такую скромную, такъ любовно и искренно скомпонованную, мы считаемъ однимъ изъ удачнѣйшихъ и тонкихъ его произведеній. Какъ интересно сопоставлены молодой, еще неотрвавшейся отъ природы и жизни мистицизмъ молодого послушника, погруженнаго въ свой молитвенникъ и разсѣянно играющаго сорваннымъ прутомъ,—съ мертвой, могильной мистикой старика-монаха, согнувнагося подъ тяжестью лѣтъ, молитвы и поста... Отбросивъ эту тематическую сторону произведенія, мы въ самой живописи нестеровской картины можемъ подмѣтить положительныя стороны: связность построенія, выдержанность общаго тона, напоминающаго, пожалуй, раннихъ импрессионистовъ (Мане), и въ то же время—подлинное чувство русскаго весенняго пейзажа. Въ этой композиціи Нестерова, какъ и въ другихъ его рисункахъ-этюдахъ—‚Св. Сергій съ медвѣдемъ‘ и ‚Св. Сергій за рыбной ловлей‘, совершенно нѣтъ стилистиче-

<sup>1</sup> Воспроизведенъ въ ‚Аполлонѣ‘ 1910 г., № 5.

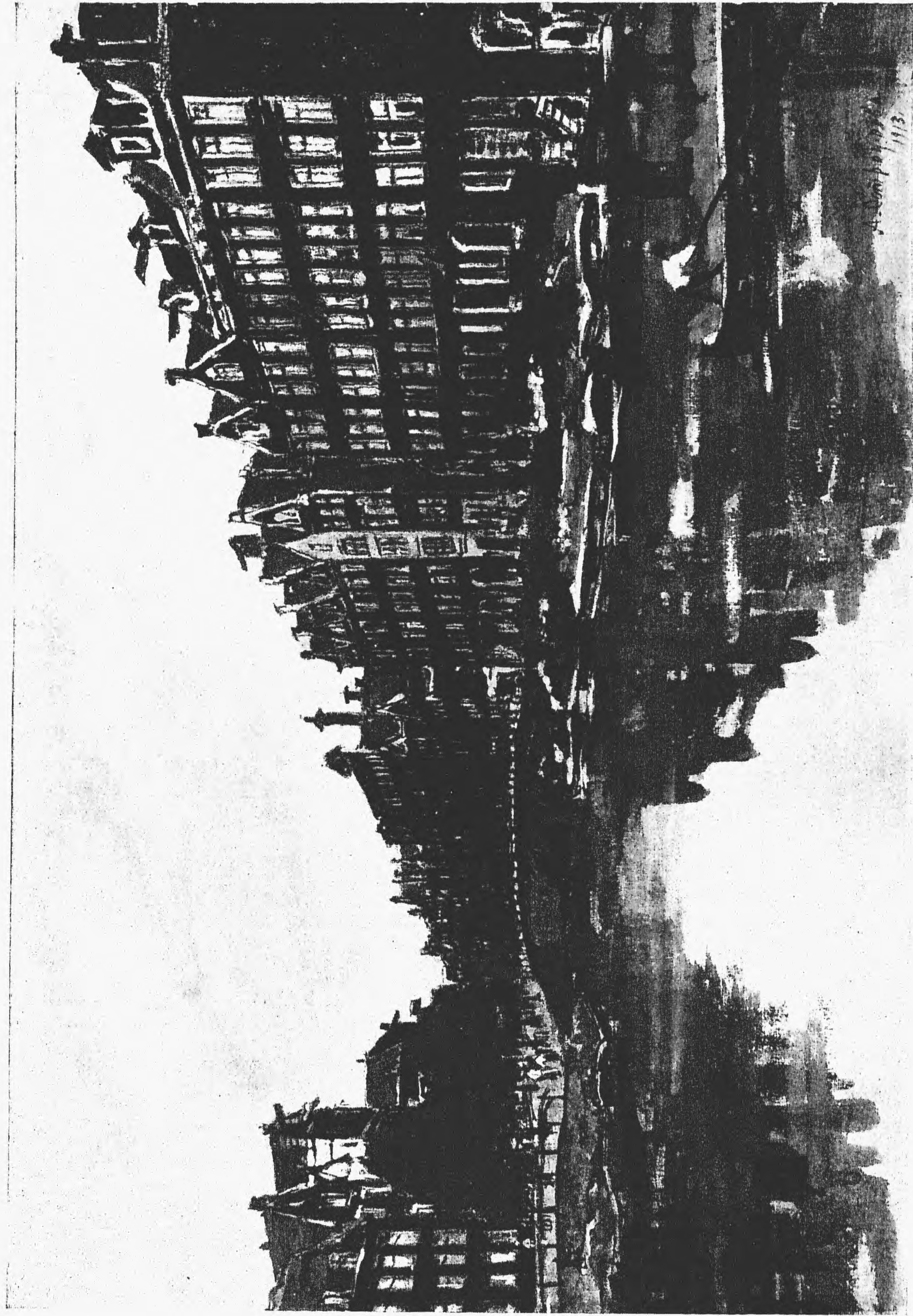
<sup>2</sup> Воспроизведена въ ‚Аполлонѣ‘ 1910 г., № 12.



А. П. Остроумова-Лебедева. Видъ на Неву со стороны Биржи' (акварель—1912). (Собрание А. А. Коровина, въ Пгд.).

A. Ostrooumova-Lebedeva. 'Vue de la Néva' (aquarelle). (Collection A. Korovine, Pgd.).





А. П. Островникова-Лебедева (акварель).  
(Собрание А. А. Коровина, в Пгд.).

А. Остроумова-Лебедева (аquarelle).  
(Collection A. Korovine, Pgd.).

скаго подхода къ до-петровской эпохѣ, къ ея искусству: это просто мистическая, безкровная мечта о ,тихой', подвижнической Руси.

С. В. Малютинъ въ своихъ четырехъ гуашахъ-иллюстраціяхъ къ ,Золотому пѣтушку' подходитъ къ прелестной наивности и цвѣтистой веселости русской сказки и тѣмъ освѣщаетъ еще одну грань народнаго духа. Въ малютинскомъ пониманіи русской сказки, нѣсколько вольномъ, живописномъ, гораздо больше интуитивности и поэтического прозрѣнія, чѣмъ, напримѣръ, въ находящемся въ томъ же корвинскомъ собраніи раскрашенномъ рисункѣ И. Я. Билибина ,Сказка', оставляющемъ зрителя холоднымъ къ графическому ,этнографизму', надуманности и кропотливой законченности, столь въ сущности чуждыхъ сказкѣ...

Коснувшись малютинскихъ гуашей, нельзя попутно не упомянуть трехъ другихъ его произведеній, совершенно далекихъ отъ ,сказочныхъ' задачъ художника—это вполне реалистическіе портреты его сына и дочери и ,Паромъ'. Картины эти, особенно ,Паромъ', поддерживаютъ мнѣніе о Малютинѣ, какъ уравновѣшенномъ и серьезномъ живописцѣ.

Если традиціи петроградскихъ художниковъ ,Міра Искусства' тяготѣли къ композиціоннымъ задачамъ и техникѣ старинныхъ мастеровъ, къ возрожденію стилистическихъ особенностей и идейныхъ интересовъ опредѣленныхъ, отошедшихъ въ болѣе или менѣе отдаленное прошлое эстетическихъ эпохъ, къ тому специфическому ,ретроспективизму', который такъ ярко и лаконично опредѣлилъ ихъ художественную фizioномію, то творчество московскихъ художниковъ, при наличіи извѣстной доли интереса къ искусству прошлаго, было, безусловно, отмѣчено совершенно другими симпатіями и стремленіями.

Преобладаніе рисунка и графическаго разсказа надъ живописью и порою почти рабское слѣдованіе стилистическимъ элементамъ старой живописи, какъ въ выборѣ темъ, такъ и въ воспріятіи самыхъ техническихъ ея особенностей, какъ мы уже отмѣчали выше, давали искусству петроградскихъ мѣръ-искусниковъ отпечатокъ извѣстной нарочности и холоднаго расчета,—въ то время какъ въ творствѣ московскихъ художниковъ можно усмотрѣть, съ одной стороны, гораздо болѣе свободный, дѣйственный походъ къ отошедшему въ даль, заманчивому прошлому, а съ другой—болѣе смѣлая исканія новыхъ формъ и новой техники, съ явнымъ предпочтеніемъ начала живописнаго началу графическому. Въ этомъ смыслѣ любопытно, напримѣръ, сопоставить произведенія В. Э. Борисова-Мусатова и К. А. Сомова. Картины Мусатова—это какіе то сны, интуитивныя грезы о быломъ, въ которыхъ, быть можетъ, есть множество погрѣшностей въ отношеніи бытовыхъ деталей,—по сравненію съ ними сомовскія композиціи кажутся археологическими трактатами, основанными на кропотливомъ изслѣдованіи источниковъ. Это одна сторона; другая лежитъ уже въ области самаго мастерства. Картины Мусатова—это свѣтъ и трепетаніе жизни, достигнутые приобщеніемъ къ живописнымъ завоеваніямъ Пюви-де-Шаванна. Одна, но дѣйствительно очарователь-

ная акварель Мусатова, <sup>1</sup> находящаяся въ коллекціи А. Коровина, вполне можетъ служить подтвержденіемъ только что сказаннаго.

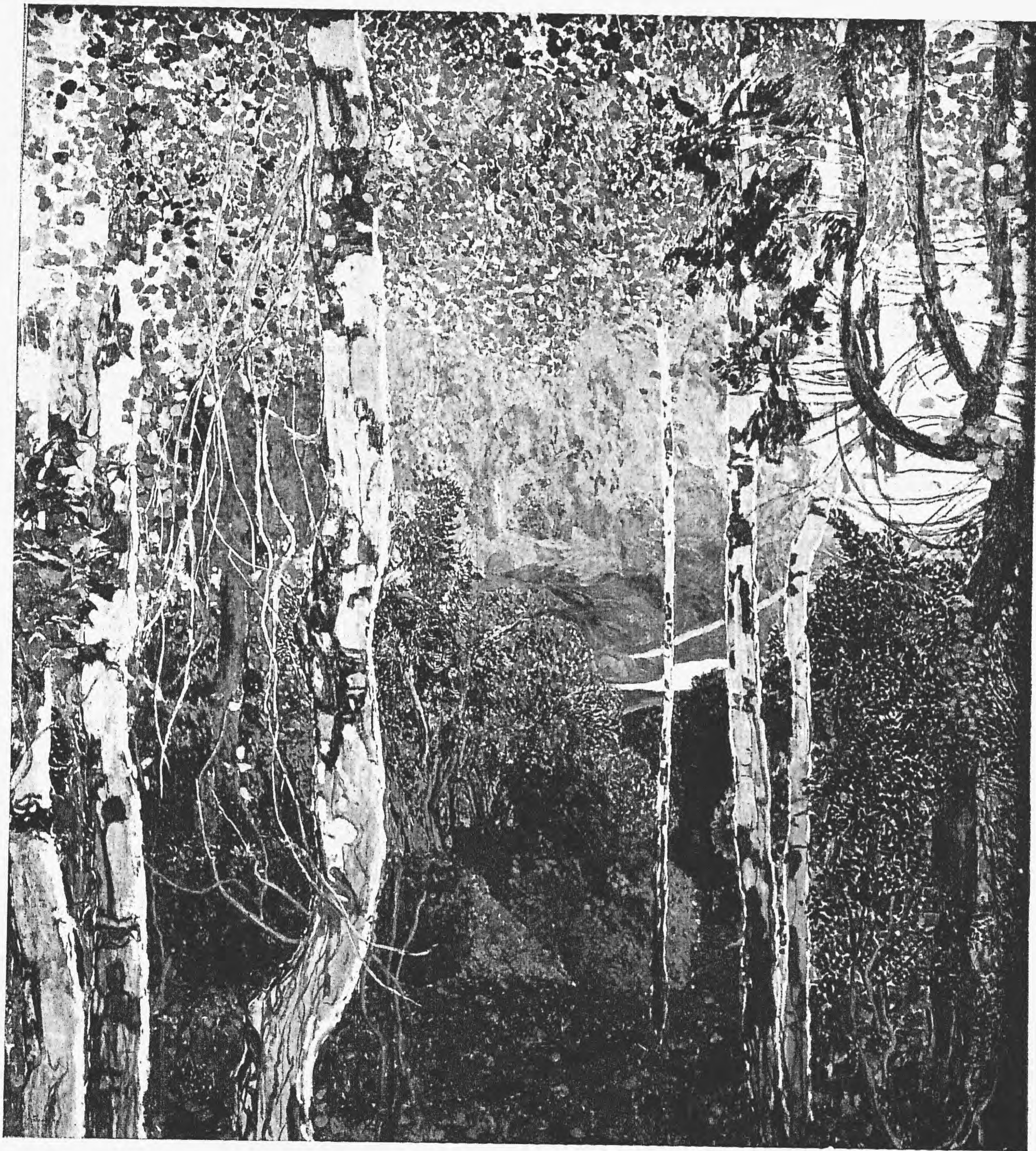
Къ плеядѣ „московскихъ“ по своему складу художниковъ слѣдуетъ отнести М. А. Врубеля, который также, обращаясь къ изученію и вдумчивой интерпретаціи стараго искусства, всегда горѣлъ въ поискахъ новыхъ техническихъ средствъ, задавался разрѣшеніемъ сложнѣйшихъ вопросовъ свѣтотѣни, формы и композиціи. Эта грандіозная по размѣрамъ и результатамъ работа основывалась у Врубеля не только на сознательномъ и рассчитанномъ заранѣе намѣреніи, но гораздо глубже коренилась въ тончайшихъ переживаніяхъ его геніальнаго духа, охватывала цѣликомъ всю его сложную и загадочную натуру. Все, къ чему бы ни прикасался Врубель своимъ творчествомъ, загоралось чудомъ преображеннаго міра.

Въ составъ собранія входятъ всего три произведенія Врубеля, свидѣтельствующія о вѣчной, непререкаемой значительности его таланта. Большой портретъ „Дамы въ голубомъ“, написанный съ подлинно-геніальнымъ трепетомъ большой художественной души, сразу вводитъ насъ въ истинное пониманіе того, что такое настоящая, чистая живопись свѣтотѣни. Трудное сочетаніе голубого тона съ коричневымъ проведено художникомъ съ поразительнымъ умѣніемъ и вкусомъ. Задача, о которую разбились бы всѣ старанія „средняго“ художника, разрѣшена Врубелемъ поистинѣ чудесно и неподражаемо. Какъ изумительно выдержано равновѣсіе голубого свѣта съ воздушной легкостью тѣни, окутывающей бѣольшую часть картины. Особенно подкупаетъ въ этомъ портретѣ исключительная легкость, радостность подхода къ видимому и такое же его воплощеніе въ творческомъ образѣ. Глядя на это произведеніе, испытываешь какое то несказанно-бодрое чувство, словно дышишь воздухомъ горной вершины, впитываешь всю цѣлостность и прекрасное созвучіе художественнаго воспріятія и осуществленія, которыми горѣлъ могучій духъ Врубеля.

Незаконченная акварель „Садко“, обнаруживая силу врубелевской композиціи, весьма любопытна именно своею незаконченностью. Здѣсь мы можемъ прослѣдить процессъ его работы, постепенный ходъ „чеканки“ произведенія отъ тонкаго, легкаго и сразу уже выработаннаго рисунка вплоть до радужнаго сверканія изумительно сочетаемыхъ красокъ, того блеска драгоцѣнныхъ камней и перламутра, которымъ такъ поразительно владѣлъ Врубель.

Третье его произведеніе — акварельный набросокъ букета сирени, — какъ всегда красивое по своей красочной гармонизаціи, характерно для уясненія пониманія художникомъ формъ, тѣхъ молніеносныхъ изломовъ и таинственныхъ пересѣченій линій, изъ хаоса которыхъ натура встаетъ преображенной для какой то новой и прекрасной жизни.

<sup>1</sup> Воспроизведена, подъ названіемъ „Минувшее“, въ Аполлонѣ 1909 г., № 2.



А. Я. Головинъ. „Декоративный пейзажъ“  
(темпера). (Собрание А. А. Коровина, въ Пгд.).

A. Golovine. „Paysage décoratif“ (détrempe).  
(Collection A. Korovine, Pgd.).



*А. Е. Яковлевъ. „Скрипачъ“ (масло). (Собрание  
А. А. Коровина, въ Пгд.).*  
*A. Iakovlevff. „Le violoniste“ (huile). (Collection  
A. Korovine, Pgd.).*

Наиболѣе яркимъ выразителемъ именно живописныхъ принциповъ, давшимъ толчокъ къ самоопредѣленію многимъ изъ молодыхъ художниковъ, несомнѣнно является Константинъ Коровинъ; изъ его мастерской вышли такіе живописцы, какъ покойный Н. Н. Сапуновъ, А. В. Срединъ, С. Ю. Судейкинъ, В. И. Денисовъ, П. Кузнецовъ и др.; на ихъ искусство, столь порою различное, Константинъ Коровинъ повліялъ самымъ живымъ и благотворнымъ образомъ. Самъ весьма сильный мастеръ, одинъ изъ оригинальнѣйшихъ и яркихъ художественныхъ темпераментовъ, К. Коровинъ нисколько не поработилъ и не подчинилъ, въ узкомъ смыслѣ слова, своихъ учениковъ рецептамъ своего искусства, не обезцвѣтилъ ихъ творческаго лика, а наоборотъ вдохнулъ въ нихъ пламень свободаго самодовлѣющаго искусства. Свидѣтельствуютъ о томъ произведенія только что названныхъ художниковъ, столь разнообразныхъ, отмѣченныхъ такими индивидуальными чертами.

Возьмемъ хотя бы Н. Н. Сапунова и, въ частности, имѣющіяся въ собраніи двѣ яркія его работы: извѣстную ‚Карусель‘<sup>1</sup> и ‚Проектъ дамскаго портрета‘. Достаточно всмотрѣться пристальнѣе въ эти картины, чтобы прійти къ убѣжденію въ сильнѣйшемъ и благотворнѣйшемъ вліяніи на Сапунова его учителя, отъ котораго онъ воспринялъ, развивъ по своему, всю широту его пониманія живописи, мощь его свѣтотѣни.

Изъ хаоса буйныхъ красочныхъ мазковъ въ произведеніи Сапунова рождается нѣчто цѣлое и поразительно связанное; онъ такой же, какъ и Константинъ Коровинъ, организаторъ хаоса. Когда охватываешь его ‚Карусель‘ общимъ взглядомъ, впитываешь ее сразу, не отвлекаясь деталями (да еще вопросъ, можно ли ‚развлекаться‘ ими), поражаешься именно силою общаго, удивительной спайкой этого произведенія. И въ этомъ Сапуновъ наслѣдовалъ коровинское свойство быть всегда ‚собраннымъ‘, единымъ въ каждомъ своемъ созданіи. И тотъ и другой неизмѣнно дѣйствуютъ на зрителя какъ бы всею поверхностью сразу, не позволяютъ ему развлекаться, а наоборотъ собираютъ все ощущенія зрителя въ одинъ фокусъ, питаютъ его, какъ бы сказали біологи, экзосмотически... Нѣтъ словъ — образы ихъ разные, у Сапунова больше отвлеченной мечты, чѣмъ у его учителя, но ‚принципіальной‘ разницы нѣтъ.

Заведя рѣчь о Сапуновѣ, мы, уже тѣмъ самымъ, дали сжатую характеристику значенія и смысла коровинскаго искусства, которое въ собраніи обрисовано очень полно и многообразно. Такія картины, какъ его виртуозный ‚Nature morte‘ (1916), ‚Побережье въ Гурзуфѣ‘ или одинъ изъ эскизовъ къ ‚Русалкѣ‘, сдѣланный съ натуры, не взирая на всякія ‚последнія слова‘, останутся навсегда значительными и заставятъ считаться съ собою.

Ни одинъ тонъ у К. Коровина не звучитъ фальшью отношеній; тона эти могутъ не соответствовать фотографической правдѣ природы, но они всегда заключены въ такіе же интервалы, какъ въ ней; художникъ имѣетъ смѣлость ,разыгрывать‘ натуру въ любой избранной имъ гаммѣ. Тѣ же живописныя достоинства отличаютъ и театральныя композиціи К. Коровина, которыхъ въ собраніи имѣется семь.

В. И. Денисовъ—художникъ загадочный, творчество котораго до сихъ поръ еще не нашло безпристрастной и достойной оцѣнки. Онъ также по существу вышелъ изъ нѣдръ коровинскаго искусства, къ которому онъ приобщился въ началѣ и совершенно неожиданно и по новому подошелъ опять за послѣднее время.

Искусство В. Денисова охарактеризовано въ собраніи весьма полно. Здѣсь можно видѣть его отвлеченныя, мистическія композиціи, композиціи пейзажную, церковную и графическую и, наконецъ, работы съ натуры (пейзажъ и портретъ), причемъ всѣ эти работы относятся къ разнымъ періодамъ дѣятельности художника, позволяя прослѣдить эволюцію его взглядовъ и стремленій.

На пестромъ фонѣ художественной современности фигура В. И. Денисова выдѣляется яркимъ и незабываемымъ образомъ, и уже одно это пробуждаетъ большой интересъ къ его личности. Какъ живописецъ, Денисовъ является создателемъ совершенно неподражаемой свѣтотѣни. Стоитъ только взглянуть, напримѣръ, на его пейзажъ ,Райки‘, чтобы понять, какъ изъ вихря переплетающихся, буйныхъ мазковъ рождается единое—свѣтотѣнь. Денисовъ тоже организаторъ хаоса. Задачи рисунка, формы, матеріала въ его искусствѣ отпадаютъ. Предметность зависитъ не отъ ограниченія поверхностями или контурами, а отъ скольженія свѣта по массамъ и поверхностямъ. Это—чистая живопись, передающая пространство, пронизанное борьбою свѣта и тѣни. Музыкальная основа, заложенная въ глубинѣ стремленій Денисова, дѣлаетъ его исключительнымъ композиторомъ, а его искусство, въ цѣломъ,—подлинной фееріей.

Въ своихъ композиціяхъ Денисовъ исходитъ то изъ борьбы линій, то изъ равновѣсія массъ или плоскостей. Двѣ большія его картины ,Фуга въ живописи‘ и ,Саломея‘, равно какъ и графическая композиція ,Охота на льва‘, превосходно о томъ свидѣтельствуютъ. Романтическія грезы и мистическія видѣнія, столь мало въ комъ сейчасъ встрѣчающія сочувствіе, владѣютъ душою художника, къ которому жизнь всегда была обращена не сѣрой стороной обыденности, но своимъ таинственнымъ ликомъ. Греза о жизни рождаетъ фантастическую, ,свободную‘ форму. Денисовъ дерзаетъ имѣть свою анатомію и свою перспективу. Онѣ вытекаютъ изъ общей идеи каждой композиціи, подчинены основному движенію.

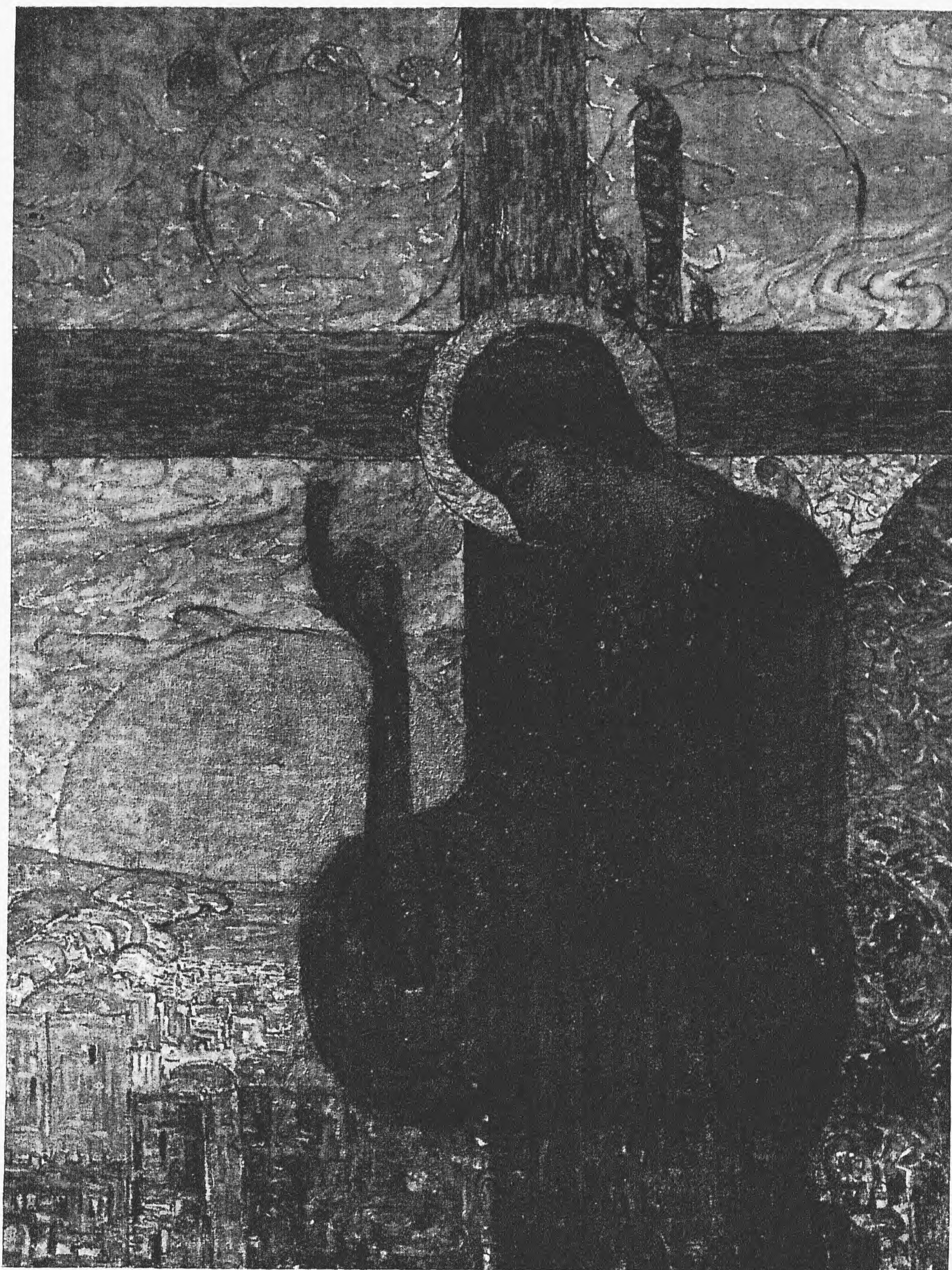
Техника и колоритъ Денисова столь же богаты и разнообразны, какъ и его композиція; они или дождисто-радужны, распылены въ брызгахъ, сверкающихъ перламутромъ (,Саломея‘, ,Фуга въ живописи‘), или звенятъ яркими созвучіями и диссонансами (,Золотая осень‘), или, наконецъ, замыкаются въ однотонность, нѣжную ,бѣдность‘ скромныхъ красочныхъ сопоставленій (,Джотто‘, панно ,Разливъ Волги‘).



В. И. Денисовъ. „Охота на льва“ (рисунки  
акварелью). (Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.

V. Denissoff. „La chasse au lion“ (dessin à  
l'aquarelle). (Collection A. Korovine, Pgd.).





*В. И. Денисовъ. „Джотто“ (масло).  
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).*

*V. Denisoff. „Giotto“ (huile). Collection  
A. Korovine Pgd.).*

Денисова не разъ упрекали въ отсутствіи культуры; намъ эти упреки кажутся несправедливыми. Взглянемъ, на примѣръ, на его ‚Джотто‘. Такъ оригинально и тонко подойти къ духу ранняго Ренессанса можетъ только человекъ, чутко воспринимающій сокровенный смыслъ вселенской культуры. Правда, это—не рабское слѣдованіе ‚элементамъ‘ стиля, его формальной основѣ, а живое проникновеніе въ самую душу стиля, въ свободной и самостоятельной интерпретаціи. Здѣсь стиль преломляется въ призмѣ опредѣленнаго художественнаго темперамента, рождается для новой жизни, совершенно такъ же, какъ для такой же жизни возрождается художникомъ и видимая имъ реальность. Мнѣ кажется, что у насъ слишкомъ привыкли подмѣнять понятіе ‚культуры‘—культивированіемъ какого нибудь освященнаго традиціями направленія, замкнутость въ принципахъ опредѣленнаго, узко понятаго стиля. Наоборотъ, я скорѣе склоненъ видѣть именно тончайшую культурность въ этомъ ‚живомъ, дѣятельномъ откликѣ художника на вселенское творчество.

Въ своихъ работахъ съ натуры, какъ и въ своихъ композиціяхъ, Денисовъ не перестаетъ быть тѣмъ же мечтателемъ и визионеромъ, расширяющимъ понятіе реальности, въ смыслѣ распространенія ея на область глубокихъ внутреннихъ переживаній.

По двумъ большимъ композиціямъ Денисова ‚Фуга въ живописи‘ и ‚Саломея‘ можно видѣть, какой красивый слѣдъ оставило въ душѣ художника творчество Врубеля, которому онъ посвятилъ цѣлый циклъ своихъ мистическихъ композицій.

С. Ю. Судейкинъ, упомянутый нами, какъ художникъ, вышедшій изъ школы Константина Коровина, представляется намъ также живописцемъ по преимуществу. Въ творествѣ своемъ, главнымъ образомъ въ пониманіи композиціи и формъ, онъ совершенно освободился отъ искусства своего учителя, но несомнѣнно заложенное въ него послѣднимъ чувство живописнаго и пониманіе задачъ свѣтотѣни въ немъ не заглохли.

Своими симпатіями онъ, отчасти, примыкаетъ къ младшему поколѣнію ‚ретроспективистовъ‘, съ явнымъ предпочтеніемъ очаровательной наивности лубка, подчеркиванія того восточнаго, ‚азіатскаго‘ элемента, который придалъ западно-европейскому искусству, перенесенному на русскую почву, своеобразный характеръ милой непосредственности, быть можетъ, гораздо болѣе близкой нашему сердцу, чѣмъ четкая законченность и чистота опредѣленнаго ‚культурнаго‘ стиля.

Судейкина у насъ принято сопоставлять съ Сомовымъ, считать его продолжателемъ миссіи послѣдняго. Намъ такая точка зрѣнія кажется нѣсколько поверхностной; мы глубже смотримъ на значеніе судейкинскаго искусства и видимъ коренное и даже почти непримиримое его отличіе отъ искусства Сомова. Судейкинъ, совершенно такъ же, какъ Мусатовъ, о которомъ мы говорили выше, болѣе ‚вольно‘ и индивидуально подходитъ къ прошлому; онъ—истинный поэтъ этого прошлаго, его гораздо менѣе заботитъ точность и документальность, и прежде

всего увлекаетъ греза о красотѣ былого, о которомъ онъ рассказываетъ очаровательныя сказки.

Изъ произведеній Судейкина, въ этомъ смыслѣ, особенно привлекательны его лунный ‚Балетъ‘ и ‚Поэтъ‘<sup>1</sup>. ‚Балетъ‘, будучи болѣе раннимъ произведеніемъ, выдержанъ въ нѣжныхъ и блеклыхъ тонахъ, тогда какъ въ ‚Поэтѣ‘ мы, такъ же какъ и у Денисова, видимъ повышеніе красочнаго тона, болѣшую его интенсивность. Проектъ декораціи для ‚Изнанки жизни‘ говоритъ о многихъ точкахъ соприкосновенія Судейкина, въ пониманіи декоративности, техническихъ пріемовъ и колорита, съ такими же работами Сапунова, съ которыми ему приходилось немало работать вмѣстѣ, причемъ художники, конечно, вліяли другъ на друга.

Большой ‚Класическій пейзажъ‘ и акварельный ‚Тропическій пейзажъ‘ К. О. Богаевского вполне достойно выясняютъ его творчество. Пейзажныя фантазіи его, несомнѣнно, останутся высокими образцами. Онѣ насыщены поэзіей и изобрѣтательной продуманностью композиціи, всегда замкнутой въ отличнѣйшей согласованности формъ и красокъ.

Скромный, держащійся въ тѣни талантъ художника-стилиста, подходящаго къ природѣ черезъ искусство великихъ мастеровъ ‚класическаго‘ пейзажа, уводитъ насъ въ поэтическую греду о прекрасномъ и величественномъ мірѣ.

Двѣ акварели художника В. Д. Шитикова, выдерживающаго свои пейзажи въ нѣжной, свѣтлой гаммѣ, увлеченнаго, подобно Богаевскому, поэтичностью и красотой природы, позволяютъ намъ, до нѣкоторой степени, сближать ихъ творчество и считать Шитикова продолжателемъ ‚класическаго‘ направленія въ пейзажѣ. Кстати отмѣтимъ, что дань этому направленію, и притомъ совѣмъ по своему, отдали такіе, на примѣръ, художники, какъ В. И. Денисовъ и Крымовъ; объ отсутствіи послѣдняго въ собраніи приходится пожалѣть, такъ какъ безъ него не получается полной картины устремленія нашего времени къ ‚класическимъ‘ построеніямъ въ пейзажѣ.

Болѣе или менѣе обособленную группу художниковъ-индивидуалистовъ составляютъ П. В. Кузнецовъ, Н. Д. Миліоти и П. С. Уткинъ. Здѣсь мы видимъ рядъ ихъ работъ, отмѣченныхъ туманными намѣреніями, какъ по содержанію, такъ и по живописнымъ задачамъ; это тѣ ихъ произведенія, которыя относятся, правда, къ довольно мимолетному, но все же оставившему яркій слѣдъ въ художественной жизни нашего времени явленію, нашедшему себѣ наиболѣе рельефное выраженіе на выставкахъ ‚Голубая роза‘ и ‚Вѣнокъ‘.

Такія произведенія, какъ ‚Бѣлый фонтанъ‘ П. Кузнецова, ‚Здѣсь онъ живетъ и любитъ, здѣсь онъ умираетъ‘ Уткина, или ‚Мадонна‘ и ‚Вечерній праздникъ‘ Н. Миліоти, являются, именно, образцами того особаго искусства нѣжныхъ, внутреннихъ переживаній, неопредѣленныхъ сновидѣній, которое даетъ намъ

<sup>1</sup> Воспроизведены въ ‚Аполлонѣ‘ 1911 г., № 8.



Ф. А. Малявинъ. „Върка“ (масло). (Собрание  
А. А. Коровина, вѣ Пгд.).

F. Maliavine. „Jeune paysanne“ (huile). (Collect.  
A. Korovine, Pgd.).



Ф. А. Малявинъ. „Баба“ (свинцовый карандашъ).  
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

F. Maliavine. „Une paysanne“ (mine de plomb).  
(Collect. A. Korovine, Pgd.).

какую то ‚эмбріональную‘ или даже ирраціональную жизнь. Трудно подходит къ такимъ явленіямъ съ мѣрками обычныхъ требованій. Можно любоваться ими, какъ прекрасными снами, сотканными изъ полуреальныхъ образовъ, возникающихъ въ мечтахъ художника. Всѣ они отмѣчены превосходными красочными сочетаніями, столь же нѣжными и легкими, какъ они сами.

Эти красивыя фантазіи были одно время общимъ ‚увлеченіемъ‘ москвичей, смѣнившимся затѣмъ болѣе ‚земными‘ радостями, любованіемъ красотой природы, на которое эти раннія мечты, несомнѣнно, наложили извѣстную печать нѣжной задумчивости... П. Кузнецовъ, параллельно живописнымъ исканіямъ Матисса, увлекся Востокомъ, его радостною опредѣленностью формъ и красокъ, и черезъ искусство Востока пришелъ къ любованію земнымъ міромъ. Вѣхами на этомъ творческомъ пути являются, въ собраніи А. Коровина, прекрасная ‚Степь‘, гдѣ художнику удалось удивительно просто и сжато передать ея ширь и тишину, и меланхолическій ‚Гаремъ‘. О такомъ же уходѣ отъ мистически неопредѣленныхъ построений къ міру реальному говоритъ красивая темпера П. С. Уткина ‚Гладиолусы‘.

Въ нашемъ обзорѣ московскихъ живописцевъ, мастеровъ свѣтотѣни, мы сознательно пропустили Ф. А. Малявина и сдѣлали это потому, что творческой его *habitus* рѣзко отличается отъ искусства перечисленныхъ нами художниковъ. Уходя корнями своими въ рѣпинскую академію, творчество Малявина отмѣчено какимъ то упрямымъ долбленіемъ въ одну точку, не только въ смыслѣ пресловутой, облюбованной имъ темы, но и въ отношеніи живописныхъ его приемовъ.

Три большія варіаціи малявинской темы: ‚Вѣрка‘, ‚Пляшущая дѣвка‘ и ‚Двѣ дѣвки‘, такъ же какъ и ‚живописный‘ его рисунокъ ‚Баба‘, исчерпывающе говорятъ о его мастерствѣ. Яркія, ‚танцующія‘ краски образуютъ нарядный коверъ; художникъ влюбленъ въ эту вихревую цвѣтистость русской деревни и всюду ее подчеркиваетъ, совершенно пренебрегая всякими композиціонными задачами. Въ противовѣсъ этому ситцевому хаосу онъ всегда выдѣляетъ лица, выписанныя заглаженною, эмалевою фактурою. То же самое и въ рисункахъ,—лица выработаны заботливо и тонко, съ превосходною передачею пространственнаго чувства, а все остальное, въ видѣ контраста, намѣчено несущимися въ веселой пляскѣ ударами карандаша. Не знаю, въ силу ли замѣчаемаго общаго стремленія возродить и ‚оправдать‘ черную краску, но послѣднія работы Малявина отличаются неизмѣнною чернотой, загаръ малявинскихъ дѣвокъ и бабъ не бронза, а чугуны, дѣлающій ихъ иногда похожими на негрятенокъ. Быть можетъ, въ этомъ въ художникѣ безсознательно (?) сказалось модное тяготѣніе отъ хлорознаго и тепличнаго анемизма европейскаго города къ экзотикѣ, къ опаленному солнцемъ югу, которое въ свое время заставило Гогена бѣжать изъ Парижа на Таити. Это станетъ еще болѣе яснымъ, если сравнишь эти три картины Малявина съ его первыми пляшущими бабами, особенно съ академическою програмою. Кажется, будто онъ ушелъ съ залитой потокомъ яркихъ лучей деревенской улицы въ курную избу...

Наиболѣе „шумныя“ и дерзкія выступленія послѣдняго времени пока еще не нашли себѣ мѣста въ собраніи А. Коровина. Но первые шаги къ тому уже сдѣланы собирателемъ.

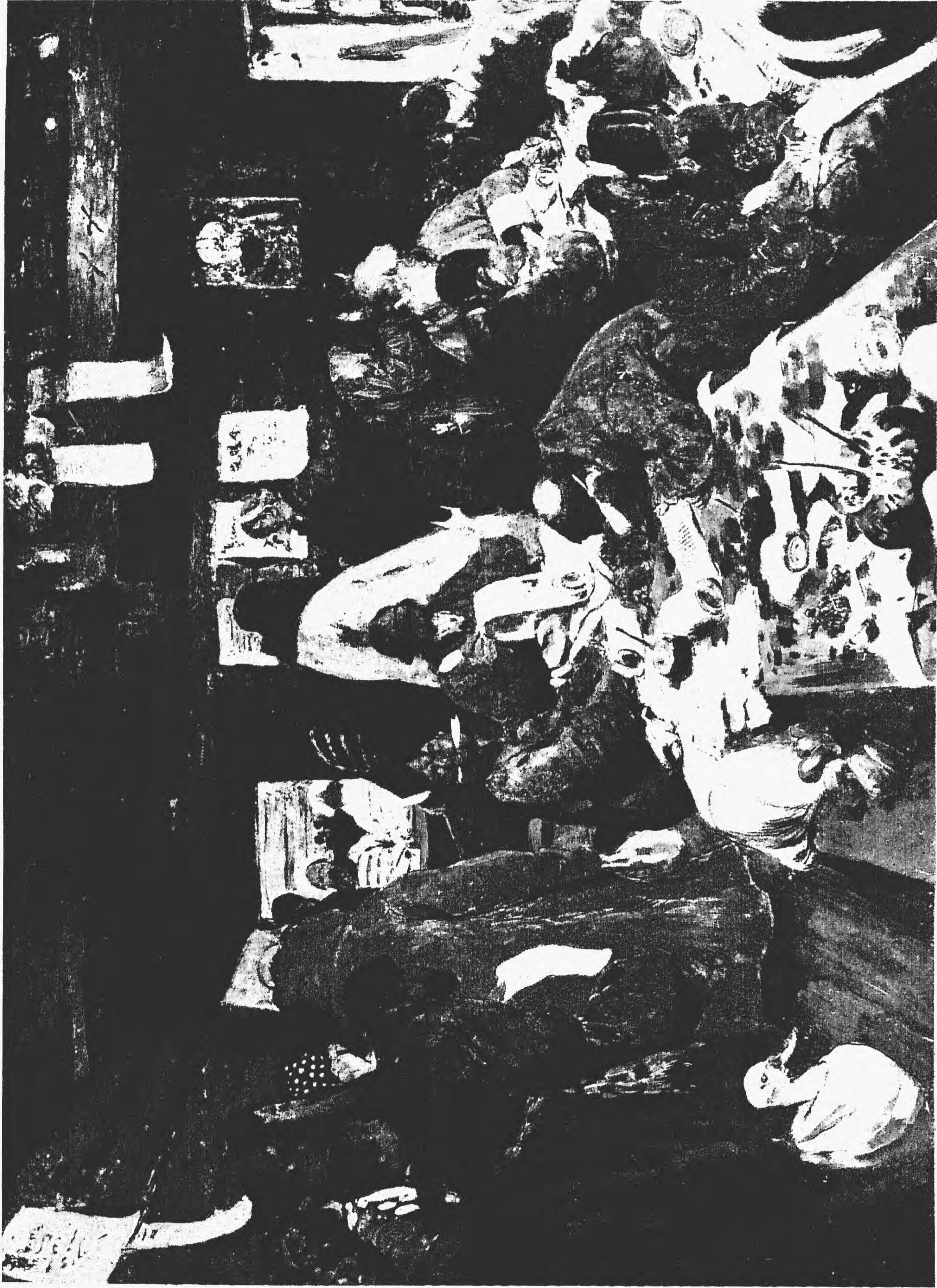
Въ перечнѣ художниковъ мы видимъ громкія имена Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова и Д. Д. Бурлюка, но даже и ихъ творчество представлено компромисно— съ явнымъ стремленіемъ поставить въ связь съ предыдущимъ и оставить въ тѣни именно то, что такъ или иначе „нашумѣло“, заставило говорить о себѣ. Такъ, мы видимъ здѣсь двѣ раннія работы М. Ф. Ларионова, характерныя по своему штриховому мазку и красивому зеленому тону; два довольно близкихъ по характеру произведенія Н. С. Гончаровой „Бѣленіе холста“ и красивый тетраптихъ „Сборъ яблоковъ“; два реалистическихъ пейзажа Д. Д. Бурлюка, написанные имъ въ прошломъ году; все это не только не пугаетъ, но кажется даже вполне среднимъ; нѣтъ ни „лучизма“ или вывѣсочнаго стиля Ларионова, ни футуризма и кубизма Бурлюка, ни „всечества“ Гончаровой.

Рядъ произведеній художественной молодежи, во многомъ еще не опредѣлившейся, находящейся въ періодѣ броженія, свидѣтельствуешь о чрезвычайно любопытномъ фактѣ. То коренное различіе между петроградскими и московскими художниками, на которое мы указывали въ своемъ мѣстѣ, обнаруживается и у этой молодежи. Москва неуклонно остается живописной, Петроградъ тяготеетъ къ рисунку, чеканной формѣ.

Гончарова, не взирая на плакатность раскраски своихъ работъ, все таки обнаруживаетъ истинный живописный темпераментъ; то же слѣдуетъ сказать о Ларионовѣ и Бурлюкѣ.

Другое дѣло петроградцы, какъ, напримѣръ, Б. Д. Григорьевъ, А. Е. Яковлевъ, В. И. Шухаевъ, Н. И. Альтманъ или В. М. Ходасевичъ. Какъ бы ни казались они индивидуально различными, ихъ объединяетъ общая привязанность къ формѣ, преобладаніе рисунка надъ живописью.

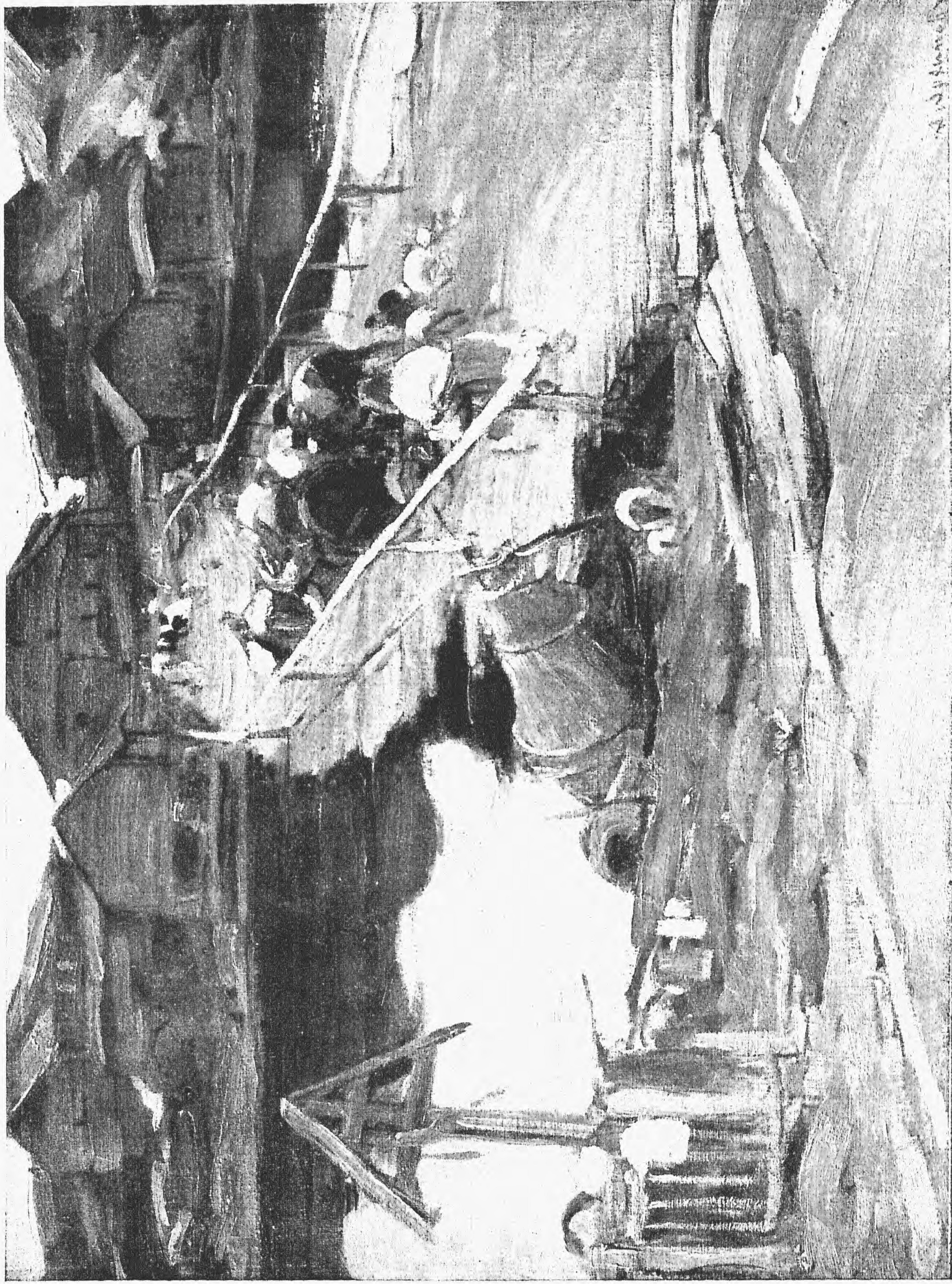
„Нео-академизмъ“ А. Е. Яковлева и В. И. Шухаева охарактеризованъ одною картиною перваго и рисункомъ сангиною втораго. Яковлевскій „Скрипачъ“ носитъ отпечатокъ нѣкой гримасы, ужимки; художникъ, что называется, „словечка въ простотѣ не скажетъ“. Неприятно поражаютъ реминисценціи самаго различнаго свойства, отъ Джотто и раннихъ нѣмецкихъ художниковъ (Кранаха) вплоть до кубизма (поглядите на правую руку со смычкомъ, на силуетъ фигуры). Безусловный мастеръ, уже опредѣлившійся и законченный, какъ никто, пожалуй, сейчасъ владѣющій всею „кухнею“ своего искусства, — Яковлевъ стоитъ на скользкомъ и неблагодарномъ пути эклектизма, порою почти граничащаго съ поддѣлкой... Неприятенъ именно этотъ внѣшній, поверхностный подходъ къ стилю, еще болѣе назойливый, чѣмъ отмѣчавшійся нами у Сомова. Какъ холодны, разсудочны и далеки отъ раннихъ примитивовъ и отъ кубизма задачи Яковлева. Насколько больше насъ трогаетъ и волнуетъ продуманная вѣра и искренность денисовскаго



С. В. Ивановъ. «Въ приказной избѣ» (масло).  
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

S. Ivanoff. 'L'ancienne justice' (huile).  
(Collection A. Korovine, Pgd.).





А. Е. Архиповъ. „Мостъ“ (масло). (Собрание  
А. А. Коровина, въ Пгд.).

А. Архиповъ. „Le pont“ (huile). (Collection  
А. Коровина, Ргд.).

„Джотто“, такъ „невыдержаннаго“ формально, по сравненію съ мастерствомъ и „культурностью“ Яковлева.

Хорошо представленъ Б. Д. Григорьевъ, художникъ, полный еще движенія и молодого задора. Рисунки его, четкіе, сильные, синтетически сжатые, успѣли уже прославиться и, дѣйствительно, они не только „выдерживаютъ сравненіе“ съ рисунками Яковлева или Шухаева, но несомнѣнно превосходятъ ихъ по вложенному въ нихъ чувству жизни и какой то непогрѣшимой увѣренности, легкости... Особенно замѣтно въ нихъ, что чѣмъ художникъ непосредственнѣе подходитъ къ видимому, чѣмъ быстрѣе запечатлѣваетъ его,—тѣмъ выше сила ихъ выразительности и какого то непонятнаго мастерства. И наоборотъ, стоитъ художнику задуматься, „постараться“, тотчасъ же это ведетъ къ пониженію сказанныхъ достоинствъ. Живопись Б. Григорьева, такая неровная по своимъ результатамъ, почти несоизмѣрима съ его рисунками. Соотношенія цвѣта и свѣта совершенно еще не осознаны, для живописи своей онъ не нашелъ еще такихъ же яркихъ своихъ законовъ, какъ въ рисунокѣ. И въ живописныхъ его работахъ самодовлѣетъ рисунокъ, сила котораго и „григорьевская“ его острота все же ослабѣваютъ въ большемъ масштабѣ.

Сильнѣе прочихъ—большой двойной портретъ В. Э. Мейерхольда, очень интересно задуманный и довольно живо и непосредственно выполненный. Замѣчательна въ этомъ портретѣ прекрасно удавшаяся художнику его „психологичность“. Кто слѣдилъ за всѣми исканіями и „теоретическими махинаціями“ В. Э. Мейерхольда, того должно поразить, какъ рѣзко и наглядно передалъ Григорьевъ самую сущность интересной фигуры нашего театральнаго модерниста. Портретъ этотъ, не менѣе малявинскихъ бабъ, символиченъ. Въ немъ отразились гримасы современнаго духа, какой то надломъ его, заставившіе кошмарамъ русской дѣйствительности предпочесть кошмары „балаганчика“.

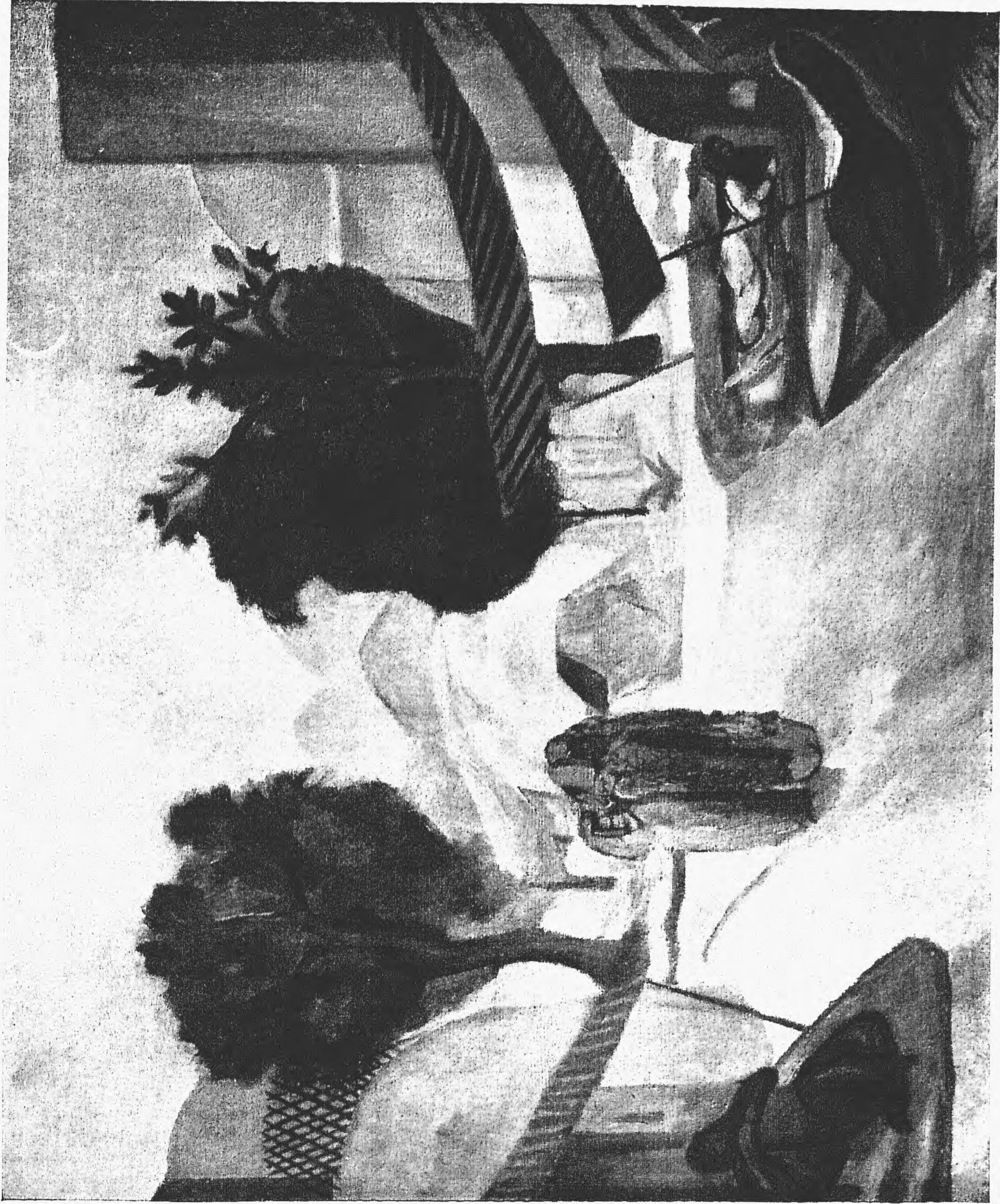
Григорьевъ—еще въ будущемъ, его замыслы и исканія бродятъ въ немъ, какъ молодое вино; не лучшей ли это залогъ дальнѣйшаго движенія, развитія и, конечно, успѣховъ?

Совсѣмъ недавно поступили въ собраніе „Автопортретъ“ Н. Альтмана и его рисунокъ—портретъ. Хорошій мастеръ, тонко чувствующій форму и рисунокъ, Н. Альтманъ представляется намъ, пока, художникомъ компромиса. Живопись его мы назвали бы салонною популяризаціею кубизма; его кубизмъ, какъ ни нелѣпо это звучитъ, „скользитъ по поверхности“, а не пронизываетъ форму; онъ до того „красивъ“ и общедоступенъ, что его можно пустить въ любую гостиную, и онъ никого не испугаетъ. Переставъ быть набатомъ, „вызовомъ“, кубизмъ въ произведеніяхъ Альтмана наполовину утратилъ свою жизненную остроту—изъ цѣли сталъ средствомъ, однимъ изъ пріемовъ живописи...

Въ одно время съ произведеніями Альтмана поступили въ собраніе двѣ работы г-жи В. М. Ходасевичъ—„Портретъ барышенъ“ и „Этюдъ композиціи“. Въ произве-

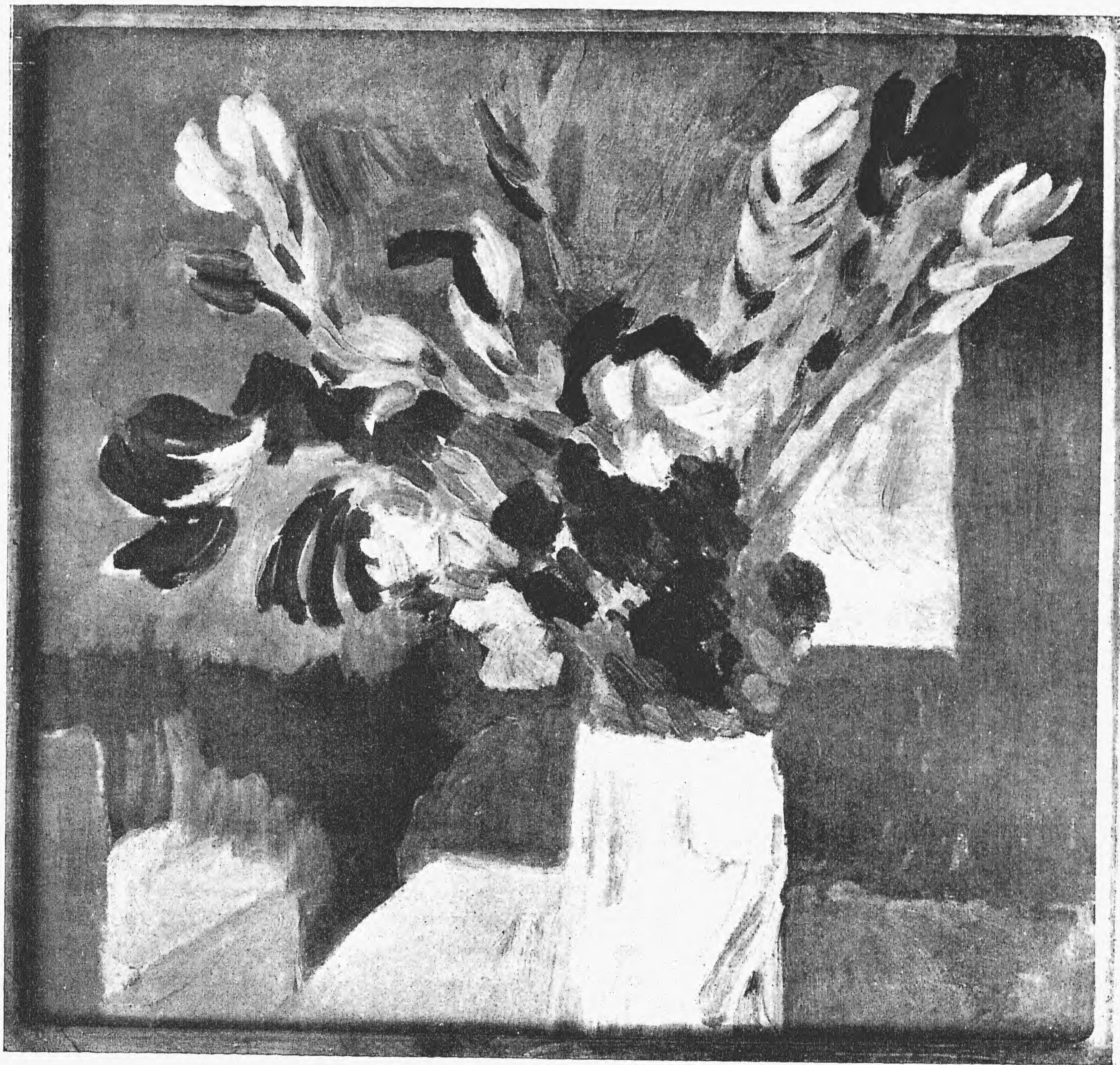
деніяхъ этихъ, не лишенныхъ умѣнія и вкуса, чувствуется множество какихъ то постороннихъ вліяній, тутъ и Сезаннъ, и Сарьянъ, и даже А. Яковлевъ, и во всемъ этомъ много... петроградской разсудительности.

Упомянуемъ о нѣсколькихъ хорошихъ образцахъ скульптуры двухъ нашихъ мастеровъ, С. Т. Коненкова и А. Т. Матвѣева, мы закончимъ нашъ обзоръ. Выразительна и психологична мраморная голова коненковскаго ‚Мыслителя‘. Двѣ деревянныхъ головы ‚Мальчика‘ и ‚Татарина‘ (воспроизведенъ въ ‚Аполлонѣ‘ 1913 г., № 8) и, особенно, восхитительный по своей простотѣ мраморный ‚Юноша‘ А. Матвѣева—отличные образцы искусства этого замѣчательнаго русскаго скульптора. Если намъ не удалось коснуться работъ нѣкоторыхъ художниковъ, имена которыхъ читатель найдетъ въ перечнѣ, приложенномъ къ статьѣ, то объясняется это главнымъ образомъ тѣмъ, что они или бѣдно, или недостаточно характерно показаны въ собраніи.



Павел Кузнецовъ. „Гаремъ“ (темпера).  
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

Paul Kouznetzoff. „Harlem“ (détrempe).  
(Collection A. Korovine, Pgd.).



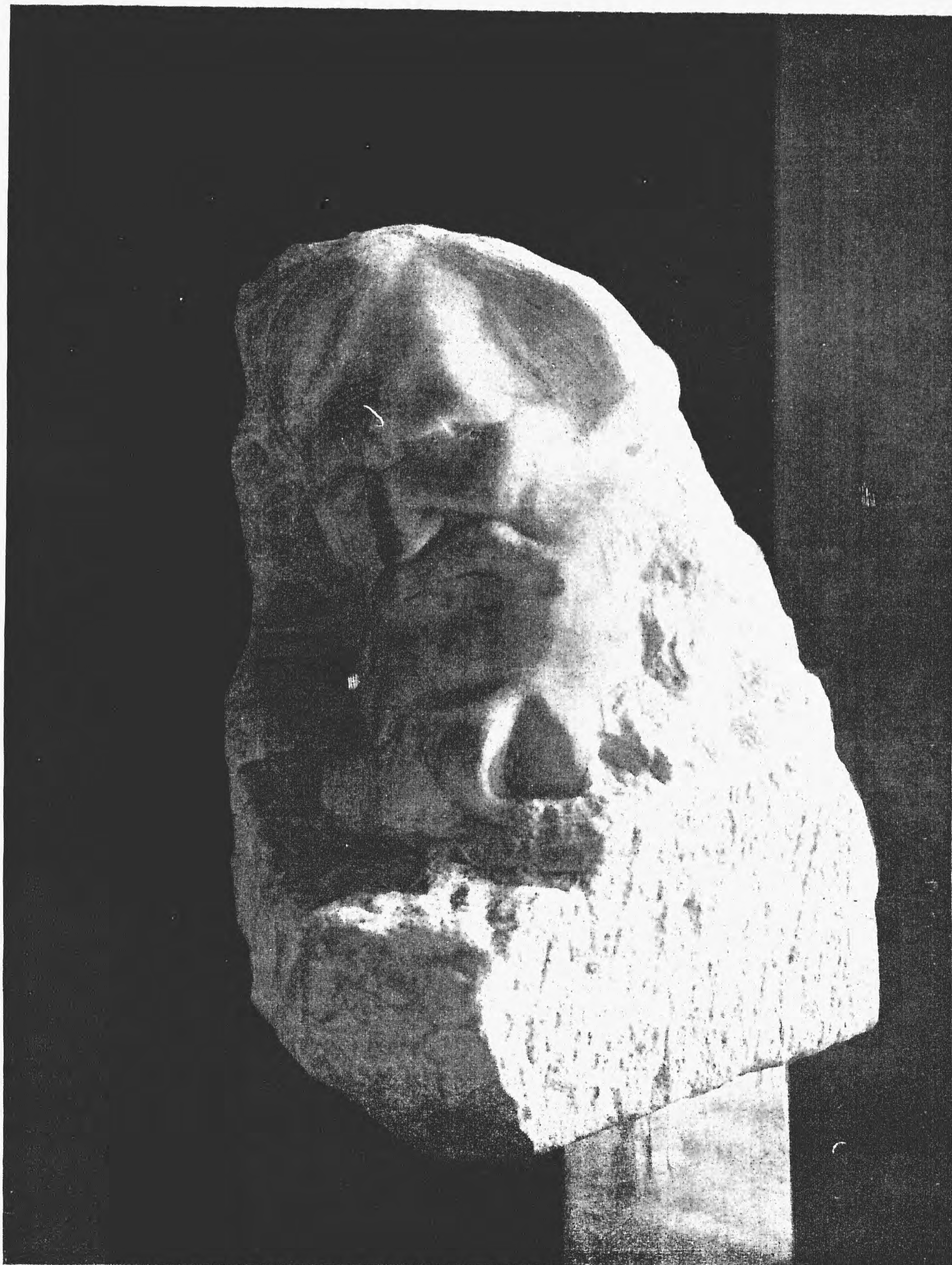
*П. С. Уткинъ. „Гладиолусы“ (темпера). (Собр.  
А. А. Коровина, въ Пгд.).*

*P. Outkine. „Glaiëuls“ (détrempe). (Collection  
A. Korovine, Pgd.).*

## СОБРАНИЕ А. А. КОРОВИНА

- Н. И. Альтманъ. ,Женскій портретъ (рис., масло). ,Автопортретъ (масло).
- Б. И. Анисфельдъ. Эскизъ декорации къ балету ,Шехеразада (гуашь).
- А. Е. Архиповъ. ,Мостъ (масло). ,Сѣти (масло).
- А. Ѳ. Афанасьевъ. ,У приказныхъ воротъ собирался народъ (темп.). ,Дьякъ сказалъ: дурачье! (темп.).
- Л. С. Бакстъ. Декорация къ ,Ипполиту (акв.). ,Рабочій (паст.). ,Ливень (гуашь). ,Портретъ А. А. Коровина (рис.—1906). ,Женскій портретъ (масло). ,Ужинъ (масло). ,Иллюстрація къ ночному Петербургу (гуашь). ,Портретъ художника Алексѣева (акв.—1899).
- Александръ Бенуа. ,Парадъ при Павлѣ I (гуашь—1907). ,Купальня маркизы (гуашь—1906). ,Версаль (гуашь—1905). ,Версаль (гуашь—1906). ,Версаль (гуашь—1906). ,Версаль (гуашь). ,Итальянская комедія (масло). 4 рисунка подкрашенной тушью къ ,Мѣдному Всаднику.
- И. Я. Билибинъ. ,Сказка (перо съ аквар.).
- К. Ѳ. Богаевскій. ,Класическій пейзажъ (масло). ,Тропическій пейзажъ (акв.).
- В. Э. Борисовъ-Мусатовъ. ,Минувшее (темп.).
- Д. Д. Бурлюкъ. ,Улица въ Уфѣ (масло). ,Поселокъ (масло).
- Бѣляшинъ. ,Ночь въ Петроградѣ (масло).
- А. Г. Варнекъ. ,Женскій портретъ (масло).
- А. М. Васнецовъ. ,Старая Москва (подкр. рис.). ,Старая Москва (акв.).
- В. М. Васнецовъ. ,Кунава (акв.).
- С. А. Виноградовъ. ,Овины (масло).
- М. А. Врубель. ,Дама въ голубомъ (масло). ,Садко (неок. акв.). ,Сирень (акв.).
- А. Ѳ. Гаушъ. ,Nature morte (масло). ,Пейзажъ (масло). ,Пейзажъ (масло).
- Н. Н. Ге. ,Голова Іоанна Крестителя (масло).
- А. Я. Головинъ. ,Декоративный пейзажъ (темп.).
- Н. С. Гопчарова. ,Бѣленіе холста (масло). ,Сборъ плодовъ (тетраптихъ) (масло).
- Борисъ Д. Григорьевъ. ,Алупка (темп.). ,Алупка (темп.). ,Nature morte (масло). ,Мать (масло). ,Портретъ В. Э. Мейерхольтда (масло). ,Цвѣты (панно) (масло). 7 рисунковъ карандашемъ.
- В. И. Денисовъ. ,Фуга въ живописи (масло—1908). ,Саломей (масло—1908). ,Разливъ Волги (панно) (масло—1898). ,Джотто (масло—1904). ,Райки (масло). ,Церковный мотивъ (гуашь—1901). ,Охота на льва (рис.—1910). ,Золотая осень (масло—1916). Эскизъ портрета А. А. Коровина (масло—1917).
- М. В. Добужинскій. ,Петроградъ (масло). ,Казанскій Соборъ (акв.). ,Въ ротахъ (акв.). ,Деревня (акв.).
- С. Ю. Жуковскій. ,Зимняя дорога (масло).
- А. А. Ивановъ. Этюдъ головы мальчика (для ,Явленія Христа народу) (масло).
- М. М. Ивановъ. ,Въ Пензѣ (масло—1908).
- С. В. Ивановъ. ,Въ Приказной избѣ (масло).
- Н. К. Калмаковъ. ,Тропическое (гуашь). ,Ужасъ (гуашь). ,Китайка (гуашь).
- Е. А. Киселева. ,Портретъ Щеголева (пастель).
- Кириллова. ,Цвѣты (гуашь). ,Цвѣты (гуашь).
- К. А. Коровинъ. ,Nature morte (масло—1916). ,Сѣверный пейзажъ (масло—1905). ,Гурзуфъ (масло). ,Гурзуфъ (масло). Этюдъ декорации къ ,Русалкѣ (масло). Этюдъ декорации къ ,Донъ-Жуану (темп.). Этюдъ декорации

- къ „Донъ-Жуану“ (темп.). Этюдъ декорации къ „Садко“ (палата) (темп.). Этюдъ декорации къ „Садко“ (площадь) (темп.). Этюдъ декорации къ „Коньку-Горбунку“ (темп.). Этюдъ декорации къ „Коньку-Горбунку“ (палата) (темп.—1912).
- С. А. Коровинъ. „Этюдъ мужика“ (масло). „Этюдъ стога“ (масло).
- С. Т. Коненковъ. „Мыслитель“ (мраморъ).
- Е. С. Кругликова. „Розы“ (масло).
- Пав. В. Кузнецовъ. „Гаремъ“ (масло). „Степь“ (темп.). „Бѣлый фонтанъ“ (темп.).
- Н. И. Кульбинъ. Пейзажъ (акв.).
- Б. М. Кустодіевъ. „Праздникъ въ деревнѣ“ (темп.).
- И. Б. Ламбинъ. „Декоративный пейзажъ“ (акварель).
- Е. Е. Лансере. Эскизъ къ панно (темп.). „Даная“ (темп.). „Казанскій Соборъ“ (темп.). „Сенатская площадь“ (рис. перомъ и акв.). „Лѣсъ“ (масло).
- М. Ѳ. Ларионовъ. „Зеленый пейзажъ“ (масло). „Яблони въ цвѣту“ (масло).
- М. П. Латри. „Именины бабушки“ (темп.).
- И. И. Левитанъ. „Деревня“ (масло). „Пашня“ (масло). „Лунная ночь“ (масло).
- А. Э. Линдеманъ. „Игра въ жмурки“ (гуашь).
- Т. А. Луговская-Дягилева. „Мать“ (гуашь).
- А. Т. Матвѣевъ. „Юноша“ (мраморъ). „Голова мальчика“ (дер.). „Голова“ (дер.).
- С. В. Малютинъ. 4 иллюстраціи къ „Сказкѣ о Золотомъ Пѣтушкѣ“ (гуашь). „Портретъ сына“ (паст.). „Портретъ дочери“ (паст.). „Паромъ“ (масло).
- Ф. А. Малявинъ. „Портретъ К. А. Сомова“ (масло). „Вѣрка“ (масло). „Пляшущая дѣвка“ (масло). „Баба“ (рис.). „Двѣ дѣвки“ (масло).
- Н. Д. Миліоти. „Мадонна“ (масло). „Вечерній праздникъ“ (масло).
- Ми с с ь (А. В. Ремизова). „Арлекиада“ (гуашь). 2 рисунка акв.
- И. С. Наумовъ. „Амуръ и Психей“ (масло). „Дѣвушки съ фазанами“ (темп.). „Дѣвушки съ фруктами“ (темп.).
- М. В. Нестеровъ. „Подъ благовѣсть“ (Уфа) (масло—1895). „Св. Сергій“ (рис.). „Св. Сергій съ медвѣдемъ“ (акв.—1891). „Жены Мирнощицы“ (акв.). „Портретъ жены“ (рис.—1903). „Святой“ (акварель).
- А. О. Орловскій. „Карикатура“ (рис. и гуашь—1809).
- А. П. Остроумова-Лебедева. „Площадь Биржи“ (акв.—1912). „Амстердамъ“ (акв.—1916).
- П. И. Петровичевъ. „На Окѣ“ (масло). „Березы“ (масло). „Задворки“ (масло).
- К. С. Петровъ-Водкинъ. „Chez Sailler“ (масло).
- Пироговъ. „Покупка лошади“ (масло).
- Н. К. Рерихъ. „Славяне на Днѣпрѣ“ (темп. и паст.). „Небесный бой“ (темп. и паст.). Эскизъ къ картинѣ „Сходятся старцы“ (масло). „Иноземные гости“ (масло).
- И. Е. Рѣпинъ. „Портретъ Н. Б. Сѣверовой-Нордманъ“ (масло). Этюдъ головы къ картинѣ „Въ кафе“ (масло). Этюдъ къ „Бурлакамъ“ (масло—1870). Эскизъ къ картинѣ „Иоаннъ Грозный убиваетъ сына“ (кар. и акв.—1883-1913). „Восточный воинъ“ (акв.—1877).
- А. П. Рябушкинъ. „Семья купца“ (масло). „Вечеръ въ деревнѣ“ (масло). „Богоматерь“ (темп.).
- Н. Н. Сапуновъ. „Карусель“ (темп.). Эскизъ женскаго портрета (темп.).
- З. Е. Серебрякова. „Горный пейзажъ“ (гуашь). „Горный пейзажъ“ (Лучи солнца) (гуашь).
- К. А. Сомовъ. „Спящій Адонисъ“ (акв.). „Катокъ“ (Зима) (масло). „Осмѣянный подвѣлуй“ (масло). „Осень“ (акв.). „Весна“ (акв.). „На террасѣ“ (акв.). „Въ лѣсу“ (масло). „Облака“ (паст.). „На дачѣ“ (intérieur) (акв.). „Въ паркѣ“ (акв.). „Въ экстазѣ“ (акв.—1909). „Подвѣлуй“ (рис.). „Фейерверкъ“ (гуашь). „На полѣ“ (подкр. рис.—1897). „Чортъ“ (акв.). „Голова дѣвушки“ (цв. рис.—1895). 4 пейзажа (масло). „Въ Павловскѣ“ (акв.). „Роденъ съ женой“ (рис.—1896). „Портретъ“ (рис.—1910). „Автопортретъ“ (акв.—1895). „Женскій портретъ“ (масло—1913). „Прогулка“ (акв.—1896).
- А. В. Срединъ. „Балъ у Фамусова“ (масло). „Intérieur“ (акв.).
- С. Ю. Судейкинъ. Декорации къ „Изнаикѣ“



*С. Т. Коненковъ. „Мыслитель“ (мраморъ).  
(Собрание А. А. Коровина, въ Пгд.).*

*S. Konenkoff. „Le penseur“ (marbre).  
(Collection A. Korovine, Pgd.).*





*A. T. Матвѣевъ. „Юноша“ (мраморъ). (Собраніе  
А. А. Коровина, въ Пгд.).*

*A. Matvéïeff. „Adolescent“ (marbre). (Collection  
A. Korovine, Pgd.).*

жизни' (темп.). ,Балетъ' (масло). ,Поэтъ' (масло). ,Nature morte' (масло). ,Масленица' (4 акварели).

В. И. Суриковъ. ,Головы монголовъ' (рис.).

В. А. Сѣровъ. ,Ифигенія' (масло). ,Московскій дворникъ' (акв.). ,Московскій лихачъ' (акв.—1908). ,Натурщица' (рис.). ,Негръ' (рис.). ,На базарѣ' (рис.—1898).

Л. В. Туржанскій. ,На Мурманѣ' (масло). ,Весенній пейзажъ' (масло).

И. С. Уткинъ. ,Гладиолусы' (темп.). ,Здѣсь онъ живетъ и любитъ, здѣсь онъ умираетъ' (акварель).

Н. М. Фокинъ. ,Зима въ Финляндіи' (масло).

В. М. Ходасевичъ. ,Портретъ барышень' (масло—1916). Эскизъ (темп.).

Н. К. Чурлянисъ. ,Жертва' (темп.).

О. А. Шарлемань. ,Праздникъ инвалидовъ, (аквар.). ,Выѣздъ Петра III на охоту' подкраш. (рис.).

В. Д. Шитиковъ. ,Елка' (акв.). ,Ивы' (акв.).

В. И. Шухаевъ. ,Обезьяны' (рис. санг.).

К. Ѳ. Юонъ. ,Базаръ' (гуашь).

А. Е. Яковлевъ. ,Скрипачъ' (масло).

М. Н. Яковлевъ. ,Розы' (масло).

В. А. Яковлевъ. ,Семейный портретъ художника' (масло).

ПУТЬ КЪ ПРИМИРЕНІЮ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ РАСПРЕЙ <sup>1</sup>

Левъ Пумпянскій

1



ДНА характерная особенность отличает современную живопись от прославленной живописи органически цѣльныхъ эпохъ, от искусства такъ называемыхъ ,старинныхъ мастеровъ' - класси-ковъ. Каковъ бы ни былъ вашъ вкусъ, къ какой бы изъ многочисленныхъ, враждующихъ школъ и партій ни клонились ваши симпатіи, вы не можете не признать, что современная живопись не знаетъ ни одного имени, передъ которымъ склонялись бы всѣ головы, ни одного авторитета, который былъ бы безспоренъ, ни одного общаго принципа, который бы одинаково признавался художниками всѣхъ направ-лений. Равнымъ образомъ, вы не можете не сознаться, что художественная жизнь нашихъ дней съ ея раздорами, партійными счетами, дезорганизаціей, полной несогласованностью мнѣній относительно цѣли искусства, его задачъ, области изобра-жаемыхъ явленій (объекта), метода и техническихъ средствъ—представляетъ пора-зительную противоположность все растущему единенію людей и интересовъ въ дру-гихъ областяхъ матеріальной и духовной культуры; что мелочность, интимный ха-рактеръ, идейная узость современной живописи—крайне противорѣчатъ грандіоз-нымъ завоеваніямъ точныхъ наукъ, смѣлому размаху нашей политической жизни, утонченному глубокомыслию новой музыки.

Нечего и говорить, что между параллельными рядами указанныхъ явленій, т. е. 1) узостью, упадкомъ нашей живописи, несоотвѣтствіемъ ея духовнаго горизонта общему подъему современной культуры и 2) тѣмъ идейнымъ разладомъ, который господствуетъ между ея представителями, существуетъ несомнѣнная зависимость, а именно—второе явленіе есть главная, если не единственная, причина перваго. Глубокія, сложныя, величественныя произведенія всегда возникали и могутъ возникать только въ эпохи, проникнутыя яснымъ и единообразнымъ пониманіемъ красоты, обладающія точнымъ и полнымъ кодексомъ эстетическихъ каноновъ и правилъ, или бессознательно живущихъ въ народномъ воображеніи, или сознательно творимыхъ эстетикой на философскихъ началахъ и принимаемыхъ художниками

<sup>1</sup> Настоящая статья представляетъ вступительный очеркъ къ книгѣ, обсуждающей высшіе во-просы живописнаго творчества, и имѣетъ ближайшею цѣлью связать отвлеченную, висящую въ воздухѣ теорію съ насущными художественными задачами современности.

и обществомъ въ качествѣ ‚communis opinio doctorum‘ эпохи. Только при условіи подобнаго единства и выработанности идеаловъ возможны та огромная экономія художественныхъ силъ, та связанная и дружная работа поколѣній, то разумное, планомерное выполненіе выдвигаемыхъ исторіей очередныхъ задачъ, которыя одни были бы въ силахъ привести искусство къ новому пышному расцвѣту.

Только благодаря точному теоретическому обоснованію своей акустической основы, музыка—это искусство, имѣвшее второстепенное, вспомогательное значеніе у грековъ, влачившее мрачное, аскетическое существованіе подъ сводами средневѣковыхъ монастырей и даже въ эпоху возрожденія, несмотря на участіе многихъ выдающихся талантовъ, ограниченное насильственнымъ союзомъ съ церковной поэзіей,—съ половины XVIII вѣка достигла такихъ изумительныхъ успѣховъ; въ наши дни среди художниковъ одни музыканты не имѣютъ основаній жаловаться на упадокъ своего искусства. По той же причинѣ маленькая Италія, въ пору rinascimento раздѣленная на полсотни враждующихъ княжествъ, опустошаемая разбойниками и политическими авантюристами, истощаемая гражданскими войнами и внѣшними нашествіями, смогла создать единое, величественное искусство, царствовавшее въ Европѣ въ теченіе трехъ столѣтій.

Въ наше время человѣчество обладаетъ громадными богатствами, цѣлыми арміями художниковъ, сравнительно обеспеченнымъ правопорядкомъ, молниеносными путями сообщенія, богатѣйшими книгохранилищами, академіями, музеями, книгами по искусству, моделями, слѣпками, фотографіями, столь облегчающими сношенія, идейный обмѣнъ между художниками отдѣльныхъ странъ и всѣхъ временъ, и между тѣмъ никогда живопись не была такой мелкой и пестрой, никогда художники не были болѣе разобщенными, а отдѣльныя попытки новаторства болѣе беспомощными и случайными. Объяснимся: мы очень далеки отъ безусловнаго восхваленія старины, отъ старческаго брюзжанія на современность; наши глаза обращены впередъ, а не назадъ; мы нисколько не отрицаемъ выдающейся одаренности многихъ прекрасныхъ живописцевъ нашихъ дней, но именно эта одаренность и обязываетъ ихъ, какъ намъ кажется, если не каждаго въ отдѣльности, то по крайней мѣрѣ общими усиліями, создать могучее и величественное искусство, достойно отвѣчающее величію современности. Конечно, великія произведенія, героическія эпохи въ искусствѣ не создаются по мановенію волшебнаго жезла, одного желанія для этого недостаточно, однако многое зависитъ и отъ желанія. Художники, въ особенности молодые, должны воспитывать въ себѣ этотъ энтузіазмъ къ великому, эту спасительную жажду художественныхъ подвиговъ; и на этомъ пути первымъ шагомъ должно быть ясное пониманіе вреда, который причиняетъ искусству безконечная дробность школъ и направленій, и искреннее желаніе, отбросивъ заносчивость и смѣшное высокомеріе, съ которымъ представители враждующихъ муравейниковъ относятся другъ къ другу, найти почву для совмѣстной работы.

Нельзя не замѣтить, что потребность объединенія начинаетъ проникать въ сознание друзей искусства. Все чаще то тутъ, то тамъ, преимущественно изъ среды самихъ художниковъ, раздаются предостерегающіе голоса. Напримѣръ, намъ указываютъ,<sup>1</sup> что кружковщина вредно отражается на ясности художественныхъ произведеній, что художникъ, ограниченный тѣсной и дружески снисходительной аудиторіей, не даетъ идеѣ исчерпывающаго, адекватнаго ей внѣшняго выраженія, а довольствуется намекомъ, понятнымъ только для посвященныхъ; далѣе — что школьный уровень падаетъ, такъ какъ хорошая школа требуетъ преемственности, продолжительной выработки педагогическихъ традицій, что совершенно невозможно при погонѣ за смѣняющимся разнообразіемъ направленій (если же школа неуклонно держится одного направленія, она становится въ противорѣчіе съ жизнью, т. е. перестаетъ отвѣчать своему прямому назначенію — готовить къ самостоятельной работѣ подростающія поколѣнія). Съ другой стороны, нерѣдко обращаютъ вниманіе на то, что вѣчныя распри въ семьѣ художниковъ подрываютъ ихъ авторитетъ у общества, что такъ называемая „толпа“ фактически не можетъ услѣдить за все растущей сложностью направленій и, окончательно сбита съ толку, или совсѣмъ отворачивается отъ искусства, или становится жертвой наглой предприимчивости шарлатановъ. Со своей стороны прибавимъ къ приведеннымъ соображеніямъ слѣдующее: выше, на примѣрѣ итальянской живописи и новой музыки (отъ Баха) мы отмѣтили ту огромную экономію силъ, которая возникаетъ въ результатѣ долгой и согласованной работы многихъ лицъ въ опредѣленныхъ рамкахъ, надъ опредѣленной задачей и съ опредѣленною цѣлью (какъ въ наукѣ). Остановимся на этомъ нѣсколько подробнѣе. Великія произведенія возникаютъ въ искусствѣ двумя путями. Они или создаются волей одного гениальнаго человѣка (и тогда мы имѣемъ „Комедию“ Данте, мессы Баха, романы Толстого), или представляютъ плодъ упорныхъ и дружныхъ усилій, медленнаго совершенствованія цѣлыхъ поколѣній художниковъ (Версаль Лебрена, средневѣковая готика, французская поэзія восемнадцатаго вѣка и пр.). Никакія человѣческія силы не властны вызвать появленія первыхъ, и, конечно, не гениевъ имѣли мы въ виду, обращаясь къ художникамъ съ призывомъ къ объединенію. Гений, если онъ есть среди насъ, самъ знаетъ, что ему дѣлать, и, главное, для выполненія своихъ плановъ не нуждается ни въ чьемъ соудничествѣ. Напротивъ, средніе, рядовые таланты могутъ создавать значительныя и вмѣстѣ съ тѣмъ совершенныя произведенія только въ атмосферѣ очень выработанной, преемственной культуры. Поставленный въ такія условія художникъ, освобожденный отъ изнуряющихъ исканій и бесплодныхъ словопреній, обращаетъ всѣ свои силы на возможно совершенное техническое воплощеніе идеи, на „исполненіе“, которое, что бы ни говорили, остается важнѣйшей стороной въ искусствѣ, его самой долговѣчной, самой объективной цѣнностью. Это обращеніе къ техникѣ, помимо непо-

<sup>1</sup> Кажется, А. Бенуа.

средственнаго повышенія художественнаго уровня путемъ максимальнаго использованія личныхъ талантовъ (что наряду съ соединеніемъ отдѣльныхъ силъ въ общей идейной работѣ и создаетъ вышеупомянутую экономію), имѣетъ еще и то преимущество, что техника сама въ себѣ заключаетъ тенденцію къ чрезвычайно быстрому прогрессивному возростанію, такъ что всякія энергичныя и методичныя усилія въ этомъ направленіи всегда вознаграждаются сторицею. Намъ могутъ возразить, что именно наше время характеризуется повышеннымъ интересомъ къ узко-техническимъ вопросамъ, но нужно имѣть въ виду, что техническія завоеванія могутъ приобрести общее значеніе только при господствѣ единообразныхъ эстетическихъ возрѣній; только при этомъ условіи личный опытъ одного художника можетъ быть пригоденъ и остальнымъ. Если, на примѣръ, за послѣднія сто лѣтъ фортепіанная техника достигла такого исключительнаго совершенства, то этимъ она обязана только той твердости, съ какой европейская музыка держится разъ принятой основы (темперованнаго строя), и никакая фортепіанная техника не могла бы существовать, держись каждый композиторъ различной и притомъ произвольной акустической основы. Что же послѣ этого сказать о современной живописи, гдѣ не только каждое направленіе и каждый его представитель, но часто одинъ и тотъ же художникъ въ разныхъ произведеніяхъ признаетъ различную теоретическую основу?

Чтобы покончить съ примѣрами, мы позволимъ себѣ привести слѣдующее математическое сравненіе: представимъ себѣ всѣ современные произведенія, рисующія въ своей совокупности общую картину нашей художественной жизни, въ видѣ дробей; числителемъ каждой дроби пусть будетъ „талантъ“, голая способность художника, а знаменателемъ самый замыселъ, „идея“ произведенія, другими словами, его теоретическая основа; тогда само произведеніе выразится какъ отношеніе, какъ результатъ взаимодействія этихъ величинъ; при одинаковости талантовъ, изъ двухъ художниковъ болѣе совершенное произведеніе создастъ тотъ, кто ограничится менѣе крупной, менѣе сложной задачей; съ другой стороны, при одинаковой задачѣ побѣдитъ тотъ, чей талантъ крупнѣе. Предположимъ далѣе (въ совершенномъ согласіи съ дѣйствительностью), что у разсматриваемыхъ нами „дробей“ различные знаменатели; отсюда необходимо слѣдуетъ, что никакое взаимодействие между рядами подобныхъ отношеній невозможно; мы не только не имѣемъ права складывать художественныя достиженія отдѣльныхъ произведеній, но и не можемъ правильно судить объ ихъ относительной величинѣ. Только приведя наши дроби къ одному знаменателю, мы получимъ возможность ихъ сравнить и подвести итогъ художественнымъ усиліямъ нашего поколѣнія.

Общій выводъ изъ этихъ разсужденій получается такой: отсутствіе единой теоретической основы препятствуетъ развитію живописи; значеніе этого фактора столь велико, что до его устраненія нельзя ожидать новаго подъема въ этой области. Вопросъ о преодолѣніи идейной розни между современными худож-

никами долженъ стать краеугольнымъ камнемъ всякой новой теоріи, стремящейся преобразовать нашу живопись на прочномъ объективномъ основаніи.

## II

Мы опредѣлили, какъ могли, въ чемъ заключается ‚болѣзнь‘ современной живописи... Выздоровленіе въ данномъ случаѣ означало бы возникновеніе новаго теченія, настолько сильнаго, чтобы оно могло увлечь за собою подавляющее большинство современниковъ, и настолько значительнаго и глубокаго, чтобы заключающагося въ немъ матеріала хватило для работы нѣсколькихъ поколѣній (что необходимо для созданія прочныхъ традицій, навыка, техники, этихъ первыхъ условій всякаго совершенствованія). Мы говоримъ, что это направленіе будетъ новымъ, такъ какъ очевидно ни одно изъ существующихъ направленій не обладаетъ достаточной силой ‚притяженія‘. Но разъ признавъ, что живопись не можетъ достигнуть большой высоты, не излѣчившись отъ вышеназванной ‚болѣзни‘, мы ко всякой новой теоріи, притязающей на исключительное господство—а всякая здоровая идея обладаетъ подобнымъ стремленіемъ,—должны предъявлять особое требованіе: именно, она должна заключать въ себѣ ‚противоядіе‘. Для того, чтобы создать противоядіе, нужно прежде всего найти ядъ. До сихъ поръ, пользуясь дальше медицинскимъ сравненіемъ, мы имѣли дѣло съ описаніемъ ‚болѣзни‘; теперь намъ предстоитъ обратиться къ изученію самой причины болѣзни, опредѣлить ея ‚возбудитель‘. Теорія, избѣгающая ясной постановки этого вопроса, не только не спасетъ положенія, но еще увеличитъ существующую дифференціацію; въ зависимости отъ того или иного его разрѣшенія, сами собой станутъ ясны и способы лѣченія. Напримѣръ, если бы мы признали, что современному искусству болѣе всего вредитъ мистицизмъ, туманность основанныхъ исключительно на художественномъ инстинктѣ субъективныхъ настроеній и вкусовъ, мы, конечно, прежде всего искали бы спасенія въ опредѣленныхъ и точныхъ раціоналистическихъ построеніяхъ, въ реализмѣ и проч. Съ другой стороны, та же освѣжающая струя религіознаго чувства можетъ показаться очень желательной для искусства, впадающаго въ прозаическую сухость или въ чрезмѣрную и стѣснительную теоретическую отвлеченность. Слѣдуетъ, впрочемъ, замѣтить, что искомая причина не можетъ принадлежать къ разряду явленій, подобныхъ только что приведеннымъ нами; чтобы охватить разнообразнѣйшія теченія повѣйшей живописи, она очевидна должна отличаться большей широтой, чѣмъ мистицизмъ, реализмъ и прочее; вмѣстѣ съ тѣмъ эту причину не слѣдуетъ сводить и къ общимъ даннымъ современной психологіи, такъ какъ все же насъ интересуетъ специальное явленіе— ‚упадокъ живописи‘, а не общее, какъ ‚упадокъ нравовъ‘ или ‚упадокъ эстетическаго чувства‘ и т. д.

Что же это за причина?

Въ одинъ голосъ передовые художники и критика называютъ: крайнее развитіе индивидуализма.

Возникшіи на рубежѣ двухъ столѣтій, дитя французской революціи и германской философіи, индивидуализмъ, т. е. новое, небывало яркое сознаніе отдѣльной личности, ея верховныхъ правъ, ея самодовлѣющей цѣнности, привелъ будто бы въ дальнѣйшемъ развитіи къ отдѣленію художника отъ общества, къ раздѣленію самихъ художниковъ на враждующія группы, къ господству кружковщины и произвольности вкусовъ и сдѣлалъ невозможнымъ существованіе единой школы.

Оставляя пока въ сторонѣ вопросъ о дѣйствительномъ соотношеніи между индивидуализмомъ и школою, замѣтимъ, что въ пользу общепринятаго объясненія во всякомъ случаѣ говоритъ его правдоподобность. Допустимъ его правильность и посмотримъ, каковы логическія послѣдствія такого допущенія. Если установленію единства въ пониманіи задачъ живописи препятствуетъ индивидуализмъ, значитъ, желаннымъ является такое искусство, гдѣ личность художника поставлена въ строгія рамки, т. е. искусство условное, всенародное, каноническое, безличное. Отсюда—склонность къ эпохамъ, когда въ жизни и искусствѣ значеніе личности сводилось къ минимуму, когда какъ бы народъ выступалъ въ роли коллективнаго художника, когда произведенія искусства создавались вѣками и самое имя автора исчезало изъ памяти потомства. И дѣйствительно, именно въ эту сторону обращены исканія современныхъ живописцевъ; они вдохновлялись историческими примѣрами египетскаго, средневѣковаго-цеховаго, древне-китайскаго, персидскаго, византійскаго, древне-русскаго, а въ самое послѣднее время даже полинезійскаго искусства и искусства негровъ центральной Африки (Пикассо)<sup>1</sup> все съ одной и той же цѣлью—преодолѣнія индивидуализма.

Однако, осуществимость въ наши дни единого условнаго искусства возбуждаетъ весьма серьезныя сомнѣнія. Прежде всего, противъ этого свидѣтельствуется уже та быстрота, съ какой мѣняются наши эстетико-археологическія увлеченія (быстрота сама по себѣ достаточно подозрительная въ виду той легкости, съ какой современные художники хотятъ въ нѣсколько лѣтъ усвоить достиженія тысячелѣтнихъ сложныхъ культуръ). Далѣе: преодолѣніе индивидуализма, какъ было сказано, предполагаетъ возникновеніе искусства общенароднаго, единого, обставленнаго, подобно византійской иконописи, строгими каноническими ограниченіями. Въ древнихъ культурахъ, на которыя намъ указываютъ, эти ограниченія возникали произвольно, вслѣдствіе медленнаго развитія жизни, консервативнаго бытового уклада, и часто даже опирались на авторитетъ свѣтской или церковной власти, на прямое законодательное запрещеніе всякихъ реформъ. Спрашивается, гдѣ же въ наше

<sup>1</sup> См. любопытную книгу В. Маркова „Искусство острова Пасхи“.



время найти такую власть, такой авторитетъ, который бы заставилъ разнохарактерныхъ, привыкшихъ къ индивидуалистической свободѣ современныхъ художниковъ сплотиться вокругъ единой условной схемы, предпочесть данную систему условности всякой другой? Но этого мало. Какъ мы говорили, условное искусство востока находилось въ полной гармоніи съ общимъ строемъ тогдашней жизни, съ приниженнымъ положеніемъ личности въ государствѣ. Современная европейская культура характеризуется качествами какъ разъ обратными: лихорадочно быстрымъ темпомъ жизни и чрезвычайнымъ развитіемъ индивидуалистической свободы въ области экономической, религіозной и проч. Признавая хоть отчасти тэнговскій законъ зависимости искусства отъ окружающей среды, можно заранѣе усумниться въ успѣхѣ искусства, ставящаго своей задачей борьбу съ однимъ изъ основныхъ социальныхъ устоевъ современности. Наконецъ, послѣднее соображеніе: допустимъ, что та или иная условная система вытѣснитъ своихъ соперниковъ и восторжествуетъ; невольно задумываешься, оправдаютъ ли полученные результаты принесеніе жертвы настолько высокой, какъ отказъ художника отъ права на свободное самоопредѣленіе?

Эти доводы, хотя и не имѣющіе рѣшающаго значенія, вынуждаютъ насъ сдѣлать небольшой экскурсъ въ область отвлеченной теоріи индивидуализма, съ цѣлью выяснить: а) является ли индивидуализмъ въ искусствѣ отрицательной, разлагающей силой; в) существуетъ ли между развитой индивидуальностью и сильной школой та противоположность интересовъ, которая дѣлаетъ немислимымъ ихъ совмѣстное существованіе?

Вмѣстѣ съ тѣмъ это будетъ отвѣтомъ и на вопросъ, считаемъ ли мы индивидуализмъ виновникомъ происходящей въ современной живописи разрухи?

### III

Прежде всего замѣтимъ, что индивидуальность, т. е. своеобразный, отличительный признакъ или характеръ какого либо предмета, свойственна не только произведеніямъ искусства или, шире, продуктамъ духовной дѣятельности человѣка, но вообще есть одно изъ свойствъ окружающаго насъ міра. Все существующее индивидуально. Однако не всякое сличеніе двухъ различныхъ предметовъ даетъ въ результатѣ признаки индивидуальности, а только сличеніе предметовъ одного рода<sup>1</sup>. Напримѣръ: различіе между тигромъ и обезьяною не будетъ

<sup>1</sup> Здѣсь, въ интересахъ краткости, мы нѣсколько упрощаемъ изложеніе. На самомъ дѣлѣ отношеніе между типомъ и индивидуальностью сложнѣе. Одинъ и тотъ же предметъ можетъ быть составнымъ членомъ различныхъ группировокъ, какъ это лучше всего показываетъ научная классификація натуралистовъ... По отношенію къ какой же группѣ опредѣляются индивидуальныя различія, по отношенію къ класу, роду, виду и т. д., или по отношенію къ любой

индивидуальнымъ, но имъ будетъ различіе между нѣсколькими тиграми или различіе между нѣсколькими обезьянами. Такимъ образомъ воспріятіе индивидуальности предполагаетъ знакомство съ отвлеченной типическою формою, конкретнымъ воплощеніемъ которой служитъ данная индивидуальная форма. Отношеніе между понятіемъ и предметомъ въ томъ и заключается, что понятіе абстрактно и неиндивидуально, а предметъ конкретенъ и индивидуаленъ. Въ ‚мірѣ идей‘ (въ платоновскомъ смыслѣ) существуетъ ‚идея стола‘, въ мірѣ дѣйствительности ей отвѣчаютъ тысячи индивидуальныхъ столовъ. Притомъ, хотя отступленія отъ нормы составляютъ существо индивидуальности (въ жизни такіе сильно удаленные отъ типа предметы называются обыкновенно ‚оригинальными‘), тѣмъ не менѣе эти отступленія ограничены извѣстнымъ предѣломъ. ‚Кривой ротъ‘ или шишку на лбу никто не назоветъ ‚оригинальной‘ особенностью лица; точно такъ же, какъ теленокъ о двухъ головахъ будетъ просто ‚уродомъ‘, а не своеобразнымъ теленкомъ.

Можно сравнить лошадей разной породы, но нельзя сказать, что кентавръ — это лошадь особой породы, у которой изъ шеи вырастаетъ человѣческое туловище. Это просто существо иного типа. Итакъ, всякое рѣзкое отклоненіе отъ свойственной данному роду конструкціи вызываетъ въ насъ представленіе о принадлежности данной особи къ другому типу, поскольку эти отклоненія носятъ законмѣрный характеръ (кентавръ), и объ уродствѣ, поскольку они случайны (теленки о двухъ головахъ). Только различія въ окраскѣ, въ пропорціяхъ, въ большей или меньшей подчеркнутости родовыхъ признаковъ, но не въ конструкціи, не въ ‚идеѣ‘ называемъ мы индивидуальными различіями. Слѣдовательно, зависимость отъ родовыхъ особенностей, связанность съ типомъ заключается въ самомъ существѣ понятія индивидуальности. Рядомъ съ несомнѣнной тенденціей къ обособленію, къ отдѣленію своей личности отъ другихъ представителей того же рода, индивидууму свойственна не менѣе сильная обратная тенденція къ удержанію родовыхъ особенностей, поддерживаемая угрозою далеко не почетной исключительности (‚уродъ‘, ‚ворона въ павлиньихъ перьяхъ‘).

Переходя отъ общаго опредѣленія къ частной формѣ индивидуализма художественнаго<sup>1</sup>, мы должны сказать, что и тутъ онъ сохраняетъ всѣ присущія ему,

---

изъ нихъ? И вотъ слѣдуетъ помнить, что индивидуальность обсуждается всегда по отношенію къ самой мелкой типической единицѣ, какая только имѣется въ распоряженіи. Правда, выборъ послѣдней произволенъ, но для насъ въ данномъ случаѣ важно указаніе, что по природѣ своей индивидуальность тяготеетъ не къ расширенію, а къ суженію круга наблюдаемыхъ явленій.

<sup>1</sup> Нужно замѣтить, что въ практической жизни индивидуальность вообще не играетъ особенно значительной роли. Большинство предметовъ—замѣтимы, и въ ихъ оцѣнкѣ мы ограничиваемся ихъ соответствіемъ извѣстнымъ требованіямъ размѣра, качества матеріала, стоимости

какъ понятію, особенности, но, благодаря въ высокой степени свойственной искусству свободѣ воли, первая тенденція получила въ немъ значительное преобладаніе надъ второй. Увлекаясь фактической, но отнюдь не моральной и не исторической, свободой дѣлать въ искусствѣ все, что угодно, художники часто забываютъ о другой сторонѣ медали, о томъ предѣлѣ, за которымъ ихъ созданія настолько удаляются отъ лежащаго въ ихъ основѣ эстетическаго типа, что сравненіе ихъ другъ съ другомъ становится затруднительнымъ. А между тѣмъ на это сравненіе безсознательно опирается наше пониманіе самобытной личности художника. Въ наше время принято думать, что индивидуальность художника выступаетъ тѣмъ рѣзче, чѣмъ менѣе его работы похожи на другія. Это, если и не совсѣмъ невѣрно, то во всякомъ случаѣ неточно. Истина, какъ намъ кажется, заключается въ слѣдующемъ: искусство имѣетъ объективную и субъективную сторону. Даже такое абстрактное, свободное искусство, какъ музыка, имѣетъ свою объективную сторону—законы слуха и формальную логику, которымъ оно подчиняется. Еще яснѣе эта объективная сторона—въ живописи; ею будутъ, поскольکو живопись есть искусство изобразительное, всѣ тѣ наблюденія надъ природой, всѣ тѣ черты жизненныхъ явленій, которыя нашли себѣ отраженіе въ работѣ художника. Самый же выборъ объектовъ, ихъ сочетаніе и средства исполненія составятъ субъективную сторону. Принявъ это во вниманіе, мы позволимъ себѣ построить иную формулу индивидуализма, сильно отличающуюся отъ общепринятой: „Индивидуальныя различія между художниками чувствуются тѣмъ ярче, чѣмъ ближе между собой объективныя основанія ихъ искусства.“

Попробуемъ подтвердить нашу мысль примѣрами. Несомнѣнно, что гораздо легче опредѣлить различіе индивидуальностей Рафаеля и Микеланджело, чѣмъ Рафаеля и Хокусаи, Микеланджело и Рѣпина. Почему? Именно потому, что при всемъ несходствѣ натуры и темперамента объективная основа у первыхъ двухъ художниковъ приблизительно одинакова (класицизмъ возрожденія въ его итальянской редакціи). Индивидуальныя же различія между Рафаелемъ и Хокусаи настолько осложнены историческими, расовыми и національно-религіозными элементами, что едва ли могутъ быть осознаны, даже при величайшихъ усиліяхъ абстрактнаго мышленія. Другой примѣръ: врядъ ли можно найти художниковъ болѣе самобытныхъ и различныхъ по характеру, чѣмъ суровый, страстный и патетическій Бетховенъ и нѣжный, простодушный и сосредоточенный Шубертъ, а между тѣмъ теоретическія основы ихъ искусства имѣютъ много общаго. Точно такъ же нетрудно опредѣлить разницу между Скрябинымъ и Дебюсси, тоже принадлежащими

и проч. Только въ высшей области этическихъ переживаній, каковы любовь, дружба и проч., индивидуальность пріобрѣтаетъ „абсолютный“ характеръ, но и тутъ она безсознательная. Сознательный же, такъ сказать „воинствующій“ (въ смыслѣ намѣренной оригинальности) и конечно абсолютный характеръ она получаетъ только въ искусствѣ.

отчасти къ одной школѣ. Теперь попробуемъ сравнить двѣ названныхъ группы художниковъ между собой: напимѣрь, Скрябина съ Шубертомъ; получатся различія болѣе рѣзкія, чѣмъ въ первомъ случаѣ, но врядъ ли эти различія можно характеризовать, какъ индивидуальныя. Изъ всего сказаннаго мы дѣлаемъ выводъ, что задачи личности и школы не противоположны, а, напротивъ, естественно дополняютъ другъ друга. Можно даже сказать, что расцвѣтъ индивидуализма прямо предполагаетъ существованіе развитой и многосторонне-углубленной школы. А между тѣмъ все современное гоненіе на индивидуализмъ, всѣ разговоры о ‚соборномъ‘ всенародномъ искусствѣ, съ полнымъ поглощеніемъ личности, психологически всегда исходили изъ мысли о невозможности согласовать требованія индивидуализма съ осознанной необходимостью объединенія. Понимая не менѣе другихъ, насколько современная живопись нуждается въ единой и прочной школѣ, мы однако не видимъ никакой нужды приносить ей въ жертву законныя стремленія художника къ самобытности.

## IV

Итакъ, господство единой школы, которое мы считаемъ необходимымъ условіемъ возможнаго возрожденія живописи, оказывается, не требуетъ непременно ‚сокрушенія‘ индивидуализма. Это значитъ, иначе говоря, что индивидуализмъ не можетъ считаться причиной существующей между современными художниками розни, со всѣми ея послѣдствіями, столь вредными для искусства. Но, отвергая такимъ образомъ общепринятое объясненіе названныхъ явленій, мы, чтобы быть послѣдовательными, должны бы рядомъ помѣстить и свое объясненіе. Однако, по нѣкоторымъ соображеніямъ, главнымъ образомъ, вслѣдствіе своеобразнаго употребленія нами обычной эстетической терминологіи, мы попытаемся подойти къ интересующей насъ проблемѣ съ другой стороны, оставляя за собой обязательство раскрыть свои карты въ заключеніи (гл. v).

Выше (въ гл. i и ii) мы говорили, въ чемъ заключается основной порокъ современной живописи; мы говорили также, что только рѣшительная побѣда какого либо одного направленія сможетъ обезпечить этому искусству благопріятныя условія для новаго расцвѣта; мы отчасти коснулись и тѣхъ условій, которымъ подобное направленіе должно отвѣчать. Однако, сколь ни естественно было бы съ нашей стороны послѣ всего сказаннаго выступить съ той или иной конкретной программой и сколь ни сильна въ насъ свойственная всѣмъ теоретикамъ и мечтателямъ увѣренность въ единственной спасительности именно своего рецепта, мы не можемъ не спросить себя, способна ли предлагаемая теорія объединить вокругъ себя значительное большинство современниковъ? Въ самомъ дѣлѣ, за послѣднія 60—75 лѣтъ міръ былъ свидѣтелемъ столькихъ блестящихъ и глубоко обо-

снованныхъ попытокъ (вспомнимъ только: романтизмъ, назарейство, прерафаэлитизмъ, натурализмъ, передвижничество, импресионизмъ и проч.), и однако ни одна изъ нихъ даже временно не привела къ желанному для насъ результату. Даже въ музыкѣ, несравненно болѣе устойчивомъ и разработанномъ искусствѣ, несмотря на участіе выдающихся теоретиковъ и гениальныхъ новаторовъ-практиковъ, каковы Вагнеръ, Брамсъ, Цезарь Франкъ, Дебюсси, Глазуновъ, Танъевъ, Скрябинъ, борьба направленій продолжается съ прежнимъ ожесточеніемъ. Да и вообще, возможно ли въ наше время подобное объединеніе? Достигнуть его, какъ мы видимъ, не удалось даже названнымъ выше музыкальнымъ гениамъ, при всей исключительности присущихъ имъ силъ. Выдвигать при такихъ условіяхъ еще одну новую теорію—не значитъ ли просто подливать масла въ огонь? Не въ правѣ ли мы ожидать, что въ лучшемъ случаѣ наша теорія, каковы бы ни были ея достоинства, увеличитъ на единицу безконечное дробленіе современныхъ партій?

Скажемъ прямо: поставить подобные вопросы значитъ, по нашему мнѣнію, заранее предрѣшить возможный на нихъ отвѣтъ.

Не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что въ наше время нѣтъ и не можетъ быть силы, которая могла бы заставить значительное большинство современныхъ художниковъ отказаться отъ личныхъ задачъ и стремленій и единодушно пойти общимъ путемъ, какъ бы ни были соблазнительны открываемыя имъ перспективы. Такимъ образомъ получается довольно оригинальное положеніе: мы начали настоящую статью съ утвержденія, что процвѣтаніе живописи возможно при условіи объединенія, а пришли къ сознанію неосуществимости послѣдняго.

Что же остается дѣлать? Сложить руки и признать разногласіе въ кругу художниковъ нормальнымъ и даже желательнымъ явленіемъ, какъ это сдѣлалъ Бенуа, неразъ писавшій объ „оживляющемъ“ воздѣйствіи партійности?

Со своей стороны, мы глубоко сомнѣваемся, чтобы серьезное искусство нуждалось въ такого рода „допингѣ“. Мы думаемъ, что дружба Гете съ Шиллеромъ или Вагнера съ Листомъ была болѣе плодотворна, чѣмъ война глюкистовъ съ пиччинистами, чѣмъ соперничество между Рафаелемъ и Микеланджело. Однако, при всей кажущейся затруднительности положенія, изъ него намѣчается нѣсколько неожиданный, но, тѣмъ не менѣе, логически совершенно правильный выходъ. Дѣло въ томъ, что желанное объединеніе художниковъ можетъ произойти или путемъ отрѣшенія большинства во имя новой идеи отъ своихъ личныхъ идеаловъ и стремленій, или путемъ поглощенія этихъ стремленій идеей, что возможно въ томъ случаѣ, если новая формула искусства достаточно широка, чтобы вмѣстить въ себѣ все разнообразіе современныхъ теченій.

Нужно спросить себя, дѣйствительно ли противорѣчія, раздѣляющія нашу живопись на кружки и партіи, такъ существенны, имѣютъ настолько рѣшающее значеніе, что совершенно исключаютъ мысль о какомъ либо примиряющемъ обобщеніи? Не вытекаетъ ли, напротивъ, громадное большинство этихъ различій изъ мелкаго

взгляда на искусство, узкой ограниченности задачъ, некритическаго отношенія къ своимъ недостаткамъ, высокомернаго невниманія къ чужимъ достоинствамъ?

Не вдаваясь въ подробный анализъ отдѣльныхъ направленій современной живописи, что завело бы насъ слишкомъ далеко, обратимъ вниманіе на одну любопытную черту: изучая различныя школы и произведенія отдѣльныхъ художниковъ, мы, за немногими исключеніями<sup>1</sup>, не найдемъ принципиальныхъ противорѣчій между ихъ разнообразными достоинствами. Отвлеченно, въ самой общей формѣ, не называя именъ и не впадая въ мелочность, мы легко можемъ себѣ представить объединенными изысканныя или смѣлыя сочетанія тоновъ одного съ богатою свѣтотѣнью другого, съ твердою формою и мощной лѣпкой третьяго, со смѣлымъ рисункомъ и благородными линиями четвертаго и т. д.

Совсѣмъ другая картина получается, если мы отъ сравнительнаго анализа достоинствъ перейдемъ къ такому же изученію недостатковъ. Стоитъ присмотрѣться къ происходящей въ нашей художественной жизни борьбѣ, прислушаться къ раздающимся со всѣхъ сторонъ взаимнымъ обвиненіямъ, часто справедливымъ, чтобы понять, что именно эти недостатки, иногда случайные и вовсе не вытекающіе изъ принятаго даннымъ направленіемъ заданія, недостатки, нерѣдко признаваемые самими художниками и происходящіе отъ небрежности или односторонняго увлеченія, именно они являются главной причиной раздора и мѣшаютъ (кажущимся) противникамъ перенимать несомнѣнные достоинства другъ друга. Слѣдовательно, принципиальная непримиримость различныхъ теченій основывается не на томъ, что составляетъ достоинство, заслугу, завоеваніе каждой школы, а на томъ, что составляетъ ея слабую сторону. Другими словами, отличительныя особенности<sup>2</sup> огромнаго большинства современныхъ теченій носятъ не положительный, а отрицательный характеръ.

Теперь мы позволимъ себѣ повторить въ утвердительной формѣ слова, высказанныя нами раньше предположительно. Мы убѣждены, что только узкое пониманіе задачи искусства, некритическое отношеніе къ своимъ недостаткамъ, внутренне необоснованная нетерпимость препятствуютъ мелкимъ ручейкамъ современныхъ направленій слиться въ одно широкое и мощное русло. Кромѣ того, по причинамъ, названнымъ выше, мы считаемъ, что въ наши дни это слияніе можетъ осуществиться не побѣдой какой либо одной школы, а сознательнымъ стремленіемъ всѣхъ соединить личныя исканія и индивидуальныя цѣли съ общими достиженіями нашей эпохи и великимъ достояніемъ прошлаго европейской культуры.

Это и есть выводъ, къ которому мы стремились. Несомнѣнно, что на пути къ практическому осуществленію подобной исторической программы встрѣтятся

<sup>1</sup> Крайнія лѣвыя группы.

<sup>2</sup> Конечно, объективныя.

величайшія трудности, но именно онѣ и послужатъ тѣмъ пробнымъ камнемъ, который поможетъ намъ отдѣлать въ современномъ искусствѣ все, что имѣетъ дѣйствительную непреходящую цѣнность, отъ явленій, пресловутая „оригинальность“ которыхъ сводится къ ничѣмъ необоснованнымъ капризамъ плохо дисциплинованнаго мозга. Кромѣ того, замѣтимъ, что вопросы практической осуществимости вообще не слѣдуетъ смѣшивать съ теоретическимъ обсужденіемъ предмета; это двѣ совершенно различныхъ области. Мы довольствуемся тѣмъ, что предлагаемое рѣшеніе проблемы есть, по нашему убѣжденію, единственно возможный, а слѣдовательно и обязательный выходъ изъ тупика разрозненныхъ и неопредѣленныхъ „исканій“. Безъ сомнѣнія, впереди предстоитъ много тяжелой черновой работы; очень вѣроятно, что первое поколѣніе такъ и не дождетъ особенно замѣтныхъ успѣховъ (много ли ихъ, впрочемъ, было въ послѣднее время?), но что же дѣлать?

Таково уже физическое свойство „тупиковъ“, что зашедшіе въ нихъ приглашаются возвратиться обратно.

## v

Замѣчаніями послѣдней главы мы считаемъ содержаніе настоящей статьи исчерпаннымъ. Намъ остается сдѣлать одно: назвать вещи ихъ собственными именами. Дѣло нелегкое, въ особенности, когда приходится орудовать терминами, которые, при всей распространенности, не отличаются выясненностью и точностью содержанія. Кому неизвѣстны роковое вліяніе лозунговъ и кличекъ на судьбу нѣкоторыхъ умственныхъ теченій, а равно и тѣ безконечныя недоразумѣнія, которыя порой порождало неосторожно пущенное въ оборотъ слово! (Вспомнимъ хотя бы исторію подхваченнаго толпой слишкомъ смѣлаго заглавія вагнеровской брошюры „Musik der Zukunft“ или исторію словъ „символизмъ“ и „декадентство“ у насъ въ Россіи). Вотъ почему въ настоящей статьѣ мы старательно избѣгали приклеивать къ разбираемымъ вопросамъ ходячіе ярлыки привычныхъ названій, хотя это значительно упростило бы изложеніе. И теперь, на этотъ разъ открыто, возвращаясь къ обсужденію нашей темы, мы въ интересахъ ясности вынуждены ему предпослать довольно обширное и спеціальное изслѣдованіе. Этимъ путемъ мы надѣемся достигнуть того, что рядомъ съ именемъ въ воображеніи читателя встанетъ опредѣленный образъ, вся та цѣпь сужденій, выводовъ и чаяній, которую мы съ даннымъ именемъ связываемъ.

Отбросивъ пріемъ умолчаній, скажемъ, что рѣчь у насъ идетъ о такъ называемомъ „возрожденіи класицизма“.

Мы заранѣе представляемъ себѣ всѣ тѣ непріятныя асоціаціи, которыя эти слова вызовутъ въ умѣ многихъ. Слишкомъ еще свѣжа у всѣхъ въ памяти убогая и

мертвенная казенщина, столько лѣтъ прикрывавшаяся у насъ громкимъ именемъ классицизма, а равно и та борьба, которую вели съ ней предшествующія поколѣнія художниковъ. Не забудемъ, что вѣдь не только ратовавшіе за жизненную правду передвижники, но и вступившіи противъ передвижничества, въ защиту чистаго искусства, болѣе молодой ‚Миръ Искусства‘ боролся, особенно въ первоначальномъ фазисѣ, одновременно и противъ условности ‚фальшиваго‘ классицизма, даже противъ такихъ высокихъ его проявленій, какъ Брюлловъ. Все это естественно даетъ поводъ къ недоразумѣніямъ, которыя полезно будетъ разсѣять. Говоря о возрожденіи классицизма, мы вовсе не требуемъ повторенія данной исторической формы его воплощенія и вообще не беремъ на себя смѣлость указывать, въ какую конкретную форму должно вылиться это теченіе въ наше время. Мы говоримъ о классицизмѣ (и позднѣе будемъ говорить объ его ‚вѣчной‘ антитезѣ—романтизмѣ) не какъ объ исторической, а какъ о логической категоріи, въ такой же степени составляющей одно изъ основныхъ понятій исторіи искусства, въ какой понятіе о Богѣ или идея добра и зла являются центральными идеями религіи и морали. И подобно тому, какъ эти послѣднія, съ измѣненіемъ умственного и нравственнаго уровня человѣчества, получаютъ все новыя и новыя воплощенія, точно такъ же и классицизмъ совсѣмъ не связанъ съ той исторически необходимой, но для насъ чуждой формой, которую ему придало, согласно разуму и вкусамъ своего времени, искусство Давида и Энгра. Наряду съ давидовскимъ классицизмомъ, классицизмомъ, такъ сказать, ‚эллинистическимъ‘, возможно классическое искусство съ совсѣмъ другимъ основаніемъ и содержаніемъ; рядомъ съ европейскимъ классицизмомъ, можно говорить о египетскомъ, китайскомъ, персидскомъ классицизмахъ.

Можетъ быть, намъ скажутъ, что при такомъ широкомъ пониманіи классицизма всякіе толки о его возрожденіи теряютъ всю свою опредѣленность? Нашимъ отвѣтомъ на это будетъ опредѣленіе сущности классицизма, къ выясненію которой мы и переходимъ. Намѣтимъ заранѣе границы и опорные пункты нашего изслѣдованія. Прежде всего: мы должны дать совершенно отвлеченное опредѣленіе, чуждое какой бы то ни было прикрѣпляющей мѣстной или исторической окраски; слѣдовательно для насъ уже отпадаютъ всѣ тѣ попытки, которыя отождествляютъ классицизмъ съ непрекращающимся вліяніемъ на европейскую культуру греко-римской античности.

Далѣе: такъ какъ понятіе классицизма одинаково принадлежитъ къ области живописи, поэзіи, музыки и т. д., то наше опредѣленіе не можетъ имѣть спеціальнаго, узко-техническаго характера. Съ другой стороны, намъ бы не хотѣлось видѣть существо классицизма (какъ это особенно часто дѣлается по отношенію къ романтизму) въ условіяхъ той психической атмосферы (правда, общей для всѣхъ искусствъ), изъ которой рождается произведеніе, въ настроеніяхъ и чувствахъ художника. Намъ кажется, что всякое развитое искусство, классическое и романтическое, можетъ одинаково притязать на передачу всѣхъ чувствъ,



свойственныхъ человѣческой душѣ; въ частности, позволимъ себѣ напомнить, что тѣ настроенія иронической фантастики, мистицизма и сказочной мечтательности, которыя считаются обыкновенно привилегіей романтиковъ, встрѣчаются, и въ очень совершенной формѣ, у чистѣйшихъ класиковъ и что зачастую художники, вдохновлявшіе романтиковъ, сами далеко не принадлежали къ этой школѣ (возьмемъ, на примѣръ, вліяніе Леонардо да Винчи на „прерафаелита“ Данте Габріеля Росетти). Гораздо болѣе удовлетворяетъ насъ ведущее начало отъ Гегеля опредѣленіе класицизма, какъ равновѣсія между формой и содержаніемъ. Къ сожалѣнію, самое противопоставленіе формы содержанію при практическомъ приложеніи къ дѣлу представляетъ неопобѣдимыя трудности. Вотъ что говоритъ по этому поводу Флоберъ <sup>1</sup>: „Что касается меня, то пока мнѣ не отдѣлать отчетливо въ какой либо фразѣ ея форму отъ содержанія, я буду утверждать, что это два слова, лишенныхъ смысла. Въ мірѣ искусства красота просачивается черезъ форму; подобно тому, какъ ты не можешь извлечь изъ физическаго тѣла качества, его образующія, т. е. его свѣтъ, протяженность, плотность, не сводя его къ пустой абстракціи—однимъ словомъ, не уничтоживъ его, такъ ты не можешь отнять форму у идеи, идея существуетъ только въ силу своей формы“.

Мы видимъ существеннѣйшій признакъ класицизма въ художественномъ идеалѣ, какъ онъ понимается мастерами этого направленія. Если выше мы признали неяснымъ выраженіе, что въ класицизмѣ осуществляется гармонія формы и содержанія, то во всякомъ случаѣ несомнѣнно одно: что достиженіе идеала рисуется класическому художнику, какъ достиженіе какой то гармоніи. Гармоніи чего?

Всякое искусство есть языкъ, которымъ каждый художникъ пользуется для общепонятнаго выраженія своей самобытной духовной сущности. Языкъ этотъ существуетъ помимо отдѣльныхъ личностей: художникъ имъ только „пользуется“, и хотя въ выборѣ и сочетаніи „словъ“ или „формъ“ этого языка онъ совершенно свободенъ, но, разъ выбранныя, эти формы сохраняютъ свое самостоятельное бытіе, предъявляютъ извѣстныя требованія, подчиняются какимъ то, вытекающимъ изъ природы данныхъ явленій, законамъ, измѣнить которые художникъ не можетъ; онъ можетъ ими только пренебречь.

Поскольку элементы такого языка создаются привычнымъ единообразіемъ данной культуры (народный языкъ, „законы“ современной теоріи музыки и проч.), они еще поддаются, правда медленному, измѣненію; поскольку же эти элементы (звуки, линіи, краски) являются частями матеріальнаго міра, они сохраняютъ неизмѣнными присущія имъ свойства. Продолжая сравненіе съ разговорною рѣчью, назовемъ первый рядъ законовъ граматическими, второй (неизмѣнный)—логическими. Даже съ томъ случаѣ, если нѣкоторые, обыкновенно немногіе, изъ элементовъ

<sup>1</sup> „Переписка“. Русскій переводъ Франка.

впервые вносятся въ искусство даннымъ художникомъ, то, въ силу неизбежной своей принадлежности или къ идеальному міру разума или къ реальному міру вещей, они подчиняются царствующимъ тамъ законамъ и вступаютъ съ другими элементами въ разнообразныя и необходимыя взаимоотношенія.

Художника, который считается съ этими, помимо его воли, изъ самаго существа тѣхъ средствъ выраженія, которыми онъ пользуется, возникающими требованіями, художника, который учитываетъ ихъ властную логику, который ищетъ подчинить единой цѣли своего искусства равнодѣйствующую составляющихъ это искусство и борющихся за преобладаніе силъ,—такого художника мы называемъ классицизмомъ. Опираясь на сдѣланное нами различіе субъективной и объективной стороны въ искусствѣ, мы опредѣлимъ классицизмъ, какъ искусство, стремящееся къ объективному совершенству; причемъ законы этого совершенства только въ первоначальномъ моментѣ (выбора средствъ) опредѣляются прихотью художника или господствующимъ въ обществѣ вкусомъ; въ дальнѣйшемъ же—строятся, какъ послѣдовательные логическіе выводы изъ объективной природы принятаго художникомъ основанія. Слѣдовательно классицизмъ есть прежде всего основанное на разумѣ, послѣдовательное, 'резвое', а по Гете—здоровое искусство.

Предвидимъ, что этотъ объективный характеръ классическаго идеала многіе склонны будутъ смѣшивать съ безличностью. Это не такъ. Говоря объ индивидуализмѣ, мы старались показать, что объективная норма есть широкая и эластичная рамка, оставляющая довольно простора для индивидуальныхъ колебаній. Въ особенности мы хотѣли бы предостеречь отъ столь распространеннаго у насъ смѣшенія понятій индивидуализма и новизны. Хотя обыкновенно крупные художники обладаютъ обоими названными качествами, тѣмъ не менѣе встрѣчаются художники съ глубоко своеобразной индивидуальностью, не внесшіе въ искусство ничего объективно новаго. Таковы Боттичелли... Сомовъ. Нечего и говорить, что слѣдованіе по классическому пути сопряжено для художника съ громадными трудностями. Ошибаются тѣ, кто на основаніи видимой легкости и стройности классическаго искусства легкимъ представляетъ себѣ и самый процессъ его образованія. 'Кто знаетъ, сколько горькихъ воздержаній, обузданныхъ страстей, тяжелыхъ думъ все это стоило!' Какъ это ни печально, но побѣда надъ трудностями покупается иногда цѣною очень большого ограниченія своихъ возможностей; формальному совершенству приносятся въ жертву самыя утонченныя и высокія художественныя цѣнности; столь превозносимая многими классическая простота порой прикрываетъ трагедію тяжелаго самоотреченія. Съ этой точки зрѣнія классицизмъ, при всей его гибкости, несомнѣнно служитъ тормазомъ, сдерживающимъ быстрое развитіе искусства. Если у Бетховена гармонія кажется менѣе изощренной, а оркестровый колоритъ менѣе роскошнымъ, чѣмъ, скажемъ, у Берліоза, то это происходитъ не отъ меньшей его одаренности въ этихъ областяхъ, а лишь потому, что, какъ классикъ, онъ ищетъ не столько максимальнаго обогащенія отдѣльныхъ элементовъ музыки, сколько

мудраго ихъ сочетанія на основѣ ,точного разума‘ ихъ эстетической природы. Такъ, онъ стремится къ густотѣ гармоніи, поскольку эта густота не затемняетъ мелодической ясности, къ ритмическому разнообразію—поскольку перемѣны ритма не нарушаютъ пластичности изложенія и т. д. То же приложимо и къ живописи. Отдѣльные новшества, случайныя завоеванія имѣютъ въ глазахъ класика мало цѣны; обновленіе искусства онъ представляетъ себѣ, какъ обновленіе, какъ восхожденіе на высшую ступень всѣхъ функцій художественнаго организма. У того же Бетховена по сравненію съ Моцартомъ, равно какъ и у нео-класиковъ по отношенію къ самому Бетховену, мы видимъ новое, болѣе разнообразное, глубокое и сложное, но всегда одинаково стройное, логичное и цѣльное искусство.

Жажда новизны и тѣ трудности, съ которыми сопряжено обновленіе искусства въ классицизмѣ, вызвали появленіе художниковъ иного склада. Значеніе и сущность романтизма слѣдуетъ искать не въ томъ, что это былъ протестъ противъ ,сухости‘ и мертвенности классицизма, будто бы изжившаго себя, не въ особыхъ ,настрое-ніяхъ‘, якобы свойственныхъ только романтикамъ, не въ ихъ отношеніи къ міру, а въ ихъ отношеніи къ искусству: въ освобожденіи творческой стихіи отъ стѣснительныхъ требованій класической уравновѣшенности. Выражаясь образно, сила и слабость романтизма въ томъ, что онъ разрубаетъ гордіевы узлы искусства, распутать которые стремится класикъ.

Романтикъ, такъ сказать, напередъ примиряется съ невозможностью достигнуть совершенства, онъ знаетъ, что его искусству не избѣжать противорѣчій и непослѣдовательности, но все это съ лихвой возмѣщается въ его глазахъ разнообразіемъ, гибкостью, новизной и свободой, которыми обогатается вслѣдствіе этого его артистическій словарь. вмѣсто отрицательнаго критерія ,отсутствія недостатковъ‘, класической мѣры, единства и равновѣсія, въ романтизмѣ выдвигается положительный критерій силы выраженія, который отнынѣ и становится единственнымъ мѣриломъ художественной цѣнности.

Не только первоначальный моментъ выбора задачи и средствъ, но и приемы пользованія этими средствами (соотношеніе элементовъ и роль cadaго) подчиняются въ романтизмѣ субъективному началу. Искусство приглашается служить отдѣльнымъ, спеціальнымъ задачамъ художника, и вмѣстѣ съ тѣмъ воля художника становится единственнымъ источникомъ эстетическихъ законовъ. Кстати отмѣтимъ своеобразное воздѣйствіе романтизма на индивидуализмъ; именно: согласно воззрѣнію романтиковъ, личность художника выявляется не только въ достоинствахъ его произведеній, но и въ самыхъ недостаткахъ, въ капризахъ вкуса. Такимъ образомъ, современное пониманіе индивидуализма, какъ абсолютной свободы творчества, есть прямое послѣдствіе романтической идеологіи.

Нужно сознаться, что освобождающее и освѣжающее дѣйствіе романтизма на всевозможныя стороны искусства было глубокимъ и плодотворнымъ. Не ограниченные стѣ-

снительной координаціей съ сопутствующими отношеніями, примѣняемые часто прямо въ разрѣзъ со своимъ истиннымъ назначеніемъ, отдѣльные элементы искусства пріобрѣтаютъ неслыханное развитіе. По силѣ прельщенія, по высотѣ и утонченности возбуждаемыхъ эмоцій лучшія созданія романтической музы далеко превосходятъ скромныя и „добросовѣстныя“ работы класиковъ; послѣднія кажутся рядомъ съ первыми холодными и суховатыми. Но тѣ искусственныя средства, при помощи которыхъ романтики одерживаютъ эту побѣду, навсегда сообщаютъ ихъ произведеніямъ характеръ внутренней порочности. Дѣло въ томъ, что отвергаемыя романтиками правила не являются чѣмъ то условнымъ, а вытекаютъ изъ глубочайшей сущности искусства, и измѣнить ихъ художникъ такъ же не властенъ, какъ не властенъ вообще человѣкъ измѣнить что либо въ порядкѣ вселенной. Все, что можетъ въ данномъ случаѣ сдѣлать художникъ—это забыть самому и постараться заставить забыть другихъ недостатки произведенія, заглушить въ себѣ голосъ здравой художественной совѣсти и загнипотизовать вниманіе напряженностью и необычайностью возбуждаемыхъ эмоцій. Отсюда эта проповѣдь опьяненія, эта постоянная экзальтація, столь плѣнительная у крупныхъ талантовъ и такая невыносимая у подражателей; съ этимъ связана обычная у романтиковъ любовь къ экзотическимъ сюжетамъ, къ необычайнымъ, поражающимъ эффектамъ, къ фантастикѣ, мистикѣ и проч. Отсюда, наконецъ (изъ безсознательнаго протеста подавленнаго чувства гармоніи), проистекаетъ и то двойственное, томительное и раздражающее впечатлѣніе, которое оставляютъ въ душѣ романтическія произведенія. Всѣ эти чувства, представляющія послѣдствіе романтическаго метода, нерѣдко понимаются и изображаются, какъ сущность романтизма. Намъ кажется, это происходитъ потому, что многіе изслѣдователи, забывая, что романтическое движеніе произошло, какъ протестъ противъ класицизма, рассматриваютъ оба эти глубоко связанныя теченія въ отдѣльности, а не вмѣстѣ. На дѣлѣ существуетъ одинъ нормальный типъ искусства—класическій, или, вѣрнѣе, существуютъ нѣсколько класицизмовъ съ различными основаніями, и различные отклоненія отъ этого типа—романтизмъ. Въ этомъ смыслѣ Гете высказался, что „класицизмъ—это здоровое, романтизмъ—больное искусство“. Но, цитую это изумительное по краткости и силѣ опредѣленіе, мы не хотѣли бы придать послѣднему термину отгѣнокъ осужденія. Напротивъ, насколько это было въ нашихъ силахъ, мы старались подчеркнуть значеніе романтизма, какъ мощнаго двигателя искусства... Впрочемъ, каково бы ни было истинное соотношеніе обоихъ направленій, дальнѣйшее обсужденіе ихъ заслугъ и недостатковъ совершенно выходитъ за предѣлы поставленной нами себѣ задачи. И класицизмъ и романтизмъ интересуютъ насъ въ данномъ случаѣ не сами по себѣ, а лишь въ ихъ отношеніи къ спеціальному вопросу о примиреніи разнородныхъ и враждующихъ теченій въ современной живописи. Съ этой точки зрѣнія, класицизмъ какъ нельзя болѣе отвѣчаетъ нашимъ требованіямъ. Концепція искусства въ класицизмѣ отличается возвышенностью и глубиной; вмѣстѣ съ тѣмъ она

всеобъемлюще широка, гибка и терпима. Классицизмъ не отрицаетъ ни одной изъ возможныхъ задачъ искусства, онъ лишь ищетъ разрѣшить ихъ въ строгой послѣдовательности и взаимной связи. Такъ какъ законы, которыми онъ при этомъ руководствуется, существуютъ вполне объективно, то этимъ и создается почва для выработки единообразныхъ воззрѣній. Именно классицизмъ и есть та программа, достаточно широкая, чтобы вмѣстить все разнообразіе современныхъ направленій, о которой мы говорили выше, какъ о единственномъ средствѣ устранить господствующія среди художниковъ разногласія. Такая нивелирующая способность классицизма, однако, нисколько не отражается на новизнѣ и разнообразіи возникающихъ формъ, такъ какъ по существу классицизмъ есть методъ, а не программа.

Какъ сказано выше, въ выборѣ элементовъ своего искусства класикъ свободенъ, такъ что классицизмъ можетъ быть столько, сколько художниковъ. Мало того, въ предѣлахъ творчества одного мастера могутъ, по мѣрѣ его развитія, смѣниться нѣсколько типовъ классическаго искусства, какъ это мы видимъ у Рафаеля, у Бетховена. Отсюда слѣдуетъ, что вопросъ о классицизмѣ даннаго опредѣленнаго художника можетъ быть рѣшенъ только на основаніи подробнаго, всесторонняго анализа его произведеній. Для примѣра остановимся на Вагнерѣ. Кажется, Римскій-Корсаковъ осуждалъ Вагнера за растянутость формы, непоследовательность модуляцій. Съ чисто музыкальной точки зрѣнія, онъ, можетъ быть, былъ правъ; но дѣло въ томъ, что Вагнера нельзя разсматривать только какъ композитора; его музыкальная драма есть сложная, синтетическая форма искусства, и законы этого искусства опредѣляются, какъ равнодѣйствующая трехъ силъ: театра, поэзіи и музыки. Следовательно, взятое въ цѣломъ, какъ оперная реформа, искусство Вагнера является классическимъ. Этотъ примѣръ, какъ намъ кажется, окончательно устраняетъ сомнѣнія въ способности классицизма примѣниться къ любому ,содержанію', примирить всякія противорѣчія. Такимъ образомъ, приглашая современныхъ художниковъ обратиться къ классицизму, мы отнюдь не проповѣдуемъ возвращенія къ блаженной памяти Лосенку и Угрюмову. Нѣтъ сомнѣнія, что искусство, которому предстоитъ вмѣстить ,все разнообразіе' новѣйшей живописи, будетъ во многихъ отношеніяхъ отличаться отъ извѣстныхъ въ исторіи типовъ классицизма. Какимъ именно оно выйдетъ—этого мы не беремся предугадывать, но какъ бы тамъ ни было, оно безусловно будетъ носить отпечатокъ убѣжденій и вкусовъ нашего времени.

Обратимся снова къ романтизму. Тѣсная взаимная зависимость обоихъ направленій была нами своевременно отмѣчена, но для спеціальныхъ цѣлей настоящей статьи эта связь имѣетъ особое значеніе.

Говоря объ индивидуализмѣ, стараясь показать его непричастность къ разрушенію школы и традицій въ современной живописи, мы обѣщали дать и свое объясненіе описаннаго явленія. Сдѣлаемъ это теперь же. Однажды признавъ

спасительность классицизма для нашихъ дѣлей, мы, исходя изъ полной противоположности между нимъ и его вѣчнымъ антиподомъ, можемъ а priori опредѣлить причину разрухи художественной жизни, какъ романтизмъ. Если бы общая картина этой жизни подошла подъ данное нами выше опредѣленіе романтизма, если бы намъ удалось свести къ романтизму, какъ первопринципъ, ея разнообразныя теченія, это послужило бы, такъ сказать, математической провѣркой правильности всего хода нашихъ разсужденій (можно было, конечно, итти и обратнымъ путемъ: показавъ, что причина неудовлетворительнаго состоянія современной живописи заключается въ романтизмѣ, сдѣлать отсюда выводъ о неизбежности возврата къ классицизму). Итакъ, намъ предстоитъ анализомъ новѣйшей живописи подтвердить справедливость сдѣланнаго предположенія; другими словами, мы должны путемъ индукціи доказать правильность гипотезы, добытой отвлеченнымъ умозрительнымъ путемъ.

Начнемъ съ наиболее трудныхъ примѣровъ. Доказывать романтичность Врубеля или Бенара дѣло легкое; но вотъ передвижничество — трезвое, положительное, реалистическое и обличительное искусство, неужели и оно есть разновидность романтизма? Однако — это такъ. Какъ бы ни относиться къ пресловутой ‚литературности‘, составляющей отличительную черту данной школы, нужно сознаться, что въ ея произведеніяхъ живопись обнаружила значительную способность къ весьма тонкой психологической выразительности. Съ другой стороны, и чисто классическое искусство не чуждо литературнаго содержанія, и Рафаель, и Тинторетто, и, въ особенности, Рембрандтъ, и нынѣ столь чтимые прерафаелиты (Джотто и др.) при чисто матеріалистическомъ толкованіи лишились бы извѣстной части своей прелести. Если же законныя попытки передвижниковъ раздвинуть рамки живописной изобразительности встрѣчаютъ ожесточенный отпоръ со стороны любителей изящнаго, слѣдовательно, суть дѣла не въ томъ, что живопись обязана избѣгать сюжетности (напротивъ, разъ, какъ мы видѣли, живопись способна воплощать психологическіе моменты, подобныя возраженія были бы и произвольны и несправедливы); дѣло въ другомъ, а именно: въ послѣдовательности живописныхъ элементовъ психологическій элементъ занимаетъ одно изъ крайнихъ мѣстъ; притомъ, не принадлежа къ матеріальному составу живописи, онъ принужденъ выражать себя при посредствѣ другихъ элементовъ; пользоваться ими, съ точки зрѣнія классической теоріи, художникъ долженъ сообразно съ ихъ внутреннимъ характеромъ, если же онъ пользуется ими только какъ средствомъ, онъ нарушаетъ естественную логику и равновѣсіе элементовъ, т. е. является романтикомъ. Другой случай, діаметрально противоположный передвижничеству — направленіе чистой живописи, отрицающее не только сюжетность, но и предметность. Живопись, по аналогіи съ абсолютной музыкой, понимается, какъ чистое воплощеніе творящей воли, какъ бездумная ‚игра‘ пятенъ и плоскостей. Посмотримъ, къ чему приводитъ послѣдовательное выполненіе такой программы. Прежде всего

замѣтимъ, что здѣсь возможно, и дѣйствительно имѣло мѣсто, двойное рѣшеніе задачи. Одни<sup>1</sup> довольствовались тѣмъ, что ,просто‘ покрывали поверхность холста каскадами сверкающихъ и переливающихся красокъ. Ихъ непослѣдовательность выражалась въ томъ, что живописецъ физически не въ состояніи положить пятно на холстъ, не придавъ ему какой либо формы; эта форма пятна можетъ быть или положительнымъ факторомъ, если она придана сознательно, или отрицательнымъ, если она случайна, но нейтральной она оставаться не можетъ. Художники названной группы должны быть причислены къ романтикамъ, но не потому, что подобно Новалису они поклоняются ,голубой розѣ‘, а потому, что, вводя (по необходимости) элементы формы въ свои картины, они пренебрегаютъ налагаемыми на нихъ этимъ обязанностями.

Этого противорѣчія избѣжали представители второй группы (нѣкоторыя развѣтвленія футуризма и кубизма, окончательно порвавшія связь живописи съ дѣйствительностью, Бракъ, отчасти Пикассо и другіе). Цвѣтныя плоскости, которыми они орудуютъ, отличаются даже подчеркнутой опредѣленностью очертаній. Но, избѣгая при сопоставленіи этихъ плоскостей повторять существующія въ природѣ ихъ сочетанія, футуристы, чтобы охранить цѣлесообразность своего искусства, не могутъ вмѣстѣ съ логикой и формами бытія отвергнуть такъ же и логику и формы сознанія. Эти послѣдніе законы (какъ то: ритмъ, симетрія и ея сознательныя нарушенія) на словахъ обыкновенно признаются футуристами, такъ какъ они отлично понимаютъ, что это есть послѣдняя черта, по которой можно отличить сознательное творчество художника отъ безсознательнаго ,творчества‘ стихійныхъ силъ природы (напримѣръ, ничего не изображающую скульптуру отъ камня причудливой формы). Но это ,на словахъ‘. На дѣлѣ же послѣдовательное примѣненіе этихъ законовъ привело бы футуристовъ къ едва ли желательнымъ для нихъ результатамъ.

Если расположить цвѣтныя пятна картины (согласно законамъ красоты) на плоскости холста, получится цвѣтной коверъ — орнаментъ, если же мы расположимъ ихъ въ трехъ измѣреніяхъ, получится архитектура (своеобразная); и въ томъ и въ другомъ случаѣ—искусства, изобрѣтать которыя въ наши дни не представляется особой необходимости, такъ какъ они существуютъ уже тысячелѣтія. Точно такъ же рѣшаются и всѣ остальные случаи. Импресіонисты суть романтики свѣта и воздуха, или движенія и характера; индивидуальныя черты явленій у нихъ преобладаютъ надъ общими, родовыми и типическими, динамика надъ статикой; напротивъ, въ новѣйшемъ реалистическомъ движеніи замѣчается преувеличенный интересъ къ общему, при большой произвольности обобщеній, преобладаніе статики надъ динамикой и т. д. Приведенными примѣрами достаточно

<sup>1</sup> Для Россіи—художники ,Золотого Руна‘, участники выставокъ ,Голубой Розы‘, въ особенности Н. Миліоти.

показана возможность приложенія тѣхъ же разсужденій и ко всѣмъ прочимъ явленіямъ современной художественной жизни, а потому дальнѣйшій анализъ частныхъ случаевъ представляется излишнимъ. Сколько бы примѣровъ мы еще ни разсмотрѣли, мы въ каждомъ, при всемъ его несходствѣ съ другими, легко обнаружимъ все ту же одностороннюю исключительность, ту же нездоровую ‚специализацію‘, то же стремленіе подчинить единую идею искусства случайно избраннымъ задачамъ и цѣлямъ, которыя мы условились объединить подъ именемъ романтизма.

Такимъ образомъ, довольно распространенный въ передовыхъ художественныхъ кругахъ лозунгъ ‚преодоленіе индивидуализма‘ долженъ быть соотвѣтственно измѣненъ и произноситься, какъ преодоленіе романтизма или, уступая привычнымъ слуховымъ ассоціаціямъ, какъ преодоленіе романтическаго индивидуализма.

Въ идеѣ своей индивидуализмъ, какъ стремленіе художника выразить и обособить въ творествѣ свою личность, дѣйствительно мало свойственный раннимъ стадіямъ исторіи искусства, является величайшимъ завоеваніемъ нашего времени, лучшимъ показателемъ нашей эстетической зрѣлости; болѣзненная же его форма, всецѣло основанная на романтической теоріи, заключается въ мысли, что личность художника воплощается положительнымъ образомъ не только въ достоинствахъ, но и въ капризахъ, непослѣдовательностяхъ, даже въ недостаткахъ (объективныхъ) его произведеній, причемъ недостатки эти, возведенные въ рангъ ‚характерныхъ особенностей‘, дѣлаются священными, недоступными критикѣ и въ своей массѣ образуютъ грозную разрушительную силу. Но не говоря уже о томъ, что послѣдовательное проведеніе въ жизнь принциповъ такого индивидуализма привело бы къ совершенно абсурднымъ положеніямъ, мы считаемъ болѣе правильнымъ вообще не осложнять имъ, какъ дополненіемъ, основного термина, такъ какъ чистое понятіе романтизма является болѣе общимъ и совершенно достаточнымъ объясненіемъ какъ причинъ господствующей среди современныхъ художниковъ розни, такъ и средствъ къ успѣшному ея преодоленію.

Намѣтивъ, такимъ образомъ, путь къ примиренію художественныхъ распрей, мы указали и тотъ единственный, на нашъ взглядъ, путь, слѣдуя которому, современное искусство, раздробленное, противорѣчивое, зашедшее въ различные тупики, потерявшее свой авторитетъ въ глазахъ общества, сможетъ снова окрѣпнуть, обрѣсти подъ собою почву для новаго, грядущаго большаго стиля. Конечно, найти опредѣленіе болѣзни вѣка—значить только поставить діагнозъ: вопросъ о возможностяхъ и методахъ леченія остается открытымъ. Къ этому сложнѣйшему вопросу мы и надѣемся перейти въ слѣдующихъ статьяхъ.



## А. П. БОРОДИНЪ

(Къ тридцатилѣтію его кончины)

ЕВГЕНІЙ БРАУДО



ДВА ли многіе современники Бородина сознавали въ тотъ день, когда внезапно, среди масляничнаго веселья, упалъ сраженный смертью творецъ ‚Игоря‘, какую великую потерю понесло 15 февраля 1887 года русское музыкальное искусство. Три десятилѣтія, истекшія нынѣ со дня кончины композитора, доказали не только полную жизнеспособность его художественныхъ замысловъ, но и то, что даль время оказалось безсильной разрушить живое обаяніе многихъ лично Бородинымъ излюбленныхъ мелодическихъ формулъ, поворотовъ гармоніи, ритмическихъ сочетаній. Больше того, лишь въ наши дни, когда музыкальная дѣятельность насчитываетъ немало авторовъ, пишущихъ гораздо интереснѣе и сложнѣе, чѣмъ Бородинъ, мы начинаемъ правильно оцѣнивать всю художественную дѣятельность этого замѣчательнаго ученаго и музыканта, сочинявшаго всегда случайно, между дѣломъ, въ лабораторіи, за столами, залитыми ѣдкой кислотой, у себя въ кабинетѣ въ дни сильнаго нездоровья, когда ему приходилось отказываться отъ чтенія лекцій. И не грустный ли показатель нашей культурной бѣдности, что до сихъ поръ мы не имѣемъ ни одной мало-мальски обстоятельной критической работы о Бородинѣ, что его богатѣйшій и своеобразнѣйшій талантъ до сихъ поръ не нашелъ еще достойнаго критическаго освѣщенія, и что, нуждаясь въ біографической справкѣ, мы должны прибѣгать къ помощи небольшого очерка Стасова, предпосланнаго собранію писемъ Бородина, или нѣсколькихъ случайныхъ статей въ музыкальной и общей печати?

Творческій путь Бородина можетъ быть уподобленъ контрапунктическому сочетанію голосовъ, имѣющихъ каждый самостоятельное музыкальное значеніе, настолько тѣсно сплетены были въ его жизни нити художественной и научной работы. Жизнь Бородина была потокомъ кипучей дѣятельности къ новымъ берегамъ науки, искусства, общественности, и озарялась она ровнымъ, яснымъ свѣтомъ его благородной личности, его пронизательнаго ума. И какъ художественное произведеніе можно изучать біографію этого обаятельнѣйшаго изъ русскихъ композиторовъ, воплотившаго лучшія стороны національнаго характера.

Александръ Порфирьевичъ Бородинъ родился 31 октября 1834 года (былъ, слѣдовательно, почти ровесникомъ нынѣ здравствующему Ц. Кюи). По отцу, Лукѣ Семе-

новичу Гедеонову, онъ происходилъ изъ рода князей Имеретинскихъ и отъ него унаслѣдовалъ характерныя восточныя черты лица, всегда поражавшія при первомъ знакомствѣ съ композиторомъ. Мать Бородинъ, во второмъ замужествѣ жена военнаго врача, была женщиной умной, тщательно заботившейся о воспитаніи своего необыкновеннаго сына. Мальчикъ съ ранняго дѣтства сталъ проявлять признаки своей двойной одаренности въ искусствѣ звуковъ и въ области естествознанія. Интересъ къ точнымъ наукамъ былъ своего рода „знаменіемъ времени“. Какъ разъ въ началѣ пятидесятихъ годовъ, когда Бородинъ сталъ выходить на самостоятельный жизненный путь, въ передовыхъ слояхъ русскаго общества обозначился нѣкоторый обостренный интересъ къ вопросамъ естествознанія, создавшій славное поколѣніе ученыхъ естественниковъ, къ числу которыхъ суждено было примкнуть и А. П. Бородину. Послѣ нѣсколькихъ лѣтъ тщательнаго домашняго воспитанія и недолгаго пребыванія въ первой гимназіи Бородинъ, 16 лѣтъ отъ роду, послѣ блестяще сданнаго испытанія поступилъ вольнослушателемъ въ медико-хирургическую академію. Здѣсь съ самаго же начала прохожденія курса сталъ сказываться его исключительный интересъ къ химіи, приведшій его въ лабораторію знаменитаго профессора Зинина. Послѣдній встрѣтилъ сначала недовѣрчиво молодого энтузіаста химіи, но, убѣдившись въ его выдающемся талантѣ, сдѣлался ревностнымъ его покровителемъ и содѣйствовалъ его первой заграничной командировкѣ. Однако, какъ ни увлекался молодой Бородинъ наукой, музыка неизмѣнно оставалась тѣмъ basso continuo, на которомъ строился весь звуковой узоръ его творческой жизни.

Въ 1854 году молодой музыкантъ окончилъ академію и въ 1857 году командированъ былъ на офтальмологическій конгрессъ въ Брюссель. Въ 1858 году по возвращеніи изъ заграничной командировки онъ держалъ экзамень на доктора медицины. Блестящая защита диссертациі рѣшила его назначеніе на мѣсто ассистента по кафедрѣ патологіи. Ближайшіе годы 1859—1862 ознаменованы новой командировкой Бородинъ въ Германію и Италію. Три года второй заграничной поѣздки оказались въ высокой степени плодотворными какъ для его будущаго научнаго, такъ и для музыкальнаго пути. Въ Гейдельбергѣ Бородинъ вошелъ въ тѣсную дружбу съ такими свѣтилами русской науки, какъ Менделѣевъ, Сѣменовъ, Боткинъ. Въ воспоминаніяхъ одного изъ членовъ этого содружества, знаменитаго физиолога И. Сѣменова, мы находимъ нѣсколько весьма любопытныхъ строкъ, до сихъ поръ еще не привлекавшихъ вниманія біографовъ Бородинъ: „Помню, что Бородинъ, имѣя въ своей квартирѣ піанино, угощалъ иногда публику музыкой, тщательно скрывая, что онъ серьезный музыкантъ. Онъ почему то не игралъ ничего серіознаго, а только по желанію слушателей какія либо пѣсни или любимыя аріи изъ итальянскихъ оперъ“. Однако подобное дилетантское музицированіе скоро уступило мѣсто болѣе послѣдовательному занятію искусствомъ подъ вліяніемъ знакомства съ Е. С. Протопоповой, будущей спутницей жизни Бородинъ, отличной піанисткой,

открывшей ему, по его собственному признанию, Шумана. По возвращении изъ за границы Бородинъ становится адъюнктомъ-професоромъ медицинской академіи по кафедрѣ химіи. Съ этого времени онъ предпринимаетъ рядъ замѣчательныхъ изслѣдованій надъ продуктами уплотненія альдегидовъ, доставившихъ ему славу первокласнаго ученаго. Его особый интересъ стала постепенно привлекать разработка методовъ процесса, въ высокой степени важнаго для фізіологіи и медицины вообще, процесса азотистаго метаморфоза. Бородинымъ изобрѣтенъ приборъ, до крайности упростившій методъ опредѣленія азота въ органическихъ веществахъ. Вмѣстѣ съ ростомъ самостоятельной научной работы расширяется и общественно-педагогическая сторона ея. Съ 1863 года онъ занимаетъ кафедру химіи при Лѣсной академіи, далѣе въ сотрудничествѣ съ П. И. Тарновской и проф. Рудневымъ становится однимъ изъ основателей женскихъ медицинскихъ курсовъ. Эти курсы были любимымъ дѣтищемъ Бородина, для котораго онъ не жалѣлъ ни силъ, ни времени. Не менѣе поглощала его химическая лабораторія медико-хирургической академіи. Немногіе изъ сослуживцевъ знаютъ, сколько труда и личныхъ средствъ Бородину пришлось затратить на правильную организацію занятій по химіи въ академіи. Дошло до того, что въ теченіе нѣсколькихъ семестровъ Бородинъ на собственные средства содержалъ при своей лабораторіи ассистента и служителя. Такая напряженная общественно-научная дѣятельность еще болѣе осложнялась трогательными свойствами характера Бородина, его безконечной добротой и отзывчивостью на нужды ближнихъ, особенно учащейся молодежи. Помогать нуждающимся, хлопотать за кого либо изъ своихъ учениковъ, оказывать поддержку всякому, кто обратился къ нему, было такой же потребностью Бородина, какъ научныя изслѣдованія или музыкальное творчество. Не имѣя дѣтей, Бородинъ всю жизнь заботился о своихъ пріемныхъ дочеряхъ, не то далекихъ родственницахъ, не то совсѣмъ чуждыхъ ему по крови. Если къ этому прибавить еще природную разсѣянность Бородина и его крайнюю житейскую непрактичность, то легко себѣ представить, какую картину сложной путаницы представляла вся его жизнь. До музыки ли было Бородину въ этомъ потокѣ научныхъ и общественныхъ интересовъ, ни на минуту не терявшихъ своей величайшей напряженности. Однѣ лишь рѣдкія заграничныя поѣздки (1871, 1881, 1885—1886 гг.) давали Бородину возможность отдохнуть и собраться съ силами. Чрезвычайно любопытныя страницы, рисующія укладъ жизни Бородина, находимъ мы въ „Лѣтописи“ Римскаго-Корсакова: „Всегда удѣлявшій музыкѣ немного времени и, когда его въ этомъ упрекали, часто говорившій, что любитъ химію и музыку въ одинаковой степени, Бородинъ сталъ посвящать послѣдней еще меньше времени, чѣмъ прежде (запись въ дневникѣ Римскаго-Корсакова относится къ сезону 1877—78 года). Но не наука отвлекала его. Онъ сталъ однимъ изъ видныхъ дѣятелей по учрежденію женскихъ медицинскихъ курсовъ и началъ принимать участіе въ различныхъ обществахъ по части вспомошествованія и покрови-

тельства учащейся молодежи, преимущественно женской. Засѣданія этихъ обществъ, должность казначея, которую онъ исполнялъ въ какомъ то изъ нихъ, хлопоты, ходатайства по ихъ дѣламъ занимали все его время... Сверхъ того, зная его доброту и податливость, медицинскіе студенты и всякая учащаяся молодежь прекраснаго пола осаждали его всевозможными ходатайствами, которыя онъ самоотверженно старался удовлетворить. Его неудобная, похожая на проходной коридоръ, квартира не позволяла ему запереться, сказаться не дома, не принимать. Всякій входилъ къ нему въ какое угодно время, отрывая его отъ обѣда или чая, и милѣйшій Бородинъ вставалъ недоѣвши и недопивши, выслушивалъ всякія просьбы и жалобы, обѣщавъ хлопотать... Слѣдуетъ еще добавить, что Екатерина Сергѣевна, хворающая астмой, проводила бессонныя ночи и вставала въ 11 или 12 часовъ дня. Александръ Порфирьевичъ возился съ нею по ночамъ, вставалъ рано, не досыпавъ. Вся домашняя жизнь была полна безпорядка. Время обѣда и другихъ трапезъ было крайне неопредѣленное. Однажды, придя къ нимъ въ 11-мъ часу вечера, я засталъ ихъ за обѣдомъ. Не считая воспитанницъ, которыя у нихъ въ домѣ не переводились, квартира ихъ часто служила пристанищемъ и мѣстомъ ночлега для разныхъ родственниковъ, которые заболѣвали въ ней, даже сходили съ ума, и Бородинъ возился съ ними, лѣчилъ, отвозилъ въ больницы, навѣщавъ ихъ тамъ. Въ четырехъ комнатахъ его квартиры часто ночевало по нѣсколькимъ такимъ постороннимъ лицамъ, такъ что спали на диванахъ и на полу. Такой утомительный образъ жизни, исполненной напряженной работы и суеты, способенъ былъ расшатать самый крѣпкій организмъ. И неудивительно, что послѣдствія вскорѣ сказались самымъ губительнымъ образомъ. Уже въ 1884 году В. Стасовъ въ письмѣ къ Римскому-Корсакову жалуется на то, что Бородинъ „окончательно опустился“. „Рано утромъ въ необычный часъ, 16-го февраля 1887 г. я былъ удивленъ приходомъ ко мнѣ В. В. Стасова“, рассказываетъ въ „Лѣтописи“ Римскій-Корсаковъ. „Стасовъ былъ самъ не свой. „Знаете ли что, сказалъ онъ взволнованно, Бородинъ скончался!“ Бородинъ скончался наканунѣ поздно вечеромъ, скоропостижно, мгновенно. Веселый и оживленный, среди собравшихся у него гостей, разговаривая съ кѣмъ то, онъ упалъ недвижимымъ, мертвымъ... Не стану говорить, какъ меня и моихъ близкихъ поразила эта смерть. Угасло яркое свѣтило новой русской музыки“.

Каталогъ сочиненій Бородина необычайно кратокъ. Вѣчно занятый хлопотами, связанными съ его научно-педагогической дѣятельностью, Бородинъ сочинялъ музыку лишь по праздничнымъ днямъ, во время каникулъ, да въ періоды нездоровья. „Вы спрашиваете меня объ Игорѣ“, писалъ онъ въ 1876 году Л. И. Кармалиной,—когда я толкую о немъ, мнѣ становится смѣшно. Я напоминаю отчасти финна въ „Русланѣ“. Какъ тотъ, въ мечтахъ о любви своей къ Нанинѣ, не замѣчалъ, что время то идетъ, да идетъ, и разрѣшилъ задачу, когда онъ и Нанина посѣдѣли и состарились—такъ и я все стремлюсь осуществить завѣтную мечту, написать эпическую русскую оперу. А время бѣжитъ со скоростью курьерскаго поѣзда: дни, недѣли,

мѣсяцы, зимы проходятъ при условіяхъ, не позволяющихъ и думать о серьезномъ занятіи музыкаю. Не то, что не выберется часа два досужаго времени въ день— нѣтъ! не выберется нравственнаго досуга; нѣтъ возможности отмахнуться отъ стаи ежедневныхъ заботъ и мыслей, не имѣющихъ ничего общаго съ искусствомъ, которыя рождаются и кишатъ постоянно передъ вами. Некогда одуматься, перестроить себя на музыкальный ладъ, безъ чего творчество въ большой вещи, какъ опера, немислимо. Для такого настроенія у меня имѣется въ распоряженіи только часть лѣта. Зимой я могу писать музыку, лишь когда боленъ настолько, что не читаю лекцій, не хожу въ лабораторію, но все таки могу кое чѣмъ заниматься. На этомъ основаніи мои музыкальные товарищи, вопреки общепринятымъ обычаямъ, желаютъ мнѣ постоянно не здоровья, а болѣзни. Такъ было нынче, и на Рождествѣ я схватилъ гриппъ, не могъ заниматься въ лабораторіи, сидѣлъ дома и написалъ хоръ славленія для послѣдняго дѣйствія ‚Игоря‘, точно такъ же, во время легкой болѣзни я написалъ ‚Плачь Ярославны‘ и т. д. Лѣтомъ я написалъ больше, ибо писалъ и въ то время, когда бывалъ здоровъ... Но иногда и лѣтомъ Бородину не очень то удавалось создавать себѣ обстановку, располагающую къ художественному творчеству. ‚Ужъ нѣсколько лѣтъ подрядъ Бородины уѣзжали на дачу въ среднюю Россію‘, рассказываетъ въ ‚Лѣтописи‘ Римскій-Корсаковъ, ‚кажется преимущественно въ Тульскую губернію. Жили они на дачѣ странно. Нанимали ее обыкновенно заочно. Большею частью дача состояла изъ просторной крестьянской избы. Вещей они брали съ собой мало. Плиты не было. Готовили въ русской печкѣ. Повидимому житье ихъ бывало пренеудобное, въ тѣснотѣ, со всевозможными лишеніями. Вѣчно хворавшая Екатерина Сергѣевна (супруга Бородина), почему то, ходила на дачѣ все лѣто босикомъ. Но главнымъ неудобствомъ такого житья-бытья было отсутствіе фортепіано. Свободное время протекало для Бородина если не совсѣмъ безплодно, то во всякомъ случаѣ мало плодотворно. Вѣчно занятый службой и всякими посторонними дѣлами въ теченіе зимы, онъ мало могъ работать для музыки; наступало лѣто, а съ нимъ свободное время, но работать все таки нельзя было изъ за неудобствъ жизни. ‚Нѣтъ, мудрено быть одновременно и Глинкой, и... Семеномъ Петровичемъ, и ученымъ, и комисіонеромъ, и художникомъ, и чиновникомъ, и благотворителемъ, и отцомъ чужихъ дѣтей, и лѣкаремъ, и больнымъ... Кончишь тѣмъ, что сдѣлаешься послѣднимъ...‘ такъ пишетъ онъ женѣ своей Екатеринѣ Сергѣевнѣ лѣтомъ 1884 года. ‚Нужно замѣтить, что я вообще композиторъ, ищущій неизвѣстности‘, признается Бородинъ въ письмѣ къ Кармалиной, ‚мнѣ какъ то совѣстно сознаваться въ моей композиторской дѣятельности. Оно и понятно. У другихъ оно прямое дѣло, обязанность, цѣль жизни—у меня отдыхъ, потѣха, блажь, отвлекающая отъ прямого моего, настоящаго дѣла, профессуры, науки‘.

Понятно, что при такихъ растратахъ духовныхъ силъ художественное наслѣдіе Бородина не могло быть значительнымъ въ количественномъ отношеніи. Имъ

написаны двѣ симфоніи, Es-dur (1862-1867) и H-moll ,богатырская' (1871-1877), (двѣ части — *moderato assai* и *vivo* — инструментован. А. Глазуновымъ), музыкальная картина ,Въ средней Азій' (1880), два квартета (A-dur и D-dur) и ,Испанская серенада' въ совмѣстномъ квартетѣ четырехъ композиторовъ на тему B-La-F, скерцо D dur въ сборникѣ ,Les Vendredis' двѣнадцать романсовъ, изъ коихъ 8 изданы въ видѣ двухъ сборниковъ при жизни Бородина: ,Спящая княжна' (1867), ,Отравой полны мои пѣсни', ,Фальшивая нота', ,Море' (1868-1870), ,Пѣснь темнаго лѣса', ,Изъ слезъ моихъ', ,Морская царевна', ,Чудный садъ' и (второй сборникъ) ,Арабская мелодія' (1885), ,Для береговъ отчизны дальней' (на смерть Мусоргскаго — 1881), ,Спѣсь', ,У людей то въ дому' (1884)—всѣ четыре посмертные. Фортепианную литературу Бородинъ подарилъ прелестной сюитой изъ семи пьесъ (,Au sou-vent', ,Intermezzo', двѣ мазурки, ,Rêverie', ,Sérénade', ,Nocturne'), скерцо, нѣсколько остроумныхъ парафразъ на дѣтскую тему. Для вокальнаго квартета имъ сочинена прелестная ,Серенада четырехъ кавалеровъ'. Кромѣ ,Игоря', составляющаго нынѣ гордость новой русской музыки, Бородинъ со своими товарищами по кружку Балакирева написалъ музыку къ оперѣ-балету ,Млада', по заказу тогдашняго директора императорскихъ театровъ Гедеонова на его же сюжетъ. Широко задуманная постановка этой оперы-балета не состоялась, и музыкальное ея содержаніе использовано было Бородинымъ для ,Игоря' и H-moll'ной симфоніи. Отдѣльно изданъ лишь финалъ ,Млады' въ инструментовкѣ Римскаго-Корсакова. Послѣднимъ законченъ и облеченъ въ оркестровыя одежды былъ ,Игорь', многіе номера изъ котораго исполнялись еще при жизни Бородина въ концертахъ ,Безплатной музыкальной школы'. Вотъ все, немногое, чѣмъ суждено было Бородину обогатить сокровищницу русскаго искусства.

Но какъ сильна яркая индивидуальность ихъ автора! Какъ все здѣсь свѣжо, сочно, и какую стройную послѣдовательность являетъ весь творческій путь Бородина! Его композиторскій талантъ сталъ проявляться очень рано. Девяти лѣтъ онъ влюбился въ нѣкую Елену и написалъ для нея первую свою польку F-dur назвавъ ее ,Hélène'. Первымъ его учителемъ музыки былъ солдатикъ Семеновскаго полка, съ которымъ мальчикъ подружился, слушая военный оркестръ на плацу вблизи родительскаго дома. По полтиннику за часъ этотъ солдатикъ училъ Бородина игрѣ на флейтѣ. Не менѣе характерна была любовь ребенка къ домашнимъ театральнымъ представленіямъ, склонность, замѣчаемая въ дѣтствѣ у многихъ геніальныхъ музыкантовъ. Двѣнадцати лѣтъ Бородинъ сошелся съ товарищемъ, которому суждено было впоследствии сыграть довольно значительную роль въ его музыкальной біографіи. Это былъ Михаилъ Романовичъ Щиглевъ, извѣстный въ свое время педагогъ и горячій почитатель Даргомыжскаго, неизмѣнный членъ его кружка. вмѣстѣ съ Щиглевымъ Бородинъ проигралъ въ четыре руки всѣ симфоніи Бетховена и Гайдна, но больше всего оба молодыхъ пианиста упивались Мендельсономъ. Чтобы имѣть возможность ознакомиться съ камерной литературой, Боро-

динъ самоучкой научился играть на віолончели. Рано также началось увлеченіе оркестровой музыкой, главнымъ источникомъ которой для обоихъ друзей служили лѣтніе концерты въ Павловскѣ подъ управленіемъ Юганна Гунгля и симфоническіе концерты въ университетѣ, руководимые Карломъ Шубертомъ.

Первой крупной композиціей Бородина явился концертъ для флейты D-dur, написанный въ 1847 году. За концертомъ черезъ короткій промежутокъ послѣдовало тріо на темы изъ ‚Роберта‘ Мейербера, примѣчательное тѣмъ, что оно было написано молодымъ авторомъ прямо на голоса безъ партитуры. Въ студенческіе годы Бородинъ очень много музицировалъ въ любительскихъ камерныхъ ансамбляхъ, знакомясь по преимуществу съ произведеніями мендельсоновской школы, рѣже — самого Мендельсона, вполне отвѣчавшимъ его тогдашнимъ сильно германизованнымъ вкусомъ. О дальнѣйшихъ шагахъ молодого студента на композиторскомъ поприщѣ мы узнаемъ пока лишь по воспоминаніямъ М. Р. Щиглева. Въ бытность свою на четвертомъ курсѣ академіи Бородинъ сочинялъ много фугъ, углубляясь въ свои музыкальныя занятія настолько, что совершенно забывалъ все окружающее. Къ этому времени относится первая дошедшая до насъ композиція творца ‚Игоря‘ (найденная нѣсколько лѣтъ тому назадъ А. В. Оссовскимъ при разборѣ архива М. П. Бѣляева) — тріо для двухъ скрипокъ и віолончели на тему стариннаго романса ‚Чѣмъ тебя я огорчила‘. Эта первая проба пера композитора, еще далеко себя не нашедшаго, крайне любопытна, какъ результатъ вліяній Глинки, всецѣло господствовавшаго надъ творческой фантазіей юноши. Другое произведеніе этихъ лѣтъ, извѣстное лишь по показаніямъ Щиглева, фортепианное скерцо B-moll, свидѣтельствовало уже о пробуждающемся національномъ голосѣ въ творествѣ Бородина. Ему было тогда 19 лѣтъ. Первая большая поѣздка въ Германію и Италію (1858—1862) произвела цѣлый переворотъ въ звуковоспріятіи Бородина. Знакомство съ музыкой Шумана, Шопена и вагнеровскимъ ‚Лоэнгриномъ‘ открыло въ его душѣ глубокій источникъ звуковой лирики, разлившійся потомъ широкимъ потокомъ въ его романсахъ. Непреходящими на всю жизнь оставались музыкальныя чары Шумана, обаяніе которыхъ чувствуется особенно опредѣленно въ первой симфоніи, романсахъ и обоихъ струнныхъ квартетахъ.

Для свое время между напряженными двѣнадцатичасовыми научными занятіями и серьезной музыкальной работой, Бородинъ сочиняетъ въ 1861—1862 годахъ цѣлый рядъ камерныхъ произведеній: струнный секстетъ безъ контрабаса, четырехручную тарантелу и квинтетъ C-moll для струнныхъ и фортепиано. Тарантела и квинтетъ нынѣ доступны ознакомленію, благодаря находкѣ А. В. Оссовскаго. Тарантела, совсѣмъ ‚благонамѣренная‘, въ чисто мендельсоновскомъ духѣ, еще ничѣмъ не выдаетъ музыкальной личности будущаго автора звуковыхъ оргій въ половецкомъ актѣ ‚Игоря‘. Гораздо показательнѣе квинтетъ, довольно смѣлый по тогдашнимъ временамъ, гдѣ въ густой потокѣ мендельсоновской фактуры глазъ изслѣдователя безъ особаго труда найдетъ весьма характерные гармоническіе и

мелодическіе обороты, не оставляющіе сомнѣнія въ своей истинной музыкальной природѣ. Форма въ обѣихъ раннихъ композиціяхъ Бородина еще совершенно безпомощна, формальная симетрія отдѣльныхъ частей примитивна и утомительно однообразна.

Возвращеніе молодого ученаго на родину сразу ставитъ его художественное развитіе на твердую почву. Въ 1862 году Бородинъ сближается съ Балакиревымъ и его музыкальнымъ кружкомъ, который въ тѣ годы составляли Кюи, Римскій-Корсаковъ и Мусоргскій. Знакомство съ членами балакиревской кучки, сначала заочное (Римскій-Корсаковъ находился въ эти годы въ кругосвѣтномъ плаваніи, съ Мусоргскимъ же Бородинъ впервые познакомился еще въ 1856 году, случайно, во время дежурства въ военномъ госпиталѣ). Подъ вліяніемъ Балакирева Бородинъ, до тѣхъ поръ считавшій себя лишь дилетантомъ и не придававшій никакого значенія своимъ композиторскимъ попыткамъ, находитъ свое истинное призваніе, музыкальное творчество. Усвоивъ себѣ чрезвычайно быстро основные догматы балакиревскаго кружка, націонализма и реализма въ музыкѣ, Бородинъ, недавній западникъ и ярый ‚мендельсонистъ‘, по собственнымъ его словамъ, горячо берется за сочиненіе Es-dur'ной симфоніи. Каждый тактъ этой симфоніи подвергался критической оцѣнкѣ Балакирева, и эта совмѣстная работа обоихъ композиторовъ послужила надежнѣйшимъ фундаментомъ художественнаго образованія Бородина. Въ короткій срокъ его музыкальный талантъ достигъ полной зрѣлости, и со времени знакомства съ Балакиревымъ творческая дѣятельность Бородина течетъ безъ всякихъ уклоненій до самаго конца своего. Дивное чувство формы, полученное имъ въ даръ отъ самого Аполлона, тончайшій слухъ и чутье звуковыхъ красокъ поразительно облегчили ему созданіе класическихъ образцовъ симфоническаго и камернаго письма, поистинѣ знаменующихъ въ исторіи русской музыки вершины технического мастерства.

Es-dur'ная симфонія складывалась медленно и закончена была лишь въ 1867 году. За пять лѣтъ (1862—1867) Бородинъ имѣлъ возможность ознакомиться съ музыкальнымъ творчествомъ своихъ новыхъ товарищей по балакиревскому кружку, а также съ произведеніями Берліоза и Листа, духовныхъ отцовъ новой русской школы. Эти годы (отмѣченные пышнымъ расцвѣтомъ творчества ‚могучей кучки‘: Кюи работалъ надъ своимъ ‚Ратклифомъ‘, Мусоргскій—надъ ‚Борисомъ Годуновымъ‘, Римскій-Корсаковъ — надъ ‚Псковитянкой‘) должны считаться годами окончательной выработки національныхъ идеаловъ великаго русскаго художника. Едва закончивъ симфонію, поразившую ‚балакиревцевъ‘ своей мощью и богатырской удалью, Бородинъ создаетъ въ 1867—1870 годахъ свой первый циклъ романсовъ: ‚Спящая княжна‘ (1867), ‚Пѣснь темнаго лѣса‘ (1868), ‚Фальшивая нота‘, ‚Морская царевна‘, ‚Отравой полны мои пѣсни‘ и балладу ‚Море‘ (1870), высшій образецъ русской вокальной музыки, задуманный первоначально на революціонно-политическій сюжетъ. Одновременно съ первыми романсами своими Бородинъ прини-



мался неоднократно за сочиненіе оперы ‚Царская невѣста‘ на сюжетъ Мея. Уже было сочинено, по словамъ Стасова, нѣсколько прекрасныхъ хоромъ, но композиторъ вскорѣ охладѣлъ къ этому оперному тексту. Успѣхъ первой симфоніи и собственное сознаніе своихъ высокихъ творческихъ качествъ придали новую энергію Бородину. Въ началѣ 1869 года онъ задумалъ свою вторую, H-moll'ную симфонію и весной того же года, 20 апрѣля, принялся за обработку сценарія ‚Князя Игоря‘, предложеннаго ему В. Стасовымъ. Выборъ былъ сдѣланъ чрезвычайно удачно: эпическій характеръ сюжета, значительная роль восточнаго элемента, мужественность, граничащая съ суровостью, характеризующая главныхъ дѣйствующихъ лицъ—все это, какъ нельзя лучше, шло къ основнымъ чертамъ творческаго облика Бородина. И все же процессъ созданія этой оперы, страшно длительный, являлся источникомъ трагичнѣйшихъ музыкальныхъ переживаній ея автора. Бородинъ писалъ своего ‚Игоря‘ безъ малаго двадцать лѣтъ, и однако послѣднее завершеніе его опернаго труда принадлежитъ не ему, а его друзьямъ, Римскому-Корсакову и Глазунову, дописавшимъ многія страницы неоконченной имъ партитуры. Впрочемъ, надо оговориться, что, вопреки общераспространенному мнѣнію, весь тематическій матеріалъ ‚Игоря‘, вся его фактура и характеръ инструментовки всецѣло принадлежатъ Бородину. Дополненія и редакціонныя исправленія Римскаго-Корсакова сдѣланы на точномъ основаніи бородинскихъ эскизовъ.

Научная и общественная дѣятельность подолгу отвлекали Бородина отъ работы надъ ‚Игоремъ‘. Отдѣльныя части его сочинялись въ самой причудливой послѣдовательности, перерабатывались неоднократно, иногда дополнялись матеріаломъ изъ другихъ произведеній, оставшихся непристроенными (какъ, на примѣръ, ‚Млада‘), иногда же, напротивъ того, ‚Игорь‘ удѣлялъ частицу своего музыкальнаго содержанія инымъ композиціямъ Бородина (на примѣръ H-moll'ной симфоніи). И несмотря на такой совершенно беспорядочный способъ сочиненія, ‚Игорь‘—самое цѣльное, органическое произведеніе Бородина, полнѣе и ярче всего отразившее его художественное лицо.

И насколько благороденъ, исполненъ какой то особой нравственной силы обликъ Бородина, ученаго и человѣка, настолько же обаятельна, прекрасна каждая музыкальная мысль, рожденная его талантомъ. Въ ряду основоположниковъ новой русской школы Бородинъ, быть можетъ, наиболѣе сильный выразитель національнаго начала. Посвященный памяти геніальнаго творца ‚Руслана‘, ‚Князь Игорь‘ является значительнѣйшимъ образцомъ русскаго опернаго стиля. Какой пышный расцвѣтъ дали народные элементы, пронизывающіе музыку Глинки, въ оперномъ творествѣ Бородина! Обильное пользованіе ладовыми мелодіями, коренящимися въ черноземѣ народнаго пѣсеннаго творчества, величавость музыкальной рѣчи, сильное чувство богатырскихъ эпическихъ формъ размашистаго народнаго юмора—таковы основныя черты, характеризующія автора ‚Князя Игоря‘. Никакія пряныя гармоніи, которыми изобилуетъ эта партитура, нисколько не мельчатъ его грандіозныхъ музыкальныхъ

образовъ, воплотившихъ нѣчто отъ древняго славянскаго міра, отъ силъ и страстей сверхміровыхъ, сверхличныхъ.

Другая основная стихія „Игоря“—это восточный колоритъ, тяготѣніе къ которому, быть можетъ, Бородинъ унаслѣдовалъ отъ отца. Роскошныя восточныя краски, въ воспроизведеніи которыхъ авторъ „Игоря“ не знаетъ себѣ равныхъ въ міровомъ музыкальномъ искусствѣ, явились подлиннымъ художественнымъ откровеніемъ для западно-европейскихъ цѣнителей и послѣдователей Бородина, къ каковымъ можно отнести все нынѣшнее поколѣніе французскихъ музыкантовъ-импрессионистовъ. Сколько гибкой страсти, то нѣжно-истомной, то бѣшено жгучей, чувствуется въ половецкомъ актѣ „Игоря“! Сколько гармонической роскоши разсѣяно въ этихъ страницахъ оперы, сколько невѣроятно смѣлыхъ звукосочетаній, планомерное использование которыхъ было суждено лишь отважнѣйшимъ изъ современныхъ модернистовъ, заключено въ нихъ! Эти гармоническія детали (особенно любовь Бородина къ секундамъ, всякимъ квартовымъ комбинаціямъ, паралельнымъ септамъ и нонамъ, предваряющимъ Дебюсси и Стравинскаго) вызвали въ свое время жестокою бурю негодованія въ „образованной“ части музыкальной критики 70-хъ годовъ, хранительницѣ класическихъ традицій.

А между тѣмъ едва ли ктонибудь изъ русскихъ композиторовъ былъ одаренъ такимъ чутьемъ класической формы, какъ Бородинъ. Органически присущій его духу „аполлонизмъ“ проникаетъ собой рѣшительно всю его музыку, отъ тонко продуманныхъ струнныхъ квартетовъ до безшабашныхъ сценъ пьяной оргіи въ „Игорѣ“. Все его творчество въ цѣломъ проникнуто любовью къ ясному, логичному развитію художественной мысли, къ законченной пластикѣ звуковыхъ формъ. Бурнымъ потокомъ kloкочетъ въ „Игорѣ“ стихія страстей, которыя бьютъ ключомъ изъ первоначальной глубины человѣческой личности, богатырской удалью и безконечной ширью вѣтъ отъ тематическихъ мыслей его обѣихъ симфоній, романтическая фантазія плететъ въ его вокальныхъ композиціяхъ сложнѣйшую ткань лирическихъ ощущеній—но все это озарено въ его музыкѣ сіяніемъ вѣчной правды, неизмѣнной ясностью творческой мысли. И это основное свойство его художественной природы дѣлаетъ Бородина достойнѣйшимъ жрецомъ, того, кто для насъ—символь божественнаго начала въ искусствѣ, зиждителя красоты Аполлона.

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕЛЬЕТОНЪ

Barbaros



КТЕРЬ, выходя на сцену, долженъ имѣть радостную душу и всегда помнить о любви къ своимъ дамамъ<sup>4</sup>.

,Что мнѣ сказать о спектакляхъ того театра, гдѣ когда то, можетъ быть совсѣмъ еще недавно, я просиживалъ съ особымъ наслажденіемъ долгіе вечера? *Comédie larmoyante*—это созданіе торжествующаго мѣщанства—съ преувеличенной и нелѣпой обоснованностью всѣхъ поступковъ театральныхъ персонажей, убиваетъ

въ зрителѣ чувство сценическаго любопытства и дѣлаетъ невозможнымъ заставить его просмотрѣть пьесу до конца. Я настаиваю, что муза театра въ своихъ пластическихъ изображеніяхъ должна пріобрѣсти новый атрибутъ: повязку для глазъ. Иначе я боюсь, что она попытается сойти со своего пьедестала и можетъ разбиться<sup>4</sup>. Эти два отрывка я нашелъ въ бумагахъ, случайно купленныхъ мною у антиквара и принадлежавшихъ, повидимому, одному страстному любителю театра и человѣку, кое что понимавшему въ сценическомъ искусствѣ нашихъ дней. Имена авторовъ я установить не смогъ. Надо полагать, что первый отрывокъ представляетъ отдѣльную фразу изъ какого нибудь стариннаго трактата по теоріи сценическаго искусства, а второй—выдержку изъ театральнаго фельетона, написанную въ манерѣ театральнаго критика Жофруа. Въ первомъ дѣло идетъ о театральной традиціи, завѣты которой старый и опытный мастеръ передаетъ своимъ болѣе молодымъ товарищамъ, а во второмъ мы встрѣчаемъ любопытное сужденіе: репертуаръ оказываетъ вліяніе на характеръ сценическаго исполненія, а появленіе психологической мотиваціи на сценѣ способствуетъ пониженію художественнаго уровня спектаклей.

Въ наши дни трудно говорить о традиціяхъ вообще, а о театральныхъ особенно. Къ тому же послѣднія едва ли у насъ и существуютъ. Историческое развитіе нашего отечественнаго театра не отмѣчено ни послѣдовательнымъ чередованіемъ самостоятельныхъ теченій нашей драматической литературы, ни появленіемъ достаточнаго числа исключительныхъ артистическихъ индивидуальностей, которыя за собою оставили бы цѣлый рядъ учениковъ и послѣдователей, плотно спаянныхъ между собою, какъ общими воззрѣніями на значеніе театральнаго искусства, такъ и единообразнымъ методомъ ихъ сценическаго воплощенія. Въ исторіи нашего театра есть рядъ замѣчательнѣйшихъ пьесъ, и мы можемъ перечислить рядъ

артистическихъ именъ первой величины, которыя справедливость требуетъ назвать европейскими. Но театральныхъ традицій, какъ таковыхъ, мы не имѣемъ. У насъ только ощущается тяготѣніе къ опредѣленнымъ сценическимъ штампамъ, а въ планѣ артистической техники мы имѣемъ лишь рядъ легендарныхъ воспоминаній, настоящая цѣнность которыхъ сводится или къ установленію той или иной *mise en scène* покойнаго артиста или къ характеру трактовки имъ отдѣльнаго сценическаго положенія.

Наша исторія театра состоитъ изъ множества легендъ, и въ томъ ея несказанная прелесть. Вѣдь еще не утратила своего значенія старая истина, утверждающая, что историческій анекдотъ весьма часто характеризуетъ эпоху не менѣе, чѣмъ ученое изслѣдованіе. Печаленъ и труденъ, а главное скученъ, необычайно скученъ былъ путь російскій Мельпомены, если вѣрить только тѣмъ точнымъ свѣдѣніямъ, которыя намъ доставляютъ усерднѣйшіе и ревностнѣйшіе историки нашего театра. Счета костюмовъ, наказаніе розгами, штрафы, цензурныя запрещенія, вѣчная нужда въ деньгахъ, доносы, зависть однихъ по отношенію къ другимъ, вотъ общая картина исторіи нравовъ нашихъ лицедѣевъ, если только вѣрить въ исключительную полноту и правдивость архивныхъ изысканій историковъ нашего театра.

Что лучше намъ можетъ передать и представить героическій образъ одного изъ первыхъ російскихъ комедіантовъ, Федора Григорьевича Волкова,—то ли, что онъ былъ ярославскимъ купеческимъ сыномъ, или то, что игра его превосходила сценическіе образы Лекена и Гарика, какъ въ этомъ были убѣждены представители слѣдующихъ театральныхъ поколѣній, наивно смѣшивая основателя русскаго театра съ его сподвижникомъ Иваномъ Аѳанасьевичемъ Дмитревскимъ? Отсутствіе театральныхъ традицій вызвало у насъ рядъ попытокъ создать таковыя искусственнымъ образомъ, заимствуя вѣками сложившіяся сценическія формы западно-европейскаго театра. Театральный традиціонализмъ—я такъ бы назвалъ современное передовое теченіе нашей теоретической мысли о театрѣ. Цѣль его—построеніе канона, въ зависимости отъ котораго мы должны такъ или иначе оцѣнивать всѣ событія нашей театральной дѣйствительности. Испанскіе драматурги золотого вѣка, итальянская импровизованная комедія, французскій комическій театръ, пантомимы Дебюро—вотъ тотъ сценическій матеріаль, лишь использовавъ который до конца русскій театръ сможетъ построить свою собственную формулу.

Чрезвычайно сложныя положенія нашихъ театральныхъ теоретиковъ за послѣднее время нашли практическое осуществленіе въ рядѣ замѣчательныхъ сценическихъ постановокъ, гдѣ замыселъ режисера соединялся съ блескомъ художественнаго дарованія того или иного живописца-декоратора. Отличительный признакъ этихъ спектаклей составляетъ преобладаніе общаго декоративнаго начала и общихъ композиціонныхъ заданій надъ среднимъ уровнемъ артистическаго исполненія. Театральные новаторы нашихъ дней мнѣ кажутся неистовыми романтиками, вступающими въ неравный и безцѣльный бой съ вѣтрыными мельницами нашей теат-

ральной дѣйствительности—отсутствіемъ хорошаго вкуса у большинства нашей театральной публики и полнымъ безразличіемъ артистовъ нашихъ театровъ къ новымъ формамъ сценическаго истолкованія.

Старый французскій комическій театръ и маски итальянской импровизованной комедіи вошли въ обиходъ на русской сценѣ лишь въ видѣ водевилей съ пѣніемъ позднѣйшихъ редакцій и тѣхъ слащавыхъ арлекинадъ и коломбинадъ, которыя составляютъ неотъемлемую собственность почти каждаго маленькаго театрика въ Россіи. Изысканное мастерство артистической техники, острая смѣна темповъ отдѣльныхъ сценическихъ положеній, геометрическая четкость рисунка *mise en scène*, единство замысла сценическаго исполненія, все то, о чемъ мечтали театральные теоретики,—на практикѣ свелось къ упрощенію средствъ театральной выразительности, къ дальнѣйшему развитію сценическихъ штамповъ и къ той слащавой романтикѣ, которая такъ сильно оскорбляетъ основы хорошаго сценическаго такта и вкуса. Старый водевиль, въ которомъ театральные теоретики видѣли лишь хорошій матеріалъ для школьныхъ упражненій, въ настоящее время получилъ новое назначеніе: быть самостоятельнымъ видомъ театральныхъ представленій. Водевиль требуетъ отъ исполнителей: мастерства сценической техники и той подлинно радостной веселости, которая заставляетъ зрителя забыть незначительную занимательность сюжета и повѣрить въ возможность реального существованія всего происходящаго на сценѣ. Заключительное обращеніе къ публикѣ съ неизмѣнною просьбой о снисхожденіи обязываетъ исполнителей стараго водевиля на короткое время увлечь зрительный залъ только силой своихъ артистическихъ индивидуальностей. Воскрешаемые нынѣ спектакли водевиля показали во всей своей силѣ безпомощность артистическаго исполненія и полное неумѣніе овладѣть простѣйшими формами французскаго комическаго театра.

Отсутствіе традиціи у большинства нашихъ артистовъ осложняется только кажущимся разнообразіемъ современнаго репертуара. Пьесы настроенія, чередуясь съ пьесами эпигоновъ бытового театра, подсказываютъ имъ вполнѣ опредѣленный сценическій методъ исполненія, всецѣло основанный на первенствующей роли психологической мотиваціи. Внѣшній рисунокъ роли у насъ принято считать дурной манерой сценическаго гаерства, а умѣніе сдерживать темпераментъ признается почти что всѣми за отсутствіе таланта. Склонность къ злоупотребленіямъ романтическимъ паѳосомъ, нелѣпое подчеркиваніе значительности самыхъ обыденныхъ сценическихъ явленій, преобладаніе звука надъ дѣйствіемъ, отсутствіе простоты жеста и слова—вотъ излюбленныя правила сценической поэтики нашихъ дней.

Нѣтъ сомнѣнія, что радостное начало у насъ не существуетъ въ театрѣ. Сугубые трагики и бытовые комики—вотъ два наиболѣе подходящихъ опредѣленія для двухъ развѣтвленій современнаго искусства нашихъ театральныхъ лицедѣевъ.

Новое направленіе теоретической мысли въ театрѣ указало актеру на цѣлый рядъ задачъ, соприкасающихся съ его техникой, но не дало отвѣта на вопросъ, его

сильно мучащій: что составляет первоисточникъ воплощенія сценическихъ образовъ? Непосредственная близость къ природѣ, хочется сказать мнѣ. Только при соблюденіи этого условія можно избѣжать господства на сценѣ театральныхъ штамповъ, препятствующихъ выявленію отдѣльныхъ артистическихъ индивидуальностей.

Подобно тому, какъ единственное содержаніе французской живописи прошлаго столѣтія составляет живописное постиженіе природы, такъ и актеръ новаго русскаго театра въ созданіи сценическихъ образовъ долженъ будетъ руководиться тѣмъ, что ему подскажетъ непосредственное общеніе съ природой и любованіе ею, хотя бы оно выражалось только въ частыхъ прогулкахъ по городскому кладбищу.

Это первичное впечатлѣніе онъ съ помощью своей изощренной техники сумѣетъ облечь въ надлежащій чеканно-четкій рисунокъ роли и своимъ появленіемъ сообщитъ зрительному залу то начало, которое имѣлъ въ виду одинъ старый итальянскій актеръ, завѣщавшій своимъ преемникамъ имѣть радостную душу.

Въ настоящіе дни, когда наша родина переживаетъ событія исключительнаго значенія и первой важности, театръ въ цѣломъ, театръ, какъ художественный институтъ, показалъ всю свою несостоятельность и малую пригодность для дальнѣйшаго существованія. Великанъ, считавшійся многими романтически-настроенными мечтателями непреоборимымъ, на самомъ дѣлѣ оказался незначительнымъ карликомъ, наспѣхъ приготовленнымъ изъ сладкаго паточнаго тѣста. При провѣркѣ съ достаточной степенью очевидности обнаружилось, что нашъ театръ въ цѣломъ не имѣетъ за собою опредѣленныхъ художественныхъ достиженій, что его теургическая мисія весьма сомнительна и что онъ органически не связанъ съ жизнью страны. Преступная случайность, находившая во многихъ театрахъ благосклонное покровительство, совершила свое дѣло... Нашъ театръ требуетъ коренныхъ реформъ. Въ дни обновленія нашей страны хочется вѣрить, что искусство россійской Мельпомены сумѣетъ выйти изъ рокового круга сценическихъ штамповъ и попытается найти пути къ самоопредѣленію. Перемена репертуара въ театрѣ еще не рѣшаетъ его судьбы. Сила театральнаго представленія всецѣло зиждется на напряженности сценическаго дѣйствія, на развитіи отдѣльныхъ артистическихъ индивидуальностей и на пригодности того или иного метода сценическаго истолкованія къ характеру самой пьесы. Въ этомъ направленіи, какъ намъ кажется, и должна протекать работа всѣхъ лицъ, стремящихся къ созданію новаго театра.

---

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

---

## РЕВОЛЮЦІЯ И ИСКУССТВО

Въ грандіозномъ вихрѣ налетѣвшихъ событій пока нѣтъ возможности освоиться съ громаднымъ значеніемъ ихъ для судебъ нашего искусства, даже привести и соразмѣрить всѣ факты, происшедшіе и происходящіе, правильно одѣлать всѣ усилія, употребляемыя дѣятелями искусства, художественными обществами и учрежденіями для новаго строительства въ жизни искусства и для охраненія художественныхъ богатствъ. Богатства эти, разбросанныя въ разныхъ вѣдомствахъ, были, главнымъ образомъ, сосредоточены въ вѣдѣніи бывшаго министерства двора. Таковы въ Петроградѣ, Москвѣ и нѣкоторыхъ большихъ городахъ—музеи, Академія Художествъ, бывшіе императорскіе театры, художественныя учрежденія, существовавшія для двора, Фарфоровый заводъ и Гранильная фабрика, наконецъ—дворцы, городскіе и загородные, со всѣми ихъ художественными сокровищами, императорскіе памятники и пр. Понятно, какъ должны быть велики тревога за ставшія сразу безпризорными богатства и забота о будущемъ устроенія нашего художественнаго хозяйства. При всей косности прежняго управленія, физическое охраненіе цѣнностей было до извѣстной степени обезпечено, а для подлинныхъ дѣятелей искусства не была исключена возможность вносить оживляющія струи въ мертвыя бюрократическія формы. Революція поставила искусство, его памятники и цѣнности передъ лицомъ новаго хозяина. Къ счастью, неминуемыя революціонныя бѣдствія, неизбѣжныя жертвы, которыхъ ока-

залось такъ безпримѣрно мало въ дни русской революціи, не оказались особенно значительны и въ области искусства.

Жертвами пожара стали два замѣчательныхъ старинныхъ зданія — Окружный судъ, стѣны котораго со всѣми архитектурными и скульптурными деталями, къ счастью, уцѣлѣли, и такъ называемый Литовскій замокъ; по недоразумѣнію, уничтожены или сняты съ нѣкоторыхъ старинныхъ зданій государственныя орлы, сняты эмблемы въ бывшихъ императорскихъ театрахъ, кое что пострадало въ большомъ Ораніенбаумскомъ дворцѣ, гдѣ военнымъ карауломъ были разстрѣляны нѣкоторыя находившіяся около двора статуи и вазы. Въ первые дни велась большая борьба за сохраненіе въ неприкосновенности Дворцовой площади, гдѣ первоначально было предложено погребеніе жертвъ революціи. Въ резолюціяхъ объединенныхъ собраній художественныхъ обществъ и дѣятелей выяснилась необходимость другого мѣста погребенія. Благодаря этимъ резолюціямъ, личнымъ разъясненіямъ, проектамъ погребенія и памятника, наскоро составленнымъ группой архитекторовъ съ И. Фоминымъ и Е. Шреттеромъ во главѣ, совѣтъ рабочихъ и солдатскихъ депутатовъ убѣдился въ необходимости избрать мѣстомъ погребенія Марсово поле.

Вообще, совѣтъ этотъ съ первыхъ же дней проявилъ просвѣщенное отношеніе къ національному искусству. Въ № 9 „Извѣстій“ совѣта появилось, подписанное его исполнительнымъ комитетомъ и расклеенное потомъ въ видѣ плакатовъ на дворцахъ, музеяхъ, старинныхъ зданіяхъ—,воззваніе“, гдѣ сказано:

Граждане, берегите дворцы, они станут дворцами вашего всенародного искусства, берегите картины, статуи, здания—это воплощеніе духовной силы вашей и предковъ ваших— и далѣе: не трогайте ни одного камня, охраняйте памятники, здания, старыя вещи, документы — все это ваша исторія, ваша гордость! Можно было опасаться за художественные памятники, непосредственно выражавшіе рухнувшій монархизмъ, напри- мѣръ, памятники императоровъ. Къ сожалѣнію, въ этомъ смыслѣ появились отдѣльныя демагогическія выступленія въ печати, напри- мѣръ, статья Амфитеатрова въ „Русской Волѣ“ „Идолы самодержавія“, гдѣ доказывалась необходимость убрать какъ можно скорѣе „отъ глазъ народа“ памятникъ Николаю I на Исаакіевской площади и превратить его „въ расплавленный металл или въ музейное чучело“. Возможно, что отзвукомъ позорно демагогическаго предложенія явились послѣдовавшее вскорѣ уничтоженіе толпой въ Нахичевани памятника Екатерины II и ея портрета, подобныя же покушенія на памятники Одессы и Екатеринослава, причемъ екатеринославскій памятникъ лишь послѣ телеграммы „особаго совѣщанія по дѣламъ искусства“ за подписью М. Горькаго и Александра Бенуа постановлено было не переливать на снаряды.

Подобные факты только отчасти объясняютъ величайшее возбужденіе, овладѣвшее художниками и дѣятелями искусства. Помимо вопросовъ охраны и защиты, встали вопросы всего будущаго строительства, уясненіе насущныхъ нуждъ искусства и художниковъ, вопросы широкой сплоченной организаціи, по общему типу возникающихъ теперь организацій. Но нормы общественности, цѣликомъ перенесенныя въ область искусства, привели къ чрезвычайной спутанности сужденій, постановленій, дебатовъ. „Почва искусства“ оказалась тѣсно связанной съ вопросами художественнаго хозяйства, государственной опеки, профессиональных интересовъ. Упускалось изъ виду, что на почвѣ искусства можно только разъединяться, а не объединяться. Въ безчисленныхъ хаотическихъ выступленіяхъ менѣе всего проповѣдывалось необходимое съ самага

начала расчлененіе вопросовъ. Ставились широчайшія задачи новаго художественнаго строительства, и одновременно упускались изъ виду самые насущные вопросы, явившіеся результатомъ происшедшей разрухи. Рѣзко обозначилась борьба художественной общественности противъ попытки организаціи, задавшейя цѣлью прежде всего нормировать безпризорное художественное хозяйство.

4 марта, по инициативѣ М. Горькаго, собралось болѣе 50 дѣятелей искусства, избравшихъ комисію, въ составъ которой вошли кн. В. Аргутинскій-Долгоруковъ, Александръ Бенуа, Билибинъ, М. Горькій, Добужинскій, Каратыгинъ, Н. Лансере, Лукомскій, Петровъ-Водкинъ, Рерихъ, Фоминъ, Шаляпинъ. На другой же день представители комисіи предложили Временному Правительству свои услуги по устройству художественныхъ дѣлъ, встрѣтили сочувствіе, и 13 марта, по предложенію Ф. А. Головина, комисара надъ бывшимъ министерствомъ двора, организовалось „особое совѣщаніе по дѣламъ искусства“. Кромѣ комисіи, въ это совѣщаніе вошли: помощникъ комисара П. М. Макаровъ, членъ Государственной Думы А. В. Неклюдовъ и кооптированные потомъ: Гржебинъ, Завадскій, Зилоти, Карташевъ, Нарбутъ, Нувель, Ростиславовъ, Щуко. Одновременно членами „совѣщанія“ стали П. М. Невѣдомскій, Н. Д. Соколовъ и А. В. Тихоновъ, представители „совѣта рабочихъ и солдатскихъ депутатовъ“, признавшаго совѣщаніе „состоящей при совѣтѣ комисіей“. Оставаясь инициативнымъ органомъ, „особое совѣщаніе“ намѣтило для устройства всѣхъ отраслей искусства въ Россіи 8 комисій изъ членовъ и приглашенныхъ дѣятелей: музейную и охраненія памятниковъ, строительную, народныхъ празднествъ и распространенія искусства въ народѣ, музыкальную, театральную, государственныхъ заводовъ и издательствъ, художественнаго образованія и законодательную. Съ 5 марта началась дѣятельность, почти ежедневныя засѣданія, поѣздки, осмотры, принятіе мѣръ, составленіе воззваній, плакатовъ и пр. Характеръ работъ былъ обусловленъ насущными нуждами ставшаго государственнымъ худо-



жественнаго богатства и жизненно-художественными вопросами, выдвинутыми перемѣной строя.

Наряду съ разными обществами и учреждениями, 'совѣщаніе' сыграло спасительную роль въ дѣлѣ избранія мѣстомъ погребенія 'жертвъ революціи' Марсова поля. Въ Царскомъ Селѣ, исключительно благодаря настояніямъ членовъ 'совѣщанія', жертвы революціи были погребены на мѣстѣ скрещенія двухъ алей, а не передъ Екатерининскимъ дворцомъ, какъ было сначала предложено. Подъ руководствомъ отдѣльных членовъ 'совѣщанія' предпринята огромная работа по приему городскихъ и загородныхъ дворцовъ, приведенію въ порядокъ всего ихъ художественнаго наслѣдства и хозяйства, причемъ рѣшено настаивать на необходимости правительственнаго выступленія съ декларацией о дворцахъ. Въ результатѣ первоначальныхъ осмотровъ и поѣздокъ удалось выселить изъ Петергофскаго дворца занимавшую его роту самокатчиковъ и устроить охрану, какъ и въ другихъ дворцахъ; отстоять наиболѣе прекрасныя въ художественномъ отношеніи комнаты Елагинскаго дворца отъ помѣщенія въ нихъ лазаретныхъ коекъ; вступить въ переговоры съ владѣльцами покинутыхъ Ораніенбаумскихъ дворцовъ объ ихъ охранѣ, составленіи описей и вывозеніи всего наиболѣе цѣннаго для храненія въ одномъ изъ государственныхъ учреждений; намѣтить выборъ всего наиболѣе цѣннаго въ Аничковомъ дворцѣ. Рядъ организацій и учреждений пытался занять для своихъ помѣщеній Зимній дворецъ, но 'совѣщаніемъ' была выяснена необходимость превратить его въ художественно-историческій музей. Начало было положено перевезеніемъ въ него Музея Старога Петербурга и рѣшеніемъ водворить художественныя произведенія изъ другихъ дворцовъ, а также весь архивъ и музей капитула орденовъ. Для осмотра дворцовъ въ Твери и въ Кіевѣ были командированы члены 'совѣщанія' Лукомскій и Нарбутъ, причемъ Лукомскимъ было подробно сообщено о печальномъ положеніи дворца, занятаго организаціями, и о принятіи необходимыхъ мѣръ для охраны его имущества. Былъ поднятъ вопросъ о царскихъ

комнатахъ на желѣзнодорожныхъ станціяхъ и о великокняжескихъ дворцахъ. Сдѣланъ рядъ постановленій и заявленій комисару о музеяхъ и колекціяхъ, напримѣръ, о необходимости признать собственностью музея Александра III, для размѣщенія его колекцій, освобождающійся лѣвый флигель; рѣшено ходатайствовать о временномъ сохраненіи Фарфороваго завода, Гранильныхъ фабрикъ и музеевъ при нихъ въ вѣдѣніи бывшаго министерства двора. Для сохраненія частныхъ колекцій предложено устройство при музеяхъ временныхъ колекцій по англійскому типу. Рѣшено ходатайствовать о покупкѣ государствомъ боткинскои колекціи А. Иванова, объ асигновкѣ на покупку для Тифлискаго музея произведеній искусства, расхищаемыхъ въ Персіи и Турціи. Подняты вопросы о мѣстѣ находенія картинъ, перевезенныхъ изъ Лазенковскаго дворца, объ участи колекціи древностей и иконъ кн. Ширинскаго-Шихматова и произведеній Лампи, Боровиковскаго, Кипренскаго, находящихся въ имѣніи кн. Дундуковой-Корсаковой, Полонное. Къ правительственнымъ и общественнымъ учреждениямъ обращена просьба о пріостановкѣ начатыхъ работъ по сооружеію памятниковъ, особенно династическихъ, въ разныхъ мѣстахъ Россіи и о доставленіи свѣдѣній въ 'совѣщаніе' о работахъ и проектахъ. Министру путей сообщенія направлено заявленіе о необходимости перенесенія строящейся около Новгорода желѣзнодорожной линіи съ сѣверной отъ города стороны на южную. По поводу гибели части старинныхъ портретовъ въ Псковскомъ городскомъ управленіи и провинціальныхъ памятниковъ вообще постановлено предложить Временному Правительству дать полномочія провинціальнымъ ученымъ архивнымъ комисиамъ и художественнымъ учреждениямъ для собиранія и охраны памятниковъ старины и искусства. Въ виду заявленій объ оскорбительной для чувствъ поляковъ надписи на московскихъ Триумфальныхъ воротахъ, рѣшено сообѣтственно измѣнить ее, сохранивъ внѣшній характеръ.

Относительно новаго строительства единогласно постановлено ходатайствовать о недопустимости устройства архитектурныхъ укра-

шеній Дворцоваго моста архитекторомъ Мельцеромъ, о передачѣ дѣла на конкурсъ и наименованіи моста ‚Мостомъ свободы‘, а также о желательности снесенія рѣшетки сада на бывшей Дворцовой площади. Очень спѣшнымъ, въ виду правительственныхъ заявленій и возникшихъ недоразумѣній, является разрѣшеніе вопросовъ о династическихъ портретахъ, о многочисленныхъ эмблемахъ на зданияхъ, о государственныхъ бумагахъ и знакахъ, о національномъ гербѣ, флагѣ, нагрудныхъ медаляхъ.

Правительствомъ былъ принятъ рисунокъ штемпеля, сдѣланный членомъ совѣщанія Библинымъ. Въ особомъ воззваніи къ милиціонерамъ указано на необходимость охраненія не являющихся эмблемой Романовыхъ орловъ, неотъемлемыхъ украшеній старинныхъ зданій. Постановлено сохранить снятыя и закрытыя эмблемы въ государственныхъ театрахъ. Членомъ совѣщанія Неклюдовымъ выработанъ проектъ ‚Лиги друзей искусства‘.

Почти одновременно съ работой ‚особаго совѣщанія‘ по дѣламъ искусства началась чисто академическая работа комисіи, организованной по инициативѣ совѣта ‚Института исторіи искусствъ‘ г-ра Зубова для разработки вопроса о ‚министерствѣ искусствъ‘. 7 марта въ помѣщеніи института состоялось подъ предсѣдательствомъ С. Ф. Ольденбурга многолюдное собраніе, въ которомъ участвовали представители и делегаціи петроградскихъ художественныхъ обществъ и организацій, научно-художественныхъ и археологическихъ круговъ, только что организованной ‚комисіи Горькаго‘, театровъ и консерваторіи. Послѣ доклада В. Я. Курбатова большинствомъ голосовъ была принята резолюція объ учрежденіи самостоятельнаго вѣдомства изящныхъ искусствъ. Предложеніе проф. О. Ф. Зѣлинскаго учредить лишь спеціальныи департаментъ по вопросамъ искусства при министерствѣ народнаго просвѣщенія не встрѣтило сочувствія. Для выработки ‚проекта‘ собраніе избрало комисію, предсѣдателемъ которой 10 марта былъ избранъ Александръ Бенуа, товарищами предсѣдателя М. И. Ростовцевъ и г-ра В. П. Зубовъ, секретарями В. Н. Ракинть

и В. Я. Курбатовъ. Въ организованныя затѣмъ семь спеціальныхъ комисій по отдѣльнымъ отраслямъ искусства были избраны: въ комисію по архитектурѣ—Фоминъ, Тамановъ, Покровскій, Курбатовъ; по живописи, графикѣ и скульптурѣ—Александръ Бенуа, Добужинскій, Грабарь, по художественной промышленности и кустарному дѣлу—Чехонинъ, Чемберсъ, Гаушъ и Курбатовъ; по театру—Александръ Бенуа, Юрьевъ, Фокинъ, Головань, К. Миклашевскій, Мейерхольдъ, Черкасская, Коутсъ, Тиме и Вальтеръ; по музыкѣ—Каратыгинъ, Римскій-Корсаковъ, Коутсъ и Вальтеръ; по охранѣ памятниковъ и музейному дѣлу—Ростовцевъ, г-р Д. Толстой, П. Вейнеръ, г-р Зубовъ, Нерадовскій, Шмидтъ, Пунинъ, а также приглашенные потомъ Беренштамъ, Вальдгауеръ, В. Воиновъ, Георгіевскій, Жарновскій, Курбатовъ, К. Романовъ, Могилянскій, Калугинъ, А. Миллеръ, Ракинть и Чемберсъ; по художественно-историческому образованію—Н. Кондаковъ, Айналовъ, Головань, Шмидтъ и Ракинть. Совѣтомъ ‚Института‘ былъ полученъ рядъ привѣтствій и заявленій о присоединеніи къ резолюціи объ учрежденіи министерства искусствъ отъ московскихъ Художественнаго и Малаго театровъ и др. Работы избранныхъ комисій продолжаются.

Независимо отъ самой мысли о необходимости ‚министерства изящныхъ искусствъ‘, эта безкорыстная работа почтенныхъ дѣятелей можетъ дать плодотворные результаты и отвѣтить на вопросы будущаго управленія художественнымъ хозяйствомъ и отношенія къ нему государства.

Совѣмъ иначе рисуется начавшаяся почти одновременно работа, уже буквально академическая, высшаго при старомъ строѣ художественнаго учрежденія въ Россіи—Академіи Художествъ. Казалось бы, при новыхъ порядкахъ, Академія Художествъ должна продолжать лишь временное существованіе до полной переработки, идущей отнюдь не изъ нѣдръ самаго учрежденія. Колегіальность этого учрежденія была призрачна, находясь постоянно подъ давленіемъ высокопоставленныхъ президентовъ, и сводилась къ выборамъ ‚своихъ же‘, причемъ президенты и конференцъ-секретари никогда не

выбирались, а назначались. Въ настоящее время, конечно, никому нельзя мѣшать организоваться и составлять какіе угодно проекты, но комиссаръ надъ бывшимъ министерствомъ двора поступилъ неправильно, предоставивъ сомнительной комисіи право новыхъ выборовъ президента и конференцъ-секретаря вмѣсто уволенныхъ. Для спеціальнаго и текущаго вѣдѣнія дѣлами Академіи долженъ быть назначенъ временный комисариатъ, чтобы, какъ и въ другихъ учрежденіяхъ, не осталось безпризорнымъ текущее хозяйство. Между тѣмъ уже на экстренномъ собраніи Академіи 8 марта обсуждались вопросы о необходимости пересмотра устава Академіи, о введеніи новыхъ штатовъ, о переходѣ Академіи въ министерство народнаго просвѣщенія, какъ было до 1842 г., объ учрежденіи того же „министерства искусствъ“ и т. д. Была избрана комисія, въ составъ которой вошли Н. Кондаковъ, Жебелевъ, В. Маковскій, Беклемишевъ, Л. Бенуа, Кардовскій и Котовъ, для разработки основаній дѣятельности Академіи Художествъ въ связи съ новымъ строемъ Россіи. Комисіей этой на ежемѣсячномъ собраніи 27 марта былъ представленъ докладъ, согласно которому, для широкаго и глубокаго проникновенія искусства въ народъ, государству будетъ потребенъ особый органъ вѣдѣнія, въ которомъ всѣ вопросы, касающіеся искусства, найдутъ свое средоточіе. Причемъ „во всякомъ случаѣ Академіи Художествъ надлежитъ играть въ этомъ органѣ не только теоретическую, но и практическую роль“, и „Академія, какъ и прежде, будетъ служить высшимъ художественнымъ учрежденіемъ государства для поддержанія, развитія и распространенія искусствъ въ Россіи“. Какимъ беззастѣнчивымъ самодовольствомъ вѣтъ отъ этого „какъ и прежде“! Не предостереженіе ли это комисару надъ бывшимъ министерствомъ двора, предложившему академическому собранію продолжать начатую работу и тѣмъ прійти на помощь Временному Правительству?.. Надо отмѣтить, что учащіеся въ Высшемъ художественномъ училищѣ при Академіи Художествъ уже въ первые дни послѣ революціи среди ряда требованій выставили необходимость реоргани-

заціи Академіи „художественнымъ учредительнымъ соборомъ“ изъ представителей всѣхъ художественныхъ объединеній и обществъ.

Впрочемъ, и сами академическое собраніе и комисія поняли, что безъ „широкой общественности“ не обойдешься, и было рѣшено привлечь въ академическое собраніе представителей всѣхъ художественныхъ обществъ и учреждений, Временнаго Правительства, „Совѣта рабочихъ и солдатскихъ депутатовъ“. На собраніи 17 апрѣля состоялось предварительное обсужденіе вопроса. Но не являлись ли эти „новыя начала“ только маской „общественности“ для своеобразной коллегіальности все того же „академическаго собранія“ и представителей, ему сочувствующихъ? По выработанному проекту соотношеніе силъ выражалось въ цифрахъ 24 делегата отъ обществъ и учреждений и 60 членовъ академическаго собранія. Получившіе приглашеніе участвовать „союзъ дѣятелей искусства“, „союзъ дѣятелей пластическихъ искусствъ“, Общество архитекторовъ - художниковъ огромнымъ большинствомъ голосовъ отклонили академическое приглашеніе...

Попыткой широкой общественной организаціи всѣхъ дѣятелей искусства явился, по инициативѣ Общества архитекторовъ - художниковъ, „Союзъ дѣятелей искусства“. 9 марта въ залѣ совѣта Академіи Художествъ было устроено предварительное организаціонное собраніе, куда явились видные представители и дѣятели 45 художественныхъ обществъ и учреждений для обсужденія программы и самой техники общаго собранія и выбора организаціоннаго бюро. Въ проектѣ резолюціи была выяснена цѣль „союза“—„давать отвѣты на всѣ запросы искусства, выдвигаемые жизнью, отвѣты, являющіеся обязательнымъ основаніемъ для рѣшенія всѣхъ мѣропріятій правительства въ области искусства“. 12 марта въ Михайловскомъ театрѣ подъ предсѣдательствомъ В. Д. Набокова состоялось огромное собраніе дѣятелей искусства всѣхъ отраслей, гдѣ послѣ продолжительныхъ и весьма сумбурныхъ преній съ участіемъ болѣе 40 ораторовъ голосованіемъ былъ принятъ рядъ резолюцій: объ учрежденіи „союза“, о необходимости созыва „всероссійскаго учредительнаго собора дѣятелей искусства“ и

т. д. По предложенію предсѣдателя, было постановлено выразить благодарность такъ называемой ,комисіи Горькаго' за мѣры и дѣятельность по охранѣ художественныхъ памятниковъ въ первые дни революціи. Ни одинъ списокъ кандидатовъ во временный комитетъ не прошелъ, и уполномоченнымъ остался комитетъ, организовавшій собраніе, съ А. И. Тамановымъ во главѣ. Затѣмъ въ Академіи Художествъ начался рядъ собраній делегатовъ, вошедшихъ въ составъ ,Союза обществъ и учреждений', причемъ собраніе 25 марта, согласно резолюціи, явилось временнымъ комитетомъ уполномоченныхъ ,Союза дѣятелей искусства' для разработки проекта устава. Цѣлый рядъ этихъ проектовъ былъ представленъ на усмотрѣніе собранія. Въ составъ союза вошло болѣе 90 учреждений и обществъ, въ томъ числѣ: Академія Художествъ, Общество поощренія художествъ, Общество защиты и охраненія памятниковъ, Институтъ исторіи искусствъ, Общества архитекторовъ и архитекторовъ-художниковъ, ,Міръ Искусства', ,Союзъ русскихъ художниковъ', ,Новое общество', всѣ другія петроградскія художественныя общества, Эрмитажъ, музей Александра III, консерваторія, дирекціи бывшихъ императорскихъ и частныхъ театровъ, редакціи ,Старыхъ Годовъ', ,Театра и Искусства' и др. Было выработано восемь основныхъ курій: архитектура, скульптура, живопись, музыка, литература, театр, исторія искусствъ, исторія и теорія искусствъ (археологія и музей), художественная промышленность. Въ президіумъ, по одному представителю на каждую курію, оказались избранными Тамановъ, Беклемишевъ, Дубовской, Каратыгинъ, Ѳ. Сологубъ, Гайдебуровъ, Айналовъ и Гуредкій. Затѣмъ Дубовскимъ, Ѳ. Сологубомъ и Айналовымъ былъ выработанъ наказъ для представленія предсѣдателю совѣта министровъ, комисару надъ бывшимъ министерствомъ двора и ,Совѣту рабочихъ и солдатскихъ депутатовъ'. На собраніи 8 апрѣля послѣ продолжительныхъ и бурныхъ преній рѣшено было избрать въ делегацію для представленія наказа по три представителя ,отъ теченій праваго, лѣваго и центра' (!?). Предоставляемъ потомству разобраться, къ какимъ

теченіямъ отнести избранныхъ Ѳ. Сологуба, С. Прокофьева, Мейерхольда, Арабажина, Шкловскаго, Юрьева, Сангайло, П. Щеголева, Гайдебурова и вошедшихъ, надо думать — въ качествѣ президіума, архитекторовъ Таманова, Дубенецкаго, Криммера и Ястржембскаго. Согласно наказу, ,устройство художественной жизни въ нашемъ обширномъ отечествѣ не должно зависѣть ни отъ какого бы то ни было совѣщанія или комисіи отдѣльныхъ дѣятелей искусства, ни отъ какого бы то ни было бюрократическаго учрежденія, въ томъ числѣ и министерства изящныхъ искусствъ, а единственно только отъ міра художниковъ, свободно и широко организовавшагося на началахъ равнаго представительства отъ всѣхъ художественныхъ теченій и вѣдающаго интересами искусства всей нашей страны'. Въ заключеніе признано необходимымъ, чтобы государство предоставило дѣятелямъ искусства полную автономію въ устройеніи и управленіи художественной жизни Россіи и чтобы всѣ по дѣламъ искусства мѣропріятія и предположенія правительства проходили черезъ обсужденіе ,Союза дѣятелей искусства'. Последнее требованіе, которымъ предвосхищалось право намѣчавшагося тѣмъ же союзомъ ,учредительнаго собора', всего художественнаго народа', могло бы вызвать недоумѣніе у представителей правительства. Впрочемъ, тѣ, кому приходилось бывать на чрезвычайно бурныхъ и сумбурныхъ собраніяхъ ,Союза дѣятелей искусства', могли привыкнуть ко всякимъ неожиданностямъ. Весьма много времени было потрачено на обсужденіе дѣятельности ,Особаго совѣщанія по дѣламъ искусства при комисарѣ надъ бывшимъ министерствомъ двора'. Почти одновременно съ Союзомъ дѣятелей искусства', по почину общества имени Куинджи, былъ организованъ ,Союзъ дѣятелей пластическихъ искусствъ', живописцевъ, скульпторовъ и граверовъ. Союзъ долженъ былъ организоваться на профессиональныхъ началахъ для разрѣшенія реальныхъ, а не отвлеченныхъ вопросовъ, и войти въ предполагаемый ,союзъ союзовъ'. 18 марта въ залѣ совѣта Академіи Художествъ, подъ предсѣдательствомъ В. Маковского и Рѣпина, состоялось многочленное

учредительное собраніе художниковъ, членовъ почти всѣхъ петроградскихъ художественныхъ обществъ: Товарищества передвижныхъ выставокъ, Общества имени Куинджи, 'Міра Искусства', 'Новаго общества', 'Союза русскихъ художниковъ', 'Союза молодежи', 'Общины художниковъ', 'Петроградскаго общества', 'Товарищества', 'Общества взаимопомощи', 'Акварелистовъ', 'Независимыхъ', 'Мюссаровскихъ по-недѣльниковъ'. По приблизительному подсчету въ союзъ должно было войти около 1000 членовъ. Характерно, что и это собраніе началось съ заявленія о необходимости протеста противъ существованія 'особаго совѣщанія при комиссарѣ надъ бывшимъ министерствомъ двора', но послѣ горячей защитительной рѣчи Рѣпина, заявленіе не было поддержано. Характерны были также рѣзкія выступленія противъ футуристовъ, несмотря на лозунгъ о 'свободѣ творчества', причемъ даже предлагалось футуристамъ сорганизоваться обособленно въ виду отсутствія точекъ соприкосновенія съ большинствомъ членовъ собранія. Послѣ продолжительныхъ преній было рѣшено, чтобы количество делегатовъ для составленія ядра 'союза' было пропорціонально количеству членовъ обществъ, чѣмъ предрѣшалось засиліе многочисленными представителями третьестепеннаго искусства. Нормой является одинъ делегатъ отъ 25 членовъ, а малочисленнымъ обществамъ, 'насчитывающимъ не менѣе 10 членовъ', предоставлено право представительства однимъ делегатомъ. Дальнѣйшія работы 'союза' и его делегатовъ происходили въ помѣщеніи Общества имени Куинджи.

21 марта въ Троицкомъ театрѣ подъ предсѣдательствомъ В. В. Исаченко состоялось общее открытое собраніе федераціи дѣятелей искусства 'Свобода искусству', организованной такъ называемыми 'дѣвными' представителями нашего искусства. Секретаремъ Зданевичемъ было сообщено о предшествовавшихъ собраніяхъ и дѣятельности другихъ организацій, выставлены лозунги, согласно которымъ только на основахъ самоуправленія возможно полное развитіе художественной жизни, только 'учредительный соборъ' можетъ рѣшить вопросъ о вѣдѣніи искусствомъ. Затѣмъ В. Денисовымъ была

прочитана длинная декларация, включающая 14 тезисовъ, которые могли бы лечь въ основу дѣятельности союза 'Свобода искусству'. Среди продолжительныхъ и страстныхъ преній и здѣсь также раздавались рѣзкіе голоса противъ существованія 'особаго совѣщанія при правительственномъ комиссарѣ', былъ голосъ за необходимость расчлененія понятій свободы и устройства, ибо свобода искусства имѣетъ мало общаго съ управленіемъ художественными дѣлами. Обсужденіе декларации было отложено и въ заключеніе вынесена резолюція о необходимости основъ самоуправленія, о правомочности для рѣшенія вопросовъ искусства только 'учредительнаго собора'. Дальнѣйшія работы федераціи не выносились на общественное обсужденіе.

Одновременно съ поставленными революціей вопросами новаго устроенія художественной жизни, вопросами охраны памятниковъ и произведеній искусства занялись и ранѣе уже существовавшія общества и учрежденія. Такъ, Обществомъ архитекторовъ 8 марта, въ разгаръ дебатовъ о мѣстѣ погребенія жертвъ революціи было устроено собраніе, гдѣ подъ предсѣдательствомъ Л. Бенуа участвовали представители разныхъ обществъ: архитекторовъ-художниковъ, гражданскихъ инженеровъ, археологическаго, городовъ-садовъ, виѣпартійнаго, имени Куинджи и др. Единогласно была вынесена резолюція, въ которой опредѣленно высказывалось несочувствіе проекту погребенія на Дворцовой площади и указывалось какъ болѣе подходящее мѣсто, Марсово поле. Само собой понятно, что Общество архитекторовъ-художниковъ, гдѣ зародилась идея союза дѣятелей искусства, посвятило рядъ своихъ собраній обсужденію злободневныхъ вопросовъ. Здѣсь особенно рѣзкіе были выступленія противъ 'особаго совѣщанія' по дѣламъ искусства, хотя въ совѣщаніе вошло девять членовъ этого общества. Былъ выработанъ протестъ, отправленный Временному Правительству, исполнительному комитету совѣта [рабочихъ и солдатскихъ депутатовъ] и самому 'совѣщанію'. Отдавая дань уваженія отдѣльнымъ членамъ совѣщанія, Общество архитекторовъ не считаетъ его правомочнымъ, такъ какъ при

организации не было соблюдено выборное начало, и требует выяснения, на какомъ основаніи совѣщаніе образовалось, изъ кого оно состоитъ и что имъ сдѣлано. Послѣ доклада Щусева, предсѣдателя организованнаго въ Москвѣ „Союза зодчихъ“, рѣшено было примкнуть къ этому союзу. По примѣру другихъ обществъ и организаций отказано Академіи Художествъ въ посылкѣ делегатовъ для выбора президента Академіи и участія въ работахъ по ея реорганизации. Обсужденію Общества, такъ же, какъ „особаго совѣщанія“, былъ предложенъ вопросъ о всероссійскомъ конкурсѣ проектовъ памятника „борцамъ за свободу“. Особый архитектурной комисіей, по порученію „исполнительнаго комитета совѣта рабочихъ и солдатскихъ депутатовъ“, была выработана програма бесплатнаго конкурса на составленіе проекта временной отдѣлки братскихъ могилъ на Марсовомъ полѣ. Выработанъ былъ характеръ могильныхъ холмовъ и растительнаго убранства безъ архитектурныхъ сооружений. Требовалось представить планъ, фасадъ и разрѣзъ. Автору лучшаго проекта давалось право его реализаціи.

Въ Москвѣ революція также, конечно, всколыхнула міръ дѣятелей искусства. Въ виду особаго „Письма изъ Москвы“, мы ограничимся лишь самыми краткими сообщеніями. Подобно нашему митингу въ Михайловскомъ театрѣ, состоялся и московскій грандіозный митингъ художниковъ и артистовъ, на которомъ участвовало около 1500 человекъ и была вынесена резолюція о необходимости учрежденія „министерства искусствъ“ и особаго органа, который вѣдалъ бы охрану памятниковъ старины и искусства. Согласно постановленію митинга организованъ союзъ, въ который вошли представители „Товарищества передвижныхъ выставокъ“, „Союза художниковъ“, „Міра искусства“, „Общества любителей художествъ“, „Бубноваго валета“, „Свободнаго творчества“, „Московского салона“ и др. Предсѣдателемъ былъ избранъ А. Васнецовъ, товарищами предсѣдателя К. Коровинъ и В. Домогацкій, делегатами въ петроградскій союзъ—К. Коровинъ и В. Маяковскій. Ученики Московскаго училища живописи,

ваянія и зодчества вынесли резолюцію объ избраніи новыхъ администраціи и преподавателей и признаніи училища „высшей автономной школой“. Рядъ различныхъ мѣръ по охранѣ памятниковъ старины и искусства былъ принятъ московской городской думой и комиссаромъ по городу Кишкинымъ, который предложилъ всѣмъ московскимъ учрежденіямъ отправлять портреты лицъ дома Романовыхъ въ историческій музей. Городская дума уже въ первые дни революціи организовала комисію по охранѣ Кремля и дворцовъ и приему дворцоваго имущества, поступившаго въ собственность города. Въ комисію, наряду съ городскими дѣятелями, вошли художники Грабарь Полѣновъ, А. Васнецовъ, Клейнъ и др., причемъ не было допущено ни одного представителя казенныхъ учреждений. Возникла идея превратить московскій Кремль со всѣми его дворцами, зданіями и башнями въ городокъ-музей, сосредоточивъ въ немъ всѣ московскіе музеи. Тѣмъ не менѣе передачей дворцовъ городу были нарушены права комисара надъ бывшимъ министерствомъ двора. Въ Москвѣ же произошелъ и другой не крупный на видъ, но важный принципиально фактъ, гдѣ въ силу политическаго момента попрались права музейной охраны. По телеграмѣ военнаго министра было приказано выдать изъ Оружейной палаты старинныя польскія знамена для формировавшихся въ Кіевѣ польскихъ отрядовъ. Московское городское управленіе правильно усмотрѣло въ этомъ распоряженіи опасный прецедентъ и энергично выступило противъ попытки расхищенія музейнаго имущества, немедленно командировавъ къ предсѣдателю совѣта министровъ делегацію въ лицѣ И. Грабаря и хранителя Оружейной палаты.

Глухія вѣсти изъ провинціи, конечно, не говорятъ, чтобы тамъ вопросы объ охранѣ памятниковъ старины и искусства, о художественныхъ дѣлахъ вообще, не возбуждали опасеній. Есть, увы, основаніе полагать, что погибло и погибнетъ немало династическихъ портретовъ и статуй, среди которыхъ могутъ быть очень цѣнные въ художественномъ отношеніи. Нельзя также не опасаться за старин-

ныя усадьбы, со всѣмъ ихъ художественнымъ имуществомъ.

Правительственныя задачи сейчасъ такъ огромны и сложны, что для представителей правительства художественныя дѣла тонуть въ морѣ общаго государственнаго и общественнаго устройства. Тѣмъ болѣе стойкими, разумно работающими должны быть дѣятели искусства. Въ сферѣ художественнаго хозяйства, очевидно, произойдетъ крупный переворотъ. Вопросъ, конечно, насколько это хозяйство вліяетъ вообще на „судьбы искусства“, но, столь плачевно поставленное при прежнемъ строѣ, оно можетъ сыграть крупную роль въ смыслѣ просвѣщенія и матеріальной поддержки искусства. Поэтому самая „академическая“ разработка проектовъ предстоящаго художественнаго строительства можетъ быть полезна, можетъ дать матеріаль для будущаго законодательства. Съ другой стороны, насущной, напряженной задачей всѣхъ художественныхъ дѣятелей должна быть охрана и пропаганда охраны. Между тѣмъ, политика митинговъ и резолюцій, причемъ хаотически смѣшиваются дѣла художественныя и профессиональныя, а также—чисто внѣшнее примѣненіе общеполитическихъ приемовъ и лозунговъ повидимому, гораздо болѣе по душѣ художественнымъ дѣятелямъ. Искусство какъ бы даже начинаетъ сдавать свои позиціи въ угоду политикѣ. Все болѣе рѣзко ставится грань между искусствомъ „буржуазнымъ“ (?) и „демократическимъ“, грань безсмысленная, ибо даже къ крупнѣйшимъ произведеніямъ приклеивается ярлыкъ буржуазности, а подъ „демократизаціей“ подразумевается чуть ли не полное одичаніе искусства. Совершенно ясныя задачи охраны памятниковъ и произведеній искусства для той же демократіи, задачи правильнаго художественнаго устройства въ ея же интересахъ затемняются рабскимъ преклоненіемъ передъ ея запросами, которые органически въ дѣлѣ искусства не могутъ стоять на высотѣ.

А. Р-вб.

## „МАСКАРАДЪ“ ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ

Постановка „Маскарада“ на сценѣ нашего Академическаго театра является едва ли не самымъ значительнымъ событіемъ за послѣдніе два, три года петроградской театральнаго жизни. Первое представленіе „Маскарада“ по своему значенію можно сравнивать съ первыми выступленіями Антуана во Франціи и первыми попытками мейнингенцевъ обосновать натуралистическій театр въ Германіи. Разница только въ томъ, что тамъ давали генеральное сраженіе представители натуралистическихъ тенденцій въ сценическомъ искусствѣ, впервые заявляющіе о своемъ существованіи театральнаго публикѣ, здѣсь же мы имѣемъ дѣло съ выступленіемъ защитниковъ идеи условнаго театра, выступленіемъ, завершающимъ чаянія и надежды опредѣленной театральнаго группы. Интересъ этой постановки заключается въ томъ, каковы будутъ ея результаты, независимо отъ того, хороши или плохи сами по себѣ костюмы и декорации Головина.

Намъ на страницахъ „Аполлона“ не разъ приходилось затрагивать чрезвычайно серьезный и важный вопросъ о русскомъ романтическомъ театрѣ сороковыхъ годовъ, который мечтали создать, каждый согласно своимъ личнымъ вкусамъ и склонностямъ, Пушкинъ, Лермонтовъ и Гоголь. Для построения своихъ сценическихъ формулъ они черпали матеріаль изъ западно-европейскаго театра. Шекспиръ, Мольеръ, Реньяръ, Лессингъ,—вотъ тѣ имена, которыя оказали вліяніе на образованіе русскаго романтическаго театра, какимъ по существу и былъ театръ Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Среди нихъ особенно любопытенъ и примѣчателенъ театръ Лермонтова. Отличительной чертой его, какъ намъ кажется, слѣдуетъ признать чрезвычайную схематизацію отдѣльныхъ сценическихъ положеній. Въ пьесахъ Лермонтова замѣчается особая двойственность. Съ одной стороны мы имѣемъ изумительную сценическую канву, а съ другой—встрѣчаемъ весьма посредственное ея литературное разрѣшеніе. Эта двойственность и

дала право некоторымъ изъ нашихъ просвѣщенныхъ критиковъ считать театръ Лермонтова незначительнымъ литературнымъ явлениемъ и утверждать, что пьесамъ Лермонтова свойственны многія черты мелодрамы, незаконнаго вида сценическихъ представлений. Эта двойственность прежде всего сказалась на отсутствіи характеровъ въ его пьесахъ. У Лермонтова мы встрѣчаемъ цѣлый рядъ значительныхъ и занимательныхъ театральныхъ персонажей, но сценическими характерами они не обладаютъ. Всѣ дѣйствующія лица въ его пьесахъ объединены однимъ общимъ настроениемъ, характеризующимъ только самого автора. Въ этомъ то и заключается наибольшая трудность постановокъ драмъ Лермонтова на русской сценѣ, гдѣ актеры, не умѣя чувствовать, всегда исходятъ изъ законовъ психологической мотивации.

„Маскарадъ“—любимая пьеса Лермонтова. Лично мы считаемъ ее менѣе совершенной, чѣмъ „Два брата“. Тамъ больше внутренней напряженности сценическаго дѣйствія, больше законченности въ общемъ рисункѣ самой пьесы. Зато „Маскарадъ“ въ свою очередь обладаетъ чарами подлинной театральности. Здѣсь и игорный домъ, и маскарадъ у Энгельгарда, и исторія съ браслетомъ, и порошокъ съ ядомъ, и смерть Нины, и мечь Неизвѣстнаго, основной мотивъ всей пьесы. Здѣсь цѣлый рядъ сценическихъ положеній, использовать которыя предоставляется полная возможность фантазіи и опыту режисера и художника.

Мейерхольдъ и Головинъ, ставя на сценѣ Александринскаго театра „Маскарадъ“, привлекли къ себѣ на помощь всѣ средства театральной выразительности, добытыя за послѣднее время какъ отечественными, такъ и западно-европейскими представителями теоретической мысли о театрѣ. Если въ „Донъ-Жуанъ“ и въ „Стойкомъ принцѣ“ они предложили вниманію петроградской театральной публики сценическую формулу условнаго театра, то, ставя „Маскарадъ“ по новому, они показали настоящій условный театръ. Ставя „Маскарадъ“, передовое театральное направленіе давало бой и раскрыло всѣ свои карты, предварительно мобилизовавъ для этой цѣли всѣ свои силы.

Результаты боя получились нѣсколько неожиданные. Обѣ партіи сыграли въ ничью.

Пользуясь всѣми средствами театральной выразительности, Мейерхольдъ и Головинъ прежде всего построили то новое театральное помѣщеніе, гдѣ актерами нашего академическаго театра должна была быть разыграна лермонтовская драма. Они соорудили просцениумъ и лѣпной архитектурный порталъ, предназначенный служить рамкой спектакля. По-переменно опускающіеся занавѣсы, давая возможность играть всю пьесу съ двумя антрактами, характеризовали по особому то впечатлѣніе, которое зрители должны были получить отъ той или иной картины. Матовыя зеркала, стоящія на просцениумѣ, отражали море огней зрительнаго зала. Такъ была уничтожена линія рампы, отдѣляющая публику отъ сцены. Зеркала—наслѣдіе театральной эпохи Венеціи, которая для многихъ за послѣднее время была единственнымъ источникомъ сценической правды—сообщали всему происходящему на сценической площадкѣ особую таинственность: при существованіи ея только и становились возможными тѣ сценическія событія совокупность которыхъ составляетъ содержаніе „Маскарада“. Еще нѣсколько словъ о просцениумѣ. Размѣры его были не вполне тѣ, что у прежнихъ просцениумовъ въ „Стойкомъ принцѣ“ и въ „Донъ-Жуанъ“. Только средняя часть его занимала площадь оркестра. Ее обрамляли двѣ лѣстницы съ перилами. На краю просцениума были размѣщены диваны, оставшіеся неизмѣнными въ продолженіе всей пьесы. Они давали возможность режисеру группировать около нихъ тѣ сценическія положенія, которыя совпадали съ началомъ или концомъ той или иной картины. Можно сказать, что основнымъ принципомъ всей сценической постановки было желаніе во что бы то ни стало избѣгать задержекъ при перестановкѣ декораций. И, какъ намъ кажется, задача эта практически была разрѣшена примѣненіемъ двойной шекспировской сцены, наличіе принциповъ которой мы безъ всякаго сомнѣнія встрѣчаемъ въ этомъ спектаклѣ.

Этотъ остовъ сценической постановки Мейерхольдъ и Головинъ разукрасили, какъ и подо-



бають мѣтрамъ сцены первой величины. Здѣсь трудно сказать, что принадлежитъ одному и что принадлежитъ другому. Годы совмѣстной предварительной работы показали свое. Въ ‚Маскарадѣ‘ мы встрѣчаемъ рѣдкое для театральнаго представленія совпаденіе плановъ режисера и художника-живописца. Но сліянiя этихъ плановъ съ характеромъ артистическаго исполненія не послѣдовало. И въ этомъ— основное значеніе постановки ‚Маскарада‘. Это раздѣленіе двухъ мѣтровъ сцены и актеровъ произошло совсѣмъ не случайно. Обнаружилось съ очевидной ясностью несовпаденіе общихъ основъ техники тѣхъ и другихъ. Изысканному мастерству первыхъ не было даже противопоставлено професiональное ремесленничество вторыхъ. И здѣсь дѣло вовсе не въ отдѣльных исполнителяхъ. Совершенно безразлично, что играли X и Z, а не Y и W. Что слѣдовало ожидать, то и случилось. Не режисеръ и художникъ ‚убили актера‘, какъ въ этомъ стараются убѣдить всѣхъ представители нашей правовѣрной критики, но актеры показали всю свою безпомощность: отсутствіе техники, артистическаго темперамента и сценическаго такта и вкуса.

На всѣхъ представленіяхъ ‚Маскарада‘ всего интереснѣе было поведеніе зрительнаго зала, того четвертаго элемента, безъ котораго немыслимъ театръ. Здѣсь, именно здѣсь, рѣшался бой, ибо на сценѣ силы противниковъ были далеко не равны. Результаты боя извѣстны. Обѣ партіи, разойдясь непримиренными, сыграли въ ничью. Общій выводъ: условный театръ существуетъ, но покамѣстъ нѣтъ актеровъ, могущихъ принять участіе въ его спектакляхъ.

Слѣдующій вопросъ, который невольно возникаетъ, это вопросъ о необходимости и желательности условнаго театра и о школѣ новаго сценическаго искусства, но объ этомъ въ другой разъ.

Размѣры нашихъ замѣтокъ не позволяютъ намъ дать полный, исчерпывающій отчетъ объ этомъ примѣчательномъ спектаклѣ. Да и трудно его дать въ полномъ объемѣ, просмотрѣвъ ‚Маскарадъ‘ только два раза. Мы надѣемся, что съ теченіемъ времени мы будемъ имѣть возможность поговорить особо и о сцени-

ческихъ планахъ Мейерхольда, и о замѣчательныхъ декораціяхъ Головина, и о роли музыки въ этой пьесѣ. Сейчасъ же мы ограничимся только общими замѣчаніями, касающимися постановки и исполненія. Не знаемъ, сознательно или безсознательно, но волей режисера 2-я и 8-я картины не являются первенствующими въ пьесѣ. Сцены маскарада и бала весьма справедливо знаменуютъ собой переходные этапы лермонтовской драмы, но отнюдь не являются ея исходными точками. Дѣйствіе драмы начинается съ первыхъ словъ игроковъ за круглымъ столомъ и заканчивается сумасшествіемъ Арбенина. Напряженность сценическаго дѣйствія всей драмы истекаетъ изъ механическаго столкновенія отдѣльных театральнахъ персонажей. Чувствуется, что кто то невидимый управляетъ всѣми ихъ поступками и во время подсказываетъ имъ то или иное рѣшеніе. Общая сценическая канва лермонтовской драмы передана Мейерхольдомъ и Головинымъ мастерски. Центръ пьесы—сцена у князя—наиболѣе удалась художнику, режисеру и даже исполнителямъ. Длинные нити клубка сценической интриги здѣсь сходятся. Романтической паюсъ приводитъ сюда Арбенина. Случаю угодно помѣстить сюда и баронесу. Независимо отъ своей воли здѣсь присутствуетъ и Звѣздичъ. На лицо тѣ трое, которые могутъ распутать все и разойтись примиренные и успокоенные. Но этого не случится. Мы забыли, что существуетъ еще Неизвѣстный, который все время невидимо присутствуетъ на сценѣ. Онъ требуетъ мести, и Арбенинъ долженъ до конца осуществить все то, что ему предопредѣлено судьбой. Ограниченность пространства, гдѣ разыгрывалась данная сцена, помогла режисеру такъ построить mise en scène, что обнаружилась вся значительность этой картины въ развитіи общаго рисунка пьесы. Задній декоративный фонъ былъ удачно согласованъ съ духомъ лермонтовской романтики.

Нѣтъ сомнѣнія, что отличительный признакъ лермонтовскихъ пьесъ составляетъ борьба страстей. Въ планѣ сценической техники эта борьба представляетъ явленіе особаго порядка—со-

всѣмъ не то, что могло бы удовлетворить любителей дешеваго романтическаго паѳоса на сценѣ, смотрящихъ съ несказаннымъ восхищеніемъ на посредственное исполненіе ‚Коварства и любви‘ или какой нибудь другой пьесы представителей ‚бури и натиска‘. Борьба страстей у Лермонтова внѣшне протекаетъ вполне спокойно, только повышается внутренняя напряженная сторона сценическаго дѣйствія. Ея признакомъ можетъ служить нѣкоторая обостренность отдѣльныхъ движеній. Вторая картина—сцена маскарада—не удалась Мейерхольду. Мы ждали отъ него большаго, помня его прежнія работы въ области пантомимы. Занавѣсъ съ разрѣзомъ и появленіе передъ нимъ въ началѣ картины отдѣльныхъ масокъ—сами по себѣ вполне законный приемъ, но они мало соответствовали грандіозности масштаба всего представленія. Быстрая смѣна зрительныхъ воспріятій, основанная на контрастѣ (слабо освѣщенный одинъ планъ первой картины и рядъ сценическихъ плановъ, залитыхъ яркими потоками свѣта,—второй), казалась бы намъ болѣе умѣстной и отвѣчающей характеристикѣ даннаго сценическаго положенія.

Чрезвычайно удачно, на нашъ взглядъ, были поставлены режисеромъ картины первая и седьмая. Здѣсь простота *mise en scène* соединялась съ необыкновенной четкостью сценическаго рисунка... Круглый большой столъ, освѣщенный сверху, а около него размѣстились фигуры игроковъ. Вотъ и все. Отдѣльные перемѣщенія театральныхъ персонажей за столомъ сообщали всей картинѣ особую силу движенія, и все это соответствовало театральной схемѣ игорнаго дома.

Изъ послѣдующихъ отдѣльныхъ сценическихъ положеній въ этомъ спектаклѣ слѣдуетъ отмѣтить: Пьеро въ традиціонномъ голубомъ костюмѣ Перре-Нарра срываетъ браслетъ у Нины (2-я картина), Арбенинъ приноситъ мороженое Ниинѣ (8-я картина) и смерть Нины (9-я картина). Большая заслуга режисера и художника—въ томъ, что они избѣжали дешеваго театрального символизма и неумѣстнаго подчеркиванія и внесли радостное начало въ сценическое изображеніе смерти.

Весьма примѣчателенъ костюмъ Неизвѣстнаго въ сценѣ маскарада. Черный плащъ, отдѣланный серебромъ, и бѣлая маска съ птичьимъ клювомъ, баута, излюбленный костюмъ карнавала послѣднихъ дней святѣйшей венеціанской республики. Это—дѣйствительно тотъ маскарадннй костюмъ, въ который можетъ быть наряженъ только такой значительный театральннй персонажъ, какъ Неизвѣстннй.

Самый острый вопросъ этого спектакля—вопросъ объ уровнѣ артистическаго исполненія. Большинство исполнителей не смогло выполнить тѣхъ заданій, которыя имъ предложили режисеръ и художникъ. При постановкѣ ‚Маскарада‘, какъ нигдѣ, обнаружнлись многочисленныя недостатки нашей театральной школы, строящей свое благополучіе на отсутствіи сценическаго рисунка и на подчиненіи артистическихъ индивидуальностей законамъ психологической мотиваціи.

Прежде всего, рѣдко кто изъ исполнителей ‚Маскарада‘ умѣетъ читать стихи. Вопросы метрики и ритмики стиха оказались чуждыми большинству служителей Мельпомены нашего академическаго театра. Не различая цезуры, они усиленно подчеркивали рнемы, очевидно считая, что это то и составляетъ единственное отличіе стиха отъ прозы. Въ этомъ сказалась, какъ намъ кажется, отличительная черта россійскаго актера, всегда относившагося съ глубочайшимъ презрѣніемъ къ малѣйшему намеку на форму. Правильной читкѣ стиха на спектаклѣ ‚Маскарада‘ было противопоставлено нелѣпое чередованіе то повышенія, то пониженія голоса.

Изъ всѣхъ исполнителей только одинъ Лаврентьевъ удовлетворялъ требованіямъ условнаго театра. Его Шприхъ—театральннй персонажъ, вполне согласованный съ характеромъ лермонтовской романтики и фантастики. Сценическій рисунокъ роли у него необычайно четокъ. Движенія его фигуры, то внезапно появляющейся, то внезапно исчезающей за складками театрального занавѣса, всегда согласованы съ произносимымъ текстомъ. Это тотъ самый театральный персонажъ, который всюду во время поспѣваетъ и который единственннй на сценѣ является представителемъ

инфернальныхъ силъ, принимающихъ дѣятельное участіе въ поединкѣ Неизвѣстнаго съ Арбенинымъ. У Студенцова князь Звѣздичъ получился болѣе мягкимъ, чѣмъ того требовалъ сценарій лермонтовской пьесы. Не было замѣтно въ немъ той внутренней силы, которая принуждаетъ его совершить рядъ такихъ значительныхъ поступковъ. У Барабанова, исполнявшаго роль Неизвѣстнаго, прекрасный голосъ и благодарныя внѣшнія данныя. Но для этой роли у него не доставало той артистической мудрости, которая приходитъ съ лѣтами и которая такъ рѣдко встрѣчается на сценѣ за послѣднее время. Нину играли въ очередь г-жи Рощина-Инсарова и Коваленская. Последняя обладаетъ исключительной артистической индивидуальностью, которая почему то упорно не признается представителями нашей правоборной критики. У Коваленской есть то, что такъ рѣдко встрѣчается въ наши дни—сценическое обаяніе, заставляющее невольно прощать ей нѣкоторые техническіе промахи. Ея Нина—чрезвычайно трогательна, и въ этомъ вся прелесть и вся сила созданнаго ею сценическаго образа. Сцены объясненія ея съ Арбенинымъ проведены съ достаточнымъ сценическимъ тактомъ. Смерть Нины, какъ мы уже сказали выше, вноситъ радостное начало въ сценическое изображеніе смерти, что такъ отрадно видѣть на сценѣ нашего академическаго театра, гдѣ всегда замѣчалась излишняя склонность къ сухой аллегории и къ дешевому театральному символизму.

*В. Соловьевъ.*

#### ПЕТРОГРАДСКІЕ ТЕАТРЫ ЗА ПОСЛѢДНІЕ СЕЗОНЫ

Согласно установившейся традиціи, нашъ академическій театръ ежегодно въ свой основной репертуаръ включаетъ новую пьесу Леонида Андреева. Въ настоящемъ театральномъ сезонѣ была поставлена очередная пьеса этого прославленнаго драматурга 'Милые призраки', содержаніе которой весьма показательно для характеристики сценическаго вкуса большинства нашей театральной публики. Занимательность интриги и

напряженность сценическаго дѣйствія, вытекающая изъ обостренности отдѣльныхъ сценическихъ положеній, давно осуждены строгими неукоснительными правилами театральной эстетики нашихъ дней. Взамѣнъ того выдвигается требованіе разрѣшенія на сценѣ сложнѣйшихъ философскихъ проблемъ и стремленіе къ темамъ историко-литературнаго характера. Леонидъ Андреевъ, отличительную черту котораго, какъ драматурга, составляетъ его счастливая способность откликаться на животрепещущія темы, въ своей пьесѣ вывелъ театральныхъ персонажей, одѣтыхъ въ костюмы героевъ романовъ Достоевскаго. Отъ подобнаго театральнаго маскарада въ значительной мѣрѣ пострадала сценическая канва пьесы, отнюдь сама по себѣ не плохая, и потускнѣли тѣ литературные образы, которые составляютъ неотъемлемую собственность и гордость русской литературы. Драматургъ-хроникеръ, желая содѣйствовать популяризаціи идей Достоевскаго, на самомъ дѣлѣ все свелъ къ грубымъ формамъ профанаціи, оскорбляя при этомъ основы сценическаго такта и вкуса.

Настоящія событія, переживаемыя нашей родиной, внесли существенныя измѣненія во внутренній распорядокъ Александринскаго театра. Дѣло управленія театромъ отъ дирекціи перешло къ самимъ артистамъ. Возникъ вопросъ объ 'автономномъ управленіи' театромъ. Судя по скуднымъ газетнымъ сообщеніямъ, тамъ не все обстоитъ благополучно: выносятся опредѣленные рѣшенія, а затѣмъ отменяются или замѣняются новыми. Въмѣсто разработки художественной программы, тамъ, повидимому, предпочитаютъ заниматься личными счетами и матеріальнымъ обезпеченіемъ.

На одномъ изъ многочисленныхъ собраній, гдѣ поднимались вопросы, касающіеся сценическаго искусства, однимъ изъ ораторовъ была высказана мысль, что у Александринскаго театра нѣтъ лица и онъ за собою не имѣетъ никакихъ опредѣленныхъ театральныхъ традицій. Слова оратора не встрѣтили возраженій. Дѣйствительно, наша 'образцовая сцена' обладаетъ богатой наличностью отдѣльныхъ арти-

стическихъ дарованій; не связанныхъ между собою ни общими воззрѣніями на сценическое искусство, ни единообразнымъ методомъ сценическаго исполненія. Все было предоставлено случаю, который единственный и отвѣтственъ за все происшедшее въ академическомъ театрѣ за послѣдніа десять, пятнадцать лѣтъ. Казалось, настоящее время должно было бы примирить отдѣльныя артистическія группы этого театра и образовать то основное художественное ядро, безъ котораго немислимъ никакой театр. Однако, насколько намъ извѣстно, и къ нашему глубокому сожалѣнію, мы ничего новаго въ жизни нашего академическаго театра не встрѣчаемъ, за исключеніемъ, развѣ только, обострившейся до крайности борьбы между ‚стариками‘ и молодежью. Во главѣ театра теперь стоитъ репертуарный совѣтъ, въ составъ котораго входятъ: Карповъ, Давыдовъ, Ге, Новинскій, Вивьенъ, Юрьевъ, Мичуринъ и Потопкая. Репертуарный совѣтъ вѣдаетъ большинствомъ дѣлъ, касающихся внутренняго распорядка, и вырабатываетъ основной репертуаръ. Не входя въ оцѣнку, могутъ ли вышеназванныя лица исполнить возложенныя на нихъ столь важныя обязанности, мы не можемъ согласиться съ тѣмъ, что вся художественная часть драматическаго государственнаго театра должна находиться всецѣло въ вѣдѣніи только однихъ артистовъ и не имѣть за собой опредѣленнаго художественнаго контроля.

Слишкомъ хорошо извѣстно недавнее прошлое этого театра, когда съ жестокой настойчивостью и неутомимой послѣдовательностью проводились опредѣленныя художественныя тенденціи, ничего общаго не имѣющія съ истиннымъ значеніемъ сценическаго искусства. Мы въ достаточной мѣрѣ видѣли на сценѣ этого театра множество пьесъ эпигоновъ бытового стиля и больше не хотимъ этого. Драматическій государственный театръ обязанъ стать академическимъ театромъ хорошаго вкуса, избѣгая крайностей въ ту или другую сторону. Прежде всего, актеры существуютъ для театра, а не театръ для актеровъ. Мы не считаемъ излишнимъ напомнить это репертуарному совѣту Александринскаго театра, который, пови-

димому, стоитъ на противоположной точкѣ зрѣніа, стремясь изгнать изъ театра режиссеровъ и художниковъ.

На первой недѣлѣ Великаго поста въ Михайловскомъ театрѣ состоялись экзаменаціонные спектакли по класу Н. С. Васильевой и К. Н. Берлянта. Были поставлены: ‚Воспитанница‘, двѣ сцены изъ ‚Сибгурочки‘, а также цѣлый рядъ отрывковъ и небольшихъ пьесъ. Судить объ общемъ уровнѣ артистическаго исполненія учащихъ весьма трудно въ виду того, что второй циклъ ученическихъ спектаклей на Фоминой недѣлѣ не состоялся за отбытіемъ ученика А. В. Зилоти въ дѣйствующій гвардіи Измайловскій полкъ. Можно только сказать, что на первыхъ трехъ спектакляхъ обнаружались многочисленныя недостатки преподаванія руководителей этого класа. За три года пребыванія на курсахъ, учениковъ, повидимому, ничему не научили. У большинства плохо поставленъ голосъ, неразвито дыханіе, а у нѣкоторыхъ даже не исправлена дикція. Сценическій рисунокъ роли у большинства учениковъ отсутствуетъ. Заслуживаетъ порицанія и самый выборъ пьесъ для экзаменаціонныхъ спектаклей. Незначительныя отрывки и одноактныя пьесы не позволяютъ учащимся показать свою индивидуальность. Получается впечатлѣніе незаконченности, какой то недодѣланности. Старая истина—репертуаръ оказываетъ вліяніе на характеръ сценическаго исполненія—сказалась и на этихъ спектакляхъ. Пальеронъ, Викторъ Александровъ, Потѣхинъ невольно подсказали учащимся и самый методъ сценическаго истолкованія, всецѣло покоящійся на развитіи сценическихъ штамповъ.

Изъ исполнителей ученическихъ спектаклей слѣдуетъ отмѣтить сестеръ Усачевыхъ, у которыхъ, несмотря на нѣкоторыя техническія промахи, есть, такъ рѣдко встрѣчающіяся на сценѣ въ наши дни, жизнерадостность и обаяніе молодости. Наиболѣе даровитымъ, какъ намъ кажется, слѣдуетъ признать Альберти, который, изображая Бальзамина, показалъ зрителямъ буфонски-трогательную фигуру замоскворѣцкаго простака, слушающагося во всемъ приказаній своей матушки. У Держинскаго (Дѣдъ Морозъ) благодарныя внѣшнія

данныя, и замѣтна настойчивая работа надъ ролью.

„Приваль комедіантовъ“, пріютившійся на Марсовомъ полѣ, повидимому, отказался отъ своего прямого назначенія быть „театромъ подземныхъ класиковъ“ и оспариваетъ пальмы первенства „художественнаго театра миниатюръ“ у Троицкаго театра. Наряду съ пьесами Кузмина, Евреинова, Кузьмы Пруткова, здѣсь ставятся и надобѣвшая всѣмъ кривозеркальная „Загадка и разгадка“, и очередная пьеса Тэффи. Это тѣмъ болѣе досадно, что театръ имѣетъ въ составѣ своей труппы такихъ исполнителей, какъ Усачевъ, Курихинъ и Смоличъ. Испанскіе танцы (Ленни и Футминъ), поставленные Леонтьевымъ, болѣе умѣстны въ какомъ нибудь Литейномъ театрѣ, чѣмъ въ томъ театральномъ помѣщеніи, гдѣ зрительный залъ носитъ славное названіе „зала Карло Гоцци и комедіи масокъ“. „Фантазія“ Кузьмы Пруткова, поставленная на сценѣ этого театрика съ занимательной декорацией С. Судейкина, была посредственно разыграна и надлежащаго художественнаго успѣха не имѣла. Своеобразный юморъ этой комедіи пропалъ отъ слишкомъ медленныхъ темповъ и отъ отсутствія сочности въ исполненіи. Къ тому же впечатлѣніе отъ пьесы ослабляется послѣдующими номерами программы: танцами Cleo and Willy, инсценировкой „Сна Попова“ А. Толстого и выходомъ эксцентрика Мильтона, снискавшаго себѣ любовь Петрограда второстепеннымъ исполненіемъ французскихъ шансонетокъ.

Вл. С.

### МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Великія событія послѣдняго мѣсяца, преобразившія всю общественную жизнь нашей родины, не могутъ не сказаться самымъ кореннымъ образомъ на теченіи русскаго искусства. Подобно другимъ отраслямъ искусства, и музыка за послѣдніе годы переживала трудное время. Не въ оскудѣніи музыкальнаго творчества и не въ отсутствіи дѣятельныхъ художниковъ заключалась сущность этого недуга, а

въ томъ, что русскому музыкальному искусству, неразрывно связанному съ творческимъ духомъ народа, искусству, которому быть можетъ, больше, чѣмъ другимъ средствамъ международнаго общенія, обязаны мы культурной близостью и симпатіями нашихъ западно-европейскихъ друзей, не доставало возможностей воздѣйствія на народныя массы. Музыка, это могущественнѣйшее средство единенія человѣческихъ сердецъ, въ своей замкнутости, поражена была органическимъ недугомъ, подтачивавшимъ ея творческія силы. Теперь, когда наступила пора демократизаціи художественныхъ цѣнностей націи, необходимо, чтобы искусство во всей духовной своей полнотѣ и сложности доходило до воспріятія массъ, которымъ оно въ конечномъ итогѣ обязано своимъ бытіемъ. Необходимо устройство народныхъ музыкальныхъ и театральныхъ празднествъ (идея коихъ была выдвинута на западѣ ростомъ демократическаго сознанія), распространеніе художественнаго просвѣщенія путемъ созданія обширной сѣти музыкальныхъ школъ, преобразования нашихъ консерваторій, нынѣ совершенно несоотвѣтствующихъ задачамъ академическаго преподаванія. Отнынѣ въ нашей же скромной лѣтописи мы будемъ отмѣчать наиболѣе важныя событія, свидѣтельствующія о ростѣ новыхъ общественныхъ силъ въ жизни русскаго искусства.

### Симфоническіе концерты

Наиболѣе яркое впечатлѣніе послѣдней дореволюціонной недѣли оставило выступленіе С. Кусевидкаго во главѣ превосходнаго симфоническаго оркестра Преображенскаго полка на скрябинскомъ вечерѣ. О томъ, съ какой исключительной яркостью и силой вчувствованія умѣетъ передавать скрябинское вдохновеніе Кусевидкій, мы уже говорили неразъ; эти блестящія качества его таланта особенно остро ощущались послѣ долгаго перерыва въ петроградской дѣятельности дирижера. Замѣчательно ясно, рельефно были переданы элементы внутренняго содержанія первой симфоніи, въ особенности послѣдней ея части, совер-

шенно по новому освѣтившіе это раннее произведение Скрябина, въ иныхъ своихъ моментахъ граничащее съ „Божественной поэмой“. (Крайне любопытную паралель даетъ сопоставленіе этой симфоніи съ необнародованной D-моц'ной симфонической поэмой, близко родственной ей по духу). Исполненіе же „Экстаза“ было настоящимъ праздничнымъ актомъ. Высшая экзальтація творческой воли, способность извлекать изъ оркестра крайнее напряженіе звука, при изумительной точности передачи непрестаннаго движенія и сплетенія разныхъ темъ поэмы—таковы художественные приемы дирижера, съ помощью которыхъ ему удается ввести слушателей въ кругъ экстатическихъ настроеній скрябинской поэмы. Восторженнымъ привѣтствіямъ аудиторіи Кусевидкому почти конца не было въ этотъ вечеръ.

Послѣдній абонементный концертъ Зилоти отмѣченъ былъ, главнымъ образомъ, выступленіемъ самого устроителя этихъ концертовъ, съ большимъ блескомъ артистическаго темперамента сыгравшаго парафразъ на тему „Dies irae“ Листа и неувядаемо прекрасную фантазію на темы „Скитальца“ Шуберта. Симфоническая новинка концерта, лирическая сюита Мелартина „Impressions de Belgique“, исполненная подъ управленіемъ автора, отличнаго дирижера, оказалась образцомъ умѣреннаго модернистическаго письма, мѣстами обличающимъ довольно наивное звуковоспріятіе композитора. Сравнительно лучшія части сюиты: ноктюрнъ (Bruges) и довольно затѣливой гармонической фактуры скерцо, да еще двѣ, три страницы партитуры, содержащія нѣсколько острыхъ красочныхъ сочетаній.

### „Женитьба“ Мусоргскаго

(Экстренный вечеръ „Музыкальнаго Современника“)

Въ пятницу дореволюціонной недѣли на концертѣ „Музыкальнаго Современника“ была поставлена „Женитьба“ Мусоргскаго, эта своеобразная попытка „разговорнаго“ опернаго акта. Возобновленіе „Женитьбы“ (впервые она исполнена была въ 1909 году на „вечерѣ со-

временной музыки“) совпало съ новой постановкой „Каменнаго Гостя“, ея художественнаго прообраза. „Женитьба“ крайній выводъ завѣтовъ музыкальнаго реализма, провозглашенныхъ (и гениально осуществленныхъ) Даргомыжскимъ, и именно въ силу своихъ крайнихъ тенденцій едва ли можетъ почитаться образцомъ чистой музыкальной комедіи, достойной своего творца. Но при довольно таки непріятной, упрощенной, интонаціонной манерѣ письма, какая идеальная мѣткость въ обрисовкѣ отдѣльныхъ участниковъ дѣйствія, какая изумительная гибкость музыкальной рѣчи, сколько жизненной правды и силы въ этихъ небрежно набросанныхъ музыкальныхъ строкахъ, въ этихъ подчасъ грубоватыхъ гармоническихъ остроумныхъ словцахъ! Юмористическое обаяніе этихъ сценъ совершенно исключительное, и при отличныхъ исполнителяхъ, В. Н. Лосевѣ, давшемъ въ высокой степени типичную фигуру Подколесина, Н. В. Андреевѣ, превосходномъ Кочкаревѣ, О. Н. Бутомо - Названовой, очень художественно передавшей роль свахи, и Г. Пустовойтѣ (Степанѣ), блистательный опытъ Мусоргскаго получилъ вполне законченное сценическое воплощеніе. Передъ спектаклемъ („Женитьба“ была поставлена В. Мейерхольдомъ на сукнахъ) состоялось концертное отдѣленіе (циклы: „Дѣтская“, „Безъ солнца“, „Пѣсни и пляски смерти“, „Царь Саулъ“, „Ночь“ и „Забитый“) въ превосходномъ исполненіи С. В. Акимовой, О. Н. Бутомо - Названовой и Н. Н. Рождественскаго.

### Вечеръ памяти Бородина въ редакціи „Аполлона“

Тридцатилѣтіе со дня смерти обаятельнѣйшаго изъ русскихъ мастеровъ звука было отмѣчено редакціей нашего ежемѣсячника камернымъ собраніемъ. Въ числѣ присутствующихъ устроители вечера имѣли возможность привѣтствовать группу близкихъ друзей покойнаго (Д. В. Стасова, проф. А. Діанина, Н. Н. Римскую-Корсакову, Ц. А. Кюи, Ф. М. Blumenфельда). Програма вечера состояла исключительно изъ произведеній Бородина, исполненію коихъ пред-

шествовало чтеніе доклада о его творчествѣ, напечатаннаго въ настоящей книжкѣ журнала. Музыкальная часть собранія (11 романсовъ Бородина, второй квартетъ, серенада В-La-F и фортепианная сюита) исполнена была съ чрезвычайнымъ художественнымъ совершенствомъ, доставившимъ глубокое музыкальное наслажденіе слушателямъ, О. Н. Бутомо-Названовой, Н. И. Голубовской, проф. Ф. М. Блуменфельдомъ, Н. Н. Рождественскимъ и струннымъ квартетомъ, въ составѣ К. Григоровича, Н. Кранда, В. Бакалейникова и С. Буткевича.

*Евгеній Браудо.*

### ЗАКРѢПЛЕНІЕ ПОЗИЦІЙ ЗА ГРАНЬЮ РЕАЛИЗМА

(По поводу выставокъ ‚Союза‘ и ‚Міръ Искусства‘)

**М**атериальный успѣхъ художественныхъ выставокъ этого года—признакъ любопытный. Повидимому, картина съ выставки получаетъ опредѣленный ореолъ и въ средѣ, остававшейся до сихъ поръ совершенно чуждой пониманію искусства. Конечно, новѣйшіе ‚меденаты‘ очень плохо разбираются въ современномъ художествѣ, но выборъ именъ и тутъ, повидимому, не такъ уже безтолковъ. Исключительный материальный успѣхъ имѣла, на примѣръ, выставка ‚Союза русскихъ художниковъ‘, почти вся распроданная. Блестяще шла продажа и на выставкѣ ‚Міръ Искусства‘, даже въ послѣдніе революціонные дни. Извѣстно также, что въ провинціи имена участниковъ именно этихъ выставокъ пользуются исключительнымъ признаніемъ. Что бы ни говорилось, произведенія группы, распавшейся на ‚Союзъ‘ и ‚Міръ Искусства‘, для наиболѣе культурной публики являются тѣмъ ‚настоящимъ‘ художествомъ, какимъ когда то, въ періодъ своего расцвѣта, были передвижныя выставки. Какъ бы ни относились крайніе новаторы къ тому художеству, изъ котораго они сами вышли, необходимое закрѣпленіе его произошло и происходитъ. Въ настоящемъ году опредѣленность характера выставки ‚Союза‘ и неопредѣленность выставки

‚Міръ Искусства‘, можетъ быть, особенно контрастовали, несмотря на то, что отдѣльные художники, близкіе другъ другу, могли бы одинаково участвовать и на той и на другой. Если правда, что ‚Союзъ‘ давно уже на каждой выставкѣ ‚повторяется‘, то съ другой стороны врядъ ли справедливо мнѣніе, что старый ‚Міръ Искусства‘ гонится за новизной для приданія себѣ ‚свѣжести‘ и съ этой цѣлью пополняетъ свои ряды чуждыми ему художниками. Вѣдь и на самыхъ первыхъ выставкахъ ‚Міръ Искусства‘, почти 20 лѣтъ назадъ, группировались очень различные художники. И въ этомъ теперь (какъ и прежде) чувствуется опредѣленный принципъ объединенія искусства, ставшаго за гранью реализма. Пути за этой гранью могутъ расходиться въ разные стороны—отъ стилизаціи, обусловленной ретроспективностью, отъ изысканной графичности до новаго пониманія природы въ смыслѣ выбора и сочетанія ея отдѣльностей и въ смыслѣ передачи прежде всего плотности, материальности, силы красокъ. Ни художники ‚Мира Искусства‘, ни тѣмъ болѣе художники ‚Союза‘ не отрѣшились отъ объективной передачи природы, даже отъ литературнаго разсказа, но грань важна тѣмъ, что за ней разъ и навсегда было утверждено первенство чисто живописныхъ и формальныхъ стремленій.

Конечно, крупнѣйшіе художники ‚Союза‘ цѣликомъ вышли изъ передвижничества, правда, измѣненнаго и перерожденнаго свѣтомъ европейскаго импрессионизма. Реалистическія въ основѣ изображенія природы, пейзажи съ настроеніями, ‚левитановскіе мотивы‘ только способствовали популяризаціи этого искусства, но для самихъ художниковъ главными въ живописи стали мастерство, живопись. Наиболѣе талантливые изъ нихъ, на примѣръ, К. Коровинъ, В. Жуковскій—подлинныя живописцы. Коровину несомнѣнно удастся сочетать красоту красокъ съ вдохновенностью мазка. Жуковскій съ большой силой передаетъ блескъ солнечнаго освѣщенія и цвѣтовой игры пятенъ при немъ. Но оба они—все же передвижники по отсутствію культурной выдержки въ работахъ. Примѣромъ на послѣдней выставкѣ могутъ служить хотя бы безформенныя ‚Балерина‘, ‚Съ балкона‘, ‚Иней‘

Коровина и почти всѣ intérieur's Жуковского съ разваливающимися стѣнами и спутанностью заднихъ и переднихъ плановъ.

Гораздо болѣе владѣютъ собой и своимъ искусствомъ Юонъ и Крымовъ, но у перваго въ видахъ улицъ и городовъ усталость повтореній, а Крымову какъ будто нечего прибавить къ тому, что онъ уже далъ. Трафаретность Петровичева и Туржанскаго выступаетъ все нагляднѣе. Привлекательные новизной мотивовъ Рыловъ и Бобровскій не дали нынче ничего значительнаго. Чисто передвижнической упадокъ чувствуется, къ сожалѣнію, и въ рисункахъ столь рѣдко появляющагося на выставкахъ Малявина. Своеобразность, изощренность его манеры требуютъ особенной точности рисунка, чтобы не носить характера дилетантства. Между тѣмъ неточность обобщеній, несвязанность отдѣльныхъ частей, промахи въ ихъ постановкѣ бросаются въ глаза, особенно въ рисунокѣ головъ. Любопытно, что небездарный Бродскій выработанной на видъ сложностью своей манеры какъ бы прикрываетъ именно передвижническую сыроватость основъ, что наглядно и въ пейзажахъ („Въ мартѣ“) и особенно въ требующихъ реалистическаго сходства портретахъ. Въ портретѣ сэра Джорджа Бьюкенена рисунокъ головы совершенно разваливается, а головы красиво выработанныхъ въ деталяхъ женскихъ портретовъ впадаютъ „въ Бодаревскаго“.

„Миръ Искусства“, несомнѣнно, не изгналъ изъ своей живописи литературу, поэзію, даже рассказъ и тѣмъ болѣе импресіонистскій реализмъ, но основной исходъ здѣсь иной. Культура художественной формы (въ широкомъ смыслѣ) съ самаго начала была для миръ-искусниковъ главной задачей. Утонченные образцы графичности и стилизаціи явились какъ бы протестомъ противъ сырого реализма. Несомнѣнно и то, что отдѣльными художниками, и притомъ коренными, „Миръ Искусства“ связанъ съ новаторствомъ послѣднихъ лѣтъ, и потому весьма возможно, что враждебность ихъ къ „Міру Искусства“ лишь недоразумѣніе. Вѣдь Сѣровъ слился съ первыми графиками „Міра Искусства“ потому, что и его болѣе всего интересовала не реалистическая

точность, а изысканность художественной формы. Рерихъ, выступившій на послѣдней выставкѣ „Миръ Искусства“ съ сорока картинами,—фантастъ-историкъ, рассказчикъ легендъ, даже окультистъ и мистикъ (картины „Три радости“, „Велѣнія неба“, „Мехески—лунный народъ“ и другія) и въ то же время—пейзажистъ-реалистъ, что такъ сказывается въ картинахъ „Разливъ“, „Взгорье“, „Озерная деревня“ и особенно въ тончайшей передачѣ тона неба въ картинѣ „Знакъ“. Но очевидно также и то, что во всѣхъ замыслахъ художника царятъ задачи красокъ. Мало того: цѣлымъ собраніемъ картинъ ему какъ бы нужно подчеркнуть общую согласованность контрастности и въ то же время гармоничности отдѣльныхъ цвѣтовыхъ задачъ.

Борисъ Григорьевъ, новый членъ общества въ своихъ отличныхъ работахъ („Портретъ Мейерхольда“, другіе портреты, „Бульваръ Клиши“, „L'étranger“, рисунки) болѣе всего интересуется изощренностью выбора изъ природы, остротой подчеркиванія въ связи съ живописной гармоничностью. Реалистическія основы претворены Григорьевымъ въ своеобразномъ приѣмѣ, родственномъ иконописному не по характеру, конечно, а по стремленію къ выразительности. Передача природы и даже рассказа здѣсь совершенно подчинены формально-живописнымъ заданіямъ.

Любопытный и, можетъ быть, поучительный примѣръ, насколько уклонъ къ „рассказу“ вліяетъ на самую живопись, даетъ неожиданная большая картина Петрова-Водкина „На линіи“. Художникъ, интуитивно и теоретически исходящій изъ чисто живописныхъ задачъ, какъ бы пожелалъ дать идеалистическій рассказъ о войнѣ. Но несмотря на отдѣльныя удачныя подробности картина частью впадаетъ въ обычный „батальный жанръ“, а главное лишена столь характерныхъ „звонкости“ и связности, несомнѣнно присущихъ другой картинѣ художника—„Весна“.

Наоборотъ, реалистъ въ основѣ, даже „бытовикъ“ Кустодіевъ все болѣе и болѣе увлекается цвѣтностью русскаго быта, отнюдь не преслѣдуя импресіонистско-реалистической точности изображеній и красокъ. Въ утонченныхъ



же работахъ Чехонина кажущійся ретроспективизмъ преображенъ личными и глубоко современными ,уклоненіями отъ правильности', т. е. стремленіемъ къ новой выразительности формы.

Въ высшей степени характерно на выставкѣ ,Міръ Искусства' разнообразіе приемовъ въ многочисленныхъ *natures mortes*. Опять такі авторы, даже исходящіе на видъ изъ ,повторенія природы', прежде всего заинтересованы не въ внешней, объективной точностью изображеній, а задачами живописной красоты и гармоничности, композиціонной связности, новой передачей матеріи, фактурой, предѣльностью цвѣтовой силы (Кончаловскій, Машковъ и прочіе).

Сопоставленіемъ столь различныхъ художниковъ миѣ хотѣлось отмѣтить коренную разницу между ,Союзомъ' и ,Міромъ Искусства'. Реально-импрессионистская живопись продолжаетъ быть и дарить талантливыми произведеніями и даже новыми приемами, но также необходимо и закрѣпленіе завоеванныхъ позицій за гранью реализма и первенство чисто живописныхъ задачъ. Задачи эти могутъ чрезвычайно развѣтвляться и расширяться. Благодаря постепенности эволюціи, наличность ихъ не всегда ясна, почему, напримѣръ, и не всегда улавливается связь между старѣйшими и новыми художниками ,Міра Искусства', но если странно требовать ,новыхъ формъ' отъ этихъ старѣйшихъ, то напротивъ нисколько не странно ихъ стремленіе привлекать къ себѣ новаторовъ, можетъ быть, даже и весьма ,крайнихъ'.

*А. Ростиславовъ.*

## ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ

Революція взволновала московскую художественную жизнь. Пошло ,самоопредѣленіе' по всему фронту. Начнемъ съ митинга художниковъ въ циркѣ Саламонскаго, 18 марта, обнаружившаго неожиданную дѣловитость московскихъ художниковъ, стремленіе къ организованности, и то тяготѣніе къ идеѣ ,чистаго искусства', которое, казалось, могло ослабѣть въ настоящее

время. Начатыи хорошо рѣчью Н. И. Романова о сохраненіи памятниковъ искусства и объ организаціи народныхъ музеевъ за счетъ дворцовыхъ сокровищъ, этотъ митингъ подошелъ вплотную къ вопросу о созданіи ,министерства изящныхъ искусствъ' съ помощью ,всероссійскаго союза художественныхъ организацій'. Окончательнаго слова о министерствѣ, однако, не было сказано, такъ какъ собраніе затруднилось примирить идеаль ,свободы искусства' съ обычнымъ понятіемъ о бюрократическомъ министерствѣ. Вопросъ переданъ на дальнѣйшее обсужденіе въ ,совѣтъ художественныхъ организацій'. Дѣльные мысли о развитіи народнаго творчества, объ эстетикѣ площадей и общественныхъ зданій (А. Грищенко), предостереженіе отъ смѣшенія искусства съ политикой и отъ навязыванія художнику общественнаго ,служенія' (А. Лентуловъ), призывъ къ развитію прикладнаго искусства (Г. Пашковъ) и крылатый лозунгъ: ,свободному народу—красота!' (Ильинъ)—все эти хорошія слова создали настроеніе повышенное. Собраніе постановило созвать учредительное собраніе художниковъ, пославъ въ него по три депутата отъ каждой художественной группы. Выражались надежды, что развитіе новыхъ школъ и доступность художественнаго образованія призоветъ къ жизни многіе народные таланты.

24 марта состоялось первое организаціонное собраніе представителей художественныхъ обществъ. На второмъ собраніи былъ избранъ президіумъ въ ,совѣтъ организацій': К. Коровинъ, А. Васнецовъ, В. Домогацкій, П. Павлиновъ, В. Яковлевъ, А. Златовратскій, В. Кельцевъ, А. Лентуловъ, И. Машковъ, А. Мильманъ, М. Яковлевъ и Г. Якуловъ. Здѣсь же было постановлено объ устройствѣ выставки и аукціона картинъ въ пользу политическихъ освобожденныхъ; выбраны представители въ ,комисію художниковъ' при комисарѣ бывшаго императорскаго двора—Коровинъ и Маяковскій, съ тѣмъ, чтобы никакія правительственныя начинанія въ области искусства не проводились безъ участія ,совѣта'. Въ московскій комитетъ общественныхъ организацій избраны: Златовратскій и Оверинцевъ и въ художественно-просвѣтительную комисію

при московскомъ совѣтѣ рабочихъ депутатовъ—Лентуловъ и Якуловъ.

Третье собраніе ‚совѣта художниковъ‘ отозвалось на призывъ петроградскаго, союза дѣятелей пластическихъ искусствъ къ объединенію для созданія всероссійскаго союза. На этомъ же собраніи выработанъ подробный наказъ о желательности ‚временнаго министерства искусствъ‘, насколько оно явится внѣшней организаціей художниковъ всѣхъ родовъ, безъ присвоенія ему какого либо идейнаго и эстетическаго содержанія (?). При министерствѣ необходимо правильное представительство отъ всѣхъ художниковъ.

На четвертомъ засѣданіи, по предложенію комисара Москвы, былъ объявленъ конкурсъ на плакатъ ‚займа свободы‘, и по этому случаю ‚совѣтъ‘ поручилъ президіуму составить норму для будущихъ конкурсовъ, съ пожеланіемъ, чтобы 10% присуждаемыхъ премій удерживалось въ пользу ‚совѣта‘ на организаціонные расходы. И. Нивинскій предложилъ приостановить работы по реставраціи большого Успенскаго собора, такъ какъ онѣ ведутся безъ участія художниковъ и грозятъ испортить сохранившіяся древнія фрески. К. Коровинъ предложилъ приостановить и всѣ вообще реставраціи въ этомъ родѣ впредь до организаціи особой комисіи для охраны художественныхъ памятниковъ Россіи. Оба предложенія ‚совѣтомъ‘ одобрены и К. Коровину поручены переговоры съ комисаромъ Москвы.

На пятомъ засѣданіи при участіи 38 делегатовъ избраны дополнительно въ художественно-просвѣтительную комисію—Марковъ, Родіоновъ и Оверинцевъ, и объявлены результаты конкурса плаката ‚займа свободы‘. Изъ четырехъ одобренныхъ плакатовъ ‚совѣтъ‘ призналъ лучшимъ ‚Егорія‘ Г. Пашкова, получившаго 15 голосовъ изъ 37 членовъ жюри. Всѣ представленныя работы весьма невысокаго качества и даже ‚Егорій‘ Г. Пашкова является лишь стилизованной копіей съ извѣстной иконы Георгія Побѣдоносца въ собраніи И. С. Остроухова. Участвовавшій въ Совѣтѣ С. Коненковъ сообщилъ, что онъ приглашенъ Академіей Художествъ на выборы президента и вице-президента, но въ виду того, что нынѣшняя Академія

нуждается въ коренномъ переустройствѣ или упраздненіи, онъ отказался отъ приглашенія. Собраніе привѣтствовало это заявленіе.

Совѣтъ художественныхъ организацій, будучи сейчасъ официальнымъ представителемъ художественнаго міра Москвы, не является, однако, его выразителемъ. Это все болѣе сознается художниками. Дѣло въ томъ, что въ качествѣ депутата въ ‚совѣтъ‘ можетъ войти всякій, кто не полѣнится собрать группу лицъ, названную художественной организаціей и написавшую ему мандатъ. Понятіе художественной организаціи—весьма неопредѣленное, и поэтому въ ‚совѣтъ‘ вошло много совсѣмъ непричастныхъ къ искусству лицъ. Сейчасъ происходитъ переустройство ‚совѣта‘ на основѣ профессиональныхъ союзовъ художниковъ-живописцевъ, скульпторовъ, декораторовъ и др. на подобіе ‚союза архитекторовъ‘. Въ эти союзы войдутъ профессионалы-художники, живущіе своимъ искусствомъ, которые и сумѣютъ дать правомочныхъ представителей въ общій ‚совѣтъ дѣятелей пластическихъ искусствъ‘.

По распоряженію Временнаго Правительства московская Школа живописи, ваянія и зодчества получила автономію. Прежняя администрація сложила свои полномочія, передавъ ихъ собранію учениковъ и преподавателей. Ученики предлагаютъ ‚совѣту художниковъ‘ принять участіе въ созданіи новой свободной школы. Это событіе имѣетъ для Москвы глубоко жизненное значеніе. Школа живописи, которая должна бы питать искусство Москвы, уже давно обратилось во что то весьма затхлое. Основанное въ началѣ прошлаго столѣтія Московское художественное общество въ 50-хъ годахъ открыло художественный класъ, превратившійся въ школу, которая воспитала немало хорошихъ художниковъ. Лѣтъ 25 назадъ во главѣ Художественнаго общества и школы сталъ кн. Львовъ, чуждый искусству. За все время его управленія въ школѣ и во дворѣ школы происходили постройки и перестройки доходныхъ помѣщеній. Помѣщеніе, занимаемое класами, постепенно уменьшилось до 110 кв. саж. въ пользу квартиры директора, которая занимаетъ 155 кв. саж. Для сокращенія наплыва учащихся постепенно были уничтожены

приготовительный и оригинальный классы. О теченіи громаднѣхъ средствъ общества, одни проценты съ капиталовъ котораго превышаютъ 90 тыс., никакихъ отчетовъ не издавалось. Въ своей „художественной политикѣ“ кн. Львовъ опирался на „Союзъ русскихъ художниковъ“, который и владѣлъ идейно школою. Для нѣкоторыхъ членовъ „Союза“ были при школѣ и квартиры, и мастерскія, и выставочное помѣщеніе. Отсюда — и безотрадное подражаніе „Союзу“ учениковъ Школы живописи. Теперь, съ переменною администраціи, въ школѣ ожидаютъ просвѣтлѣнія, но едва ли это осуществится въ полной мѣрѣ, такъ какъ кн. Львовъ юридически „забронированъ“ отъ учениковъ тѣмъ, что продолжаетъ быть предсѣдателемъ Художественнаго общества и въ послѣднее время привлекъ въ него въ качествѣ членовъ весь консервативный составъ педагогическаго совѣта.

Два мѣсяца революціоннаго подъема вызвали также желаніе представить различныя художественныя теченія въ литературной формѣ. Отдѣльныя группы помышляютъ о журналѣ. Даже „совѣтъ художниковъ“, въ которомъ, кстати сказать, преобладаетъ антилитературное теченіе, готовится къ изданію своего органа.

Недавно вышелъ „Московскій Меркурій“ — журналъ литературы и искусствъ. Мысль о немъ возникла еще весной прошлаго года, но только теперь приведена въ исполненіе. Изданіе — академическое; вдохновители и сотрудники его объединены историко-филологическимъ факультетомъ; и съ внѣшней и съ внутренней стороны журналъ напоминаетъ обычные университетскіе „труды“ въ скучной обложкѣ, набранные мелкимъ шрифтомъ, съ обиліемъ цитатъ и сносокъ. Книжка составлена по профессорски, учено и холодно. Не говоря о переводахъ С. Шервинскаго „Эпиталямъ“ Катутла, Ф. Петровскаго „Сна Сципіона“ Туллія Цицерона, И. Сергіевскаго „Біографій трубадуровъ“, объ изслѣдованіи Б. Ярхо о Мансангѣ, — даже переводы изъ „Цвѣтовъ Зла“ Бодлера (Л. Остроумова), этихъ пылающихъ огнемъ строкъ, облечены въ какую то приватъ-доцентскую форму! Изслѣдованіе А. Сидорова „Античные мотивы

въ искусствѣ чинквеченто“ ставить этотъ интересный вопросъ, но его не разрѣшаетъ, ибо автора мучаетъ „особый“ вопросъ: кого изображаетъ извѣстный „белведерскій торсъ“? Попытки Раймонди увидѣть въ немъ Марса, а Шератти — Геракла не удовлетворяютъ изслѣдователя. Автору, исходящему изъ литературныхъ источниковъ, а не изъ самаго памятника, и въ голову не приходитъ, что этотъ торсъ могъ принадлежать, на примѣръ, не Гераклу или Марсу, а Атланту, поддерживающему небесный сводъ, подобно Атланту Фарнезскому въ Неаполитанскомъ музеѣ... Въ сборникѣ выдѣляется небольшая статья Б. Винпера „Проблема сходства въ портретѣ“. Ему удалось поставить вопросъ по существу и остроумно разобрать природу борьбы художника съ дѣйствительностью. Съ одной стороны — заказчикъ, требующій точнаго подобія, съ другой — художникъ съ его живописнымъ пересозданіемъ, не признающій не только сходства, но даже соотносительности. Авторомъ разсказана исторія портрета, начинающаяся маской, снятой съ умершаго, дабы его обезсмертить. Портретъ постепенно развивается по мѣрѣ завоеванія челоука живописью: безглазая священная или шутовская маска — глаза — губы — кровеносные сосуды — послѣдовательное развитіе элементовъ лица — конструкція лица, какъ единаго организма — подлинное лицо — характеръ и индивидуальность. Гольбейнъ „завоевалъ шаръ челоуческой головы“, Рембрандтъ во славу искусства „пронизалъ эту голову горячимъ дыханіемъ жизни“. Но еще для Альберти портретъ долженъ былъ сохранить челоука послѣ его смерти на долгіе вѣка. Портреты всегда невѣрны. Челоукъ на портретѣ зависитъ отъ фона, художественнаго матеріала и фантазіи художника. „Мы одѣниваемъ портреты Рембрандта только какъ картины. И обратно: мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходствѣ; но... пока мы не повѣрили въ ея сходство, мы не назовемъ ее портретомъ“. Всѣ другія статьи сборника — С. Шервинскій „Венеціанизмы Архангельскаго собора“, Н. Щербаковъ „Къ вопросу объ обратныхъ изображеніяхъ“ и „Отраженіе античной фрески на барельефѣ камина Гатчинскаго дворца“ — подобно А. Си-

дорову придають черезчуръ большое значеніе литературному толкованію художественныхъ произведеній и заимствованію, почти не касаясь главнаго вопроса: „какъ?“ Авторы очень озабочены призрачнымъ сходствомъ художественныхъ произведеній, вмѣсто того, чтобы открывать ихъ особенности, индивидуальный ароматъ каждаго произведенія.

Интересъ къ искусству въ Москвѣ не соотвѣтствуетъ, однако, подъему художественнаго творчества. Послѣднія выставки и театральныя постановки довольно безцвѣтны. XVII выставка „петроградскихъ и московскихъ художниковъ“ ужасна. На ея безотрадномъ фонѣ даже такіе малые художники, какъ С. П. Киселевъ и В. Н. Мѣшковъ, кажутся чуть ли не звѣздами.

Художники, которымъ нечего терять и находить въ искусствѣ, боятся сейчасъ только одного—потерять время и поэтому спѣшно налаживаются на революціонный ладъ. Такъ, напримѣръ, Э. Лиснеръ пытается, вмѣсто обычныхъ дурно написанныхъ голыхъ женщинъ, изобразить самосудъ надъ помѣщикомъ („905 годъ“) или „Стеньку Разина“ въ арабскомъ костюмѣ съ выпученными глазами. Публика сейчасъ охотно тратитъ легкія деньги на произведенія искусства, но зато требуетъ и соотвѣтствующихъ сюжетовъ. Ея желанія предупреждаются: появились первыя ласточки, содержательныхъ, картинъ, за которыми надо ожидать „весны“.

Ярко выражено это угодничество на XXV выставкѣ Петроградскаго общества художниковъ. Какое шамкающее повтореніе розовыхъ бонбоньерокъ стараго времени! Какая безнадежность и вмѣстѣ съ тѣмъ какое самодовольство! Всѣ картинки можно раздѣлить на „сорта“ по названію: 1) головки, 2) голыя дѣвицы, 3) любимые уголки, 4) военныя сцены съ оскверненіемъ женщинъ. Кажется, все очень невинно, но, вѣдь, ничто не внушаетъ большаго отвращенія, чѣмъ эти мелко и похотливо выписанныя „вещицы“.

На второй выставкѣ „Молодыхъ художниковъ“ (Школа живописи) есть претенціозныя композиціи вродѣ Г. Фурсей—„Бѣженцы“ и „Борьба двухъ началъ“, И. Чанцова—„Се человекъ“, но въ общемъ здѣсь среди учащейся молодежи, идущей

щей безъ посторонней помощи, ощупью, нѣтъ того глумленія надъ искусствомъ, какое царитъ на предыдущихъ выставкахъ. Крѣпко нарисованные „Мальчикъ“ и „Юноша“ Н. Гущина, хорошая скульптура Мананникова и въ особенности серьезныя исканія колорита и формъ Н. В. Синезубова обѣщаютъ намъ культурное искусство. Недурны работы С. Луппова, Н. Богданова, Н. Терпсихорова. Н. Хотовой, А. Худякова, Н. Шуликова, Д. Мельникова.

Странное впечатлѣніе производитъ выставка художниковъ-евреевъ. Устроители (Еврейское о-во поощренія художествъ) опредѣленно хотѣли показать что, собственно, еврейское искусство внесло въ русское и насколько оно само отразило традиціи русской школы. Первое впечатлѣніе отъ выставки—красочное, знакомое по другимъ хорошимъ выставкамъ, но постепенно это впечатлѣніе таетъ. Здѣсь видишь русское, французское, нѣмецкое, итальянское искусство, но не видишь собственно еврейскаго, какъ будто его и нѣтъ, а если и есть, то оно заключается въ подражательности, въ необыкновенной способности „передразнивать“ хорошія картины. На выставкѣ участвуютъ, нап., Л. Фейнбергъ, очень молодой художникъ. Онъ написалъ „Дѣвушку“ въ тонахъ и манерѣ близкихъ Боттичелли, даже поры холста обработалъ такимъ образомъ, чтобы создать иллюзію картины XVI вѣка, и только плохой рисунокъ глазъ, ноздрей, губъ выдаетъ поддѣлку. Такъ же приготовленъ „Венеціанскій купецъ“ съ лазурнымъ моремъ и розовыми парусами въ духѣ Гварди. Здѣсь тоже все сводится къ фокусу, къ имитациі старинной картины. Если судить по выставкѣ, то все еврейское искусство представится отраженнымъ и питающимся открытіями и вдохновеніями другихъ народовъ. Характернымъ является здѣсь выраженіе усталости (равнодушія?) и скорбной меланхоліи, проникающее всѣхъ, начиная съ Левитана и кончая Фалькомъ. Это чувство, знакомое одинокому усталому скитальцу въ чужомъ городѣ, не покидаетъ еврейскаго художника и заставляетъ его брести то за Курбе въ Бретань, то за Сезанномъ на югъ Франціи, чтобы выжать изъ пейзажа этихъ

мѣсть творческой секретъ того или другого мастера.

Здѣсь же выставлена солнечная ,Роща' Левитана, написанная въ духѣ Коро, совершенно не похожая на его обычные пейзажи, и его эскизь ,Владимирка', этюды ,Стоговъ', ,Розоваго облака' и знаменитой ,Церковки въ Плесѣ'—написанные въ очень пріятныхъ сѣровато грустныхъ тонахъ. Есть нѣсколько холстовъ И. Бродскаго. Ихъ еще можно разсматривать вблизи, слѣдя за прихотливо-безвольными завитками рисунка. Издали его композиціи сливаются въ сѣрую массу. Ни свѣжести рисунка, ни формы, ни темперамента, ни колорита; все случайно и холодно. Не пишетъ ли онъ на старыхъ, жухлыхъ холстахъ? Что то, подобное путаницѣ Бродскаго, есть и у А. Маневича, только Маневичъ пестрѣе. Его красно-сине-желтые городскіе закаты нарочно грубы и невольно трафаретны. Художникомъ владѣетъ упорная живописная програма, исходящая не отъ него и не отъ реальности, а откуда то извиѣ. Болѣе формальна, раздѣльна и умна живопись Л. Мильмана. Онъ идетъ къ вкусно раскрашенной поверхности, къ крѣпкой массѣ. Но ему еще нужно прійти къ картинѣ, какъ къ живому организму. Его ,Вечеръ на Волгѣ', ,Портъ въ Pouldu', nature morte—работы хорошия, бодрыя. Выразительна скульптура З. Стража—,Саулъ' и ,Голова еврея'. Эти архаическіе толстоносые и толстогубые пастухи съ крутыми лбами и бараньимъ выраженіемъ лицъ—наиболѣе оригинальное на выставкѣ. По массѣ, по силуэту и пониманію качества матеріала Стражъ—несомнѣнно мастеръ. Небезынтересна скульптура и живопись Н. Хентовой обиліемъ пухлой формы и полнотою цвѣта. Въ каждой ея работѣ есть несовершенство, но ея молодой темпераментъ все же надо привѣтствовать. Интересенъ на выставкѣ М. Шагалъ, представленный цѣлою залой. Отмѣтимъ еще Анисфельда, острые рисунки Гуминера ,левитанизмъ Лаховскаго, натюрморты Мидлера, ,Исходъ субботы' Рыбака, ,Голову раба' Сандомирской, ,Брюгге' Соломонова, ,Островъ въ Бретани' Цукермана и, разумѣется, Р. Фалька. Его расплывающаяся форма и бессильно разсыпающаяся предметность очень интересны

какъ живописные опыты по хорошимъ образцамъ. ,Старикъ' и ,Мужской портретъ' имѣютъ кромѣ того и самостоятельное значеніе.

Нѣкоторый интересъ можно извлечь изъ IV выставки Троице-Сергіевского художественнаго общества, на которой выдѣляются Ноаковскій, Яныченко, В. Хрустачевъ, Петровъ и Родзевичъ. Это общество, расположенное въ центрѣ народнаго искусства (вышивальныя, игрушечныя, рѣзные кустарныя заведенія), пытается внести сюда что то отъ художественной культуры. На выставкѣ интересна рѣзьба учениковъ Богородской школы, руководимой Быстренинымъ,— ,Голова старухи', ,Голова старика', ,Собака'. Есть даже очень сложныя композиціи, исполненныя однимъ ножомъ. Но характеръ этихъ работъ не народный, а академическій. Говорятъ, что среди крестьянъ эти издѣлія не вызываютъ сочувствія.

Изъ московскихъ выставокъ надо совсѣмъ выдѣлить выставку Борисова-Мусатова, устроенную Обществомъ друзей Румянцовскаго музея. Странная судьба! Каждая выставка этого тихаго романтика вклинивается въ самый разгаръ политическихъ страстей. Шумъ революціи, однако, глухо долетаетъ до стѣнъ Румянцовскаго музея, въ которомъ идетъ регулярное накапливаніе и систематизація хорошихъ и плохихъ произведеній искусства.

Сейчасъ открыта здѣсь выставка 46 рисунковъ голландскихъ художниковъ XVII в., выбранныхъ изъ богатаго собранія Н. С. Мосолова, пожертвованнаго музею. Выставка составлена такимъ образомъ, чтобы показать развитіе рисунка въ Голландіи, какъ самостоятельнаго вида искусства. Къ каталогу приложена острая замѣтка Б. Вишпера, поясняющая эту мысль. Обычное представленіе о рисункѣ, какъ о подготовкѣ къ картинѣ, и отличіе его отъ живописи на основаніи одноцвѣтности или многоцвѣтности Б. Вишперъ углубляетъ положеніемъ, что рисунокъ отвлеченнѣе картины, понимаемой, какъ кусокъ жизни. Въ рисункѣ нейтральный фонъ, отсутствіе рамы и одноцвѣтность превращаютъ реальное въ картинѣ въ абстрактность. Въ рисункѣ краски и линіи свободны въ своихъ чистыхъ отношеніяхъ. Благодаря этому рисунокъ до-

пускаетъ большее разнообразіе сюжетовъ, иллюстративность, чувственность и безобразіе, такъ какъ въ самой природѣ рисунка есть элементы, сами по себѣ нарушающіе иллюзію реальности; то, что въ живописи, съ ея тѣлесностью и пространственностью, оттолкнуло бы, какъ страшное или безобразное,—здѣсь принимаетъ характеръ символа или узора. На бѣгломъ наброскѣ Я. Брейгеля отдѣльныя группы, изолированныя на одномъ плоскомъ фонѣ, представляютъ художественное цѣлое. У Стальбента голубая бумага фона, сохраняя свою самостоятельность, начинаетъ участвовать въ реальной красочности композиціи. Стевенсъ уже нарушаетъ абстрактность фона, вводя его въ пространственныя отношенія полутонами акварели. У него есть дѣленіе на передній и задній планы, на холодное небо и теплую землю — характерное для фламандской живописи. Различіе фламандскаго и голландскаго приемовъ ясно обнаруживается въ портретахъ Ворстермана и Гельста. У фламандцевъ—четкіе контуры предметовъ, пластика тѣла, движеніе линій и массъ. У голландцевъ же—чисто живописное разложеніе контура въ тающей моделировкѣ. Рисунокъ фламандцевъ тяготеетъ къ гравюрѣ, голландцевъ—къ масляной живописи. Первымъ голландскимъ рисовальщикомъ Б. Випперъ почитаетъ Аверкампа. Въ его легко подкрашенныхъ рисункахъ—пропитанный туманами теплый колоритъ каналовъ. Близокъ къ нему нѣсколько архаическій, съ налетомъ японской экзотики въ фигурахъ, А. ванъ деръ Венне. Болѣе пейзажное направленіе представляется тяжелымъ Молейномъ и нервно намекающимъ Голеномъ. Послѣ нихъ голландская школа рисунка распадается на 4 главныя группы: 1) Ванъ-деръ Нееръ, дающій въ своихъ аквареляхъ завершенную картину. Къ нему примыкають Рейсдаль, Эвердингенъ. 2) Жанровая группа, обнимающая интимную жизнь Голландіи, начиная съ аристократокъ Нетчера и крестьянокъ Вельде и кончая кабаками Остаде и ‚Свиньей‘ Поттера. 3) Итальянисты, которые побывали въ Италіи и привезли съ собой синее небо, прозрачный воздухъ, античную руину, пастушескую идилію и изящную условность линій. Грубоватое начало этому те-

ченію положили ванъ-Ларъ. Болѣе гармоничны Бергемъ и Я. Ботъ, совершенно же изящень Ульфть, не ѣздившій въ Италію, но полюбившій ея модную красоту по гравюрамъ. 4) Рембрандтъ, міровой художникъ, одинаково гениально владѣющій всѣми средствами живописи, рисунка и гравюры, всегда ищущій, всегда горящій. На выставкѣ показаны два его рисунка. Одинъ изъ нихъ— ‚Блинщикъ‘—рѣдкій и для Рембрандта. Голландскіе рисунки малоцвѣтны, слегка подкрашены 2—3 тонами, но благодаря умѣнію передавать воздухъ, они достигаютъ богатѣйшаго колорита.

Въ Румяндовскій музей поступило, пожертвованное М. П. Фабриціусомъ, большое собраніе русскихъ картинъ первой половины XIX в. Въ художественномъ отношеніи это собраніе не особенно цѣнно, но въ историко-культурномъ—представляетъ большой интересъ. Очень красивый ‚К. Брюлловъ‘—дѣвушка, умывающаяся у источника. Картина написана въ солнечныхъ тонахъ съ крѣпкою и изящною моделировкой. Въ этому же духѣ освѣщенная солнцемъ дѣвушка Тыранова, въ красной шали съ виноградомъ въ корзинѣ на плечахъ. Въ брюлловскомъ же духѣ написана дѣвочка-турчанка въ ковровомъ платьѣ—П. Зиновьева. Чрезвычайно интересенъ и живописенъ видъ Москвы 20-хъ годовъ неизвѣстнаго мастера, похожаго на М. Воробьева. Хороши *natures mortes* И. Хрудкаго, ‚Монастырь на горѣ‘, подписанный М. Воробьевымъ, ‚Итальянскій пейзажъ‘, подписанный С. Щедринымъ, ‚Туалетъ дамы‘ и ‚Юноша, пьющій изъ ведра‘ А. Венеціанова, *intérieur*ы Крендовскаго и нѣкоторыхъ неизвѣстныхъ. Остальныя картины:—портретъ въ стилѣ Боровиковскаго, ‚Дама съ цвѣточками‘ Нефа, ‚Морской видъ‘ Алексѣя Иванова, ‚Хозяйка‘ Щедровскаго и работы Капкова, Коцебу, Тимофеева и др.—представляютъ только историческій интересъ.

Гравюрный отдѣлъ музея обогатился многими цвѣтными гравюрами В. Фалилеева. Изъ прочихъ московскихъ событій надо отмѣтить закрытіе школы живописи К. Ф. Юона и уходъ въ отставку хранителя Третьяковской галереи Н. Н. Черногулова.

Я. Тепинъ.

## ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ

## Три выставки

Примѣчательная особенность переживаемыхъ нами дней—это возросшій повсюду интересъ къ искусству. Не сказывается ли въ этомъ потребность общественнаго духа найти источникъ новыхъ эмоцій, которыхъ не даетъ трагическая дѣйствительность?

Въ короткій промежутокъ времени открылись въ Одессѣ три выставки: ‚Независимыхъ‘, ‚Южно-русскихъ‘ и ‚Выставка произведений польскаго искусства и древностей‘. Большое сравнительно количество посѣщеній этихъ выставокъ— у ‚Независимыхъ‘ было 5000 человекъ—и оживленный споръ о вопросахъ искусства, возникшій попутно въ мѣстной печати, какъ ни какъ доказываютъ, что наша провинція вступила на стезю художественнаго оживленія...

Самая интересная—открывшаяся въ городскомъ музеѣ изящныхъ искусствъ выставка ‚Независимыхъ‘. Большинство—участники ‚Весенней выставки картинъ‘ 1914 г. Мы видимъ здѣсь представителей разныхъ направленій, отъ умѣренного импресіонизма до самоновѣйшихъ толковъ: много молодости, много искренности, желаніе пойти своими путями и найти форму сложной современности. Отмѣтимъ все любопытное.

Въ ‚Атлантидѣ‘ Г. Бострема видно стремленіе художника чисто красочнымъ воздействиемъ, внѣ всякой предметности, ввести зрителя въ кругъ музыкальныхъ эмоцій, но вѣроятно это очень звучное по краскамъ произведеніе могло бы успѣшнѣе пріобщить зрителя къ замыслу автора, если бы въ картинѣ дана была какая нибудь связь съ конкретнымъ міромъ... Декоративныя панно Н. Кальвинскаго ‚Озеро‘, ‚Пейзажъ‘, ‚Купаніе‘ построены на исканіи соотношеній между основными цвѣтами спектральной гаммы. Но въ упрощенныхъ и пріятныхъ по тону сочетаніяхъ желтаго, зеленаго и синяго хотѣлось бы болѣе тщательно выисканныхъ value'овъ. Увлечение яркостью, красокъ, не подчиненныхъ общему заданію, дѣлаетъ пейзажи И. Никифорова (‚Городъ‘

‚Весенній шумъ‘ и др.) чрезвычайно цвѣтистыми; наличность одинаго красочнаго замысла могла бы придать имъ значительный интересъ. С. Милѣвъ выставилъ рядъ декоративныхъ мотивовъ, навѣянныхъ русской художественной стариной. Въ нихъ отзвуки различныхъ вліяній. Тѣмъ не менѣе самостоятельность замысла и красочнаго выраженія чувствуется въ работахъ Милѣва, орнаментальность и лубочная яркость которыхъ вводятъ насъ въ міръ сказки. Картины А. Нюренберга обличаютъ уклонъ къ кубизму. Подходя къ природѣ со стороны ея конструктивности, художникъ достигаетъ своеобразной выразительности, напримѣръ, въ портретѣ ‚Старухи‘ и въ nature morte ‚Лилии‘. Но, отказываясь во имя кубизма отъ краски, сводя свою гамму къ однообразнымъ сѣрымъ тонамъ, онъ, природный колористъ, искусственно сужаетъ кругъ своихъ воспріятій, и это жаль.

С. Олесевица занимаютъ реальности жизни, ея обнаженный матеріализмъ. Онъ различно воплощаетъ ее, то въ формахъ кубизма, то въ стилѣ лубка. И въ его портретахъ и въ сценахъ изъ быта парижскихъ бульваровъ, въ извѣстной степени парадоксальныхъ, несомнѣнно уловленъ нервъ современности; въ особенности же удачны рисунки, чистый графизмъ которыхъ позволяетъ легче схватить тайну ихъ замысла; самый выразительный изъ нихъ, пожалуй, японизованный портретъ А. Каменскаго. Работы А. Кобцева знаменуютъ переходъ отъ импресіонистскаго plein air'a къ музейнымъ тонамъ. Въ графикѣ онъ усердный послѣдователь Бирдслея. Два этюда С. Адливанкина изображаютъ бытовую обстановку маленькаго провинціального мѣстечка. Сочетаніемъ чернаго, оранжеваго и коричневаго, странной архитектуроникой покосившихся строеній художникъ дѣйствительно выражаетъ какую то мистическую жуть обыденныхъ аксессуаровъ дѣйствительности. И. Маликъ отказался отъ изображеній праздниковъ и народныхъ парковъ и занялся новыми исканіями. Но они еще не даютъ возможности судить о его намѣреніяхъ. Выставленные имъ акварели (ни) пока только опыты. Отмѣтимъ еще пейзажи В. Крихацкаго, измѣнившаго своей

прежней скучной манерѣ для широкаго декоративнаго письма.

М. Гершенфельдъ выставилъ рядъ декоративныхъ работъ—,Неаполь, видъ съ виллы Nazionale', ,Улица Рояль въ Парижѣ', ,Домъ герцога Ришелье въ Одессѣ', ,Панъ и нимфы', ,Садъ Афродиты', ,Улица въ Понтъ-Авенѣ', ,Площадь Обсерваторіи въ Парижѣ' и др.

Въ отдѣлѣ скульптуры выдѣляются работы В. Синайскаго. Въ его женскомъ портретѣ передана нервная, измѣнчивая жизнь лица, и особымъ приѣмомъ лѣпки какъ бы дано преодоленіе жесткости матеріала.

Симптоматично для настоящей минуты, что на выставкѣ ,Независимыхъ' приняли участіе, сторонившіеся до сей поры молодежи, иные изъ ,южно-русскихъ' художниковъ: П. Нилусъ, П. Ганскій, Н. Кузнецовъ, Н. Ивановъ, А. Кальнингъ, С. Кишиневскій. Впрочемъ, ихъ участіе на выставкѣ, за исключеніемъ, развѣ, Нилуса и Ганскаго, если и представляетъ интересъ, то демонстративный, а не художественный. Слѣдуетъ, однако, отмѣтить красивый пейзажъ Ганскаго ,Купальщицы', отличающійся всѣми данными хорошаго plein air'a. У П. Нилуса, въ его декоративныхъ ,варіаціяхъ' ,настроеніе', лирическая сюжетность преобладаютъ надъ живописными заданіями, и яркость его закатныхъ тоновъ не вяжется съ общей тусклостью его картинъ.

XXVI выставка ,Товарищества южно-русскихъ художниковъ', обычно открывающаяся въ октябрѣ, нынѣ открылась только въ декабрѣ, въ Англійскомъ клубѣ. Помѣщеніе, отведенное клубомъ, оказалось очень тѣснымъ. Въ этой тѣсотѣ картины размѣщены безъ должнаго разстоянія другъ отъ друга. Всѣ недочеты ,Южно-русскихъ' еще назойливѣе бросаются въ глаза. Въ морѣ картиннаго хлама г.г. Поповыхъ, Бодаревскихъ, Бальцевъ и друг. съ большимъ трудомъ отыщешь холстъ, достойный хоть какого нибудь вниманія. Если въ прошломъ году можно было еще говорить о нѣкоторыхъ работахъ, то о нынѣшней выставкѣ, на рѣдкость слабой и бездарной, лучше всего умолчать. Чтобы остаться до конца безпристрастнымъ лѣтописцемъ, упомянемъ только о двухъ эскизахъ К. Костанди—,Благо-

вѣщеніе', о ,Цвѣтахъ' А. Шавкуненко, взятыхъ въ звучной красочной гаммѣ, объ итальянскихъ аквареляхъ П. Ганскаго, передающихъ влажность венеціанскаго воздуха, о скульптурѣ П. Митковицера (портретъ проф. Серапина, отмѣченный строгостью рисунка и мягкостью лѣпки). Это—все.

,Южно-русскіе', безусловно, окончательно изжили себя. На своей юбилейной выставкѣ они сдѣлали послѣднее и тщетное усиліе. Теперь начался распадъ, котораго не остановитъ никакими ,героическими' мѣрами...

Выставка произведеній польскаго искусства и древностей (въ клубѣ ,Огниско'), составленная изъ предметовъ мѣстныхъ коллекцій, заключала отдѣлы живописи, старины и прикладнаго искусства. Большой интересъ представлялъ отдѣлъ старины, показательный въ отношеніи той высоты, которой достигла польская культура. Мы можемъ дать лишь самый краткій обзоръ выставленныхъ вещей. Мы видѣли прекрасную мебель жакобъ изъ дворца гр. Потоцкаго въ Тульчинѣ, фарфоръ (вазы, карзины, чашки) барановскихъ и хмѣлевскихъ фабрикъ, старинное оружіе тонкой художественной отдѣлки, ковры и шпалеры XVIII в. Довольно полно составленъ отдѣлъ старинныхъ польскихъ монетъ и медалей. Очень любопытенъ отдѣлъ писемъ и грамотъ польскихъ королей (Станислава Августа, Августа III, Сигизмунда III), папскихъ буллъ, грамотъ гетмановъ. Въ этомъ же отдѣлѣ выставлены фамильные портреты и миниатюры изъ коллекцій гр. Марходскихъ и гр. Прушинскихъ. Къ сожалѣнію, большинство портретовъ, несомнѣнно художественныхъ,—безъ обозначенія именъ художниковъ. Отдѣлъ живописи (127 произведеній) представляетъ скорѣе историческій интересъ, чѣмъ художественный. Многие здѣсь весьма любопытно для той или иной эпохи. Отмѣтимъ здѣсь двѣ акварели (портреты), тонко исполненные въ духѣ Энгра (авторъ не обозначенъ), работы Л. Страшинскаго—портретъ баронесы Сталь (масло) и портретъ г-жи Ш. (акварель), пейзажи В. Брохоцкаго (окрестности Варшавы), очень напоминающіе Коро, характерные портреты М. Бачьярелли (Станиславъ Понятовскій) и Чапека (портретъ Костюшко).



На выставкѣ участвуютъ и современные художники. Много работъ во вкусѣ передвижничества. Выдѣляются ‚Монте-Пинчю‘ Вжеша, ‚Головка‘ Мехоффера и красивый по краскамъ итальянскій этюдъ Рихтеръ-Яновской ‚Nettuno‘. Въ отдѣлѣ прикладного искусства, заключающаго самыя разнообразныя работы (ковры, скатерти, салфетки, кружева, работы по металлу и дереву), кромѣ тщательности выполненія, много чисто женскаго вкуса и изящества. Отмѣтимъ еще счастливыя и мѣтко найденныя сочетанія красокъ въ рисункахъ, въ орнаментахъ и въ куклахъ дѣтскаго отдѣла. Скажемъ, наконецъ, что польская выставка по своей исчерпывающей полнотѣ можетъ служить примѣромъ того, какъ вообще слѣдуетъ устраивать выставки.

*М. Гершенфельдъ.*

#### НОВЫЯ КНИГИ

И в. Л а з а р е в с к и й: Среди коллекціонеровъ. 2-е изд., дополненное. П. 1917. Ц. 5 р.

Объ этой книжкѣ не стоило бы писать, если бы ея внѣшность подъ ‚Старые Годы‘, заманчивое заглавіе и внушительное предупрежденіе на обложкѣ ‚второе изданіе, дополненное‘ не рисковали ввести въ жестокое заблужденіе столь расплодившихся за послѣдніе дни любителей разныхъ художествъ. Дѣйствительно, развѣ не заманчиво узнать, что за сокровища таятся въ трудно доступныхъ частныхъ собраніяхъ, въ рукахъ таинственныхъ счастливецъ, обладающихъ всевозможными рѣдкостями, цѣну которыхъ большая публика начала понимать только теперь? Кто изъ людей, интересующихся искусствомъ, не захотѣлъ бы сейчасъ быть своимъ человѣкомъ ‚среди коллекціонеровъ‘? Чтобы предупредить такихъ людей, стремящихся проникнуть въ сокровенную область частнаго коллекціонерства чрезъ посредство г. Лазаревскаго, и приходится писать о его книжкѣ.

Можно двоякимъ образомъ разрѣшить задачу, которую поставилъ себѣ Ив. Лазаревскій. Можно каждое частное собраніе описывать

отдѣльно и дать рядъ строго-конкретныхъ, индивидуальныхъ характеристикъ, серію ‚портретовъ‘, ибо, дѣйствительно, каждое серьезное собраніе имѣетъ свое ‚лицо‘. Но можно выдѣлить и рядъ ‚предметныхъ‘ рубрикъ: по старинному фарфору, стеклу, мебели, книгѣ и т. д. и въ нихъ объединить многообразіе тѣхъ однородныхъ предметовъ, которые разбѣяны по частнымъ коллекціямъ. Этотъ второй путь и избралъ г. Лазаревскій. Весь матеріалъ своей книжки онъ расположилъ по главамъ: ‚Рѣдкія русскія изданія‘, ‚Русская мебель‘, ‚Фарфоръ‘, ‚Русскій цвѣтной хрусталь и стекло‘. Оставалось систематизовать матеріалъ въ предѣлахъ каждой главы, взятой въ отдѣльности, т. е. расположить его или хронологически, или по видамъ, или по степени рѣдкости. Но этого то и не могъ сдѣлать г. Лазаревскій: онъ оказался подавленнымъ матеріаломъ, запутался въ немъ и разъ даже имѣлъ мужество сознаться, что ‚исторія фарфороваго производства въ Россіи, поистинѣ (!), какъ и исторія мидянъ, ‚темна и непонятна‘ (стр. 107).

Но мало того, что изложеніе ведется безъ всякой системы, сбивается съ хронологическаго порядка на дѣленіе по видамъ или по степени рѣдкости, путается въ безконечномъ рядѣ ненужныхъ повтореній: всѣ эти перечисленія сотенъ предметовъ, видѣнныхъ г. Лазаревскимъ у разныхъ коллекціонеровъ, не вызываютъ въ представленіи читателя никакихъ конкретныхъ образовъ, потому что единственная цѣль ихъ—служить поводомъ къ обнаруженію эстетическихъ восторговъ автора. Какова же цѣна этой ‚эстетикѣ‘, пусть судить самъ читатель. Свои переживания среди коллекцій фарфора Ив. Лазаревскій описываетъ такъ: ‚То захватить (!) изумительная легкость и красота какой нибудь кружевной корзиночки, то обаятельной формы вазочка, то занятный флаконъ, то нѣсколько подражательная по внѣшности саксонскому фарфору, но все же безконечно привлекательная тарелка‘. ‚А вотъ корзиночка для печенья вся плетеная съ чудесно-ритмически поставленнымъ въ середкѣ (!) четыреугольникомъ со стѣнками, по формѣ напоминающими стѣнки боскетовъ съ милыми шишечками на столбикахъ угловъ‘ (стр. 100—

101). ,Очаровательна статуетка бѣднаго мальчика въ заплатанномъ костюмѣ съ неподобно переданнымъ выраженіемъ лица—принижено просящимъ' (!). ,Очаровательна статуетка сидящей въ креслѣ мѣщаночки (!)', ,есть препотѣшная—въ прозрачной юбочкѣ изъ кружевъ, (стр. 112, 146, 147). И такъ безъ конца, на протяжении 200 страницъ разгонистаго шрифта! Когда же всѣ эти ритмическія середки, милыя шишечки, мальчики ,съ выраженіемъ въ лицѣ', очаровательныя мѣщаночки и препотѣшныя юбочки кажутся исчерпанными даже самому автору, въ его лексиконѣ остается всего три ,неподобныхъ' слова и онъ, захлебываясь отъ восторга, восклицаетъ: ,бедна своеобразной красоты!' (стр. 159).

Помимо нескончаемыхъ признаній автора въ томъ, что онъ ,не наглядится', ,не палюбуется', ,диву дается' передъ старыми книгами, мебелью и фарфоромъ, въ книжкѣ имѣются еще ,некрологи' двухъ антикваровъ, изъ коихъ мы узнаемъ, что одинъ антиктваръ долго хворалъ, но умеръ, тѣмъ не менѣе, совсѣмъ неожиданно (стр. 70), а другой ,умеръ тихо, почти не хвора' (стр. 75). Въ концѣ концовъ становится невыносимо тошно отъ всѣхъ этихъ ужасающихъ благоглупостей и пошлости и, закрывая книгу, не можешь простить себѣ даромъ потраченного времени.

**В р е м е н н и к ъ.** Вып. I. Изданіе Сѣвернаго кружка любителей изящныхъ искусствъ. Вологда, 1916. Ц. 2 р. Отпечатано 500 экз.

Статьи, составляющія содержаніе этой заботливо и опрятно изданной книжки, распадаются на три группы. Къ 1-й, самой цѣнной и интересной, могутъ быть отнесены сообщенія о памятникахъ мѣстной художественной старины, ко 2-й, менѣе цѣнной, но не менѣе интересной,—хроника дѣятельности сѣверныхъ художественныхъ кружковъ (вологодскаго, архангельскаго и ярославскаго) и музеевъ, и къ 3-й, имѣющей значеніе для ,непосвященныхъ', главнымъ образомъ, провинціальныхъ читателей,—критика художественныхъ изданій.

Изъ числа статей первой группы наибольшей полнотой и обстоятельностью отличаются двѣ: Ивана Евдокимова—о вологодскомъ иконникѣ

Григоріи Агеевѣ и ,замѣтки' С. С. П. о вологодскихъ иконописцахъ XVII вѣка. И. Евдокимовъ, опираясь на данныя документальныя и на единственную подписную икону художника, сдѣлалъ попытку дать характеристику Григоріи Агеева, какъ мастера иконописи. Авторъ приходитъ къ выводу, что Агеевъ былъ по преимуществу иконникъ-спеціалистъ въ области ,доличнаго' и что всѣ сильныя стороны его мастерства—наслѣдіе новгородской школы, всѣ слабыя—результатъ вліяній Москвы. С. С. П. сдѣлалъ въ своей ,замѣткѣ' еще болѣе смѣлую попытку отождествить руководителя артели иконописцевъ, расписывавшихъ въ 1686—88 гг. вологодскій Софійскій соборъ, ярославца Дмитрія Григорьева, сына Плеханова, съ однимъ изъ главныхъ авторовъ росписи церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ. Отдѣльнымъ сопоставленіямъ С. С. П. нельзя отказать въ остроуміи, но привлеченіе въ качествѣ одного изъ доказательствъ паралельнаго анализа двухъ фресокъ аналогичнаго содержанія (,Пиръ Ирода') нельзя признать удачнымъ: фрески эти обнаруживаютъ, по моему, два совершенно различныхъ способа художественнаго подхода къ одной и той же иконографической задачѣ. Во всякомъ случаѣ, анализъ крайне поверхностенъ и носитъ вполнѣ вѣбшній характеръ. Недопустимо также отсутствіе ссылокъ на источники, коими пользовался авторъ. Замѣтки С. Эрнста о барочномъ иконостасѣ церкви Николы во Владычній слободѣ и того же С. С. П. о поѣздкѣ въ сѣверныя новгородскіе монастыри—небольшія отписки, одинаково легкія и не къ чему не обязывающія, съ тою лишь разницей, что замѣтка С. Эрнста написана сдержанно и красиво. Вторая группа статей вводитъ читателя въ жизнь и интересы мѣстныхъ провинціальныхъ кружковъ и музеевъ. Кто любитъ подлинную Россію, вѣритъ въ нее и ждетъ отъ нея многого, но въ то же время знаетъ и муки ея роста и болѣетъ за нихъ, тотъ не можетъ читать безъ волненія этой отрывочной, краткой, но многозначительной ,хроники'. Борьба невѣжества, косности и самаго беззастѣнливаго хамства съ пробивающимися изъ подъ толщи обывательской грубости ростками культуры, пре-

обладаніе матеріальныхъ инстинктовъ надъ запросами интеллектуальными—полны неподдѣльнаго драматизма и краснорѣчивѣ всякихъ отвлеченныхъ разсужденій на тѣ же темы. Съ радостью слѣдишь за каждымъ достигнутымъ культурой успѣхомъ, за появленіемъ въ провинціи каждой новой личности, способной на активный протестъ, на индивидуальное выступленіе въ защиту цѣнностей человѣческаго духа. И потому привѣтствуешь всею душою работу такихъ кружковъ, какъ тотъ, который, послѣ десятилѣтняго существованія, нашелъ въ себѣ достаточно силъ, несмотря на обстоятельства военного времени, приступить къ изданію собственнаго журнала, какимъ является разсматриваемый *„Временникъ“*.

Въ составъ третьей группы входятъ двѣ критическія статьи Ивана Евдокимова, посвященные современнымъ художественнымъ журналамъ и отдѣльнымъ художественнымъ монографіямъ. Въ выборѣ изданій, дѣйствительно требовательныхъ къ себѣ и повышающихъ общественные вкусы, въ умѣнїи отличить ихъ отъ продуктовъ искусной макулатуры, желающей поддѣлаться подъ „запросы“ читателя, авторъ обнаружилъ достаточно такта. Но увлеченный тѣми журналами, которые онъ, какъ новообращенный, поставилъ на пьедесталъ, г. Евдокимовъ не проявилъ особой разборчивости при отбѣнкѣ того,—часто совершенно разноцѣннаго,—матеріала, который наполняетъ эти „одобренные“ имъ изданія. Съ извѣстной точки зрѣнія это, быть можетъ, и приемлемо, если питать счастливую увѣренность, что „всѣ дороги ведутъ въ Римъ“<sup>1</sup>.

Что касается воспроизведеній иконъ, фресокъ и т. д., имѣющихся въ книгѣ, то слѣдуетъ

пожелать, чтобы они были крупнѣе. Въ противномъ случаѣ, они утрачиваютъ всякое серьезное, не только самостоятельное, но и подсобное значеніе.

А. Анисимовъ.

#### ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА.

Вѣ заграничныхъ художественныхъ журналахъ за послѣднее время много мѣста удѣлялось вопросу о предполагавшемся нововведеніи въ лондонской *„Национальной Галереѣ“*, которое въ основѣ своей не лишено интереса и для музеевъ другихъ странъ. Дѣло въ томъ, что въ палату лордовъ внесенъ былъ проектъ закона, предоставляющаго хранителямъ названной галереи право, въ цѣляхъ обогащенія ея состава, продавать и мѣнять отдѣльные произведенія мастеровъ, особенно обильно въ ней представленныхъ. Инициаторы новаго закона руководствовались соображеніемъ, что при колоссальныхъ и все еще возрастающихъ цѣнахъ на картины старыхъ мастеровъ *National Gallery* теперь почти не имѣетъ возможности пополнять чувствительные пробѣлы своихъ коллекцій, а въ подобномъ положеніи находится и большинство крупныхъ общественныхъ музеевъ Европы. Между тѣмъ, пожертвовавъ кое что изъ отдѣловъ, обставленныхъ болѣе чѣмъ богато, легко можно, путемъ продажи и соответствующихъ обмѣновъ, достичь прямо блестящихъ результатовъ. Такъ на примѣръ, *National Gallery*, обладающая 20 полотнами Рюисдалей, 8 — Гоббемы и 15 — Кейпа, не имѣетъ ни одного Джорджоне и, быть можетъ, могла бы его приобрести, отказавшись отъ небольшой доли голландскихъ пейзажей.

Однако, проектъ этотъ, несмотря на всю свою заманчивость, конечно, долженъ былъ вызвать горячіе протесты со стороны большинства художественныхъ корпорацій Англии, справедливо указывавшихъ, что при отсутствіи абсолютныхъ эстетическихъ мѣрилъ и перемѣнчивости вкусовъ въ искусствѣ осуществленіе закона очень рисковано и можетъ пагубно отразиться на совокупности художественныхъ

<sup>1</sup> Пользуюсь случаемъ, чтобы исправить фактическую неточность, касающуюся меня лично. И. Евдокимовъ называетъ меня „хранителемъ новгородскаго древлехранилища“. Съ послѣднимъ учрежденіемъ я связанъ только тѣмъ, что собранными мною по епархіи иконами и предметами художественной старины я положилъ начало его возникновенію. Но я завѣдую церковнымъ отдѣломъ губернскаго музея, какъ одинъ изъ членовъ той комисіи, въ вѣдѣнїи которой этотъ музей находится.

сокровищъ страны, а также значительно ослабить притокъ частныхъ пожертвованій въ публичные музеи. Должно еще прибавить, что извѣстная индивидуальность общей фizioноміи каждаго музея въ отдѣльности, пожалуй, не менѣе цѣнна, чѣмъ чисто формальная полнота сосредоточенныхъ въ немъ образцовъ творчества всѣхъ эпохъ и мастеровъ.

Еще одно явленіе въ жизни Лондонской Галереи дало мѣстной пресѣ толчокъ къ оживленнымъ спорамъ—выставка колекціи французскихъ импресіонистовъ покойнаго сэра Хью Лена, трагическая кончина котораго на ‚Лузитаніи‘ въ свое время была нами отмѣчена и наслѣдіе котораго изъ за неточностей завѣщанія теперь составляетъ предметъ спора между Дублиномъ и Лондономъ. Ленъ былъ уроженцемъ Ирландіи, и у ея столицы, несомнѣнно, больше правъ на колекцію, чѣмъ у Лондона; но съ другой стороны понятно, что послѣднему не хочется упустить собранія новой французской живописи, какого больше нѣтъ въ Англии и какое наврядъ ли скоро опять появится. Леновская колекція заключаетъ, между прочимъ, рядъ характерныхъ произведеній Бари, Дега, Домье, Добиньи, Коро, Курбе, Мане, Моне, Пюви, Ренуара и другихъ мастеровъ середины прошлаго столѣтія, присоединеніе которыхъ къ первоклассной лондонской правительственной галереѣ придавало бы ей новый блескъ и еще большую универсальность.

Среди лондонскихъ выставокъ обращали на себя вниманіе собранія полузабытыхъ произведеній Александра Козенса (А. Cozens, ум. въ 1786 г.) и сына его, болѣе знаменитаго Джона Роберта, считающихся отцами англійской акварельной живописи и имѣвшихъ, въ особенности Козенсъ-младшій, большое вліяніе на Тернера и Констебля. Въ данный моментъ въ Козенсахъ—творчеству ихъ посвящена статья съ многими иллюстраціями въ февральскомъ выпускѣ журнала ‚Studio‘—заинтересовало и ихъ русское происхожденіе, ибо Александръ Козенсъ былъ сыномъ Петра Великаго и дочери англійскаго издателя Козенса, съ которой царь познакомился во время пребыванія въ докахъ Денфорда.

Парижскіе музеи продолжаютъ принаравливаться къ условіямъ и интересамъ войны. Въ Версалѣ теперь нѣсколько разъ въ недѣлю открыта основанная Луи-Филиппомъ огромная Galerie des Batailles, обычно, за исключеніемъ полотень Делакруа и нѣкоторыхъ другихъ, не оставляющая много пріятныхъ воспоминаній въ посѣтителѣ версальскаго дворца, а въ Petit Palais собраны въ одно цѣлое эвакуированные изъ военной зоны и подчасъ варварски изуродованные мѣстные памятники искусства, преимущественно церковнаго. Любопытнымъ документомъ и отраженіемъ военнаго времени служилъ открытый въ январѣ Salon des Armées, составленный исключительно изъ произведеній, исполненныхъ на фронтѣ членами французскихъ войскъ. Салонъ насчитывалъ почти три тысячи номеровъ изъ всѣхъ областей искусствъ, и рядомъ съ извѣстными художниками въ немъ участвовало множество разнаго рода любителей.

Изъ французской художественной жизни за послѣдніе мѣсяцы выбыли престарѣлый и давно потерявшій значеніе портретистъ Карольюсъ-Дюранъ (род. въ 1837 г.), талантливый историкъ искусства Эмиль Берто (Е. Bertaux, род. въ 1869 г.)—одна изъ многочисленныхъ жертвъ войны въ тылу. Берто, въ лицѣ котораго французская наука понесла крупную потерю, былъ сотрудникомъ многотомной ‚Исторіи Искусствъ‘ Андре Мишеля, гдѣ покойному принадлежатъ главы о романской скульптурѣ и архитектурѣ; кромѣ того онъ состоялъ редакторомъ журнала ‚Gazette des Beaux Arts‘ и хранителемъ музея Андре-Жакмаръ въ Парижѣ. Краткій каталогъ безцѣнныхъ собраній этого музея былъ послѣднимъ трудомъ безвременно скончавшагося Берто.

Состояніе международныхъ художественныхъ рынковъ—о повышательныхъ, несмотря на войну, тенденціяхъ здѣсь ужъ неоднократно была рѣчь—попрежнему остается блестящимъ. Такъ, съ большимъ успѣхомъ въ Лондонѣ прошелъ аукціонъ собранія гравюръ умершаго, 81 года отъ роду, Фредерика Полларда, старшины лондонскихъ антикваровъ и одного изъ лучшихъ знатоковъ англійской гравюры. Продажа знаменитой колекціи Поля Гарнье въ

Парижѣ, послѣ того, какъ Лувръ отобралъ для себя рядъ наиболѣе цѣнныхъ ея предметовъ, выразилась въ общей суммѣ свыше миліона франковъ, что вдвое превысило предварительную оцѣнку собранія. На этомъ аукціонѣ, между прочимъ, лиможская эмаль XVI вѣка, работы Нардона Пенико, была приобрѣтена за 70.000 франковъ. Изъ другихъ 'гвоздей' парижскихъ и лондонскихъ аукціоновъ можно указать на севрскую вазу 1758 г., достигшую небывалой цѣны въ 17.000 фр., гобеленъ (67.000 фр.), женскій портретъ кисти второстепеннаго англійскаго художника сэра Уильяма Бичей (120.000 фр.), небольшой рисунокъ Рембрандта, пожертвованный художникомъ Бонна въ пользу туберкулезныхъ воиновъ (19.000 фр.), и, last not least, пейзажъ Сезанна (20.000 фр.). Еще болѣе внушительны результаты нѣкоторыхъ нѣмецкихъ аукціоновъ. На распродажѣ собранія покойнаго мюнхенскаго издателя Георга Хиртъ за фарфоровую группу нимфенбургскаго завода, работы Пастелли, было уплачено 90.000 франковъ, въ Берлинѣ же картина Макса Либермана, такъ сильно раздутаго своими соотечественниками, прошла за 87.000 фр., небольшой портретъ Лейбля за 60.000 фр., а полотно Сегантини за 35.000 фр.! Зато въ области художественныхъ изданій наврядъ ли до окончанія войны сможетъ еще наступить замѣтное оживленіе. Все же въ Парижѣ опять возникъ новый журналъ 'Carnet des Artistes', не успѣвшій еще прибыть къ намъ, а 'L'Art et les Artistes' издалъ два новыхъ выпуска, посвященныхъ художественной старинѣ и музеямъ города Лилля, а также не представляющему особеннаго интереса искусству союзной Румыніи. Французская художественная критика съ большой похвалой отзывалась о вышедшемъ недавно объемистомъ трудѣ Этьенна Моро-Нелатона (E. Moreau-Nélaton) о Делакруа, одинаково цѣннымъ какъ съ литературной, такъ и съ иконографической точки зрѣнія. Авторъ, уже создавшій себѣ имя капитальной монографіей о Коро, въ своемъ но-

вомъ сочиненіи впервые развертываетъ исчерпывающую и документально провѣренную картину жизни и творчества гениальнаго вождя французскихъ романтиковъ.

*P. Ettinger.*

#### КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ

- И. А. Аксеновъ.—Неуважительныя основанія. Изд. 'Центрифуга'. М. 1916. Ц. 12 р.
- Валентинъ Вольпинъ.—Обманный путь. Стихи. Изд. 'Степные миражи'. Ташкентъ. 1917. Ц. 30 к.
- Сергѣй Городецкій.—Дальнія молніи. Рассказы. П. 1916. Ц. 1 р. 25 к.
- А. Грищенко.—'Кризисъ искусства' и современная живопись. М. 1917. Ц. 80 к.
- Василій Каменскій.—Книга о Евреиновѣ. Изд. 'Современное Искусство'. П. 1917. Ц. 2 р.
- 'Литературная коллегія'.—Органъ изысканной мысли. Вып. 2-й. П. 1916. Ц. 50 к.
- Г. К. Лукомскій.—Современный Петроградъ. Изд. 'Свободное Искусство'. П. Ц. 3 р. 50 к.
- К. Маригодовъ.—Проселокъ. Стихи. Изд. 'Млечный путь'. М. 1917. Ц. 1 р. 50 к.
- С. Р. Минцловъ.—Статистическій очеркъ Трапезондскаго округа. Трапезондъ. 1916.
- Валентинъ Морозъ.—На литературномъ пути. Эпизодическая повѣсть. М. 1917. Ц. 40 к.
- Отчетъ Императорскаго Московскаго и Румянцовскаго музея за 1914 г. М. 1916.
- Борисъ Пастернакъ.—Поверхъ барьеровъ. Вторая книга стиховъ. Изд. 'Центрифуга'. М. 1917. Ц. 1 р. 75 к.
- Сергѣй Рафаловичъ.—Стихотворенія. Изд. 'Шиповникъ'. П. 1916. Ц. 1 р. 25 к.
- Триолеты. Изд. 'Шиповникъ'. П. 1916. Ц. 1 р.
- К. С.—Поэтическія варіаціи. Одесса. 1917.
- 'Н. Сапуновъ'. Стихи, воспоминанія, характеристики. Рисунки. Фронтисписъ К. Сомова. Обложка С. Судейкина. Изд. Н. Н. Карышева. М. 1916.

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергѣй Маковскій.

---

## СОДЕРЖАНІЕ

Сергѣй Маковскій — ‚Министерство искусствъ‘ . . . . .	1
Всеволодъ Воиновъ — Собраніе А. А. Коровина . . . . .	1
Левъ Пумпянскій — Путь къ примиренію художественныхъ распрей . . . . .	28
Евгеній Браудо — А. П. Бородинъ (къ тридцатилѣтію его кончины) . . . . .	50
Varbavos — Театральный фельетонъ . . . . .	61

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р — вѣ — Революція и искусство . . . . .	64
В. Соловьевъ — ‚Маскарадъ‘ въ Александрійскомъ театрѣ. Петроградскіе театры . . .	72
Евгеній Браудо — Музыка въ Петроградѣ . . . . .	78
А. Ростиславовъ. — Закрѣпленіе позицій за гранью реализма (выставки ‚Союза‘ и ‚Міръ Искусства‘) . . . . .	80
Я. Тепинъ — Письмо изъ Москвы . . . . .	82
М. Гершенфельдъ — Письмо изъ Одессы . . . . .	88
А. Анисимовъ — Новыя книги . . . . .	90
Р. E t t i n g e r — Художественныя вѣсти съ Запада . . . . .	92
Книги, поступившія въ редакцію . . . . .	94

## ВОСПРОИЗВЕДЕНІЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

Трехцвѣтныя автотипии:

Б. Д. Григорьевъ — Портретъ Мейерхольда. В. А. Сѣровъ — ‚Ифигенія‘. А. Ѳ. Афанасьевъ — ‚Дьякъ сказалъ: Дурачье!‘

АВТОТИПИ:

Л. С. Бакстъ — Портретъ А. А. Коровина. Собрание А. А. Коровина (2 снимка).  
И. Е. Рѣпинъ — Эскизъ къ ‚Бурлакамъ‘; Этюды къ картинѣ ‚Въ кафе‘; ‚Восточный воинъ‘;  
Эскизъ къ картинѣ ‚Иоанъ Грозный убиваетъ сына‘. К. А. Сомовъ — ‚Катокъ‘; ‚Прогулка‘.  
А. Н. Бенуа — ‚Итальянская комедія‘. Константинъ Коровинъ — Эскизъ декорации  
къ оперѣ ‚Садко‘. А. Н. Остроумова-Лебедева — ‚Видъ на Неву со стороны Биржи‘;  
Акварель. А. Я. Головинъ — ‚Декоративный пейзажъ‘. А. Е. Яковлевъ — ‚Скрипачъ‘.  
В. И. Денисовъ — ‚Охота на льва‘; ‚Джотто‘. Ф. А. Малявинъ — ‚Вѣрка‘; ‚Баба‘.  
С. В. Ивановъ — ‚Въ приказной избѣ‘. А. Е. Архиповъ — ‚Мостъ‘. Павелъ Кузнецовъ — ‚Гаремъ‘. П. С. Уткинъ — ‚Гладиолусы‘. С. Т. Коненковъ — ‚Мыслитель‘.  
А. Т. Матвѣевъ — ‚Юноша‘.

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЪ ТЕКСТѢ

К. А. Сомовъ — Эюды (стр. 7); Пейзажъ (стр. 9). Александръ Бенуа — ‚Версаль‘ (стр. 13).

---