

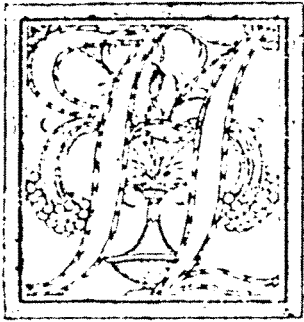




ВЕРМЕЕРЪ ДЕ ИЛФТСКИИ (VERMEER)
Молодая женщина (Jeune fille)
Копия. Из галл. в Суиц. — Музея де ла Хаге.

ВЕРМЕЕРЪ ДЕЛЬФТСКІИ

Бар. Н. Н. Врангель



ѢТЬ ничего безмысленнѣе, какъ выраженіе: „старое и новое искусство“. Я даже не знаю границъ, въ которыя укладываются эти понятія: — то ли „старо“, что исполнено десять, сто или тысячу лѣтъ назадъ? И можетъ ли быть названо „новымъ“ все, что сдѣлано сегодня? Новы ли, напримѣръ, Клингеръ и Рѣпинъ? Конечно, нѣтъ. Но несомнѣнно новы и „современны“ намъ ниже-рейскіе примитивы, Иеронимусъ Босхъ, Брейгель Мужикъ, Вермееръ Дельфтскій, Гойя, Люотаръ, Делакруа, Домье, Курбэ...

Есть искусство живое и мертвое, но это отъ времени не зависитъ. Каждый художникъ видитъ по разному, всякій по своему, совѣмъ не такъ, какъ видѣли другіе. То, что въ одну эпоху понято и любимо, часто не цѣнится слѣдующимъ поколѣніемъ. Съ другой стороны, рядъ большихъ художниковъ прошлаго столѣтія еще не перекинутъ мостъ, и намъ нѣтъ дѣла до тѣхъ, что стоятъ по ту сторону. Такъ было и въ прошедшее время: художники, вдохновлявшіе однихъ, были чужды другому поколѣнію. Когда читаешь критическіе отзывы умныхъ, чуткихъ и разностороннихъ энциклопедистовъ XVIII вѣка, то каждый разъ встрѣчаешься съ рядомъ когда то громкихъ именъ, котерые теперь почти неизвѣстны. И если придетъ день, когда эти покойники воскреснутъ, то все же для насъ они только „красивые мертвецы“ на старинныхъ кладбищахъ. Мы можемъ любить ихъ, но мы не сдѣлаемъ изъ нихъ своихъ наставниковъ.

Но есть и въ прошломъ фактически умершіе и живые до сихъ поръ, любимые нами и современные намъ по духу мастера, — тѣ, что столѣтія до насъ чувствовали по нашему; тѣ, что не были поняты современниками; тѣ, что ждали насъ, чтобы рассказать на своемъ, прежнемъ, языкѣ о нашихъ мечтахъ и о нашихъ сказкахъ. Время, повернувъ свое колесо, случайно сблизило нашу культуру и наши грезы съ непонятыми желаніями людей, жившихъ столѣтія до насъ; жившихъ для того, чтобы пролежавъ въ гробахъ много вѣковъ — воскреснуть въ наше время. То, что не видѣли отцы — узрѣли дѣти; то, что казалось мертвымъ — сдѣлалось живымъ... Есть ли какіе либо законы гармоніи и диссонансовъ разныхъ временъ и разныхъ народовъ?

Искусство Рима было по духу современно Винкельману и Рафаэлю Менгсу, но умерло для насъ. Великіе италянцы XVIII вѣка, которыхъ мы начинаемъ лю-

бить, — считались ничтожествомъ иѣмецкой критикой индивидуалистовъ. Художники кватроченто — несомѣнно ‚современники‘ школы назарейцевъ и люди той же вѣры, какъ Бѣрнъ Джонсъ и Уольтеръ Крэнъ.

Старые японскіе мастера родственны нидерландскимъ примитивамъ, родные братья французскихъ импрессионистовъ. Тѣмъ Микеланджело близка гению Родэна, какъ греки VI вѣка близки Майолю, какъ близокъ Францъ Гальсъ — Манэ, Тинторетто — Гансу фонъ Марэсу, Вермееръ Дельфтскій — Валлоттону и Коттэ.

Но сколько большихъ мастеровъ прошлаго не только не близки, но чужды современному пониманію. Мы не можемъ не признавать этихъ великихъ, но мы не хотимъ дѣлать нашу жизнь съ прекрасными покойниками. А развѣ не прекрасны и не ‚покойники‘ Рафаэль, Гоббема, Мурильо?

Искусство каждаго момента имѣетъ своихъ предковъ и корни едва распустившихся цвѣтовъ современности уходятъ далеко въ землю. За спиной каждаго художника, какъ бы ни былъ онъ индивидуаленъ, стоятъ тѣмъ его предшественника. Весь вопросъ въ томъ: мѣшаетъ ли эта тѣмъ работѣ или помогаетъ ей.

Иногда эти ‚совѣты прошлаго‘ преподаются большимъ мастерамъ ничтожными сравнительно съ ними пигмеями, а то, что безусловно прекрасно, можетъ и не дать ростковъ. Часто тихій шелестъ минувшаго явственнѣе и плѣнительнѣе громкаго эхо. Такъ, недавно еще увлекались, до смѣшнаго, всѣмъ мѣлымъ хламомъ россійской самодѣльщины, а все же и эта, почти ребяческая, забава дала намъ рядъ драгоценныхъ перловъ интимнаго творчества. Все потому, что это, хоть и не великое, прошлое воспринималось и чувствовалось нами, какъ часть насъ самихъ, какъ нѣчто родственное по духу нашимъ мечтамъ и желаніямъ. Въ моменты возрожденія оно становилось для насъ явью. Въ переживаніи нами ушедшаго — тайна плодотворныхъ совѣтовъ загробнаго міра. Вотъ почему понятія о ‚старомъ‘ и ‚новомъ‘ въ произведеніяхъ искусства не имѣютъ никакого отношенія ко времени ихъ созданія. Ибо въ творческомъ гениіи есть только живые и мертвые, и нѣтъ старыхъ и молодыхъ. И не все ли равно: сколько лѣтъ живущимъ и давно ли мертвецы лежатъ въ гробахъ?

Вермееръ Дельфтскій... Какое знакомое имя и какъ мало знаютъ его. Его, такъ долго забытаго, полюбили теперь, полюбили, какъ можно любить очень старыхъ людей, которые сердцемъ дѣти; его любятъ, какъ хочется любить наивнаго ребенка, дѣтскими глазами звѣрка смотрящаго на міръ; его любо смотрѣть намъ, какъ любо старикамъ грѣться на солнцѣ. И вправду знаменательно, что въ эпоху Матисса, послѣ измученнаго Одилона Рэдона, послѣ туманныхъ экстазовъ современности, такъ дорого и такъ безконечно мило спокойное, ласковое, ясное творчество Вермеера. Вѣдь у всякой эпохи два лика: ликъ непрестанныхъ исканій, жаждущій новаго, и другой, ликъ, обращенный къ воспоминаніямъ о далекомъ дѣтствѣ. Вотъ почему теперь, на ряду съ извилистой сложностью, понимаютъ и цѣнятъ все, что просто. Такъ



*Вермеер. Делфтский. Женский портрет.
(Музей в Будапеште).*

*J. Vermeer. Portrait.
(Musée de Budapest).*



*Вермеер Делфтский. Въ комнатахъ.
(Музей Имп. Эрмитажа, Петерб.)*

*J. Vermeer. Un interior hollandais.
(Musée de Berlin.)*



*Вермеер, Девушка с жемчужной серьгой.
(Музей Нун, Фридрихсха, Берлин).*

*J. Vermeer, Le collier de perles.
(Musée de Berlin).*



*Вермеер Делфтский. У шпнкетта.
(Национальная галерея, Лондон).*

*J. Vermeer. Jeune dame près de son epinette.
(Galerie nationale, Londres).*

просты великіе nature morte'ы Сезанна, такъ простъ Валлоттоиъ. Такъ же простъ Вермееръ и даже безконечно ихъ проще.

Теперь, когда возрождается nature morte, нельзя не любить Вермеера. Странное названіе — nature morte — ‚мертвая природа‘... Развѣ мертвы дома, развѣ мертва мебель, развѣ не живетъ фарфоръ, бронза, холсты картинъ? Да, все живы, все говорятъ, у всеѣхъ свой разговоръ и своя музыка красокъ. И ‚мертвая природа‘ Сезанна, и ‚живая жизнь‘, написанная, какъ nature morte, Вермееромъ — равнозначущія одушевленные существа.

Вермееръ всегда ясенъ и логиченъ, онъ говоритъ всегда лаконически. Въ этой простотѣ, въ отсутствіи ‚выдумки‘ — огромная моральная сила наивной мудрости. Вермееръ прямая противоположность Рембрандту. Онъ не фантастъ; онъ только пѣвецъ свѣта, пѣвецъ нѣжныхъ, ласковыхъ лучей. Тогда, когда Рембрандтъ не выходилъ изъ мрачнаго чулана и писалъ съ трагическимъ величіемъ загадочную сторону жизни, Вермееръ, какъ ребенокъ, отдавался солнечной радости. Нѣжный, хрупкій фаянсъ, похожій на тѣло, и тѣло, похожее на фаянсъ, — вотъ тона его музыкальной гаммы. Какъ хорошо... Все что есть въ жизни свѣтлаго и спокойнаго: ясная радость и нѣжная улыбка, шопотъ шелка и плачь клавесинъ, все сливается въ тихой музыкѣ Вермеера Дельфтскаго. Не даромъ онъ изъ Дельфта, изъ Дельфта съ его дивнымъ голубымъ фаянсомъ, на которомъ такъ красиво дрожатъ солнечные лучи.

Вермееръ въ своей области быта, и въ выборѣ своихъ intérieu'овъ не былъ первымъ среди своихъ современниковъ. Уютъ комнатъ любила вся интимная Голландія, Голландія, гдѣ хозяйки такъ хорошо чистятъ посуду и такъ вкусно и аккуратно раскладываютъ на блюдахъ всякую сибѣ. Комнаты съ людьми въ бездѣйствіи и съ людьми за работой писали и Питеръ де Хоохъ, и Янсенъ. Но оба они были людьми своего времени и своей среды. Дельфтскій Вермееръ на нѣсколько столѣтій опередилъ свое время, онъ стоитъ особнякомъ отъ всеѣхъ. Все произведенія его современниковъ являются вполне логичными и понятными выводами изъ исканій предшествующихъ поколѣній, въ нихъ нѣтъ ничего неожиданнаго, ничего выходящаго изъ круга понятій и вкусовъ средняго человека XVII столѣтія. Отличить Питера де Хооха отъ Яна Вреля или Янсена, можетъ только тотъ, кто внимательно изучалъ индивидуальныя и мало значительныя особенности каждаго изъ нихъ. Вермееръ Дельфтскій рѣзко выдѣляется изъ окружающей его среды художниковъ своимъ особымъ, свѣжимъ, неожиданнымъ взглядомъ на жизнь и искусство. И даже нельзя сказать: изъ какого теченія онъ вышелъ, кто были его учителя. Вѣдь никто до него — и никто послѣ — не писалъ такими блестящими, прозрачными ‚фарфоровыми‘ красками, никто не умѣлъ связать нѣсколько полутоновъ въ одинъ завершающій аккордъ.

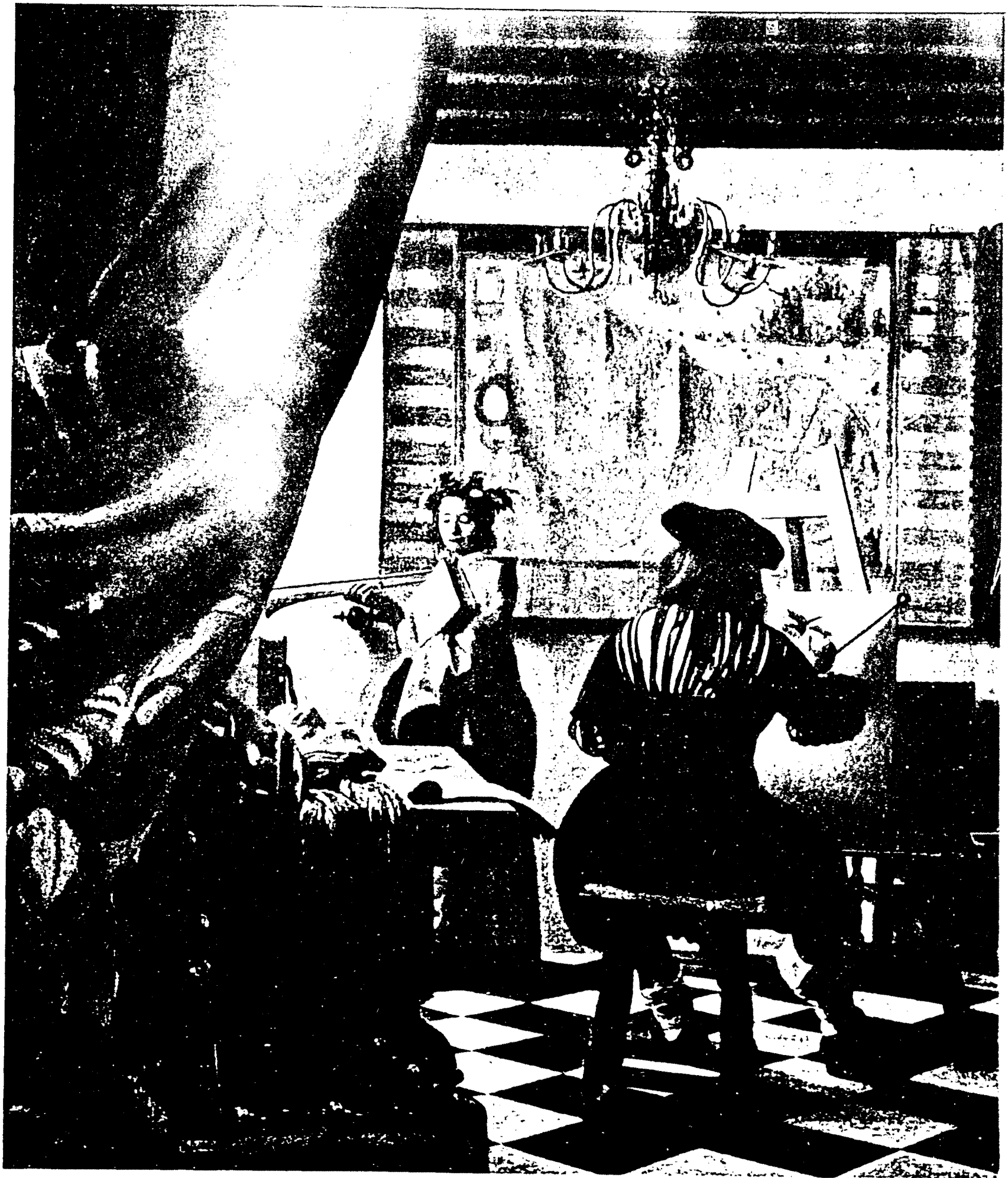
Въ этомъ умѣніи обобщить, въ синтезѣ, въ независимомъ взглядѣ на природу заключается то особое обаяніе, чѣмъ чаруютъ насъ картины Вермеера. Онъ

шелъ далеко впередъ своего времени и смотрѣлъ въ XVII столѣтїи на природу такъ, какъ увидѣли ее художники конца XIX вѣка.

На картинахъ Вермеера Дельфтскаго не Голландїя, не мѣстный колоритъ, не типическія особенности изображеннаго времени играютъ главную роль. Мечтающія, читающія и занятая музыкой дѣвушки его не имѣютъ ни расовыхъ чертъ, ни семейнаго сходства съ женщинами на другихъ картинахъ голландскихъ мастеровъ. Воздухъ картинъ Вермеера также совсѣмъ особенный: свѣтлый и радостный, прозрачный и теплый, ласковый и нѣжный. Дельфтскій Вермееръ сказочникъ того, гдѣ, казалось бы, не можетъ быть сказки. Онъ тихо повѣствуетъ на своемъ изысканномъ языкѣ о жемчужныхъ сумеркахъ, о красотѣ фаянсовыхъ сосудовъ, о блескѣ стекла, мерцающаго утренними каплями росы. Онъ поетъ почти шепотомъ, но явственно, какъ ребенокъ. Его краски чистыя, безъ примѣси: голубое, лимонное, сѣрое. Эти три тона — подпись Вермеера Дельфтскаго. Что можетъ быть мудрѣ простоты? Что проще красокъ Вермеера? Когда думаешь объ его творчествѣ и вспоминаешь его баюкающія краски, то почти забываешь о тѣхъ, кого онъ писалъ. Не все ли равно? Для него дѣвушки и женщины, парадные кавалеры и ученые географы были живыми, прекрасными куклами изъ дельфтскаго фаянса. Дельфтскій фаянсъ былъ для него живымъ, теплымъ существомъ, той же мечтательной дѣвушкой, тѣмъ же отвлеченнымъ, вѣбъ пространства и времени, чистымъ тономъ краски.

Такъ же какъ звукъ, каждая краска имѣетъ свой глубокой смыслъ и значеніе. Вермееръ зналъ это. Тѣхъ, кого онъ хотѣлъ представить на картинѣ, онъ сажалъ у полуоткрытаго окна. Солнце, пробиваясь сквозь стекло, дробилось и ползло и вкрадчиво ластилось ко всему прекрасному: къ нѣжнымъ глазамъ и полуоткрытымъ влажнымъ губамъ мечтательныхъ дѣвушекъ, къ мягкому шелку синихъ матерій, къ хрусталу, ко всему, что такъ хорошо горитъ и живетъ для солнца и отъ него. У дѣвушекъ Вермееръ особенно нѣжно любилъ шею, глаза и губы. Имъ, вмѣстѣ съ лучемъ солнца, посылалъ онъ свою мечту. И вправду: какъ серебрится жемчугъ на розовой шеѣ дѣвушки въ Берлинскомъ музеѣ! Почти слышно, какъ дышитъ она, почти видно какъ теплится кровь тѣла сквозь кожу и серебристость жемчужнаго ожерелья. Еще трепетиѣ любилъ художникъ губы. Помните на картинѣ въ Гаагѣ, какъ лѣниво и свободно открыты уста fillette, похожей на мальчика? Или — дама ‚Веселаго общества‘ Брауншвейгскаго музея, или женскій портретъ изъ собранія Аренбергъ...

Такъ же, какъ женщины, Вермееръ любилъ музыку. Не только всѣ краски его звучатъ музыкальными аккордами, но и на многихъ картинахъ мечтательныя женщины играютъ на спинетѣ или лютиѣ. На ‚Урокѣ музыки‘ Виндзорской галереи, въ комнатѣ, залитой солнцемъ, сидитъ кто то за спинетомъ, спиной къ зрителю и только въ зеркало видно милое женское лицо. И чудится будто поетъ старый спинетъ, и поетъ молодая женщина, и нѣжно вторитъ ей зачарованная солнеч-



*Вермеер. Летний день. Магистр и художник.
(Собрание графа Чернышова).*

*J. Vermeer. L'atelier du peintre. (Collection
du comte Czernin, Vienne).*



*Вспомощь Жан-Батиста. Иллюстрация.
(Автоматический рисунок)*

*J. Vermeer, 'La lettre',
(Musée d'Amsterdam)*



*Первый Деметрий Амазонки убивает.
(Византизм в искусстве).*

*J. Vermeer. Le verre de vin.
(Musée de Braunschweig).*



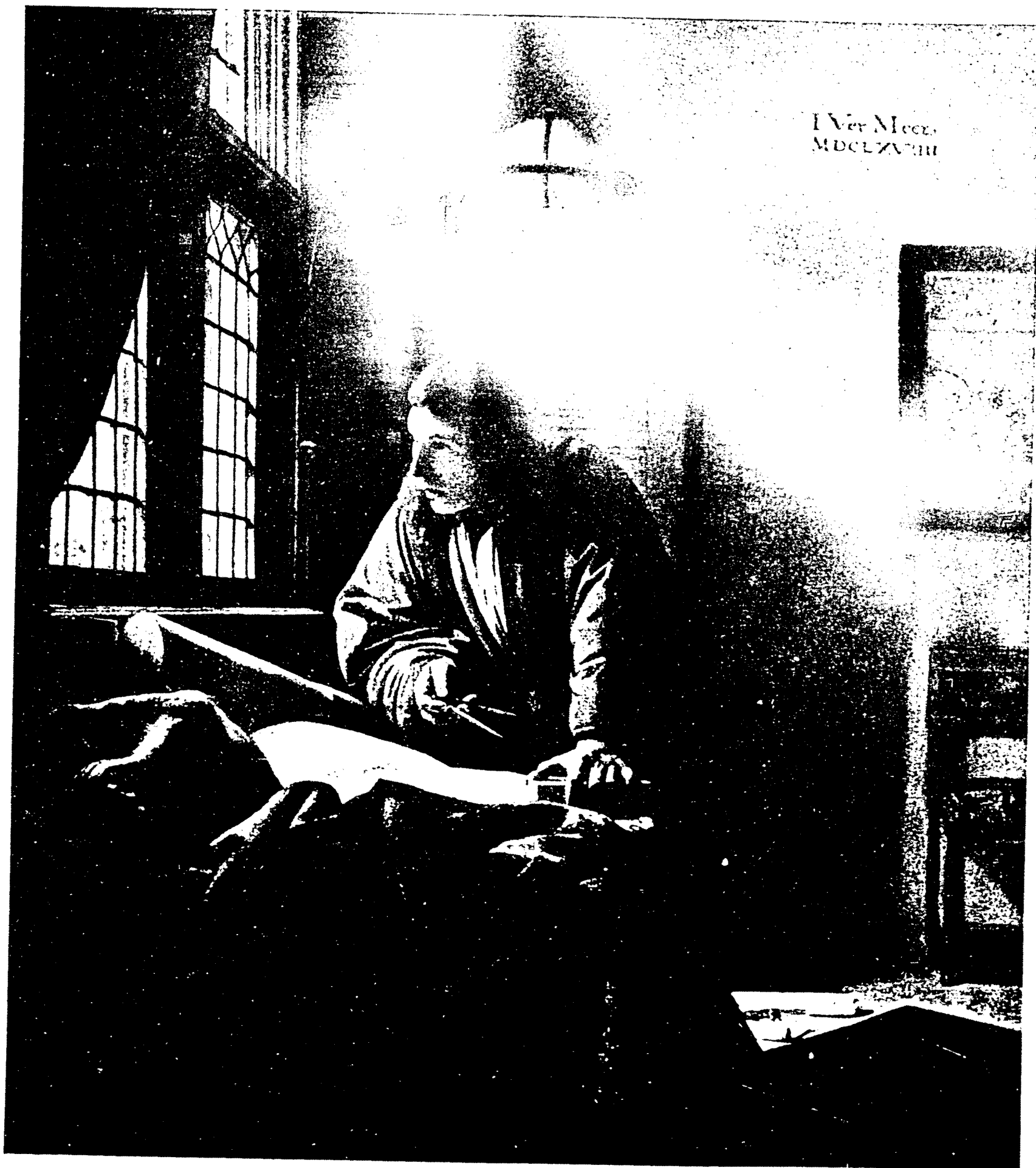
*Вермеер, Делфтский. Прокъ музеев.
(Виндзорская галерея).*

*J. Vermeer. La leçon de musique.
(Château de Windsor).*



*Вермеер. Девятый. Наблюдение.
(Дрезденская галерея).*

*J. Vermeer. La liseuse
(Musée de Dresde).*



*Вермеер. Девятый. Географ.
Грав. Штудла, Франкфурт.*

*J. Vermeer. Le géographe.
Gravé par Stadel, Frankfurt.*



Вермеер. Астроном. Амстердам.
Амстердамский музей

J. Vermeer. "La liseuse".
(Musée d'Amsterdam)



*Верстерь Делфтмендт. Нейсажд.
(Патерца Сакс. Амстердафт).*

*J. Vermeer. La grille.
(Galerie Six, Amsterdam).*

ной сказкой горница: мебель и картины и зеркала, все посты. На картинѣ Амстердамскаго музея женщина сидитъ съ лотней, въ Лондонской національной галереѣ она опять у спинета... Такъ много разъ, въ разныхъ положеніяхъ, одинокая мечтательница предается своимъ грезамъ.

Вермееръ не имѣлъ никакой фантазіи, или, правильнѣе, не хотѣлъ выдумывать. Его тихая, дѣтская душа не улетала въ далекія страны, въ нездѣшній міръ. Художникъ былъ бѣденъ и писалъ жизнь только своего дома, и все его живописное творчество является какимъ то „voyage autour de ma chambre“. Дѣйствительно, всѣ люди Вермеера всегда сидятъ въ той же скромной комнатѣ съ шанечнымъ поломъ, всегда ровно и спокойно льется свѣтъ въ то же окно съ узорной пестрядью стекель. И стоитъ тотъ же стулъ съ блестящими гвоздиками съ львиными головками, а на стѣнѣ виситъ картина или географическая карта. Даже люди, находящіеся въ комнатѣ — все тѣ же; чаще всего это некрасивая, но прелестная дѣвушка съ тонкой, нѣжной шеей подростка, съ живыми, блестящими, газельими глазами. И всегда она не то улыбается, не то въ задумчивости о чемъ то мечтаетъ, мечтаетъ какъ грезить все въ этой тихой комнатѣ, почти пустой, но заселенной живой теплотой кажущихся „мертвыми“ предметовъ. Можетъ быть, смотреть слишкомъ „земной“, слишкомъ обыденной эта обстановка средняго голландскаго дома, этотъ вѣчно-повторяющійся „живой инвентарь“ картинъ? Но въ простотѣ, въ скромной музыкальной ритмичности красокъ кроется и новый вѣчный свѣтъ; Вермееръ поэтъ краски для краски, живописецъ для живописи.

Надо ли дать свѣдѣнія о жизни художника? Вѣдь о немъ, какъ и о многихъ величайшихъ мастерахъ извѣстно мало. Онъ жилъ въ Дельфтѣ, маленькомъ голландскомъ городѣ, гдѣ работалъ до смерти. Спорятъ о томъ, кто былъ его учителемъ: Карель Фабриціусъ или Леонардъ Брамеръ. Не все ли равно? Вѣдь Вермееръ Дельфтскій не похожъ ни на того, ни на другого, онъ „самъ по себѣ“, онъ одинокъ среди всѣхъ его окружавшихъ. Извѣстно, что онъ былъ бѣденъ, имѣлъ большую семью, умеръ еще молодымъ, въ 1675 году, сорока трехъ лѣтъ отъ роду. Этотъ тихій работникъ всю свою жизнь не покидалъ родного города и, навѣрное, писалъ сотни картинъ, прежде чѣмъ достигъ своего изумительнаго технического умѣнія. Тѣмъ болѣе странно, что до сихъ поръ найдено лишь тридцать съ чѣмъ то его произведеній. Въ Россіи ихъ нѣтъ совсѣмъ, такъ какъ два уже проданы: одно — Демидовыми, другое — А. А. Половцевымъ, всего лишь нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Гдѣ же другіе холсты мастера, хотя бы тѣ, что перечислены и описаны при аукціонѣ его вещей, въ 1696 году, въ Амстердамѣ? И странно подумать, что жизнь Вермеера, этого простого, безхитростнаго и столь близкаго намъ художника-ребенка осталась какой-то загадкой для насъ. Съ тѣмъ большей жадностью и трепетомъ любимъ его немногія, такія рѣдкія и прекрасныя картины. Можетъ быть лучшая изъ нихъ маленькое „Письмо“ въ Амстердамской га-

лереѣ. Поютъ иѣжныя фарфоровыя краски меланхолическую кантату: перламутръ и жемчугъ, лимонное золото и небесная бирюза, молочно-бѣлое, сизо-сѣрое, зеленое... Кажется, будто все это — не краска, а самой природой данный цвѣтъ. Потомъ другая картина, названная ‚Читающая‘. Она опять въ голубомъ, эта женщина; опять играетъ на ея лицѣ солнце и цѣлуетъ, и льнетъ, ласкаясь къ нему. Женщина та же, что читала прежде письмо, или сидитъ въ Луврѣ за плетениемъ кружевъ. Или еще — ‚Пустая комната‘ въ Берлинскомъ музеѣ. Манитъ тихая поэзія вещей: ласковость шелка, твердая увѣренность стульевъ и стола, шуршаніе драпировокъ и веселый лепетъ солнечныхъ лучей, пробирающихся въ окошко. Но, можетъ быть, ‚лучшая изъ лучшихъ‘ — ‚Голова дѣвушки‘ въ Гаагѣ — живая голова изъ хрупкаго фарфора. Вспомните — встрѣчаются иногда такія молодыя дѣвушки старинной породы, съ иѣжными, стараго фарфора, влажными глазами. И кажется, будто патина, дивная патина времени коснулась ихъ юныхъ лицъ. На картинѣ Вермеера лицо дѣвушки именно такое: молодое по выраженію и старинное по веществу, и сочетаются и ласкаются на немъ тона свѣжей кожи съ красками аксессуаровъ. Эти тона — далекая мелодія вечера, закатъ солнца. Потомъ другая картина, которой теперь подобрали названіе ‚Новый Завѣтъ‘. Опять гамма фарфоровыхъ тоновъ: голубое, бѣлое, золотое, иѣжно-коричневое и розово-бѣлое. Лучше всего здѣсь nature morte, — если такъ можно назвать оживленные Вермееромъ неодушевленные предметы: пестрый занавѣсъ — налѣво стулъ съ ярко-голубой накидкой, яблоко и полъ шапками. Здѣсь только предлогъ, чтобы написать женщину, бѣлый съ чернымъ паркетъ, змѣю, изъ пасти которой бѣжитъ свѣтло-алая струйка крови. Особенно характерна здѣсь живопись тѣла, совѣмъ какъ на ‚Кружевицѣ‘ въ Луврѣ. Вермееръ никогда не дѣлалъ контуровъ, а только накладывалъ планами краски: свѣтъ серебристо-желтый, какъ слоновая кость, тѣни лицъ цвѣта стекла бутылокъ.

На пейзажахъ у него замѣченъ пріемъ pointillist'овъ — круглыми точками краски накладывать свѣтлые блики, покрывать картину какъ бы мелкими каплями росы. Роса на дельфтскомъ фаянсѣ — вотъ живописный девизъ Вермеера Дельфтскаго. Но живописи онъ иногда напоминаетъ Коттэ, или, правильнѣе, въ лучшихъ Коттэ чувствуется вліяніе Дельфтскаго. Техника его широкая, и необычайно свѣжи его ‚обобщенныя‘ краски. Дивный, дивный — словно сейчасъ написанъ — его пейзажъ въ Гаагѣ ‚Видъ Дельфта‘. Тихо и торжественно застыли воды, и солнце купается въ нихъ. Свѣтъ, свѣтъ повсюду: въ облачномъ небѣ сквозь гряды облаковъ, въ сѣрой водѣ, на красныхъ черепицахъ домовыхъ крышъ, на лицахъ и на одеждахъ людей. Особенно ‚звонко‘ написаны барки, — ярко-черныя съ бѣлыми пятнами отъ солнца...

Вермееръ, какъ изысканный ювелиръ, зерно за зерномъ нанизывалъ драгоценныя жемчужины красокъ. Всегда, думая о немъ, я прежде всего вспоминаю его картину ‚Ожерелье‘. Здѣсь, какъ бы живописный канонъ мастера. Краски Вермеера



*J. Vermeer, Jeune fille
(Galerie d'Amberg,
Bruxelles).*

*Белая девочка, М. И. Мухоморов
(Музей, Ленинград).*



*J. Vermeer, Jeune fille,
(Collection De Gizez,
Bruxelles).*

*Белая девочка, М. И. Мухоморов
(Музей, Ленинград).*



*Ворхсепт. Девамакити. Кривоосман.
Сизрениу XV вѣн.*

*J. Vermeer. La dentelliere.
(Museo de Louvre).*



Первый Легионер. Бессонное обаяние (фрагмент).
(Гравюра 1918).

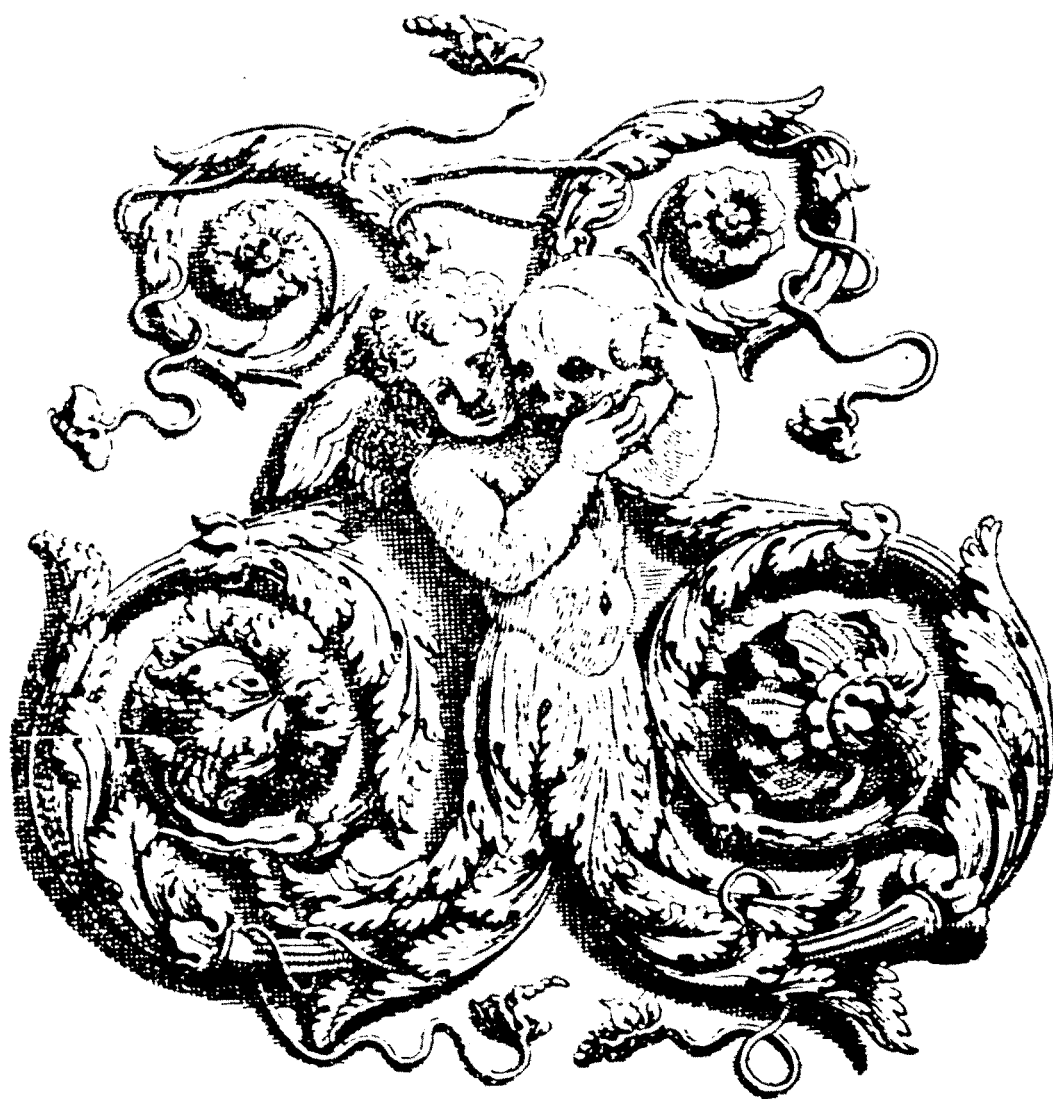
J. Vermeer. La courtisane (fragment).
(Musée de Dresde).

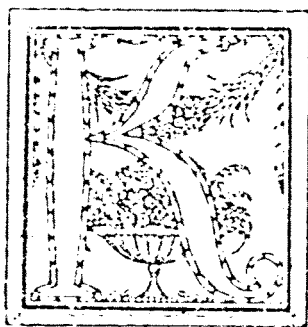


*Берберга, Те-афмачин, Синакка анна,
(Мысеч Нан, Фпуцпуана, Кепумаш).*

*J. Vennet, Le terre de van,
(Musée de Berlin).*

могут передать только звуки музыки — иВжной, баюкающей, ласковой, грустной. Въ нихъ мерещатся свѣтлыя вечерніе сумерки, солнечные дни, каналы застывшей воды съ бѣлыми лебедями. Въ нихъ мудрость и простота золотого вѣка, несбыточное счастье дѣтскихъ сновъ. Его творчество, какъ лучъ солнца, всегда радуетъ, всегда успокаиваетъ и баюкаетъ сердце.
Жемчужное ожерелье и лимонъ на фонѣ дельфтской вазы...





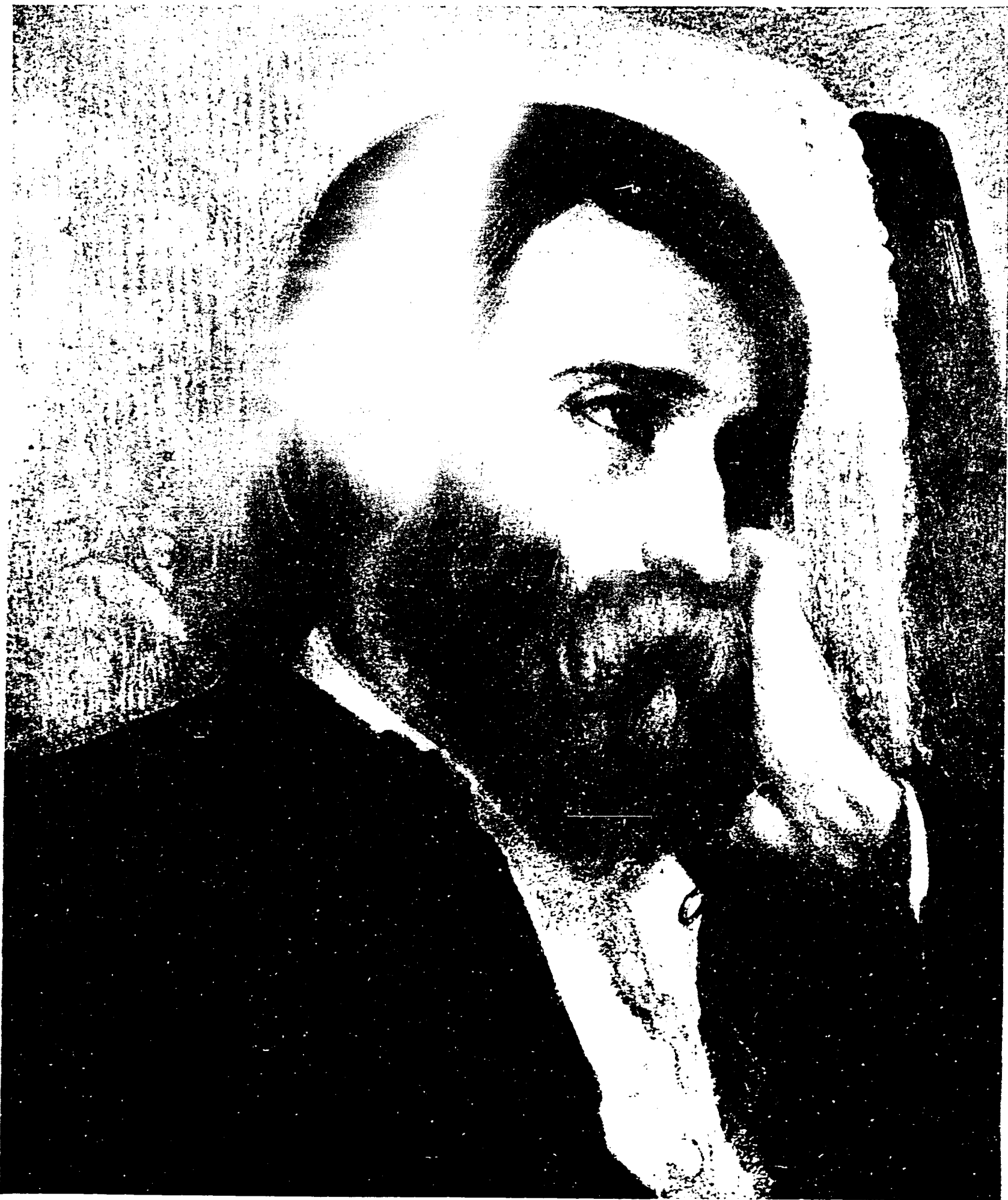
КУРБЭ, быть может, не самая свѣтлая звѣзда на небѣ французскаго искусства. Делакруа болѣе великъ; не говоря уже о томъ, что онъ несравненно болѣе значительный человѣкъ, онъ — художникъ болѣе всеобъемлющій. Но Делакруа представлялъ собою слишкомъ сложное явленіе, чтобы быть понятымъ несомнѣнно еще зрѣлымъ поколѣніемъ. Нѣмцы, наврѣмѣрь, видѣли въ немъ только романтика, родившагося еще въ восемнадцатомъ столѣтіи, съ вычурой барока, а главное, — типичнаго француза. Дѣйствительно, Делакруа — чистокровнѣйшій французъ девятнадцатаго вѣка, живописецъ, въ которомъ сосредоточилось и засіяло искусство цѣлаго народа; — онъ былъ галль душой и тѣломъ, да къ тому же латинскій галль, безъ одной германской черты. Курбэ — гораздо проще; въ немъ не было ничего напоминавшаго презрѣнный барокъ, — полная противоположность Делакруа. Курбэ казался художникомъ только своего времени, германцемъ⁶ по наивности; въ его грубой силѣ не замѣчалось ничего обычно французскаго: онъ былъ творцомъ совершенно новаго образца, писалъ только то, что видѣлъ (такъ, по крайней мѣрѣ, про него говорили), безпощадно выембывалъ все, что приближалось къ понятіямъ классицизма и романтизма, и Курбэ легко было понимать безъ всякой подготовки, — такъ думали его современники. Онъ изображалъ природу, только одну природу — все, что каждый можетъ видѣть изъ своего дома. Не естественно ли, что для находившихся въ бѣдственномъ положеніи, растерявшихся людей столь растерзаннаго столѣтія онъ представился Мессіей? Этотъ человѣкъ съ прекраснымъ профилемъ, обрамленнымъ большой асирійской бородой, вполне отвѣчалъ такому представленію. Въ немъ было дѣйствительно нѣчто, напоминавшее Мессію. Онъ ходилъ въ толпѣ и проповѣдовалъ, проповѣдовалъ словами и картинами, — правда, безъ всякой кротости. Онъ былъ тотъ Мессія, о которомъ мечтавъ Лейбъ — богатырь, одаренный медвѣжьей силой. Стоило ему на что-нибудь наложить свою руку — всякій зналъ, что здѣсь побывалъ онъ. Онъ былъ пестеримъ. Цѣлью его стремленій вовсе не была смерть на крестѣ; онъ былъ доступенъ обаянію земныхъ благъ. Въ сущности, весь проникнутый земными началами, Курбэ былъ апостоломъ земной жизни. И все-таки онъ умеръ на крестѣ, какъ апостолъ... Курбэ — истинный живописецъ. Только узнавъ его, вполне отдаешь себѣ отчетъ въ томъ, что означаетъ это слово: живописецъ⁷.

* Переводъ съ нѣмецкаго (съ рукописи).



U. Kyrio. Panteon di Artemis.
(Coop. Iptara de Iarpara, di Iapania).

U. Coiro di Iarpara.
(Coop. di Iarpara de Wagar, Paris).



*Г. Курбъ. Портретъ Г. Браяса.
(Музей въ Монпелье).*

*G. Courbet. Portrait de M. Brayas
(Musée de Montpellier).*

Отецъ Курбэ, богатый крестьянинъ-помѣщикъ Орнана (гдѣ въ 1819 году родился Гюставъ Курбэ), желая сдѣлать изъ своего сына образованнаго человѣка, послалъ его въ школу, въ ближайшій городъ Безансонъ. Но Курбэ хотѣлъ рисовать. Онъ не имѣлъ ни малѣйшей склонности къ латини, греческому, философіи и математикѣ. Онъ сидѣлъ въ классѣ, не обращая ни на что вниманія, и только негодовалъ, что вокругъ него слишкомъ много шума. Ему представлялось, вѣроятно, что школьное время надо проспать, а затѣмъ „настоящее“ придетъ само собой. Между прочимъ, онъ писалъ домой очень грубыя письма. Если учителю когда-нибудь вздумается еще разъ разговаривать съ нимъ въ такой непріятной формѣ, то онъ покажетъ ему себя... Пища въ школѣ тоже никуда не годится, а главное родители должны прислать ему, какъ можно скорѣе, теплое одѣяло... Онъ занимался разумно однимъ искусствомъ. Сперва онъ только рисовалъ карандашомъ. Нѣкоторые изъ его первыхъ рисунковъ сохранились; въ нихъ уже виденъ художникъ. Одинъ изъ этихъ рисунковъ представляетъ Орнанъ, деревню на горѣ и скалу. Этому мотиву онъ остался вѣренъ всю жизнь.

Наконецъ, Курбэ убѣдилъ своего стараго отца, что ему необходимо Парижъ для изученія юриспруденціи. Это было въ 1839 году, когда ему минуло двадцать лѣтъ. Его біографъ Ріа (Riat) рассказываетъ, что онъ страдалъ тоской по родинѣ. Это такъ понятно; поверхностно образованный крестьянинъ изъ Орнана, проспавшій учебное время въ латинской школѣ Безансона, не могъ чувствовать себя въ Парижѣ, какъ дома. Но онъ рисовалъ. Когда особенно сильно овладѣвала имъ тоска по родинѣ, онъ уходилъ въ Лувръ. Тамъ онъ, дѣйствительно, вскорѣ сталъ чувствовать себя, какъ дома. Если его первыя произведенія, которыя представляютъ собой, болѣею частью, всевозможныя аллегорическія и классическія ухищренія, не вполне еще обнаруживаютъ будущаго мастера, зато его отношеніе къ Лувру уже само по себѣ, ярко характеризуетъ будущаго Курбэ. На итальянцевъ онъ едва смотрѣлъ. Тиціанъ и Леонардо казались ему не болѣе, какъ виртуозами; Рафаэль, по его мнѣнію, написалъ нѣсколько порядочныхъ портретовъ, въ которыхъ, однако, нѣтъ и слѣда какой-нибудь идеи, вслѣдствіе чего Рафаэлемъ такъ увлекаются именно идеалисты. Однако, въ Луврѣ были залы, въ которыхъ юноша-Курбэ затановалъ дыханіе и, повидимому, посвѣщеніе этихъ залъ осталось для него не бесплоднымъ.



Рисунокъ Г. Курбэ.

Въ 1844 году Курбэ первый разъ выступилъ въ Салонѣ. Онъ выставилъ написанный два года до того автопортретъ съ черной собакой. Можно смѣло назвать этотъ холстъ его первымъ chef d'oeuvre'омъ. Курбэ изобразилъ себя съ собакой, сидящимъ на скалѣ въ своемъ родномъ краѣ. На этомъ портретѣ — у него прекрасное, совершенно юношеское, безбородое лицо, обрамленное длинными кудрями, выбивающимися изъ подъ широкополой шляпы; портретъ написанъ необыкновенно мягко и вмѣстѣ съ тѣмъ съ удивительной увѣренностью. Онъ любилъ въ то время мягкую, туманную манеру письма, придававшую его кисти особую нѣжность. И это обнаруживается у него во всѣхъ картинахъ съ фигурами, для которыхъ моделью былъ онъ самъ или его сестры и друзья. Самыя драгоценныя изъ этихъ картинъ „L'homme blessé“ и „L'homme à la ceinture de cuir“ находятся въ Луврѣ. Мягкость живописи придаетъ фигурамъ Курбэ, созданнымъ имъ въ тѣ ранніе годы, благородную, скрытую сентиментальность, особенно ярко выразившуюся въ его картинѣ „Amants dans la campagne“, на которой онъ изобразилъ себя самого со своей возлюбленной, натурщицей Жозефиной; ее можно найти во всѣхъ его картинахъ перваго періода. Курбэ былъ въ то время мечтательнымъ лирикомъ, умѣвшимъ читать Мюссэ; онъ горячо восторгался Жерико, котораго объявилъ своимъ единственнымъ учителемъ и отъ котораго, дѣйствительно, кое что перенялъ; однако это „кое что“ онъ чуть ли не со стыдомъ окутывалъ покрываломъ, какое могъ соткать для него строгій Придонъ.

Курбэ-юношу можно было счесть романтикомъ, но вскорѣ выяснилось большее.

Въ Салонѣ 1849 года, кромѣ другихъ шести ландшафтовъ и портретовъ, появилась прелюдія, первая группа, имѣвшая большой успѣхъ: „L'après-dîner à Ognans“. Критика сейчасъ же раздѣлилась на два лагеря. Делакруа хвалилъ новичка, какъ революціонера съ вѣрнымъ будущимъ. Старый Энгръ оплакивалъ прекрасный талантъ, а Теофиль Готье не зналъ, что ему и сказать... Курбэ работалъ неутомимо. Въ 1850 году онъ приготовилъ восемь холстовъ, между ними — „Les Casseurs de pierres“, и рѣшительное произведение, я сказалъ бы рѣшительное для



Рисунокъ Г. Курбэ.

всего Курбэ: „Похороны въ Орна-
нѣ“. На полотнѣ въ четыре метра
длиною и въ три съ половиною
метра вышиной, развѣтывалось
передъ пораженными парижанами
нѣчто такое, что они привыкли
видѣть вездѣ, но только не въ
Салонѣ: подлинная жизнь.



Рисунокъ Г. Курбэ.

Сцена изъ Орнана... Не было
надобности указывать на то, что
всѣ эти, если я не ошибаюсь,
сорокъ пять человѣкъ въ есте-
ственную величину были напи-
саны съ натуры. Это было ясно,
не менѣе ясно, чѣмъ то, что
Франсъ Гальсъ не выдумывалъ
изображаемыхъ имъ голландцевъ.
Всѣ жители Орнана, хоть сколько
нибудь значительные, пожелали быть
изображенными на этой картинѣ, какъ десять
лѣтъ спустя люди, принадлежавшіе къ
другому классу общества, пожелали
быть изображенными на „Коронаціи“
Менделя. Никто изъ обитателей
Орнана не подумалъ о томъ, что
въ сущности, похороны вовсе не
представляютъ радостнаго событія.
Въ одномъ изъ своихъ писемъ Курбэ
разсказываетъ, что уже послѣ того,
какъ онъ изобразилъ на этихъ „похо-
ронахъ“ всѣхъ своихъ родственниковъ
и всѣхъ болѣе или менѣе видныхъ
жителей Орнана, къ нему явились,
наконецъ, пѣвчіе и спросили его,
чѣмъ они навлекли на себя гнѣвъ и
за что художникъ опозорилъ ихъ,
не изобразивъ ихъ на своей картинѣ,
тогда какъ изображены имъ всѣ лица,
имѣющія даже отдаленное отноше-
ніе къ церкви. И Курбэ сейчасъ же
написалъ пѣвчихъ, предоставивъ имъ
центральное мѣсто на холстѣ, рядомъ
съ колѣнопреклоненнымъ могильщи-
комъ. Это и суть тѣ двѣ фигуры,
привлекающія вниманіе своими велико-
лѣпными багровыми лицами и костю-
мами, напоминающія индѣйцевъ. Но
самое замѣчательное то, что эти пѣв-
чіе столь же необходимы здѣсь, какъ
остальныя части картины. Въ этомъ
и заключается великая особенность
Курбэ. Люди бранили его за реали-
змъ, возмущались тѣмъ, что онъ осмѣ-
лился представить на холстѣ подлин-
ную жизненную сцену со всѣми слу-
чайностями; но при этомъ строгіе
критики упускали изъ виду то, что
таилось за „реализмомъ“ Курбэ —
скрытую стильность, мощь испанской
руки, превращающей всѣ случайности
живописнаго разсказа въ необходи-
мыя составныя части формы, той
формы, которая создала изъ печаль-
ной сцены похоронъ памятникъ жизни,
пестряющей яркими, звучными крас-
ками

и превосходящій по своей силѣ и смѣлости всѣ групповыя картины нидерландцевъ и даже знаменитую „Ночную Стражу“.

Въ то время реализмъ только что совершалъ свой торжественный въѣздъ, — но не въ искусствѣ. Мы напрасно старались бы точно опредѣлить время, когда это понятіе получило право гражданства въ искусствѣ. Это опредѣляется гораздо легче въ области критическаго фельетона. Много говорилось тогдашней критикой о безобразіи реальныхъ деталей и о грубости чувства, не отступавшаго даже передъ проявленіемъ невольнаго комизма печальниковъ, но конечно, критики забывали, что всѣ эти, сами по себѣ, въ высшей степени относительные элементы только увеличиваютъ красоту цѣлаго, что реализмъ, при всей своей новой жизненности, возрождаетъ искусство старыхъ мастеровъ и отражаетъ его, словно въ волшебномъ зеркалѣ.

Въ картинѣ „Les Casseurs de pierres“ критики признали даже социальную тенденцію. Теперь, любуясь образцовымъ произведеніемъ Курбэ въ Дрезденской галереѣ, мы этого не находимъ. Но думалъ ли самъ Курбэ о социальныхъ вопросахъ, когда писалъ своихъ „каменщиковъ“? Если судить по его собственнымъ словамъ, то приходишь къ обратному заключенію. Онъ просто увидѣлъ на дорогѣ каменщика и пришелъ въ восторгъ отъ его силуэта. Но когда социалистъ Прудонъ увидѣлъ картину Курбэ, онъ далъ понять художнику, что созданъ имъ социальный документъ. Сперва Курбэ удивился, но потомъ остался очень доволенъ. Художникъ-соціологъ — это ему понравилось. Это сулило шумную рекламу и давало возможность позлить буржуа. За кружкой пива онъ выслушалъ то, что ему сказалъ Прудонъ, и послѣдовалъ совѣту друга на свой собственный ладъ. Его стали занимать мысли о несправедливости проклятыхъ эксплуататоровъ, которые бѣсятся съ жиру, и объ участи несчастныхъ угнетаемыхъ и тому подобное. Такимъ образомъ, искусство его окрасилось социализмомъ. Было бы лучше, конечно, если бы этого не случилось. Но легкая идеологія соблазнила Курбэ. Выходило такъ, что тупоумные академики, писавшіе всякіе пустяки (сами по себѣ, какъ живописцы, представлявшіе ложное направленіе), принадлежали къ числу „притѣснителей“, а люди, какъ онъ, Курбэ, посылавшіе къ чорту всю академію, были „освободителями“. Въ сущности къ этому и сводился весь невинный „социализмъ“ Курбэ, социализмъ, создавшій ему столько враговъ, доставившій столько неприятностей, а въ концѣ концовъ — и ничто худшее. Это было только настроеніе, возобновлявшееся за кружкой пива, по вечерамъ. Днемъ онъ писалъ, писалъ и писалъ, и все остальное для него переставало существовать. Едва ли малѣйшій атомъ неяснаго политиканства когда нибудь омрачалъ пылъ его творческаго генія. Миллэ былъ въ гораздо большей степени тенденціознымъ художникомъ; онъ не могъ удержаться отъ того, чтобы не выражать въ своихъ картинахъ горячей симпатіи къ ближнимъ и скорби о собственной судьбѣ. Это являлось результатомъ



*Л. Курбо. Жена с прашкови.
(Собр. Принца де Ваграм, в Париж).*

*G. Courbet. Femme à la fleur.
(Collection du Prince de Wagram, Paris).*



*F. Kypriou, buste.
(Musée de Montpellier).*

*G. Corbét, Etude pour La femme à la fleur.
(Musée de Montpellier).*



1. Купо, зкенуава вв апуа томв.
(Гуапу, coop. вв Америкв).

6. Coubet. La terre au miroir.
(Collect. prière en Amérique).



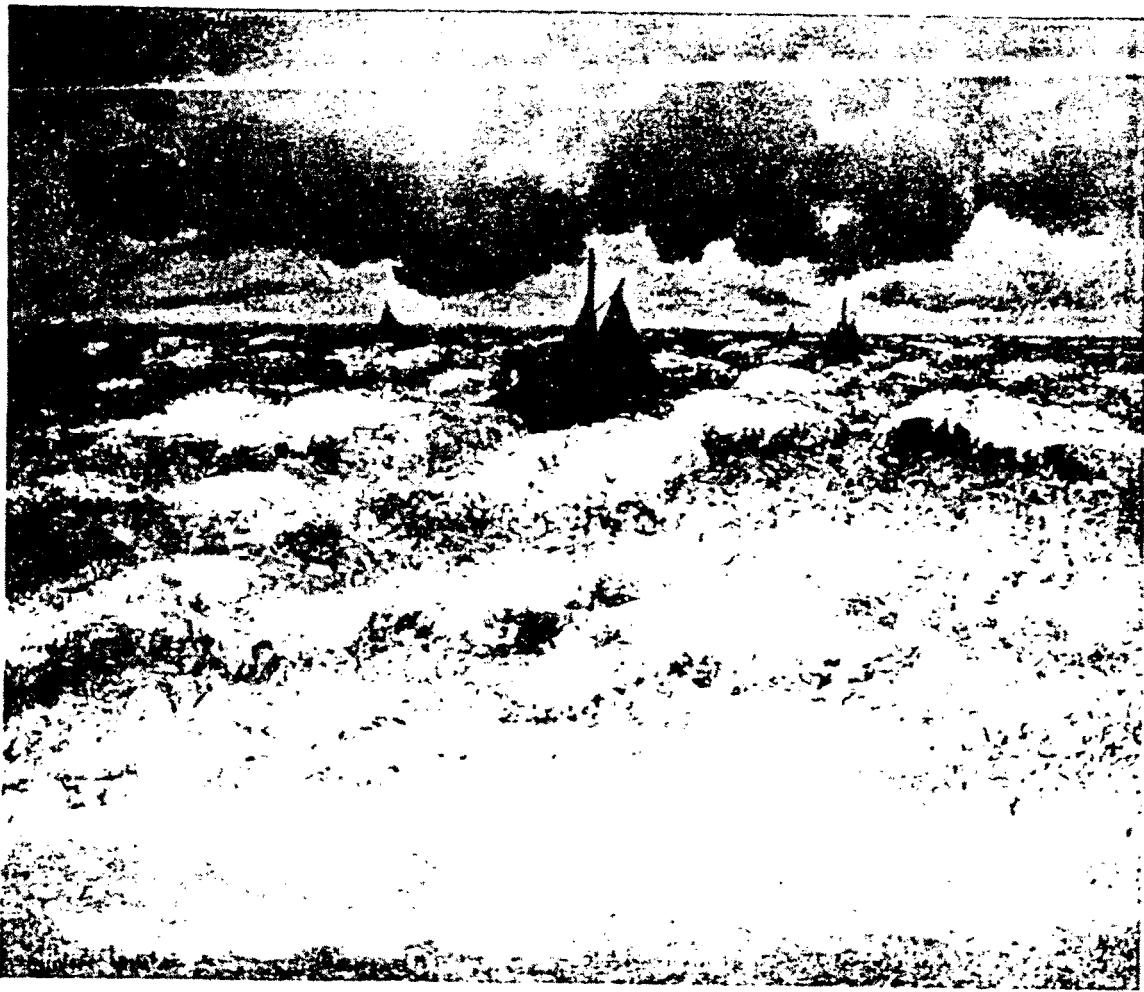
Группа рабочих на производстве.

Группа рабочих на производстве.



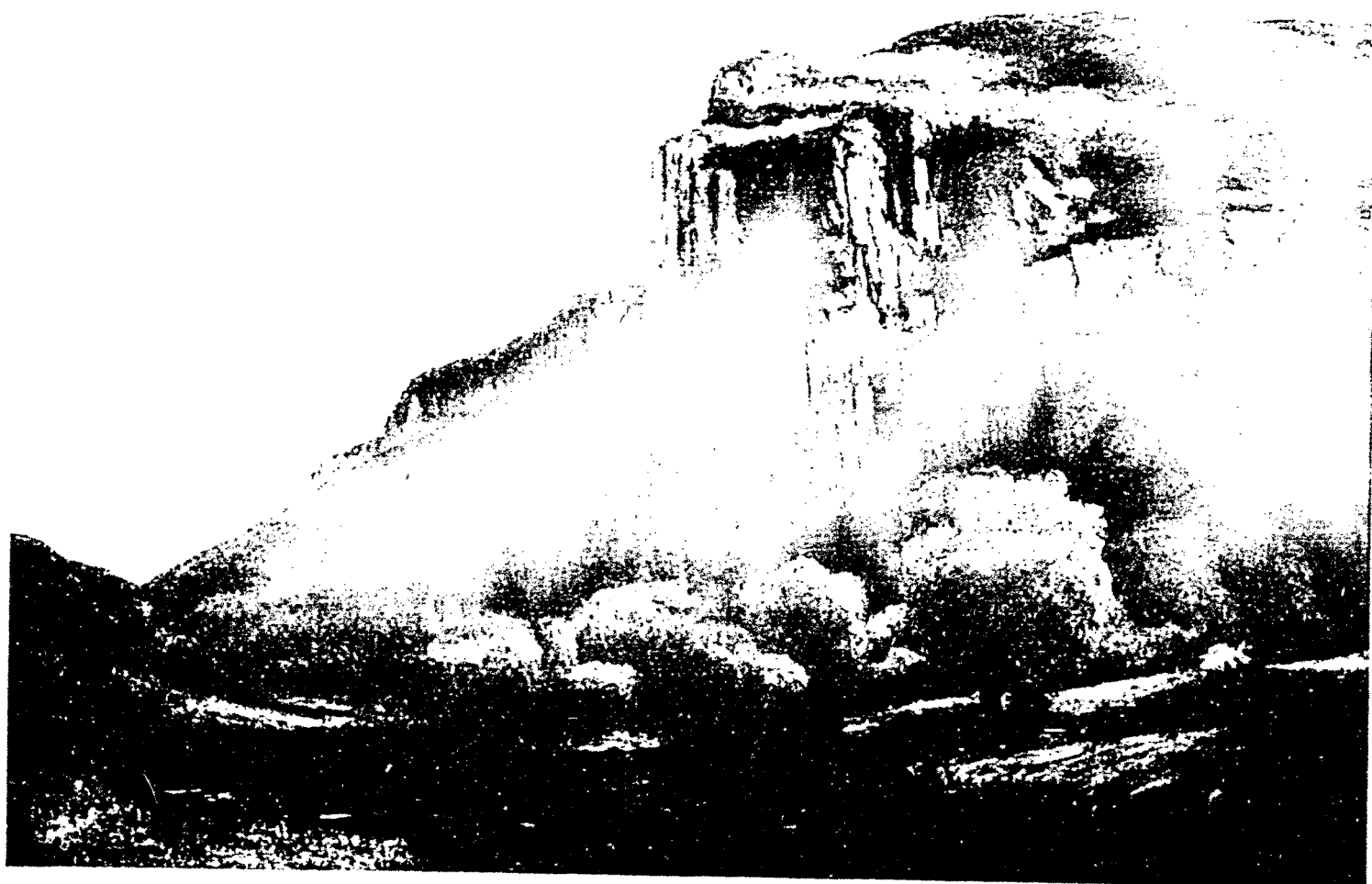
1. Купи, в ле матацт мачуаит.
Коп. I. Котанова, в Удпави

G. Courbet, Femme couchée,
(Collect. de M. Collignon, Paris).



*I. Курбъ. „Морина и Волна“. (Дюран-Руелл,
съ „Америкъ“ и собр. Принца де Ваграмъ
въ Парижъ).*

*G. Courbet. „Marine et La Vague“,
(Durand-Ruel, „Amerique“ et collect.
du Prince de Wagram, Paris).*



*Г. Купъ. Оспаци и Јолу озеки.
(Собр. Г. Обри и Пруста де Барпаи.
Пара 1873).*

*G. Courbet. Le Ravin et Le Combat
des cerfs. (Collect. de M. Henri Aubrey
et du Prince de Wagram. Paris).*



*F. Kypri, Ηχοποιία στ' Ορμαίνι,
(Προσπίτη αρχαία)*

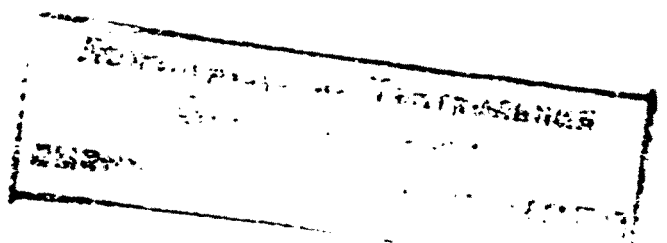
*G. Cambel, Επιταφίσιον τ' Ορμαίνι,
(Μουσείο του Λορέντζου)*

прекраснаго глубоко-человѣчнаго инстинкта, но, отчасти, вредило его картинамъ. Курбэ былъ изъ болѣе твердаго матеріала; онъ не зналъ размягчающаго духъ состраданія; въ часы досуга онъ былъ очень добродушенъ, но только пока это не мѣшало его интересамъ, какъ житейскимъ, такъ и самымъ возвышеннымъ. Онъ писалъ. Его взоръ былъ устремленъ только на то, въ чемъ онъ въ данный моментъ нуждался. И рука его не дрожала, когда ему приходилось ‚вырывать‘ у природы то, что онъ превращалъ въ картину. Онъ не прислушивался, подобно Миллэ, къ разговорамъ надорвавшихся въ работѣ поденщиковъ, служившихъ ему моделями. Онъ всегда оставался художникомъ. Въ часы творчества ‚несчастныя‘ были для него только матеріаломъ: горе создавало углы и линіи, лохмотья давали краски.

1854

Въ 1854 году Курбэ написалъ свое самое большое произведеніе: ‚Мастерская‘. Картина не была принята на выставку, потому что ни одинъ человѣкъ не могъ понять, что онъ хотѣлъ ею выразить. Да и самъ авторъ не зналъ этого! Вокругъ своего мольберта онъ сгруппировалъ цѣлую толпу народа, — друзей, долженствовавшихъ иллюстрировать его духовный міръ, какія-то невѣроятныя фигуры нищихъ, калѣкъ и, Богъ знаетъ, кого — въ качествѣ символовъ. Возлѣ мольберта онъ поставилъ обворожительную натурщицу, а самого себя изобразилъ пишущимъ ландшафтъ! Это должно было выражать глубокомысленный апофеозъ его художественнаго таланта, но стало божественнымъ, выше всякаго ‚объясненія‘ могучимъ произведеніемъ искусства. Картину придумалъ бессознательный мыслитель, сознательный художникъ только воспользовался различными фигурами, — это было нѣчто, отчасти напоминавшее фреску, отчасти гобеленъ, — и вмѣстѣ съ тѣмъ въ краскахъ и въ разграниченіи массъ было столько органическаго, что непонятность, съ точки зрѣнія разсудка, въ композиціи представляется намъ теперь волюнѣ естественной. Это произведеніе стало дѣйствительно апофеозомъ, но въ другомъ смыслѣ — апофеозомъ живописи. Для Курбэ живописью было все, что онъ видѣлъ: тѣла купающихся и обнажающихъ свою молодую плоть въ кущѣ лѣсовъ, — олени и лани, которыхъ подстерегалъ онъ, охотникъ, не имѣющій себѣ равнаго, — скалы и пещеры его родины. И намъ кажется, что художнику удалось такъ хорошо совладать со своимъ громаднымъ произведеніемъ лишь при помощи полувѣрнаго инстинкта, уничтожавшаго въ объектѣ всякую мысль: у Курбэ было время только для того, чтобы писать.

Впрочемъ, иногда и въ немъ какъ будто пробуждались болѣе человѣчныя чувства. Въ 1864 году онъ написалъ картину, которую называлъ ‚Венера и Психея‘... Венера, которой овладѣла зависть къ соперницѣ, стоитъ на колѣняхъ на ложѣ Спящей Психеи и смотритъ упорно въ ея лицо... Но, въ сущности, и на этой картинѣ изображены просто двѣ прекрасныя голыя дѣвушки, показывающія свои формы; что касается названія картины, то его придумалъ, по всей вѣроятности, одинъ изъ



друзей художника. Такъ же, какъ онъ написалъ этихъ женщинъ, онъ написалъ и дерущихся оленей — одно изъ его главныхъ произведеній за шестидесятые годы. Олени дерутся не на животъ, а на смерть, и написавъ ихъ, Курбэ дѣйствительно создалъ картину битвы, производящую тѣмъ большее впечатлѣніе, что тутъ героизмъ лишенъ всякаго пафоса и ничто не подчеркивается: борьба происходитъ не напоказъ намъ, зрителямъ, находящимся внѣ картины, а передъ лицомъ дѣва, деревья котораго, словно свидѣтели, стоятъ вокругъ борцовъ. И съ тою же непосредственной простотой, съ какою здѣсь изображена дѣвая жизнь, не руководствуясь никакими традиціонными понятіями, писалъ онъ и всякій ландшафтъ вообще. Однажды онъ былъ приглашенъ вмѣстѣ съ Корд на завтракъ къ одному другу, жившему въ деревнѣ. Послѣ завтрака оба художника рѣшили нарисовать по эскизу, въ подарокъ другу, и для этого пошли въ дѣво. Корд долго искалъ подходящаго мѣста и не могъ найти. Онъ непременно хотѣлъ отыскать удачный 'видъ'. Но Курбэ прямо сѣлъ тамъ, гдѣ случилось, и сейчасъ же принялся за работу. Ему было совершенно безразлично, что у него передъ глазами. Ріа рассказываетъ, какъ однажды онъ рисовалъ ландшафтъ близъ Марли. Его другъ, Фрэнсисъ Уей, известный литераторъ, присутствовалъ при этомъ. Когда Курбэ кончилъ писать, онъ указалъ рукою вдаль и попросилъ Уей посмотреть, что за предметы, собственно, тамъ, — онъ нарисовалъ ихъ, но не зналъ, что это такое. Уей посмотрѣлъ въ указанномъ направленіи, но, вслѣдствіе далекаго разстоянія, также не могъ рассмотреть предметы. Однако, потомъ, взглянувъ на картину, онъ сейчасъ же узналъ въ неизвестныхъ предметахъ нѣсколько охапокъ хвороста. Курбэ всталъ, отошелъ отъ картины на нѣсколько шаговъ, чтобы хорошенько взглянуть въ нее, и сказалъ: 'Совершенно вѣрно, это охапки хвороста'. Онъ изобразилъ только то, что видѣлъ, и уже потомъ рассмотрѣлъ, что именно изобразилъ. Такимъ же образомъ онъ писалъ и море. Онъ вовсе не стремился къ тому, чтобы создавать какой нибудь особенный планъ или опредѣленное отношеніе воды къ сушѣ. Для него было бы совершенно достаточно небольшой площади моря въ два квадратныхъ метра. Онъ наблюдалъ за тѣмъ, какъ одна волна нагоняетъ другую. Это движеніе тотчасъ же непосредственно передавалось его рукѣ, которая совершенно также хлестала краску на полотно. У него была какая то невѣроятная способность отождествляться съ тѣмъ веществомъ, которое онъ изображалъ. Если бы это понадобилось, онъ способенъ былъ превратиться даже въ человѣка, въ плоть и кровь человѣческую...

Чудовище! Бездушный аппаратъ, сквозь который, словно сквозь увеличительное стекло, виденъ міръ. Можно было подумать, что онъ пишетъ безъ участія разума, что это художникъ, который отъ художества требуетъ только его физической стороны. И все-таки — кто осмѣлился бы усомниться — онъ былъ художникомъ-гигантомъ, не только въ какомъ нибудь особенномъ, но и въ самомъ широкомъ смыслѣ слова. Человѣкомъ, оставившимъ послѣ себя видѣніе! Онъ могъ думать,



Рисунок Г. Курба.

что хотѣлъ — можемъ ли мы знать что нибудь о мысляхъ его за исключеніемъ того, что онъ высказывалъ, и нуждался ли въ словахъ этотъ огромный человѣкъ, голосомъ котораго была его кисть? Если бы нашелся кто нибудь, кто былъ бы въ состояніи сказать все то, что написалъ Курба, то онъ никогда не сдѣлался бы живописцемъ.

Творчество Курба было видѣніемъ, хотя онъ никогда не выдавалъ себя за ясно-видящаго. Во всякомъ случаѣ, онъ имѣлъ способность видѣть то, что не могъ видѣть глазъ человѣческой. Но, въ сущности, мы не знаемъ даже, видѣлъ ли онъ все это. Это было такъ же далеко отъ дѣйствитель-

ности, какъ то мимолетное представленіе, которое мы получаемъ отъ видѣннаго нами въ одинъ краткій мигъ чрезвычайнаго подъема чувствъ. Курба творилъ именно такія видѣнія. Какъ Рембрандтъ, Тиціанъ и Микеланжело. Правда, онъ творилъ, пользуясь совершенно иными средствами. Если Микеланжело, желая выразить силу, заставлялъ великана сокрушать скалу, наполняя грохотомъ весь міръ, то Курба показывалъ силу въ самой каменной массѣ утеса, изъ каждой открытой поры котораго какъ бы исходила безграничная мощь. Онъ изображалъ вѣчную несокрушимость горъ своего родного края, на подобіе крѣпости ограждающихъ землю. Онъ дѣлалъ видимыми тѣ невидимыя силы, которыя заставляютъ произростать деревья и траву на зеленыхъ лугахъ; онъ показывалъ въ человѣкѣ ту жизненную мощь, которая таится въ немъ и проявляется помимо него самого.

Въ Курба выражена величественная социальная идея. И это проявляется не въ отдѣльной какой нибудь картинѣ, а въ суммѣ всѣхъ его работъ, во всемъ его видѣніи. Однако это социологія такого рода, о которой самъ художникъ и не подозревалъ. Изображеніе человѣческаго несчастія здѣсь не причемъ. Впрочемъ, я не знаю даже, изображены ли имъ гдѣ нибудь „несчастные“. Очень можетъ быть, что онъ хотѣлъ этого, но вездѣ у него, какъ и въ „Каменщикахъ“, въ концѣ концовъ получалась могучая жизнь. Социальный символъ заключается въ очевидномъ сведеніи всего видимаго къ матеріи. Курба принизилъ понятіе человѣка, который до сихъ поръ игралъ въ искусствѣ первую роль, выдвинулъ совершенно безсознательно на первый планъ то равенство, въ какомъ находятся передъ природой — человѣкъ, дерево, животное и камень, и показалъ въ наше, стремящееся къ интеллектуальной жизни, время — символъ природы.

Къ сожалѣнію, въ Курбѣ сказался и политическій забіяка. Въ 1871 году онъ принялъ участіе въ коммуѣ. При этомъ неловкій крестьянскій сынъ, который такъ и не освоился съ Парижемъ, попался въ ловушку. Его обвинили въ низверженіи Вандомской колонны. Но всей вѣроятности, обвиненіе это было, съ точки зрѣнія юридической, неосновательно. По первому процессу Курбѣ приговорили къ нѣсколькимъ мѣсяцамъ тюремнаго заключенія, что онъ и отбылъ, хотя въ то время былъ уже боленъ; дни своего заключенія онъ короталъ при помощи живописи. Во второмъ процессѣ, въ 1873 году, когда палъ Тьеръ и во Франціи началась реакція, его приговорили вторично — къ возстановленію, на свой счетъ, колонны. Курбѣ принужденъ былъ бѣжать; онъ поселился въ Швейцаріи, въ Tour de Peilz близъ Вевэ. Послѣ безконечнаго процесса, сумма иска противъ него была, наконецъ, опредѣлена въ 320,000 франковъ! Курбѣ продолжалъ писать картины. Онъ зналъ, что злополучная колонна будетъ его гибелью. Во время изгнанія онъ писалъ такъ много, какъ только могъ, ему помогали ученики; теперь ужъ онъ работалъ для того, чтобы уплатить за колонну, а не изъ любви къ искусству и не съ радостнымъ чувствомъ. Да, это ясно видно по его позднѣйшимъ картинамъ. Положеніе Курбѣ въ Парижѣ, какъ перворазряднаго художника, было окончательно подорвано его противниками, которымъ прежде такъ часто отъ него доставалось. Его больше не цѣнили. Онъ запилъ. Его здоровье стало сильно ухудшаться. Въ концѣ концовъ, онъ попалъ въ руки врача-чудотворца. Его тѣло обезобразила во-



Рисунокъ Г. Курба.



*Г. Курб. Похороны в Орлеане (фрагмент)
(Луврский музей).*

*G. Courbet. Enterrement à Orléans (fragment).
(Musée du Louvre).*



1. Курба. Человекъ въ кожаномъ пояси.
(Луарскій музей).

6. Coubet. L'homme à la ceinture de cuir.
(Musée du Louvre).

дьяка и онъ едва могъ двигаться. Но онъ продолжалъ писать. Въ послѣдній день 1877 года онъ скончался.

Въ немъ погибъ феноменъ. Очень можетъ быть, что феноменальное въ немъ было еще болѣе велико, нежели его искусство. Но можно предположить, что была необходимость въ такомъ феноменѣ для того, чтобы дать столѣтію центральную точку. Этой точкой и стала Курбэ для искусства всѣхъ странъ. Только много лѣтъ спустя французскій народъ призналъ его, и только теперь увидѣли мы, какъ велико было его вліяніе. Когда изъ за мелочной ненависти Мессоніе, во время засѣданія жюри передъ открытіемъ Салона въ 1872 году, провозгласилъ, что Курбэ никогда больше не долженъ принимать участія на выставкахъ и что на него надо смотрѣть какъ на мертваго — и это рѣшеніе было фактически принято, и имѣло послѣдствіемъ отклоненіе Салономъ всѣхъ картинъ великаго мастера — Курбэ уже давно нельзя было изъять изъ исторіи развитія французскаго искусства. Онъ былъ душой этого развитія. Это относится также и къ намъ, нѣмцамъ.

Въ 1853 году онъ въ первый разъ появился въ Германіи, во Франкфуртѣ, гдѣ была устроена выставка его произведеній. Оттуда его слава распространилась на сѣверъ и на югъ. Въ 1869 году онъ совершилъ настоящій триумфальный вѣздъ въ Мюнхенъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ это былъ вѣздъ самой сильной художественной школы, какую мы имѣли въ девятнадцатомъ столѣтіи. Съ тѣхъ поръ начинается расцвѣтъ Лейбля, лучшаго приверженца Курбэ у насъ на родинѣ. Мы знаемъ, чѣмъ обязаны Тома, Трибнеръ и многіе другіе этому оплодотворенію германскаго искусства. И снова Германія должна была покориться своей участи, послѣ того какъ война 1870 года прервала ея сношенія съ Франціей, которыя такъ безконечно много обѣщали.

Курбэ далъ не все новому художеству. Но онъ далъ наиболѣе необходимое: почву, на которой можно было строить, хлѣбъ, которымъ можно было жить. Послѣ помѣшательства на классикахъ, прерафаэлитяхъ и романтикахъ, эта неспорченная, дѣйствительность была благодѣяніемъ для нашихъ художниковъ, которые до сихъ поръ, за безмѣрнымъ мудрствованіемъ, не успѣвали с м о т р ѣ т ь на міръ. Курбэ мы обязаны тѣмъ, что школа Лейбля завоевала себѣ Гольбейна, что старыхъ голландцевъ научились видѣть съ толкомъ, что поняли Рембрандта.

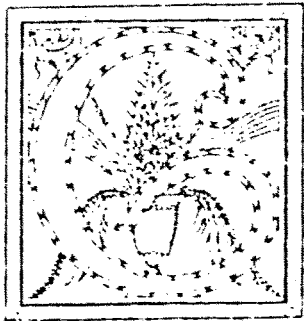
Но этому одному примѣру видно, какъ способна современная цѣнность вдругъ возродить къ жизни уже давно брошенные цѣнности, потому что она становится связующимъ звеномъ. Такъ это было, въ гораздо большихъ размѣрахъ, во Франціи. Съ Курбэ начинается планомѣрное „завоеваніе“ старыхъ мастеровъ. Принято думать, что послѣдователями Курбэ: Манэ, Ренуаромъ, Сезанномъ, Дега и другими были выявлены новыя стороны природы. Но этого было бы мало. Въ видѣніяхъ этихъ великихъ художниковъ, признаніе унаслѣдованныхъ цѣнностей играетъ гораздо болѣе видную роль. Своею дѣятельностью они снова подарили намъ обширныя области стараго искусства, которыя до тѣхъ поръ имѣли значеніе только для исторіи

или для любителей старины. Уже Курбэ открылъ намъ глаза на Франса Гальса и на испанцевъ, напр. на Зурбарана, которые въ среднемъ періодѣ его художественной дѣятельности такъ неразрывно были связаны съ его собственными художественными устремленіями; они ‚возродились‘ въ его картинахъ. Позже онъ писалъ ландшафты и марины, какъ Рембрандтъ свои позднѣйшіе портреты. Среди его послѣдователей эта ‚конденсація‘ перенятыхъ цѣнностей безконечно утончилась и возвысилась. На ряду съ реализмомъ Курбэ — это его лучшее дѣяніе. Курбэ — индивидуалистъ, противъ котораго такъ упорно возставали и который, судя по его собственнымъ словамъ, имѣлъ въ виду только самого себя, каждымъ мазкомъ своей кисти увеличивалъ сокровищницу человѣческихъ обобщеній, давалъ имъ то, что было столь необходимо въ этомъ столѣтіи. Такимъ образомъ возникло въ эпоху, лишенную всякихъ традицій, въ эпоху, которая, повидимому, никакими узами не была связана съ предшествующими вѣками, новое преданіе, новая традиція. И это не было дѣломъ рабскаго почитанія предковъ, но плодомъ необходимости. Этому не способствовали ни церковь, ни благожеланіе монарховъ. То было дѣяніемъ свободныхъ людей, побѣдой самовоспитанія и — если понимать должнымъ образомъ — побѣдой подлинной любви къ искусству.



ВЪ ЗАЩИТУ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ *

Кн. СЕРГѢЙ ВОЛКОИСКІЙ



АМЫЙ важный изъ всѣхъ вопросовъ театра вопросъ актерской техники: въ жестѣ и въ голосѣ сидитъ «живчикъ» театральнаго дѣйства; изъ всѣхъ вопросовъ театра онъ же самый забытый. Тотъ вихрь, который поднялъ всѣ искусства и закрутилъ ихъ вокругъ театра, совершенно не коснулся главнаго — искусства актера. Какою-то дѣропланностью¹ вѣетъ отъ всего, что читаемъ и слышимъ, когда пишутъ и говорятъ о театрѣ. Меня, по крайней мѣрѣ, всегда тянетъ къ землѣ; меня тянетъ къ подмосткамъ.

Ослѣпительность свѣтовой грани, отдѣляющей сцену отъ полумрака неразгаданной толпы; теплота накаляющихся лампочекъ, запахъ краски, клея, грима, гардероба; жуткая прелесть покатаго пола; пѣвительныя подпорки деревянныхъ кустовъ, еще не прибитый къ полу холстъ болтающихся колоннъ; возня и суетня въ беспорядочномъ смѣшеніи профессій, классовъ, народностей, времянь: королевы, плотники, кардиналы, пожарные, танцовщицы; мятущиеся пиджаки, подъ чѣй-то свистящей шепотъ, исчезающіе съ лица земли, когда надо «начинать». Вся убогая изнанка нашего искусства, — какъ далеки мы отъ нея, и въ какіе только побочные вопросы не увлекаютъ насъ, когда мы раскрываемъ книгу въ надеждѣ найти что-нибудь объ актерскомъ искусствѣ.

Въ самомъ дѣлѣ, развѣ такъ важно для человѣка, любящаго театральное дѣло, а не исторію или философію его, развѣ такъ важно опредѣленіе того, идетъ ли театръ въ гору, или подъ гору? Прямо скажу, — развѣ это такъ интересно: «разцвѣтъ, или кризисъ»? Художнику совершенно безразличенъ наклонъ той плоскости, по которой онъ идетъ; пусть критика опредѣляетъ, идетъ ли онъ къверху, или книзу, а для него существуютъ лишь двѣ точки: далекій идеалъ его достижений и сознание настоящаго несовершенства. Говорить объ идеалахъ въ искусствѣ не бесполезно, но гораздо практичнѣе, какъ и въ жизни вообще, говорить о грѣхахъ, а они всегда есть, во всякомъ данномъ моментѣ, на каждой данной ступени, будетъ ли уклонъ вверхъ, или внизъ.

Развѣ такъ важенъ споръ о реализмѣ и условности? Развѣ возможно въ наши дни спрашивать себя, что изъ двухъ важнѣе? Да мыслимо ли изобразительное

* Докладъ, прочитанный въ частномъ собраніи у Барона Н. В. Дризена, въ Театральномъ Училищѣ Н. И. Арбатова, передъ труною Народнаго Дома, въ залѣ Тенишевскаго Училища, въ кружкѣ Я. И. Колоцкого, въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, въ СПБ. Консерваторіи, въ Императорскомъ Театральномъ Училищѣ и въ Обществѣ Любителей Ораторскаго Искусства (отъ 13 Октября до 19 Ноября 1910 г.).

искусство безъ матеріала реальной жизни и мыслимо ли реальную жизнь превратить въ искусство, иначе, какъ путемъ условности? Можно ли спрашивать себя, что изъ двухъ важнѣе въ театрѣ, когда физическая его архитектура ставитъ въ тиски всякую реальность, а плоть и кровь актера, — простой законъ тяготѣнія, — разбиваютъ наименѣе дерзновенныя мечты; когда воображеніе опускаетъ крылья передъ немощиностью реализаціи, а здравый смыслъ хохочетъ надъ нецѣлостію условностей?

Всякое искусство, а театральное болѣе, чѣмъ какое-либо, есть результатъ встрѣчи реальности и условности; эти два начала пребываютъ въ отношеніяхъ территориальнаго посягательства, въ которомъ художникъ является рѣшителемъ границъ. А граница колеблется самымъ разнообразнымъ, извилистымъ и тонкимъ рисункомъ. Не только въ архитектурномъ строѣ сцены, не только въ одной пьесѣ, въ одномъ монологѣ, но на разстояніи нѣсколькихъ словъ чередуются реальность и условность, сливаясь въ содружномъ выявленіи красоты.

И гордый холмъ возвысился, и царь
Могъ съ высоты съ весельемъ озирать
И доль, покрытый бѣлыми шатрами.
И море, гдѣ бѣжали корабли.

Плохой тотъ актеръ, который въ стихѣ ‚могъ съ высоты съ весельемъ (и съ поднятой надъ глазами козырькомъ ладонью) озирать и доль, покрытый бѣлыми шатрами‘ не покажетъ реальной красоты лежащей у ногъ его картины, а тутъ же величье не увлечетъ зрителя музыкальной красотой такого изумительнаго стиха, какъ ‚И море, гдѣ бѣжали корабли‘.

Одинъ мой знакомый художникъ, въ деревнѣ, среди улицы расположился писать. Немедленно за его плечами собралась толпа мальчишекъ и бабъ, вынуча глаза слѣдившихъ, какъ полотно покрывалось непонятными пятнами (техника). Вдругъ одна изъ бабъ, всплеснувъ руками, воскликнула: ‚До вѣдь это нашъ частвоволь!‘ (реальность). И изъ устъ въ уста пробѣжало радостное открытіе. Черезъ пять минутъ она же воскликнула: ‚Да вѣдь это лучше, чѣмъ на землѣ!‘ (условность). И по всѣмъ устамъ пробѣжало возгласъ очарованія. Я не встрѣчалъ болѣе слитнаго выраженія двухъ основныхъ началъ искусства, чѣмъ этотъ возгласъ крестьянской бабы: сходство съ природой — источникъ радости, несходство съ природой — другой источникъ радости. Такъ и въ нашемъ искусствѣ: съ неослабной, и притомъ перемежающейся, яркостью проникая другъ друга, живутъ въ театрѣ эти оба начала.

‚На сценѣ надо говорить такъ, какъ въ жизни‘. Кто не признавалъ справедливости этого требованія, когда слышалъ завыванія въ трагедіи, а еще хуже — пзысканное жеманничаніе, элегантное бонтонничаніе нѣкоторыхъ нашихъ актеровъ въ комедіи. ‚На сценѣ не надо говорить такъ, какъ въ жизни‘. Кто не признавалъ справедливости этого требованія, когда слухъ его изнемогалъ отъ тщетныхъ



*Г. Курб. Счастливые любовники.
(Музей в Лионе).*

*G. Courbet. Les amants heureux.
(Musée de Lyon).*



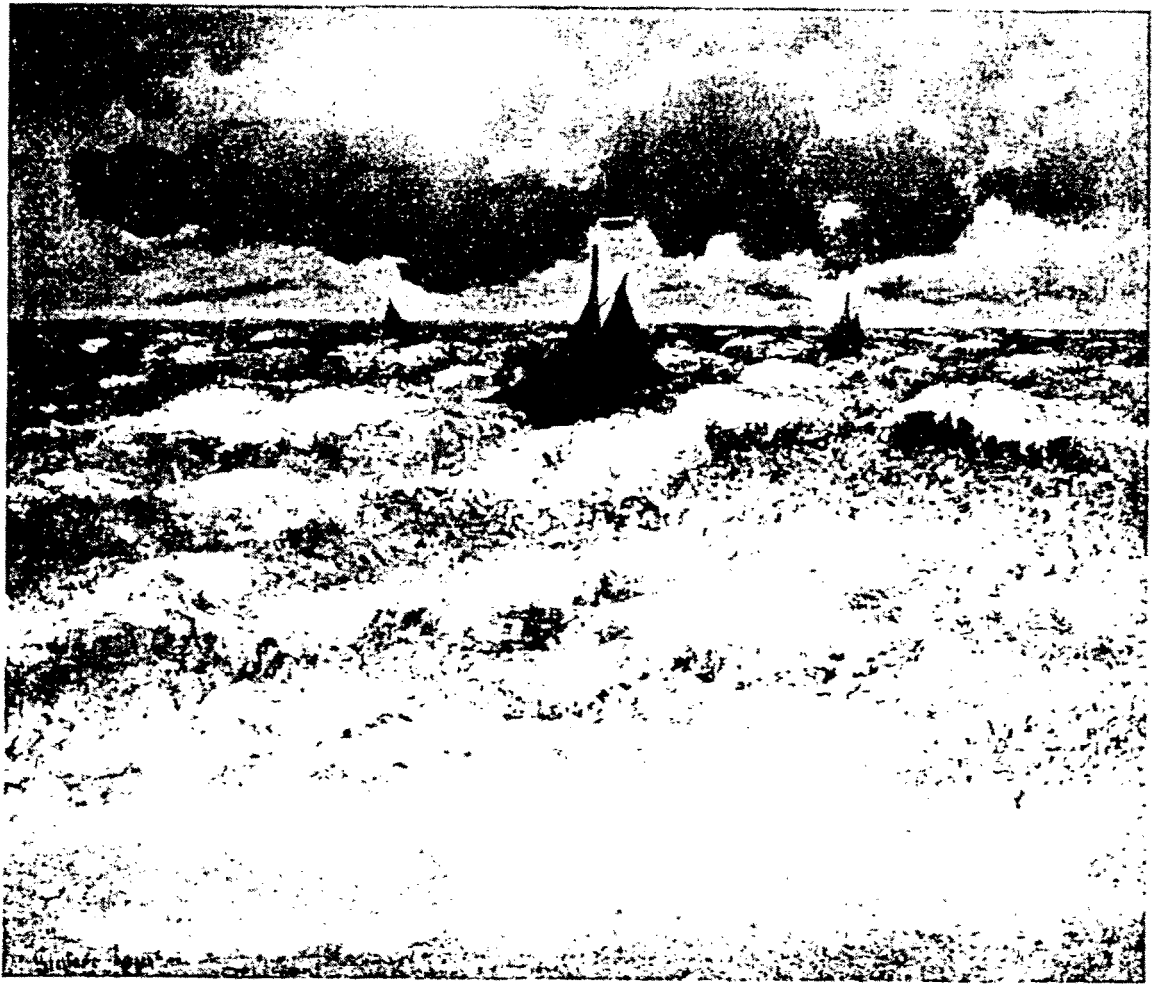
Г. Курб. „Мастерская“ (фрагмент).
(Собр. Дефосс, 86 Париж).

G. Courbet. L'atelier (fragment).
(Collect. Desjossès, Paris).



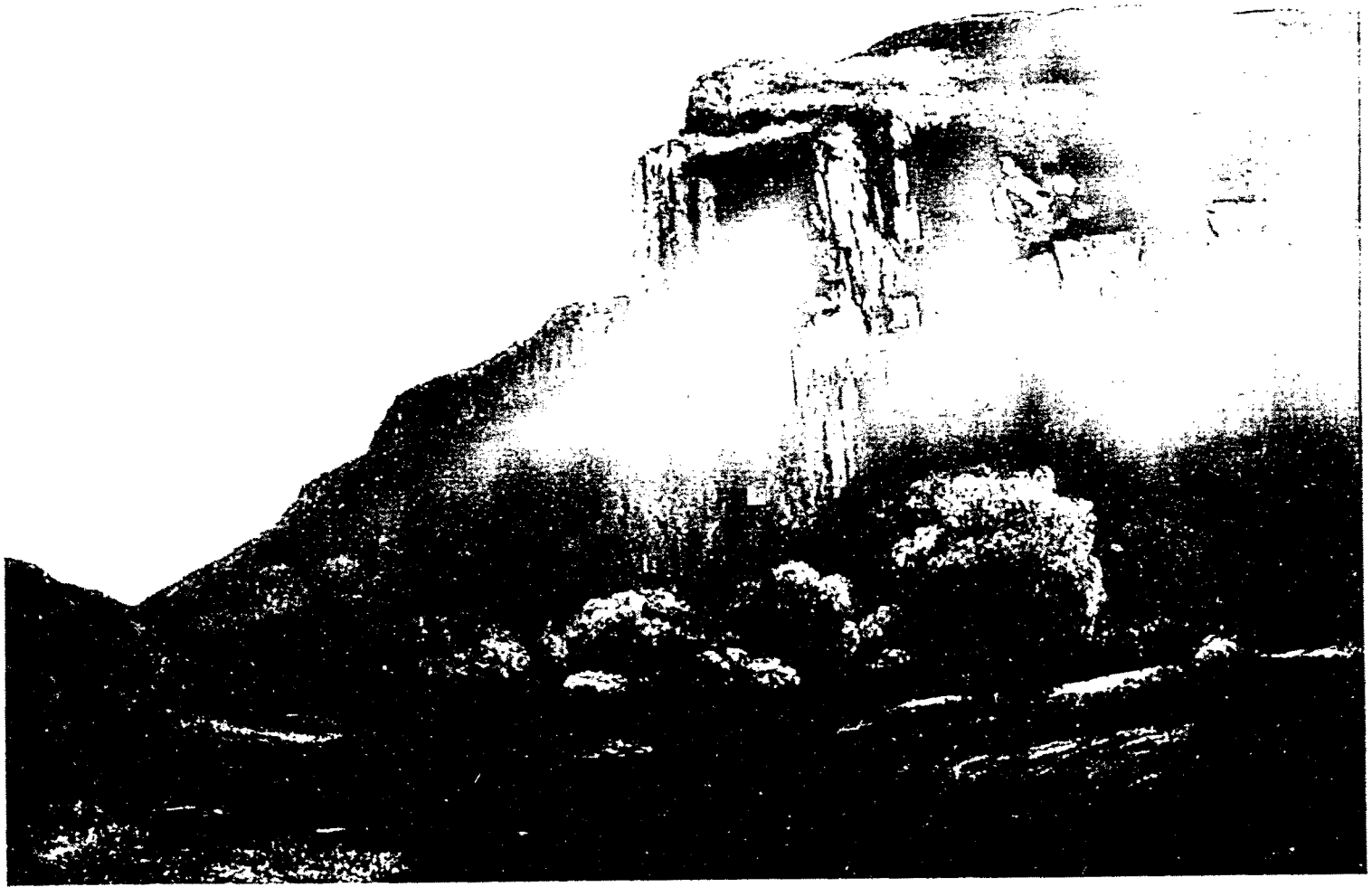
G. Courbet, *Femme couchée*.
(Collect de M. Collignon, Paris).

Г. Курбэ, *Женщина лежащая*.
(Собр. Г. Коллигнэ, в Париже)



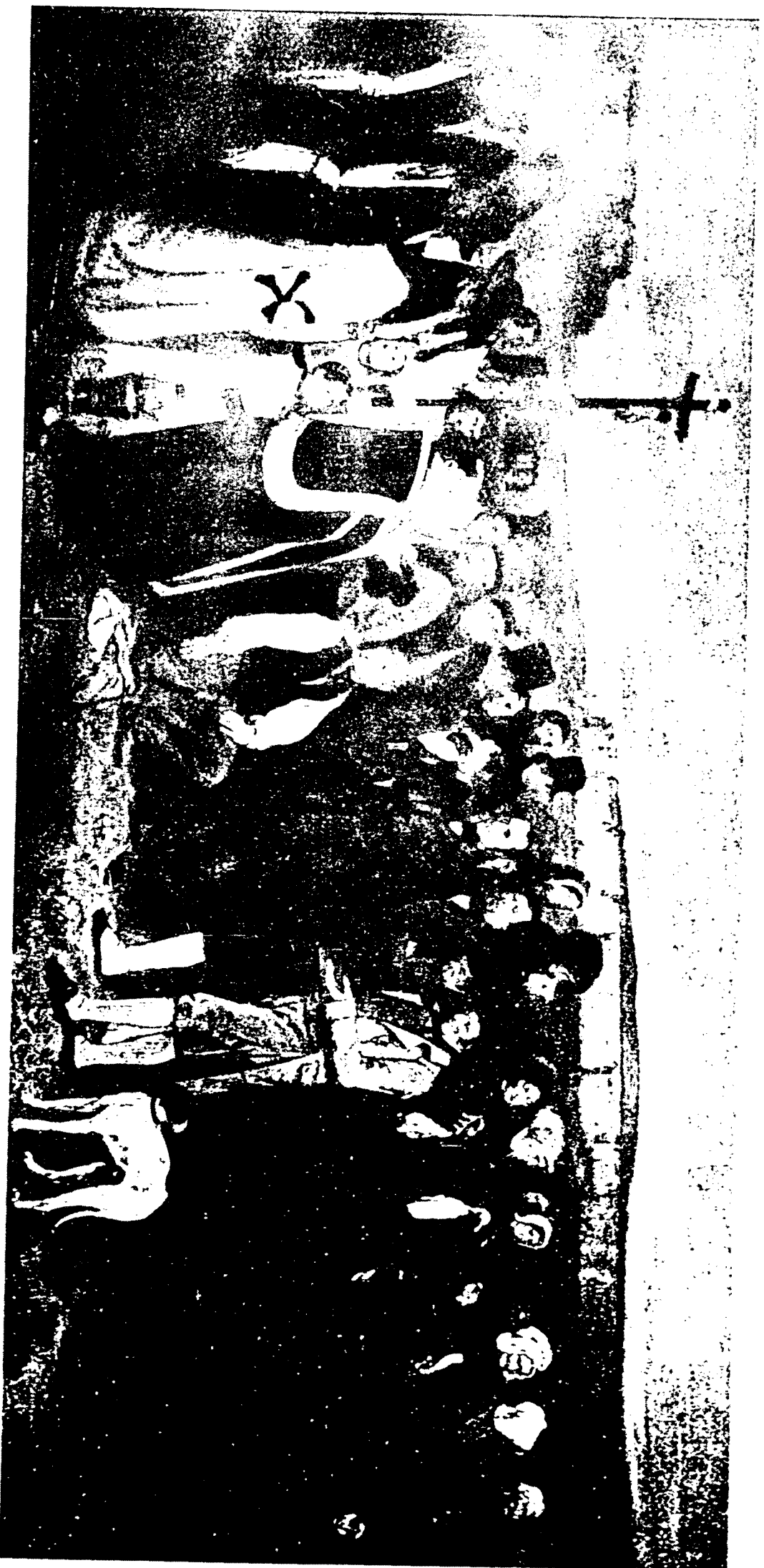
*Г. Курбэ. „Марица“ и „Волна“. (Дюрачи-Руэли,
съ Америка и собр. Принца де Ваграмъ
съ Парижъ).*

*G. Courbet. „Marine“ et „La Vague“.
(Durand-Ruell. Amérique et collect.
du Prince de Wagram, Paris).*



*Г. Курбъ. Образъ и Лой оленей.
(Собр. Г. Обри и Принца де Ваграма.
Парижъ).*

*G. Courbet. Le Ravin et Le Combat
des cerfs. (Collect. de M. Henri Aubry
et du Prince de Wagram. Paris).*



*L. Kypri, Hoxopoula an Oritano
(L'Inferno di tutti)*

*G. Cambet, L'encouragement di Oritano
(Mistero da l'acqua)*



G. Corbelli. Une après-midi à Oran.
(Musée de Lille).

L. Kipko. Zhenya na Opium.
(Музей на Туризм).



*L. Kypris, General
at Mytilene.*

*G. Combul, Bandolier,
(Museum of Mytilene).*



1. Купи, Асенавеса на вьр,
(Соп. Зомонт, на Парту м.)

1. Корич, Асенавеса на вьр,
(Соп. Зомонт, на Парту м.)



*Г. Курб. Портретъ съ собакой и
Каменишки. (Собран. Лютой въ
Парижѣ и Дрезденская галерея).*

*G. Courbet. L'homme au chien et
Les Cassiers de pierres. (Collect.
Darvi et le Musée de Dresde).*



*Г. Курб. Жінка з квітами.
(Собр. Принца де Вальбург, в Парижі).*

*G. Courbet. Femme à la fleur.
(Collect. de Prince de Wagram, Paris).*



1. Курба, Франция.
(Музей в Монпелье).

G. Courbet. Etude pour La femme à la fleur.
(Musée de Montpellier).



6. Combel. La femme du monde.
(Collect. prise en Ardenne).

7. Kypō. Xenia et septuaginta.
(Haema corp. ad Auctoris).



Учед. І-ст. Купів, в. Ілліауі.



*Г. Курбэ. Портрет Г-жи Крокэ
(Частное собрание, в Америке)*

*G. Courbet. Portrait de M-me Crocq.
(Collect. privée en Amérique).*



*Г. Курбъ. Борца.
(Собр. Кассирера, въ Берлинѣ)*

*G. Courbet. Les Lutteurs.
(Collect. Kasserer à Berlin).*

усилій уловить смыслъ мазанной рѣчи съ проглоченными окончаніями, а сердце изнывало, слушая, какъ перлы поэтической красоты превращались въ личицу? Мы еще вернемся къ нѣкоторымъ изъ этихъ вопросовъ, мы подойдемъ къ нимъ съ другой, практической, стороны: здѣсь же я пока хотѣлъ лишь показать, до какой степени мнѣ представляются лишенными практической цѣнности споры о реализмѣ и условности, о возможномъ, или желательномъ, отрѣшеніи театра отъ того или другого, о ‚расцвѣтахъ‘ и ‚кризисахъ‘ и столько иныхъ споровъ, возникающихъ вокругъ театра и по поводу театра. Все это окрестности, сущность же, корень, сердцевина театра одна — актеръ, актеръ, актеръ. Всѣ старанія, направленные на другое, какъ бы ни были почтенны, сами по себѣ интересны, талантливы, — когда оставленъ безъ вниманія актеръ, — лишь хлопотня вокругъ пустого мѣста.

Но и когда заходитъ рѣчь объ актерѣ, мы наталкиваемся на двѣ стороны его дѣятельности. Одна сторона — усвоеніе роли, другая — передача роли. Чтобы говорить на чужомъ языкѣ, нужны двѣ способности: умѣть разслышать и умѣть произнести. Актеръ говоритъ чужимъ психологическимъ языкомъ; чтобы правильно говорить, онъ долженъ, конечно, ‚понять логику чувствъ‘, но онъ долженъ и умѣть ее передать, а это немисливо безъ техническихъ приемовъ. Что такое технические приемы? Это не есть нѣчто выдуманное человекомъ, не есть нѣчто новое, имъ прибавленное, втиснутое въ природу или наперекоръ природѣ, это та же природа, только подчиненная, это тотъ же матеріалъ природный, только проведенный чрезъ сознаніе. И какъ природа существуетъ и сознаніе существуетъ, такъ существуютъ и технические приемы и законы, коими они управляются и кои не могутъ быть преилены, развѣ цѣною поправіа правды и красоты. Какъ говорить, какъ ходить, какъ двигаться, — все это въ природѣ не случайно и не можетъ быть предоставлено случаю въ искусствѣ.

Обыкновенно возражаютъ: нельзя научить, какъ надо дѣлать; не будемъ спорить, но согласимся, что можно научить, какъ не надо дѣлать; въ этой ‚наукѣ‘ не столь важно научить — какъ отучить. ‚Да почему не надо, въ силу какого закона не надо, кто запретилъ, кто приказалъ?‘ Кто — не знаю, но тотъ же, кто приказалъ, чтобы дважды два было четыре, онъ же приказалъ, чтобы утвердительный жестъ былъ вертикальный, а отрицательный — горизонтальный. ‚Все это, скажутъ, не главное, главное — чувство (или какъ у насъ говорятъ: ‚чувство‘), чувство подскажетъ и жестъ‘. Нѣтъ, отвѣчу я, иной разъ и подскажетъ, а иной разъ нѣтъ. Тогда выдвигается послѣдній доводъ: ‚Ну все равно, хоть и жестъ не вѣренъ — чувство вѣрно; это лучше, чѣмъ наоборотъ‘. И не понимаютъ, что, если правильный жестъ усиливаетъ значеніе слова, то неправильный его ослабляетъ. Не понимаютъ, или не видятъ, или не смотрятъ?

А между тѣмъ, вѣдь жестъ, это искусство изъ искусствъ. Это выявленіе внутренняго ‚я‘ путемъ вѣшняго ‚я‘, это есть самоозвѣчаніе, при томъ вѣчно измѣняю-

щееся, какъ въ себѣ самомъ, такъ въ своемъ отношеніи къ окружающему: человекъ — центръ, каждый — своего космоса, всякое его движеніе влечетъ перестановку всѣхъ отношеній; рука есть начало безконечнаго радіуса, конецъ котораго касается невидимой и, вѣроятно, несуществующей окружности мірозданія.

Однажды мнѣ пришлось быть на собраніи людей близкихъ къ театру, и меня поразило, что за весь вечеръ только одинъ разъ было упомянуто о жестѣ. Совершенно вскользь и мимоходомъ былъ поставленъ вопросъ о томъ, какъ смотрѣть на правило, въ силу котораго, когда мы говоримъ: „я его ударилъ“, мы должны сдѣлать рукой движеніе впередъ, и какъ вообще смотрѣть на эти, такъ называемые, „законы“, причемъ была высказана увѣренность, что законы эти имѣютъ лишь временный авторитетъ, что, вѣроятно, когда-нибудь явится геніальный актеръ, который все это опрокинетъ, который, говоря — „я его ударилъ“, сдѣлаетъ обратный жестъ, и это будетъ такъ же естественно и такъ же „правильно“. Такъ былъ поставленъ вопросъ, и — характерно — онъ остался безъ отвѣта. Я позволю себѣ сегодня предложить на него свой отвѣтъ, но я долженъ сказать, что въ данномъ случаѣ умолчаніе меня не удивило; вѣдь у насъ практическія указанія сводятся къ вопросу объ усвоеніи. Щепкинское „берите образцы изъ жизни“, на которое такъ часто ссылаются, есть скорѣе приказаніе, нежели указаніе. Представьте себѣ молодую танцовщицу, обращающуюся къ какому-нибудь профессору хореографіи съ просьбой дать ей практическія указанія къ совершенствованію, а онъ ей скажетъ: „Знаете, моя милая, берите примѣръ съ Тальони, — будьте увѣрены, выйдетъ хорошо“. Нѣтъ, ни достоинство образца и умѣніе его выбрать, ни переживаніе не ручаются за вѣрность воспроизведенія. Художественный театръ какъ высоко держитъ знамя переживанія и подчеркиваетъ принципъ усвоенія, а и при Художественномъ театрѣ есть школа.

Школа. Вотъ еще предметъ вѣчныхъ споровъ: школа или талантъ? Что нужнѣе? Еще одинъ изъ тѣхъ праздныхъ вопросовъ, которые не составляютъ вопроса. Да, что нужнѣе для движенія корабля — парусъ, или вѣтеръ? Что нужнѣе для актера — школа или талантъ? Можетъ быть, можно нѣкоторые вопросы ставить, но, право же, отвѣчать на нихъ нельзя.

Итакъ, о жестѣ въ тотъ вечеръ не было рѣчи; но скажите, приходилось ли вамъ, вообще, у насъ въ Россіи слышать о жестѣ? Мнѣ никогда, или почти никогда. У насъ жестъ на сценѣ (дѣлаю, конечно, исключеніе для балета) въ загонѣ, а изъ разговоровъ о театрѣ онъ изгнанъ. Мы слышимъ о Діонисѣ, о таинствахъ, о безднахъ, о синтезахъ, о храмахъ и жрецахъ, но о жестѣ?... И что прискорбно, это то, что люди ближе всего стоящіе къ сценѣ, актеры, какъ будто гнушаются этихъ, якобы, мелочей. Что можетъ быть безнадежнѣе актера, который по поводу своей роли разводитъ философію, который не хочетъ отстать отъ литераторовъ: чѣмъ, молъ, я хуже другихъ? Какъ хуже другихъ! Да онъ лучше другихъ,

разъ у него въ данномъ вопросѣ есть то, чего у другихъ нѣтъ. Но это всегдашнее и всеобщее стремленіе выльзть изъ своей спеціальности, показать свою компетентность не въ своей области.

Что можетъ быть безотрадиѣ актера, къ которому режиссеръ подходитъ съ совѣтомъ относительно той, или иной технической подробности исполненія, а онъ отвѣчаетъ: „Да, но я эту роль понимаю иначе“. (Кстати замѣчу: нигдѣ такъ часто, какъ въ актерской средѣ, не приходилось мнѣ на частный вопросъ получать отвѣтъ общаго характера). Одно лишь безотрадиѣ, это — равнодушіе, съ какимъ у насъ относятся къ этой сторонѣ сценическаго дѣла. Кто ею интересуется? Кто видитъ эти недостатки. Кто сознаетъ ихъ важность? Кто, наконецъ, не отрицая ихъ важности, имѣетъ о нихъ правильное представленіе?

Но, можетъ быть, и мои сѣтованія покажутся теоретичными? Я обѣщаль отвѣтить на вопросъ о жестѣ, — вернемся къ нему, онъ послужитъ намъ практической точкой отправления. Мы говоримъ: „я его ударилъ“ и, иллюстрируя ударъ, дѣлаемъ жестъ впередъ. Такъ же гласитъ „правило“ (иные даже называютъ его закономъ), но явится геніальный актеръ, сдѣлаетъ обратное, и будетъ такъ же хорошо. Сейчасъ я вамъ повторю ту же фразу съ обратнымъ жестомъ, не потому что я геніальный актеръ, а потому что правило въ корнѣ невѣрно; изъ самого примѣра обнаружится, въ чемъ его грѣхъ.

Итакъ, человѣкъ описываетъ потасовку, живописуетъ словами и дѣйствіемъ, согрѣвая картину тѣми чувствами, которыя вызываются описываемыми поступками: „Я его ударилъ (жестъ впередъ), а онъ меня“ (жестъ на себя). Теперь представьте себѣ, что тотъ же человѣкъ стоитъ передъ судомъ за оскорбленіе дѣйствіемъ: „Да, я его ударилъ (жестъ на себя), но вѣдь онъ меня ударилъ“ (жестъ впередъ). Почему же эти одинаковыя слова сопровождаются разными, даже противоположными, жестами? Потому что жестъ иллюстрируетъ не фактъ, а наше къ нему отношеніе. Въ первомъ случаѣ отношеніе эпическое, рассказчикъ лицедѣйствуетъ, участвуетъ въ рисуемой имъ картинѣ, но участвуетъ нейтрально и, кромѣ изображенія, кромѣ точнаго пересказа, не имѣетъ другого намѣренія. Но какъ только является намѣреніе помимо передачи фактовъ, такъ мѣняется отношеніе къ событію, мѣняется и жестъ. И вотъ, во второмъ случаѣ событіе отступаетъ на второй планъ, умъ занятъ лишь однимъ — оправдаться, и передъ этой цѣлью фактъ перестаетъ быть только фактомъ: первый фактъ — „я его ударилъ“ — превращается въ уступку, въ признаніе, мысленно сопровождается словами „не спорю“, тогда какъ второй фактъ — „но вѣдь онъ меня ударилъ“ — превращается въ доводъ, въ кульминаціонный пунктъ оправдательной рѣчи. Въ первомъ, изъ разобранныхъ примѣровъ, въ эпическомъ рассказѣ, — жестъ описательный, во второмъ, — передъ судомъ, — жестъ психологическій. Поговоримъ подробнѣе о трехъ родахъ жестовъ.

Одинъ жестъ вызывается надобностью: вы протягиваете руку, чтобы взять, поднимаете руку, чтобы поклониться, это жестъ механическій, изъ всѣхъ жестовъ — наиболѣе необходимый, даже неизбѣжный, и наименѣе интересный. Другой жестъ — описательный, изобразительный, — наименѣе необходимый и чаще всего употребляемый. Третій жестъ — психологическій, наиболѣе интересный и наименѣе правильно употребляемый. Разсмотримъ каждый изъ этихъ видовъ въ отдѣльности.

Первый жестъ, механическій, какъ я сказалъ, — наименѣе интересный. Интересны въ немъ разнѣ типическія, бытовія разновидности; и то плохіе актеры такъ ужъ ими злоупотребляли, — какъ приказчикъ опрокидываетъ рюмку водки, какъ сваха вытираетъ губы, отдуваясь отъ горячаго чая, — что они превратились въ затасканныя трафареты.

Второй жестъ — описательный. Это самый ужасный; это, — вмѣстѣ съ нѣкоторыми заманками произношенія, о которыхъ поговоримъ, — можно сказать, язва сцены. Описательнаго жеста я различаю двѣ разновидности. Первая, когда рука, слѣдя за словомъ, какъ бы уподобляется указкѣ учителя: — мальчикъ выводитъ склады по букварю съ картинками: ‚оса‘, ‚усы‘, указка переходитъ на соотвѣтственные рисунки; актеръ говоритъ: ‚мое сердце‘, ‚моя голова‘, — рука переносится на соотвѣтствующій органъ. Это жестъ, которымъ въ особенности заражены итальянскіе актеры. Когда онъ играетъ Франца Моора, итальянецъ не можетъ упомянуть о кольцѣ, не указавъ правымъ указательнымъ на четвертый палецъ лѣвой. Это, конечно, жестъ скучный, ненужный, рука волочится послѣдъ словамъ, — что, кстати сказать, въ корнѣ не вѣрно, такъ какъ жестъ, будучи выраженіемъ мысли, всегда предупреждаетъ слово, — какъ молнія предшествуетъ грому: зрительное впечатлѣніе слуховому, — но во всякомъ случаѣ этотъ жестъ не прерываетъ смысла, онъ не отвлекаетъ насъ, — мы всегда можемъ, не обращая на него вниманія, продолжать слѣдить за словами. Но есть другая разновидность описательнаго жеста; это тотъ жестъ, который актеръ прибавляетъ къ разсказу, которымъ онъ не прикасается къ видимому предмету, а которымъ рисуетъ упоминаемый, невидимый предметъ; жестъ, не требуемый никакой необходимостью, но которымъ онъ рассчитываетъ показать свою находчивость, остроуміе, кто знаетъ? — даже геніальность. Когда актеръ, отвѣчая на восклицаніе о томъ, съ какимъ вкусомъ и великолѣпіемъ въ Петербургѣ даются балы, послѣ словъ: ‚И не говорите, на столѣ, напри- мѣръ, арбузъ‘, — дѣлаетъ паузу и, сложивъ концы указательныхъ перстовъ, разводитъ ихъ другообразно внизъ и внизу сближаетъ, чтобы этимъ очерченнымъ въ воздухѣ эллипсисомъ изобразить арбузъ, то онъ этимъ жестомъ самъ себѣ выписываетъ ноль за поведеніе: это худшій изъ описательныхъ жестовъ; онъ прерываетъ нить разсказа, отвлекаетъ вниманіе отъ смысла, направляя его на постороннюю форму; онъ прямо убиваетъ слово, и отъ него до искусства такъ же далеко какъ отъ гіероглифа до письма.

И это въ роли Хлестакова, который говоритъ, какъ льется вода, у котораго по замѣчанію самого Гоголя „слова вылетаютъ совершенно неожиданно“, который „говоритъ и дѣйствуетъ безъ всякаго соображенія“.*

Не могу не вспомнить здѣсь объ одномъ случаѣ излишества соображенія въ той же роли.

Вы помните: Тамъ у насъ и вистъ свой составился: министръ иностранныхъ дѣлъ, французскій посланникъ, нѣмецкій посланникъ и я. Ясно всякому, кто немножко знаетъ людей, не только Хлестакова, что весь этотъ перечень министровъ и посланниковъ только и ведетъ къ слову „я“, — чтобы показать кто, молъ, я такой. Не такъ рѣшаетъ излишняя сообразительность: одинъ Хлестаковъ послѣ этого перечня останавливался, дѣлалъ видъ, что забылъ что-то, чего-то ищетъ, и потомъ, какъ будто вдругъ вспомнивъ, говорилъ: „да, — и я“, съ прибавкой къ тексту слова „да“. Помню, что я позволилъ себѣ высказать актеру мое впечатлѣніе объ этомъ искаженіи характера, тѣмъ болѣе, что это была лишь одна подробность въ общемъ веденіи роли; но помню и то, что черезъ день, или два, одинъ изъ нашихъ критиковъ похвалилъ этого актера за тонкость и находчивость, проявленные именно въ этомъ самомъ мѣстѣ...

Возвращаемся къ описательному жесту. У насъ бы не хватило времени останавливаться на примѣрахъ, но приведу хотя одинъ, самый простой, въ доказательство ужаснаго, именно убивающаго вліянія описательнаго жеста на смыслъ рѣчи. Я разумно привычку пальцемъ, или рукой иллюстрировать слово „я“. Она существуетъ на всѣхъ сценахъ, но больше всего бросается въ глаза въ оперѣ. Что же получается? Человѣкъ говоритъ: „я хочу, я не хочу, я разрѣшаю, я отказываю, я люблю, я ненавижу“, и все съ однимъ жестомъ, — потому что иллюстрируетъ не глаголъ, не чувство, а мѣстоименіе, лицо.

Въ „Гибели боговъ“ есть фраза: „Но кто-жъ его заставитъ отдать невѣсту миѣ?“ Артистъ на послѣднемъ словѣ поднималъ обѣ руки и прижималъ ладонями къ груди. Я какъ-то вспомнилъ объ этомъ въ разговорѣ съ другимъ артистомъ и замѣтилъ: „Развѣ этотъ жестъ значитъ — кто его заставитъ отдать невѣсту миѣ? Онъ обозначаетъ — Какъ бы я хотѣлъ, чтобъ онъ отдалъ невѣсту миѣ“. Мой собеседникъ согласился со мной и тутъ же, исправляя жестъ своего товарища, повторилъ фразу, указуя передъ собой перстомъ въ землю. Я не сталъ разувѣрять его, но — между нами — вѣдь этотъ жестъ былъ бы умѣстенъ, если бы онъ сказалъ: „Приказать ему отдать невѣсту миѣ“. Развѣ не ясно, что жестъ иллюстрируетъ не фактъ, не рассказъ, не содержаніе рассказа, а мое къ нему отношеніе: не то, что невѣсту отдають миѣ, или кому-нибудь другому, а мое желаніе, мое приказаніе, чтобы ее отдали. Не ясно развѣ, что въ данномъ случаѣ, о которомъ говоримъ: „Но кто-жъ его заставитъ отдать невѣсту миѣ?“ самое важ-

* Курсивъ мой.

ное слово не „миѣ“, не „заставитъ“, — важно „кто“? — важно мое недоумѣніе? Одинъ только жестъ и возможенъ, — беспомощное разведеніе руками и, какъ увидимъ ниже, — ладонями кверху.

Одинъ артистъ въ одной пьесѣ говорилъ: „Заложу свою я буйну голову“ и при этомъ перстомъ первно указывалъ на голову и колотилъ себя въ високъ. Зачѣмъ вы это дѣлаете? Вы не думайте о головѣ, думайте о смыслѣ. Смыслъ какой? Пропадай моя телѣга, всѣ четыре колеса, не правда-ли? На слова „пропадай моя телѣга“ никто не будетъ пальцемъ колотить себя въ високъ, почему же это дѣлать на слова „заложу свою я буйну голову“, только потому, что упоминается голова? Не говоря уже о томъ, что голова въ данномъ случаѣ символъ, а при символическомъ употребленіи слова жестъ никогда не иллюстрируетъ предмета. Когда мы говоримъ: „креста на тебѣ нѣтъ“, вѣдь мы не думаемъ искать этотъ крестъ. Видалъ я Хлестаковыхъ, которые, подходя къ Бобчинскому съ вопросомъ: „Что, какъ вашъ носъ“? считали нужнымъ поднимать указательный палецъ къ собственному носу, но когда мы говоримъ: „побойся Ока Божьяго“, мы не указываемъ ни на чей бы то ни было глазъ, мы даже не думаемъ объ органѣ зрѣнія. И въ одномъ лишь искусствѣ, — въ томъ, которое лишено слова, — символъ изображается: потому что его нельзя назвать. Но я увѣренъ, что никто никогда не укажетъ такого примѣра въ жизни; почему же на сценѣ это стремленіе къ физической иллюстраціи того, что не имѣетъ ни объема, ни вѣса? Тлетворенъ описательный жестъ не только потому, что самъ простъ, неинтересенъ, доступенъ ребенку, выручаетъ глухонѣмого, но и потому, — главнымъ образомъ потому, — что своею легкостью соблазняетъ лѣниваго, мало вдумчиваго актера и является тамъ, гдѣ бы нужно быть жесту психологическому.

И вотъ мы вернулись къ тому жесту, съ котораго начали, когда говорили о фразѣ: „я его ударилъ, а онъ меня“, — къ жесту психологическому, самому интересному, но самому трудному. Въ двухъ словахъ — психологическій жестъ есть виѣшнее выраженіе чувства; но послѣднее, какъ извѣстно, не только не всегда совпадаетъ со словомъ, оно иногда прямо ему противорѣчитъ. Можно даже сказать, что въ самомъ чистомъ своемъ видѣ психологическій жестъ совпадаетъ не съ произносимымъ словомъ, а съ какимъ-нибудь подразумеваемымъ. Такъ, въ знакомомъ уже примѣрѣ: „я его ударилъ, а онъ меня“. Вы помните вторую иллюстрацію, защитительную рѣчь на судѣ? Въ предложеніи: „но вѣдь онъ меня ударилъ“ жестъ не иллюстрируетъ ни одного изъ произносимыхъ словъ: ни „онъ“, ни „меня“, ни „ударилъ“; онъ иллюстрируетъ подразумеваемое „вотъ вамъ настоящая причина“. Представьте ту же фразу при другихъ обстоятельствахъ, и жестъ будетъ иллюстрировать другую подразумеваемую фразу: „мошенникъ этакій“? или „какъ это вамъ понравится“! Каждый разъ тѣ же слова съ инымъ движеніемъ руки и головы.

Не странно ли, что такъ сбивчивы представленія о жестѣ, не странно ли, что такъ часто приходится слышать: жестъ соотвѣтствуетъ слову⁶, когда никто никогда не скажетъ, что интонація соотвѣтствуетъ слову. Всякій понимаетъ, что можно, смотря по обстоятельствамъ, то же слово произнести на тысячу ладовъ, и что *c'est le ton qui fait la chanson*. Скажу мимоходомъ, что это одно изъ интереснѣйшихъ упражненій, а съ точки зрѣнія школьной, — наиполезнаѣйшее: произнесеніе тѣхъ же словъ на разный голосъ. Вы сидите и пишете за столомъ, открывается дверь, входитъ кто-нибудь: „Ахъ, это вы“. Какое разнообразіе интонацій, смотря потому, кто сидящій и кто входящій, и въ какую минуту входитъ. Да можно ли даже перечислить все разнообразіи сидящаго и входящаго и сочетанія каждой разновидности одного съ каждой разновидностью другого! Вѣдь это цѣлый міръ! Впрочемъ, мы говоримъ не объ интонаціяхъ, вернемся къ жесту.

Позвольте еще примѣръ того, что жестъ согласуется не со словомъ, а съ мыслью. Извѣстно, что утвердительный жестъ — вертикальный, отрицательный — горизонтальный. (Кто, можетъ быть, сомнѣвается, въ справедливости этого, когда говоримъ о рукѣ, пусть вспомнитъ о головѣ). Представьте, что вы убѣждаете кого-нибудь въ томъ, что вашъ общій знакомый — человекъ честный, благородный, возвышенныхъ чувствъ. Ваша рука будетъ отмѣчать утверждающимъ жестомъ по столу каждое изъ этихъ качествъ, а голова будетъ сопровождать ее подтверждающимъ кивкомъ. Но представьте, что вы всей вашей фразѣ предпосылаете слово „видите-ли“, что вы не вѣрите въ произносимыя слова, — и рука, и голова пойдутъ съ мыслью, бросятъ лживое слово: „Онъ, видите-ли, человекъ честный, благородный, возвышенныхъ чувствъ“. Каждое изъ этихъ качествъ будетъ сопровождаться отрицательно-горизонтальнымъ жестомъ руки и головы, выдающимъ ваше отрицательное отношеніе къ положительнымъ словамъ.*

Интересны соотношенія въ движеніяхъ рукъ и глазъ. Можно, въ видѣ общаго правила сказать, что глазъ занятъ тѣмъ, съ кѣмъ говоримъ, рука занята тѣмъ, о чемъ говоримъ. Когда Марина въ оперѣ говоритъ: „Вотъ дочери мои“, она указываетъ на дочерей, а смотритъ на Овѣгина. Когда мы говоримъ кому-нибудь: „подите вонъ“, глаза смотрятъ на него, а рука указываетъ на дверь. Достаточно бываетъ одного движенія глазъ, чтобы опрокинуть цѣлое зданіе увѣреній и обѣщаній. Мягкимъ, вкрадчивымъ голосомъ и съ успокаивающимъ жестомъ вы говорите собесѣднику: „Я васъ высоко цѣню“, но переведите при этомъ глаза на третье лицо, — и всякому ясна вся ложь вашихъ увѣреній. И опять-таки рука занята тѣмъ, о чемъ вы говорите, а глаза тѣмъ, съ кѣмъ, или вѣришь въ данномъ случаѣ — для кого вы говорите.

* Тотъ фактъ, что иногда говорятъ: „я не хочу“ съ вертикальнымъ жестомъ (ударъ кулакомъ по столу) вовсе не противорѣчитъ теоріи. Это есть жестъ воли, каприза, а не отрицанія: человекъ въ этомъ случаѣ не отрицаетъ свое хотѣніе, онъ у т в е р ж д а е т ъ с в о е н е х о т ѣ н і е.

Ясно, что жестъ могущественный выразитель прониі. Такъ, въ предыдущемъ примѣрѣ: ‚Онъ, видите-ли, человекъ честный и т. д.‘, — стоитъ лишь иллюстрировать противоположное чувство, т. е. произносить ‚честный‘, ‚благородный‘, ‚возвышенный‘, а рукой говорить: ‚нечестный‘, ‚неблагородный‘, ‚низменный‘. Можно сказать, что прониическій жестъ относится къ положительному, какъ въ фотографіи негативъ къ позитиву. То же и по отношенію къ голосу: при положительномъ смыслѣ интонація твердая, краткая, какъ бы сверху внизъ; при прониі — размазанная, протяжная, какъ бы снизу вверхъ, или, какъ говорятъ учителя пѣнія, — на салазкахъ.

Здѣсь кстати скажемъ два слова о значеніи въ жестѣ направленія кверху и книзу. Возьмемъ для примѣра: рука ладонью кверху и рука ладонью книзу:

К в е р х у — жестъ

просящаго
вопрошающаго
убожества
души на распашку
воспринимающаго
молящагося.

К н и з у — жестъ

дающаго
отвѣчающаго
чванства
этикетности
поучающаго
благословляющаго.

Расширяя смыслъ этихъ двухъ жестовъ и разводя обѣ руки все дальше и дальше, мы должны признать, что рука ладонью кверху есть земля, смотрящая на небо, а рука ладонью книзу — небо, смотрящее на землю.*

И нарочно взявъ самый мелкій, самый, повидимому, незначительный изъ жестовъ, даже не жестъ, а лишь положеніе руки. Что касается жеста въ собственномъ смыслѣ, т. е. движенія руки, то можемъ въ видѣ правила установить, что всякое ‚непремѣнно‘ сопровождается движеніемъ сверху внизъ, всякое ‚можетъ быть‘ движеніемъ снизу вверхъ: внизу предѣлъ, вверху отсутствіе предѣла, внизу положительное, вверху гадательное. То же опять-таки относительно голоса: когда безпредѣльность, безчисленность, отсутствіе счета, — голосъ кверху; когда счетъ, размѣръ, порядокъ, — голосъ книзу.

Сбирались птицы,
Сбирались пѣвчи
Стадами, стадами (кверху).
Садлись птицы,
Садлись пѣвчи
Рядами, рядами (книзу).

* Совѣтую интересующимся взглянуть съ точки зрѣнія ладони книзу и ладони кверху на роли Лоэнгина и Эльзы.

Думаю, что изъ приведенныхъ примѣровъ достаточно явствуетъ значеніе верха и низа и важность въ жестѣ правильнаго пользованія направленіемъ. Но если такъ важна одна разобранная нами подробность, можно ли сомнѣваться въ важности жеста вообще и въ серьезности послѣдствій отъ случайнаго или ошибочнаго его примѣненія? Повторяю, — если правильный жестъ усиливаетъ слово, неправильный его ослабляетъ, убиваетъ. И еще скажу, — если чувства выражаются въ жестѣ, то въ свою очередь жестъ вызываетъ чувство. Не даромъ нянька говоритъ ребенку: ‚Сдѣлай ручкой дядѣ, — жестъ прिवѣта вызываетъ прिवѣтливость. ‚Большинство нашихъ страстей, говоритъ Дарвинъ, до того тѣсно связано съ ихъ виѣшнимъ выраженіемъ, что онѣ прямо немислимы, когда тѣло находится въ состояніи покоя. Ясно, какъ важно для актера, — который не всегда же одинаково расположенъ психически, — воспитать въ себѣ соотвѣтственность тѣлодвиженій. И что послѣ этого думать о ‚руководствахъ‘ къ сценическому искусству, которыя совѣтуютъ молодымъ актерамъ ‚играть, вовсе не думая о своихъ рукахъ, — тогда жесты рукъ выйдутъ плавными, разнообразными и совершенно умѣстными? Не такъ ли учатъ дѣтей плавать, кидая ихъ въ воду безъ иного руководства? Не думать о рукахъ! Не думать о жестѣ. Оттого, что въ жизни наши жесты безсознательны, воображаютъ, что на сценѣ, чтобы быть правильными, они должны быть предоставлены случаю. Да возьмите приведенный уже примѣръ. Кто въ жизни, знакомя двухъ пріятелей, не укажетъ рукой на того, кого называетъ, и не посмотритъ на того, кому называетъ. Ни одинъ не ошибется, самый неталантливый не ошибется. А поставьте человѣка на сцену и поручите ему сказать: ‚Вотъ дочери мои: Татьяна, Ольга, вы увидите, что у него выйдетъ, если онъ не задумывался надъ техникой этой процедуры. Что думать о ‚курсахъ‘, на которыхъ ученики одного выдающагося артиста и преподавателя, за два года пребыванія въ школѣ, слышали лишь одинъ разъ замѣчаніе о жестѣ: ‚Ну, что у васъ руки, какъ мельница, ходятъ? Чего ждать отъ педагогики сценическаго дѣла, которая алчущимъ и жаждущимъ практическихъ указаній преподастъ курсивомъ, какъ аксіомы, напечатанныя изреченія въ родѣ того, что дѣйствительность, чтобы быть предметомъ и цѣлью искусства, должна быть изящна, а рядомъ съ этимъ обогащаетъ пытливымъ умъ такими истинами, что ‚драма — слово греческое, означаетъ дѣйствіе‘, ‚каждая художественная драма содержитъ въ себѣ идею? Странно подумать, что встрѣчаютъ протянутыя руки, просящія хлѣба! Не такъ ли крестьянскій мальчикъ ходитъ въ школу, — къ источнику воды живой, — чтобы со страницъ ‚Родного Слова‘ узнать, что ‚лошадь животное домашнее, голова у нея большая, у нея четыре ноги‘ и т. д.?

Я не упомянулъ ни разу о красотѣ жеста. Боюсь, что это повело бы насъ слишкомъ далеко. Ограничусь двумя замѣчаніями. У насъ, повидимому, думаютъ, что красота есть нѣкоторая приправа, которой не мѣшаетъ иной разъ подусушить.

Вотъ я играю просто, а вотъ въ этомъ эффектно мѣстѣ, давай сдѣлаю „красиво“. И обыкновенно это „красиво“ сводится къ двумъ-тремъ шаблоннымъ позамъ и движеніямъ изъ репертуара теноровъ. Не эту красоту я разумѣю. Я разумѣю ту красоту, которая при суща движенію, когда оно цѣлесообразно, ибо движеніе не можетъ быть некрасиво, разъ оно отвѣчаетъ назначенію. Что можетъ быть великолѣпнѣе съ точки зрѣнія пластики, какъ движенія ремесла: плотникъ, кузнецъ, горшечникъ, или — красота изъ красотъ — жестъ сѣятеля? Развѣ они думаютъ о красотѣ? Они думаютъ объ одной лишь цѣлесообразности. И наши движенія, слѣдовательно, должны быть соответствующими цѣли, но такъ какъ цѣлесообразность ихъ опредѣляется не виѣшнимъ предметомъ, а внутреннимъ побужденіемъ, — такъ сказать, находится на другомъ концѣ нашихъ органовъ, — то, при искусственномъ ихъ воспроизведеніи, ихъ гораздо труднѣе найти. Чтобы быть правильными, они должны отвѣчать лежащимъ въ человѣческой природѣ нормамъ, регулирующимъ соотношенія движеній, душевныхъ съ физическими; чтобы быть красивыми, они должны осуществлять условія равновѣсія, — совершенно особыя условія фізіоэстетическаго равновѣсія, — которыми опредѣляются взаимное положеніе и отвѣтныя движенія органовъ человѣческаго тѣла. Выясненіе и приведеніе къ сознанію этихъ нормъ и этихъ условій, есть предметъ спеціального, сложнаго и глубокаго изученія; я, признаюсь, коснулся его лишь весьма поверхностно, а потому о немъ не распространяюсь, но я бы хотѣлъ, чтобы господа преподаватели сценическаго искусства прониклись сознаніемъ важности этой стороны дѣла.

Я понимаю, что люди, относящіеся къ театру поверхностно, относятся съ усмѣшкой и къ вопросамъ, мимо которыхъ всю жизнь проходили; я понимаю, что люди, ежедневная профессія которыхъ влечетъ ихъ посыпать перцомъ насмѣшки, и даже легкаго издѣвательства, то, о чемъ они пишутъ, — склонны видѣть въ чужихъ словахъ смѣшную сторону; но что сказать о людяхъ, посвятившихъ жизнь свою дѣлу театра, которые заявляютъ, что жестъ — вещь настолько непосредственная, что онъ не можетъ быть классифицированъ! Можно говорить, что классификація жеста для сцены бесполезна, что она для школы вредна, но нельзя говорить, что она не возможна, когда она существуетъ, когда есть литература, таблицы, наука, когда есть такой человѣкъ, какъ Дельсартъ, передъ памятью котораго, всякій любящій актерское искусство, долженъ лежать во прахѣ преклонивъ колѣна... Можно не соглашаться съ тѣмъ, что я говорю, можно не соглашаться съ тѣмъ, какъ я говорю, но я не допускаю, чтобы человѣкъ, любящій театръ, подвергалъ сомнѣнію важность того, о чемъ я говорю.

Съ точки зрѣнія чисто эстетической считаю нужнымъ поставить настойчивое требованіе: когда жестъ найденъ, надо ему дать всю его полноту (за исключеніемъ, разумѣется, тѣхъ случаевъ, когда характеръ роли требуетъ неполнаго жеста:

нервительность, застывчивость, нечистая совесть); только тогда онъ будетъ цѣлесообразенъ, только при полнотѣ онъ будетъ красивъ. У насъ же, даже правильный жестъ, въ большинствѣ не полный, т. е. не доведенъ до конца, до окончательной своей выразительности. Мы не видѣли Рашель, но мы помнимъ ея палецъ, когда она указывала на дверь, — этотъ повелительный палецъ, длинный, вытянутый во весь ростъ; и какъ слабъ тогда, какъ вялъ, какъ жалко-коротокъ и тупъ жестъ той актрисы, которая, говоря: ‚вѣдь ты меня ненавидишь‘, пригибала три пальца къ ладони, а указательнымъ и первымъ, вытянутыми вмѣстѣ, какъ когда берутъ щепотку табаку, тыкала по направленію того, съ кѣмъ говорила... Наши пальцы безъ рисунка, не участвуютъ въ роли; можно подумать, что кровообращеніе останавливается въ кисти, не проходитъ въ оконечности. Много ли актеровъ, игра которыхъ потеряла бы въ характерной выразительности, если бы у нихъ пальцы были обрублены? Вялый, ненужный придатокъ — наши пальцы на сценѣ, иѣмы. Они становятся не только ненужнымъ, а почти вреднымъ придаткомъ у нѣкоторыхъ иѣвцовъ. Когда онъ занятъ веденіемъ своего голоса болѣе, чѣмъ ролью, если къ тому же онъ сколько-нибудь нервенъ, то, при приближеніи труднаго, отвѣтственнаго мѣста, иѣвецъ сжимаетъ кулакъ. Ничего иѣтъ утомительнѣе, какъ видѣть эту криспацію руки во всѣхъ роляхъ, безъ различія душевныхъ настроеній, и вызванную только тѣмъ, что сжатый кулакъ ему помогаетъ ‚взять барьеръ‘. Даже тѣ, у которыхъ иѣтъ этой хронической корчи пальцевъ, кончая эффектную фразу, энергичнымъ патетическимъ жестомъ ‚ловятъ муху‘.

По поводу ‚тыканья‘ пальцемъ, не могу не подчеркнуть нашего пристрастія къ повторяемому жесту; у насъ думаютъ, что въ учащеніи сила; но неужели, разсыпчатое восклицаніе — ‚Довольно, довольно, довольно‘! — сильнѣе одного повелительнаго ‚Довольно‘!? Иѣтъ, сила въ выразительности, а не въ учащеніи; въ угрозѣ жестомъ только первое движеніе дѣйствительно угрожаетъ; остальные, сколько разъ ни повторяютъ его, не страшны; первое движеніе, есть волевой актъ, остальные — лишь колебанія по инерціи; первое движеніе сознательное, остальные уже относятся къ области изступленія, когда человекъ не владѣетъ собой: ясно, какъ ошибочно вводить учащеніе тамъ, гдѣ требуются сила и точность.

Я упомянулъ объ угрозѣ; позвольте нѣсколько остановиться на ней, — это миѣ поможетъ окончательно выяснитъ мысль о неполномъ, недоконченномъ жестѣ. Жестъ угрозы имѣетъ три стадіи. Первая: правая, угрожающая, рука со сжатымъ кулакомъ и вытянутымъ указательнымъ, идетъ отъ лѣваго плеча и описываетъ — ладонью книзу — горизонтальную четверть круга. Это угроза принципиальная: ‚Никогда я тебѣ этого не позволю‘. Вторая стадія: рука идетъ отъ головы и описываетъ четверть круга, вертикальную и перпендикулярную къ тѣлу, — ладонью къ лѣвой сторонѣ. Это угроза физическаго возмездія въ будущемъ: ‚Ты смотри у меня, я тебѣ этого не спущу‘. Третья стадія: рука идетъ отъ своего же плеча и,

какъ бы развертываясь внутренней стороной наружу, локтемъ внизъ, выстрѣливаетъ кулакъ, ладонью кверху. Это уже чисто физическая угроза, немедленнаго возмездія: 'Ты только посмѣй у меня'. Въ этой третьей стадіи есть своя градація, и въ послѣдней степени этой физической угрозы все тѣло откидывается назадъ, — другая рука, корпусъ и голова ступеньваются, весь человѣкъ какъ бы сосредоточивается въ кулакѣ. Сравните этотъ жестъ, — да еще когда сквозь стиснутые зубы, прорывается едва внятное: 'Я тебѣ! . . .', — сравните его съ привычкою нѣкоторыхъ актеровъ, несчетное число разъ, потрясать указательнымъ перстомъ, между своимъ носомъ и носомъ собесѣдника, и вы увидите — въ чемъ сила. Этого окончательнаго, послѣдняго выраженія угрозы я на русской сценѣ не видалъ.

Вамъ, конечно, приходилось видѣть послѣдовательные оттиски печатанія въ краскахъ: первый оттискъ чисто желтый; второй (послѣ накладки синяго) — желтый, синій, зеленый; третій (послѣ накладки краснаго) — желтый, синій, зеленый, красный, оранжевый, лиловый... Такъ вотъ, наши жесты, почти все, — лишь вторые оттиски трехцвѣтнаго печатанія.

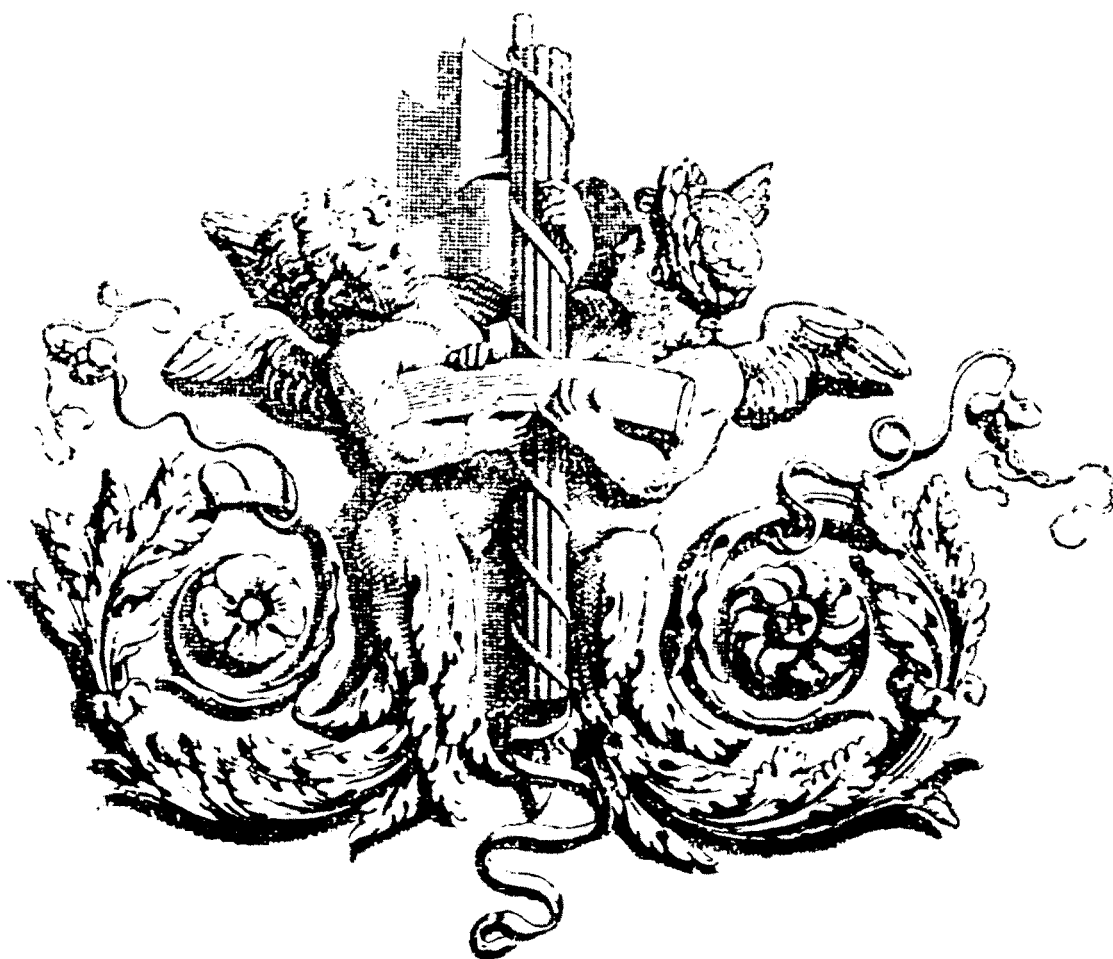
'Что же, скажутъ иные, достаточно узнать и усвоить техническія правила, чтобы вышло хорошо?' Уже давно на этотъ вопросъ отвѣчено. Когда Гамлетъ говоритъ Гильденштерну, что достаточно положить пальцы на дырочки, чтобы заиграть на флейтѣ, тотъ отвѣчаетъ: 'Но я не обладаю искусствомъ'. Только это не значитъ, что при обладаніи искусствомъ можно обойтись безъ дырочекъ и пальцевъ, ибо, какъ сказалъ Гете: 'Blasen ist nicht flöten; ihr sollt die Finger bewegen'.

Не знаю, съ достаточною ли ясностью изложилъ свои мысли, съ достаточною ли полнотою отвѣтилъ на вопросъ о жестѣ. Можетъ быть, скажутъ, какъ и говорили въ свое время, что я придаю значеніе мелочамъ. Скажу на это во-первыхъ, что на сценѣ нѣтъ мелочей по той простой причинѣ, что сцена вся состоитъ изъ мелочей, а въ особенности когда рѣчь идетъ о самомъ актерѣ, о его фигурѣ, его движеніяхъ; не даромъ изъ французскаго 'trait de genie' мы сдѣлали тривіальнѣйшее выраженіе — 'геніальная черточка'. Во-вторыхъ, скажу: — надо различать оцѣнку абсолютную отъ симптоматической. Когда врачъ вскидываетъ руками при видѣ пятнышка на лицѣ, это можетъ показаться преувеличеннымъ, но когда пятнышко свидѣтельствуетъ объ ужасной болѣзни, то становится ясно, что онъ вскидываетъ руками предъ болѣзнию, а не предъ пятнышкомъ. Наконецъ, скажу: если кто-нибудь признаетъ, что тотъ вершокъ, на который стрѣлочникъ передвигаетъ стрѣлку, — мелочь въ сравненіи съ тысячами верстъ, что пробѣгаетъ поѣздъ, то я соглашусь, что то, о чемъ я говорю, такая, и даже большая мелочь, и къ этому еще прибавлю: не одно и то же мелочь, или часть цѣлаго: изобличаетъ свое незнакомство съ составомъ цѣлаго, кто въ части видитъ мелочь.

Меня смущаетъ другое. Нѣтъ ничего смѣшнѣе, какъ всходить на кафедру, чтобы провозглашать азбуку; но что же дѣлать, когда у насъ философскіе трактаты въ

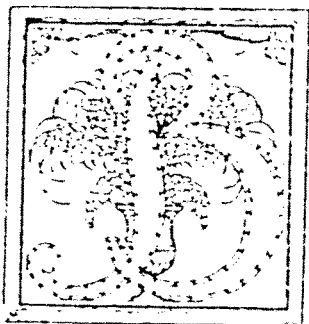
модѣ, а азбука въ забвеніи, да врядь ли когда и была введена въ сознаніе. Я слышу излюбленное возраженіе: ‚Таланту не нужны правила‘ — ‚Щепкины, Самарины, Акимовы, Медвѣдевы, навѣрное, безъ всякихъ вашихъ правилъ потрясали и смѣшили‘. Но если исключительные таланты могутъ обходиться безъ правилъ, это не значитъ, что правила вообще ненужны; если гений отъ педагогики ничего не беретъ, это не значитъ, что педагогика можетъ ничего не давать. Если гений угадываетъ, это не значитъ, что простые смертные не должны учиться. Да, великіе избранныки искусства, перешагнувъ черезъ азбуку, на крыльяхъ дарованія опережаютъ тѣхъ, кто трудными, тернистыми тропами, крутыми склонами, съ Сизифовыми переначиваніями, совершаютъ восхожденіе къ невидимымъ высотамъ совершенства. И то — кто видѣлъ этихъ избранныхъ въблизи, тотъ знаетъ, какъ они работаютъ. Но великими талантами не заселяются подмостки, и, если намъ дорого развитіе нашего искусства, насъ должны интересовать не дары природы, а достиженія чело вѣка.

(Окончаніе слѣдуетъ)



ВЫСТАВКА НОВАГО ОБЩЕСТВА

СЕРГІЙ МАКОВСКІЙ



РЯДЪ ли возможно разсматривать эту выставку, какъ отдѣльное художественное явленіе. Со времени своего существованія Новое Общество не приобрѣло ясно выраженной самостоятельности: выступленія его, изъ года въ годъ, страдаютъ тѣмъ же отсутствіемъ опредѣленнаго, цѣльнаго характера. Между участниками Новаго Общества есть очень талантливые люди, которые могли бы съ успѣхомъ присоединиться хотя бы къ „Міру искусства“, есть и художники, только по недоразумѣнію отколовшіеся отъ Академіи, и, наконецъ, всегда — большое количество случайныхъ экспонентовъ, или такихъ, которые откликнулись на приглашеніе Общества изъ любезности, или такихъ, что временно примкнули къ нему только оттого, что не было возможности выставить въ другомъ мѣстѣ... Къ сожалѣнію, послѣднихъ — большинство и на нынѣшней выставкѣ Общества, седьмой по числу. Изъ шестидесяти восьми именъ участниковъ — около половины „дебютантовъ“, быть можетъ и весьма „общающихся“, но пока мало интересныхъ. И это досадно понижаетъ общій уровень выставки, не обширной по количеству произведеній (всего 345 номеровъ), но разнохарактерной и разноцѣнной до-нельзя.

Конечно, трудно винить въ этомъ устроителей... Какъ отдѣлаться отъ иныхъ старыхъ членовъ Общества, пользующихся правомъ выставить все, что имъ угодно? Съ другой стороны — нельзя не поощрять неопитовъ, жаждущихъ увидѣть свои имена напечатанными въ каталогѣ, и, разумѣется, надо быть далекимъ отъ узкой партійности, ни для кого болѣе не убѣдительно въ наши дни всеобщей растерянности и неожиданныхъ переоцѣнокъ: широкая терпимость жюри — залогъ движенія впередъ... Но не менѣе вѣрно и другое: для того, чтобы художественное общество жило самостоятельной жизнью и оставило слѣдъ въ исторіи искусства, для того, чтобы выставки его могли вліять на общественный вкусъ и воспитывать новое поколѣніе живописцевъ, нужно нѣчто объединяющее, — не групповой даже, не партійный, но, во всякомъ случаѣ, руководящій принципъ. Нужна направляющая воля, единоличная или соборная, которая бы указывала путь или пути... Миѣ думается, я не ошибусь, утверждая, что этой воли не чувствуется на выставкахъ Новаго Общества, особенно — на послѣдней.

Здѣсь, прежде всего, приходится упомянуть о странномъ соединеніи собственно Новаго Общества съ Московскимъ Товариществомъ. Каковы поводы этого „симбіоза“ — не знаю. Просто ли недостатокъ въ своихъ экспонатахъ, или желаніе



М. ВРУБЕЛЬ. M. VROUBEL.
БОГАТЫРЬ. ~ LE BOGATYR.
Детская Книга Народного Искусства.

АКАДЕМ.

КОНСЕРВАТОРИИ ГОСТИНЬИНА

БИБЛИОТЕКА

ИМЕНА А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

ТЕАТР ДРАМЫ

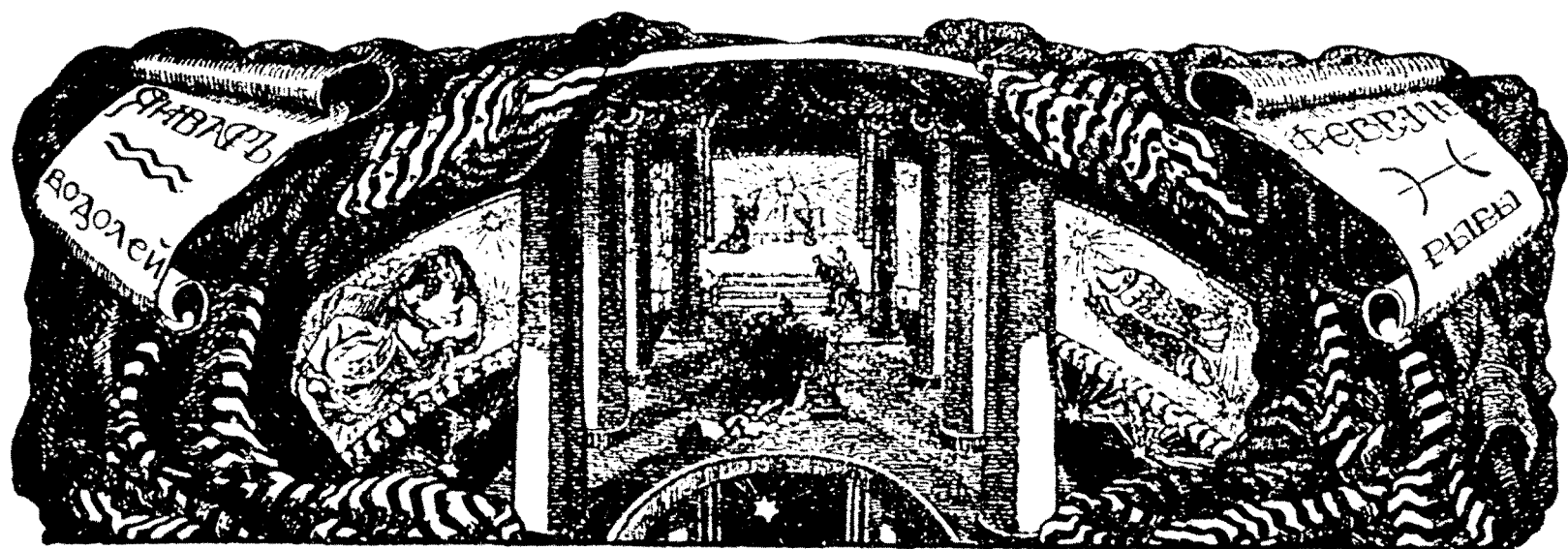


Рисунок В. Левитского.

привлечь къ общему дѣлу „Молодую Москву“? Но тогда — почему такъ плохо представлена московская группа? Какъ будто среди работъ передовыхъ москвичей нѣтъ ничего лучше расплывчатыхъ декораций Л. Браиловскаго, ребяческихъ стилизаций „по кватроченто“ Р. Браиловской, безформенныхъ „Кавказовъ“ А. Грищенко, робкихъ этюдовъ кн. П. Гугунава, безвкуснаго „ловкачества“ М. Езучевскаго („Конное учение“, „Скачки“), написаннаго сажей портрета В. Комарова, „блесыхъ олеографій“ А. Шитикова и совсѣмъ никуда не годныхъ „Озеръ“ и „Озерковъ“ О. Рерберга? Устроители выставки, какъ ни какъ, должны считаться съ публикой. Молодые москвичи — сравнительно рѣдкіе гости въ Петербургѣ; мы видѣли ихъ лишь случайно на выставкахъ „Союза“, „Вѣнка“, и другихъ менѣе прочныхъ организацій; между тѣмъ, Москва богата художническими исканіями, богаче нашей консервативной столицы; Новое Общество, казалось-бы, могло, использовавъ до конца свое гостепрѣимство и виѣспартійность своего жюри, привлечь дѣльный рядъ московскихъ художниковъ, яркихъ, свѣжихъ, если и не бесспорно значительныхъ. Въ итогѣ — отдѣльная комната „Товарищества“ при выставкѣ Новаго Общества ничего не даетъ, ничего не показываетъ, развѣ то, что молодые московскіе гости не умѣютъ ни писать, ни рисовать, а только скучно повторяютъ мотивы стилизаций и „ландшафты“, давно всѣмъ надоѣвшіе. Это случайность, конечно, но тѣмъ болѣе непріятная, что нашлись же все-таки и среди москвичей Новаго Общества — такой даровитый наблюдатель улицы и природы какъ А. Ясинскій (въ особенности, если судить по его пейзажамъ „Ночь“, „Осенній виноградъ“), и подлинный чародѣй красочныхъ сказокъ — М. Сарьянъ.

О творествѣ Сарьяна хотѣлось бы писать подробно. Изъ всѣхъ „молодыхъ“ — ищущихъ и дерзающихъ — онъ, можетъ быть, наиболѣе самобытенъ. Недаромъ, такъ ополчился на него нововременскій Кравченко (принадлежащій, какъ извѣстно,

къ числу критиковъ съ обратнымъ чутьемъ: подобные ‚критики‘ въ сущности драгоценны — хула ихъ почти даетъ право художнику, если онъ сомнѣвается въ своемъ произведеніи, полюбить его). Г. Кравченко, съ обычной для него изысканностью тона, говоритъ объ искусствѣ Сарьяна (котораго, кстати сказать, называетъ г. Сурьянцемъ) слѣдующее: ‚Каждый можетъ у себя дома заниматься чѣмъ онъ хочетъ. Можетъ играть на барабанѣ, на сковородѣ, свистѣть въ кулакъ, ходить на четверенькахъ, воображая себя ‚Гальтиморомъ‘, можетъ, наконецъ, купивши на полтинникъ, а то хоть на сто рублей, красокъ, писать картины. Но продолжать все это въ публичномъ мѣстѣ или выставлять плодъ бездѣлія на выставкѣ — нельзя. Никому нѣтъ дѣла до идеаловъ живописи г. Сурьянца, которой онъ можетъ украшать свои стѣны, печи и сундуки, но посетители выставки вправѣ возмущаться, когда лица, именующія себя художниками, показываютъ такіе шедевры и считаютъ ихъ за произведенія искусства‘. Я не думаю, что эта хула на Сарьяна — наименѣе цѣнное изъ того, что написано Кравченко. ‚Обратное чутье‘ и на этотъ разъ не измѣнило нововременскому ‚знатоку‘; Сарьяна можно поздравить, — онъ выдержалъ петербургскій экзаменъ...

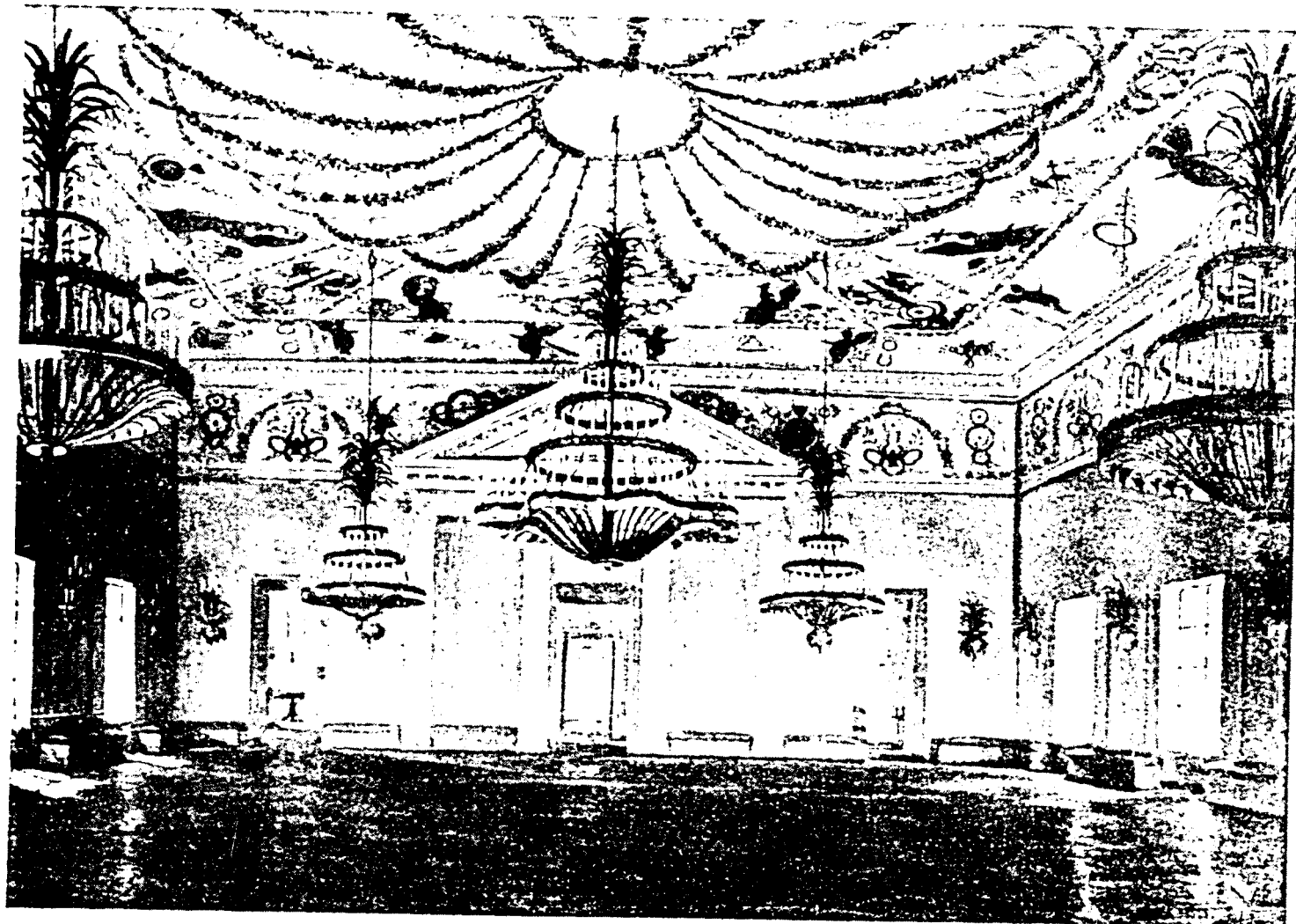
Еще нѣсколько лѣтъ назадъ, на выставкѣ ‚Голубой Розы‘, работы Сарьяна поразили меня своей плѣнительной фантастикой, острой упрощенностью рисунка и раскраски и, главное, своеобразиемъ характера, дѣтскостью, не напоминавшей никого изъ парижскихъ и московскихъ примитивистовъ. Въ нихъ еще не было умѣнія и не всегда былъ вкусъ, но въ каждой страницѣ этихъ парадоксальныхъ ‚сказокъ‘ была магія, сила внушенія, благодаря которой неуловимый уклонъ линіи, извивъ красочнаго пятна, намѣренно невѣрная пропорція или неволью подчеркнутая деталь становятся убѣдительно всякаго правдоподобія и погружаютъ зрителя въ міръ волшебный.

Несомнѣнно, ничего не дано увидѣть въ подобныхъ рисункахъ людямъ, увѣреннымъ, что единственная цѣль живописи — ‚изображеніе дѣйствительности‘, но это не значитъ, что дѣйствительность въ нихъ не отражается. Я разумно отраженіе таинственной жизни формъ и движеній — природы, не той, какую видитъ всякій во время прогулки, но той, что открывается созерцанію художника. Живописецъ можетъ болѣе или менѣе приблизиться къ точной передачѣ такъ называемой реальности (въ зависимости отъ метода и стиля своего творчества), но и въ самыхъ реалистическихъ произведеніяхъ, если они — подлинное искусство, цѣнно вовсе не напоминаніе (хотя бы до полной иллюзіи) привычныхъ каждому зрительныхъ впечатлѣній, но то несказанное и чудесное, что прозрѣваютъ души избранныхъ. Потому что истиннымъ творцамъ природа всегда является несказанной и чудесной. Потому что реальность для всѣхъ — элементъ лишь случайный для искусства, и къ тому же, развѣ эти ‚всѣ‘ не призрачное обобщеніе? Старымъ Персамъ XVI — XVIII вѣковъ навѣрное казалось, что ихъ миниатюристы изображали міръ и жизнь такими, какъ ‚въ дѣйствительности‘; мы же называемъ



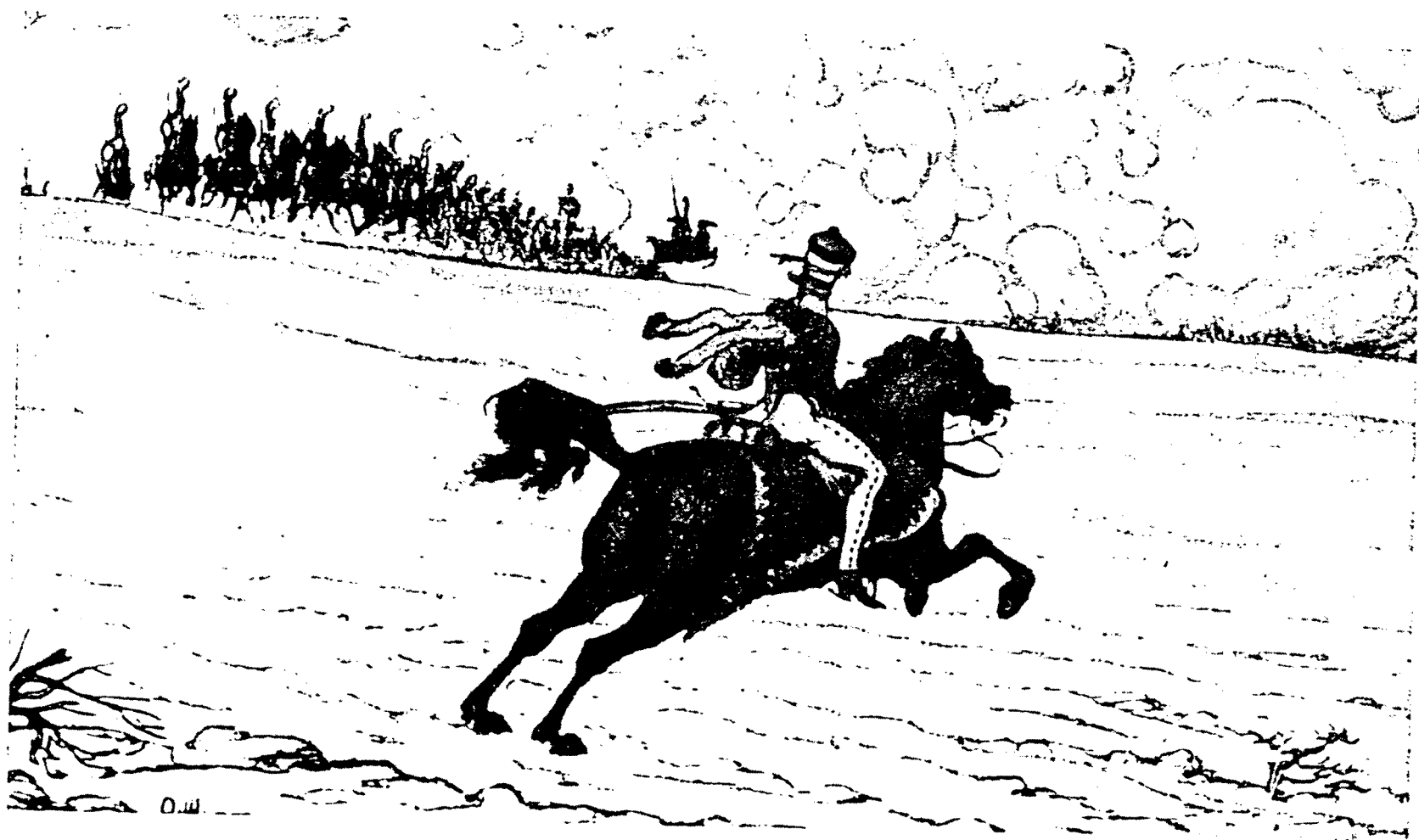
*Л. В. Шервудъ. Проектъ памятника Петру I
для больницы Петра I (капсъ).*

*L. Scherzoud. Projet de monument à Pierre
le Grand (plâtre).*



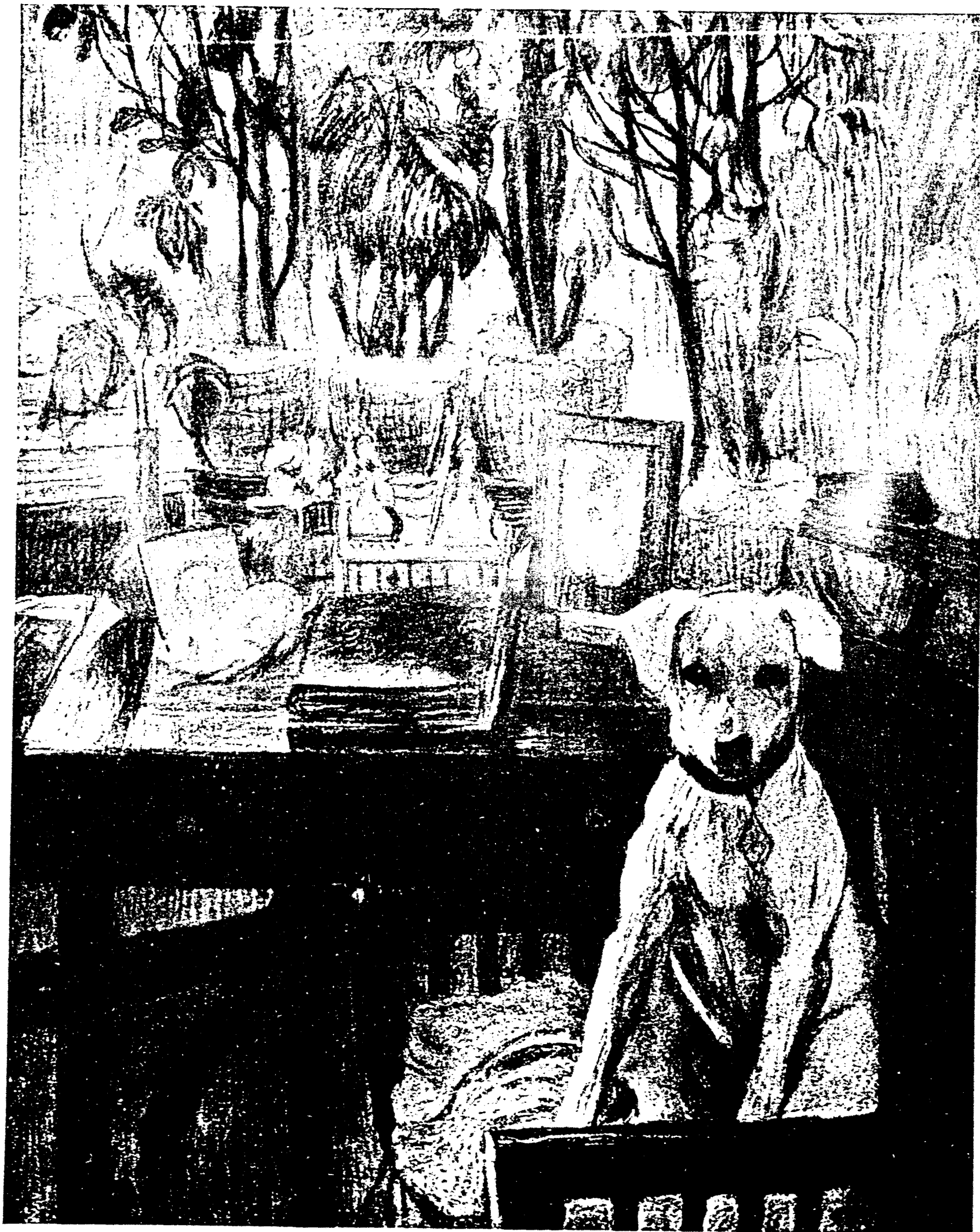
*Н. Ф. Петровъ. Павильонъ розъ въ Паздоцкѣ
(гравюра).
Д. Н. Кардовскій. Иллюстрація къ „Войнѣ и
Мирѣ“ - Балъ у Ростовыхъ (рисунокъ тушию).*

*N. Petroff. Pavillion des roses à Paldouck
(aquarelle).
D. Kardovsky. Illustration pour le roman
de Tolstoï. - La Guerre et la Paix (dessin).*



О. А. Шарлемань. «Война и Миръ» — Ростовъ подъ Аустерлицемъ и «Финаль Аустерлица» (гуашь).

O. Charlemagne. Illustrations pour le roman de Tolstoï — «La Guerre et la Paix» (gouache).



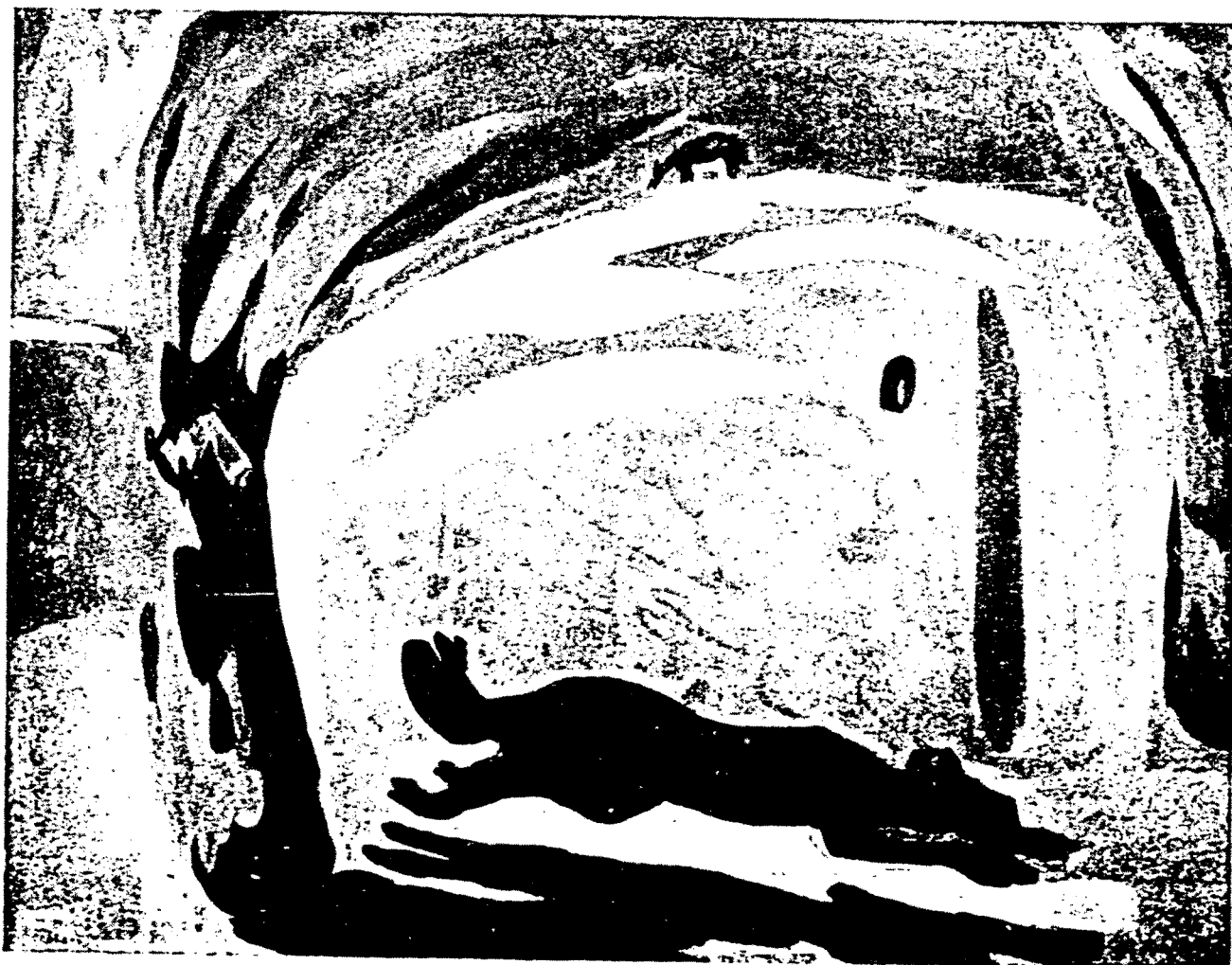
*О. Т. Делла-Восъ-Карловская
Тулло (пастель).*

*M-me O. Della-Wos-Karlovsky.
Tullo (pastels).*



*О. Д. Делла-Вос-Кардовская. „Маленькая женщина“
(масло). Приобретено Музеем Александра III.*

*M-me O. Della-Wos-Kardosky. La petite femme (huile).
(Acquis par le Musée Alexandre III).*



М. С. Сарьянъ. „Тенто“ и „Зной“ (темпера).

M. Saryan. „L'été“ et „La chaleur“ (détrempe).



Графъ В. А. Комаровскій. „Голова апостола“ (гваш).

Comte W. Komarovsky. „Têtes d'apôtres“ (gouache).

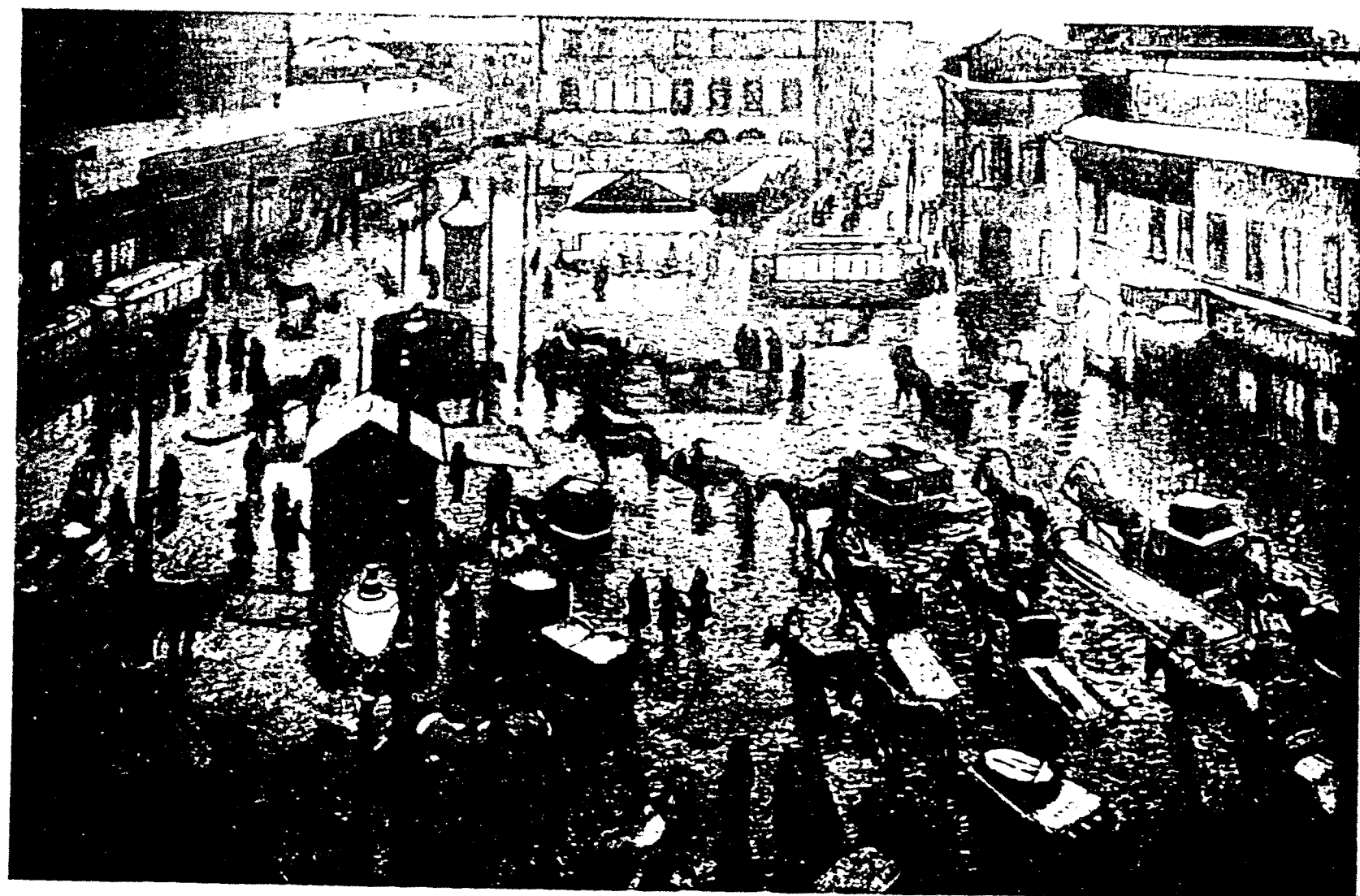


К. Ф. Ловаревский. Ботанический сад. Июнь 1911 г.

К. Ф. Ловаревский. Сады в Пальмовой долине.



К. Ф. Богачевский. „Облако“ (масло).



К. Ф. Богаевский. „Киммерійская область (масло).
А. А. Ясинский. „Ночь“ (гуашь).

K. Bogaievsky. Paysage Cymérien (huile).
A. Jassinsky. „La nuit“ (gouache).

ихъ фантастами. И вовсе не оттого, что мы научились видѣть природу ‚вѣриѣ‘, а наоборотъ, оттого что разучились смотрѣть на мѣръ непосредственно, проникновенно, вдохновляясь его волшебствомъ, — привыкли къ чисто-разсудочному пониманію формъ, считаемъ, съ легкомысленнымъ варварствомъ цивилизованныхъ людей, объективной правдой механическое искаженіе природы фотографіей, и когда новый, смѣлый художникъ, съумѣвшій уберечься отъ этой вульгарной и лживой ‚реальности для всѣхъ‘, говоритъ намъ — ‚да иѣтъ же, вы заблуждаетесь со всѣми вашими Рѣпинскими и Крыжицкими: отъ красоты мусульманскихъ вѣковъ, отъ изразцовыхъ мечетей, отъ книжныхъ иллюстрацій моей древней восточной родины научился я магической передачѣ моихъ видѣній‘ — мы боимся ему повѣрить, запуганные нашимъ скептическимъ, разсудочнымъ и позитивнымъ представленіемъ о райскихъ садахъ земли.

Пастели и темперы, выставленные Сарьяномъ въ этомъ году, — замѣтный шагъ впередъ; то, что прежде оставляло впечатлѣніе только намёка или случайнаго опыта, опредѣлилось, сдѣлалось тверже, окончательнѣе; былъ лепетъ, отчасти казавшійся наивничаніемъ талантливаго, но неумѣлаго мечтателя, теперь передъ нами — серія работъ, и красками, и композиціей, и психологической сдержательностью внушающихъ серьезное довѣріе. Особенно красивы — ‚Лѣто‘, ‚Зной‘, ‚У гранатоваго дерева‘ — такъ горятъ въ этихъ призрачныхъ пейзажахъ, напоенныхъ солнцемъ и сказкой Востока, мелодичныя сочетанія тоновъ, такъ смѣло найдены силуэты экзотическихъ деревьевъ, холмовъ, погруженныхъ въ бархатную дрему, хищно бѣгущаго, въ зноѣ полуденной пустыни, фантастическаго звѣря, отъ котораго ложатся на оранжевый песокъ густо-лиловые тѣни...

Рядомъ съ Сарьяномъ хочется сказать о другомъ участникѣ бывшей ‚Голубой Розы‘, выступавшемъ также на ‚Вѣникѣ‘ и въ ‚Союзѣ‘ — о П. Уткинѣ, работы котораго вошли въ отдѣлъ ‚Новаго Общества‘. И онъ сдѣлалъ замѣтные успѣхи (наиболѣе удачны этюды цвѣтовъ — ‚Цынераріи‘, ‚Гладиолусы‘)... Первые произведенія П. Уткина были интимнѣйшими изъ иллюстрацій ‚съ настроеніемъ‘, робкими признаніями души, полюбившей сумеречныя сказки. Въ нихъ слишкомъ явно чувствовалась символическая тенденціозность, слишкомъ многое было ‚отъ Материнка‘, но уже тогда между исканіями ‚голуборозцевъ‘ онѣ выдѣлялись тонкимъ благородствомъ тона и иѣжно-сосредоточеннымъ чувствомъ природы. Тѣми же качествами отмѣчены и выставленные нынче Крымскіе этюды и цвѣты Уткина; они написаны съ большою любовью и вкусомъ. Но самое интересное въ нихъ — черта совсѣмъ новая для творчества Уткина: внимательное, болѣе объективное и острое, вглядываніе въ природу — въ извилистый рисунокъ волнъ, въ мерцающіе свѣты и снѣія прозрачности южныхъ побережій. Отъ пейзажа отвлеченнаго, вымышленнаго, чисто-лирическаго Уткинъ, повидимому, переходитъ, сохраняя свою особенную манеру письма и условности своей красочной гаммы, — къ непосредственному любованію мѣромъ, въ которомъ онъ до сихъ поръ ви-

дѣлать только грустныя даки своей мечты. Суждено ли молодому художнику развиваться дальше въ томъ же направленіи?

Цѣлая прощаль — между этими двумя даровитыми москвичами, одиноко мечтающими, каждый на своемъ заколдованномъ островѣ, — и центральной группой Нового Общества, художниками ретроспективнаго отбѣика, съ типично-петербургской любовью къ графической стилизаціи, къ эпохѣ *empire* и 30-мъ годамъ. Д. Кардовскій, О. Делла-Вось-Кардовская, Н. Петровъ, О. Шарлемань — здѣсь я напѣренно называю только ихъ; нельзя же говорить серьезно о произведеніяхъ другихъ членовъ Общества, напр., о невѣроятныхъ красочныхъ какофоніяхъ съ претензіями на ‚колоритность‘ Н. Пирогова или о безпомощныхъ этюдахъ А. Штурмана: это — виѣ живописи. Конечно, виѣ живописи и такіе неизвѣстные экспоненты, какъ А. Анничковъ, Н. Болдыревъ, Н. Любавина, Н. Смотрицкій, Б. Фогель, В. Эмме, Э. Лассонъ-Спирова... Я выписываю эти имена и недоумѣваю, зачѣмъ понадобились устроителямъ выставки (между которыми — даровитый и знающій художникъ Д. Кардовскій) живописныя упражненія подобныхъ любителей? зачѣмъ развѣшаны рядомъ съ Врубелемъ и Богаевскимъ эти ‚Октябрьскія утра‘, ‚Обутрѣлю (?)‘, ‚Синія моря‘, ‚Туманы въ горахъ Карачая‘ и т. д.? Развѣ для такихъ ‚картинъ‘ не существуетъ ‚Товарищество петербургскихъ художниковъ?.. Среди всего этого хлама выдѣляются, какъ жемчужины, тонко прочерченные иллюстраціи Кардовскаго къ ‚Войнѣ и Миръ‘, съ подлинной любовью къ старинѣ и знаніемъ акварели нарисованный *intérieur* Петрова, остроумно-стильные гуаша Шарлемань и нѣкоторыя изъ работъ Делла-Вось-Кардовской. Живописный ‚ретроспективизмъ‘, я уже сказалъ, — явленіе характерно петербургское; со времени ‚Міръ Искусства‘ оно главенствуетъ на нашихъ передовыхъ выставкахъ; за Сомовымъ и Александромъ Бенуа выдвинулась цѣлая плеяда ‚поэтовъ минувшаго‘, и разнообразныя стилизаціи ихъ представлятъ, въ будущемъ какъ ясно очерченное художественное направленіе, сыгравшее въ русской живописи XIX — XX вѣка очень замѣтную роль. Между картинами нашихъ петербургскихъ мастеровъ, за послѣднее десятилѣтіе, почти все значительное было ‚ретроспективно‘! Въ этомъ отношеніи знаменательны и лучшія работы на ‚Новомъ обществѣ‘. Всѣ четверо только что названные мною художника — ‚ретроспективны‘; они мечтаютъ о миломъ барствѣ Александровскаго вѣка, о маскарадной поэзіи дѣдовскихъ нарядовъ; они любовно разсматриваютъ близкія и уже призрачныя страницы русской были. Изъ этихъ художниковъ — наиболѣе ‚живописецъ‘ и наиболѣе яркое дарованіе — О. Делла-Вось-Кардовская, авторъ ‚Маленькой женщины‘ (пріобрѣтенной музеемъ Александра III). Въ картинѣ — много вкуса; красивы блеклые тона перваго плана и, въ особенности, солнечныя пятна фона, ласково озаряющія комнату. Гораздо менѣе удаченъ другой жанръ художницы подъ названіемъ ‚Маска‘. Мила пастель — *intérieur* съ собакой — ‚Тилло‘.

Рядъ ретроспективныхъ *intérieur'овъ*, по обыкновению, далъ и А. Срединъ (случайный экспонентъ на выставкѣ), все болѣе и болѣе специализирующійся въ изображеніи подмосковныхъ дворянскихъ гнѣздъ. Его гуашь „на Полотняномъ заводѣ“ — очень иѣжно и вдумчиво написанный уголокъ одной изъ тѣхъ усадебъ, гдѣ еще живы тѣни прошлаго и словно баюкають „томны эхи“ умолкшихъ клавишинъ. Миѣ понравилась также „вышивка-панно“ Э. Детерсъ (этюды которой на этотъ разъ очень скучны), тоже напоминающая о дняхъ минувшихъ, о комнатахъ съ мебелью изъ корельской березы, о восхитительныхъ узорахъ шерстью, бисеромъ, синелью и шелками, которыми такъ славно украшали свои спальни и диванныя наши прабабушки. Здѣсь хочется назвать еще художницу, произведеній которой я не встрѣчалъ на прежнихъ выставкахъ, — Л. Яковлеву. Иллюстраціи ея къ комедіи Кузьмы Пруткова „Фантазія“ (акватинты) полны задора и наблюдательности. Что касается другихъ графическихъ работъ, слѣдуетъ отмѣтить офортъ А. Манганари („Перуновъ островъ“), рисунки Г. Нарбута и В. Левитскаго; у послѣдняго — красивая серія заставокъ для народнаго календаря изд. „Общ. Польза“. Нѣсколькихъ словъ, попутно, заслуживаютъ еще: художница Е. Гольдингеръ (живые, солнечные *intérieurs*), В. Добржинскій (пріятные по общему тону этюды масломъ и плохіе рисунки перомъ „по Василю Миліоти“), П. Наумовъ (художникъ не бездарный, но еще совсѣмъ въ началѣ пути), Праведниковъ (владѣющій рисункомъ и акварельной техникой) и С. Смирнова-Иванова (очень непріятно-шикарные портреты и одинъ неплохой *intérieur*).

Но безспорно всѣхъ значительнѣе изъ новичковъ выставки — графъ В. Комаровскій, выступившій съ рядомъ эскизовъ-проектвъ церковной росписи и мозаики. Мозаики — вѣриѣ всего; эскизы гр. Комаровскаго сдѣланы, повидимому, съ расчетомъ на мозаичное выполненіе въ большемъ масштабѣ. Изъ отдѣльныхъ яркоцвѣтныхъ плоскостей составлены его „Архангелы“, „Апостолы“, „Цари“ и „Богородицы“, въ упрекъ которымъ можно только поставить недостаточную строгость, недостаточный архаизмъ рисунка, линій; но превосходны — выборъ тоновъ, сочетанія ихъ, напоминающія о красочныхъ молитвахъ Фра Анжелико и Джотто, и самое качество красокъ (чѣмъ достигнуто впечатлѣніе декоративнаго твердаго матеріала — камня, эмали, майоликовой или мозаичной массы). Иѣжно чередуются, сливаясь въ общій узоръ, эти „куски“ вишнево-краснаго, изумруднаго, чернаго, лазурно-голубого, землянично-розоваго... И какъ то сразу вѣрится въ дарованіе молодого художника, сумѣвшаго такъ просто и вдумчиво подойти къ разрѣшенію одной изъ труднѣйшихъ задачъ современнаго декоратизма, къ украшенію храма.

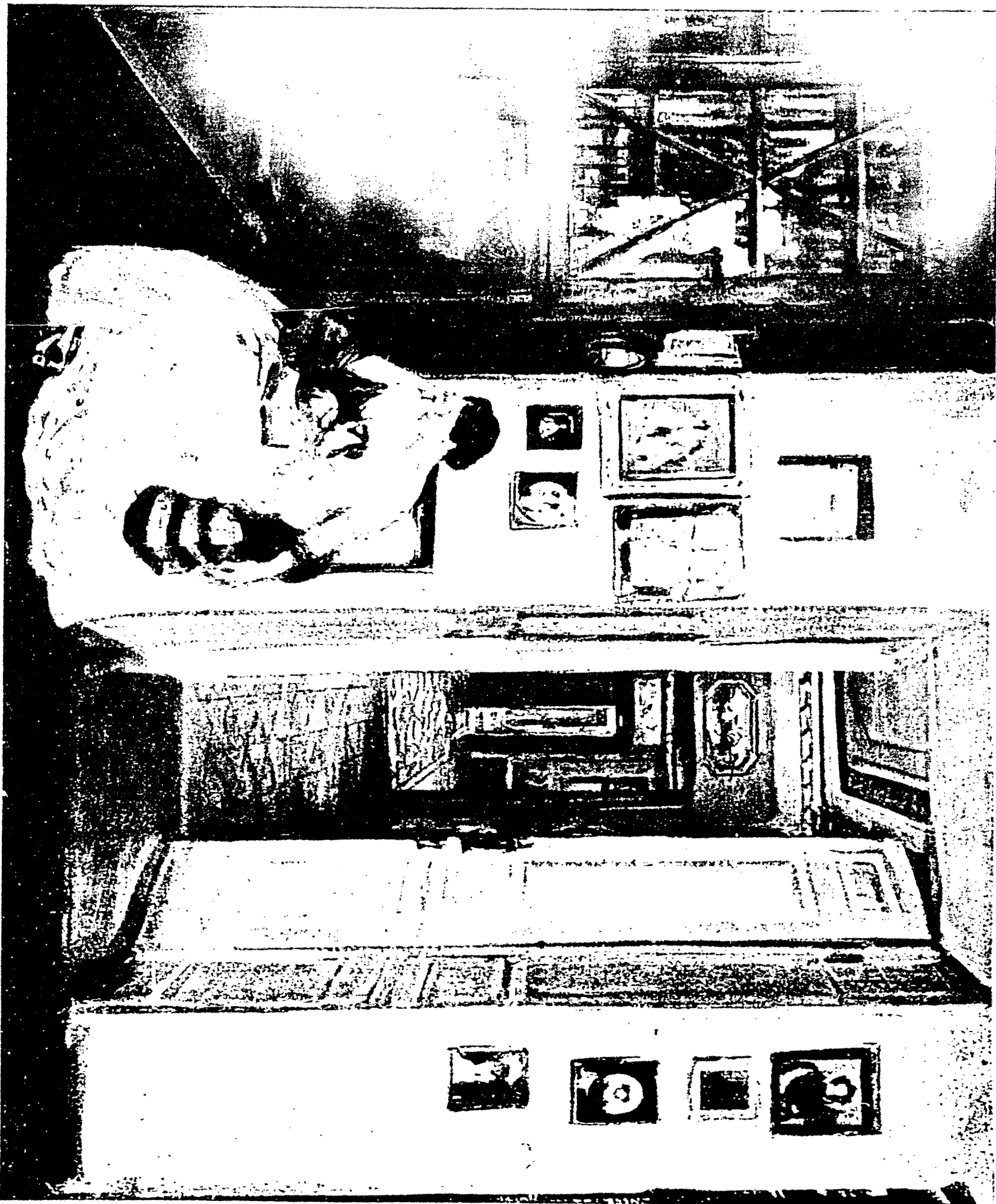
Однако, если отнестись къ этимъ талантливымъ работамъ гр. Комаровскаго съ точки зрѣнія практической, если задаться вопросомъ, для какого храма онѣ предназначаются, то лишній разъ убѣждаешься, что и въ этомъ случаѣ — умѣніе использовать со вкусомъ дивные образцы стариннаго искусства — недостаточно для созданія новаго, современнаго намъ *grand art*. Гдѣ церкви, укра-

шеіемъ которыхъ могли бы явиться мозаики или фрески гр. Комаровскаго? Гдѣ храмы для роскоши этихъ то суровыхъ, то иѣжныхъ иконъ, полу-романскаго, полу-византійскаго характера и, въ концѣ концовъ, совсѣмъ не русскихъ, не православныхъ по духу? Такихъ церквей иѣтъ, да врядъ ли и могли бы онѣ возникнуть... Во всякомъ случаѣ, „большое“ монументальное искусство (особенно—церковное) можетъ начаться — какъ иѣчто жизнеспособное, согласованное со всею эпохой, въ которую мы живемъ, какъ искусство прикладное въ высшемъ смыслѣ этого слова, — только съ архитектуры, а не съ декоративныхъ фантазій для внутренняго убранства. Пока этой новой архитектуры не существуетъ даже въ зародышѣ, всякіе проекты монументальной роскоши останутся только красивой выдумкой. И тѣмъ непримѣнимѣе эта выдумка, если она является хотя бы частичнымъ повтореніемъ художественныхъ приѣмовъ, созданныхъ, столѣтія до насъ, чело-вѣчествомъ иной культуры, иного эстетическаго кругозора. Древніе мастера могутъ и должны вдохновлять современное творчество: въ нихъ — вѣчныя цѣнности, источникъ неизсякаемыхъ возможностей красоты. Но опаснѣйшее изъ заблужденій — подражаніе отжившимъ формамъ творчества, какъ бы ни была даровита „переживающая“ ихъ индивидуальность художника...

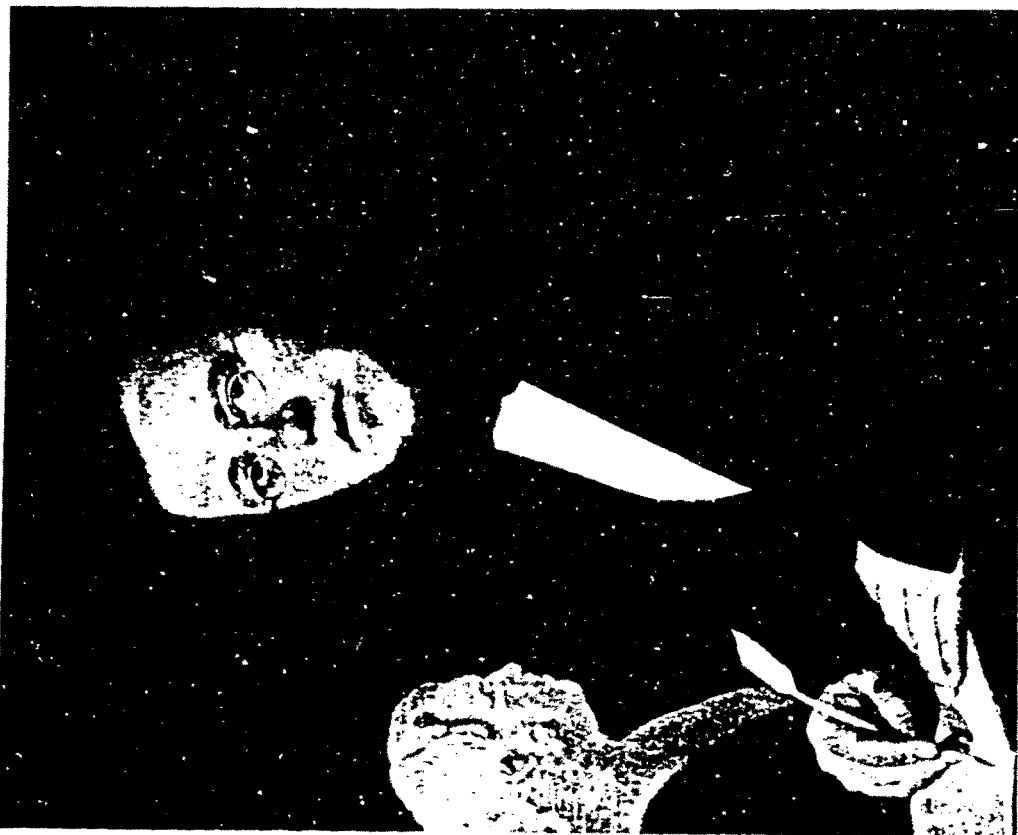
Этой опасности, миѣ кажется, неосторожно подвергаетъ себя К. Богаевскій, пейзажи котораго, за послѣдніе годы, становятся все болѣе и болѣе „старинными“ по живописной формѣ (хотя „по духу“ они оригинальны). Отсюда, прежде всего, — неприятное впечатлѣніе однообразія отъ большинства холстовъ Богаевскаго, несмотря на ихъ драгоцѣнные качества.

Невѣрно, будто Богаевскій постоянно „повторяетъ себя“ (какъ часто пишутъ). Иѣтъ, отъ первыхъ крымскихъ пейзажей — съ чудовищными камнями и кривыми деревьями — до послѣднихъ картинъ, навѣянныхъ поѣздкой въ Италію, онъ не переставалъ „мѣняться“, уединенно работая съ примѣрнымъ упорствомъ. Если, тѣмъ не менѣе, есть ощущеніе однообразія (какой то общій, „бутафорскій“ холодъ), то это объясняется не неподвижностью, не успокоенностью, не застылостью Богаевскаго, а преобладаніемъ въ его творествѣ манеры надъ непосредственнымъ наблюденіемъ, что вообще отличаетъ художниковъ, не преодолевшихъ внутренняго историзма... Въ 1905 г., въ отчетѣ о первой выставкѣ Новаго Общества, я писалъ: „Богаевскій видитъ въ природѣ окаменѣлость и, попрежнему, превращаетъ въ камень все, чѣмъ залюбовывается его глазъ: лѣса и пустыни, горы, облака, волны. Передъ нами — его крымскія настроенія: холмистыя побережья моря, покрытыя вросшими въ землю валунами, — выжженные солнцемъ пустыри, съ рѣдкими рощами низкихъ, изогнутыхъ оливокъ, — молчаливыя, забытыя всѣми развалины замковъ, обращенныя временемъ въ сказочныя скалы, — камни, похожіе на сонныя, сѣрыя чудовища, притаившіяся въ тишинѣ безлюдія, — мертвое великолѣпіе окаменѣлыхъ формъ въ розовомъ пожарѣ закатовъ, въ зеленомъ серебрѣ луныхъ сіяній... Красиво, но

А. В. Суворов. На потопленном пароле (Ленинград).
Музей имени М. В. Ломоносова, Александровский III.



А. Суворов. Интерьер (Ленинград).
Музей имени М. В. Ломоносова, Александровский III.



Тропининъ. Портретъ М. Н. Загоскина
и «Питаніиіи мальчикъ».



Тропининъ. Портретъ М. Загоскина
и «Жанна Гаррди Івановъ».

Выставка Московскихъ коллекціонеровъ въ О-въ Имперіи Художествъ.

утомительно, монотонно. Я помню, какъ мнѣ понравились работы Богаевского года три-четыре назадъ. Теперь онъ пишетъ лучше. Его камни еще изысканнѣе фантастичны и одухотворенны; эффекты вечернихъ и ночныхъ озареній еще живописнѣе... Но невольно думается: есть опасность, что это творчество обратится въ легкое производство чудовищныхъ камней и каменныхъ чудовищъ... Въ 1906 году впервые, насколько я помню, появились красивые пейзажи Богаевского въ „гобеленовыхъ тонахъ“, напомнившіе о дивныхъ тканяхъ XVII—XVIII вѣка. Для художника, послѣ „крымскихъ камней“ они показались неожиданными. Они имѣли успѣхъ въ Петербургѣ, надкомъ до всего ретроспективнаго. Правда, Богаевскій продолжалъ работать и въ другомъ направленіи, болѣе самостоятельномъ, — совершенствуясь въ архаическомъ стилѣ, добиваясь полнозвучныхъ гармоній пейзажа, рѣзкихъ противоположеній мрака и свѣта, раскрывающихъ пустынную душу древняго эпически-строгаго міра (вспомнимъ рядъ картинъ съ волшебными солнцами и волшебными звѣздами, которыя принадлежатъ къ лучшимъ его работамъ). Но, червь историзма, все болѣе виѣдрялся въ его творчество, и чѣмъ виртуознѣе онъ писалъ, тѣмъ больше выяснялась причина той „монотонности“ о которой заставляли сожалѣть его раннія работы: недостатокъ непосредственности, злоупотребленіе манерой, зачарованность не столько природой, сколько произведеніями искусства. Его дарованіе быстро расцвѣло, но какъ цвѣтутъ махровые цвѣты, не оставляющіе плода... „Гобеленовыя“ мелодіи постепенно захватили Богаевского цѣлкомъ, проникли все его мироощущеніе, и красоту его композицій, заимствованная изъ историко-художественныхъ воспоминаній, достигла декоративности, иногда нѣсколько слащавой, а иногда — просто ремесленной. Оставалось сдѣлать послѣдній шагъ на этомъ пути къ условнымъ, „музейнымъ“ формамъ.

О томъ, что этотъ шагъ сдѣланъ, свидѣлствуютъ послѣдніе пейзажи Богаевского на выставкѣ Новаго Общества. Самый тонъ выставленныхъ имъ трехъ холстовъ — совсѣмъ „подъ старинку“, условно цвѣтистый, тою цвѣтистостью, какую приобрѣтаютъ картины масломъ, потемнѣвшія отъ нѣсколькихъ вѣковъ въ музеѣ. „Клодъ Лоррэнъ“ — невольно думается, когда смотришь на это „Воспоминаніе объ Италіи“. Увы, вѣдь это совсѣмъ „старая“ картина; въ такомъ творчествѣ нѣтъ мѣста непосредственности, чуткому и свободному наблюденію природы; здѣсь только — эстетика, подсказанная геніальными „документами искусства“, которыми мы любуемся въ картинныхъ галереяхъ. Болѣе оригинальны — „Кимерійская область“ и „Облако“, но и въ нихъ (краски, композиція) чувствуются навязчивыя реминесценціи, благодаря которымъ кажется потухшей, мертвой самая изысканная красота. Живопись должна быть живописью, а не „Лоррэнизаціей“. И хочется громко сказать Богаевскому: что вы дѣлаете? У васъ огромный даръ: будьте самостоятельны, будьте свободны; пишите природу, вашу пустынную Кимерію или развалины Италіи все равно, но такъ, какъ вы видите; не отдавайте себя во власть красной манеры, красивую манеру отдѣляетъ одна черта... Впрочемъ, Богаев-



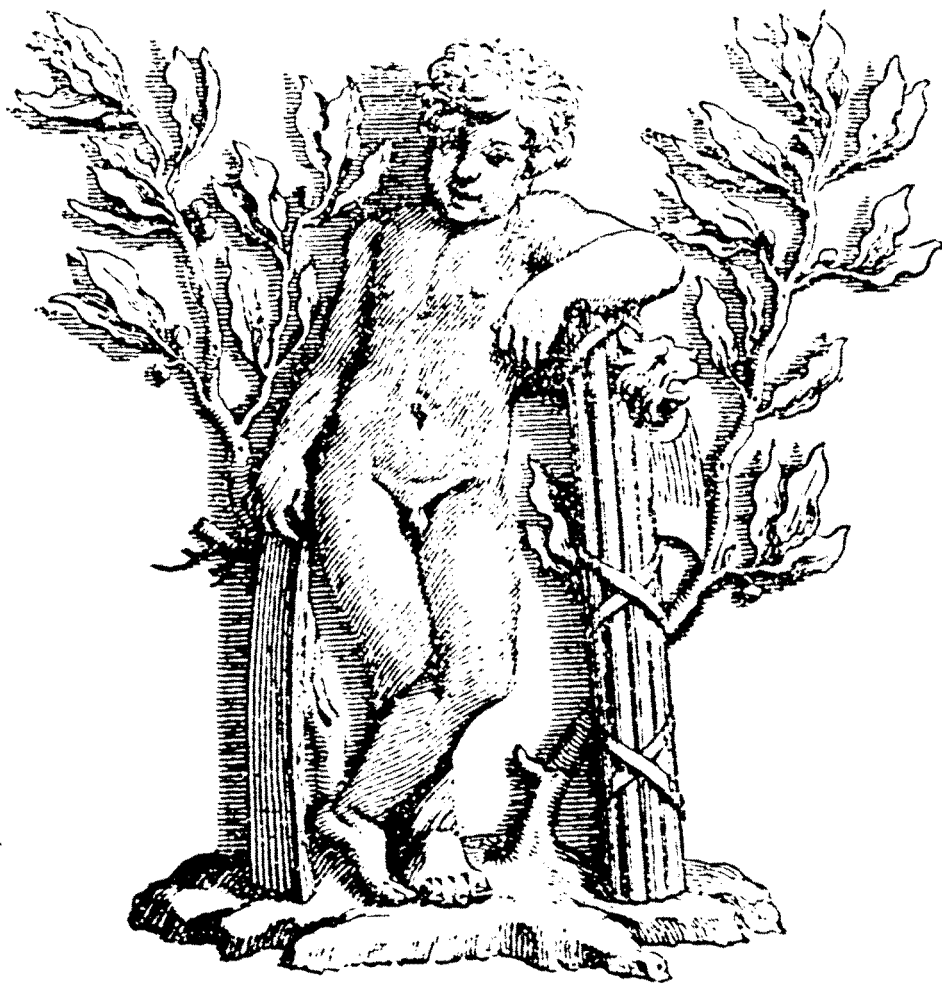
Рисунокъ В. Левитскаго.

скій — столь подлинный и большой талант и такъ молодъ, что онъ можетъ еще ,преодолѣть себя'. Отъ него мы еще вправе ждать вдохновенныхъ неожиданностей.

Я боюсь, что нельзя сказать того же о другомъ выдающемся ученикѣ Академіи — А. Савиновѣ. Отъ Савинова въ художественныхъ кругахъ давно ждутъ яркаго воплощенія. Въ этомъ году почему то создалась даже увѣренность, что послѣ долгихъ лѣтъ исканій онъ, наконецъ, выскажется сильно и убѣдительно... Случилось другое. Работы Савинова въ Новомъ Обществѣ разочаровываютъ вполнѣ. Трудно найти въ нихъ хоть что нибудь цѣнное. Невзмѣримо интереснѣе и значительнѣе были его первые темные пейзажи, въ характерѣ русской сказочности и, наконецъ, — огромный холстъ ,Купаніе', на выставкѣ 1908 года въ Академіи Художествъ. Портреты Савинова нынѣшняго года — грамотны, не лишены извѣстнаго вкуса, но не привлекаютъ вниманія ни живописью, ни экспрессіей. Большая картина ,У балкона' — совѣтъ слабое произведеніе, до-нельзя ,провинціальное' по композиціи, безпомощное по технику. Остается лишь пожалѣть, что комисія Третьяковской галереи нашла нужнымъ приобрести этотъ слабый холстъ. Вдвойнѣ досадно — и за галерею, избаловавшую насъ удачными покупками послѣднихъ лѣтъ, и за художника.

Съ другой стороны, непонятно, почему та же галерея не сдѣлала попытокъ къ приобретенію Врублевскаго ,Богатыря'. Эта ранняя картина гениальнаго мастера (что узнается и по манерѣ письма, и по очень темному тону) — впервые на выставкѣ. Она поражаетъ. Я не знаю другого холста, гдѣ монументальнѣе и сказочнѣе была бы выражена былинная Русь. Все, сдѣланное въ этомъ направленіи не Врубелемъ, кажется, при сравненіи, грубымъ и фальшивымъ. Словно изъ первозданной каменной глыбы изваянъ богатырскій конь, несокрушимый, небывалый, безмѣрно могучій, насторожившійся, въ густыхъ заросляхъ дубровы, подъ тяжестью исполинскаго сѣдока, рядомъ съ чудовищно-грузнымъ тѣломъ котораго показался бы стройнымъ юношей фаризейскій Геркулесъ; и кругомъ — какое волшебное кружево папоротниковъ, лѣсныхъ травъ, ельника и обросшихъ мхами стволовъ, въ сумракѣ заката, вспыхивающаго надъ вершинами дальнихъ деревьевъ алой полосой. Я сомнѣваюсь, правда ли, будто этотъ ,Богатырь' былъ ,отвергнутъ' С. П. Дигилевымъ еще въ 1899 году, — такъ писали въ газетахъ. Но всемъ вѣроятіемъ, это неточно; но любопытно, во всякомъ случаѣ, вспомнить, что въ томъ же 99 году журналъ ,Міръ Искусства' печаталъ хвалебные отзывы о Викторѣ Васнецовѣ и репродукціи съ его ,Богатырей'... Теперь, когда сравниваешь ихъ съ Врублевской картиной, ничтожными и ненужными кажутся Васнецовскіе ,добрые молодцы' съ вербаго базара, — какой то поддѣлкой подъ народный эпосъ. Подлинно эпиченъ и подлинно народенъ ,Богатырь' Врубеля и долженъ считаться, въ исторіи русскаго національнаго искусства, образцомъ символической выразительности.

Только одинъ скульпторъ на выставкѣ Новаго Общества — Л. Шервудъ, давшій нѣсколько талантливыхъ гипсовъ. Лучшій между ними — проэктъ памятника Петру I (для больницы Петра I). Значительна и экспрессивна фигура великаго Царя, опирающагося на высокую трость, — превосходно поставлена и красиво связана съ цоколемъ Louis XIV; разрѣшеніе задачи — въ смыслѣ общаго монументальнаго силуэта — волюнѣ удачное. Менѣе нравятся мнѣ натуралистическіе эскизы Шервуда (портретъ преосвященнаго Антонія) и проэктъ памятника Скобелеву — безпокойный, ‚перегруженный‘ деталями, съ непріятной подчеркнутостью (въ монументальной пластикѣ это всегда — ложный эффектъ) стремительнаго движенія.



Посмертныя стихотворенія
ИННОКЕНТІЯ АННЕНСКАГО

Сирень на камиѣ

Клубятся тучи сизоцвѣтно.
Мой путь далекъ, мой день унылъ,
А даль такъ мутно безотвѣтна
Изъ края сѣраго могилъ.

Вотъ кѣмъ-то врѣзанъ крестъ замшелый
Въ плитѣ надгробной, и какъ тѣнь,
Сквозь камень, Лазарь воскрешенный,
Пробилась чахлая сирень.

Листы пожелкли, обгорѣли...
То гнетъ-ли неба, камня-ль гнетъ, —
Но говорятъ, что и въ апрѣлѣ
Сирень могилы не цвѣтетъ.

Да и зачѣмъ? Цвѣты такъ зыбки,
Такъ иѣжны въ холодѣ плиты...
И легъ бы тѣнью свѣтъ улыбки
На изможденные черты.

А въ странахъ блѣднаго Эреба
Окаменѣло столько мукъ...
Роса и та для нихъ — недугъ,
И смерть ихъ — голубое небо.

Ужъ вечеръ близко, а пути
Передъ мной еще такъ много...
Но просто силы иѣтъ сойти
Съ замороженнаго порога.

И жизни-ль дерзостный побѣгъ,
Плита-ль пробитая жалка мнѣ, —
Дрожатъ листы кустовъ-калѣкъ...
Темнѣе крестъ на старомъ камиѣ.

М и н у т а

Узорныя ткани такъ зыбки,
Горячая пыль такъ бѣла,
Не надо ни словъ, ни улыбки:
Останься такой, какъ была;

Останься неясной, тоскливой,
Осенняго утра блѣдиѣй, —
Подъ этой поникшею ивой,
На фонѣ дрожащихъ тѣней...

Минута — и вѣтеръ, метнувшись,
Въ узорахъ развѣетъ листы,
Минута — и сердце, проснувшись,
Увидитъ, что это — не ты...

Побудь-же безъ словъ, безъ улыбки,
Побудь точно призракъ, — пока
Узорныя тѣни такъ зыбки
И бѣлая пыль такъ чутка...

На сѣверномъ берегу

Блѣдиѣетъ даль. Ужъ вотъ опъ — день разлуки.
Я звалъ его, а сердцу все грустиѣй...
Что видѣлъ здѣсь я, кромѣ зла и муки?
Но все простилъ я тихости тѣней.

Все небесамъ въ холодномъ ихъ разливѣ,
Лазури ихъ, прозрачной, какъ недугъ,
И той, межъ явь сѣдой и чахлою явь, —
Товарищамъ непоправимыхъ мукъ.

И грустно миѣ не потому, что бѣденъ
Нашъ пыльный садъ, что выжжены листы,
Что вечеръ здѣсь такъ утомленно блѣденъ,
Такъ мертвы безуханные цвѣты...

А потому, что море плещетъ съ шумомъ
И синевой бездонны небеса, —
Что будетъ тамъ моимъ закатнымъ думамъ
Не въ моготу ихъ властная краса...

*

Для чего, когда сны измѣнили, —
Такъ полны обольщеній слова?
Для чего на забытой могилѣ
И свѣжѣй, и шумѣе трава?

Для чего эти лунныя выси,
Если садъ мой и темень, и нѣмь?...
Завитки ея косъ развились,
Я дыханье ихъ слышу, — зачѣмъ?...

*

Когда-бъ не смерть, а забытье,
Чтобъ ни движенія, ни звука...
Вѣдь если вслушаться въ нее,
Вся жизнь моя — не жизнь, а мука.

Иль я не съ вами таю, дни?
Не вяну съ листьями на кленахъ?
Иль не мои умрутъ огни
Въ слезахъ кристалловъ растопленныхъ?

Иль я не весь въ безлюдьи скалъ
И черномъ нищенствѣ березы?
Не весь — въ томъ бѣломъ пухѣ розы,
Что холодъ утра оковалъ?...

Въ дождинкахъ этихъ, что нависли,
Чтобъ жемчугами ниспадать...
А мнѣ, скажите, въ мукахъ мысли,
Найдется-ль сердце сострадать?...

Я думалъ, что сердце изъ камня

Я думалъ, что сердце изъ камня
Что пусто оно и мертво —
Пусть въ сердцѣ огонь языками
Походитъ, — ему ничего!

И точно: мнѣ было не больно,
А больно, такъ развѣ чуть-чуть...
И все таки, лучше довольно...
Задуи, если можешь задуть!

На сердцѣ темно, какъ въ могилѣ.
Я зналъ, что пожаръ я уйму...
Ну вотъ... и огонь потушили,
А я умираю въ дыму...

Зимній романсъ

Застыла тревожная ртуть,
И вѣтеръ ночами несносенъ;
Но если ты слышалъ, — забудь
Скрипѣнье надломленныхъ сосенъ!

На черное глядя стекло,
Одинъ, за свѣчою угрюмой,
Не думай о томъ, что прошло:
Совсѣмъ, если можешь, не думай!

Зима вѣдь не сдастся: тверда!
Смириться-бы, что-ли... Пора-же!
Иль лира часовъ и тогда
Надъ нами качалась не та-же?

Послѣднiя сирени

Заглохъ и замеръ садъ. На сердцѣ все мутнѣй
Отъ живости обидъ и горечи ошибокъ...
А ты — что сберегла отъ голубыхъ огней
И золотистыхъ косъ, и розовыхъ улыбокъ?

Подъ своды душевные за тѣнью входитъ тѣнь, —
И неизбѣжнѣй все толпа ихъ нарастаетъ...
Чу... вѣтеръ прошумѣлъ, — и бѣлая сирень
Надъ головой твоей, качаясь, облетаетъ.

Пусть завтра не сойду я съ тинистаго дна,
Дождя осенняго тоскливѣй и туманивѣй;
Сегодня грудь моя желанія полна,
Какъ туча, полная и вихря, и сверканій.

Но малодушіемъ не заслоняй порывъ,
И въ этотъ странный часъ сольешься ты съ портомъ,
Глубины жаркія словамъ его открывъ,
Ты міру явишь ихъ пророческимъ разсвѣтомъ.

Мелодія для арфы

Мечту моей тоскующей любви
Твои глаза съ моими дѣлятъ нѣмо...
О бѣлая, о нѣжная, живи!
Тебя сорвать мнѣ страшно, хризантема...

Но я хочу, чтобъ ты была одна,
Чтобъ тѣнь твоя съ другою не сливалась,
И чтобъ одна тобою любовалась
Въ нѣмую ночь холодная луна.

Что счастье?

Что счастье? Чадъ безумной рѣчи!
Одна минута на пути,
Гдѣ съ поцѣлуемъ жадной встрѣчи
Смилось неслышное прости?

Или оно въ дождѣ осеннемъ?
Въ возвратѣ дня? Въ смыканьи вѣждъ?
Въ благахъ, которыхъ мы не цѣнимъ
За неприглядность ихъ одеждъ?

Ты говоришь... Вотъ счастья бьется
Къ цвѣтку прильнувшее крыло,
Но мигъ — и въ высь оно взовьется,
Невозвратно и свѣтло.

А сердцу, можетъ быть, милѣй
Высокомѣріе сознанья, —
Милѣе мука, если въ ней
Есть тощій ядъ воспоминанья.

КОНСОНАНСЪ И ДИССОНАНСЪ

Борисъ Шлецеръ



РЕДИ всѣхъ другихъ искусствъ музыка — самое популярное, наиболѣе любимое всѣми; въ жизни общества нашего, послѣ литературы, музыка занимаетъ первое мѣсто; музыку почти всѣ, если не понимаютъ, то, во всякомъ случаѣ, чувствуютъ, и рѣдки люди, способные повторить опредѣленіе Теофиля Готье: *le plus cher et le plus désagréable de tous les bruits*. Въ то-же время, велѣдъ за Шопенгауэромъ и Ницше, новая философія отводитъ музыкѣ особую, первенствующую роль.

Но странное явленіе! — Не смотря на почетное положеніе и на популярность музыки, ея психологія и философія ея еще очень мало разработаны. Конечно, книгъ по теоріи музыки — много чрезвычайно; но онѣ, по большей части, носятъ узко-спеціальный характеръ практическихъ руководствъ. И слишкомъ недостаточно такихъ сочиненій, которыя занимались бы вопросами болѣе общаго, философскаго значенія: о сущности музыки, о развитіи ея въ связи съ другими искусствами и съ развитіемъ общей культуры, о психологическомъ значеніи законовъ ея и формъ. Слишкомъ мало, сравнительно, такихъ сочиненій на Западѣ; а въ Россіи, мнѣ кажется, почти нѣтъ. Недостатокъ философской рефлексіи о музыкѣ — у насъ поражаетъ. Скажу даже больше, рефлексіи у насъ боятся, и если признаютъ необходимость ея для ученаго, для теоретика, то видятъ въ ней какую то опасность для музыкальнаго творчества; точно обѣ дѣятельности эти стоятъ въ непримиримомъ антагонизмѣ. Вѣдь еще недавно, будто сговорившись, большинство критиковъ горько упрекало одного композитора въ томъ, что онъ убиваетъ свой талантъ излишнимъ философствованіемъ.

Однако, несомнѣнно, прошло теперь время тѣхъ композиторовъ, что творили непосредственно, наивно, какъ поютъ птицы небесныя. Съ другой стороны немногочисленны и тѣ, творчество которыхъ достаточно окрѣпло, чтобы жить въ свѣтѣ сознанія. Отсюда тотъ кризисъ, который переживаетъ въ настоящее время искусство музыки.

Въ этомъ краткомъ очеркѣ я не собираюсь, конечно, дать цѣльной системы философіи музыки, но я хотѣлъ бы на частномъ примѣрѣ — изслѣдованіи диссонанса — показать, какое значеніе для развитія искусства и какой интересъ могла бы представить полная разработка теоріи музыки въ свѣтѣ психологіи и философіи.

Отличія виѣшнія новой музыки отъ старой, классической и романтической, можно свести къ тремъ главнымъ: во-первыхъ — свобода формы, во-вторыхъ — ритмическое многообразіе и въ третьихъ — обиліе диссонансирующихъ сочетаній.

Эта послѣдняя черта характеризуетъ, миѣ кажется, новую музыку; она прежде всего обращаетъ на себя вниманіе, при сравненіи настоящаго съ эпохой классиковъ и даже романтиковъ. Въ своихъ исканіяхъ новыхъ средствъ выраженія, музыканты обратились, прежде всего, къ развитію гармоніи и достигли блестящихъ результатовъ введеніемъ цѣлаго ряда новыхъ, диссонирующихъ сочетаній. Не останавливаясь, однако, музыка, продолжаетъ развиваться и дальше въ томъ-же направленіи съ быстротою поразительною: еще недавно, вѣдь, гармоніи Вагнера казались многимъ слишкомъ сложными, изощренными. Но явились художники въ Россіи, въ Германіи, во Франціи, въ культъ возведшіе диссонансъ, и — сталъ классическимъ Вагнеръ. Роль консонанса становится все ничтожнѣе: въ сочиненіяхъ новѣйшихъ композиторовъ онъ употребляется уже рѣдко; создаются даже произведенія, въ которыхъ не найти ни одного консонирующаго аккорда. Диссонансъ теперь царствуетъ всевластно. Дальнѣйшее развитіе гармоніи въ будущемъ, очевидно, пойдетъ не отъ консонирующихъ сочетаній къ диссонирующимъ, но въ предѣлахъ послѣднихъ — отъ болѣе простыхъ къ болѣе сложнымъ. Вотъ факты. Предъ ними естественно возникаетъ вопросъ: каково психологическое значеніе этой эволюціи? Вѣдь если музыка является наиболѣе адекватнымъ выраженіемъ нашихъ переживаній, то, конечно, можно найти для всѣхъ формъ ея и законовъ обоснованіе въ духовной жизни отдѣльныхъ личностей, эпохъ и народовъ. И здѣсь приходится искать причины того, что музыкальное искусство развилось именно въ томъ, а не иномъ направленіи, — причины возникновенія тѣхъ именно, а не другихъ формъ. Характерныя черты въ ритмѣ, въ формѣ и гармоніи, къ которымъ свелъ я выше отличія новой музыки отъ классической, получаютъ значеніе и смыслъ свой лишь тогда, когда раскрыты будутъ тѣ явленія жизни духа, выраженіемъ которыхъ онѣ служатъ.

Но прежде, чѣмъ произвести субъективный анализъ, необходимо совершить хотя бы краткій анализъ объективный, вспомнить то, чему насъ учитъ акустика: физическія условія возникновенія звуковыхъ ощущеній.

Теорія музыки опредѣляетъ консонансъ и диссонансъ какъ интервалы, производящіе: первый — впечатлѣніе покоя, согласія; второй — несогласія, движенія. Физика доказываетъ ясно, что разница между двумя основными видами аккордовъ обусловлена различными отношеніями, въ которыя вступаютъ между собою звуковыя волны. Какъ извѣстно, Гельмгольдъ первый указалъ на физическую причину диссонанса; онъ нашелъ эту причину въ переборахъ, какіе производятъ между собою обертоны двухъ тоновъ, число колебаній которыхъ не кратно. Отсюда слѣдуетъ, что диссонансъ правило, консонансъ-же — только исключеніе. Дѣйствительно, если разсмотримъ числа, выражающія отношенія между колебаніями основныхъ тоновъ гаммы: 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48 — ясно становится, что совершенныхъ консонансовъ только два: униссонъ и октава. Всѣ остальные интервалы, строго говоря, диссонируютъ; но одни въ большей, а другіе въ меньшей степени, согласно правилу, что

совпаденіе обертоновъ тѣмъ менѣе совершенно, чѣмъ больше становится число, выражающее отношеніе колебаній. Какъ показываютъ теорія и опытъ, интервалы въ порядкѣ ихъ увеличивающагося диссонировающаго значенія можно расположить слѣдующимъ образомъ: квинта, секста, кварта, терція, септима и секунда. Но лишь опытное изслѣдованіе вскрываетъ дѣйствительный характеръ первыхъ четырехъ интерваловъ; для слуха-же они не диссонируютъ, но звучатъ согласно: переборъ здѣсь — слишкомъ незначительны, а потому — не чувствительны, и теорія музыки причислила вполне правильно, со своей точки зрѣнія, интервалы эти къ консонансамъ. Что касается аккордовъ, то, само собою разумѣется, совершенныхъ консонансовъ между ними быть не можетъ, такъ какъ составляющіе ихъ три или болѣе тона непременно диссонируютъ, — въ большей или меньшей степени. Теорія музыки, слѣдуя и здѣсь непосредственнымъ указаніямъ слуха, подмѣчающаго лишь ярко выраженный диссонансъ, выдѣлила группу аккордовъ и отнесла ихъ къ консонансамъ. Не слѣдуетъ, однако, забывать, что различіе здѣсь лишь количественное, только въ степени, но не въ качествѣ, и зависитъ всецѣло отъ способности слуха ощущать переборъ лишь тогда, когда они становятся достаточно часты.

При нормальныхъ условіяхъ слушатель не различаетъ отдѣльныхъ біеній, вызванныхъ переборами двухъ тоновъ; но эти біенія, сливаясь вмѣстѣ, придаютъ сложному тону характеръ раздражающій, какого-то несогласія, борьбы: одинъ тонъ перебивая другой, мѣшаетъ ему развиваться. Напротивъ, въ томъ случаѣ, когда біеній нѣтъ совсѣмъ, или они очень незначительны, аккордъ производитъ впечатлѣніе согласія; два или три звука, составляющіе его, развиваются гармонично, другъ другу не мѣшая, сочетаясь вмѣстѣ. Въ музыкальномъ опредѣленіи обоихъ родовъ сочетаній основнымъ признакомъ, очевидно, служитъ свойство ихъ производить впечатлѣніе гармоничное или дисгармоничное, т. е. согласія или несогласія. Этимъ свойствомъ и воспользовалось музыкальное искусство, чтобы выразить черезъ посредство консонировающихъ и диссонировающихъ аккордовъ душевныя состоянія успокоенія, разрѣшенія и съ другой стороны — движенія, перехода.

Мы такъ къ этому привыкли, что намъ кажется само собою разумѣющейся, вполне ясной эта ассоціація, лежащая въ основѣ музыки. Надъ нею вовсе не задумываются. Она явилась, однако, лишь какъ результатъ долгаго процесса развитія. Передача состояній покоя черезъ сочетанія тоновъ, вызывающія пріятное чувство согласія, была возможна только путемъ установленія тѣсной связи между этими двумя переживаніями, путемъ ихъ отождествленія. То же можно сказать о передачѣ состояній движенія, перехода — сочетаніями вызывающими раздражающее, непріятное чувство несогласія. Но установленіе этой тѣсной связи является слѣдствіемъ того для сознанія основного психическаго факта, что всякое стремленіе, переходъ, борьба, противорѣчіе сопровождаются чувствомъ страданія и напротивъ — достиженіе, успокоеніе, разрѣшеніе вызываютъ наслажденіе, радость.

Для обычнаго сознанія вся жизнь духа есть непрестанная смѣна стремленій и успокоеній въ удовлетвореніи. Цѣль, идеаль, — всегда покой, разрѣшеніе, удовлетвореніе; средствомъ же, напротивъ, является хотѣніе, борьба, напряженіе.

Смѣна эта находитъ непосредственное воплощеніе свое въ музыкальной смѣнѣ диссонансирующихъ и консонирующихъ аккордовъ, которая, въ свою очередь, вновь всегда можетъ вызвать первую—ибо цѣль диссонансирующихъ сочетаній производитъ въ слушателя состояніе напряженія, требующаго удовлетворенія, состояніе подобное тому, какое жило въ музыкантѣ. Консонансъ удовлетворяетъ напряженіе, разрѣшая томленіе, возбуждая то спокойное настроеніе, выразителемъ котораго онъ явился, но очищенное отъ всякихъ случайныхъ, субъективныхъ примѣсей. Консонансъ есть цѣль, которой хочетъ всякая система диссонансовъ; онъ—тотъ идеаль согласія и покоя, котораго ищетъ напряженный ихъ разладъ. Диссонансъ — стремленіе къ равновѣсію, средство достиженія гармоніи, переходъ отъ одной цѣли къ другой. И всякая музыкальная пьеса — является исключеніемъ и достиженіемъ удовлетворенія черезъ сложныя системы диссонансирующихъ сочетаній путемъ разрѣшенія напряженія. Музыкальное произведеніе, такимъ образомъ, отображеніе нашего идеала жизни, какимъ онъ представлялся и представляется еще сознанію: ибо въ царствѣ звуковъ, въ противоположность дѣйствительности, гдѣ — вѣчный голодъ и жажда, всякое напряженіе разрѣшается и всякое стремленіе достигаетъ удовлетворенія — мажоръ, или, смирясь, потухаетъ — миноръ. Разнообразные ритмы, которыми пользуется современная музыка, * еще ярче обнаруживаютъ характерныя свойства аккордовъ: порывистый, скачущій, неровный ритмъ подчеркиваетъ напряженную стремительность диссонансирующихъ системъ, и, напротивъ, мѣшаетъ развитію спокойныхъ, удовлетворенныхъ настроеній консонирующихъ сочетаній: настроенія эти получаютъ полное свое развитіе только при плавныхъ, правильныхъ ритмахъ.

Теперь намъ станетъ болѣе ясной та роль, какую играетъ въ современной музыкѣ диссонансъ. Въ самомъ дѣлѣ, сравнительно съ прошлымъ, онъ не только употребляется чаще, но перемѣнилось и его значеніе. Прежде — онъ былъ средствомъ, переходомъ, теперь онъ становится самоцѣлью. Однимъ изъ виѣшнихъ признаковъ этой перемѣны служитъ паденіе того значенія, которое раньше имѣла въ музыкѣ каденція. Каждое изъ произведеній классической эпохи можно раздѣлить на рядъ отдѣльныхъ небольшихъ періодовъ, которые заканчиваются непременно болѣе или менѣе развитой каденціей, служащей заключеніемъ музыкальной фразы; своими гармоническими сочетаніями каденція разрѣшаетъ напряженіе, вызванное цѣлью диссонансирующихъ аккордовъ. Теперь же каденція большей частью употребляется только для заключенія болѣе длинныхъ періодовъ; но многія произведенія новой музыки совершенно безъ нея обходятся, даже въ самомъ концѣ пьесы.

* Психологіей ритма я надѣюсь заняться въ одномъ изъ слѣдующихъ очерковъ.

Вторымъ характернымъ признакомъ служитъ то отношеніе, которое теперь установилось между диссонирующими и консонирующими системами. Послѣднія составляютъ какъ бы основу, остовъ всякаго произведенія классической эпохи: возьмемъ ли мы симфонію Гайдна, или Моцарта, или Бетховена — всегда мы найдемъ, что онѣ состоятъ изъ отдѣльныхъ фразъ, построенныхъ на консонирующихъ аккордахъ и изъ отдѣльныхъ системъ диссонирующихъ сочетаній, которыя служатъ переходомъ отъ одной консонирующей фразы къ другой. Я не хочу сказать, что среди послѣднихъ не встрѣчается отдѣльныхъ диссонансовъ... Они есть, но носятъ характеръ переходящій, случайный. Доминируетъ извѣстный консонансъ, и музыкальная фраза какъ бы служитъ его расширеніемъ и развитіемъ. Въ переводѣ на языкъ психологіи можно опредѣлить всякое произведеніе классической эпохи, какъ систему удовлетворенныхъ, спокойныхъ переживаній, связанныхъ между собою переходными состояніями движенія. За напряженіемъ слѣдуетъ разрѣшеніе и успокоеніе... Затѣмъ вновь напряженіе и вновь разрѣшеніе... Такъ, въ правильной ритмической послѣдовательности, чередуясь до конца. Конечъ же всегда — успокоеніе, не въ смыслѣ пустоты, отсутствія опредѣленнаго переживанія, но какъ такое чувство, въ которомъ нѣтъ томленія, желанія иного, борьбы, стремленія къ перемѣнѣ.

Въ классическихъ произведеніяхъ, проникнутыхъ духомъ печали и страданія, отношенія между диссонансами и консонансами не мѣняются. Здѣсь также господствуетъ консонансъ, но минорный: къ нему приходятъ, ему подчиняются диссонирующіе аккорды. За взрывомъ тоски и страданія всегда слѣдуетъ разрѣшеніе, успокоеніе. Но не въ удовлетвореніи стремленія, не въ достиженіи, а въ подавленіи желанія, въ усмиреніи его. И это такъ же вполне соотвѣтствуетъ идеалу, выработанному сознаніемъ. Будучи не въ состояніи достигнуть цѣли, удовлетворить свое хотѣніе, человекъ старается отказаться отъ желаній, старается умертвить ихъ и въ этомъ находитъ искомый покой. Удовлетвореніе или отказъ — до сихъ поръ сознаніе наше кромѣ этихъ двухъ путей другого не знало.

Выросшая изъ старой, новая техника искусства совершенно измѣнила, постепенно конечно, существовавшія прежде отношенія между консонирующими и диссонирующими аккордами. Постепенно диссонирующія системы заняли въ музыкѣ то господствующее положеніе, которое раньше занимали консонансы: роль первыхъ изъ подчиненной обратилась въ самостоятельную: теперь уже эти системы не служатъ подготовкой и средствомъ перехода отъ одного расширеннаго консонанса къ другому, но, сами по себѣ, въ расширенномъ видѣ, диссонирующія фразы составляютъ основу произведеній молодыхъ композиторовъ. Въ этой основѣ мѣстами лишь вкраплены консонансы, отдѣльными аккордами или фразами. Только въ самомъ концѣ пьесы находимъ мы иногда болѣе или менѣе развитую каденцію, и

консонансъ на мгновение пріобрѣтаетъ прежнее значеніе. Но нельзя не видѣть въ этомъ пріемѣ лишь небрежность или уступку школьнымъ традиціямъ, ибо, даже съ формальной стороны, такіа заключенія совершенно не вяжутся съ диссонирующимъ характеромъ всего произведенія.

Если перевести вышесказанное на языкъ психологін, то можно опредѣлить всякое типичное произведеніе современной музыки, какъ систему движеній, лишь мгновениями успокоивающихся. Настроенія удовольренія, достиженія, покоя являются лишь рѣдкими моментами среди игры томленій, влеченій, желаній, порывовъ, — какъ острова среди океана, то нѣжно, мягко ласкающагося, то бурнаго, но вѣчно подвижнаго. Отсюда истомленный, неустойчивый, безпокойный, порывистый характеръ всей новой музыки, которой одинаково чуждо какъ наивное довольство достиженія, такъ и смиреніе умерщвленнаго желанія. Тотъ фактъ, что мы можемъ наслаждаться этимъ искусствомъ, не ясно ли говоритъ о глубокой перемѣнѣ въ прошедшей за послѣднее столѣтіе въ человѣческомъ духѣ?

Среди большой публики, а такъ же и профессиональныхъ музыкантовъ, новая музыка въ лицѣ даже ея лучшихъ представителей, часто вызываетъ чувство недоумѣнія, раздраженія, непріязни. То оригинальное, что выработала она, особенно въ области гармоніи, подвергается рѣзкому осужденію. Это понятно: современная музыка предъявляетъ къ слушателямъ громадныя требованія. Нѣсколько лѣтъ назадъ нѣкій московскій критикъ, послѣ исполненія симфоніи одного изъ молодыхъ нашихъ композиторовъ, писалъ, что истерзанный слухъ его отдохнулъ лишь тогда, когда, послѣ окончанія симфоніи, скрипачи, настраивая свои инструменты, взяли чистую квинту. Безъ сомнѣнія, въ этихъ словахъ онъ выразилъ очень ярко и мѣтко тѣ чувства, которыя во многихъ вызываютъ произведенія модернистовъ.

Принято большей частью объяснять состояніе этого утомленія и раздраженія фізіологическими причинами: не привыкшее еще къ нѣкоторымъ звуковымъ сочетаніямъ и послѣдованіямъ, ухо не умѣетъ въ нихъ разобраться, уловить ихъ связь, объединить въ одну систему; среди необычныхъ для него, рѣзкихъ диссонансовъ слухъ тщетно пытается уловить главныя темы, основныя мысли пьесы, теряясь въ хаосѣ звуковъ. Но такое объясненіе, со ссылкой на фізіологію слуха, мнѣ кажется поверхностнымъ, недостаточнымъ; кромѣ того оно приводитъ къ противорѣчію, но объ этомъ дальше. Дѣйствительно, для оцѣнки музыки извѣстный уровень слуха необходимъ, но причины отрицательнаго отношенія большинства къ современному искусству кроются, я думаю, не въ недостаточной изощренности слуха у большой публики, но въ ея психологін; психическое развитіе обуславливаетъ отношеніе слуха къ звукамъ. Иначе говоря: не потому люди не способны отзываться на сложныя гармоніи новой музыки, что слухъ не воспринимаетъ этихъ гармоній, но слухъ не можетъ ихъ воспринять, когда человѣкъ не въ состояніи отзываться

на нихъ. Мы, въ сущности, хорошо слышимъ лишь то, что хотимъ слышать, что правится намъ, что отвѣчаетъ стремленіямъ и потребностямъ нашего духа.

Чтобы почувствовать и понять сложныя красоты новой музыки и наслаждаться ими, необходимо напряженіе не слуха только, не вниманія, но всѣхъ душевныхъ силъ. Надо, перешагнувъ черезъ нормальное сознаніе, возвыситься до радости свободного дѣйствія. Насколько раньше музыка отвѣчала идеалу нормального сознанія, удовлетворяя всякое стремленіе, послѣ бури давая покой, настолько же теперь она противорѣчитъ этому идеалу, возбуждая въ насъ одну игру желаній, не удовлетворенныхъ никогда.

Въ этомъ именно совершенномъ соответствіи съ нашими нормальными, до сихъ поръ, идеалами — объясненіе того свѣтлаго впечатлѣнія ясности, легкости, простоты, законченности, какое производитъ классическая музыка. Понятны очарованіе и прелесть, которыя она сохраняетъ для современнаго человѣка. Психическая эволюція идетъ впередъ очень медленно и въ то время, какъ небольшая группа людей, болѣе или менѣе сознательно, развила въ себѣ другой идеалъ жизни, громадное большинство еще не далеко ушло отъ той ступени развитія, на которой стояло сто лѣтъ назадъ.

Теперь миѣ остается лишь отмѣтить тотъ психическій процессъ ‚дигармонизаціи‘, если можно такъ выразиться, благодаря которому въ настоящее время диссонансъ всевластно царствуетъ въ музыкѣ. Я замѣтилъ выше, что физиологическая теорія, которая отводитъ въ воспріятіи музыки первое и главное мѣсто слуху и ставитъ нашу оцѣнку произведенія въ зависимость, главнымъ образомъ, отъ качества слуха, оставляя въ тѣни психическіе процессы, что эта теорія приводитъ къ противорѣчію. Дѣйствительно, съ этой точки зрѣнія, вся эволюція музыкальнаго искусства является необъяснимой. Въдъ а ргіогі уже можно утверждать, что слухъ нашъ, въ общемъ, не только не уступаетъ слуху нашихъ предковъ, но превосходитъ его, въ тонкости и изощренности; и факты показываютъ, что нашему воспріятію стали доступны такіе нюансы въ качествѣ звука, которыхъ раньше даже не представляли себѣ. Въ будущемъ, конечно, эта способность различенія должна еще усилиться. Но если слухъ играетъ главную роль въ оцѣнкѣ нашей музыки, то какимъ образомъ развитіе его могло повести къ преобладанію диссонанса?.. Въдъ это развитіе должно бы было постепенно раскрывать передъ нами диссоцирующій характеръ всѣхъ почти интерваловъ! Если дигармоничный, рѣзкій характеръ интервала септими или секунды былъ доступенъ слуху и прежде, то слухъ теперь долженъ былъ бы различить, что дигармонично звучатъ и секста, и терція, и квинта. Иначе говоря, число аккордовъ, которые мы называемъ диссоцирующими, должно было бы увеличиться, число консонирующихъ — уменьшиться. Однако, этого нѣтъ. Наоборотъ — извѣстно, что было время, когда терція считалась диссонансомъ, но теперь ее причисляютъ къ консонансамъ...

Въ данномъ случаѣ теорія послѣдовала лишь за практикой; но послѣдняя въ настоящее время вновь шагнула далеко впередъ: если-бы теорія пришлось принять и оправдать все то, что дѣлаютъ молодые композиторы, она должна была бы признать, что диссонансовъ уже нѣтъ вовсе, ибо новая музыка употребляетъ всѣ старые диссонансы, какъ не требующіе разрѣшенія консонансы.

Очевидно, слѣдовательно, что, въ то время какъ благодаря развитію слуха дѣйствительный характеръ звуковыхъ сочетаній постепенно раскрывается передъ нами, въ насъ происходитъ процессъ психической ассимиляціи и догармонизаціи, благодаря которому душевное движеніе, вызванное диссонансомъ, не теряя ему присущаго динамическаго характера, входитъ какъ элементъ въ болѣе сложное, но гармоничное переживаніе. Мы находимъ особое, новое удовлетвореніе въ сочетаніяхъ, вызывающихъ въ насъ впечатлѣніе несогласія, борьбы, напряженія, ибо этимъ напряженіемъ мы именно и наслаждаемся! Когда современный композиторъ оставляетъ не разрѣшенной систему сложныхъ диссонансовъ, то это происходитъ, конечно, не оттого, что мы стали менѣе чутки къ диссонансирующему характеру этихъ аккордовъ; напротивъ, мы слышимъ ихъ болѣе диссонансирующими чѣмъ раньше, но именно поэтому ими наслаждаемся. Мы не нуждаемся больше въ разрѣшеніи напряженія, ибо вносимъ гармонію въ самое напряженіе, въ движеніе и разладъ, и другой гармоніи, въ которой успокоилось-бы это стремленіе, мы уже не ищемъ.

Итакъ, тотъ процессъ развитія и усложненія гармоніи, который привелъ къ полному торжеству диссонанса и преобразилъ совершенно музыкальное искусство, обусловленъ глубокимъ перерожденіемъ человѣческаго духа. Признаковъ этого перерожденія чрезвычайно много. Одинъ изъ нихъ — тотъ путь, которому въ своемъ развитіи слѣдуетъ музыка. Лишь нѣкоторые изъ насъ относятся къ происходящей перемѣнѣ сознательно; большинство-же — не знаетъ о ней, хотя медленно она въ нихъ совершается, но подъ порогомъ сознанія.

Перерожденіе это — освобожденіе дѣйствія отъ власти цѣли, которая одна лишь до сихъ поръ обладала цѣлностью и значеніемъ для сознанія и осмысливала дѣйствіе, — освобожденіе влеченій нашихъ, желаній, хотѣній, всей жизни духа, которая становится цѣлью, значительной и прекрасной сама по себѣ, которая становится самой себѣ цѣлью. На смѣну идеаламъ удовлетвореннаго стремленія или отреченія отъ него рождается новый идеалъ самой себѣ довѣряющей дѣятельности, напряженія, вѣчнаго полета цѣлями играющаго.

Моей задачей было только указать на тѣ явленія жизни духа, которыя обусловили диссонансирующий характеръ новой музыки. Болѣе детальное изслѣдованіе этихъ явленій сейчасъ было бы, конечно, неумѣстно, такъ какъ выходило бы изъ спеціальной области психологіи музыки.



Хронозиска



ПОЛЬСКАЯ ХРОНИКА

Внешняя недавно вторым изданием объемистая книга нашумевшего своим политическим процессом Станислава Бржозовского, под заглавием „Легенда молодой Польши“ заслуживает внимательнаго отношения. Книга эта, весьма неравномерно, но местами очень красноречиво обличающая большинство руководителей господствующих литературных течений в волевой и художественной атрофии, в творческом беззлии и, так сказать, в идейной безплодности, встретила отпоръ по всей линии, не вызвавъ, къ сожалѣнию, той контраргументаціи, которой требуетъ и смѣетъ требовать авторъ, одинъ изъ образованнѣйшихъ современныхъ польскихъ мыслителей съ европейскимъ, въ лучшемъ смыслѣ этого слова, кругозоромъ. Бржозовскій — пионеръ борьбы за культуру, осознанную и освященную трудомъ. Онъ идеологъ труда, обуславливающаго все цѣнности человѣческой дѣятельности. Съ этой точки зрѣнія ему представляется растлѣвающей огромная часть современной польской мысли, замкнутой въ художественную форму; онъ обнажаетъ, со свойственной ему яростью и одно-сторонностью, „корни“ авторовъ, не отвѣчающихъ культурнымъ требованіямъ массъ и безцеремонно, иногда парюю флксъ и скользящихъ словечекъ, выбрасываетъ ихъ за бортъ. Нужно оговориться, что книга эта, заключающая въ себѣ около 600 страницъ, представляетъ со своей стороны обильный мате-

риалъ для насмѣшекъ надъ ея авторомъ; въ ней есть отрывки, свидѣтельствующіе о неослѣдовательности и хаотичности человѣка, ставшаго внезапно фанатикомъ-иконокластомъ. Но слѣдуетъ признать за Бржозовскимъ столь сильную работу мысли надъ волнующими польское творчество проблемами, къ какой общество польское не привыкло. Критическій трудъ Бржозовскаго страдаетъ внутренней несоразмѣрностью и публицистическимъ дальтонизмомъ, поскольку авторъ пытается дискредитировать чисто художественскія переживанія мистической группы польскихъ писателей. Книга эта имѣетъ успѣхъ лишь у враговъ польскихъ модернистовъ, ксатати обнаружившихъ въ „Легендѣ молодой Польши“ симптомы католической реакціи. Недостатокъ места не позволяетъ намъ заняться детальною полемикою съ авторомъ „Легенды“. Общее впечатлѣніе: талантъ писателя увлекаетъ его въ сторону нѣкой догматической идеологій труда и, зажимая въ его душѣ фанатическую ненависть ко всему, что чуждо его идеаламъ, его симпатіямъ и вообще сложившимся у него понятіямъ, даетъ ему въ руки бичъ, которымъ Бржозовскій, однако, разсѣкаетъ пустое пространство, не вредя своимъ „жертвамъ“...

Травля „Молодой Польши“ продолжается усердно и непрерывно. „Легенда“ Бржозовскаго несомнѣнно ободрила непризванныхъ авгуровъ и просто газетныхъ писакъ въ ихъ темномъ дѣлѣ „ликвідаціи модернизма“ (напр. сборникъ г. Хербачевскаго „И не введи

насъ во искушеніе, въ которомъ невѣжество автора соперничаетъ съ его глубочнымъ остроуміемъ). Польскій писатель все болѣе и болѣе становится человѣконенавистникомъ. Талантъ обусловливается не однимъ кругозоромъ мысли, не одною формою передачи интеллектуальныхъ переживаній, но и глубиною чувства. И чувство это у польскаго писателя — уныніе или желчь. Тяжелые годы чеховской жизни нависли безпросвѣтною тьмою надъ твореніями польскихъ романистовъ, поэтовъ и драматурговъ. Смѣяться никто уже не умѣетъ... А въдѣ остроуміе и смѣхъ свойственны польской націи. Варшавская оперетка изяществомъ смѣха можетъ соперничать съ любой парижской... Съ горя публика читаетъ громко рекламируемые рассказы декадента-юмориста Корнелія Макушинскаго, радуясь, что эти дѣйствительно удачно состряпанныя „Веселыя вещи“, или „Романтическія исторіи“ не оставляютъ въ ея желудкѣ, pardon — въ ея душѣ горькаго осадка.

Умерла Марія Конопницкая, талантливая поэтесса, геройская заступница мученической доли пролетаріата, воспѣвавшая одинаково вдохновенно мраморы и моря Италіи, и скитанія польскихъ переселенцевъ въ чащахъ Бразиліи. Ея безподобный эпосъ „Панъ Бальцеръ въ Бразиліи“, въ которомъ поэтесса описываетъ путешествіе „за океанъ“ и завоеваніе мужиками дѣвственныхъ дебрей Параны, представляетъ рѣдкій примѣръ гармоническаго сліянія строгой, классической формы (поэма написана октавами) съ не менѣе строгимъ, едва ли не былиннымъ содержаніемъ. Дивный старопольскій языкъ, помнящій какъ будто рѣчи первыхъ Пястовъ, переливается звучною рѣкою въ отчеканенномъ руслѣ столь возлюбленной польскими поэтами октавы. Конопницкая, жившая много съ народомъ, открываетъ намъ родники не только народной рѣчи, но и всѣхъ вѣрованій, заботъ и печалей сельскаго люда, выражая его соборную душу, его жизненные порывы и его общечеловѣческія стремленія. Литература послѣдняго времени не могла мечтать о столь художественномъ монументальномъ эпосѣ. Прелесть отдѣльныхъ

мѣстъ „Пана Бальцера въ Бразиліи“ не только въ мастерствѣ бытовыхъ красокъ, но и въ чувствѣ проникновенной грусти и въ чисто лирическихъ отступленіяхъ автора. Принадлежа годами къ прошлому поколѣнію поэтовъ и выйдя изъ среды позитивизма, Конопницкая и Асныкъ уже всецѣло проникли въ сущность идеологій „Молодой Польши“, были ея провозвѣстниками, и — какъ художники — ея могучими столпами. Конопницкая — поэтъ некрасовскаго типа, съ чуткою душою, отзывчивой на скорбь міровой тесноты. Ея социальныя идеалы становились для нея непреклонною истиною даже тогда, когда жизнь реальная сталкивала ихъ безпощадно съ пути. Въ пѣсняхъ, въ возможности пѣть и пѣсню облегчать страданія ближняго, покоилась вся радость поэтессы „униженныхъ и оскорбленныхъ“, воспѣвшей „свободнаго наемника“ и присвоившей польской литературѣ поэзію Ады Негри. И потому поэзія Конопницкой — подвигъ. Въ ней раскрылась художественная правда труда и ужасъ насилія. Въ теченіе тридцати лѣтъ вдохновляла она самые широкіе слои общества и дала, по истинѣ, небесную пищу тѣмъ, кого горькая участь принуждала отъ нищи отказываться. Будучи чуждой всякой тенденціозности, поэтесса не умѣла ни ссорить, ни возстановлять другъ на друга касть, но силою вдохновенія примиряла ихъ, неся каждому живому сердцу ласку и теплое слово. Ее называютъ поэтессою пролетаріата, но, несомнѣнно, стихи Конопницкой будутъ заучиваться не въ однихъ только школахъ, не въ однихъ подвалахъ и мансардахъ. Изяществомъ слога, музыкаю образной рѣчи, задушевностью стиха она создала себѣ совершенно особое, недостижимое мѣсто въ художественной литературѣ Польши, а великій талантъ ея былъ награжденъ еще при ея жизни всѣмъ обществомъ, преподнесеннымъ ей небольшое помѣстье въ Галиціи.

Если популярность Конопницкой съ увѣренностью можно назвать уже сегодня всенародной, то этого никакимъ образомъ нельзя сказать о почти одновременно съ нею скончавшемся,

старѣйшемъ польскомъ парнасѣ, Фелиціанѣ Фаленскомъ. Огромная эрудиція, античный культъ божественной формы, эластичность въ воспроизведеніи всѣхъ эпохъ и всѣхъ культуръ, отмѣчаютъ этого объективнѣйшаго изъ всѣхъ романтиковъ. Романтикъ по традиціи и выросшій въ средѣ поколѣнія пятидесятиковъ и шестидесятниковъ, Фаленскій тяготѣлъ въ сторону классической стройности, неизблемой виѣшними бурями, безпечальной жизни и, не находя съ ней реальнаго соприкосновенія, углублялся въ болѣе счастливыя, единственно прекрасныя эпохи человѣческаго гения. Помимо ‚Меандровъ‘, ‚Свистковъ Силена‘ и нѣсколькихъ другихъ сборниковъ стихотвореній, имъ написаны и переведены классическія драмы, изъ которыхъ, однако, даже красивѣйшая ‚Аюя‘ до сихъ поръ не появилась ни на одной сценѣ. Дѣло въ томъ, что на ряду съ утонченною формою стройнаго стиха музѣ Фаленскаго свойствененъ холодъ внутренняго свѣта, порою лежащійся тѣнью скуки на его творчество. Для эпохи ‚Молодой Польши‘ онъ казался уже старцемъ и эстетизмъ его, вскормленный на нивѣ безкровнаго темперамента, не находилъ отзвука.

Появились впервые въ печати (подъ редакціей Вильгельма Фельдмана) ‚посмертныя‘ стихотворенія Станислава Вышнянскаго. Только ревнивымъ обожаніемъ творчества и памяти великаго поэта можно объяснить фактъ включенія въ сборникъ даже весьма заурядныхъ стихотвореній, которыя ни въ какомъ случаѣ не придадутъ блеска ореолу гениальнаго драматурга; напротивъ, въ пору, когда слава его колетъ глаза реакціонерамъ, слабые и непредназначенные для печати лирическіе отрывки Вышнянскаго могутъ лишь повредить популяризаціи его творчества. Насколько важнѣе кажется намъ самая упорная агитація въ краковскомъ театрѣ, дабы, по крайней мѣрѣ, разъ въ годъ ставить новую, неизгнанную еще, а между тѣмъ только для сцены сотворенную трагедію автора ‚Свадьбы‘! Опытъ показалъ, что самыя сложныя и на видъ неразрѣшимыя сценическіе замыслы Вышнянскаго, находятъ себѣ разрѣ-

шеніе на сценѣ до крайности просто, толково и въ то же время декоративно. Мы видѣли ‚Ноябрьскую ночь‘ (сцены 1830 года въ Варшавѣ), поставленную два года тому назадъ Сольскимъ въ Краковѣ. Почему не поставить ‚Акрополя‘, ‚Ахилленды‘, ‚Возвращенія Одиссея‘, не говоря уже о ‚Проклятіи‘, игранномъ въ Лодзи и въ Варшавѣ, насколько мы слышали, съ кушерами духовной цензуры.

Краковскій театръ (лучшій въ Польшѣ) переживаетъ внутренній кризисъ. Его покинула талантливѣйшая артистка, Ирена Сольская, воплощавшая лучшія творенія лирическихъ для сцены поэтовъ. Она ушла тихо, безъ упрековъ, безъ рекламныхъ ‚открытыхъ писемъ‘, но для всѣхъ ясно, что ей не по силамъ была тягость огромнаго репертуара, которымъ оперируетъ краковскій театръ, принужденный ставить каждую субботу новую пьесу. При такихъ условіяхъ одни артисты переутомлены работою, не позволяющей имъ свободно развивать свой даръ, другіе — не находя подходящихъ передовыхъ ролей, обречены на вѣчныя мытарства по эпизодическимъ ролямъ пестраго репертуара. Многіе молодые артисты жалуются, что имъ негдѣ и не въ чемъ покорять публику, корифей же черезъ нѣсколько лѣтъ напряженной дѣятельности чувствуютъ усталость и необходимость оставить сцену на болѣе или менѣе продолжительный срокъ. Сольская незамѣнима до сихъ поръ во всѣхъ лирическихъ роляхъ и ухоть ей повлекъ за собою общее пониженіе художественности краковского театра, который съ трудомъ возобновляетъ послѣ смерти Модржеевской ‚Макбета‘ или ‚Варшавянку‘ (Вышнянскаго) и послѣ ухода Сольской — трагедіи Словацкаго. Репертуаръ загромаждается переводными пьесами модныхъ (французскихъ) драматурговъ въ роляхъ ‚Le Bois sacré‘, на ряду съ ‚Тайфуномъ‘ и т. п. Изъ польскихъ авторовъ наиболѣе громкимъ и всеобщимъ успѣхомъ пользуется каждая новая пьеса Габріели Запольской. Названіе послѣдней изъ нихъ — ‚Паина Маличевская‘ (изъ быта закулиснаго міра).

Варшавскій драматическій театръ (такъ называемое ‚Variétés‘) балуетъ публику виртуозно-

тью игры такихъ актеровъ, какъ Каминскій, Френкель, Пржибылко-Потоцка, но весьма неудаченъ выборъ пьесъ. Въ самомъ дѣлѣ, стоило ли ставить три дѣйствія изъ жизни литературной богемы, объединенныя заглавиемъ „Кофейня“ (Kawiarnia) Болеслава Горчинскаго, писателя съ хорошимъ прошлымъ, но немного кокетничающаго съ элементомъ дѣчно-студенческаго, вродѣ „Дней нашей жизни“ Л. Андреева? Изобразивъ на сценѣ кое-какъ начерченный конфликтъ молодой барышни со средой кабарежныхъ „гротесковъ“, авторъ предался очевидно иллюзии, что все заканчивается револьвернымъ выстрѣломъ заслуживающаго драматической формы. Въ пьесѣ говорятъ, поютъ, шумятъ, дѣлуются, острятъ, дерутся на дуэли, читаютъ мораль, но ничего не дѣлаютъ. Кажется, это послѣднее обстоятельство побуждаетъ героиню покончить съ собой, не найдя другого выхода изъ атмосферы „Кофейни“. Тема, однако, почти не развита и пьесу эту можно, вѣрнѣе, считать лишь сырымъ матеріаломъ.

Неожиданное появленіе на той же сценѣ новой драмы Пшибышевскаго „Радость жизни“ (Gody życia) и прїѣздъ автора были событіемъ дня. Въ своей драмѣ (передѣланной изъ романа самимъ авторомъ) Пшибышевскій остается вѣрнымъ прежнему своему творчеству. Тотъ же роковой гнетъ необходимости, тѣ же измученныя души, та же безысходная тоска и то же трагическое разрѣшеніе. Сама тема половой любви нѣсколько варьируетъ, такъ какъ авторъ вводитъ, на ряду съ конфликтомъ незаконной связи, проблему материнской привязанности, что можно было бы формулировать: любовникъ или дитя? Языкъ Пшибышевскаго, по сравненію съ давними его произведеніями, значительно оскудѣлъ, кое гдѣ даже поражаетъ своей вульгарностью. Пьеса была встрѣчена съ симпатіей (succès d'estime?) какъ печатью, такъ и публичкой, пожелавшей очевидно демонстративно почитать вчерашняго бога, прежняго Пшибышевскаго — символъ новыхъ исканій чистой красоты. Замѣчательно интересная игра Пржибылко-Потоцкой усиливала драматичность произведенія, которое не удержалось въ репер-

туарѣ ни краковской, ни львовской сцены. Вспоминается судьба „Вѣчной сказки“, столь талантливо проведенной у Комиссаржевской и незамѣтно провалившейся на родинѣ автора. Какъ бы то ни было, Пшибышевскій — драматургъ, заслуживающій творческаго отношенія къ своимъ созданіямъ, всегда обдуманно для сцены написаннымъ и всегда захватывающимъ по замыслу.

Мы поговоримъ особо о новыхъ сценическихъ исканіяхъ въ молодомъ „Маломъ театрѣ“ и нарождающемся въ Варшавѣ театрѣ маріонетокъ. И лишь мимоходомъ упомянемъ о постановкѣ (недурныя декораціи) въ „Большомъ театрѣ“ посредственной оперы „Quo vadis“.

SWASTICA.

ПЕДѢЛЯ РИХАРДА ШТРАУСА ВЪ МЮНХЕНѢ (1910 г.)

Въ атмосферѣ практичности и самохвальства, которая густымъ туманомъ окутала современную Германію, искажаются до неузнаваемости благороднѣйшія идеи, рожденныя творческимъ гениемъ нации. Свѣтлая, прекрасная мысль создана къ тому времени, когда въ Германію стекается огромная толпа иностранцевъ, циклы образцовыхъ художественныхъ драматическихъ и музыкальных постановокъ, очень быстро стала приспосабливаться устройствомъ подобнаго рода художественныхъ предпріятій къ растущему Fremdenverkehr и наиболѣе полной эксплуатаціи имбьющихся на лицо артистическихъ силъ. Часто эти небрежныя, вслѣдствіе усталости дирижеровъ и пѣвцовъ, фестъ-шпили могутъ свидѣтельствовать меньше о благоговѣнномъ отношеніи къ чествованію великихъ музыкантовъ, чѣмъ о желаніи руководителей дѣла получить съ иностранцевъ тройную плату за билеты на спектакли, ни чѣмъ отъ рядовыхъ представленій зимой не отличающихся. Повидимому и мюнхенцы, устраивая педѣлю Штрауса, руководились подобными дѣловыми соображеніями. Неизящная реклама, наскоро сколоченная Fest Halle, въ которой происходили концерты (подъ аккомпаниментъ свистковъ паровозовъ и торжественныхъ возгласовъ воен-

наго оркестра изъ близъ лежащаго ресторана), нецрїятная обстановка фойэ, гдѣ, вмѣстѣ съ партитурой Электры, на поклоненіе многочисленнымъ почитателямъ Штрауса была выставлена и партитура Walzertraum'a, и рядомъ съ превосходными полотнами Ренуара, Мона, Стейнлена были вывѣшены для продажи, совершенно не идущія къ нимъ, картины Грюцнера, Каульбаха, Пунда — все это раздражало и создавало въ душѣ совѣмъ не праздничное настроеніе.

Но, помимо этой пошлости, недѣля Штрауса, несомнѣнно, является крупнымъ художественнымъ событіемъ въ жизни Германіи. Ибо можно относиться къ Штраусу, какъ угодно, находить невыносимымъ для уха его полифоническія и гармоническія рѣзкости, но нельзя отрицать, что его произведенія волнуютъ не только узкій кругъ музыкантовъ (ихъ то меньше всего можно было встрѣтить на фествинилахъ), а широкую массу интеллигенціи, для которой Штраусъ одна изъ большихъ культурныхъ силъ. И настроеніе вдумчиваго вниманія и энтузіазма, создавшееся во время фествинилей, показало, что чествованіе Штрауса, можетъ быть задуманное и не безъ мысли о наживѣ, явилось выраженіемъ искренней потребности нѣсколькихъ тысячъ людей, съѣхавшихся въ Мюнхенъ изъ разныхъ концовъ Германіи и заграницы, изъ желанія увидѣть во весь ростъ своего Штрауса, сознательно отнести къ его творчеству, полную картину котораго и дала Мюнхенская недѣля.

Данная устройствомъ этой 'Fest Woche' возможность прослушать дѣликомъ всего Штрауса, несла въ себѣ одинъ не малый соблазнъ. Сопоставленіе въ біографической послѣдовательности всего, что написалъ до сегодняшняго дня Рихардъ Штраусъ, соединяетъ всѣ нити его творчества въ одну, противъ ожиданія, несложную ткань, разсмотрѣніе которой невольно толкаетъ на какія то упрощенныя формулировки. И если Юрны, опредѣляющія ходъ музыкальнаго развитія Штрауса, еще продолжаютъ плести свою таинственную нить, а потому преждевременно подводить итоги творчества такого, исполнен-

наго кичучей дѣятельности, художника, то все-же трудно побѣдить въ себѣ искушеніе сдѣлать нѣкоторыя обобщенія, касающіяся его композиторской техники: безъ пониманія ея не легко разобратъся въ особенностяхъ современной нѣмецкой школы вообще.

Какъ композитора, Штрауса раньше всего отличаетъ та чисто музыкальная чуткость, съ какой онъ умѣетъ находить формы даже для самыхъ сложныхъ поэтическихъ мотивовъ. Но, конечно, рѣчь идетъ не о традиціонныхъ формахъ абсолютной музыки, къ которой Штраусъ не возвращался болѣе, послѣ своей юношеской симфоніи 'Aus Italien' (1887 г.); я говорю о живомъ многообразіи формъ, заново создаваемыхъ каждый разъ новой поэтической программой, вмѣсто одной, заранѣе установленной. Въ этой области Штраусъ является послѣдователемъ Листа — какъ это ни парадоксально — сильнѣйшаго противника Вагнера. Въ произведеніяхъ Штрауса музыка достигаетъ такой высокой напряженности, что говоритъ совершенно опредѣленнымъ языкомъ, не допускающимъ даже различныхъ толкованій, и эту именно особенность новой музыки, подчеркивалъ Р. Вагнеръ въ своемъ разборѣ симфоническихъ поэмъ Листа. Не прибѣгая къ помощи слова, такая музыка больше не комментируетъ, не дополняетъ его, а сама какъ бы становится живой человѣческой рѣчью, ибо кто не ощущалъ желанія подобрать слова къ той или иной характерной темѣ Штрауса? Но вмѣстѣ съ тѣмъ существуетъ глубокое, принципиальное различіе между симфоническими поэмами Штрауса и Листа. Я назвалъ бы Листовскую поэму 'анолитическимъ', Штраусовскую — 'дионисическимъ' типомъ современной симфонической поэмы. Объективное искусство Листа, простое и ясное въ своихъ поэтическихъ концепціяхъ, съ преобладаніемъ гомофоническаго стиля, все проникнуто внутренней симметрией; анализируя его поэмы, мы смогли бы открыть въ ихъ тектоникѣ формально опредѣленное соотношеніе элементовъ. Штраусовская же музыка строится на свободныхъ ритмическихъ мотивахъ, которые выступаютъ совершенно индивидуально, какъ существа, одаренныя свободной волей. У Штрауса программа не является чѣмъ

то заимствованнымъ, извѣдъ опредѣляющимъ построение музыкальной поэмы, какъ въ произведеніяхъ Листа, а результатомъ интимнѣйшихъ переживаній «внутренняго челоѣка», для котораго явленія внѣшняго міра суть только символы. Искусство Штрауса чисто индивидуалистическое, субъективное искусство бога Діониса. Взаимодѣйствіе характернѣйшихъ, сразу врѣзывающихся въ память мотивовъ, ихъ измѣненіе и развитіе, обуславливаемыя исключительно внутреннимъ ходомъ событій въ его поэмахъ, и то значеніе, которое Штраусъ придаетъ развитію каждой отдѣльной линіи оркестра, создаютъ своеобразный, нецѣлостный для музыкантовъ, привыкшихъ мыслить догматически, характеръ штраусовской полифоніи. Въ ней есть нѣчто, что какъ бы роднитъ его поэмы съ твореніями І. С. Баха, не только въ силу основного принципа разложенія мелодій на мелкія части, изъ которыхъ создается потомъ музыкальное цѣлое, но благодаря умѣнию Штрауса изъ мельчайшихъ частицъ мотивовъ создавать оркестровыя картины. Поэтому мнѣ кажутся совершенно правильными слова автора одной изъ англійскихъ брошюръ о Штраусѣ, что гораздо легче установить связь между музыкой Баха и Штрауса, чѣмъ найти какого либо современнаго композитора, съ которымъ его связывала бы родственная близость. Эта необычайность полифоніи Штрауса требуетъ отъ слушателя напряженнаго вниманія очень чуткаго музыкальнаго слуха, и трудно непривычному уху разобратъся въ его оркестръ. Необходимость отдѣлать другъ отъ друга параллельныя линіи партитуры, сохраняя индивидуальныя особенности каждаго голоса, заставляютъ Штрауса вездѣ подчеркивать, дифференцировать свою инструментовку. Правда, когда смотришь на партитуру Штрауса, особенно его послѣднихъ произведеній, то испытываешь отъ всей этой мозаики черныхъ линій и точекъ настоящее головокруженіе. Но во всемъ этомъ вихрѣ звуковъ нѣтъ ни одного пустого оркестроваго эффекта. Для Штрауса каждый отдѣльный инструментъ является живой индивидуальностью, актеромъ большой симфонической драмы. Въ этой драмѣ нѣтъ второстепенныхъ персонажей; всѣ

участвующія въ ней лица подчинены одной общей поэтической концепціи. Они то выступаютъ отдѣльно (иногда даже въ видѣ концертующихъ инструментовъ), то играютъ свою роль въ многоголосной массѣ... Всѣ эти богатѣйшія средства инструментовки Штрауса необходимы ему, чтобы съ полной опредѣленностью передать въ звукахъ поэтическую программу. Было бы недѣлю нападать на Штрауса только за то, что онъ пользуется такимъ сложнымъ техническимъ аппаратомъ. Споръ долженъ вестись лишь на тему, дѣйствительно ли онъ Штраусу для выраженія основныхъ своихъ замысловъ.

Для меня лично все это внутреннее соотвѣтствіе между формой и содержаніемъ Штраусовской музыки, раскрылось тогда, когда я услышалъ впервые его симфоническія поэмы подъ управленіемъ самого автора. Изъ всѣхъ современныхъ виртуозовъ-дирижеровъ Рихардъ Штраусъ не только одинъ изъ утонченнѣйшихъ художниковъ въ передачѣ оттѣнковъ и ритмическаго разнообразія, но и челоѣкъ большаго поэтическаго вдохновенія. Штраусъ умѣетъ отыскивать скрытую безконечную мелодію, связывая между собой отдѣльныя такты поэмы, создавать одну непрерывную линію, одно архитектурное цѣлое. Въмѣсто путаницы мелкихъ мотивовъ и темъ, передъ слушателями раскрывается стройное единство поэтической программы. Наряду съ этимъ умѣніемъ дѣйствовать на интеллектуальную эмоцію слушателей, Штраусъ-дирижеръ обладаетъ удивительнымъ чутьемъ красокъ, способностью комбинировать ихъ такъ, что въ его исполненіи сглаживается, до извѣстной степени, конечно, та непріятная грубость и рѣзкость во взаимоотношеніи отдѣльныхъ красочныхъ тоновъ, которыя такъ часто и совершенно справедливо, ставятъ ему въ укоръ, какъ композитору. Нѣсколько грубая и подчеркнуто-реалистическая трактовка оркестра, свойственная Штраусу дирижеру, вполнѣ соответствуетъ характеру колорита его симфоническихъ поэмъ, столь непохожихъ на творенія современныхъ французскихъ импрессионистовъ, съ ихъ деликатнѣйшей «лирикой краски»; въ его исполненіи музыка этихъ поэмъ дѣйстви-

тельно проникает во всё развѣтвленія нашихъ чувствованій.

Во время фестъ-концертовъ, Штраусъ дирижировалъ оркестромъ Вѣнской филармоніи, сравнительно небольшимъ, но, кажется, однимъ изъ лучшихъ въ Европѣ по личному составу. И нельзя не отмѣтить, что приглашеніемъ этого оркестра (что стоило больше 25.000 марокъ) дирекція выставки устраивавшая педѣлю Штрауса, доказала, что ей дороги были не только матеріальные итоги празднества...

Программа Fest - Woche была составлена со вкусомъ. Всѣ наиболѣе значительныя произведенія Штрауса были равномерно распределены на 3 симфоническихъ, 2 утреннихъ концерта, въ патимномъ художественномъ театрѣ, и 3 торжественныхъ представленія въ Prinzregenten - Theater (Feuersnot, Salome, Electra и „Жизнь героя“, исполненная послѣ постановки Feuersnot, подъ управленіемъ Моттля). Не обременяя слишкомъ слушателей, программы давали полную картину развитія творчества Штрауса — отъ его первыхъ орусовъ, камерныхъ вещей, которыя теперь уже рѣдко можно услышать съ концертной эстрады. Всѣ эти рагерга и рагалромена Штрауса, вполнѣ достойныя, однако, быть включенными въ его полное собраніе сочиненій, даютъ не только ясную картину художественнаго развитія Штрауса, но и довольно вѣрную исторію ново-нѣмецкой школы.

Юный Штраусъ началъ съ подражанія Мендельсону, Шуману и ихъ школамъ (рояльный квартетъ ор. 13, серенада ор. 7 для духовыхъ инструментовъ, бурлеска для рояля и оркестра, великолѣпно исполненная Бакгаузомъ, не вѣрбу слащавая соната ор. 18 для скрипки и рояля въ законченной передачѣ самого автора и проф. А. Розе). Всѣ эти композиціи написаны очень увѣренно по техникѣ и неудивительно, что Штраусъ, достигшій уже въ 19 — 20 лѣтъ виртуозности въ игрѣ звучащими формами, впоследствии такъ легко разрѣшалъ сложнѣйшія задачи въ этой области, наприм., въ Донъ-Кихотѣ. Тиль Эйленшигелѣ или Доместикѣ, несмотря на то, что композиціи перваго періода относятся къ этимъ позднѣй-

шимъ его произведеніямъ, какъ простыя формы романскаго стilia къ вычурнымъ линіямъ рококо. При дальнѣйшемъ развитіи въ музыкальное творчество Штрауса впадаютъ мотивы Листа (романсы ор. 10 — Тилли Куненъ) и Брамса („Aus Italien“, знакомству съ которымъ онъ обязанъ Гансу Ф.-Бюлоу, его учителю и другу, „Aus Italien“ и Es dignая соната для скрипки ор. 18 — послѣднія произведенія Штрауса перваго періода, когда онъ еще безъ всякихъ колебаній шелъ по дорогѣ, проложенной Мендельсономъ, Шуманомъ и Брамсомъ. Со слѣдующаго опуса 20-го — „Донъ-Жуанъ“, его композиціи носятъ уже своей, ярко опредѣленный, Штраусовскій характеръ новой симфонической поэмъ, которая, въ свою очередь, легла въ основу всей новой школы нѣмецкой музыки. Но привлекательная, какъ „Italienische Reise“ Гете въ кругу его позднѣйшихъ твореній, итальянская симфонія Штрауса (почти неизвѣстная у насъ) будетъ всегда, благодаря своимъ свѣжимъ краскамъ, своей мягкой звучности и замѣчательной цѣлесообразности инструментовки, слушаться съ удовольствіемъ, на ряду съ болѣе значительными, и по формѣ, и по содержанию, симфоническими поэмъми его послѣдняго періода. Всѣ эти поэмъ („Донъ-Жуанъ“ — ор. 20, „Макбетъ“ — ор. 23, „Смерть и просвѣтленіе“ — ор. 24, „Тиль Эйленшигелъ“ — ор. 28, „Заратустра“ — ор. 30, „Донъ-Кихотъ“ — ор. 35, „Жизнь героя“ — ор. 40, симфонія Доместика — ор. 53) настолько знакомы всѣмъ любителямъ музыки, что я могу не останавливаться на каждой изъ нихъ въ отдѣльности. Взятая въ цѣломъ, онѣ охватываютъ, въ извѣстныхъ предѣлахъ, кругъ идей, разрабатываемыхъ всею современной нѣмецкой музыкой. И это обезпечиваетъ за Штраусомъ мѣсто на одной изъ первыхъ страницъ будущей исторіи современной музыки. Однако, все же приходится предположить, что интересъ къ музыкѣ Штрауса грядущихъ поколѣній наврядъ ли будетъ инымъ, чѣмъ чисто литературнымъ, т. е. не непосредственнымъ. Исчерпавъ интересующія его литературныя темы, Штраусъ утратилъ вмѣстѣ съ тѣмъ и живой источникъ своего вдохновенія и возвращеніе къ

формамъ симфоніи, въ „Доместикахъ“ знаменуетъ собой какъ бы упокоеніе на лошадки джюкниаго филлистерства, отказъ отъ борьбы за новыя достиженія въ области симфонической поэмы. Какъ ни предаютъ Штраусъ новой мысли, новому искусству, ему все же недостаетъ того главного, что отличало гениевъ, все равно въ какой области искусства они работали. — того элементарнаго чувства неканія вѣчной правды, которое одно только и двигало впередъ человѣчество. И музыка, это болѣе глубокое откровеніе, чѣмъ наука и религія, непосредственнѣе всего передаетъ намъ томленіе объ эмоціональномъ воспріятіи сверхличнаго начала жизни, которое охватило нынѣ всѣ чуткія сердца. Но Штраусъ не знаетъ ея высшихъ экстазовъ, и потому вѣчной цѣнности его поэмы, даже по сравнению съ поэмами Скрябина, не имѣютъ. Проблема Штрауса сведется, въ концѣ концовъ, въ историческомъ разсмотрѣніи лишь къ „ein Musikanten-Problem“...

Эта неспособность Штрауса проникать въ скрытыя глубины человѣческой души, сознание, что онъ не есть человѣкъ новыхъ чувствъ, вѣрнѣе новаго чувства, особенно сильно обнаруживается въ его обихихъ музыкальныхъ драмахъ, исполненіе которыхъ (подъ управленіемъ Моттля и самаго Штрауса — вмѣсто заболѣвнаго Э. ф. Шуха, лучшаго Штраусовскаго дирижера) являлось однимъ изъ самыхъ торжественныхъ моментовъ всего праздника. По „Feuersnot“ мы знаемъ, что Штраусъ считаетъ себя единственнымъ преемникомъ Вагнера. Дѣйствительно, онъ усвоилъ себѣ всѣ приемы техники Вагнеровской музыкальной драмы и искусныя сѣти лейтъ-мотивовъ, очень смѣлые моменты характеристикъ соединяются у Штрауса въ одно, еще гораздо болѣе сложное, цѣлое, чѣмъ у его учителя. Въ этомъ смыслѣ „Саломея“, на примѣръ, представляетъ высшую точку современной музыкально-драматической техники: тутъ использованы рѣшительно всѣ возможности психологическихъ догадокъ, которыя даетъ мастерски сжатый въ своей драматической концепціи текстъ Уайльда. Разверните любой „Führer“ къ музыкальнымъ драмамъ Штрауса и вы найдете, что чуть ли не

каждая витная фраза текста комментируется у него соответствующимъ оркестральнымъ жестомъ. А между тѣмъ музыка, которая, казалось-бы, слѣдуетъ за каждымъ отдѣльнымъ словомъ текста, не сливается съ нимъ органически. Текстъ драмы служитъ для Штрауса чѣмъ то вроде программы для его, въ основѣ своей, только изобразительной музыки. Оркестръ Штрауса, въ сущности говоря, не передаетъ того главного, что составляетъ основную движущую силу драмы, чувства *in statu nascendi*, а композиторъ извлекаетъ изъ текста лишь отдѣльныя картины, которыя смѣняются въ его музыкѣ такъ же быстро, какъ декорации на вращающейся сценѣ. Поэтому слушателю все время приходится раздваивать свое вниманіе, воспринимая отдѣльно и текстъ, и музыку, какой то миражъ фантастическихъ картинъ, построенныхъ на мелкихъ мотивахъ, окутывающихъ слово, но не имѣющихъ самихъ по себѣ психологическаго значенія. Музыкальная драма Штрауса, какъ бы дальнейшее развитіе его симфоническихъ поэмъ, перенесенныхъ въ подземный оркестръ театра, и потому его музыка по существу своему старается отдѣлиться отъ текста и носить совершенно анти-вагнеровскій характеръ. Не слова, не разсудочный элементъ воспроизводилъ въ своей музыкѣ Вагнеръ, нѣтъ, музыка его выражала то, что кроется за этими словами, витаетъ надъ ними. Органическое единеніе слова, музыки и жеста возможно только въ высшемъ подъемѣ чувства, когда оно пріобрѣтаетъ элементарную силу, ибо въ человѣческой душѣ онѣ связаны между собой неразрывно.

Рѣшительно всѣ возможности, даваемая современной техникой инструментовки (вплоть до примѣненія новыхъ инструментовъ, на примѣръ, геклефона, нѣчто вроде бассъ-гобоя) были использованы Штраусомъ, чтобы дать ослѣпительный, по богатству и яркости, декоративно-оркестральный фонъ для Уайльдовской драмы. И въ ней не затерялся ни одинъ отбѣнокъ уточненнѣйшаго, по своимъ краскамъ, поэтическаго языка Уайльда, ни одинъ характерный звукъ психологическихъ деталей его драмы, вся безцѣльная красота его эпитетовъ, запечатлѣлись

на страницах партитуры „Саломея“. Жуткое обаяние лунной ночи, составляющее основой тонь музыкальной картины, такъ же поэтично передано, какъ образъ принцессы, „блѣдной, подобно отраженію блѣлой розы въ серебряномъ зеркалѣ, блескъ ея глазъ изъ янтара, скрытыхъ за тонкой кисеей такъ же, какъ тяжелый жестъ Прода съ глазами василиска. Рядомъ со сценой спора фарисеевъ, ибчто вродѣ оркестроваго скерцо, написаннаго необычайно смѣло въ смыслѣ полифоніи (съ характернѣйшими скачками въ деревянныхъ духовыхъ, которые какъ будто стараются перекричать другъ друга на высокихъ нотахъ), полное ужаса тремоло, со страшными стонущими звуками контрабасовъ, когда палачъ опускается въ цистерну... Въ моментъ, когда Саломея страстно требуетъ головы Іоаннаана, мы вдругъ явственно слышимъ въ оркестрѣ слабый звукъ, издаваемый серебрянымъ блюдомъ, на которое будетъ положена голова пророка... Но вся извѣстительная красота Штраусовской партитуры только въ ея образительныхъ моментахъ, тѣ же партіи его музыкальной драмы, въ которыхъ онъ задается цѣлью писать „gemütvoll“ удручаютъ своей, ничѣмъ не смягченной, тривиальностью. Постановка Саломея въ Prinzregenten-Theater закончилась шумной оваціей по адресу автора, который самъ дирижировалъ. Для исполненія роли Саломея была приглашена одна изъ наиболѣе выдающихся по талантности исполненія этой роли — Эдитъ Валькеръ, которая старалась возможно утонченнѣе и разнообразнѣе провести свою трудную роль. Остальные исполнители ни въ чемъ не отступали отъ указаній режиссера, г. Вирка, поставившаго драму со вкусомъ, только ибсколько однообразно по декораціямъ и костюмамъ.

Съ нетерпѣніемъ большинство участниковъ Fest-Woche ждало постановки „Электры“, которой многимъ изъ нихъ, въ томъ числѣ и мнѣ, не приходилось еще видѣть на сценѣ. Но всеѣмъ намъ музыкальная трагедія принесла ибкоторое разочарованіе. „Электра“ рѣшительно ни въ чемъ не представляетъ собой шага впередъ въ музыкально-драматическомъ творествѣ Штрауса, скорѣе наоборотъ.

Условно суровый колоритъ оркестра скоро утомляетъ и интересъ этого послѣдняго творенія Штрауса лежитъ скорѣе въ области полигармоническихъ и полифоническихъ сочетаній, чѣмъ въ новыхъ приѣмахъ оркестровки. Сама фигура „Электры“, въ которой сосредоточиваются, какъ въ фокусѣ, все лучи, освѣщающіе душевныя переживанія дѣйствующихъ лицъ трагедіи, не удалась Штраусу. Мнѣ кажется, что музыкальную проблему воплощенія этой Изольды ненависти и гнѣва можно разрѣшить только въ духѣ законченнѣйшей музыкальной драмы Вагнера, его поэмы любви и смерти. Но для этого Штраусу, прежде всего, не достаетъ умѣнія пользоваться эмоціональными элементами женскаго голоса, этого лучшаго вѣщателя человѣческихъ чувствъ. Мотивный матеріалъ трагедіи, даже по сравненію съ „Саломеей“, скуденъ. Зато довольно много мѣста въ партитурѣ отведено мейерберовщинѣ, эффектной, пошлой мелодикѣ, раздражающей слухъ, хотя въ этомъ противоположеніи эффектнаго Штрауса Штраусу настоящему, смѣлому, интересному, чувствуется какой то неопытный, но серіозно обдуманый планъ, напряженіе большой воли. Оркестръ „Электры“, несмотря на отдѣльные подвезы, не даетъ того трагическаго нарастанія, которымъ горитъ весь текстъ Гофманстали; какъ композитору, Штраусу не достаетъ глубины, чтобы создать музыкальную трагедію, передать въ звукахъ ея безконечную мелодію. Интереснѣе „Саломея“ „Электра“ только въ одномъ отношеніи, въ чрезвычайномъ усложненіи тональных комбинацій. Гармоническія кляксы, музыкальные гордиевы узлы изъ трехъ тональностей, смеленныхъ воедино, встрѣчаются чуть ли не въ каждомъ монологѣ партитуры и при чтеніи клавирь-аусцуга они могутъ привести въ отчаяніе даже самаго свободомыслящаго музыканта. Но въ оркестрѣ Штрауса все невозможное дѣлается возможнымъ, и тѣ линии музыки, которыя въ условной передачѣ рояля кажутся между собой спутанными, въ исполненіи оркестра, въ его краскахъ, легко воспринимаются ухомъ одновременно.

Исполнители главныхъ ролей — Электра (г-жа Фассбендеръ, очень яркая по своей драматиче-

ской игрѣ актриса). Хризотемисъ (Г-жа Модъ Фаіі), Клитемистра (Г-жа Прейссе) и т. Бейдеръ-Орестъ (интересно, что Штраусъ поручилъ бассу именно эту роль представителя крестьянства, земли въ трагедіи Софокла), безуспѣшно боролся съ оркестромъ, гораздо болѣе громоздкимъ, чѣмъ въ „Саломеѣ“, который заглушалъ ихъ ибнѣе волной крикливыхъ, свистящихъ, шипящихъ, рѣзкихъ звуковъ, симфоніей ненависти и жакды мщенія. Дирижировать Мотль съ рѣдкимъ увлеченіемъ, вызвавшимъ даже слезы на глазахъ автора, присутствовавшего въ театрѣ

Евгеній Браудо.

WAGNER-FESTSPIELE

Мюнхень — 1910

Въ Simplificissimus'ѣ я нашелъ недурную, хотя и нѣсколько грубую, карриатуру на вагнеровскій энтузіазмъ мюнхенцевъ. Наверху — 1863 годъ — группа мюнхенскихъ гражданъ, съ типичными лицами Hofbräuhäusler съ остервенѣніемъ выталкиваютъ за пропилей Рихарда Вагнера; подпись: „schmeisst ihn n'aussi“. Внизу — 1910 годъ; тѣ же почтенные граждане въ цилиндрахъ и фракахъ почтительно привѣтствуютъ Вагнера, котораго насильно тащутъ по направленію къ тѣмъ же пропилеямъ; подпись: „Oh mit dem giebt es was zu verdienen, schmeisst ihn wieder nein“.

Въ этихъ двухъ карриатурахъ довольно вѣрно передана исторія Вагнеровскаго театра въ Мюнхенѣ.

„Уже Семперъ чертитъ планы нашего храма“, — такъ писалъ Людовикъ II своему обожаемому учителю Вагнеру: „То, на что я надѣялся, о чемъ мечталъ, скоро осуществится въ дѣйствительности. О дивный день, когда передъ нами раскроется тотъ театръ, который я вижу въ своихъ мечтахъ. Мы побѣдимъ“ — такъ писали вы мнѣ въ своемъ послѣднемъ письмѣ, и я съ своей стороны восклицаю, въ счастливѣйшую минуту моей жизни: мы побѣдимъ, мы жили не напрасно“.

No: Die Philister schälen Blickes spucken in den reinsten Quell,

Keine Schönheit rührt ihr dickes, undurchdringlich dickes Fell,—

и исторія показала, какъ жестоко ошибался король относительно возможности осуществленія этого плана и когда, послѣ мюнхенскаго Hexensabbat, Вагнеръ покинулъ Лейпцигъ на Царѣ, планъ постройки Festspielhaus'a былъ, казалось, похороненъ навсегда. Однако, все растущій успѣхъ Байрейта, желаніе создать изъ Мюнхена художественный центръ, который привлекалъ бы въ Мюнхень всѣхъ иностранцевъ, пріѣзжающихъ въ Германію, привлекалъ бы не только своими художественными выставками, но и музыкальными предпріятіями, заставлялъ вновь задуматься весьма практичныхъ мюнхенцевъ надъ идеей постройки Вагнеровскаго театра. Въ концѣ девятидесятыхъ годовъ, по инициативѣ Носсарта и къ великому неудовольствію дома Ванфридъ, образовалось акціонерное общество, которое по соглашенію съ королевскою интендантурой и подъ покровительствомъ принца-регента взялось осуществить еще не забытые планы Семпера. И вотъ, недалеко отъ того мѣста, которое было выбрано для этой цѣли Вагнеромъ, талантливѣйшій проф. М. Литманъ, вѣрный хранитель благородныхъ традицій Шинкеля и Семпера, возвелъ въ 1900 году новый театръ, представляющій собой, по своему внутреннему устройству, копію съ Байрейтскаго театра Вагнера. Ни внѣшняя сторона, ни внутренняя отдѣлка этого зданія не поражаютъ своей красотой или роскошью. Всѣ усилія зодчаго сводились къ пространственной архитектурѣ (Raumkunst), къ тому чтобы дать возможно совершенный типъ амфитеатра и сцены съ подземнымъ оркестромъ. Для этой цѣли Литману пришлось нѣсколько измѣнить планъ зрительнаго зала Байрейтскаго театра. Въмѣсто прямоугольнаго типа, съ вогнутыми въ него боковыми стѣнками, представляющими какъ бы повтореніе просценіума, перенесенными въ зрительный залъ, Литманъ придалъ своему зрительному залу трапецообразную форму, благодаря которой удалось избѣжать пустыхъ угловъ. Сцена Prinzregententheater, нѣчто среднее между старымъ фотосценическимъ ящикомъ и новой сценой,

дѣйствуя какъ одно архитектурное цѣлое, всецѣло приспособлена къ примѣненію декораціи и машинъ мюнхенскаго придворнаго театра и потому не смогла поврять со всѣми традиціями старой доброй оперной сцены и ничего особо интереснаго не представляетъ. Не совсѣмъ удачно построены въ этомъ театрѣ его подземный оркестръ. Конструя въ расположеніи отдѣльныхъ инструментальныхъ группъ вполнѣ байрейтскую дисценировку оркестра, онъ однако же обладаетъ какими то немаловажными недочетами, отзывающимися на акустикѣ и чистотѣ строя инструментовъ. Такъ, напримеръ, многія мѣста изъ Меістерзингеровъ — жизнерадостное вступленіе ко второму дѣйствію, ликование народа въ финальной картинѣ, сцена меістерзингеровъ въ первомъ — производили на меня такое впечатлѣніе, точно ихъ играли съ примѣненіемъ второй педали, такъ сильно они теряли въ своемъ блескѣ и полнозвучности. Зато, съ другой стороны, звуки оркестра приобрѣтали какую то особую полноту, мягкость и стройность въ тѣхъ произведеніяхъ (особенно въ Парсифалѣ), которыя были задуманы Вагнеромъ именно для такого расположенія оркестра. Миѣ говорили, что по инициативѣ нѣкоторыхъ мюнхенскихъ музыкантовъ возбужденъ вопросъ о передвижныхъ щитахъ для оркестра Prinzregenten-Theater, которые будутъ раздвигаться въ надлежащій моментъ и служить, такимъ образомъ, чѣмъ то вродѣ оркестровой педали для forte. Но оставляя въ сторонѣ эти, въ концѣ-концовъ, второстепенные недостатки въ постройкѣ Prinzregenten-Theater, надо сказать, что только въ такой обстановкѣ при амѣн-театрѣ и закрытомъ оркестрѣ, возможна достойная генія Вагнера постановка его произведеній. Только въ томъ взаимоотношеніи, какое создается между зрителемъ и сценой, въ извѣстномъ отдаленіи отъ нея, благодаря мистической глубинѣ оркестра, теряется назойливо выступающая мишура и условность традиціоннаго театра, и раскрывается все богатство драматическаго жеста, всѣ пластическіе элементы трагедіи, вся величавость ея музыки и ея органическая связь со словомъ.

Меня лично очень интересовала постановка

Меістерзингеровъ въ такой обстановкѣ, ибо миѣ казалось, что бытовые элементы этой музыкальной комедіи меньше всего гармонируютъ съ наосомъ возрожденнаго античнаго театра. Но уже съ первыхъ сценъ комедіи маѣ вспомнились слова Сократа (Ширъ Платона) о томъ, что каждый творецъ комедіи долженъ быть вмѣстѣ съ тѣмъ и трагическимъ поэтомъ. Трагическимъ представляется основное противоположеніе мудреца Сакса, побѣдившаго въ себѣ волю къ жизни, и появившаго всю иллюзорность всѣхъ тѣхъ благъ, за которыя борются и страдаютъ люди (Wahn, Wahn, alles ist Wahn!) и міромъ Бекмессеровъ, Давидовъ, Погнера, запутавшихся въ мелкихъ интригахъ жизни. И смѣхъ, вызываемый комедіей Вагнера, есть смѣхъ, освобождающій (каварзисъ), просвѣтляющій, смѣхъ надъ тѣмъ несоотвѣтствіемъ между общечеловѣческимъ началомъ и условными формами жизни, на столкновеніи которыхъ основана драматическая конценція Меістерзингеровъ. Поставлена была эта комедія съ большой пѣтетностью, байрейтскимъ режиссеромъ Антономъ Фуксомъ, который очень чутко сумѣлъ выдѣлить общечеловѣческій элементъ пьесы, установить основную гармонию между массовыми сценами Меістерзингеровъ и ея лирическими партіями, одна изъ самыхъ сложныхъ задачъ при постановкѣ Меістерзингеровъ. Массовыя сцены были проведены почти съ мейнингенскимъ умѣніемъ индивидуализировать роль каждаго отдѣльнаго человѣка толпы, а заключительная сцена была проникнута такимъ воодушевленіемъ, что надо было сдѣлать надъ собою усиліе, чтобы самому не подняться съ мѣста, не присоединиться къ пѣнію грандіознаго гимна во славу искусства. Сильнѣйшее впечатлѣніе произвелъ исполнитель роли Сакса г. Фейнгадльсъ, миѣ кажется лучшій исполнитель этой партіи. Начиная съ грима, сдѣланнаго по Дюреровскому портрету Иеронимуса Гольцшюэра, съ выраженія лица и кончая самыми простыми жестами, его трактовка роли была проникнута такимъ внутреннимъ, духовно-просвѣтленнымъ благородствомъ, такой чисто человѣческой мягкостью, что въ сочетаніи съ прекрасно разработаннымъ голосомъ и рѣдкой даже среди

нѣмецкихъ пѣвцовъ, четкостью произношенія, что болѣе совершенное исполненіе роли Сакса, чѣмъ Фейнгальса, трудно себѣ и представить. Мотль велъ оркестръ съ той удивительной преданностью дѣлу, способностью отдаваться всею своимъ существомъ музыкѣ, которую онъ исполняетъ, которая, именно въ примѣненіи къ нему даетъ право перефразировать извѣстное изреченіе Вагнера (Was ist deutsch), и сказать, что быть настоящимъ художникомъ, это значитъ дѣлать то дѣло, за которое берешься только ради него самого.

Изъ другихъ постановокъ этого сезона, особый интересъ представляло возобновеніе юношеской оперы (1833) Вагнера ‚Фей‘, хотя этотъ интересъ и — чисто-литературный, не непосредственный, ибо какъ художественное произведение эта опера безнадежно устарѣла. Но въ ряду музыкальныхъ драмъ Вагнера она представляетъ собой неразрывно съ ними связанное звено и въ основномъ ея мотивѣ мы можемъ увидѣть указаніе и на драматическую идею ‚Лоэнгринна‘ (фея Ада требуетъ отъ Ариндала, прежде чѣмъ отдать ему свою руку, чтобы онъ 8 лѣтъ не спрашивалъ, кто она такая), и на Кольцо (искупляющая сила любви). Любовь и музыка слились воедино въ этой оперѣ, и невольно вспоминаешь слова Вагнера, сказанныя имъ впоследствии: ‚я не могу назвать иначе сущность музыки, чѣмъ любовью‘. И несмотря на то, что партитура ‚Фей‘ есть только ученическая работа, написана подъ сильнымъ вліяніемъ Маршнера (оперы котораго ‚Фей‘ напоминаютъ самой своей концепціей, разработкой комическихъ эпизодовъ, вставными романсами) и Вебера, музыка Вагнера въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, напримѣръ, въ аріи ‚Лоры, въ состояніи волновать еще и теперь. Поразительна та увѣренность, съ которой Вагнеръ разрабатываетъ основные мотивы текста, его ясное сознаніе задачъ своего художественнаго творчества, поведшее его уже въ этой оперѣ къ открытію системы лейтъ-мотивовъ (мотивы Гернота, феи, гнѣва Ариндала и т. д.). Очень удачна также инструментовка (не было ли только впоследствии сдѣлано

нѣмъ-либо исправленій?). Характерно, что когда Вагнеръ представилъ свою оперу въ Лейпцигѣ для постановки, режиссеръ отказался принять ее, какъ слишкомъ сложную по своей концепціи и слишкомъ шумную по инструментовкѣ — своего рода пророческій отказъ. При тщательной постановкѣ ‚Фей‘ въ свое время могли бы имѣть несомнѣнно успѣхъ, ибо среди современныхъ имъ оперъ можно найти лишь очень мало написанныхъ съ такой художественной вдумчивостью, такъ интересно по формѣ. На сценѣ Prinzregenten-Theater ‚Фей‘ были поставлены очень красиво. Въ основу постановки были положены принципы мюнхенскаго Художественнаго театра, а въ такой сценической обработкѣ ‚Фей‘ дѣйствительно представляли собой интересное зрѣлище. Дирижировалъ оперой г. Г. Рёръ, второй капельмейстеръ придворнаго театра, со вкусомъ отбѣивъ все современные элементы ея музыки.

Евгеній Браудо.

ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

I

Кауло первое, переходное десятилѣтіе XX вѣка; исполнилось 70 лѣтъ со дня рожденія Огюста Родэна и Клода Моне, этихъ наиболѣе цѣльныхъ представителей импрессионизма въ скульптурѣ и живописи, торжествомъ котораго отмѣчено минувшее столѣтіе. Юбилей Моне и Родэна совпали почти въ одинъ и тотъ же день (14—15 ноября), но разное было къ нимъ отношеніе. Немногіе вспомнили о Моне, но много почитателей Родэна собралось вокругъ ‚Мыслителя‘ (у подножія Пантеона), увѣнчаннаго хризантемами и фіалками. Пожимая руку вѣчно-юнаго старца, Дюжарденъ-Бомецъ, министръ искусствъ, сказалъ: ‚Нѣсколько мѣсяцовъ тому назадъ правительство дало вамъ оффиціальное изъясненіе своей благодарности за ту славу, которую вы стяжали нашей странѣ (15 іюня Родэнъ получилъ орденъ Почети. Легіона). Сегодня ваши почитатели приносятъ вамъ цвѣты, — символъ признательности потомства‘. Въ этотъ моментъ какой то парижскій

gavroche очутился въ первыхъ рядахъ собравшихся, и министръ, взявъ его за плечо, добавилъ: „Посмотри какъ слѣдуетъ, мальчуганъ: впоследствии ты сможешь сказать, что видѣлъ великаго человѣка“...

А сколько борьбы пришлось вынести этому великому человѣку, прежде чѣмъ его признали сильные міра сего, какой вихрь ненависти и насмѣшекъ рождало каждое его твореніе, начиная съ *L'Age d'airain* и кончая „Бальзакомъ“!.. Но Родэнъ побѣдилъ, какъ и другой, уже почившій мастеръ. Шювисъ де Шаваннъ, — своей неутомимой художнической настойчивостью, своей великой любовью къ природѣ и жизни. Въ газетной статьѣ, написанной наутро послѣ юбилея Родэна, любясь полученными цвѣтами, пишетъ: „Чтобы понять красоту цвѣтовъ, стоитъ лишь пойти въ поля и раскрыть свое сердце передъ природой. Повсюду, отъ скромныхъ сельскихъ тропинокъ до изысканныхъ оранжерей, цвѣты являютъ взору художника дивныя и безконечныя декоративныя сочетанія. Среди прогулокъ, на каждой дорогѣ приобщаемся мы къ природѣ вселенной: каждая проселочная дорога пересѣкаетъ рай. Вѣчно-новое наслажденіе нахожу я въ созерцаніи красокъ и формъ цвѣтовъ — въ нихъ готическіе витражи и капители и углубленные символы моихъ собственныхъ мыслей и чувствъ. И пока другіе мечутся, подымая шумъ и пыль, я — изучаю“ (см. *Paris — Journal* 15 nov. 1910). Въ этихъ словахъ — credo всего Родэновскаго творчества, этой яростной влюбленности въ эмпирическую природу, со всѣми ея трепетами и извивами, и несовершенствами (вспомните *L'Homme au nez cassé*), и прекрасными загадками. Этотъ гордый старикъ съ бородой микеланджеловскаго Монсея, покоренъ природѣ. Въ судорожной сцѣпленности тѣла, въ иѣжной женской округлости, въ рѣзкой мужской характерности изучаетъ онъ вѣчную игру космическихъ атомовъ. Въ этомъ — безсмертное, но быть можетъ не столько пластическое, сколько философично-художественное значеніе его произведеній. Родэнъ не столько скульпторъ въ строгомъ смыслѣ этого слова, сколько художникъ вообще. Вотъ почему его динамическій и клокощій темпераментъ рас-

крывается ярче въ бронзѣ, чѣмъ въ мраморѣ, требующемъ холоднаго преодоленія, а еще ярче, чѣмъ въ бронзѣ и мраморѣ — въ геніальномъ импрессионизмѣ его молніиныхъ рисунковъ... Творчество Родэна, это — геніальная индивидуальность, въ гордынѣ полного одиночества познающая хаосъ, одна на одна вопрошающая Сфинкса. Это — изолированная, интимная, музейная скульптура, едва ли призванная украшать площади и зданія, ибо она, какъ и картина неистоваго Ванъ-Гога — сама въ себѣ цѣль. Здѣсь возникаетъ та пропастъ, которая отдѣляетъ Родэна отъ скульптурныхъ теченій современности. „Природа всегда прекрасна, но ее портятъ люди, желающіе ее деформировать“, писалъ когда то Родэнъ и въ согласіи съ этимъ его *L'Homme des premiers Ages* лишь современный натурщикъ съ первобытнымъ конемъ. Наоборотъ, современная молодая скульптура (Майоль, Бурделль, Хэтгеръ, Галлеръ), даже воплощая ликъ человѣка нашего времени, преобразуетъ его воспоминаніями былыхъ вѣковъ. Это результатъ не только оскуднѣнія индивидуальности и избытка культуры, но смутныхъ чаяній иного искусства, сверхъ-личнаго и монументальнаго, не отражающаго жизнь, а слитаго съ нею, — какое было у египтянъ, грековъ и готиковъ...

II

Діаметральную противоположность Родэну являетъ собой испанецъ Пикассо, живописецъ, живущій въ Парижѣ, выставка произведеній котораго открыта въ настоящее время у Vollard'a. Пикассо — всего 35 лѣтъ, выставляется онъ очень рѣдко (ни въ одномъ изъ большихъ Салонновъ его не увидишь), но за нимъ уже утвердилась слава одного изъ самыхъ „дикихъ звѣрей“ современнаго художества, являющихся пугаломъ или посмѣшищемъ большой публики. И дѣйствительно, это онъ, Пикассо, — зачинатель того геометрическаго („кубическаго“) стиля, въ которомъ работаютъ Лефоконъ, Бракъ, Метценжеръ и другіе. Но выставка у Vollard'a показала намъ не только эти послѣдніе, край-

ніе выводы, къ которымъ пришелъ и въ которыхъ запутался Пикассо, но и весь путь, пройденный имъ — и здѣсь предсталъ передъ нами искренній, идущій и большой художникъ.

Наиболѣе раннія (и на нашъ взглядъ болѣе красивыя) работы Пикассо, это — его серія большихъ и почти одноцвѣтныхъ, холодно-зеленыхъ полотенъ, изображающая фигуры слѣпыхъ музыкантовъ, стариковъ и женщинъ съ дѣтьми. Изможденные и костистые, съ большими печальными глазами и тонкими византийскими пальцами, загранированные въ грубыя и монашескія одежды съ тяжелыми, вломящимися долу складками, они кажутся фресками какого нибудь Испанскаго примитива. Здѣсь та же неотдѣлимая смѣсь аскетическаго мистицизма и остраго натурализма, которая такъ характерна для Испанской живописи, которой проникнуты творенія Греко. Во французскомъ искусствѣ мы знаемъ лишь одинъ аналогичный образъ — почную фигуру Св. Женевиѣвы у Пювись де Шаванна...

Вся эта серія работъ написана Пикассо еще въ Испаніи. И вдругъ все измѣнилось: Испанецъ попалъ на Парижскіе бульвары, увидѣлъ Тулузъ-Лотрековскіе типы, и величаво-монументальныя видѣнія прежнихъ лѣтъ смѣнились бытовыми сценами. Одинъ изъ офортовъ Пикассо въ этомъ родѣ, жуткій по своей злобщей экспрессивности, былъ воспроизведенъ въ „Аполлонѣ“. Но врожденная любовь къ монументальной живописи вновь побѣдила, воспаленная Гогэновскимъ архаизмомъ. Къ этому періоду относятся его рис., блѣдно-розовые, какъ Танагрскія статуэтки, съ архаизированными формами и пропорціями, но все съ той же утонченной, испанской духовностью. Если бы Пикассо продолжалъ идти по этой тропѣ, мы увидѣли бы большого декоративнаго живописца съ рѣдкимъ для нашего времени богатствомъ внутренняго содержанія. Но случилось иначе: Пикассо увидѣлъ Сезанна и со свойственной ему фанатической прямолинейностью рѣшилъ пожертвовать лиризмомъ во имя виѣннсіи архитектурности формы. Въ своихъ *nature-mortes*'ахъ и пейзажахъ послѣдняго періода Пикассо хочетъ быть болѣе послѣдовательнымъ Сезанномъ, чѣмъ былъ самъ

Сезаннъ. Здѣсь не мѣсто останавливаться на характеристикѣ этихъ пейзажей, скажемъ лишь, что если для Родэна природа является идеаломъ, безгрѣшнымъ и абсолютнымъ, то для Пикассо она лишь — безформенная масса, подлежащая переработкѣ художника. Но переработкѣ не съ помощью творческой фантазии или накопленныхъ традицій, а путемъ холодной, математической раскладки

Родэнь, съ его чувственной влюбленностью въ живую ткань, часто забываетъ о пластическихъ граняхъ скульптуры, о линіи и плоскости; Пикассо стремится утвердить творческій разумъ, выходя за грани живописи, за черту двухъ измѣреній. Такова трагедія этого безусловно искренняго и безкорыстнаго искателя, который лишь въ маленькихъ рисункахъ перомъ является передъ нами прежнимъ, многообѣщавшимъ художникомъ...

III

Являясь какъ бы реакціей противъ хаотическаго и объективнаго реализма, творчество Пикассо и ему подобныхъ приходитъ къ другой крайности, упирается въ тупикъ абстракціи. Но нельзя забывать, что современное французское художество въ цѣломъ, какъ оно ни расходится съ Родэномъ въ конечныхъ устремленіяхъ, все же остается на той же земной почвѣ и, такъ же какъ онъ, исходитъ изъ непосредственнаго созерцанія эмпирическаго міра, возвышающагося въ процессѣ работы до созерцанія символическаго. Эти реалистическіе истоки французскаго модернизма, столь отличающіе его отъ чисто интеллектуальныхъ вдохновеній англійскихъ прерафаэлитовъ, германскихъ идеалистовъ и русскихъ мистиковъ, нигдѣ такъ наглядно не вскрываются, какъ въ области рисунка.

Объ этомъ лишній разъ свидѣтельствовала недавняя выставка рисунковъ у Druet. Правда, Лебо, Кроссъ и Синьякъ взираютъ на міръ глазами японцевъ, Руссель и д'Эспанья зачарованы сладострастными сангвинами XVIII вѣка, но посмотрите на наброски съ натуры Матисса, Мангена, Фландрена, Нодэна и въ осо-

бенности М. Детома (къ которому мы еще вернемся) — какая сочная, свѣжая, гибкая, черная линия, не стилизованная на манеръ германской или русской графики и поэтому часто неряшливая и волосатая, но живая и вибрирующая! Мы знаемъ: потому, перенесенная на картину, она отчеканится четкимъ контуромъ, упростится творческой волей, но здѣсь мы присутствуемъ въ лабораторіи французскаго искусства, здѣсь мы узнаемъ источникъ его профессиональной силы: любовь ремесленника къ преобразуемымъ вещамъ, любовь къ матеріальной тѣлесности. Это сладострастіе линейнаго воспріятія поражаетъ даже въ чисто графическихъ работахъ, гравюрахъ на деревѣ Фріеза (вырѣзанныхъ, кетати сказать, по словамъ самаго художника, простымъ перочиннымъ ножикомъ, чтобы не долго возиться) и талантливаго Рауля Дюфи (иллюстраціи къ поэмѣ Apollinaire'a „Le cortège d'Orphée“), — въ этой сочно-яркой вязи черныхъ, полнокровныхъ линий-венъ. Дюфи, возрождающій техническую традицію Валлоттона (къ сожалѣнію переставшаго работать въ области гравюры), — большое пріобрѣтеніе французской декоративной графики...

Большой интересъ представляетъ собою и ретроспективная выставка „La Faune“ въ галереѣ Bernheim Jeune. Здѣсь фигурируютъ такіа имена, какъ Бари, Делакруа, Домье, Коро, Курбэ, Манэ, Ванъ-Гогъ, Гогэнъ, Сезаннъ, Сѣра, а изъ современныхъ — Боннаръ, Вюйаръ, М. Дени, Ванъ-Донгенъ и многія другія. Правда, большинство изъ этихъ именъ совершенно искусственно притянуто къ животному жанру, какъ напр. Сезаннъ, у котораго образъ животныхъ лишь — декоративное пятно. Съ другой стороны, изъ плеяды французскихъ пейзажистовъ и анималистовъ XIX в. устроители выставки показали какъ разъ тѣхъ, у которыхъ лишь рѣдкимъ пятномъ сѣрбютъ стада: не Тройона, не Розу Бонаръ, не Жака, а Коро, Монэ и Сислея. Лишь К. Писсаро (1830 — 1903), этотъ самый глубокий и наименѣ оцѣненный изъ французскихъ импрессионистовъ, фигурируетъ здѣсь съ изумительнымъ по своей синтетичности изображеніемъ коровы темно-брон-

зоваго цвѣта, какимъ мнится намъ исчезнувшее въ вѣкахъ изваяніе Мирона...

Что сказать о другихъ художникахъ и можно ли ихъ назвать анималистами? — Ласково мерцаютъ тѣни кошекъ и собакъ въ иѣжныхъ intérieurs'ахъ Вюйара и Боннара; наивнымъ сновидѣніемъ кажутся деревянные лошади въ „дѣтскихъ“ Валлоттона и Карьера. Жуткимъ кошмаромъ встаетъ исхудалый Россинантъ на картинѣ Домье „Донъ-Кихотъ“; чернотѣлыми силуэтами, заимствованными у японцевъ, вырисовываются конки на извѣстной литографіи Э. Манэ (свиданіе на крышѣ), какъ и въ „Олимпіи“, изображающаго этихъ звѣрьковъ съ той мистической поэтизаціей, которой они овѣяны у Бодлера и Эдгара По. По еще своеобразіе этотъ животный „психологизмъ“ у Ванъ-Гога: его „Конченныя селетки“, самыя обыкновенныя селетки въ мірѣ, не только красиво сверкаютъ золотистой чешуей, но и кажутся судорожно застывшими въ послѣднемъ вздохѣ жабръ...

Съ другой стороны, мы видимъ холодное, чисто виѣнное и красочное отношеніе къ животнымъ, какъ къ любому натюрморту, — у Ренуара и Мангена, у Люса и другихъ нео-импрессионистовъ, для которыхъ скачущіе кони — лишь миганія красокъ. Неоимпрессионисты забыли завѣты того, кого они считаютъ своимъ учителемъ, — Делакруа, картины котораго („Lion dévorant un Agave“ и „La Femme au tigre“) поражаютъ не только гармоніей золота звѣриной шкуры съ синими плащами растерзанныхъ людей, но и патетической экспрессіей животной мощи. Не меньшимъ шедевромъ является „Арабскій конь“ съ трепетной и лебединой шеей... Этотъ прекрасный образъ гордаго коня носится передъ нами и въ безчисленныхъ аквареляхъ забытаго Гюиса, задержавшаго на бумагѣ бѣшеную скачку Второй Имперіи, и въ эллипсическихъ грезахъ Мориса Дени. Но онъ исчезаетъ изъ нашей автомобильной современности: лишь въ циркѣ ищутъ его и Тулузъ Лотрекъ, и Сѣра, и Ванъ-Донгенъ, но страшнымъ чудовищемъ, загнившимъ звѣремъ, жаждущимъ освобожденія изъ закятаго круга арены и электрическихъ свѣтовъ, кажется онъ на ихъ картинахъ...

И невольно напрашивается выводъ: для анимализма въ томъ чистомъ и здоровомъ видѣ, какъ онъ существовалъ въ прошломъ, нѣтъ почвы въ нашу эпоху. Правда, и раньше бывали эпохи, когда антропоцентрическое міроощущеніе побуждало интересъ къ звѣриному міру (Эллада V вѣка, Италія Ренессанса). Но причина вырожденія анимализма въ наше время, родившее Кювье и Дарвина, коренится ужь конечно не въ антропоцентризмѣ, а въ томъ, что мы слишкомъ много знаемъ объ эволюціи животныхъ и слишкомъ мало любимъ ихъ самихъ любовью Франциска Ассизскаго. Проклятіе звѣря, запертаго и измученнаго человѣкомъ, коснулось и искусства. Чтобы убѣдиться въ томъ, что это не парадоксъ достаточно было сравнить бронзовыхъ львовъ знаменитаго Валуе (1795 — 1875), изваянныхъ имъ во всеоружіи всего современнаго анатомическаго знанія, съ божественными львами на барельефахъ Ассирійцевъ, которые, стилизуя могучіе львиные мускулы, конечно не знали того, какія именно кости скрыты подъ ними...

Не это ли понялъ Гогэнъ, когда, изображая Таитянскую фауну, довѣрился художественнымъ сказкамъ золотокожихъ охотниковъ и пастуховъ, и не потому ли такъ звѣрино-прекрасны, загадочны и синтетичны его изсиня черныя собаки среди вольной зеленой природы?..

Выставка бытовой живописи, устроенная въ галереѣ Georges Petit и названная „Comédie Humaine“ является какъ бы продолженіемъ только что отмѣченной нами выставки анималистовъ. Только здѣсь выявляется передъ нами звѣриный ликъ не животнаго міра, а современнаго бульварнаго Парижа, и эту выставку, интересную, но жуткую, вѣрнѣе было бы назвать „Animalité Humaine“. Правда здѣсь есть маркизы, стилизованные въ духѣ Бирделла, Сомова и Бенуа (акварели Brunelleschi, Dresá, Fau), и съ другой стороны — сентиментальныя „Femmes du Peuple“ извѣстнаго Стейнлена, но не онѣ образуютъ общій фонъ выставки, а бытовая иллюстрація того парижскаго „тру-ля-ля“, къ которому больше подошло бы Поль-де-Кокковское, чѣмъ Бальзаковское названіе. Мы

видимъ здѣсь обезьяноподобныхъ клоуновъ и уличныхъ атлетовъ (Brissaud), священно-дѣйствующихъ за ужиномъ буржуа, пьяные тенеровскіе тины дешевыхъ кабаковъ (J. Veber), животные восторги народныхъ гуляній, стальное любопытство прохожихъ, глазбьющихъ на проѣздъ президента (конечно *acquis par l'Etat*), но прежде всего — Парижанку. Какъ мало похожа она на неземную Незнакомку А. Блока, сибирскую грѣзу Невскаго проспекта, или на тотъ Прекрасный Образъ, что шлетъ мечтательный Шерръ Ланрадъ среди италянскихъ пейзажей! Вотъ она въ Music-Hall'ѣ, въ отдѣльномъ кабинетѣ, въ уборной театра, въ игорномъ домѣ, за туалетомъ будуара, или въ барѣ ресторана, или на тротуарѣ — и всюду одна и та-же, въ своей огромной шляпѣ, скрывающей ненужный лобъ, въ обманномъ сверканіи фальшивыхъ камней, въ шелестахъ мишурно-яркаго шелка, — жуткая своей звѣриной красотой и человѣческой продажно-стью...

Но всемогущій бульваръ создалъ не только жанръ — онъ наложилъ свою печать и на стиль этой выставки (за исключеніемъ изысканныхъ гуашей испанца F.-Xavier Cosé). Это онъ превратилъ даровитаго Стейнлена въ банальнаго журнальнаго иллюстратора; это онъ огрубилъ ибжанаго Виллета, вздыхателя по Колумбиѣ; это онъ вызвалъ къ жизни ужасный, рыжій „стиль“ Ж. Вебера, этотъ чудовищный „снitezъ“ пошлости. Правда, бульваръ родилъ и Бодлера, и Гюиса, и Тулузъ-Лотрека, но развѣ не заплатили они ему цѣною своихъ быстро-изсякшихъ жизней за тѣ тайны, которыя подглядѣли на днѣ его людскихъ стреминь...

Я. Тугенхольдъ.

МУЗЫКА ВЪ ПАРИЖѢ

Театръ Комической Оперы только что далъ первое представленіе оперы „Макбетъ“, которую написалъ Эрнестъ Блокъ (Bloch) на слова, извлеченныя Эдмономъ Флегомъ (Fleg) изъ Шекспировой драмы. Это произведеніе имѣло лишь малый успѣхъ; оно ни

въ чемъ не обнаруживаетъ композитора, одареннаго самобытностью или темпераментомъ. Конечно, такой предметъ исключительно трудно претворить въ музыкальную драму: непрерывность отвращенія и ужаса, которая наблюдается въ Макбетѣ Шекспира, здѣсь еще усугубляется и становится слишкомъ однообразной, когда дѣйствіе со всѣми его превратностями сведено къ размѣрамъ опернаго либретто. Всѣ противоположенія, всѣ постепенности исчезаютъ; остается лишь поверхностная и грубая мелодрама, музыка которой вынужденно держится немѣняющагося, однообразнаго и утомительнаго настроенія.

И все же г. Блокъ, молодой, малоизвѣстный композиторъ (швейцарецъ), отнесся къ своей задачѣ весьма серьезно, и, повидимому, постарался сколько могъ. Эта первая партитура показываетъ, что онъ человѣкъ чрезвычайно добросовѣстный и проникнутый сознаниемъ художческаго достоинства. Но онъ, очевидно, слишкомъ понадѣялся на свои силы; его весьма значительный трудъ послужитъ лишь свидѣтельствомъ его чрезмѣрной смѣлости. На всемъ протяженіи этой длинной партитуры не обнаруживается ни воображенія, ни какой бы то ни было черты изобрѣтательности, но одно лишь похвальное прилежаніе и довольно обширное, хотя и обыденное, знаніе техническихъ приѣмовъ.

Иногда въ ней встрѣчаются удачныя страницы, какъ-то финаль перваго дѣйствія, гдѣ сбѣжавшійся народъ оплакиваетъ убійство короля Дункана. Но совершенно тотъ же приѣмъ повторяется въ концѣ втораго дѣйствія, что рѣшительно доказываетъ въ какой мѣрѣ искусственно все произведеніе. Холодность сказочной стороны (сцены вѣдьмъ, видѣній), отсутствіе истинной силы въ этой излишней, и почти непрестанно, шумной музыкѣ еще подтверждаютъ такое сужденіе.

Но несомнѣнно любопытному совпаденію, въ то самое время, когда одинъ изъ главныхъ нашихъ театровъ принялъ произведеніе молодого иностраннаго композитора, случилось такъ, что отрывки двухъ значительныхъ французскихъ драматическихъ произведеній, которыя были давно закончены и оба отвергнуты

нашими театрами, были исполнены одно на концертѣ Колонна, другое на концертѣ Ламурё. Первое изъ этихъ произведеній — „Эротъ Побѣдитель“ Пьера де Бревилья, второе — Геркёръ (Guegsouig) Альберика Маньяра.

Пьерръ де Бревилья (Breville), одинъ изъ лучшихъ учениковъ Сезара Франк'а, — художникъ, уже давно оцѣненный музыкантами, хотя и мало извѣстный публикѣ. Его искусство сдержанное, уточненное, высокобренное, хотя и поэтическое и искренно выразительное, не изъ того рода, что прельщаетъ толпу; г. де Бревилья никогда ничего не сдѣлалъ, чтобы подмладиться къ успѣху. Но истинное дарованіе поэта, влюбленнаго въ прекрасную звучность, личность самобытная въ самой своей сдержанности, воображеніе всегда бодрствующее — обнаруживаются въ томъ, что онъ пишетъ „Эротъ Побѣдитель“, даетъ законченные примѣры этихъ драгоценныхъ и разнообразныхъ качествъ: это партитура тонко отдѣланная и все же прямодушная, выразительная и искусная, красочная хотя и безъ излишка живописности; она должна быть отнесена къ числу замѣчательнѣйшихъ, какія произвела французская школа за послѣдніе годы.

Тотъ же отпечатокъ сдержанности и высокобренія, который замѣчается въ творествѣ Пьера де Бревилья, опредѣляетъ также все творчество Альберика Маньяра (Magnard). Но эта же черта — единственно общая между обоими композиторами: нельзя бы выдумать ничего болѣе различнаго, чѣмъ музыка того и другого. Г. де Бревилья утверждаетъ свой вкусъ къ краскѣ, къ вещественной красотѣ, часто — къ чувственной мечтѣ. Наоборотъ, г. Маньяръ имѣетъ лишь самый непреклонный вкусъ ко всему строгому и отвлеченному. Произведенія, которыя онъ пишетъ, выгодно отличаются непогрѣшимой выдержкой, но слишкомъ часто они холодны какъ ледь. Иногда — и это относится особенно къ „Погребальной Пѣсни“, исполненной нѣсколько недѣль тому назадъ на концертахъ Колонна — это благородство поражаетъ, несмотря на холодность его; и миѣ извѣстны знатоки, кото-

рые почитаютъ г. Маубара за одного изъ величайшихъ композиторовъ нашего времени. Что касается меня, то я рѣдко бываю тронутъ его музыкой; и въ частности первое дѣйствіе его „Gucco eug'a“ не оставило во мнѣ никакого впечатлѣнія, кромѣ уваженія къ великой убѣжденности автора и къ безспорной чистотѣ его устремленій.

Кромѣ этого, въ нашихъ концертахъ не было ниоднѣ интересныхъ первыхъ исполненій. Можно было, правда, услышать нѣсколько новыхъ произведеній, но, въ большинствѣ случаевъ, довольно посредственныхъ и о которыхъ сказать можно не много: потому ли, что это простыя любительскія произведенія, какъ, напримѣръ, „Три вѣдьмы“ г. Лео Сакса (Les Trois Sorcières de Léon Sachs), „Бретонское Преданіе“ г. Симен'а (Simin) или „Эльфи“ г-жи Лабори (Labori), исполненныя въ концертахъ Сечіари (Sechiari); или потому, что эти произведенія принадлежатъ начинающимъ композиторамъ, поговорить о которыхъ, вѣроятно, скоро будутъ лучшіе поводы: какъ, напримѣръ, „Луи Дюма (Dumas), чья „Драматическая Увертюра“ была исполнена на концертахъ Ассельмансъ (Hasselmanns).

Г. Зигфридъ Вагнеръ пріѣзжалъ провести концертъ, посвященный отчасти его собственнымъ произведеніямъ, и потерпѣлъ, какъ дирижеръ и какъ композиторъ, неудачу.

Бывшіе концерты камерной музыки не даютъ повода: на нихъ еще не исполнялись неизданныя произвенія; этого можно ожидать лишь въ ближайшемъ будущемъ. Единственные камерные концерты, на которыхъ, пока, можно было слышать новую музыку, были устроены при Осеннемъ Салонѣ. Изъ современныхъ вещей я назову весьма интересныи квинтетъ Поля Ле Флемъ и его же „chante-fable“ подъ заглавіемъ: „Aucassin et Nicolette“.

Ле Флемъ (Le Flem) — композиторъ изобрѣтательный и уже искусный, въ комъ любопытнымъ образомъ соединяются стремленіе къ чистымъ построеніямъ, отличающее современную школу такъ называемыхъ Франкистовъ (Ecole Franckiste), со вкусомъ къ свободной звуковой живописности.

Также достоинъ особаго упоминанія пріятный

и искренній квартетъ г. Жака Кра (Cra) — еще одинъ очень молодой и, несомнѣнно, предназначенный для прекрасной будущности художникъ — и квартетъ испанскаго композитора Жоакена Турина (Joquin Turina). Г. Турина является однимъ изъ представителей молодой испанской школы, которая нынѣ вступаетъ на такой же путь, какой прошла въ теченіе девятнадцатаго вѣка школа русская: испанскіе композиторы стремятся писать музыку глубоко національную по духу и по содержанию, создать художественный стиль свободный, гибкій, богатый техническими возможностями, но, прежде всего, вдохновленный природной музыкой страны.

Оплакиваемый нами мастеръ Альбеніцъ (Albeniz), нѣсколько молодыхъ людей, какъ то Мануэль де Фалла (de Falla), о которомъ я буду имѣть случай говорить въ скоромъ времени, и г. Турина преслѣдовали и еще преслѣдуютъ эту цѣль, каждый со своимъ личнымъ настроеніемъ. Они дѣлаютъ быстрые успѣхи; особенно г. Турина, чье несомнѣнное дарованіе уже было извѣстно по нѣсколькимъ произведеніямъ (квинтетъ, фортепьянная сюита „Севилья“, Романтическая соната), укрѣпляется своимъ новымъ квартетомъ (котораго начало особенно поразительно по своеобразію) въ овладѣніи прекрасной технической увѣренностью и самой доброкачественной изобрѣтательностью.

Немало было сыграно въ разныхъ нашихъ концертахъ русской музыки: вторая симфонія Балакирева, его же Тамара и Цыгане; Римскаго Корсакова — ничего новаго но, въ нѣсколькихъ исполненіяхъ, Шехеразада и Испанскіи капричо; Бородина — первая симфонія и пляски изъ Князя Игоря; Игоря Стравинскаго — Фейерверкъ, который имѣлъ большой успѣхъ. Вечера нѣнія г-жи Олениной д'Альгеймъ, какъ и всегда, были очень замѣчены и оцѣнены. Вечеръ въ память Балакирева былъ устроенъ въ Русскомъ Художественномъ Собраніи (Cercle Artistique Russe). Г-жа Папаянъ и г. Рикардо Виньесъ (Vines) исполнили, при громкихъ рукоплесканіяхъ, многія произвенія покойнаго мастера.

М. CALVOCORESSI.

Выставка старых мастеров, устроенная два года тому назад редакцией 'Старых Годов' — всею памятно, какъ эта замѣчательная выставка, собранная съ большимъ трудомъ и заключившая въ себѣ такъ много выдающагося *par ordre du moufi* была закрыта сейчасъ же послѣ торжественнаго открытія! — увѣковѣчена теперь въ западной художественной литературѣ. Подъ заглавіемъ 'Les Anciennes Écoles de Peinture dans les palais et collections privées russes' издатель Ванъ Эстъ и К^о въ Брюсселѣ только-что выпустили большой томъ въ четверку, посвященный упомянутой выставкѣ и снабженный 120 репродукціями. Книга составлена изъ отдѣльных статей Н. Н. Вейнера — 'Собранія и выставки картинъ въ Россіи', Э. К. фонъ Липгарта — 'Италянская и испанская школы живописи', Джемса А. Шмидта — 'Нидерландскіе, французскіе и нѣмецкіе примитивы', барона Н. Н. Врангеля — 'Нидерландская жанровая и портретная живопись въ XVII и XVIII в.', А. А. Трубникова — 'Нидерландскіе пейзажи', А. Н. Бенуа — 'Французская, итальянская и англійская живопись XVII и XVIII в.' и Сергѣя Маковского — 'Русская живопись XVIII — XIX в.в.'. Цѣна книги 25 франковъ, на японской бумагѣ — 60 фр.

Проживающая въ Мюнхенѣ русская художница З. Н. Васильева-Эліясбергъ выставила тамъ въ художественномъ салонѣ Танхаузера интересную коллекцію небольшихъ женскихъ фигурокъ, выфигуренныхъ изъ воска, частью совсѣмъ обнаженныхъ, частью искусно задрапированныхъ лоскутками тонкихъ матерій. Статуетки въ своеобразной формѣ и съ острымъ, болѣзненнымъ выраженіемъ иллюстрируютъ типъ современной женщины. Мѣстная критика отнеслась благосклонно къ новому виду пластической *Kleinplastik* художницы.

Извѣстный берлинскій эстетикъ, проф. Оскаръ Би (чья статья о театрѣ была помѣщена въ № 10 'Аполлона'), издалъ собраніе своихъ статей

подъ общимъ заглавіемъ 'Reise um die Kunst' (Берлинъ, Эрихъ Рейссъ). Здѣсь, между прочими, помѣщена статья Би 'Russisches Ballett', написанная по поводу гастролей русскихъ балетныхъ артистовъ въ Берлинѣ.

Лейпцигскими издателями Клинкгардтъ и Бирманъ выпущена книга 'Unter Kirgisen und Turkmenen' директора этнографическаго музея въ Любекѣ, д-ра Р. Карутца. Этнографическія и фольклористическія изслѣдованія автора являются плодомъ его пребыванія среди киргизовъ побережія Каспійскаго моря, при чемъ д-ръ Карутцъ довольно подробно останавливается и на ихъ прикладномъ искусствѣ. Изученія киргизскаго орнамента приводятъ автора къ опредѣленію его основного мотива, который Карутцъ называетъ 'die kirgisische Linie', общія внослѣдствіи обосновать и провѣрить свои выводы на болѣе богатомъ матеріалѣ. Въ отдѣльной главѣ, д-ръ фонъ Горнбастель знакомитъ съ музыкой и музыкальными инструментами киргизовъ на основаніи фонографическихъ записей, произведенныхъ Карутцомъ. Книга обильно иллюстрирована фотографическими снимками и рисунками въ текстѣ.

Вышелъ изъ печати обширный трудъ о жизни и творчествѣ Лермонтова, пера французскаго историка литературы Е. Дюшенъ. Книга, изданная фирмой Плонъ, Нури и К^о въ Парижѣ, носитъ заглавіе 'Michel Lougevitche Lermontov, sa vie et ses oeuvres' par E. Duchesne.

Драма Д. С. Мережковскаго 'Павель I', въ польскомъ переводѣ, съ крупнымъ успѣхомъ была поставлена въ городскомъ театрѣ въ Краковѣ. Заглавную роль игралъ директоръ театра, извѣстный артистъ Сольскій.

Парижскій журналъ 'L'Art et les Artistes' въ будущемъ году обѣщаетъ дать рядъ краткихъ очерковъ объ исторіи живописи отдѣльных странъ Европы. Статья объ исторіи живописи въ Россіи будетъ составлена Г. Мурей.

Р. Е.

Издатель: С. К. Маковский.
М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковский.
Бар. Н. Н. Врангель.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	стр.
Бар. П. П. Врангель — ,Вермееръ Дельфтскій‘	5
J. Meier-Graefe — ,Гюставъ Курбэ‘	12
Кн. Сергѣй Волконскій — ,Въ защиту актерской техники‘	23
Сергѣй Маковскій — ,Выставка Новаго Общества‘	38
Пинокентій Анненскій — ,Посмертныя стихотворенія‘	49
Б. Шлецеръ — ,Консонансъ и диссонансъ‘	54

ИНОСТРАННАЯ ХРОНИКА:

Swastica — ,Польская хроника‘	62
Евгеній Браудо — ,Недѣля Рихарда Штрауса въ Мюнхенѣ‘	65
Евгеній Браудо — ,Wagner-Festspiele‘	71
Я. Тугендхольдъ — ,Письмо изъ Парижа‘	73
M. Calvocoressi — ,Музыка въ Парижѣ‘	77
P. E. — ,Rossica‘	80

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ФОТОТИПИИ:

Вермееръ Дельфтскій — Голова дѣвушки; М. Врубель — Богатырь.

АВТОТИПИИ:

Вермееръ Дельфтскій — Мастерская художника, Письмо, Стаканъ вина, Урокъ музыки, Читающая, Географъ, Читающая, Пейзажъ, Женскій портретъ, Въ комнатахъ, Ожерелье, У спинета, Молодая дѣвушка, Молодая дѣвушка, Кружевница, Веселое общество, Стаканъ вина.

Гюставъ Курбэ — Женщина съ цвѣткомъ, Этюдъ, Женщина съ зеркаломъ, Этюдъ, Лежащая женщина, Марина, Волна, Оврагъ, Бой оленей, Похороны въ Орнаиѣ, Портретъ г. Брюазъ, Раненый, Человѣкъ въ кожаномъ поясѣ, Похороны въ Орнаиѣ (фрагм.), Счастливые любовники, Мастерская, Днемъ въ Орнаиѣ, Бодлеръ, Женщины на лугу, Портретъ съ собакой, Каменщики, Портретъ г-жи Крокъ, Борцы.

О. Шарлеманъ — Ростовъ подъ Аустерлицемъ, Финалъ Аустерлица; О. Делла-Воссъ-Кардовская — Тилло, Маленькая женщина; М. Сарьянъ — Лѣто, Зной; Гр. В. Комаровскій — Головы апостоловъ; К. Богаевскій — Воспоминаніе объ Италіи, Облако, Киммерійская область; А. Яспискій — Ночь; Л. Шервудъ — Проектъ памятника Петру I; П. Петровъ — Павильонъ розъ; Д. Кардовскій — Балъ у Ростовыхъ; А. Срединъ — На полотняномъ заводѣ; Тропининъ — Портретъ Загоскина, Читающій мальчикъ.

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ:

Г. Курбэ — на стр. 13, 14, 15, 19 и 20; В. Левицкаго — на стр. 39, 46.

Фронтисписъ и виньетки на стр. 11, 22, 37, 48 — съ гравюръ Абрагама Босса (1610 — 1678), изъ коллекціи А. В. Буняковскаго.

Обложка, надписи и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.

ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

Въ 1911 г. журналъ будетъ выходить, при томъ же составѣ сотрудниковъ, ежемѣсячными выпусками (кромѣ іюня и іюля), съ значительно увеличеннымъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, меццотинтой, фото- и автотинией и т. д.) съ произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ (по 40 — 45 репродукцій въ каждомъ выпускѣ), при чемъ эти иллюстраціи будутъ сопровождаться статьями (монографіями) и всесторонне представлять или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или цѣлое художественное направленіе, или выставку, театральную постановку и т. п. Кромѣ того, въ журналѣ будутъ помѣщаться статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, въ особенности же — иллюстрированныя статьи, освѣщающія современные исканія въ области искусства въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго. Широко поставленная хроника 'Аполлона' будетъ давать по возможности полную и своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Въ теченіе мѣсяцевъ январь — апрѣль и сентябрь — декабрь подписчикамъ русская хроника будетъ разсылаться два раза въ мѣсяць — каждое 1-е и 15-е число — отдѣльно отъ журнала. Въ журналѣ будутъ помѣщаться стихи и небольшіе рассказы. Кромѣ того будутъ выпускаться отдѣльными книжками Литературные Альманахи 'Аполлона', для которыхъ въ распоряженіи редакціи имѣются произведенія Сергѣя Ауслендера, Валерія Брюсова, Александра Блока, Бор. Зайцева, Н. Гумилева, М. Кузмина, А. М. Ремизова, гр. Алексея Н. Толстого и др. Подписчикамъ 'Аполлона', Альманахи будутъ высылаться со значительной скидкой.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ.

(на журналъ 'Аполлонъ' вмѣстѣ съ Русской Художественной Лѣтописью):

На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк., 9 р. безъ доставки; за границу — 12 р.
На 1/2 — 6 » » » » » 5 » » » » — 7 »

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

'Русская Художественная Лѣтопись' отдѣльно 4 р. въ годъ съ перес.

Иллюстрированныя проспекты высылаются бесплатно.

Оставшіеся отъ 1910 г. въ небольшомъ количествѣ годовые экземпляры высылаются по 15 р. за комплектъ.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ — С.-Петербургъ, Мойка 24, кв. 6, телеф. 109 — 12; въ отдѣл. Конторы — Москва, книжн. магаз. 'Образованіе', Кузнецкій м., д. кн. Гагариной; Кіевъ, книжн. магаз. Издиковскаго, Крещатикъ, 29; Ковно, книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. т-во 'Орось', Новый Свѣтъ, 70; Саратовъ, книжн. магаз. 'Основа', Нѣмецкая ул., и въ главныхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи.

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

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

СТАРЫЕ ГОДЫ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ.

Въ пятомъ году изданія «Старые Годы» будутъ выходить при участіи слѣдующихъ сотрудниковъ:

В. С. Арсеньевъ, Александръ Н. Бенуа, Ф. Г. Беренштамъ, П. Я. Бливинъ, Wilhelm Bode, J. de Bosschère, П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi, L. Venturi, В. И. Веретенниковъ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, Fierens Gevaert, Max Geisberg, J. v. d. Gheyn, В. В. Голубевъ, Adolf Gottschewsky, Georg Gronau, Jean Guiffrey, Игорь Э. Граваръ, Loys Deltail, Léon Désbairs, С. П. Дягилевъ, R. Kœchlin, Н. П. Кондаковъ, Е. Ф. Коршъ, Е. М. Кузьминъ, В. Я. Курбатовъ, Э. Э. Ленцъ, Э. К. фонъ-Липгартъ, Н. П. Лихачевъ, В. К. Лукомскій, Г. К. Лукомскій, Н. Е. Макаренко, Сергій Маковскій, Pierre Marcel, L. de Maeterlinck, П. П. Муратовъ, А. В. Орѣшниковъ, R. P. Pirling, Pol de Mont, Н. К. Рерихъ, Н. И. Романовъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Ротштейнъ, Denis Roche, А. В. Селивановъ, П. П. Семеновъ-Тянь-Шанскій, П. К. Симои, Н. В. Соловьевъ, А. А. Спицынъ, Н. Г. Тарасовъ, С. Н. Тройницкій, А. А. Трубниковъ, В. К. Трутовскій, А. И. Успенскій, бар. А. Е. Фелькерзамъ, Max Friedländer, Pascal Forthuny, Джемсъ А. Шмидтъ, В. А. Щавинскій, И. А. Фоминъ, П. Д. Эттингеръ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

ЦѢНА ВЪ ГОДЪ СЪ ДОСТАВКОЮ И ПЕРЕСЫЛКОЮ 10 РУБ., БЕЗЪ ДОСТАВКИ — 9 РУБ., ЗА ГРАНИЦУ — 40 ФРАНКОВЪ.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка: при подпискѣ — 5 рублей; 1 апрѣля — 3 рубля и 1 іюля — 2 рубля.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ конторѣ редакціи (Соляной пер., 7) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Ключкова и Митюрникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», Шибанова и Веркмейстера.

ВЪ КОНТОРѢ РЕДАКЦІИ ИМѢЮТСЯ ВЪ ОГРАНИЧЕННОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ:

- 1) Лѣтній выпускъ (№ 7 — 9) 1907 г. Ц. 5 р.
- 2) Лѣтній выпускъ (№ 7 — 9) 1910 г. Ц. 25 р.
- 3) Каталогъ старинныхъ произведеній искусствъ, хранящихся въ Императорской Академіи Художествъ. (Введеніе. Портреты зала Совѣта и Скульптура). Сост. бар. Н. Н. Врангель. Ц. 10 р.

Комплектовъ журнала за прошлые годы не имѣется.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, баронъ Н. Н. Врангель, Г. Г. Леманъ, С. К. Маковскій, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ - Издатель П. П. Вейнеръ.

Новый в Россіи типъ.

По образцу 'Je sais tout'.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ ВЪИПАРТІЙНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ

Всеобщій Журналъ

ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА, НАУКИ И ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ.

Изданіе совершенно новаго в Россіи типа — по образцу популярнѣйшихъ иностранныхъ иллюстрированныхъ ежемѣсячниковъ (Je sais tout и др.), предназначенныхъ для самаго широкаго круга читателей. Отличительная черта «ВСЕОБЩАГО ЖУРНАЛА» — широта программы, исчерпывающей отдѣлы всѣхъ толстыхъ журналовъ, какъ литературно-художественныхъ, такъ и общ.-полит., научныхъ и фин.-эконом. Въ лит.-художеств. отдѣлѣ — произведенія популярнѣйшихъ русскихъ и иностранныхъ писателей. Живой откликъ на всѣ выдающіяся событія современности. Критика — лит., худ., театр. Широко поставл. библиографическій отдѣлъ — систематическая программа для самообразования. Указатель всѣхъ выходящихъ в Россіи книгъ. Общ. сатира и юморъ — мишюрныя съ иллюстр. — шаржами Ре-ми, А. Радакова, А. Яковлева и др.

Исключительное вниманіе обращено на художественность и изящество изданія.

«ВСЕОБЩІЙ ЖУРНАЛЪ» богато иллюстрируется оригинал. рисунками, портретами и репродукціями съ картинъ извѣстныхъ художниковъ. Сѣтъ собственныхъ фотографовъ по всей Россіи и за границей.

Въ каждой книжкѣ до 100 художественно исполненныхъ иллюстрацій; многія на отдѣльныхъ листахъ въ нѣсколько красокъ. Печатается вся книжка на дорогой глазиров. бумагѣ, многокрасочныя иллюстр. — на мѣловой. По своему изяществу и полнотѣ программы «ВСЕОБЩІЙ ЖУРНАЛЪ» явится единственнымъ в Россіи изданіемъ. Каждый № будетъ представлять собою объемистую книгу — до 15 обычныхъ печатныхъ листовъ (около 500 стр.),

Въ журналѣ принимаютъ участіе: Отдѣлъ лит.-художеств. — Леонидъ Андреевъ, М. Арцыбашевъ, А. Аверченко, Л. Андрусонъ, К. Баранцевичъ, П. Бунинъ, А. Боане, В. Бруснинъ, А. Будищевъ, С. Гусевъ-Оренбургскій, Г. Галина, О. Дымовъ, А. Купринъ, П. Кожевниковъ, А. Каменскій, А. Косоротовъ, Карменъ, В. Лихачевъ, В. Ленскій, П. Олигеръ, П. Осиповичъ, О. Л. д'Орь, П. Потапенко, П. Потемкинъ, А. Ремизовъ, А. Рославлевъ, А. Свирскій, С. Сергѣевъ-Ценскій, А. Се-рафимовичъ, Н. Сѣверова, Ил. Соломинъ, Таня гр. Ал. Толстой, В. Умановъ-Каплуновскій, Д. Цензоръ, Саша Черный, Е. Чириковъ, Г. Чулковъ, Г. Яблочковъ, А. Оедоровъ, и др. Отд. общ. ж., крит., науки и иск. — проф. Е. Аничковъ, К. Ашешовъ, К. Арабажинъ, Н. Абрамовичъ, О. Батюшковъ, П. Брусиловскій, М. Добужинскій, проф. В. Кузьминъ-Караваевъ, А. Кугель, В. Кустодіевъ, П. Лазаревскій, проф. П. Озеровъ, П. Рерихъ, проф. В. Святловскій, проф. В. Сперанскій, К. Чуковский, Н. Эфросъ и др. (Полный списокъ сотрудниковъ будетъ напечатанъ въ журналѣ). Первая книжка выйдетъ въ ноябрѣ.

Въ одной изъ ближайшихъ книжекъ будетъ напечатанъ рассказъ Леонида Андреева.

Отказываясь отъ укоренившейся системы «бесплатныхъ» приложений, «ВСЕОБЩІЙ ЖУРНАЛЪ» сосредоточитъ все свое вниманіе исключительно на полнотѣ и художественности самихъ книжекъ журнала.

Подписная цѣна: на годъ — 6 р., на полг. — 3 р. 50 к. Допускается разсрочка: 2 р. — при подпискѣ, 2 р. — 1-го января и 2 р. — 1-го марта.

Для годовыхъ подписчиковъ, внесшихъ подписную плату до 15 января (для Сибири — 30 ноября), цѣна 5 рублей.

Группѣ лицъ, подписавшихся на пять экземпляровъ, шестой высылается безплатно. Отд. ки. — 65 к., съ пересылкой — 80 коп.

Отъ Главной Конторы: Представители по распространенію журнала и приему объявленій благоволятъ обращаться непосредственно въ Главную Контору. Подписка принимается во всѣхъ большихъ книжныхъ магазинахъ. При подпискѣ черезъ магазины уплачивается въ пользу послѣднихъ 20 коп. Главная Контора беретъ на себя безвозмездное составленіе и исполненіе художественныхъ клише для сдаваемыхъ въ журналъ объявленій.

При подпискѣ ссылаться на это объявленіе.

Адресъ Главной Конторы и Редакція «Всеобщаго Журнала» — С.-Петербургъ, Невскій, 114.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ (годъ изданія IV).

Н О В Ы Й

ЖУРНАЛЪ ДЛѢ ВСѢХЪ

Вступая въ IV-й подписной годъ журналъ по прежнему будетъ преслѣдовать главнымъ образомъ культурныя задачи и широко ставить отдѣлы: 1) художественно-литературный, 2) критическій, 3) научно-популярный, 4) общественный, 5) отдѣлъ иллюстрацій съ картинъ извѣстн. художниковъ.

Кромѣ того, съ 1911 г. при журналѣ вводятся слѣдующіе новые отдѣлы:

1) «Самообразование» (Народный университетъ), подъ редакціей Н. Рубакина.

2) Отдѣлъ — «Сатира и Юморъ», въ которомъ примутъ участіе: Аркадій Аверченко, Николай Архиповъ, В. Дорошевичъ, О. Дымовъ, О. Л. Д'Орь, Теффи и др.

Журналъ выходитъ ежемѣсячно въ объемѣ до восьми обычн. печатан. листовъ (130 — 140 ст.) съ иллюстраціями на отдѣльныхъ листахъ, веленовой бумаги.

Подписавшіеся до 20-го октября (на годъ), получаютъ бесплатно ноябрьскую и декабрьскую книжки.

Годовые подписчики получаютъ бесплатно приложеніе: два тома избранныхъ произведеній современныхъ писателей (въ отдѣльной продажѣ 2 р.).

Въ журналѣ принимаютъ участіе:

Литературно-художественный отдѣлъ: Леонидъ Андреевъ, М. Арцыбашевъ, Д. Айзманъ, Николай Архиповъ, А. Аверченко, С. Ауслендеръ, И. Бунинъ, А. Блокъ, К. Бальмонтъ, А. Боанъ, В. Брюсовъ, В. Вересаевъ, А. Вербицкая, М. Горькій, С. Гусевъ-Оренбургскій, Г. Галина, В. Гофманъ, С. Городецкій, О. Дымовъ, В. Дорошевичъ, Бор. Зайцевъ, А. Купринъ, А. Каменскій, Вл. Кохановскій, А. Косоротовъ, С. Кондурушкинъ, Кармень, В. Лодыженскій, Б. Лазаревскій, В. Ленскій, В. Муйжель, И. Олигеръ, И. Потапенко, А. Рославлевъ, А. Ремизовъ, И. Рукавишниковъ, А. Семеновичъ, Скиталецъ (Петровъ), С. Сергѣевъ-Ценскій, А. Свирскій, гр. Ал. Н. Толстой, И. Тимковскій, А. Оедоровъ, Танъ, И. Фалѣевъ, Е. Чirikовъ, Георгій Чулковъ, Д. Цензоръ, И. Щегловъ, Т. Щенкина-Куперникъ, С. Юшкевичъ, Г. Яблочковъ и др.

Научно-популярн. критическ. и обществ. отдѣлъ: Проф. Е. Аничковъ, К. Арабакинъ, Ю. Айхенвальдъ, Б. Агафоновъ, И. Берлинъ, О. Батюшковъ, А. Бенуа, В. Брусянинъ, С. Венгеровъ, Л. Василевскій, И. Гинзбургъ, А. Дживилеговъ, А. Измайловъ, академикъ И. Котляревскій, профес. И. Карѣевъ, Л. Клейнбортъ, А. Луначарскій, И. Морозовъ, И. Рубакинъ, И. Рѣшинъ, И. Рерихъ, академикъ Д. Овсянко-Куликовскій, проф. В. Святловскій, В. Сперанскій, Е. Торле, проф. М. Туганъ-Барановскій, проф. И. Озеровъ, В. Филатовъ, К. Чуковскій, М. Энгельгардтъ, И. Эфросъ, П. Юшкевичъ и др.

Подписная плата: на годъ — 2 руб., на полгода — 1 руб., за границу — 3 руб. Цѣна отдѣльной книжки въ магазинахъ 25 коп. Пробный номеръ высылается за пять 7 коп. марокъ. Подписная плата марками не принимается.

При подпискѣ чрезъ книжный магазинъ приплачивается 15 коп. въ пользу магазиновъ.

Адресъ для переводовъ: Петербургъ, Фонтанка, 38. «Нов. журналъ для всѣхъ».

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ

НА ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛЪ САТИРЫ И ЮМОРА

САТИРИКОНЪ

(ЧЕТВЕРТЫЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ).

Всѣ годовые подписчики получаютъ, въ видѣ бесплатнаго приложенія, роскошно иллюстрированное изданіе:

„ЭКСПЕДИЦІЯ ВЪ ЗАПАДНУЮ ЕВРОПУ“

АРКАДІЯ АВЕРЧЕНКО — АЛЕКСѢЯ РАДАКОВА — РЕ-МИ и ихъ слуги МИТИ.

Извѣстно, что Россія давно уже нуждается въ добросовѣстной серьезной книгѣ о Западной Европѣ. Такую книгу и надо написать. Многимъ извѣстно, что предыдущія попытки въ этомъ направленіи грѣшили: 1) односторонностью, 2) неубѣдительностью и — 3) сухостью и мертвенной, ошеломляющей тоской.

Кромѣ того, въ предыдущихъ попыткахъ примѣнялся одинъ, навязшій въ зубахъ, приемъ, — правда, очень дешевый: о Римѣ авторъ писалъ въ Одессѣ, о Венеціи — въ Конотопѣ, о Каирѣ — въ Симферополѣ...

Подлинная поѣздка сатириконецевъ за границу стоитъ виѣ сомнѣній.

Въ смыслѣ добросовѣстности, правдивости и солидности имена участниковъ «Экспедиціи въ Западную Европу» говорятъ сами за себя, кромѣ имени слуги Мити, которое еще все въ будущемъ, которое должно оправдать высокое назначеніе, выпавшее на долю его владѣльца, и которое должно стать синонимомъ простодушнаго, преданнаго, разъ навсегда изумленнаго красотой и сложностью жизни слуги.

Участники экспедиціи (и Митя) обязуются не пользоваться ни въ коемъ случаѣ Бедкеромъ. На оборотъ, участники экспедиціи (и Митя) постараются доказать, что Бедкеръ не нуженъ, пошлѣ, живѣ и частенько ловить простодушныхъ людей впросакъ.

Участники экспедиціи обязуются сохранять бодрость духа и веселое настроеніе во все время экспедиціи, включая сюда и остановки, болѣзни, стычки съ туземцами — вплоть до тюремнаго заключенія...

Маршрутъ путешественниковъ:

Россія — Германія — Австрія — Италія — Испанія — Португалія — Швейцарія — Франція — Англія — Россія.

Подписная плата съ доставкой и пересылкой: на годъ 6 руб., на полгода 3 руб. на 3 мѣс. 1 руб. 50 коп.

Въ виду желанія многихъ подписчиковъ, сохранять журналъ для переплета по истеченіи подписнаго года, — номера «Сатирикона» высылаемые гг. подписчикамъ, будутъ печататься на лучшей и болѣе плотной бумагѣ.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ журнала «Сатириконъ» (С.-Петербургъ, Фонтанка, 80) и во всѣхъ большихъ книжныхъ магазинахъ въ Петербургѣ и провинціи.

Цѣна отдѣльнаго № — 10 коп. Въ Москвѣ и провинціи — 12 коп.

Адресъ Главной Конторы и Редакціи: С.-Петербургъ, Фонтанка, 80. Телефонъ № 524-62.

Редакторъ А. Т. Аверченко.

Издатель М. Г. Корнфельдъ.

1911.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ

1911.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

преобразованный изъ „Вѣстника Учителей Рисованія“

(10-й годъ изданія)

Посвященный художественному воспитанію, эстетическому развитію дѣтей и юношества и современнымъ методамъ преподаванія графическихъ искусствъ.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА: 1) Искусство популярное, общедоступное. 2) Народное искусство. 3) Художественная промышленность. Состояніе ея на Западѣ. Задачи русскаго кустарнаго производства и ремесла. 4) Эстетическое развитіе. Его цѣли, средства. 5) Художественныя потребности семьи. 6) Искусство въ жизни ребенка. 7) Художественная дѣтская литература на Западѣ и у насъ. 8) Дѣтскія игрушки, игры, забавы. 9) Художественное воспитаніе и образованіе. 10) Графическое образованіе. Его роль въ дѣлѣ общаго развитія. 11) Обзоръ художественной жизни въ Россіи и за границей. 12) Критика. Библиографія.

Подписная цѣна: 1 годъ (24 №№) 3 р. 50 к., на 1/2 года 2 р.

Сотрудничество въ журналѣ обѣщали:

Б. И. Анисфельдъ, Проф. Е. В. Аничковъ, Н. Д. Бартрамъ, В. И. Бейеръ, Александръ Бенуа, Ф. Г. Беренштамъ, Н. И. Божеряновъ, В. Ф. Боцяновскій, В. Бѣлгородскій, А. Н. Бѣляева, Зинаида Венгерова, Л. Е. Витинъ, А. К. Воскресенскій, В. А. Головань, А. Я. Гуревичъ, А. Г. Дауге, А. У. Зеленко, Г. Зоргенфрей, С. К. Исаковъ, Н. И. Коробка, Н. И. Лазаревскій, М. А. Лебединскій, Л. Леманъ, К. И. Лившицъ, Г. К. Лукомскій, К. М. Лѣшиловъ, Н. И. Манасенна, Л. Г. Оршанскій, Н. К. Рерихъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Е. Румянцевъ, А. Л. Слонимскій, П. С. Соловьева (Аллегро), Р. X. Тильбергъ, С. И. Фиделевъ, Д. В. Философовъ, З. Л. Шадурская (Пр. Дз), В. И. Шнейдеръ, В. Шуйскій, М. И. Яковлевъ, приватъ-доцентъ А. И. Яцимирскій и другіе.

Подписчики „Художественно-Педагогическаго Журнала“, выписывая черезъ контору журнала учебныя пособія, принадлежности и матеріалы для преподаванія рисованія, черченія и лѣпки, пользуются уступкою въ 10% съ объявленныхъ цѣнъ.

Редакторы — Б. П. Лопатинъ и А. Н. Смирновъ.

Издатель А. Н. Смирновъ.

РЕДАКЦІЯ И КОНТОРА: С.-ПЕТЕРБУРГЪ, САПЕРНЫЙ, 12. ТЕЛ. 68 — 47.

Открыта подписка на 1911 г. на ежемѣсячный литературно-политическій журналъ

„РУССКАЯ МЫСЛЬ“

(Годъ изданія 32-й). Издается подъ редакціей П. Б. Струве.

Въ литературно-критическомъ отдѣлѣ ближайшее участіе принимаетъ В. Я. Брюсовъ.

Условія подписки: съ доставкой и пересылкой въ Россію: на годъ 15 р., на 9 мѣсяцевъ 11 р. 25 к., на 6 мѣсяцевъ 7 р. 50 к., на 3 мѣсяца 3 р. 75 к. За границу: на годъ 17 руб., на 9 мѣс. 12 р. 75 к., на 6 мѣс. 8 р. 50 к., на 3 мѣс. 4 р. 25 к. На одинъ мѣсяць только для иногороднихъ внутри Россіи 1 р. 25 к. Цѣна отдѣльнаго номера въ продажѣ 1 р. 50 к.

Въ 1911 году по отдѣлу беллетристики между прочимъ будутъ помѣщены слѣдующія произведенія: Д. С. Мережковскій: отдѣльныя главы изъ новаго историческаго романа «Александръ I и декабристы». З. Н. Гиппіусъ: «Чортова кукла», романъ изъ современной жизни. А. П. Эртель: «Урожденная Тибякина». Посмертное произведеніе. Валерій Брюсовъ: «Алтарь побѣды», повѣсть изъ четвертаго вѣка по Р. Х. Валерій Брюсовъ: «Путникъ», психодрама въ одномъ дѣйствіи. Борисъ Садовской: «Двуглавый орелъ», историческая повѣсть конца XVIII в. О. Миртовъ: «Яблони цвѣтутъ», романъ изъ современной жизни. П. Крашенинниковъ: «Барышни», ром. въ трехъ частяхъ. Графъ Ал. Н. Толстой: «Родныя мѣста», рассказъ. Пв. Страшникъ: «Безъ трудовъ спасеніе», бытовые сцены. А. М. Ремизовъ: «Галстукъ», рассказъ. Ипполитъ Тэнъ: «Этьенъ Меранъ», вновь найденный романъ. Перев. съ французскаго. Рассказы С. Ауслендера, П. Киселева, А. Кондратьева. М. А. Кузмина, О. Сологуба, А. В. Тырковой и нѣсколько переводныхъ романовъ и рассказовъ. Стихи К. Бальмонта, А. Блока, П. Бунина, Валерія Брюсова, Андрея Бѣлаго, М. Волошина, З. Н. Гиппіусъ, Н. Гумилева, Д. Мережковскаго, Н. Морозова, О. Сологуба и друг.

Литература и искусство.

Валерій Брюсовъ: «Великій риторъ», жизнь и дѣятельность Авсонія, культурно-историческій очеркъ съ переводами стиховъ Авсонія. Валерій Брюсовъ: рядъ статей изъ литературной жизни Франціи. Андрей Бѣлый: «Природа у Пушкина, Баратынскаго, Тютчева». Параллели. М. Волошинъ: «Нѣжность и жестокость въ творчествѣ Сологуба». М. Гершензонъ — рядъ статей по характеристикѣ русскихъ писателей. Л. Я. Гуревичъ — рядъ статей подъ общимъ заглавіемъ «Замѣтки о литературѣ». Ю. Ф. Зѣлинскій: «Венеціанскій купецъ и кольцо Нибелунга». Д. В. Философовъ: «Борьба за стиль». К. Чуковский: «Шевченко».

Философія, исторія, общественныя науки, публицистика.

П. А. Бердяевъ: «Теософія Штейнера и христіанство». В. Я. Богучарскій: «Изъ исторіи политической борьбы въ 80-хъ годахъ». С. П. Булгаковъ: «Христіанство и миѳология». А. А. Кизеветтеръ: «Русскіе историческіе драматурги». «Александръ I и Аракчеевъ въ ихъ взаимоотношеніяхъ». А. А. Корниловъ: «Семейство Бакуниныхъ». С. А. Котляревскій: «Россія и Германія». П. Б. Струве — замѣтки подъ общимъ заглавіемъ «На разные темы». Кн. Е. П. Трубецкой: «Крушеніе теократіи въ творчествѣ Влад. Соловьева». Кн. Е. П. Трубецкой: «Владиміръ Соловьевъ по личнымъ воспоминаніямъ». С. Л. Франкъ: «Идея природы у Гете».

Будетъ данъ рядъ статей по различнымъ отраслямъ естествознанія. Ближайшее участіе въ этомъ отдѣлѣ принимаетъ профессоръ акад. В. И. Вернадскій.

«Письма о національностяхъ и областяхъ». Письма изъ-за границы.

Матеріалы по исторіи русской литературы и культуры. Въ редактированіи этого отдѣла примутъ участіе В. Я. Брюсовъ, М. О. Гершензонъ и А. А. Кизеветтеръ.

Въ Россіи и за границей. Обзоры и замѣтки.

Въ этомъ отдѣлѣ намѣчены слѣдующія рубрики: 1) Политическая жизнь Россіи. 2) Самоуправленіе въ Россіи. 3) Экономическая жизнь Россіи. 4) Соціализмъ и социалистическое движеніе 5) Международныя отношенія 6) Русская литература (Антонъ Крайній и Валерій Брюсовъ). 7) Французская литература (Рэнэ Гиль и Валерій Брюсовъ). 8) Нѣмецкая литература (А. С. Эліасбергъ). 9) Польская литература (Е. Загорскій). 10) Искусство, театръ и музыка (А. П. Бенуа, М. Волошинъ, А. А. Кизеветтеръ, Н. Р. Кочетовъ, Г. Н. Тимофеевъ). 11) Религія и церковь (С. П. Булгаковъ, Д. В. Философовъ, Г. Вильямсъ) и др. 12) Военное и морское дѣло. 13) Наука и техника.

Библиографическій отдѣлъ «Русской Мысли» въ 1911 г. будетъ расширенъ въ критическое обозрѣніе по всѣмъ отдѣламъ знанія съ приложеніемъ систематическаго перечня выходящихъ книгъ.

Принимается подписка и производится розничная продажа №№ журнала въ Москвѣ: въ конторѣ журнала — Воздвиженка, Ваганьковскій пер., д. № 3, въ книжныхъ магазинахъ «Звено», «Образованіе», М. О. Вольфа и Н. П. Карбасникова, въ Конторѣ И. Печковой; въ Сиб. — въ книжн. магаз. Н. П. Карбасникова, М. О. Вольфа и кн. скл. «Право»; въ Вильнѣ и Варшавѣ въ книжн. магаз. Н. П. Карбасникова; въ Кіевѣ — въ книжн. магаз. Н. Я. Оглоблина; въ Одессѣ — въ книжн. магаз. «Трудъ» и «Одесскія Новости»; въ Саратовѣ и Харьковѣ — въ книжн. магаз. «Нов. Врем.» 3—1