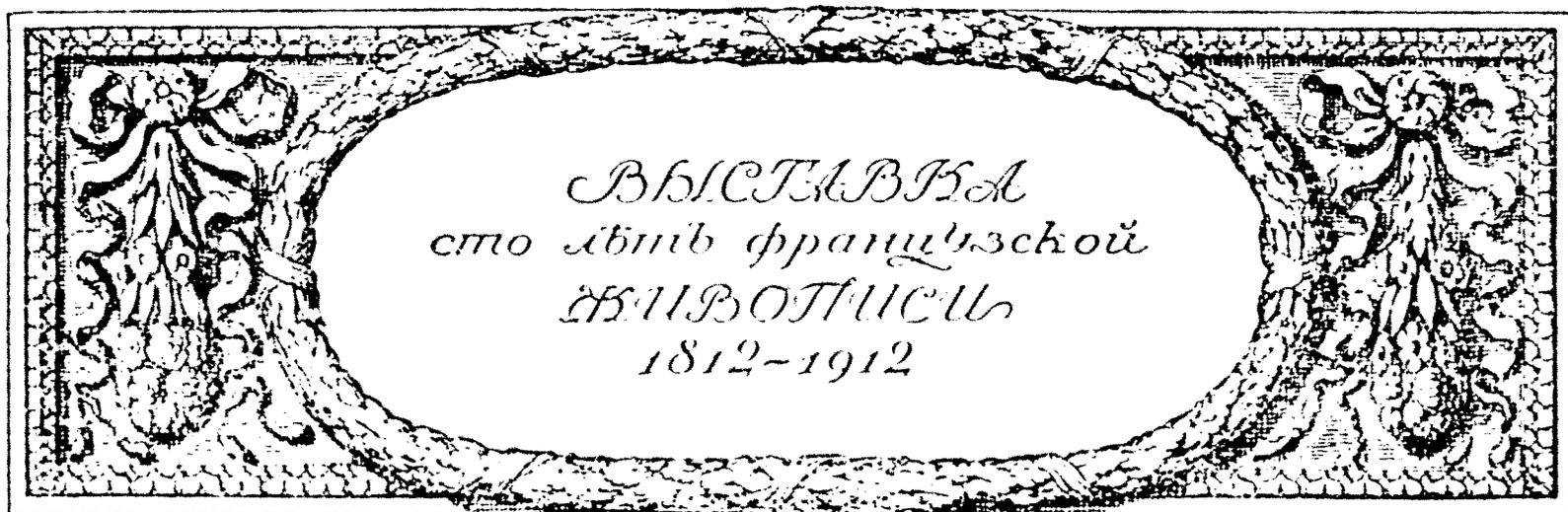


АПОЛЛОНЫ



Типографія - С и р і у с ь - Спб., Рыночная, 10.



ОСТОЯВШАЯ подъ покровительствомъ его Императорскаго Высочества Великаго Князя Николая Михайловича выставка „Сто лѣтъ французской живописи“ (1812 — 1912), устроенная журналомъ „Аполлонъ“ и Institut français de St.-Petersbourg, была составлена, главнымъ образомъ, изъ картинъ парижскихъ коллекціонеровъ и общественныхъ музеевъ Франціи. Музеи Люксембургскій, Версальскій, Hôtel des Invalides и музей Гренобля также предоставили нѣсколько цѣнныхъ произведеній. Въ русскихъ собраніяхъ нашлось сравнительно немного картинъ, такъ какъ коллекціонеровъ французскихъ художниковъ XIX вѣка у насъ мало. Тѣмъ не менѣе кое что предоставили и русскіе собиратели: Альбертъ и Александръ Н. Бенуа, П. П. Вейнеръ, В. А. Верещагинъ, гр. П. П. Воронцовъ-Дашковъ, бар. П. Е. и П. П. Врангель, П. П. Герардъ, св. ки. М. К. Горчаковъ, гр. А. А. Голенищевъ-Кутузовъ, Л. В. Голубевъ, г. Газентъ, П. В. Деларовъ, герцогъ П. П. Лейхтенбергскій, С. К. Маковскій, Е. П. В. Вел. Ки. Николай Михайловичъ, гр. С. В. Панина, З. В. Ратькова-Рожнова, Е. М. Родоконани, П. Д. Романовъ, К. А. Сомовъ, гр. Д. П. Толстой, бар. А. Е. Фелькерзамъ, кн. Ф. Ф. Юсуповъ графъ Сумароковъ-Эльстонъ, М. П. Чайковскій и С. П. Яремичъ. Равнымъ образомъ, были взяты картины изъ Императорскихъ Дворцовъ: Зимняго, Большаго Царскосельскаго, Гатчинскаго, Елагина и Петергофскаго. Наконецъ, предоставилъ трехъ интересныхъ Коро музей въ Пензѣ.

Въ отдѣлѣ, посвященный „Французамъ, работавшимъ въ Россіи“, поступила цѣлая серія любопытныхъ картинъ А. Ладюрнера изъ полковыхъ собраній: Л.-гв. Коннаго, Л.-гв. Егерскаго, Л.-гв. Павловскаго и Л.-гв. Семеновскаго полковъ.

Выставка открылась 17 января и продолжалась до 18 марта, причемъ на ней перебывало свыше 34 тысячъ посѣтителей. Доходъ съ выставки былъ предназначенъ въ пользу „О-ва защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины“.



Бар. Жерар. Наполеон I (масло).
(Собр. Е. И. В. Великого Князя
Николая Михайловича).

Baron Gérard. Portrait de Napoléon I (huile).
(Collect. de S. A. I. le Grand Duc
Nicolas Mikhaïlowitch).

и плата за входъ въ день открытія дала обществу болѣе 1500 рублей. Графъ Ф. Ф. Сумароковъ - Эльстонъ любезно предоставилъ выставкѣ свой домъ (Литейный, 42). Устройство помѣщенія было поручено арх. Г. К. Лукомскому, и всѣ комнаты были устроены въ соответствующемъ картинамъ стилѣ. Въ верхнемъ этажѣ были размѣщены картины Давида и его школы (см. снимокъ залы Empire), барбизонцы и поколѣніе 1830, импрессионисты, романтики, реалисты, „Художники, работавшіе въ Россіи“ (см. снимокъ), миниатюристы, а также отдѣлъ гравюры и литографій. Въ нижнемъ этажѣ размѣстились: Гюставъ Моро, рисунки (см. снимокъ), современные художники (см. снимокъ), вышивки г-жи Ори Робенъ, Гогенъ и Сезаннъ. На выставкѣ было 979 произведений, не считая предметовъ убранства и мебели, изъ Зимняго Дворца и частныхъ петербургскихъ коллекцій: В. Я. и С. Э. Евдокимовыхъ, Л. В. Врангель фонъ Гюбенталь, С. П. Кутейникова, Б. М. Якуничкова, М. С. и Е. П. Оливъ, св. кн. М. К. Горчакова и проч. Часть картинъ, преимущественно начала XIX в., была также предоставлена русскими собирателями. Въ общемъ выставка представляла весьма полную и яркую картину развитія французскаго искусства за XIX столѣтіе.

Перечислимъ наиболѣе замѣчательныхъ художниковъ: Базиль (2 №№), Бари (10), Бенаръ (3), Боннаръ (6), Бресденъ (3), Л. Буальи (7), Бурдель (3), Валлотонъ (6), Вюильяръ (4), Гаварни (7), Гогенъ (21), Гисъ (13), П. Гюе (12), Давидъ (11), Дега (4), Деканъ (7), Делакруа (21), М. Дени (5), Деоденкъ (5), Діазъ де ла Пенья (9), Добиньи (7), Домье (12), бар. Жераръ (7), Жерико (7), Зіемъ (5), Изабе старшій (6), Е. Изабе младшій (8), Казенъ (3), Карно (2), Каррьеръ (3), Коро (22), Котте (4), Курбе (26), Кутюръ (4), Е. Лама (7), Лотъ (2), Майоль (4), Мангенъ (2), Э. Мане (10), Марке (7), Милле (10), Мишель (6), К. Моне (9), Г. Монниэ (5), Монтичелли (5), Б. Моризо (4), Г. Моро (5), Писсаро (4), Прудонъ (12), Пюви де Шаваннъ (5), Раффе (5), О. Редонъ (3), Ренуаръ (24), Рискарь (6), Роденъ (8), К. Руссель (5), Т. Руссо (16), Рюдъ (2), Сезаннъ (17), Сера (2), Сильякъ (2), Сислей (7), Тройонъ (5), Тулузь-Лотрекъ (3), Фантенъ-Латуръ (4), Фландренъ (3), Форенъ (9), Шассерио (2), Эвгерь (14) и множество другихъ, всего 191 художникъ. Такимъ образомъ, въ Россіи можно было впервые ознакомиться съ замѣчательными мастерами, совершенно не представленными въ нашихъ общественныхъ музеяхъ, съ Гаварни, Жерико, Гисомъ, Э. Мане, К. Мане, Б. Моризо, Шассерио и со всѣми главными представителями импрессионизма.

Въ отдѣлѣ эстамповъ были представлены: Бари (2), Бельтранъ (5), Бенаръ (2), Бракмонъ (5), Бресденъ (8), Валлотонъ (7), К. Верне (3), Вильетъ (2), Гогенъ (3), Гаварни (6), П. Гюе (5), Деверіа (3), Дега (9), Деканъ (4), Делакруа (6), М. Дени (1), Добиньи (4), Домье (10), Жерико (3), Е. Изабе (3), Каррьеръ (6), Коро (6), Котте (2), Леандръ (2), Легранъ (5), Легро (6), Леперъ (7), Мане (6), Меріонъ (5), Милле (6), Монниэ (2), Писсаро (2), Прудонъ (2), Раффаели (3), Раффе (4), О. Редонъ (3), Ренуаръ (5), Роденъ (9), Т. Руссо (3), Стейгленъ (2), Тулузь-Лотрекъ (13), Фаи-

тенъ - Латуръ (7), Форенъ (7), Шарле (4), Элле (2), Энгрь (2) и проч., всего 65 художниковъ. Кромѣ того, 13 художниковъ были представлены въ отдѣлѣ „Французы, работавшіе въ Россіи“ и 22 въ отдѣлѣ миниатюръ. Всего — болѣе 250 различныхъ мастеровъ.

Выставкѣ, имѣвшей несомнѣнный успѣхъ, были посвящены статьи въ иностранныхъ художественныхъ журналахъ (со многими воспроизведеніями). См. „Gazette des Beaux Arts“, „L'Art“ и проч. Въ Россіи, помимо ежедневныхъ изданій, выставка была воспроизведена въ открыткахъ общины св. Евгеніи, а отдѣлъ эпохи Наполеона въ „Старыхъ Годахъ“ 1912 г., февраль. Кромѣ того, отмѣтимъ статью въ „Современномъ Мирѣ“ 1912 г. № 5.

Для ознакомленія публики съ исторической эволюціей французской живописи въ XIX вѣкѣ на выставкѣ былъ устроенъ рядъ лекцій: директора Люксембургскаго музея Léonce Bénédite, François Monod и профессора Louis Réau — директора Institut français de St.-Petersbourg.





*Бар. Жерарь. Портретъ матери Наполеона I (масло).
(Версальскій музей).*

*Baron Gerard. Portrait de Madame Mère (huile).
(Musée de Versailles).*

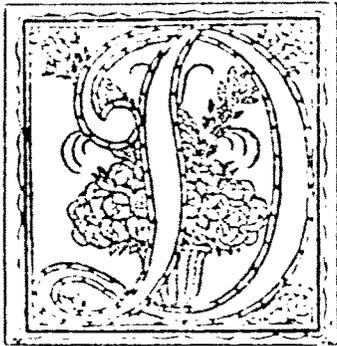


Давид. Женская голова (масло).
(Собр. Ноэль Бардак, в Париже).

David. Tête de femme (huile).
(Collect. Noël Bardac, Paris).

СТО ЛѢТЪ ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ

Кн. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ



ВИЖЕНІЕ живописи XIX вѣка во Франціи происходило въ состояніи постоянного сопротивленія такъ называемому „искусству официальному“ (l'art de l'Institut); живопись боролась съ разъ навсегда принятыми и утвержденными образцами, идеалами, съ формою, въ которую воплощались эти идеалы, съ понятіями „прекраснаго“ (le Beau), служившими мѣриломъ ихъ. Въ сущности своей, борьба эта имѣла цѣлью освобожденіе личности художника

отъ вліянія школьности и окружающаго общества. Только въ этомъ направленіи мы можемъ признать послѣдовательность сдѣланныхъ усилій, только эта точка зрѣнія дастъ намъ возможность видѣть, въ кажущемся хаосѣ быстро смѣнявшихся теченій и формулъ, медленное, упорное приближеніе къ цѣли, безсознательное стремленіе утвердить живую сущность живописи: независимое, свободное выявленіе личности художника.

Корни живописи XIX-го вѣка находятся далеко за предѣлами XVIII столѣтія: минуя мѣщански пышное, прозаичное и холодное искусство Людовика XIV-го, ихъ нужно искать (и тамъ найти оправданіе кажущимся экстравагантностямъ) въ скульптурѣ Реймскаго собора, въ миниатюрахъ XIII, XIV и XV-го вѣковъ, у Клуе, у Фуке, у братьевъ Ленець. Черезъ Шардена и Ватто, Фрагонара, Приодона, Жерико, минуя академизмъ Давида, традиція Французскаго искусства дошла до Делакруа, Курбе, Мане. Созданному канонически идеалу красоты наше время противопоставило идеалъ характера и жизни, идеалъ ясной правды, благородной и простой поэзіи видимаго. Живопись XIX-го вѣка есть живопись исключительно такъ называемаго реализма, т. е. видимой и ощущаемой художникомъ многоликой правды; а такъ какъ нѣтъ одной правды, — а много правдъ, нѣтъ (какъ думалъ Курбе) правдиваго изображенія жизни, а есть — прошедшее сквозь темпераментъ художника впечатлѣніе этой жизни, то и живопись нашего времени — многолика; сущность же главныхъ направленій ея — романтизма, реализма, импрессионизма — одна: живая правда движеній, формъ и чувствованій. Вотъ главная точка въ разногласіи академизма не только съ Делакруа, Курбе и Мане, но и съ Давидомъ, Энгромъ, съ академизмомъ нашихъ дней, который опирается уже не на канонъ, утвержденный Давидомъ, а на натуру, — но на натуру, представляемую себѣ слѣпыми.

Вся прелесть французской живописи — чрезвычайно ясное, спокойное, благородное, возвышенное чувство природы, впечатлѣніе видимаго. Вотъ почему во Франціи портретъ всегда былъ значительнымъ, всегда стоялъ на высотѣ совершенства.

Въ 1765 году Дидро, дававшій отчеты о Салонахъ въ Журналѣ Гримма, писалъ:



*Давид. Портрет Луизы Н. и ее сына (детей).
(Голл. шп. А. и Г. в муз. Истории в Париже).*

*David. Portrait de Mme X. et de son fils (enfants).
(Collect. du comte d'Alard du Chollet, Paris).*



Баронъ Гро. Портретъ королевы Маріи-Амеліи (масло).
(Собр. гр. Аларъ де Шолез, въ Парижѣ).

Baron Gros. Portrait de la reine Marie-Amélie (huile).
(Collect. comte Alard de Choilet, Paris).



Давид, Портрет
гус. жінки, кар. 1702/1710 мр.
(Собр. Берне, в Парижі)

David, Portrait
Glossen gehäusé,
(Collect. Bern-delev, Paris).



Давид. Женщина с музой (масло).
(Собр. Бергеле, в Париже).

David. La femme au miroir (huile).
(Coll. Berdely, Paris).



Психея, эскиз к Лоджии Психеи (Мадонна).
(Собр. Анри-Жозефа Казе, в Париже).

Étude pour l'Enlèvement de Psyché (Mars).
(Collect. Armand Fournier, Paris).



Давид. Портрет барона Лорена (Гюстава).
(Сол., Гилье и, ст. Гарнсон).

David. Portrait du baron Guoren (Gustave).
(Coullet, Pigelet, Piers).

Мы говоримъ о человѣкѣ, идущемъ по улицѣ, что онъ дурно сложенъ. Да, — по нашимъ бѣднымъ человѣческимъ законамъ; но по законамъ природы — это другое дѣло. Мы говоримъ о статуѣ, что она — прекраснѣйшихъ пропорцій. Да, — по нашимъ бѣднымъ законамъ; но по законамъ природы!... Если бы я былъ посвященъ въ тайны искусства, возможно, что я бы зналъ, до какого предѣла художникъ долженъ подчиняться заученнымъ пропорціямъ и я бы вамъ это сказалъ. Но что я знаю, это то, что онѣ не могутъ противостоять деспотизму природы и что возрастъ и условія жизни заставляютъ жертвовать ими на сто различныхъ ладовъ, и я никогда не слышалъ, чтобы сказали про фигуру, что она плохо нарисована, если она по своему внѣшнему строенію хорошо показывала возрастъ, навыкъ и приспособленность къ своему ежедневному труду. Этотъ трудъ опредѣляетъ и величину фигуры въ ея цѣломъ, и вѣрную пропорцію каждаго члена, и ихъ общее соотношеніе. Отсюда я вижу возникающими и ребенка, и взрослого человѣка, и старца, и человѣка безъ возраста, и преступника, и судью, и военного, и посылщика. И если есть какая нибудь фигура, трудно опредѣлимая, то это фигура человѣка 25 лѣтъ, который бы вышелъ внезапно изъ нѣдръ земли и еще ничего не сдѣлалъ. Но этотъ человѣкъ химера⁶. Больше чѣмъ сто лѣтъ спустя, Гюставъ Жеффруа, такъ блестяще и много писавшій въ защиту тѣхъ же принциповъ современнаго намъ искусства, говорилъ, что люди проходятъ передъ взоромъ художника не на подставкѣ для модели, — ихъ надо идти искать тамъ, гдѣ они живутъ⁶. Эти слова, перифраза словъ Дидро, были произнесены не одинъ разъ въ самомъ концѣ 90-хъ годовъ; мы ихъ слышали, вступая въ XX-й вѣкъ; они опять и вновь кого-то убѣждали, давали слѣпымъ свѣтъ и глухимъ слухъ. Такъ, медленно ковалась цѣпь нашей живописи: и прежде, какъ теперь, рядомъ съ тѣми, кто отвѣчалъ требованіямъ официального искусства (l'art de l'Etat), жили тѣ, кто не отвѣчалъ, кто не могъ, оставаясь художникомъ, отвѣчать этимъ требованіямъ, и дѣлалъ то, что противорѣчило установленной догмѣ. Но въ этомъ не признаваемомъ исканіи было живое, прекрасное, подлинное французское искусство.

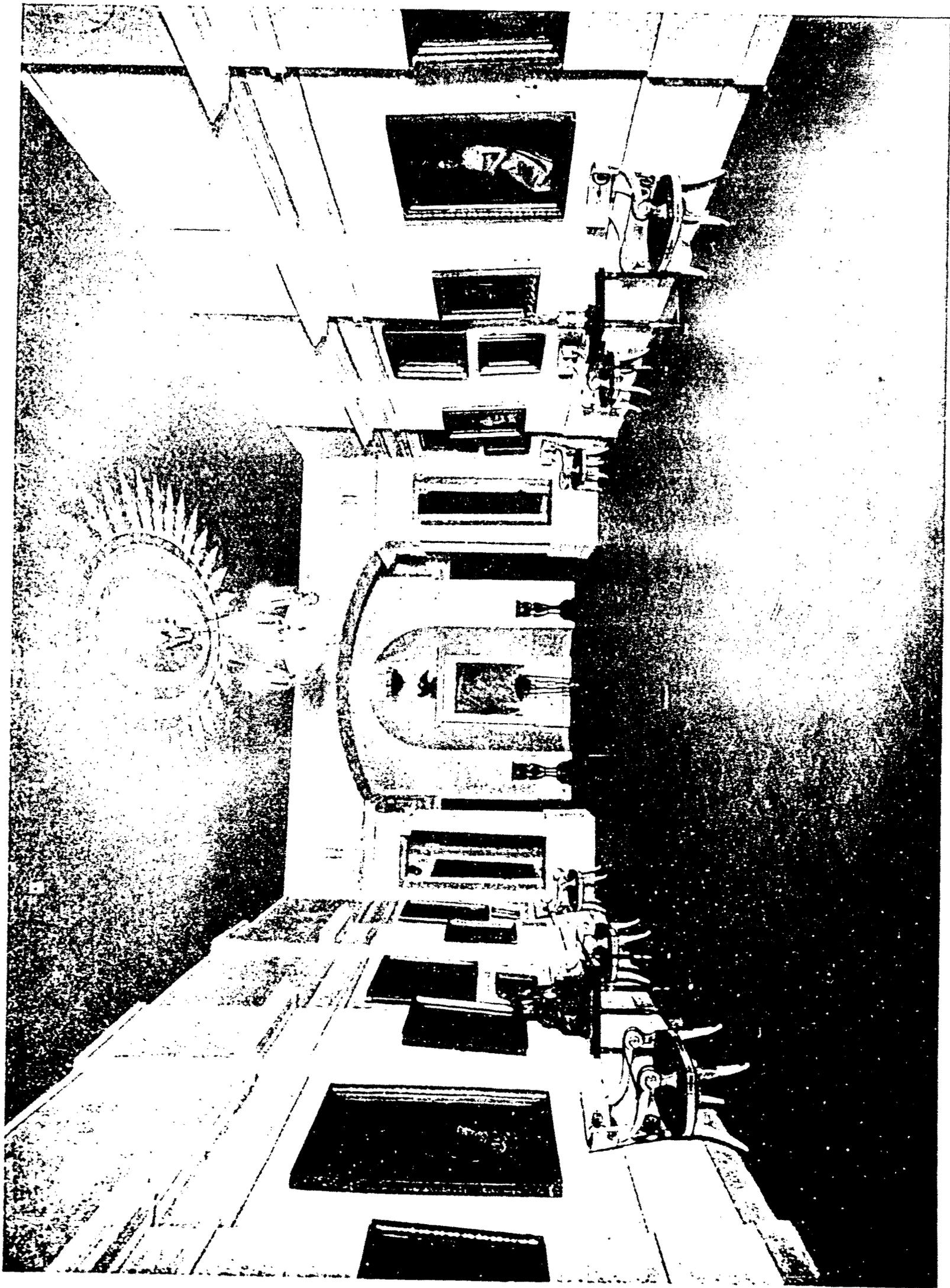
Итакъ, въ XIX-мъ вѣкѣ, начиная съ Делакруа и разгораясь все больше и больше, велась открытая, громкая борьба на жизнь и на смерть за право выражать себя, быть самимъ собою, любить и ненавидѣть своимъ сердцемъ, своимъ горячимъ чувствомъ, борьба съ посредственностью, работоспособной и тѣмъ сильной, упорствомъ своихъ предубѣждений и предразсудковъ мѣшающей проявленію свободной личности художника, имѣющаго одну непобѣдимую цѣль, одно непреодолимое и подчиняющее все желаніе: выразить себя. За этимъ художникъ пришелъ сюда, на эту землю, и это — главное и неоспоримое условіе, при которомъ онъ долженъ выполнить свою священную миссію.

Художники, дѣлавшіе свое великое дѣло борьбы, прошли, всѣ безъ исключенія, черезъ долгую школьную выучку. Школа была дурная, потому что все то пре-



Прюшонъ. Зефиръ
(итальян. караччисти).
(Собр. Бердсле, въ Парижѣ).

Prud hon. Zephyr
(crayon noir).
(Collect. Berdeley, Paris).



Выставка, Сто лет американской женщины.
Амстердам 1917.

Exposition centennale de la femme française à St. Petersburg.
Salle empire.

красное, что они сдѣлали, шло въ разрѣзъ именно съ этой выучкой. Мане былъ ученикъ Кутюра, * Делакруа — Герена.

Вотъ еще отличительная черта искусства XIX вѣка: были школы, была выучка, — школа Давида, школа Энгра, позднѣе школа Кабанеля; но не было школы, въ буквальномъ значеніи этого понятія, не было школьности. ‚Школа‘ имѣетъ въ своей основѣ дисциплину; каждый же изъ упоминаемыхъ нами художниковъ дѣйствовалъ на свой страхъ, стараясь какъ можно крѣпче порвать съ непосредственно ему предшествовавшимъ прошлымъ. *C'est pour nous mèmes que nous reïgnons* — говорилъ Энгръ, ученикъ Давида. И Энгръ, и Делакруа, и много другихъ — не дѣти одной великой ‚школы‘, — каждый изъ нихъ работалъ для себя, непонимаемый другими, боролся и искалъ, переучиваясь и питаясь у источниковъ весьма различныхъ и зачастую весьма чуждыхъ духу своей расы, который они призваны были выразить. Примѣръ поучительный и единственный во всей исторіи искусства! Неслѣдованіе ‚школьнымъ‘ завѣтамъ, несоединенность однородныхъ и направленныхъ въ одну видимую явно цѣль усилій, но духъ разногласія и борьбы личной и, казалось бы, не имѣющей опоры въ предшествующемъ, — дасть намъ замѣчательнѣйшія произведенія высокаго искусства, необычайныя по силѣ замысла и воплощенія, и настоящую художественную преемственность.

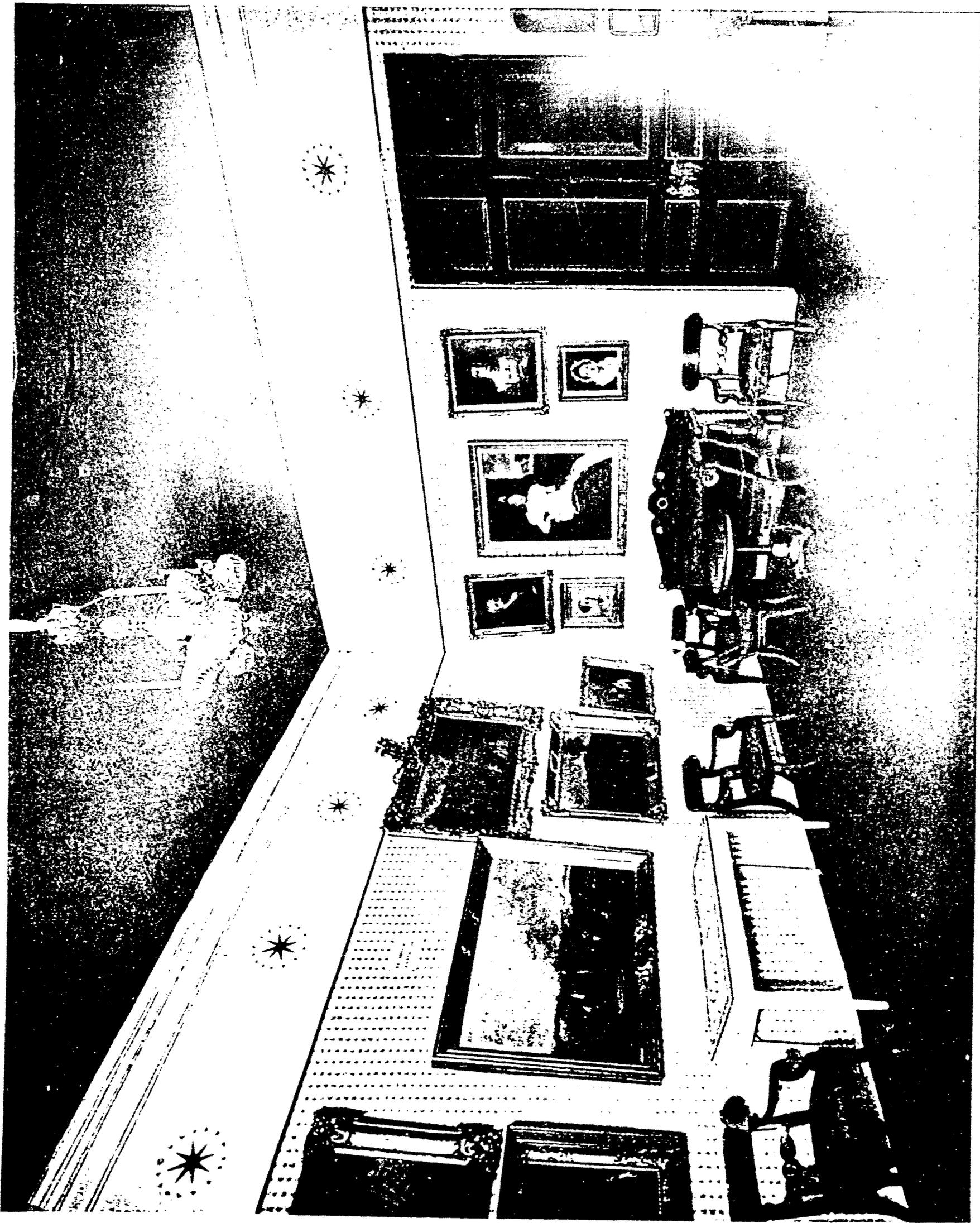
То, что не находило одобренія въ современникахъ, то, что казалось обреченнымъ на смерть, — стало живымъ началомъ новой и прекрасной жизни. И то, что прежде казалось живительнымъ и яснымъ, стало мертвымъ.

Примѣненіе мертвыхъ формъ прошлаго къ живой жизни, — вотъ противъ чего боролись.

Гордый духъ современнаго художника созналъ себя достаточно сильнымъ для того, чтобы раскрыть въ свою очередь великую книгу Жизни, смѣло найти въ ней предназначенную для него страницу, усилѣ прочесть хотя бы одну строку, но повторить ее въ искусствѣ и вылить свое прекрасное волненіе въ новыя формы, и совершивъ все это только изъ неодолимаго желанія, — сдѣлаться человекомъ своего времени и своей расы.

Отъ 1765 до 1828 года идеи мечтателя и безумца Винкельмана питали классицизмъ Европы, и комментаторомъ этихъ идей во Франціи былъ Катремеръ де Кэнси. Давидъ принялъ ихъ, какъ credo всѣхъ пластическихъ искусствъ. Огромный талантъ и огромный характеръ, холодный и скучный въ ‚Сабинянкахъ‘ и ‚Коронаваніи Наполеона‘, живой и трогательный въ ‚Смерти Марата‘, въ портретахъ барона Герена, ‚Г-жи X и ея сына‘, ‚Женщины съ муфтой‘, ‚Г-жи Серизья‘ Луврскаго

* Ученикомъ Кутюра былъ такъ же Пюви-де-Шаваннь.



Вид на зал в музее императора Александра II в Петербурге.

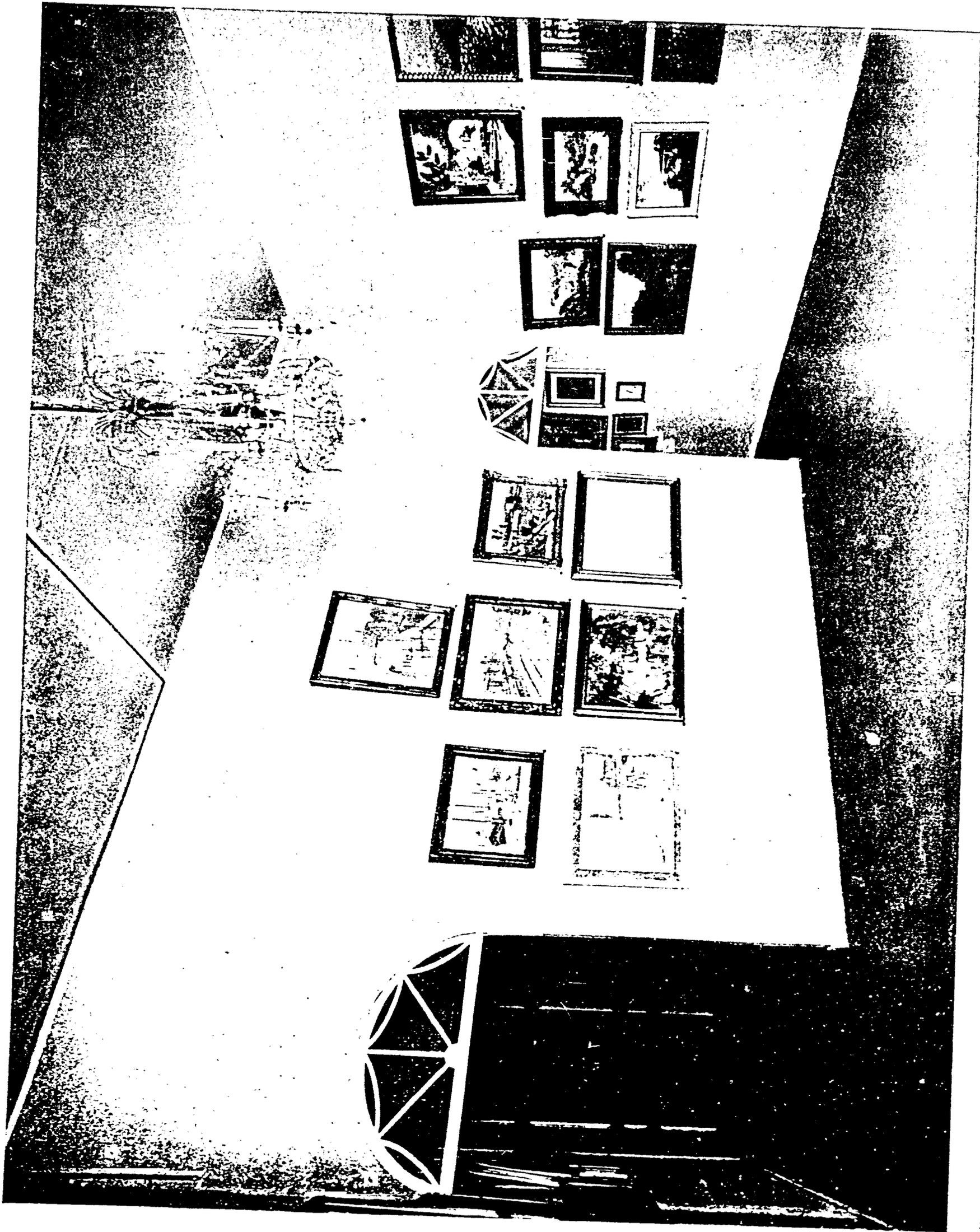
Музея, — Давидъ, основатель *Ecoles des Beaux Arts*, отецъ академизма, *l'ignoble David*, давившій все — и общественное мнѣніе, и частныя школы, и даже мастерскія художниковъ, — возсталъ первый противъ академической рутины, ея узкаго и вреднаго авторитета, но сдѣлалъ самъ изъ здороваго и простаго принципа холодную и мертвую доктрину, навязанную рукамъ, глазамъ и мысли, какъ безцѣльное дѣло о наказаніяхъ. Всю дѣятельную жизнь свою онъ стремился къ тому, чтобы идеи его царствовали властно, подобно Наполеоновымъ, въ семьѣ, въ школахъ, въ Институтѣ.

Реакція, начатая имъ и кончившаяся на немъ, не была ни безцѣльна, ни безплодна. Ни одна картина не имѣла такого продолжительнаго вліянія на современниковъ, какъ *Сабинянки*, въ которой, не смотря на скуку и холодъ, такъ много спокойнаго благородства. Этой картиной онъ порвалъ, морально и профессионально, и съ XVIII вѣкомъ, и со слащавой ложью состарившагося и выбитаго изъ колеи Грѣза, — со всѣми *Молодыми женщинами, приготовляющимися писать любовное посланіе*, *Невиностями, держащими голубковъ*, съ *Молодыми дѣвчушками, затыкающими уши, чтобы не слышать того, что имъ говорятъ*, даже съ *Наполеономъ, первымъ консуломъ*, съ мечтательностью *Маргариты Жераръ*, съ манерностью *Ванъ-Лоо*.

Одна изъ самыхъ раннихъ картинъ Давида находится въ Луврѣ: *Сраженіе Марса съ Минервой*. Она написана въ 1771 году. Вся композиція этой картины, свободная грація движенія, нейзакъ, среди котораго появляется, какъ бы танцующая, богиня, нѣжно-опечаленная Венера, покоющаяся на облакахъ, все напоминаетъ намъ, что молодой художникъ — внучатный племянникъ Франсуа Буше, къ которому до самой смерти Давидъ относился съ уваженіемъ. Онъ любилъ говорить: *n'est pas Voucheur qui vent*. *Велизарій, просящій милостыню* (Салонъ 1781 года) заслужилъ слѣдующій отзывъ Дидро: *Этотъ молодой человѣкъ показываетъ величественную манеру въ исполненіи своей работы; у него есть душа; его головы выразительны безъ аффектаціи; его позы благородны и естественны; онъ рисуетъ; онъ умѣетъ набросить драпировку и наложить красивыя складки; его колоритъ красивъ, не будучи блестящимъ; я бы хотѣлъ менѣе жесткости въ его тѣлахъ; его мускулы мѣстами лишены гибкости*.

Это сужденіе примѣнимо ко всѣмъ картинамъ Давида. Всюду мы видимъ прелестныхъ, но равнодушныхъ натурщицъ, спокойныя, размѣренныя движенія натурщицковъ; но живое, непосредственное движеніе живыхъ людей онъ не сумѣлъ подсмотреть. *Отцовское проклятiе Грѣза, Парисъ и Елена* или *Клятва Гораціевъ* Давида — сущность та же при различномъ взглядѣ на возвышенное и низкое, благородное и вульгарное, на достойное быть изображеннымъ.

Послѣ *Велизарія*, — *Клятва Гораціевъ* (Салонъ 1785 года), *Сократъ, принимающій ядъ* (1787 г.), *Брутъ* (1789) утверждаютъ торжество идей Давида. Анекдотичному, пикантному, но живому, онъ противопоставилъ мертвое, но возвышенное,



Выставка живописи армянской школы.
Зал в современном музее в Ереване.

Exposition contemporaine de l'art arménien à St. Pétersbourg.
Salle des contemporains.

исключительное, доблестное. Давидъ и его школа были несправедливо осуждены. Наибольшая его ошибка была въ томъ, что личные взгляды на искусство, на его цѣли и средства онъ обратилъ въ узаконенную догму, заставилъ Институтъ принять ее — и такимъ образомъ сдѣлалъ государственнымъ то, что было его личнымъ дѣломъ и возможнымъ только въ его рукахъ. Свѣжесть впечатлѣнія и чувства онъ замѣнилъ умной, но холодной, мертвой теоріей, неожиданность вдохновенія — заученными правилами композиціи, и строго ограничилъ выборъ сюжетовъ. Ему казалось, что знать важнѣе, чѣмъ чувствовать, и онъ убивалъ: чувство пропорцій, чувство движенія, чувство характера, чувство красокъ. *Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir* — писалъ между тѣмъ Дидро въ то время, когда Давидъ еще находился подъ вліяніемъ Буше.*

На выставкѣ „Сто лѣтъ французской живописи“, Давидъ былъ представленъ любопытнѣйшимъ рисункомъ, вариантомъ Похищенія Сабинянокъ, отличными портретами: бар. Герена, „Дамы съ муфтой“, Г-жи X и ея сына, Дѣвушки съ мандолиной⁴ и портретомъ неизвѣстнаго (собраніе Нейтель въ Парижѣ).

Списокъ учениковъ Давида наполнилъ бы нѣсколько страницъ; только два изъ нихъ заняли исключительное мѣсто во французской живописи: но эти два столь далеки отъ школы и ея рецептовъ, что заслужили порицаніе учителя: Гро и Энгръ. Примѣрный, упорный, послушный Энгръ настолько усвоилъ выучку школы, что ему поручено было Давидомъ сдѣлать рисунки для портрета г-жи Рекамье (Лувръ). Энгръ, — *le Chinois égaré dans Athènes*⁵, *le père Ingres*⁶, упрямый, вспыльчивый, неожиданно увлекающійся, влюбленный въ свои модели, обожавшій Гайдна, Глука и Моцарта, покрывавшій поцѣлуями ихъ партитуры, милый, маленькій, смуглый человѣчекъ, торжествующій противникъ Делакруа, страстный изобразитель тѣла женщины, *L'Amant de la nature*⁷, капризный, тонкій реалистъ, забывавшій порою и грековъ, и Рафаэля, и находившій въ натурѣ свою поэзію линий, свою красоту формъ, столь же глубокую и человѣческую, какъ Рафаэль и Греки!

Изображая женщину, холодный и исправный ученикъ Давида перерождался. Въ складкахъ узкихъ платьевъ онъ искалъ нѣжныя, удлиненные формы; удлинял тонкія шеи и поворотамъ гибкаго стана придавалъ движеніе, полное страстной нѣги. Романтики замѣнили сюжетъ мифологическій сюжетомъ драматическимъ, — Энгръ призывалъ къ простому и несложному изученію природы. Прибывъ въ Римъ въ 1806 году, онъ оттуда побѣжалъ въ Флоренцію и Пизу, и съ энтузіазмомъ копировалъ Джотто и Фра-Анжелико. За это, для людей того времени онъ — *ce jeune artiste qui se donne beaucoup de peine pour gâter un beau talent, qui voudrait nous ramener à l'enfance de l'art*⁸; *qui cherche dans un genre non moins détestable*

* *Pensées détachées sur la peinture.*

** *De Keratry. Lettres sur le Salon de 1819.*

qu'il est gothique, à faire rétrograder l'art de quatre siècles, à nous reporter à son enfance, à ressusciter la manière de Jean de Bruges¹ ...

Энгръ призналъ былъ, какъ глава и спаситель школы² отъ нашествія Романтиковъ въ 1824 году. Все искусство официальное, академическое³, искусство условное и мертвое второй половины XIX в. идетъ отъ него. Доктрины его школы слѣдующія: копировать просто, наивно, копировать рабски то, что передъ глазами: искусство лишь тогда достигаетъ высокой степени совершенства, когда оно походитъ настолько сильно на Nature, что его можно принять за нее... Любите правдивое, потому что оно также есть и прекрасное... Я знаю, что есть причины видѣть эту ногу безобразной; но я говорю Вамъ: возьмите мои глаза и вы увидите ее прекрасной... Рисуйте линіи, много линій, на память или съ натуры, — такимъ образомъ вы сдѣлаетесь хорошимъ художникомъ... Если бы я могъ сдѣлать васъ всѣхъ музыкантами, вы выиграли бы, какъ живописцы. Все гармонично въ природѣ... Теперь множество художниковъ кричатъ противъ композицій, не хотятъ больше компоновать картины... натура случайная, только натура, — вотъ ихъ правило! Шедевры грековъ были сдѣланы съ моделей, подобныхъ тѣмъ, которыя мы имѣемъ въ Парижѣ... Нужно находить прекрасное черезъ правдивое... На двери моей мастерской я напишу: Школа рисованія⁴ и я сдѣлаю живописцевъ. Линія — это рисунокъ, это все... Даже дымъ долженъ быть изображенъ линіей... Почему не передаютъ характеръ величавый? — Потому что изъ одной крупной формы дѣлаютъ три мелкія... Не было примѣра, чтобы великій рисовальщикъ не нашелъ цвѣта, вполне отвѣчающаго его рисунку... Существенныя качества цвѣта заключаются въ общемъ соотношеніи большихъ массъ... Изучайте греческія вазы, я началъ понимать грековъ только при ихъ помощи⁵.

На выставкѣ Энгръ представленъ: превосходной аллегорической фигурой — ,Одиссея⁶ (изъ собранія Берделе), небольшой тонко выписанной картиной ,Паоло и Франческа⁷, портретомъ своей жены, портретомъ г-жи Гонсъ (собр. Лапозъ), замѣчательнымъ, типичнымъ этюдомъ головы для ,Венеры Анадіомены⁸ (собр. бар. Витта), и нѣсколькими рисунками, дающими достаточно полное о немъ представление.

Тѣ же принципы Энгра исповѣдывались и всѣми его послѣдователями. Жюне жаловался впоследствии, что постепенное постиженіе натуры даетъ ему убѣжденіе въ полномъ незнаніи ея⁹. ,Смотри, изучай мастеровъ, которые тебѣ подходятъ — Тиціана, Тинторето, Джорджоне, итальянцевъ однимъ словомъ, а затѣмъ возвращайся къ модели, забудь мастеровъ и копируй натуру такъ, какъ ты копировалъ бы картину, безъ знанія, безъ предвзятой идеи, наивно¹⁰... ,Нужно трактовать сюжеты простые, обыденные даже, если природа насъ предназначила къ этому¹¹;

¹ Pausanias français, 1806.

² Письмо къ Жилиберу: Флоренція 1822 года. Boyer d'Agen. Ingres d'après une correspondance inédite. (Paris. 1909).

„Забудьте все, что вы знаете, и подойдите къ натурѣ, какъ ребенокъ, который ничего не знаетъ“... * Только въ живописи портретной Давидъ и его ученики привѣнили эти живые, цѣнные принципы истинно-французской школы: совѣты эти мы слышали еще недавно, еще вчера въ мастерскихъ Парижа, и я думаю что всегда, пока живетъ живопись тамъ, они будутъ жить и будутъ вливать вѣчно новое, свѣжее, заставляя смотрѣть всегда наивными, какъ бы дѣтскими, глазами на природу. Приведенные выше совѣты, которые Давидъ давалъ ученикамъ, не выходили за стѣны мастерской, — къ писанію же картинъ прилагались другія правила; эти совѣты не были его изобрѣженіемъ, они составляли настоящую традицію французской школы, и впоследствии вошли, какъ *stredo* въ самое искусство Курбе и Мане. Но странная вещь, именно живое и трогательное въ искусствѣ Давида и его школы было менѣе всего цѣнимо его современниками. „Смерть Марата“ и портреты были соединяющимъ звеномъ для реализма Курбе съ прошлымъ.

Живопись Пуссена, Лебрена, Лесюера, Клода Лоррена, Жувене не есть логическое развитіе искусства Метра де Муленъ или Ангерана Шарантона, точно такъ же, какъ искусство Ватто и Буше, Патера и Ланкре не есть логическое развитіе искусства предшествовавшей эпохи. Въ движеніи искусства мы всегда видимъ исканія ощупью, уклоненія въ сторону, возвращеніе назадъ и неожиданные скачки впередъ, одновременность противоположныхъ исканій, стремленій и утверждений. „Гибель Медузы“ Жерико датирована 1819 годомъ. Абсолютно противоположныя доктринѣ Давида идеи уже прочно сложились въ это время. Натуру, исправленную по образцу антика, то что называла школа Давида *le Beau*, замѣнило *le Vrai*. Героическое и возвышенное, которое прежде изображалось на холстахъ очень крупнаго размѣра, смѣнилось обыденнымъ и человѣческимъ. И мы находимъ слѣдующія знаменательныя слова, произнесенныя въ концѣ XVIII вѣка, но сохранившія до сихъ поръ свою силу и значеніе, въ книгѣ современника Давида, Мерсиэ: „То, что меня окружаетъ, имѣетъ исключительныя права на вниманіе. Я долженъ жить среди моихъ ближнихъ, а не прогуливаться въ Спартѣ, въ Римѣ или Афинахъ. Люди античнаго міра имѣли прекрасныя головы для живописи, согласенъ; но они теперь для меня не болѣе, какъ предметы чистѣйшаго любопытства. Мой современникъ, мой согражданинъ, — вотъ человѣкъ, котораго я долженъ исключительно знать“... **

Жерико перенесъ въ картину то, что изгонялось съ того мгновенія, какъ брался въ руки уголь, чертившій „контура“. „Будьте сначала правдивы, благородны послѣ“, говорилося ученикамъ; но наивнымъ и правдивымъ позволялось быть только въ школѣ. Человѣкъ, вернувшій живопись къ простотѣ и силѣ, указавшій путь роман-

* E.-I. Delécluze. Louis David, son école, son temps. (Paris, 1855).

** Mercier. Tableaux de Paris. Amsterdam 1782—88. 12 vol. in 8°.

тизму, былъ ученикомъ скучнаго педанта, любимца Давида, отъявленнаго классика — Герена. Работая въ школѣ, гдѣ копировалась натура холодно, равнодушно, гдѣ достойными сюжетами картинъ считались только герои, мудрецы и боги, онъ въ свободное время копировалъ Рубенса (дерзость неслыханная въ то время) и возвращался въ мастерскую, наполненный мечтами о другихъ болѣе смѣлыхъ, болѣе живыхъ формахъ и краскахъ. Двадцати лѣтъ онъ написалъ своего „Chasseur de la Garde“, находящагося теперь въ Луврѣ. Въ Салонѣ 1812 года онъ былъ выставленъ подъ названіемъ „Portrait équestre de M. D*** (Dieudonné)“, „Le cuirassier blessé“, тоже находящійся въ Луврскомъ музеѣ, былъ написанъ въ нѣсколько дней и выставленъ въ Салонѣ 1814 года. Давидъ, окруженный толпой учениковъ, обходилъ Салонъ и вскрикнулъ, увидя столь необычную живопись: „D'où cela sort il? Je ne reconnais pas cette touche!... Но ученикъ Герена, втайнѣ обожавшій Гро, часами простаивавшій въ созерцаніи передъ его картинами, заплатившій, какъ сохранилось преданіе, громадные деньги для начинающаго художника — 1.000 франковъ — за право снять копію съ „Битвы при Назаретѣ“, былъ уже далеко. Онъ замыслилъ большую картину, въ которой все, и форма, и сюжетъ, являлось неожиданностью. Картина была встрѣчена съ ожесточеніемъ. Въ ней возмущалъ и крупный размѣръ холста, и страстная, какъ бы бѣшеная живопись, и нарочитая чернота общаго тона, и человѣческія, слишкомъ обыденныя, страсти, изображенныя на лицахъ измученныхъ людей, въ ихъ движеніяхъ. „Плоть Медузы“ въ Салонѣ 1819 года была названъ „Scène de naufrage“. Этой картиной, этой датой начинается раздвоеніе живописи нашего времени. Единая до сего времени, она распадается на два враждующихъ между собою лагеря. Капризный, смѣлый, горячій и бѣшено-страстный Жерико разрушаетъ тѣ преграды, въ которыхъ было заключено искусство деспотической власти Давида. Истинный романтикъ, соединявшій въ одно и увлеченія въ искусствѣ и увлеченія въ жизни, для котораго жизнь была — движеніе, стремленіе, порывъ, и болѣе того — стремительная борьба, рѣзкихъ неудержимой силы, — изгоняетъ правила и непреложные законы, и непризнанный и осмѣянный, увѣренно и смѣло создаетъ образецъ живой, истинной композиціи нашего времени, нашей живописи, которую, въ дальнѣйшемъ развитіи ея, мы видимъ всюду и у всѣхъ.

Колоссальная сила драматизма этой картины осталась непонятой. Жерико увезъ „Медузу“ въ Лондонъ, имѣлъ большой успѣхъ и тамъ остался жить и работать. Онъ умеръ все же въ Парижѣ, въ нуждѣ. Вотъ что писалъ Делакруа въ своемъ журналѣ: „Надо помѣстить въ число самыхъ большихъ несчастій, которыя постигли искусство нашего времени, смерть восхитительнаго Жерико. Онъ растратилъ годы своей юности, онъ былъ крайній во всемъ... Между тѣмъ, иную судьбу, казалось, обѣщало столько силы, огня и воображенія“.

Жерико на Выставкѣ представленъ отлично семью произведеніями: „Повозка съ ранеными“, „Гладиаторъ“, „Каравинеръ“, „Негръ“, „Видъ Парижа“ (акварель), „Этюды“

и „Мамелюкъ“ (рисункъ) — всё изъ частныхъ коллекцій Парижа. Эти работы, особенно интересны для насъ, ибо ни въ одномъ музеѣ Россіи Жерико не представленъ. Жерико „сдѣлалъ“ романтизмъ. Делакруа, прожившій до старости и „не растратившій“ времени своей юности, умѣвшій въ жизни быть сдержаннымъ работникомъ, продолжая начатое Жерико, велъ титаническую борьбу за идеи романтизма.

„...Въ это время г. Гро закончилъ свои большія работы, отдыхалъ и, отдыхая, фланировалъ часто по улицамъ Парижа; и вотъ однажды, войдя въ мастерскую своихъ учениковъ, которые, кстати сказать, всё очень любили его, онъ сказалъ имъ: „Вы недостаточно заняты колоритомъ, милостивые государи; колоритъ это — поэзія, очарованіе, жизнь. Во время моихъ прогулокъ я вижу въ витринахъ торговцевъ акварели и картины, залитыя свѣтомъ. Идите смотрите ихъ и изучать: это великолепно! Онѣ подписаны Badington... Bonnington, не знаю, право. Во всякомъ случаѣ, милостивые государи, человекъ этотъ — мастеръ.“

Кто началъ искусство пышныхъ и стремительныхъ движеній, горячихъ и бурныхъ проявленій — страсти, гнѣва, отчаянія, исключительныхъ положеній людей живыхъ, или, по крайней мѣрѣ, представляемыхъ художникомъ въ своемъ воображеніи таковыми, людей высокихъ и низкихъ положеній, настоящаго или прошлаго времени, но главное людей, а не боговъ и не героевъ древности? Кто началъ искусство, которое мы, противопоставляя искусству холоднаго разсудка и знанія, называемъ „романтизмомъ“? Мы знаемъ, что Жерико жилъ въ Англии, а Делакруа тамъ пробылъ короткое время. И тотъ и другой проводили большую часть времени въ Луврѣ, изучая мастеровъ. Мастера эти были: Рубенсъ, Веронезъ, Тинторето. Мы знаемъ также дружбу Делакруа съ Бонингтономъ. Мы знаемъ въ какомъ близкомъ общеніи былъ Констабль съ Делакруа, съ Жерико, съ Гюетомъ. Делакруа раскрылъ намъ трепетъ и страсть души своей въ Греціи на развалинахъ Миссолонги, въ „Крестоносцахъ“, въ „Ръзиѣ въ Хиосѣ“, — но уже тогда небеса пейзажей Тэрнера, Бонингтона, Констабля горѣли и дрожали этой же трепетной страстью...

Делакруа — центральная фигура въ искусствѣ Франціи XIX вѣка. Въ ней, какъ въ фокусѣ оптического стекла, преломился съ чрезвычайной отчетливостью яркій ликъ его и, раздробленный, разбѣжался многими лучистыми развѣтвленіями. Всё новѣйшія исканія нашихъ дней идутъ отсюда, и любопытнѣйшій „Дневникъ“ его представляетъ неизсякаемый источникъ откровеній. Импрессионисты и неоимпрессионисты, Мане, Сѣра и Синьякъ, Морисъ Дени, Ванъ Гогъ, а также Домье, Шассеріо, Деоденъ, — во всѣхъ мы найдемъ Делакруа, его исканія силы тона, свѣта, движенія, впечатлѣнія. Всё дальнѣйшія усилія въ сторону живописную, чисто техническую, были имъ предугаданы и указаны. Онъ первый отбросилъ съ палитры черныя и тяжелыя краски и взялъ самыя яркія, которыхъ боялась

* Jean Gigoux. Causerie sur les artistes de mon temps. (Paris, 1885).



*Лефевр. Портретъ Полины Бонапартъ (масло).
(Версальскій музей).*

*Lefèvre. Portrait de Pauline Bonaparte (huile).
(Musée de Versailles).*



Булгаков. Мастерская художницы (масло).
(Собр. Кн. Ф. Юсупова, вь СПб.).

Bouilly. L'atelier d'une artiste (huile).
(Collect. Prince Jouvassouff St. Pbg.).



Буга. Лице. Писмо (масло).
(Собр. Кн. Ф. Юсупова, в Спб.).

Boilly. La lettre d'adieu.
(Collect. Prince Jussouppoff, St. Petersburg).



ЭМПАРЕ, КАТРИНА ГОЛОВА (МАСЛО).
(Собр. барона Витта в Париже).

Empress. Etude de tête (huile).
(Collect. du baron Vitta, Paris).



*Энгр. Портретъ жены художника (масло).
(Собр. Лажозъ, въ Парижѣ).*

*Ingres. Portrait de la femme de l'artiste.
M-me Ingres née Chapelle (huile).
(Collect. Lajouze, Paris).*



Энгр. Портрет неизвестной
(свинцов. карандаш).
(Собр. Бурделе, в Париже).

Ingres. Portrait d'une inconnue
(mine de plomb).
(Collect. Bourdeley, Paris).



Энгръ. Портретъ леди Литтонъ
(свинцов. карандашъ).
(Собр. Берделе, въ Парижѣ).

Ingres. Portrait de lady Lytton
(mine de plomb).
(Collect. Beurdeley, Paris).



Давид. Портретъ г-жи Гюзе (1789).
(Собр. Лавуазье, Парижъ).

Ingres. Portrait de M-me Gouze (huile).
(Collect. Lavoisier, Paris).



Эндрѣ. Паоло и Франческа (масло).
(Собр. Лувр, в Парижѣ).

Ingres. Paolo de Rimini et Francesca Malatesta (huile).
(Collect. Henri Lyautey, Paris).



Делакруа. Герцог Бургонский,
показывающий свою любовницу
герцогу Орлеанскому (масло).
(Собр. Бердслея, в Париже).

Delacroix. Le duc de Bourgogne
montrant sa maîtresse au duc
d'Orléans (huile).
(Collect. Beardsley, Paris).



*Земельные участки на берегу моря в районе бухты
(Собор. Лепетик, на территории).*

*Вид на море с высоты бухты
(Собор. Лепетик, на территории).*

школа: гарансовый лакъ, изумрудную зелень, кобальтъ, кадміумъ и желтый цинкъ. Онъ указалъ способъ давать впечатлѣнія одного общаго и свѣтового тона, прибѣгая къ мелкимъ мазкамъ дополнительныхъ красокъ, — способъ впоследствии принятый Сѣра и пуентелистами. Констабль далъ ему эту мысль. Такъ называемые „Оріенталисты“, художники Востока, его яркихъ и горячихъ красочныхъ гаммъ, — Деоденкъ между прочими, — тоже идутъ отъ Делакруа. Его путешествіе въ Марокко, въ 1832 году, въ немъ и въ искусствѣ нашемъ оставило значительный слѣдъ. Вліяніе подобное этому, гораздо поздиѣе, оказали только одни японцы. Но до японцевъ уже многія произведенія Мане заключаютъ дальнѣйшее развитіе впечатлѣній Делакруа. Здѣсь мы опять находимся на чрезвычайно важномъ поворотѣ движенія живописи XIX вѣка; несомнѣнно, что отсюда возникаютъ исканія свѣта и яркой гаммы импрессионистовъ.

Любопытно, что исканія эти совершенно не коснулись Курбе, впервые появившагося передъ публикой въ 1844 году. Ни въ одномъ изъ своихъ пейзажей, маринъ и сценъ на открытомъ воздухѣ, онъ не сдѣлалъ попытки приблизиться въ тонѣ къ той правдѣ, которую онъ такъ гордо и громко проповѣдывалъ. Но въ Делакруа яркій живописный Востокъ отразился глубоко; пышную нестроту красокъ, игру свѣта и тѣней, движеніе непринужденное навнѣшнихъ и грубыхъ дѣтей солнца онъ записываетъ въ Дневникѣ, зарисовываетъ въ альбомы, наблюдаетъ всѣ мелкія невиданныя доселѣ подробности пейзажа, лицъ, движеній толпы. И подобно тому, какъ окружающіе его „классики“ носили въ сердцахъ своихъ міръ античный, Делакруа навсегда запечатлѣлъ въ душѣ своей нестройный, полный противорѣчій и неожиданностей, но величавый и красивый міръ Востока. „Видъ этой страны останется навсегда передъ моими глазами; люди этой сильной расы будутъ всегда, пока я живъ, существовать въ моей памяти. Въ нихъ поистинѣ я нашелъ античную красоту“, — писалъ онъ позже.

На Выставкѣ было двадцать работъ Делакруа, считая и рисунки, и если здѣсь не находилось лучшихъ картинъ его, то все же многое было для него характерно. Особенно хороши: большой морской пейзажъ „Видъ на море съ высотъ Діенна“, „Тигръ и Змѣя“ и „Лошадь на привязи“.

Искусство Делакруа, главнымъ образомъ, искало вдохновеній не въ жизни, а въ книгѣ, въ поэзіи своего времени, въ литературѣ прошлаго. Но, несмотря на чисто живописныя задачи, на поиски свѣта и правды пластической, искусство это близко къ искусству Давида, Гро, Жироде. Le Vrai, замѣнившее le Beau, было только относительнымъ. Такимъ образомъ, „Атала“ Жироде столько же можетъ быть произведеніемъ романтизма, какъ и „Медея“ Делакруа — классицизма.

Мы знаемъ откуда пришелъ Делакруа, что онъ сдѣлалъ, что онъ разрушилъ и что онъ утвердилъ. Мы понимаемъ почему современное общество отвергло его. Давидъ и его школа считали искусство, во всей чистотѣ сердца, средствомъ поднять моральный уровень современниковъ; поэтому они пренебрегли стороной живописной, какъ



Женщина в традиционной одежде в Чукотке.
Г. С. Писарев, 1906 г.

Женщина в традиционной одежде в Чукотке.
Г. С. Писарев, 1906 г.



*Жерико. Негръ (масло).
(Собр. Акерманъ, въ Парижѣ.)*

*Géricault. Le Nègre (huile).
(Collect. Ackermann, Paris).*

мѣшающей выраженію чистой идеи: они думали, что игра и блескъ красокъ дадутъ слишкомъ много матеріальнаго фикціямъ, существующимъ на ихъ холстахъ только для того, чтобы вызвать восхищеніе нашей души, но не глаза. Делакруа также думалъ, что нужно трогать душу и умъ; но трогать душу и умъ онъ хотѣлъ именно избыткомъ матеріи. Онъ писалъ въ Дневникѣ: „Я сто разъ говорилъ себѣ, что живопись, т. е. живопись сама по себѣ, — есть только предлогъ, только посредникъ между умомъ художника и умомъ зрителя“. Говорить разсудку, волновать умъ и не трогать чувства, не восхищать глазъ, быть ближе къ литературѣ, чѣмъ къ жизни — вотъ въ чемъ родство Романтизма съ Давидомъ, вотъ въ чемъ отдаленность его отъ Мане, и отдаленность отъ Энгра. Этимъ же объясняется ненависть Энгра къ Делакруа, и слова къ нему относящіяся: „Будьте его другомъ если хотите, но не считайте его живописцемъ“.

Салонъ 1824 года принято считать событіемъ первой важности. Помимо того, что въ этомъ Салонѣ Энгръ выступилъ съ „Le voeu de Louis XIII“, а Делакруа съ „Le massacre de Scio“, англичане Бонингтонъ и Констэбль (и Констэбль въ первый разъ) выступили съ чрезвычайнымъ успѣхомъ: и тому и другому были присуждены золотыя медали. Этимъ моментомъ датируется несомнѣнное вліяніе англійскаго пейзажа на французскую живопись. „Ce Constable me fait grand bien“ — отмѣчаетъ въ своемъ дневникѣ Делакруа, видѣвшій случайно картины Констэбля до открытія выставки, и успѣваетъ перечисать пейзажъ и примѣнить общій тонъ въ „Le massacre de Scio“. Самъ Констэбль даетъ слѣдующую характеристику живописи того времени, когда Бидо, Бертенъ и Валансіеннъ считались единственными мастерами пейзажа: „Мои дѣла въ Парижѣ на хорошемъ пути, не смотря на то, что директоръ музея графъ Форбенъ съ самаго начала помѣстилъ мои картины въ Луврѣ на довольно невыгодномъ мѣстѣ. Черезъ нѣсколько недѣль слава о нихъ разрослась до того, что ихъ сняли, чтобы перенести на почетное мѣсто, и двѣ изъ картинъ находятся въ большомъ залѣ на первомъ мѣстѣ. Я очень обязанъ художникамъ за выступленіе, сдѣланное ими въ мою пользу, и извиняю графа, который, не будучи, какъ я думаю, художникомъ, и увидѣвъ шероховатый слой красокъ, подумалъ, что картины мои должны смотрѣться съ извѣстнаго разстоянія. Ошибку замѣтили вскорѣ, признали богатство распредѣленія массъ, и тщательность, съ которою передана виѣшность предметовъ. Поразились свѣжестью и живостью красокъ, не встрѣчающимися во французскихъ картинахъ. Дѣло въ томъ, что они изучаютъ и даже очень много, но только по картинамъ, и, какъ говоритъ Норткотъ, они имѣютъ такое же понятіе о природѣ, какъ извозничьи лошади о пастбищахъ. Обыкновенно, что еще хуже, они пишутъ этюды съ отдѣльныхъ предметовъ, какъ-то листьевъ, утесовъ, камней и т. д.; такимъ образомъ, они видятъ только отдѣльныя мѣста, оторванные отъ цѣлаго, и пренебрегаютъ общимъ видомъ природы и ея различными эффектами. Я узналъ вчера, что владѣлецъ моихъ картинъ проситъ за нихъ 13.000 франковъ; хотѣли купить „la Charette“ для правительства, но онъ не

захотѣлъ съ нею разстаться. Художники хотѣтъ ихъ приобрести, для того, чтобы повѣсить въ такомъ мѣстѣ, гдѣ могли бы ихъ видѣть*.

Торжественное и исключительное, совершающееся въ природѣ, праздникъ свѣта и красокъ, столь восхитительно изображенный позднѣе Тэрнеромъ, вмѣстѣ съ чрезвычайною любовью къ натурѣ, были, такимъ образомъ, приняты французскимъ искусствомъ. Мы должны помнить при этомъ, что Бонингтонъ былъ ученикомъ Гро, и что довольно большое число другихъ молодыхъ англичанъ работали въ разныхъ мастерскихъ-школахъ Парижа до 1824 года. Также будемъ помнить и то, что Констэбль до этого знаменательнаго Салона не пользовался успѣхомъ въ Англии; англичане того времени заходили свои собранія картинами, изображавшими италианизованную англійскую природу. Романтизмъ съ искусствомъ Констэбля соединялъ общій духъ оппозиціи признаннымъ образцамъ. Бонингтонъ былъ во Франціи распространителемъ идей Констэбля (и своихъ собственныхъ): „Смотрѣть всегда одни лишь закоптѣлые, старые холсты и никогда природу, зелень и солнце! Всегда музеи и никогда живой міръ!“... „Природа пробуждается: все зеленѣетъ, все цвѣтетъ вокругъ меня. На каждомъ шагу, мнѣ кажется, я слышу слова Св. Писанія: Я есмь возрожденіе и жизнь“... Такъ писалъ Констэбль и еще: „Я работаю только для будущаго... Каленесъ увѣряетъ меня, что въ Парижѣ знаютъ лишь трехъ англійскихъ художниковъ: Wilkie, Laugance и Constable; но критика протестуетъ противъ увлеченія публики и строго увѣщаетъ молодыхъ художниковъ. Что общаго, говорятъ они, находите вы между этой живописью и живописью Пуссена, котораго мы должны всегда почитать и брать за образецъ? Остерегайтесь картинъ этого англичанина, они погубятъ школу. Въ нихъ нѣтъ ни истинной красоты, ни стили, ни традиціи“. „Я знаю“, — прибавляетъ Констэбль, — „что мои работы непохожи на другія; но въ этомъ ихъ достоинство, на мой взглядъ, и я, къ тому же, всегда любилъ совѣтъ Стерна: не заботьтесь ни о доктринахъ, ни о системахъ, но идите прямо передъ собой, слѣдуя влеченію своей природы“.

Салонъ 1824 года призванъ запечатлѣть въ нашей памяти рядъ событій, которыя однако, были результатомъ событій болѣе значительныхъ, но въ своей послѣдовательной смѣнѣ, незамѣтныхъ. То, что Энгръ съ „Le voeu de Louis XIII“ начинаетъ свою славу, а Делакруа съ „Le massacre de Scio“ свое шумное выступленіе на защиту принциповъ романтизма; то что англичане выступили съ значительными и

* Констэбль ошибался, — графъ Форбенъ (le comte de Forbin) занимался живописью. Онъ учился у Воіссіен и у Давида. Онъ писалъ внутренніе виды монастырей. Въ Луврскомъ музеѣ находится одна изъ его картинъ, не выставленная, впрочемъ, въ залахъ. Приводимое выше письмо взято изъ статьи F. Villot (La Revue Universelle des Arts, Janvier 1857). На выставкѣ была также картина этого художника, принадлежащая герцогу Н. Н. Лейхтенбергскому въ СПб.



*Жерико. „Мамелукъ держащій копье“ (рисунокъ).
(Собр. Бероеле, въ Парижѣ).*

*Géricault. „Un mameluck tenant une lance“ (aquarelle).
(Collect. Beurdely, Paris).*



Аерузо, Бибс Иапу ма (асадарелл).
(Собр. Аеруама, аб Иапу ма).

Горелло, Вилла Магелла (собр. Аеруама).
(Собр. Аеруама, аб Иапу ма).



Зеленая пещера. Восток и запад (материалы)
(Собр. Г. В. Липецкого, 1914 г.)

Пещера в долине реки Липецкой
(Собр. Г. В. Липецкого, 1914 г.)

довольно многочисленными картинами и были признаны и официальнымъ искусствомъ, и кружками избранниковъ, — все это дѣлаетъ 1824 годъ незабвеннымъ въ нашей памяти. Но для того, чтобы это двойное признаніе могло совершиться, нужно было, чтобы за промежутокъ времени, приблизительно отъ 1813 года до 1824, взгляды на задачи искусства были уже въ корнѣ своемъ измѣнены. Измѣненія эти произошли не только отъ интимнаго общенія англійской молодежи съ французскими художниками, но и отъ того, что въ то время, какъ одна часть ихъ продолжала совершать образовательныя поѣздки въ Римъ, другая, подчиняясь тому-же самому инстинкту, который руководилъ братьями Ле-Нешъ въ XVII вѣкѣ и Шарденемъ въ XVIII-мъ вѣкѣ, оставалась работать и искать вдохновенія во Франціи. Англійское искусство начала XIX столѣтія въ продолженіи долгаго періода времени, вплоть до нашихъ дней, я не сказалъ бы — давало образцы для подражанія французскимъ живописцамъ, но поддерживало ихъ въ томъ родственномъ по духу направленіи, которое охватило французскую живопись въ лицѣ Жерико и привело къ импрессионизму; ибо когда Констэбль говорилъ, что нужно смотрѣть и изучать только природу, во Франціи уже были художники, смотрѣвшіе внимательными и растроганными глазами на природу своей страны.

Исключительная любовь къ интимной правдѣ, которую мы видимъ въ портретахъ Давида, проявилась въ концѣ XVIII в. у Мишеля. Уже въ Салонѣ 1791 года Мишель принималъ участіе въ Салонѣ, но съ 1814 года не выставилъ и работалъ въ неизвестности. Скромные сѣрые пейзажи, въ которыхъ не было ни руней, ни замысловатой композиціи по рецепту Валансіенна, но простой и неуклюжей „кусочекъ природы“ (тотъ, о которомъ писалъ потомъ Зола): незатѣйливый окрестности Монмартра, тяжелыя, клубящіяся, сѣрыя облака, далекій неясный горизонтъ, грязная проѣзжая дорога, ведущая къ близкой мельницѣ; или безмолвный пустырь равнины С.-Дени, и то же мятущееся сѣрое облачное небо.

Тотъ, кто не можетъ писать всю свою жизнь на пространствѣ четырехъ льѣ вокругъ себя, — говорилъ Мишель, — никто иной какъ невѣжда, ищущій неуловимое и который найдетъ только пустоту передъ собой. Фламандцы и Голландцы скитались ли когданибудь по свѣту? Но однако — они хорошіе живописцы, самые честные, самые смѣлые, самые безкорыстные. Около 1819 года Мишель держалъ ателье для учениковъ. Къ сожалѣнію, имена ихъ намъ неизвѣстны. Между тѣмъ, мастера историческаго пейзажа, замѣчательнаго лишь тѣмъ, что въ немъ не было ни пейзажа, ни исторіи, не признавали ни за Рейсдалемъ, ни за Вуверманомъ права называться „пейзажистами“. Мишель и Брюандэ, Поль Гюэ, вмѣсто того, чтобы создавать условное *le Beau* Давида или *le beau Laid* романтиковъ, искали себя, свое душевное настроеніе въ вѣчно мѣняющей свой обликъ природѣ, окружающей ихъ; искали въ ней простыхъ формъ для выраженія своихъ простыхъ и незатѣйливыхъ чувствъ. Они дѣлали то, что пока не было никому нужно. Искусство варваровъ, не опирающееся на школу, рвущее связь съ прошлымъ и не подчиняющееся требованію настоящаго,

живое искусство, въ которомъ главный герой картины есть сама личность художника, — словомъ искусство XIX вѣка было начато Мишелемъ.

Я очень жалѣю, что недостатокъ мѣста не позволяетъ мнѣ остановиться подробно на жизни и дѣятельности этого замѣчательнаго и интереснаго художника, не имѣвашаго, повидимому, вліянія на живопись своихъ современниковъ. Неизвѣстный никому, даже лучшимъ художникамъ первой половины XVIII вѣка, онъ ранѣе Руссо пережилъ интимную прелесть лѣса Фонтенбло. Коро, вскричавшій однажды — ,Всюду природа прекрасна! Пейзажистъ, если захочетъ, создастъ дивныя картины на склонахъ монмартрскаго холма — не подозрѣвалъ, что это уже сдѣлано. Мишель не писалъ прямо съ натуры, какъ это дѣлали впоследствии Гюэ, Флерсъ и Руссо, а зарисовывалъ на маленькихъ клочкахъ бумаги, въ которую былъ завернутъ его табакъ или пакетъ со свѣчами, особенно поразившій его пейзажъ и писалъ, затѣмъ, въ мастерской, наивно и условно. Послѣдовательно онъ участвовалъ въ Салонахъ, отъ 1791 года до 1814. Свебаху и Демарь, въ особенности, онъ писалъ пейзажные фоны въ картинахъ.

Неизвѣстность Мишеля среди художниковъ мнѣ кажется преувеличенной. Трудно себѣ представить, чтобы художникъ, выставившій 10 лѣтъ сряду, могъ быть незамѣченнымъ своими собратьями. Это утвержденіе тѣмъ болѣе невѣроятно, что именно поколѣніе Мишеля дало намъ остро-чувствующихъ новизну живописцевъ, такъ называемыхъ Романтиковъ. На Выставкѣ было шесть работъ этого мастера — три картины и столько же рисунковъ — грозовые пейзажи и одинокія мельницы... Итакъ, одновременно съ движеніемъ романтизма свершалось движеніе интимнаго, простаго чувства видимой природы. Два теченія шли рядомъ: — одно отъ Придона, отъ его неожиданной игры свѣта и тѣни, отъ ,Похищенія Цейхенъ и ,Преступленія, преслѣдуемаго Мщеніемъ и Правосудіемъ, отъ Гро съ ,Битвой при Эло и ,Чумой въ Яффѣ, отъ героев Жерико и праздничныхъ небесъ Бонингтона, къ Делакруа. Другое — отъ Мишеля, черезъ Поля Гюэ, Флерса, — къ пейзажистамъ 30-хъ годовъ. Съ ними идетъ Курбе и вся живопись нашего времени. Любовь къ правдѣ (le Vrai), — т. е. исключительный интересъ къ современности, къ тому ,согражданину, о которомъ говорилъ описатель Парижа въ XVIII вѣкѣ, Мерсье, — вмѣстѣ съ Курбе, рѣшительно и властно вступила въ искусство.

Живые люди ,Рѣзня въ Хиосѣ не были живыми людьми того времени; у Делакруа, такъ же какъ у Давида, было пренебреженіе къ міру, ихъ окружающему. Въ явленіе личности, о которомъ говорили импрессионисты, было съ невѣроятной силой и смѣлостью проявлено въ творчествѣ Курбе. ,C'est moi qui suis Courbet, berger de ce troupeau было подписано громадными буквами подъ картинами выставки 1851 года; ,Мое искусство, ,Я — слышалось всегда въ его рѣчахъ и писаніяхъ. Онъ наивно вѣрилъ въ ,Le vrai absolu своего темперамента. ,Кличка реалиста, — писалъ онъ въ предисловіи къ каталогу своей выставки, — ,мнѣ была навязана такъ

же, какъ кличка романтиковъ была навязана людямъ 30-хъ годовъ. Эти клички никогда не давали вѣрнаго объясненія вещей; если бы это было иначе, произведенія были бы излишни. Не входя въ разьясненіе болѣе или менѣе большей справедливости названія, которое, надо надѣяться, никому не вмѣнено въ обязанность ясно понимать, я ограничусь нѣсколькими словами, достаточными для того, чтобы прекратить недоразумѣнія. Я изучилъ, въ всякой системы и безъ предвзятой мысли, искусство древнихъ и искусство современниковъ. Я не хотѣлъ ни подражать однимъ, ни копировать другихъ; моя мысль не была, сверхъ этого, преслѣдованіемъ праздныхъ цѣлей искусства для искусства. Нѣтъ! Я просто хотѣлъ почерпнуть въ полномъ знаніи традицій независимое и справедливое чувство моей собственной личности. Знать, чтобы мочь, такова была моя мысль. Быть въ состояніи изобразить правды, идеи, обликъ моего времени, сообразно съ моею оцѣнкой; быть не только живописцемъ, но кромѣ того и человѣкомъ; однимъ словомъ — дѣлать искусство живое — такова моя цѣль. Министру изящныхъ искусствъ онъ писалъ: „Миѣ пятьдесятъ лѣтъ и я всегда жилъ свободнымъ; оставьте меня закончить мою жизнь свободнымъ; когда я умру, пусть обо миѣ скажутъ: онъ никогда не принадлежалъ ни къ какой школѣ, ни къ какой церкви, ни къ какому обществу и ни къ какой академіи“.

Реализмъ Курбе не глубже другихъ идей, не надо только забывать, что реализмъ вещь относительная; художникъ не создаетъ двойника существующему, видимому, и правдивость воспроизводимого вѣншнаго облика существуетъ только по отношенію къ художнику, желающему создать этотъ обликъ или зародить мысль о немъ. Эта реальность картинъ Курбе, эта *vérité vaine*, это живое искусство, постольку живо, поскольку въ немъ отразилась могучая личность автора; и всякій другой „реалистъ“, поставленный передъ этой же самой натурой и въ то же самое время, почувствовалъ бы и передалъ бы ее иначе, по другому.

Не обладая культурнымъ умомъ, Курбе воображалъ, что лишь одному ему открылась абсолютная правда, и въ этомъ его большое разногласіе съ Мане, въ этомъ отличіе реализма Курбе отъ импрессионизма Мане...

Курбе воображалъ также съ полнѣйшей искренностью, что онъ призванъ создать художественную демократію, главною цѣлью которой было бы любованіе его собственнымъ созданіемъ, благодаря чему онъ написалъ и смѣшныя картины — наприѣръ: „*Bonjour Monsieur Courbet*“. Гюнemannъ сказалъ про искусство Курбе, что это идея рабочаго, которая обслуживаетъ кисть стараго классика. Заслуга мастера „Похоронъ въ Орнанѣ“ та, что онъ имѣлъ мужество первый громко бороться за независимость и торжество личности художника въ своемъ искусствѣ. И Курбе, и Мане, и пейзажисты 30-хъ годовъ, представятся намъ въ своемъ настоящемъ свѣтѣ, только когда мы скажемъ себѣ, противорѣча распространенному мнѣнію, что имъ были выявлены не новыя стороны

природы, а новыя стороны нашей души, своею дѣлательностью они не только ,подарили намъ обширныя области стараго искусства', которыя до сихъ поръ имѣли значеніе ,только для исторіи или для любителей старины'; Курбе не только ,открылъ намъ глаза на Гальса и на Зурбарана, а Мишель на Рейсдаля. Итъ. Жизнь, а съ ней и наши человѣческія чувства умирають, рождаются вновь, вновь умирають. Одни произведенія искусства живутъ вѣчной и неугасимой жизнью. Не дерево, не лицо, не изображенное дѣйствіе меня трогаютъ, но человѣкъ, котораго я нахожу въ созданіи его, но могучая личность, которая сумѣла создать, наравнѣ съ міромъ Бога, свой собственный міръ, который мои глаза уже не забудутъ и который они узнають всюду'. *

Изъ этой потребности найти себя въ странномъ, сложномъ, измѣнчивомъ мірѣ и выросло то искусство Курбе, которое осталось жить съ нами, между тѣмъ какъ ,идея', безтолково перенятая имъ отъ Прудона, намъ теперь смѣшны и мы не хотимъ ихъ знать, мы ихъ не знаемъ.

Вездѣ и всюду, гдѣ только было настоящее искусство, — въ Италіи, въ Голландіи, въ Венеціи, въ Парижѣ, — лишь ставъ лицомъ къ лицу передъ природой, передъ глубиной ея небесъ, зеленью ея лѣсовъ, перемѣнчивой поверхностью ея водъ; лишь только воспроизводи съ любовью и нравы и людей своего времени, ихъ исканія идеала, ихъ заблужденія, — художники создали тѣ великіе и живые образы, которые живутъ въ насъ и насъ учатъ Искусству.

Возрожденіе началось тогда, когда смѣлый человѣкъ, отбросивъ образцы прошлаго, взялъ за образецъ живого человѣка. Такъ же, какъ и прежде, онъ нашелъ въ жизни, окружающей его, высокое и простое, прекрасное и безобразное и трогательное. Онъ сказалъ себѣ, что жизнь, въ которой онъ живетъ, и которую только одну онъ знаетъ, такъ же какъ и прежде, полна чувствъ, мыслей, формъ и гармоніи красокъ. Пейзажисты 30-хъ годовъ думали также и незамѣтно сдѣлали возможнымъ, въ моментъ самаго яркаго признанія романтизма, появленіе холстовъ Курбе. То, что дѣлалось въ тишинѣ Фонтенблоскаго лѣса, безъ шума, выявилось вдругъ въ лицѣ его.

И намъ представится съ разительной ясностью то время, которое видѣло Курбе — ,Похороны въ Орнаи' ,Каменщиковъ' ,Барышень съ берега Сены' — когда мы вспомнимъ слѣдующія слова, произнесенныя представителемъ власти, призванной во Франціи, поддерживать искусства: *Le gouvernement doit se charger d'une mission non moins importante que celle de récompenser au nom du pays, il doit décourager les fausses vocations et les faux talents qui obstruent toutes les voies ouvertes à l'art*. Это было сказано въ 1852 году! Съ Курбе стало расти настоящее искусство нашихъ дней. Милле и Домье — вмѣстѣ съ нимъ; Мане — послѣ. На Выставкѣ было около тридцати холстовъ Курбе изъ нихъ знаменитый, l'Homme

* Zola. Mes Haines.

blesse', не принятый въ салонъ 1841 года, 'Каменщики', 'La mère Grégoire', и другія первоклассныя произведенія, отлично характеризующія технику мастера. Конечно, и Делакруа, и Курбе, и Жерико и многихъ другихъ нужно судить по Луврскому музею, — тамъ собраны самыя значительныя ихъ картины. Курбе также отлично представленъ въ музеяхъ Лилля и Монпелье, но и здѣсь, на Выставкѣ, можно было составить полное и разностороннее о немъ впечатлѣнiе. Полонъ былъ на выставкѣ и отдѣлъ импрессионистовъ: Мане, Моне, Писсаро, Б. Моризо, Ренуаръ (24 картины) и многіе другіе. Выставка эта должна имѣть воспитательное значеніе для нашихъ художниковъ.

Если въ Петербургѣ мы немного знаемъ Коро, Добиньи, можетъ быть Руссо, — то Делакруа, Курбе, Милле намъ совершенно неизвѣстны. О Пассеріо мы ничего не слышали. Гюстава Моро мы, разумѣется, путаемъ съ abbé Moreau, съ Моро-Нелатономъ и, можетъ быть, даже съ Моро le jeune, — кто знаетъ? Маленькіе иллюстрированныя конспекты исторіи искусствъ, которые теперь издаются въ большомъ количествѣ, могутъ дать, разумѣется, нѣкоторыя свѣдѣнія объ Энгрѣ, Пюви, Милле. Но все же мы не имѣемъ возможности знать, отчетливо и ясно, все то удивительное въ своемъ разнообразіи и богатствѣ личнаго, индивидуальнаго творчества искусство, которое только что, на Выставкѣ, на короткій срокъ намъ дано было видѣть... И забыть. Стыдно и смѣшно, и грустно, но мы не имѣемъ, подобно всѣмъ просвѣщеннымъ столицамъ, музея искусства XIX вѣка!

Почему? Вѣдь тратимъ же мы большія деньги на собираніе забавныхъ и затѣйливыхъ предметовъ нашего недавняго прошлаго и незначительныхъ картинокъ, писанныхъ малограмотными или второстепенными живописцами нашей собственной 'школы'. И тѣмъ стыднѣе, что мы оставляемъ себя и идущихъ за нами безъ руководителя, безъ той пищи, которую даетъ своимъ гражданамъ Лондонъ, Берлинъ, Парижъ, — любой большой центръ Европы...





Коро. Женщина в сером платье (масло).
(Собр. Виз. в Париже).

Corot. Femme en robe grise (huile).
(Collect. Viza, Paris).



Fig. 7. Женщина в капюшон (таварелла).
(Собр. Бурдиге, в Париже).

Guy. Femme au capuchon (taquarella).
(Collect. Bourdigny, Paris).



Купол. Вид с юго-запада.
(Стор. Палеонтологич. муз. СПб.)



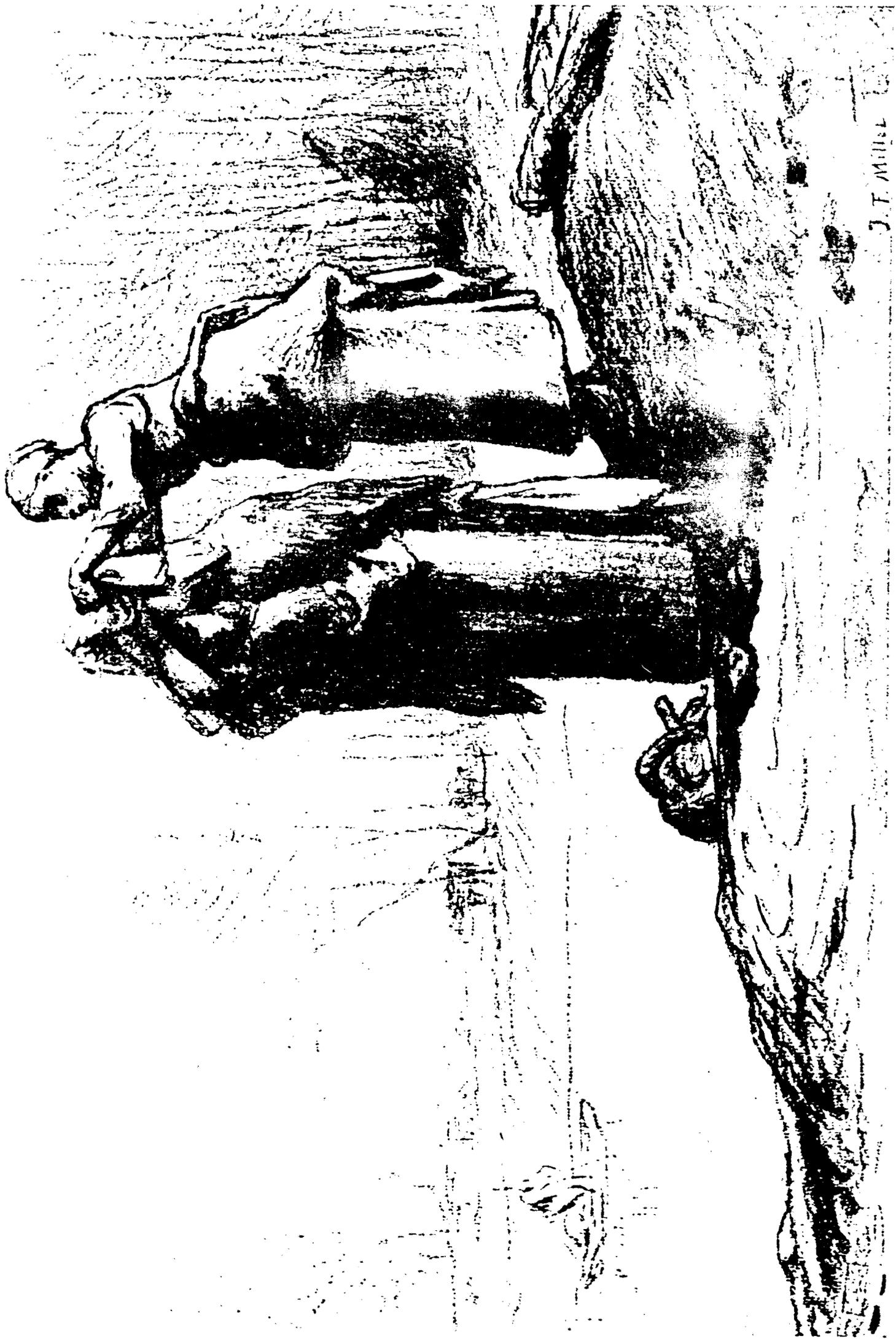
Прядочъ. „Подростокъ“
(итал. вѣч. карандашъ).
(Собр. г-жи Адамъ, въ Парижѣ).

Prud'hon. „Un adolescent“
(crayon noir).
(Collect. de M-me Adam, Paris).



Пародия на Тучку (пародия на Тучку)
(Собр. Лепетов, в Париже)

Roussseau, La Jovye (terapon noir)
(Collect. Beaudouin, Paris)



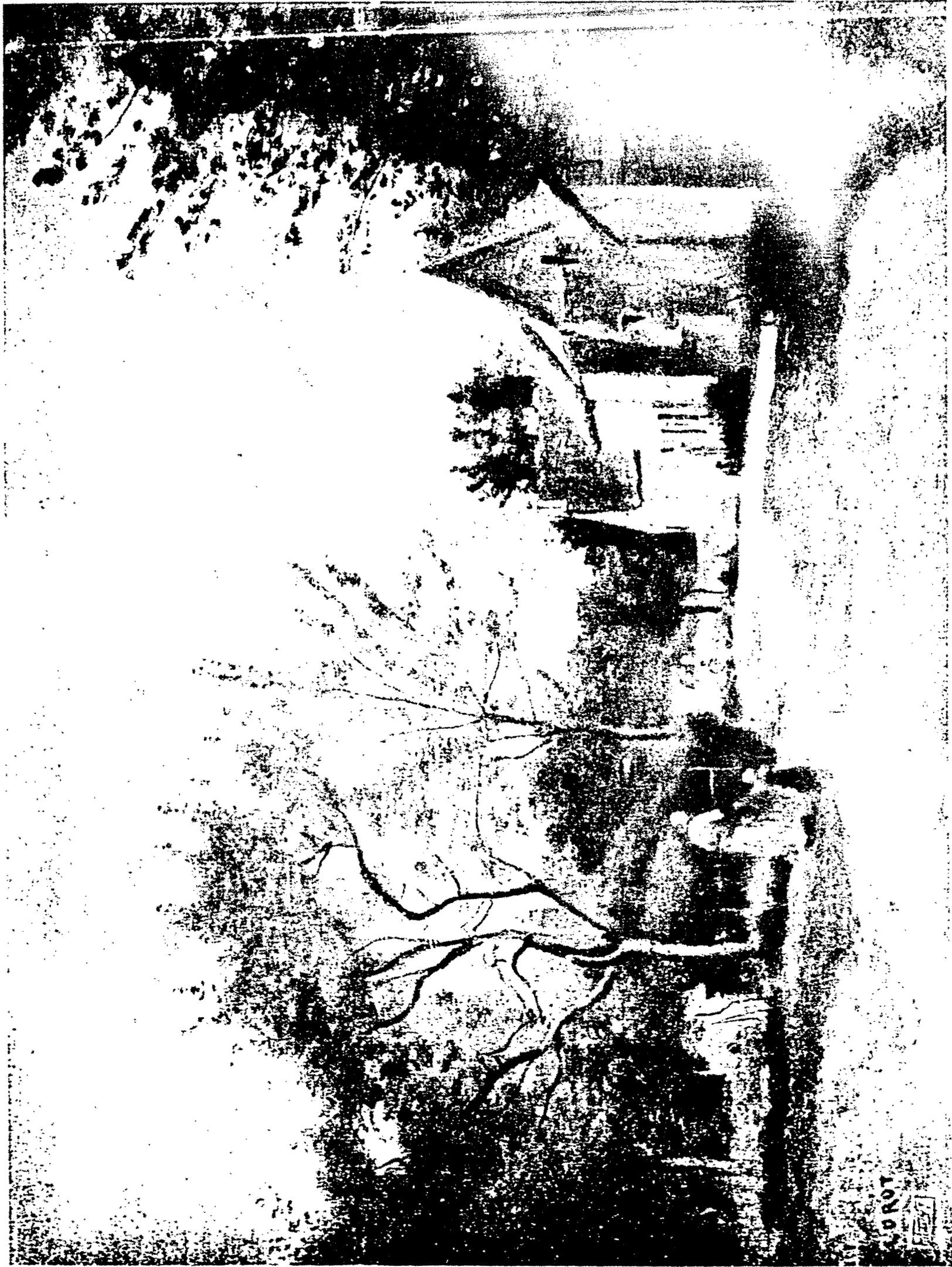
Милле. Женщина и ребенок.
(Скоп. по рисунку Ж.Т. Милле).

Millet. Les lavanduses (dessin rehaussé).
(Collect. Beurdeley, Paris).



Гамбринус, Мадрид, гравюра
Гамбринус, Мадрид, гравюра

Pradon, 'Une Parquet' dessin
(Collect. Korchin, Paris)



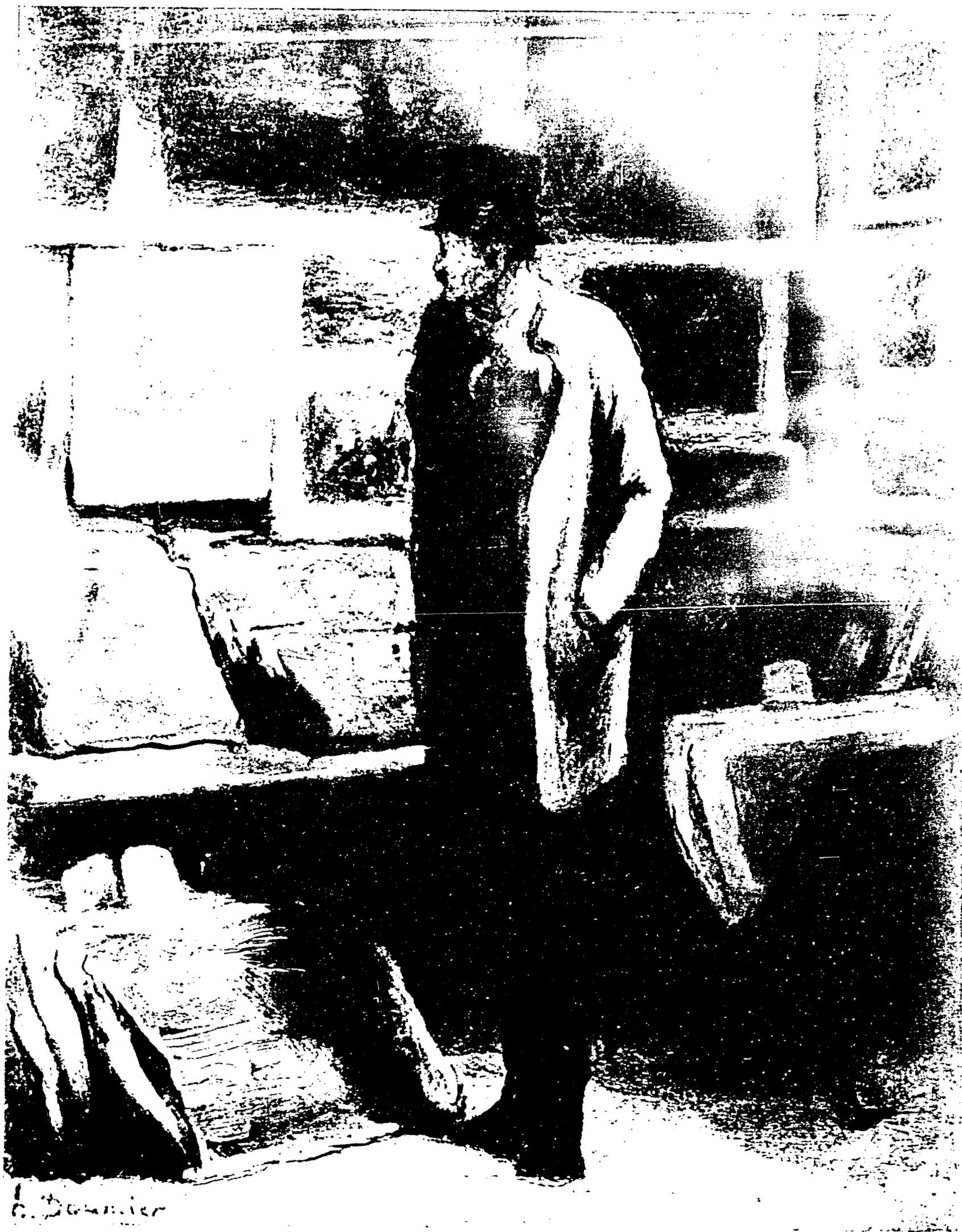
Коро. Дождь в Лондоне.
(Самп. Тво брперек, аб Лондонск.)

Коро. Пейсаж (улиц).
(Самп. Тво Брперек, Гамбург.)



Милле. Швей (рисунки перомъ).
(Собр. Бертелле, в Парижѣ).

Millet. La cousine (dessin à la plume).
(Collect. Bourdeley, Paris).



J. L. David

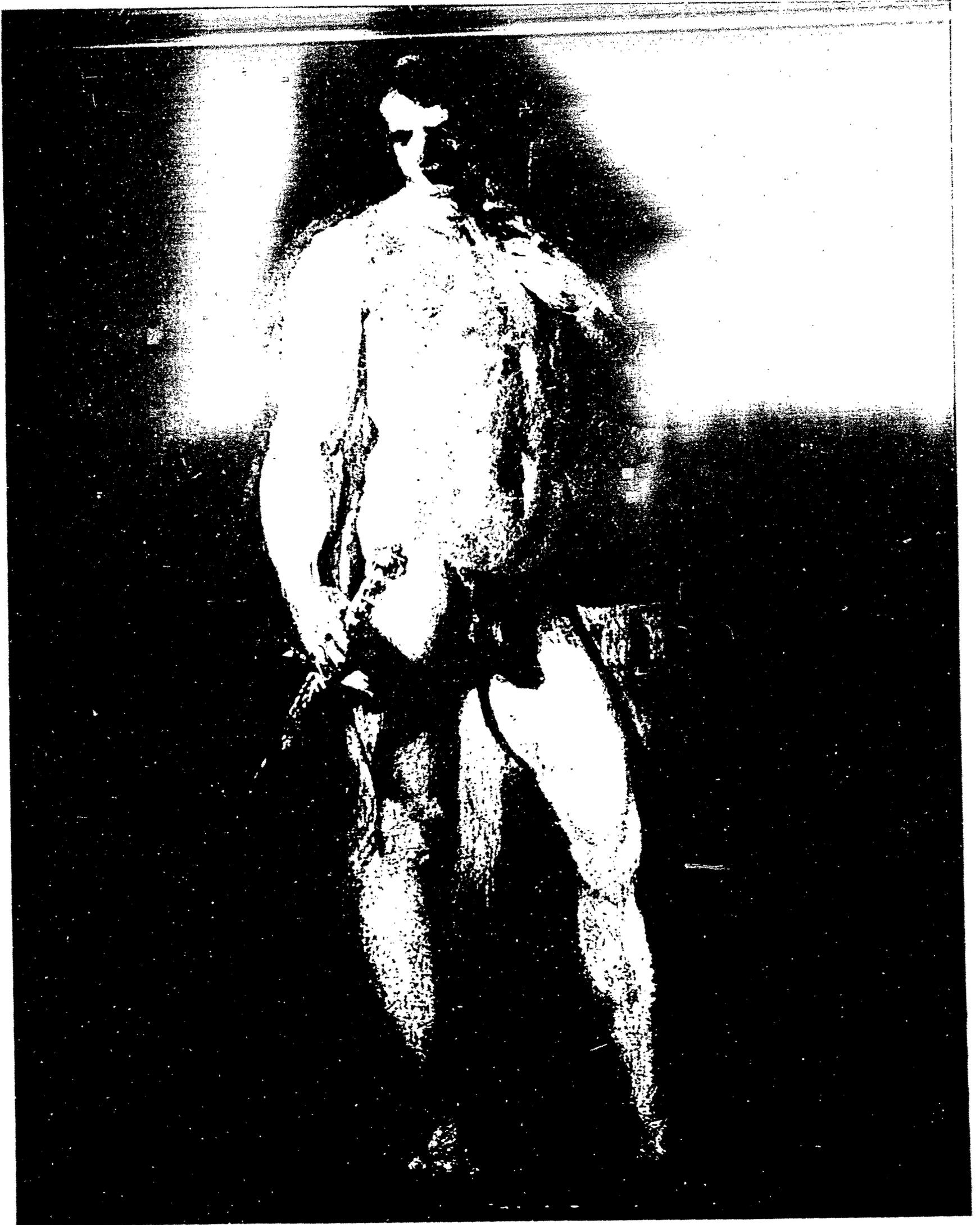
Давид. «Любитель старинных вещей» (масло).
(Собр. Лувр, из Парижа).

Daumier. L'amateur d'estampes (huile).
(Collect. Doucet, Paris).



Домье. Донъ Кихотис (малолет).
(Собр. Тео Беренца, в Гамбургѣ.)

Dauveret. Don Quichotte' thuler.
(Collect. Theo Behrens, Hambourg.)



*Кермо, Ладан, 19 (мар. 30)
(Coll. Asyma, n. 117199).*

*Гордон, Le glabre (Oulle),
(Coll. Ackermann, Paris).*

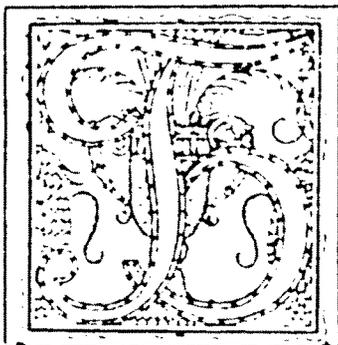


Грав. „Ложка (авторство).
(Собр. Обри на Париж).

Guyss. La loge (aquatinta).
(Collect. Aubry, Paris).

СКРЯБИНЪ И МОЛОДЫЕ МОСКОВСКІЕ КОМПОЗИТОРЫ

В. Г. Каратыгинъ



БЫЛО время, когда музыкально-творческая жизнь Петербурга и Москвы существенно различилась другъ отъ друга: Петербургъ находился подъ преимущественнымъ вліаніемъ Римскаго-Корсакова, Москва — Чайковскаго. Но чѣмъ дальше, тѣмъ больше эти различія нивелируются. Съ одной стороны, и у насъ съ теченіемъ времени объявилось множество второстепенныхъ и третьестепенныхъ композиторовъ, пишущихъ по рецепту Чайковскаго, съ другой стороны — въ Москвѣ обнаружилась въ немаломъ числѣ сочиняющіе по корсаковскимъ образцамъ. Наконецъ, такъ сказать, съ третьей стороны появились въ Россіи и совсѣмъ новыя вліанія, лишь въ малой мѣрѣ зависящія отъ художественныхъ индивидуальностей недавнихъ властителей думъ, Римскаго-Корсакова и Чайковскаго, но за то въ сильной степени отражающія тяготѣнія и вкусы музыкальнаго Запада. Если, такимъ образомъ, стерлись слишкомъ яркія различія между музыкальной молодежью Петербурга и Москвы, если дѣленіе молодыхъ композиторовъ на петербуржцевъ и москвичей нынѣ можно устанавливать скорѣе въ видахъ виѣшне-удобной классификаціи, чѣмъ по существу дѣла, то печальная справедливость требуетъ, однако, признать, что такое уравненіе „школъ“ даже въ связи съ послѣдующимъ всеобщимъ расширеніемъ музыкальныхъ горизонтовъ за счетъ ново-нѣмецкихъ и ново-французскихъ вліаній, не привело пока къ сколько-нибудь замѣтному обогащенію нашей дѣйствительности плеядой новыхъ дарованій.

Конечно, и сейчасъ въ Москвѣ, какъ и въ Петербургѣ, можно назвать нѣсколько именъ, на которыхъ общество взираетъ съ великими упованіями и надеждами, но какъ ихъ мало! Сравните эпоху „кучкистовъ“, когда пренебрегалась, да и была на самомъ дѣлѣ такъ слаба техника творчества, но когда существовала цѣлая „пятерка“ славныхъ композиторовъ, не считая еще многихъ не малыхъ талантовъ, занимавшихъ периферію балакиревскаго кружка, — и эпоху нашу, когда процентъ настоящихъ творцовъ-художниковъ чуть не во столько же разъ упалъ противъ прежняго, во сколько повысилась общая техническая культурность музыкальной Россіи и умножилось общее число пишущихъ музыку. Странно, непонятно, но среди всѣхъ возможныхъ „реакцій“ на эту историческую странность (а можетъ быть и не странность, — въ приливахъ и отливахъ творческой энергіи, расточаемыхъ судьбой на долю народовъ, не естественно ли осуществляться нѣкоему ритму?), реакція самая бесплодная, это — падать духомъ, а самая законная — съ возможной тщательностью изслѣдовать музыкальную современность, принимая, утверждая, если нужно даже „проповѣдуя“ каждое значительное явленіе и съ наименьшей опредѣленностью от-



«Le taspya, «hauha»
(Canton de Sapaouahou).
(Coup. Alexandre Benois, St. Pbg.).

Delacroix, *Lionne grottant*
(entre de plomb).
(Colec. Alexandre Benois, St. Pbg.).



Мицис. Женский портрет (масло).
(Собр. Лувр, в. Тюринген).

Millet. Portrait de femme Guille.
(Collect. D'act. Paris).

вергая всякую фальшь, поддѣлку, всѣ плевелы искусства, какъ бы обильны они ни оказались, и какъ бы ни сходились со знаками добрыми.

Большая доля критической субъективности при подобной разсортировкѣ, конечно, завѣдомо неизбѣжна, и притомъ настолько завѣдомо, что даже желаніе быть нарочито осторожнымъ въ сужденіяхъ своихъ все равно приведетъ лишь къ тому, что счастливо обойдя одинъ, другой рифъ, рискуешь тѣмъ не менѣе разбить свой утлый критическій челнъ о третій. Историческое⁶ поражение, — это значитъ что дальнѣйшее развитіе нашихъ (а можетъ быть и моихъ собственныхъ) взглядовъ и вкусовъ когда-нибудь и что-нибудь перевернетъ изъ тѣхъ мифній, какія сейчасъ намъ свойственны. Можно ли опасаться того, отъ чего нельзя себя застраховать? И нельзя ли этой осторожности приговорить *sub specie aeternitatis* противопоставить, быть можетъ, всего лишь „сегодняшнюю“, но за то очень явно и отчетливо ощущаемую увѣренность въ тѣхъ или иныхъ взаимоотношеніяхъ музыкальных силъ и направленій?

Вотъ причины, по которымъ я рискую не только высказать для животрепещущей злободневности, пожалуй, слишкомъ опредѣленные мысли о виднѣющихся современныхъ московскихъ композиторахъ, но и еще опредѣленнѣе уклониться отъ характеристики тѣхъ новѣйшихъ музыкальных дѣятелей, которые мнѣ представляются не играющими замѣтной роли въ музыкальной исторіи нашего времени и едва ли способными сыграть подобную роль въ дальнѣйшей художественной жизни нашего отечества. А такихъ дѣятелей не мало и притомъ большинство ихъ пользуется въ широкой публикѣ популярностью какъ разъ обратно-пропорціоальной ихъ вліянію на судьбы русской музыки.

Рахманиновъ, Гліэръ, Гречаниновъ,^{*} вотъ тѣ главнѣйшіе представители „молодой“ музыкальной Москвы, которые не подлежатъ подробному разсмотрѣнію въ предѣлахъ этой статьи. Все это — авторы общепризнанные; всѣ, въ особенности оба первыхъ изъ нихъ, въ совершенствѣ владѣютъ техникой своего дѣла, всѣхъ ихъ играютъ и поютъ въ каждомъ обычнаго характера концертѣ, и поютъ необыкновенно охотно, потому что ихъ музыка написана „выгодно“, съ эффектными „подъемами“ „искренняго“ чувства до самыхъ верхнихъ нотъ пѣвческаго діапазона, которыя такъ неотразимо и аплодисменто-возбудительно дѣйствуютъ на меломановъ средней руки, особливо когда поставлены на фонѣ какого-нибудь мелодраматическаго задержанія съ помощью большой септимы или бравурнаго пассажа въ сопровожденіи.

Впрочемъ, всѣ эти авторы отнюдь не ограничиваются одними вокальными мелочами. У сравнительно сильнѣйшаго изъ этой триады, у Рахманинова, имѣются

^{*} Гречаниновъ съ прошлаго года переселился на постоянное жительство въ Петербургъ. Такъ какъ большая часть его жизни и композиторской дѣятельности протекала въ Москвѣ, то конечно удобнѣе разсматривать его въ группѣ московскихъ композиторовъ.

три оперы, двѣ симфоніи, симфоническая поэма, три концерта для фортепіано съ оркестромъ, віолончельная соната, и множество фортепіанныхъ пьесъ, часто значительныхъ размѣровъ. У Гліэра, сколько извѣстно, три симфоніи и великое множество всякаго рода струнныхъ ансамблей. У Гречанинова — двѣ оперы, двѣ симфоніи, нѣсколько ансамблей, много духовно-музыкальныхъ сочиненій. И нѣтъ спора, вовсе не все здѣсь плохо. 2-ой концертъ Рахманинова, его ‚Островъ мертвыхъ‘, отчасти 2-ая симфонія и віолончельная соната, романсъ ‚Сирень‘, нѣкоторыя дѣтскія вокальныя вещи Гречанинова, его обработки шотландскихъ и мусульманскихъ пѣсенъ, нѣкоторыя страницы его духовной музыки, наконецъ, ‚Сирень‘ Гліэра, на рѣдкость пышно инструментованныя, — все это можно изрѣдка прослушать съ удовольствіемъ... Бѣда въ томъ, что впечатлѣнія отъ всей музыки Рахманинова, Гліэра и Гречанинова не только никогда не переходятъ границъ простаго удовольствія, но и до нихъ доходятъ только въ немногихъ случаяхъ... Всѣ трое авторовъ еще понынѣ благополучно здравствуютъ, такъ что, строго говоря, пока нельзя еще подводить какіе-либо итоги ихъ композиторской дѣятельности. Но я этого отнюдь и не собираюсь дѣлать. Миѣ кажется только, что все это люди уже достаточно опредѣлившіеся и если и не лишенные способности движенія въ ту или другую сторону, то движеніе это можетъ носить развѣ только виѣшній характеръ, какъ это замѣчается, напримѣръ, въ нѣкоторыхъ послѣднихъ сочиненіяхъ Гречанинова, довольно таки ‚модернизованныхъ‘, но не ставшихъ оттого содержательнѣе прежнихъ въ степени достаточной для оправданія модернизаціонныхъ стараній и усилій. И еще миѣ кажется, что подъ какимъ бы угломъ ни смотрѣть на творчество Рахманинова, Гліэра и Гречанинова, какія бы важныя различія по степени дарованія, по художественнымъ ихъ симпатіямъ, по стилю письма не устанавливать между ними, какія бы положительныя исключенія не дѣлать для тѣхъ или другихъ отдѣльныхъ опусовъ ихъ, — но даже люди, сочувственно относящіеся ко всѣмъ этимъ авторамъ (или одному изъ нихъ — *ad libitum*), должны чувствовать, что Рахманиновъ, Гліэръ и Гречаниновъ — музыканты, угощающіе насъ переживаніями давно изжитыми, большей частью исчерпанными уже до дна, что Чайковскій, Римскій-Корсаковъ, даже иные изъ болѣе извѣстныхъ ихъ эпигоновъ — вродѣ совсѣмъ салоннаго лирика, Аренскаго, — давали то же, что даютъ нынче Рахманиновъ, Гліэръ и Гречаниновъ, но давали, конечно, въ формахъ и образахъ куда болѣе яркихъ и сочныхъ.

Еще сравнительно ‚молодые‘ по годамъ своимъ Рахманиновъ, Гліэръ и Гречаниновъ — уже ‚старые старики‘, какъ композиторы. Рахманиновъ — технически принаряженный и усовершенствованный Рубинштейнъ, Гліэръ — подновленный Аренскій, Гречаниновъ — потомокъ Чайковскаго, Римскаго-Корсакова, Мусоргскаго, иногда попросту Блейхмана, потомокъ тѣмъ болѣе анемичный, чѣмъ большому числу композиторовъ онъ ‚потомствуетъ‘. Игнорировать совсѣмъ имена этихъ авторовъ, говоря о московскихъ молодыхъ композиторахъ, конечно, нельзя; но удѣлять

имъ въ этой краткой статьѣ мѣста и вниманія больше, чѣмъ я только что позволилъ себѣ сдѣлать, едва ли возможно.

Въ противовѣсъ названнымъ композиторамъ та же Москва подарила русскому искусству триаду музыкантовъ далеко не равнаго дарованія и совсѣмъ не сходныхъ направленій и отнюдь не одинаковаго возраста въ смыслѣ истинной молодости и свѣжести своего художественнаго облика, но во всякомъ случаѣ являющихся видными и наиболѣе самостоятельными величинами современной россійской музыки. Это — Скрибинъ, Метнеръ и Василенко.

Изъ нихъ самый выдающійся, самый крупный талантъ — конечно Скрибинъ.

Александръ Николаевичъ Скрибинъ родился 29 декабря 1871 г. въ Москвѣ, въ ранней юности занимался композиціей съ С. Таубевымъ, окончилъ курсъ московской консерваторіи по классу Сафонова въ 1891 г.; талантъ его былъ замѣченъ Бѣляевымъ, которымъ издано большинство среднихъ опусовъ Скрибина. Раннія произведенія напечатаны Юргенсономъ, многія изъ позднѣйшихъ — Россійскимъ Муз. Издательствомъ. Въ 1897 — 1902 гг. Скрибинъ состоялъ профессоромъ по классу фортепіано въ Московской консерваторіи, которую бросилъ для того, чтобы всецѣло посвятить себя творчеству. Неоднократно концертировалъ, а иногда и по долгу жилъ за границей.

Уже первые шаги Скрибина на композиторскомъ поприщѣ обращаютъ на себя самое серьезное вниманіе. Взгляните на эти раннія пробы пера, на эти мазурки, этюды, прелюды, первая сонаты, фортепіанный концертъ. Кюи какъ-то называлъ всѣ эти сочиненія „сундукомъ съ украденными вещами Шопена“. Дѣйствительно, первое, что бросается въ глаза, когда мы разсматриваемъ первыхъ 2 — 3 десятка скрибинскихъ композицій, это — сильная ихъ подчиненность гению знаменитаго польскаго автора. Въ иныхъ поворотахъ мелодіи, во многихъ излюбленныхъ фигурахъ аккомпанимента, въ капризной смѣнѣ настроеній, ослабленныхъ, со вспышками патетизма и стремительной энергіи, наконецъ, въ изумительномъ изяществѣ и какъ бы тонкомъ аристократизмѣ музыкально-художественныхъ образовъ Скрибина сказывалось такое близкое родство съ вдохновеніями Шопена, что вскрыть его было болѣе, чѣмъ легко. И вмѣстѣ съ тѣмъ, однако, было у молодого Скрибина нѣчто, въ чемъ чувствовались залюги будущихъ его творческихъ триумфовъ. Мертвыя копіи, хотя бы въ совершенствѣ имитирующія оригиналь, мертвы именно тѣмъ, что въ нихъ нѣтъ той органичности эстетическаго переживанія, той заразительности мыслей и образовъ, того аромата поэзіи, который даетъ внутреннюю жизнь оригиналу и сообщаетъ ему всю полноту таинственной власти надъ душой очарованнаго слушателя. У Скрибина въ самыхъ раннихъ этюдахъ и прелюдахъ (вспомните хотя бы превосходный этюдъ *dis* изъ ор. 8 или прелестные прелюды 5, 14, 15 изъ ор. 11 или 1 и 3 прелюды ор. 16) есть этотъ ароматъ, чувствуется трепеть живой музыкальной души, ищущей отразить въ зеркалѣ зву-

ковой стихіи все богатство своихъ движеній и порывовъ. И то, что поэтическая настроенность скрябинской души, подобно конкретнымъ формамъ ея звуковыхъ отраженій, тоже лежитъ въ плоскости шопеновскаго звукосозерцанія, что здѣсь не только наружные облики, но и внутренняя художественная сущность тяготеютъ къ Шопену, скорѣе говорить о конечномъ несходствѣ обѣихъ музыкальныхъ личностей, чѣмъ о ‚подражаніи‘ одного другому.

Подражать можно формамъ, мелодіи, гармоніи, ритму; въ подобномъ подражаніи можно дойти до виртуозности, до полнѣйшей ‚теоретической‘ неотличимости между первоисточникомъ и его фальсификаціей. Но нельзя подражать духу живому, что вѣсть надъ каждымъ истиннымъ созданіемъ искусства. Гдѣ кончается ‚теорія‘ музыки, начинается ея мистика, метафизика, соприкосновеніе съ міромъ абсолютъ, — назовите какъ угодно, — но только область, которая настолько же ясна чувству, насколько трудно поддается точной раціоналистической формулировкѣ. Въ этой области авторитетъ чувства непрерываемъ, безграниченъ. Оно устанавливаетъ критерій духовнаго содержанія въ искусствѣ. Оно утверждаетъ неподражаемость и неповторяемость по отношенію къ индивидуальному творческому лику. Душа молодого Скрябина можетъ походить на душу Шопена, но совпаденія здѣсь принципиально невозможны. Какъ только реакція чувства обнаружила въ произведеніи присутствіе настоящаго творящаго духа, — не можетъ быть сомнѣнія, что духъ этотъ — свой, что самость его должна рано или поздно проявиться во всеуслышаніе.

На Скрябинѣ это пророчество чувства оправдалось въ полной мѣрѣ и притомъ сказалось фактами тѣмъ болѣе любопытными, что вся эволюція скрябинской индивидуальности протекала въ условіяхъ особенныхъ, чрезвычайно поучительныхъ въ смыслѣ возможности сдѣлать объ этой эволюціи не мало общихъ выводовъ. Прежде всего, необходима нѣкоторая оговорка къ шопенизму Скрябина перваго періода. Шопень, правда, чувствуется сначала у Скрябина на каждомъ шагу. Даже въ 1-ой симфоніи (окончена и впервые исполнена въ 1898 г. на одномъ изъ Бѣляевскихъ концертовъ), даже во 2-ой симфоніи (тема открывающая собою симфонію похожа на мелодію d-moll'наго прелюда Шопена), даже во многихъ опусахъ послѣдняго времени отдѣльные шопенизмы вовсе не рѣдки. Въ общемъ, однако, вліяніе Шопена замѣтно идетъ на убыль, смѣняясь вагнеровскимъ вліяніемъ, довольно явно ощущимомъ не только въ обѣихъ первыхъ симфоніяхъ, но и въ ‚Божественной Поэмѣ‘, какъ называлъ авторъ свою третью симфонію. А еще болѣе ощущимо мало по малу получающее господство надъ всѣми ‚вліяніями‘ развитіе самостоятельныхъ, уже чисто скрябинскихъ, гармоническихъ и психологическихъ элементовъ творчества. И весь второй періодъ композиторской дѣятельности Скрябина, приблизительно отъ 3-ей сонаты до ‚Поэмы Экстаза‘ (1902 — 1909), уже настолько проникнуть своеобразіемъ индивидуальнаго дарованія, что о скрябинскомъ вагнеризмѣ, какъ онъ ни очевиденъ, — просто не хочется говорить. И Шопень и Вагнеръ у Скрябина



Курган. Девушка (участница).
(Собр. Памятник, на Партиссе).



Муче. в. «Мелында» (част. 10).
Собр. Массон, в. Парубенч.

Муче. в. «Мелында» (част. 10).
Собр. Массон, в. Парубенч.



Татуна. Агепанова че гинава (мачола)
(Год, 1911, 16. Момче)

Татуна. Агепанова че гинава (мачола)
(Год, 1911, 16. Момче)



Бари. Жигре дѣворант нае гозелле дѣворант.
(Collec. Charlier, Petit-Souray).

Бари. Жигре дѣворант нае гозелле дѣворант.
(Collec. Charlier, Petit-Souray).



*Мане. Портретъ г-жи Моризо (масло).
(Собр. г-жи Руаръ, въ Парижѣ).*

*Manet. Portrait de M-me Berthe Morisot (huile).
(Collect. M-me Rouart, Paris).*



Курбе. Желница со свињами (масло).
(Собр. Барбазанж, во Париз).

Courbet. La femme aux cochons (huile).
(Collect. Barbazanges, Paris).

2-го періода совершенно тонуть въ широкомъ разливѣ оригинальной личной фантазіи.

Параллельно съ ростомъ художественной личности начинается у Скрябина другое, чрезвычайно для него характерное явленіе, начинается процессъ опознанія самой этой личности, попытки выразить въ творествѣ ея психологію. На этихъ путяхъ творческая мысль Скрябина постепенно осложняется идеологическими рефлексіями, принимающими въ концѣ концовъ характеръ иѣкой эстетической религіи, художественно-теософической доктрины. Основныя идеи этой доктрины въ сущности довольно просты, это — идеи о самодовѣющемъ значеніи искусства, о самоутвержденіи и обожествленіи творческой личности, о необходимости вѣчнаго достижанія, никогда не переходящаго въ удовлетворенность достиженій. Темы объ искусствѣ, какъ божественной игрѣ космическихъ образовъ, о свѣтлой радости свободного творчества, о духовной борьбѣ художника, послѣдовательно восходящаго изъ мрака глубокихъ противорѣчій съ собой къ послѣднимъ гранямъ полной свободы хотѣній и дерзаний, вообще проблемы воли, стремленій, бореній, личного начала, демонизма, эротизма, получаютъ для композитора огромное и все растущее значеніе. И чѣмъ дальше, тѣмъ больше темы эти получаютъ значеніе философскихъ программъ для новыхъ композицій Скрябина, тѣмъ детальнѣе подобныя темы характеризуются уже спеціальными музыкальными темами и мотивами: по крайней мѣрѣ въ „Божественной Поэмѣ“ комментаторы (вѣроятно, не безъ инспираціи самого автора) находятъ темы чувственности, свободной дѣятельности, самоутвержденія („Я есмь“ — первая фраза симфоніи) и пр. Въ „Поэмѣ Экстаза“, открывающей собою 3-ій, новѣйшій періодъ скрябинскаго творчества, такихъ философско-психологическихъ мотивовъ еще больше: здѣсь различаютъ мотивы томленія (неоформленной жажды жизни), воли, полета, возникшихъ твореній, мечты, опять-таки самоутвержденія и т. п.

Можно быть разныхъ мнѣній объ этой теософической идеологіи Скрябина. Иные видятъ въ ней главный нервъ всего скрябинскаго искусства, иные относятся къ ней же вполне отрицательно. *Aurea mediocritas* не принадлежитъ къ числу вещей, къ которымъ я питаю бы хоть самое малое уваженіе. Однако же, если бы потребовали отъ меня прямого и окончательнаго отвѣта по вопросу о моемъ личномъ отношеніи къ идеологіи Скрябина — не остается ничего другого, какъ занять условно примирительную и промежуточную позицію. Очень можетъ быть, что теософія жизненно нужна Скрябину. Кто изслѣдовалъ душевную лабораторію творчества? Кто знаетъ, изъ какихъ смутныхъ, странныхъ, иной разъ какъ будто не вмѣющихся никакого значенія чувствъ, настроеній и впечатлѣній возникаютъ у художника созданія дивной красоты, какія ультра-химическія превращенія осуществляютъ въ глубинныхъ тайникахъ творящаго духа? Если импульсы и насущную пищу интуиціи Скрябина получаютъ отъ тумановъ метафизической психологіи, — пусть будетъ такъ и впредь. Если Скрябину кажется, что ему удастся находить въ

музыкѣ образы, адекватные его философскимъ идеямъ, если радость этихъ кажущихся достижений окрыляетъ воображеніе композитора мечтами о дальнѣйшихъ достиженияхъ на томъ же пути, если фантазія его въ этихъ условіяхъ непрестанно ширится и растетъ, — остается только радоваться, что недавно возникшее новое солнце, претерпѣвъ рядъ возмущеній со стороны другихъ свѣтилъ, выработало себѣ, наконецъ, собственную, опредѣленную орбиту.

Утвердимъ полноправіе и полноцѣнность какой угодно идеологій творчества, лишь бы это не касалось воспріятія. Какъ творить композиторъ, интересно лишь біографически, но эстетически важно только одно: чтобы художественныя созданія были пріемлемы непосредственно, безъ идеологическихъ примѣсей. И вотъ здѣсь то на этой почвѣ приходится слишкомъ часто спорить на два фронта, и противъ одностороннихъ поклонниковъ Скрябина, видящихъ въ идеологій его не только своеобразный моментъ творчества, но и „содержаніе“ самой музыки, — и противъ многочисленныхъ враговъ Скрябина, отрицающихъ его музыку больше всего за философскую подоплеку ея.

Помилосердуйте! Неужели въ искусствѣ Скрябина мало музыки, именно чистѣйшей музыки? Она можетъ правиться или не правиться, но какъ же не ощутить колоссальной, чисто-музыкальной логики въ каждомъ скрябинскомъ произведеніи, какъ не понять, что музыка эта, прежде всего, должна быть принимаема и понимаема, какъ таковая, какъ симфоническая музыка! Мало того, развѣ чистая игра звуковыми мірами не составляетъ послѣдней сущности каждой скрябинской „программы“? Программа, провозглашающая самоцѣльность творца и его творенія, программа, отвергающая въ искусствѣ какія-либо цѣли и стремленія, кромѣ влеченія къ божественной игрѣ безцѣльнаго творчества, программа, отрицающая въ немъ, именно, всяческую программу, — не является ли собою идеологическаго самоубійства? И отъ творчества, проводящаго идеи безцѣльнаго и самоцѣльнаго искусства, не долженъ ли самъ Скрябинъ скоро перейти къ творчеству, осуществляющему эту идею во всей полнотѣ, т. е. свободному даже отъ этой послѣдней идеи безыдейности?..

Отказываясь столь рѣшительно отъ теософическихъ идей, какъ „содержанія“ искусства Скрябина, можемъ ли мы, однако, совершенно не признать психологическую связь этихъ идей съ истиннымъ содержаніемъ скрябинскихъ сонатъ, поэмъ, симфоническихъ произведеній? И да, и нѣтъ. Постепенно усиливавшіеся въ его музыкѣ элементы стремительности, экзальтированности, изступленной страстности, истомнаго, почти болѣзненно обостреннаго эротизма, всѣ эти черты скрябинскаго искусства, приведенныя въ „Экстазѣ“, „Прометѣѣ“ и 7-ой сонатѣ къ необычайной и неизвѣстной до Скрябина изощренности, весь этотъ напряженный лирическій пафосъ, иногда впадающій даже въ трагическіе тона (особенно въ 7-ой сонатѣ, отчасти — въ „Экстазѣ“), можетъ быть понятъ въ рамкахъ одной музыки. Но если вы захотите осмыслить и оправдать эту музыку, съ нѣкоторыхъ общихъ точекъ



*Курбе. Портрет Альфонса Промайе (масло).
(Собр. Н. Д. Романова, вь Спб.).*

*Courbet. Portrait d'Alphonse Promayet (huile).
(Collect. N. Romanoff, St. Pétersbourg).*



Мане. Портрет г-жи Л.
въ бальномъ туалетѣ (масло).
(Собр. г-жи Руаръ, въ Парижѣ).

Manet. Portrait de M-me L.
en toilette de bal (huile).
(Collect. M-me Rouart, Paris).

зрѣнія, если вы, слушая и понимая самое музыку, захотите еще узнать, откуда все это, зачѣмъ и почему мнутъ эти звуки, какими силами вызваны къ жизни эти ужасные вихри фантастическихъ гармоній, — скрябинскія программы отвѣтятъ вамъ на эти недоумѣнія, и даже не столько самыя программы, обыкновенно изложенныя сбивчиво и невразумительно, сколько неукротимый и необузданный духъ автора, чующійся между строкъ неяснаго текста, духъ вѣчно обуреваемый предѣльными вопросами бытія, личности и творчества.

То же самое можно сказать и объ отдѣльныхъ сторонахъ скрябинскихъ композицій. Откуда этотъ разрывъ съ традиціями классическихъ формъ, этотъ политематизмъ ‚Экстаза‘ и ‚Прометея‘, откуда все растущая пряность гармоній? Нѣтъ сомнѣнія, что со всѣхъ сторонъ здѣсь проложены мосты отъ идеологіи къ живому творчеству. Но разведите эти мосты, снимите лѣса и полюбуйтесь, какъ величественно и крѣпко стоитъ храмъ искусства, воздвигнутый Скрябинымъ на островѣ, до него необитаемомъ, какіе восторженные гимны красотѣ поютъ въ этомъ храмѣ! Если вы непременно хотите осмотрѣть каждый камень новаго зданія, изслѣдовать физическую структуру и химическій составъ матеріала, — пользуйтесь мостами; если для васъ важнѣе общій видъ художественнаго созданія, — смотрите съ того берега, съ материка.

Съ чисто-музыкальной точки зрѣнія представляются крайне интересными двѣ черты скрябинскаго искусства: его, такъ сказать, одномѣрность и его преемственность отъ Листа. Последнее съ особенной ясностью стало сказываться у Скрябина, начиная приблизительно со середины его творческаго пути. Родство ‚Сатанической поэмы‘ и многихъ позднѣйшихъ прелюдъ и поэмъ Скрябина съ произведеніями Листа несомнѣнно. Притомъ родство это двойное. Первая общность — на почвѣ мелодіи и гармоніи. Не Листъ первый сталъ употреблять септаккорды съ повышенной или пониженной квинтой, не у Листа впервые находимъ мы и нонаккорды съ повышенной доминантой. Всѣ подобныя аккорды существовали уже у перваго кумира Скрябина, у Шопена. Но у него подобныя гармоніи даны михоходомъ, между прочимъ, и только у Листа въ знаменитомъ ‚Мефисто-Вальсѣ‘ выявлено все обаяніе гармоническаго мажора и альтерированныхъ нонаккордовъ. И вотъ отсюда то, отъ Листа, идетъ повѣйшій мостъ къ искусству Скрябина, гармонія котораго представляетъ естественное и закономерное развитіе нѣкоторыхъ приѣмовъ, обрѣненныхъ Шопеномъ и впервые любовно культивированныхъ Листомъ. Скрябину уже мало простой альтераціи, онъ прибѣгаетъ къ двойной. Одновременно повышение и пониженіе квинты въ большемъ нонаккордѣ приводитъ, однако, прежде всего къ приѣму, давно знакомому, которымъ, между прочимъ, за последнее время жестоко злоупотреблялъ дешевѣйшій изъ російскихъ импрессионистовъ, Ребиковъ, — къ цѣлю-тоной гаммѣ.

Скрябину дешежка претитъ. Цѣлю-тоныхъ гармоній у него мало. Въ двойко-альтерированномъ нонаккордѣ появляется нисходящее задержаніе къ повышенной

квинтъ и вотъ готовы аккорды ‚Прометей‘ (съ большой ноной) и 7-ой сонаты (съ малой ноной). Но и этого мало. Изощренный слухъ идетъ далѣе и принимаетъ названные нонаккорды съ задержаніемъ за самостоятельныя комбинаціи, за консонансы, за самодовлѣющія, въ разрѣшеніи не нуждающіяся гармоническія массы. Скрябинъ становится на путь чистаго гармоническаго ‚импрессионизма‘, оперируя надъ ‚голосоведеніемъ‘ цѣлыми квартовыми аккордами, которые, въ виду ихъ самодовлѣющаго значенія, утрачиваютъ значеніе нонаккордовъ, обнаруживая за то свою двустороннюю природу: оказывается, аккордъ ‚Прометей‘ есть рядъ высшихъ обертоновъ (8, 9, 10, 11, 13, 14) даннаго основного звука и его отношеніе къ обычнымъ сочетаніямъ низшихъ обертоновъ, къ трезвучіямъ, лишь количественное (аккордъ же 7-ой сонаты есть тотъ же аккордъ ‚Прометей‘, но съ пониженнымъ 9 обертономъ).

Подобно гармонической преемственности отъ Листа, не трудно замѣтить и мелодическое родство обоихъ авторовъ. Развѣ нѣтъ замѣтнаго сходства между первой фразой ‚Божественной Поэмы‘ и любовной темой ‚Мефисто-Вальса‘? Развѣ столь характерныя для Скрябина темы и фразы полетнаго, воздушнаго характера не разсыпаны въ сочиненіяхъ Листа, столь часто, что даже трудно сказать, въ какомъ изъ сочиненій Листа ихъ больше? Вторая немалая общность Листа и Скрябина — въ самомъ характерѣ ихъ пафоса. Страстность, доведенная до аффектаціи, склонность къ демоническому колориту въ музыкѣ, преувеличенность экспрессивнаго тона композиціи, все это — черты, равно свойственныя и Листу, и Скрябину.

И все-таки здѣсь еще меньше можно говорить о подражаніи, чѣмъ по отношенію къ Шопену и Вагнеру. Гармонія у Скрябина однообразнѣе, чѣмъ у Листа, но за то въ области разработки аккордовъ съ увеличенными и уменьшенными интервалами Скрябинъ показалъ возможности, какія и не снились Листу. Въ искусствѣ построенія симфоническаго цѣлаго изъ множества маленькихъ тематическихъ отдѣльностей Скрябинъ также пошелъ куда далѣе своихъ предшественниковъ, Листа и Вагнера. И что больше всего способствуетъ признанію внутренней законности всѣхъ самыхъ смѣлыхъ формальныхъ и гармоническихъ новшествъ Скрябина, это — ‚одномѣрность‘ его развитія.

Въ противоположность большинству композиторовъ, въ противоположность, напримѣръ нашему Римскому-Корсакову или тому же Листу, звукосозерцаніе которыхъ одновременно расширялось и разрасталось въ разныя стороны, Скрябинъ идетъ все время въ одну сторону. Его произведенія, ихъ гармоническая и формальная эволюція, это — прямая линія, безъ малѣйшихъ вѣтвей по сторонамъ. Въ этомъ и сила и слабость Скрябина. Одномѣрность его художественнаго роста очень помогаетъ разобратся въ каждомъ его новомъ произведеніи, разъ мы знакомы съ предыдущими. Но она же суживаетъ музыкальные горизонты композитора. И она же неизбѣжно привела бы любого композитора къ томительному однообразію творчества. Любого, но не Скрябина, главная сила котораго не въ одномѣрности роста,



*Мачо. Начат (масло).
(Собр. Тео Бехренс, 47 Гамбург).*

*Manet. „Nana“ (huile).
(Collect. Theo Behrens, Hambourg).*



Мать. Сиротничий двор в Париже. 1840 г.
(Горь. Перевод, об. Наринелли).

Мать. Le musicien ambulante (châliet).
(Collect. Pearson, Paris).

не въ теософической идеологіи, не въ умѣломъ использованіи вліявшихъ на него Шопена, Вагнера, Листа (отчасти и Шумана), но въ огромномъ личномъ дарованіи, граничащемъ съ геніальностью.

Этому врожденному вкусу, этому чутью оркестровой краски, этой поэзіи фортепіанной звучности, этому огромному и вдохновенному таланту все позволено. Изъ всего сумѣетъ онъ сотворить красоту новую, свою собственную, смѣлую и ослѣпительную.

Имя Метнера въ нѣкоторыхъ московскихъ музыкальныхъ кругахъ пользуется извѣстностью чуть что не меньшей, чѣмъ имя Скрябина. Въ Петербургѣ, напротивъ, мало знаютъ этого автора, и во всякомъ случаѣ, интересуются его дѣятельностью меньше, чѣмъ онъ того заслуживаетъ. Метнеръ написалъ уже не мало; правда, онъ не пишетъ для оркестра, какъ Скрябинъ, но за то въ камерной музыкѣ онъ разностороннѣе Скрябина. Скрябинъ кромѣ оркестра признаетъ только рояль, Метнеръ же, кромѣ фортепіанныхъ сонатъ, сказокъ, диограммовъ, сочинилъ и скрипичную сонату и значительное число романсовъ на великолѣпные тексты Гете и Ницше. Отчего же въ Петербургѣ его почти совсѣмъ не играютъ и ужъ вовсе не поютъ? Пока вопросъ касается всевозможныхъ меломановъ и артистовъ обычнаго типа, до тѣхъ поръ онъ рѣшается, конечно, просто. Просто музыка Метнера не по плечу дюжиннымъ любителямъ музыкальнаго искусства. Она довольно-таки трудна технически, она „абсолютна“ (въ противоположность Скрябину, Метнера интересуетъ повидимому, только чистая музыка), она мало эффектна, артисты такой музыки не любятъ, имъ негдѣ и нечѣмъ „блеснуть“. Но почему равнодушны къ ней многіе, если только не всѣ, заправскіе музыканты? Почему о Скрябинѣ спорятъ, о Метнерѣ молчатъ, Скрябинымъ восторгаются, либо поносятъ его послѣдними словами, — о Метнерѣ говорятъ неохотно съ кислицей? Повторяю, я думаю, что петербуржцы, въ томъ числѣ и я, мы незаслуженно прохладно относимся къ творчеству Метнера. Вѣроятно, настанетъ время, когда сочиненія его съ программъ „Вечеровъ современной музыки“ перекочатъ на афиши болѣе „популярныхъ“ концертовъ. Вѣроятно, Петербургъ дастъ когда-нибудь Метнеру реваншъ, — его серьезное, вдумчивое, высоко-культурное искусство безусловно достойно обрѣсти въ Петербургѣ съ теченіемъ времени извѣстный кружокъ поклонниковъ. И все-таки я сомнѣваюсь, чтобы кружокъ этотъ когда-либо достигъ болѣе или менѣе значительныхъ размѣровъ. И причины этого, думается, кроются въ свойствахъ дарованія Метнера. Метнеръ — классикъ, считающій своимъ предкамъ Бетховена, Шумана, Брамса. Послѣдній, пожалуй, наиболѣе близкій родственникъ московскаго композитора. Это, конечно, очень странно, что въ экспансивной Москвѣ, гдѣ еще живы традиціи Чайковскаго, объявился русскій брамсіанецъ. Еще страннѣе, что именно въ Москвѣ (ужъ скорѣе бы въ „холодномъ“ Петербургѣ!) его цѣнятъ и любятъ, не только какъ хорошаго, интеллигентнаго піаниста, но и какъ творца-художника.

Но грѣха тутъ еще нѣтъ. Вотъ въ той же Москвѣ работаетъ интересный русскій классикъ С. Таиѣвъ. У насъ тоже есть классикъ (хотя и не брамсовской складки) — Глазуновъ. Таиѣва играютъ у насъ сравнительно мало, но все же играютъ, а иногда и поютъ его красивые романсы. Глазунова любятъ и въ Петербургѣ, и въ провинціи, и за границей. Брамса за послѣдніе годы у насъ играютъ довольно много и охотно. Въ Германіи тоже есть представители классическаго направленія, съ геніальнымъ Регеромъ во главѣ, имя котораго пользуется широкой извѣстностью не только на родинѣ, но и въ Петербургѣ, гдѣ того же Регера исполняютъ не въ примѣръ чаще, нежели Метнера. Не можетъ быть никакого сомнѣнія, что классическіе идеалы еще далеко не изжиты, — да и будутъ ли они изжиты когда-нибудь? Старые мѣхи еще достаточно крѣпки, чтобы долго устоять противъ разъѣдающаго вліянія новыхъ вливаемыхъ въ нихъ острыхъ и пріаныхъ винъ.

Даже въ „Прометеѣ“ вы замѣтите, конечно, сильно реформированные, но все же достаточно опредѣленные контуры формъ классической сонаты. Даже у импрессионистовъ, какъ только они берутся за сочиненія крупнаго масштаба (квартеты Дебюсси, Равеля, Роже-Дюкаса), чувствуются сонатныя „вліянія“. Но у Регера (не говоря ужъ объ импрессионистахъ) „вино“ собственной марки. Оно кипитъ, брызжетъ, сверкаетъ и пѣнится. У Брамса неочятый уголь сосредоточенной поэзіи и часто скрытаго темперамента. А что даетъ Метнеръ?

Нѣтъ спора, въ смыслѣ работы большинство его сочиненій заслуживаетъ высшихъ похвалъ. У него всегда богато и разнообразно развитая ритмика (хотя усиленная пестрота ея производитъ иногда впечатлѣніе „вторичнаго“ однообразія, „монотоніи роскоши“ ритмической — пользуясь выраженіемъ Римскаго-Корсакова о гармоніи Вагнера). Гармонія у Метнера также очень „интересная“, далеко не шаблонная. Контрапунктомъ Метнеръ пользуется постоянно и притомъ очень ловко и своеобразно. Піанистическая сторона въ его сочиненіяхъ разработана отлично, и если вещи его не всегда „благодарны“ для исполнителя, то тѣмъ хуже для исполнителя, не считающаго для себя благодарными тѣ, иной разъ сравнительно скромно звучащія, но всегда чрезвычайно характерныя и любопытныя сочетанія и послѣдованія звуковъ, съ которыми ему приходится имѣть дѣло въ сочиненіяхъ Метнера. Но здѣсь и кончается власть Метнера надъ музыкой. Ни мистическій, метафизическій или иной какой анализъ (о чемъ я говорилъ выше) музыки Метнера, увы — не открываетъ въ ней присутствія живой творческой души и вмѣстѣ съ тѣмъ закрываетъ ей доступъ къ непосредственному вхожденію въ душу слушателя. Чувство (разумѣется не „сердце“, не чувствительность, но прямое художественное чувство) отказывается видѣть въ этой музыкѣ что-нибудь иное, кромѣ комбинацій „интересныхъ“, любопытныхъ, затѣйливыхъ, но по существу не выходящихъ за предѣлы комбинацій.

Конечно, есть у Метнера сочиненія разнаго достоинства. Нѣкоторыя изъ нихъ, какъ сонатная „тріада“, Scherzo infernale, кое-что изъ Stimmungs-Bilder такъ интересны,



*Мане. „Заяць“ (масло).
(Собр. Дусе, вь Парижъ).*

*Manet. „Le lièvre“ (huile)
(Collect. Doucet, Paris).*

что даже забываешь о томъ, что они только интересны, — они способны понравиться, хотя и не надолго. Другія, какъ фортеціанныя „дионрамбы“, ходульно-патетичны и непріятны. Романсы большей частью сухи и безжизненны по музыкѣ, всегда, однако, дающей нѣсколько интересныхъ гармоническихъ деталей.

Сухость и безжизненность — основной порокъ сочиненій Метнера, но вѣдь это понятія не безспорныя, да кромѣ того, музыка его такъ умна, такъ прекрасна, часто такъ остроумно сдѣлана, такъ солидна по фактурѣ, что возможность симпатій къ ней, даже извѣстнаго увлеченія ею, миѣ понятна, хотя въ настоящее время и довольно чужда.

Творчество Метнера скучновато и безкровно, но все же это отличный музыкантъ, говорящій свое слово въ музыкѣ. А много ли у насъ такихъ?

Третій изъ главнѣйшихъ московскихъ молодыхъ композиторовъ, Василенко, не въ примѣръ Метнеру, постепенно завоевываетъ для себя симпатіи въ Петербургѣ въ самыхъ широкихъ кругахъ. Сергѣй Никифоровичъ Василенко родился въ 1872 г. въ Москвѣ, учился у С. Таубева. Въ 1896 г. кончилъ университетъ по юридическому факультету, въ 1901 г. кончилъ консерваторію, получивъ золотую медаль за экзаменаціонную кантату „Сказаніе о градѣ Великомъ Китежѣ“. Съ 1906 г. состоитъ профессоромъ инструментовки въ консерваторіи. Съ 1907 г. Василенко завѣдываетъ историческими симфоническими концертами въ Москвѣ, на которыхъ выступаетъ дирижеромъ.

Въ области композиціи Василенко до сихъ поръ особой плодовитости не проявилъ. Изъ всего написано около 20 „opusовъ“. Изъ нихъ приблизительно четвертая часть (преимущественно изъ раннихъ произведеній) остается донынѣ въ рукописномъ видѣ. Сюда относятся юношескій струнный квартетъ, музыка къ поэмѣ А. Толстого — „Три побойща“, музыка къ „Щецному Дѣйству“ Симеона Полоцкаго, нѣкоторыя вокальныя сочиненія. Изъ крупныхъ произведеній Василенки извѣстностью пользуются симфонія g-moll, симфоническія поэмы „Садъ смерти“ (по О. Уайльду) и „Полетъ вѣдьмъ“, симфоническая сюита „Въ солнечныхъ лучахъ“ (сочинена въ 1910 г.), нѣкоторые романсы, какъ-то: „Дѣвушка пѣла“, „Болотный попикъ“ (оба на слова Блока), „Таръ“, „Новолуніе“ (оба на тексты Городецкаго), нѣкоторыя изъ „Заклинаній“ (слова Лохвицкой) и пр. Всѣхъ романсовъ у Василенки опять-таки очень немного, около 20. И все же, несмотря на болѣе чѣмъ скромный каталогъ своихъ композицій, Василенкѣ удалось занять довольно видное мѣсто въ группѣ новѣйшихъ композиторовъ-москвичей. И если дарованіе его не изъ крупныхъ, а въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ и не изъ особенно пріятныхъ, то самая наличность у него живого дарованія едва ли можетъ быть оспариваема. А живость этого дарованія находятъ для себя подтвержденіе уже въ одномъ фактѣ его постояннаго развитія и роста; какъ ни мало имѣемъ мы печатныхъ сочиненій Василенки, но взятые въ порядкѣ годовъ сочиненія они даютъ картину опредѣленной „эволюціи“ таланта.

Въ смыслѣ, такъ сказать, идейныхъ вѣяній, отражавшихся на формахъ музыкальной рѣчи Василенки, онъ началъ съ увлеченія русской старинной, лирико-эпической поэзіей старыхъ легендъ, былинъ, религіозныхъ преданій. На этой почвѣ композиторомъ созданы опера ‚Сказаніе о Китежѣ‘, ‚Эпическая поэма‘, и нѣкоторые романсы. Въ ‚Китежѣ‘ много музыки красивой, широкой, мыслей благородныхъ, пластичныхъ, колоритныхъ. Въ цѣломъ, однако, раннія сочиненія Василенки, мало самостоятельныя, отражаютъ на себѣ многіе общаго характера черты и приемы письма русской школы.

Когда расширились ‚идейные‘ горизонты композитора, когда область религіозныхъ переживаній обобщилась для него настолько, что въ кругъ ея вошли элементы демонизма и фантастики, — это расширение ознаменовало собою и новый этапъ музыкальнаго творчества Василенки. Онъ сочиняетъ ‚Полетъ вѣдьмы‘ и ‚Садъ смерти‘ — два произведенія, во всякомъ случаѣ, являющіяся главнымъ фундаментомъ композиторской извѣстности Василенки. ‚Садъ смерти‘ — тоньше, красочнѣе, пышнѣе ‚Полета вѣдьмы‘.

Василенко не Скрябинъ. Какихъ-либо новыхъ откровеній не найти у автора ‚Сада смерти‘. Но все же въ этой симфонической поэмѣ есть много хорошей музыки, гармоніи ея сочны, подчасъ напряжены и остро-чувственны, ея темы характерны, оркестровая палитра разнообразна, хотя яркость красокъ порой граничитъ съ крикливостью. ‚Полетъ вѣдьмы‘ (*Hirens nocturnus*) много грубѣе ‚Сада смерти‘. Въ поэмѣ чувствуется вліяніе Листа и Мусоргскаго, но въ ней нѣтъ ни поэзіи, свойственной композиціямъ знаменитаго автора ‚Мефисто-Вальса‘, ни стихійной силы гениальнаго творца ‚Почи на Лысой Горѣ‘. Сюита ‚*Au soleil*‘ принадлежитъ къ числу самыхъ счастливыхъ вдохновеній Василенки. Въ этой, распадающейся на 5 самостоятельныхъ эпизодовъ, сюитѣ (Прелюдія, Цикады, Дриады, Воздушный хороводъ) замѣтно вліяніе французскихъ импрессионистовъ, а также талантливѣйшаго изъ русскихъ современныхъ музыкальных ‚сказочниковъ‘ Лядова. Вліянія эти не мѣшаютъ, однако, проявленіямъ самостоятельной фантазіи и вкуса г. Василенки. Особенно красивы, полны музыкальнаго свѣта и воздуха три среднія части сюиты. Фортепіанной музыки Василенко не пишетъ, романсы же его съ художественно-музыкальной стороны стоятъ на одномъ уровнѣ съ оркестровыми произведеніями. Раннія поэмы для баса ‚Вирь‘ и ‚Вдова‘ мало интересны, написаны въ приподнятомъ мелодраматическомъ стилѣ. Но ‚Болотный Попыкъ‘, ‚Сольвейгъ‘, ‚Таръ‘, ‚Дѣвушка пѣла‘, эти романсы, вѣроятно, останутся въ русской вокальной литературѣ. Въ этихъ романсахъ композиторъ ‚пѣетъ‘, хотя и изъ маленькаго, но собственнаго стакана, и сквозь тѣ или иные вліянія въ каждомъ романсѣ чувствуется нѣчто свое, особенное. Наиболѣе привлекателенъ романсъ ‚Дѣвушка пѣла‘, гдѣ прекрасные стихи Блока такъ хорошо вяжутся съ музыкой, чрезвычайно прозрачной, дышащей ароматомъ чистоты и дѣвственности.

Я какъ будто кончилъ. Говорю неувѣренно, потому, что на самомъ дѣлѣ москвичей, мною не упомянутыхъ въ этомъ краткомъ очеркѣ, гораздо больше, чѣмъ названныхъ. Что можно сказать о людяхъ, еще совершенно не опредѣлившихся? Даже трудно учесть размѣры подаваемыхъ каждымъ изъ нихъ надеждъ. Напротивъ, удѣльный вѣсъ cadaго изъ равнѣ разсмотрѣнныхъ мною авторовъ нынѣ опредѣляется уже довольно ясно.

Центральная фигура молодой музыкальной Москвы, даже всей музыкальной Россіи— конечно, Скрябинъ (на ряду со Стравинскимъ). Назвать его композиторомъ будущаго сейчасъ уже нельзя; Скрябинъ перваго и втораго періода своей музыкальной дѣятельности общепризнанъ. Но дѣйствительная творческая энергія Скрябина всегда стремится прорваться въ грядущія музыкальныя дали. Скрябинъ ведетъ свою линію въ искусствѣ, постоянно опережая не только вкусы широкой публики, но и самого себя.

Метнеръ — діаметральная противоположность Скрябину. Взоръ Метнера неуклонно обращенъ назадъ, въ дали золотого вѣка германскаго классицизма. Но ,направленію‘ Метнеръ ,реакціоннѣ‘ Рахманинова.

Будучи превосходнымъ піанистомъ и хорошимъ дирижеромъ, Рахманиновъ обладаетъ тѣмъ чутьемъ красивой звучности (фортепіанной или оркестровой) и той непосредственностью и силой артистическаго темперамента, которая, отражаясь и на сочиненіяхъ его, придаетъ имъ извѣстный блескъ и жизнь, звуковую плоть и кровь. И все таки Рахманиновъ лишь оживляетъ потускнѣвшія краски Чайковскаго и Рубинштейна, а Метнеръ по своему (хоть и не слишкомъ по живому) разрабатываетъ чудесное наслѣдіе старыхъ мастеровъ.

Контрастъ между Скрябинымъ и Метнеромъ интересенъ еще въ плоскости общепсихологическаго характера ихъ столь различныхъ искусствъ. Скрябинъ не даромъ сначала ,подражалъ‘ Шопену. У нихъ глубокое родство душъ. И если въ натурѣ Шопена было такъ много женственныхъ чертъ, то про творчество Скрябина, про сильную и острую струю чувственности въ его музыкѣ, про истерическую взвинченность настроеній можно сказать, что здѣсь передъ нами какъ бы апоѳеозъ женскаго начала въ искусствѣ. И цѣлая пропасть раздѣляетъ здѣсь Скрябина отъ Метнера, у котораго всѣ линіи тверды, четки, суровы до черствости, все опредѣленно точно и ясно, искусство котораго по природѣ своей мужественно.

Позиція Василенки съ этой точки зрѣнія трудно поддается опредѣленію. Экзальтированность Скрябина ему чужда, но метнеровскій неоклассицизмъ чуждъ еще болѣе. Для Василенки характерны тяготѣнія къ элементамъ идеалистическимъ, фантастическимъ, пантеистическимъ. У него своя дорога, и что по ней онъ пока подвигается медленно, это не исключаетъ для Василенки возможности выработаться съ теченіемъ времени въ крупную и самостоятельную композиторскую силу.

ПАМЯТИ МЕЯ

(къ пятидесятилѣтію со дня смерти)

В. Пясть



ЕВЪ Александровичъ Мей, со дня смерти котораго 16 мая исполняется 50 лѣтъ, не принадлежитъ къ художникамъ, создававшихъ эпоху въ искусствѣ. Но это былъ поэтъ настоящій, одинокій и упорный, въ своемъ. Въ русской литературѣ прошелъ онъ не безслѣдною тѣнью; творчествомъ своимъ онъ кровно связанъ именно съ современной русской поэзіей. Частью своего наследія, своего, такъ сказать, существа онъ живетъ въ ней понынѣ,—

хоть это и не замѣтно на первый взглядъ.

Сынъ офицера, раненаго на отечественной войнѣ и умершаго отъ внезапно раскрывшихся ранъ, внукъ остзейскаго дворянина, еще въ молодости поселившася въ Москвѣ, а со стороны матери (рожд. Шлыкковой) — русскаго стариннаго рода, — Л. А. Мей былъ русскимъ, глубоко православнымъ человекомъ, совершенно сжившимся съ родиной, и до корня проникшимъ въ тайны нашего языка, исторіи, преданій, сказокъ и пѣсенъ. Только въ наружности Мей, походившаго какъ то на Шиллера, — да развѣ въ нѣкоторыхъ чертахъ творчества, скрытыхъ въ глубинѣ, было нѣчто нѣмецкое. Портретъ Мей рисуетъ намъ его мечтательнымъ буршемъ, съ бѣгущими сбоку волнистыми кудрями; съ характерными для поэта выпуклостями высокаго лба, ясными и внимательными, широко поставленными глазами; носомъ съ чуть видной горбинкою; сжатыми, классической формы, губами, и нѣжною ямкой на гладко-выбритомъ, неупрямомъ подбородкѣ. Съ дѣтства Л. А. былъ тщедушенъ, но старался развить себя гимнастикой и всегда хотѣлъ казаться сильнымъ. Особенно любилъ онъ бѣшенную ѣзду въ экипажѣ, самъ правилъ, и оставилъ замѣчательныя описанія такой ѣзды. Любитель не можетъ не оцѣнить его стихотворенія На бѣгу и разказа о зимнемъ пути въ Кронштадтъ — Сильныя ощущенія подъ Петербургомъ...

Родившись 13 февраля 1822 г. и скоро лишившись отца, воспитаніе, съ помощью дяди, поэтъ получилъ въ московскомъ дворянскомъ институтѣ, а съ 14 лѣтъ — въ старинномъ питомникѣ поэтовъ — Александровскомъ лицѣ въ Царскомъ Селѣ. Служилъ въ канцеляріи московскаго генералъ-губернатора; женившись въ 1850 г. на С. Г. Полянской, вышелъ въ отставку, получилъ мѣсто инспектора 2-ой московской гимназіи, и вскорѣ затѣмъ одесскаго лиція; впрочемъ, изъ за крымской войны туда не поѣхалъ, а вмѣсто того поселился въ Петербургѣ, причислился къ археологической комиссіи и всецѣло отдался литературѣ. Капитала у поэта не было; жилъ онъ своими стихами, разказами и переводами. Главнымъ покрови-

телемъ его литературной дѣятельности былъ другъ его, просвѣщенный богачъ гр. Г. А. Кушелевъ-Безбородко, издатель Русскаго Слова.

Квартира поэта скоро стала центромъ первой по времени русской литературной и артистической богемы. Тамъ перебивали всѣ тогдашніе начинавшіе писатели, поэты, художники, музыканты. На уютныхъ вечерникахъ поэта царствовало „чистое искусство“; всѣ разговоры о политикѣ и религіи разъ навсегда были изгнаны. Мей былъ поэтъ-художникъ съ головы и до пятъ. О его непрактичности сохранилось великое множество анекдотовъ: о дюссесахъ и шампанскомъ, покупаемыхъ посреди голодовки, — о каретѣ, безъ которой онъ никуда не выпускалъ жены, — и о послѣднихъ деньгахъ, отдававшихся поэтомъ первому встрѣчному бѣдняку, потому что у того были дѣти. Объ особенной жалости Мей не только къ людямъ, но и къ животнымъ, рассказываютъ также не мало. Все это вѣрно. Но отнюдь невѣрны ходячіе анекдоты о пьянствѣ послѣднихъ лѣтъ поэта, когда его будто бы случалось находить гдѣ-нибудь въ Новой Деревнѣ подъ заборомъ. Мей не чуждался вина, но не ради вина самого, а ради веселости въ товарищеской компаніи, которую Мей такъ любилъ. Въ два же послѣдніе года жизни, поэтъ, именно, вовсе не пилъ. Мей былъ по настоящему литературно образованный человекъ; то, что переводилъ, онъ переводилъ съ подлинниковъ, а его примѣчанія свидѣтельствуютъ о тщательномъ изученіи языка, эпохи и текста переводимыхъ авторовъ. Творческая или подготовительная къ ней работа были ему насущною пищею; онъ ни минуты не могъ оставаться безъ нихъ; занятый игрой или болтовней, Мей не переставалъ работать: наблюдать, подмѣчать, или даже сочинять что нибудь свое. Стихи свои онъ диктовалъ — не писалъ, — одна изъ причинъ малаго количества оставшихся рукописей поэта. Умеръ онъ отъ воспаления въ легкихъ; въ день смерти поэтъ еще диктовалъ, читалъ, занимался, и утомленный заснулъ, чтобы не просыпаться болѣе.

Что же сказать мнѣ еще? Изваянье богини Киберы
Кончилъ давно Пракситель, и давно повторяетъ Эллада
Имя ваятеля съ именемъ мнѣ ненавистной гетеры.
Но — да хранять меня боги! — теперь я спокойна, я рада...
Рада свободѣ... Взгляни, потемнѣли высокія горы:
Тихо въ вѣнцахъ многозвѣздныхъ проносятся вѣчныя Оры:
Ночь и природѣ и людямъ завѣтное слово шепнула:
.Спите! ...О, если бы ревность... твоя, чужеземецъ, заснула!

Такъ кончается прекраснѣйшая изъ всѣхъ, по нашему мнѣнію, поэма Мей — Фринэ. Это — рассказъ гетеры Гнатены о знакомствѣ ея съ Праксителемъ, видѣвшимъ въ Гнатенѣ Киприду и такъ, богинею, ее ваявшимъ, — но, ради мегарянки Фринэ, которая появилась на празднествѣ въ Аоніахъ, покинувшимъ ее. Въ этой поэмѣ все гармонично и красиво, отъ языка и плавнаго гекзаметра, которому безукоризненные рѣзмы придаютъ особое, чисто Меевское, очарованіе, —



Курбе. Цветы (масло).
(Собр. Персонъ, въ Парижѣ).

Courbet. Fleurs (huile).
(Collect. Pearson, Paris).



*Paris de Chavannes. Grande esquisse pour le
musée d'Amiens (huile).
(Collect. Barbazanges, Paris).*

*Юви де Шаваньо. Большой эскиз
для панно Амьенского музея (масло).
(Собр. Барбалакжэ, в Париже).*



Шюи де Шаванн, Большая скупка
для панно Амьенского музея (масло).
(Собр. Барбизансье, в Париже).

Pays de Chavannes, Grande esquisse pour le
musée d'Amiens (huile).
(Collect. Barbizanges, Paris).



*Пуви де Шаваннь. Малое повтoрeнiе
'Прометей' Бoстoнскoй Библioтeкe
(маслo).
(Собр. Барбазанжъ, въ Парижъ).*

*Puvis de Chavannes. Petite réplique du
'Prométhée' de la Bibliothèque de Boston
(huile).
(Collect. Barbazanges, Paris).*

до мелочей эллиническаго колорита, схваченнаго, какъ бы сказать, не изъ большаго искусства эллиновъ, не изъ Партегона, — а изъ искусства Танагры.

Кто испыталъ разъ въ жизни наслажденіе находится среди большой коллекціи танагрскихъ статуэтокъ, тотъ пойметъ, что мы говоримъ. Въ нихъ, какъ въ этой поэмѣ Мея, передается живая для насъ красота и прелесть той жизни; тамъ все живетъ, все чувствуетъ и какъ будто говоритъ, — а все между тѣмъ, до конца и безъ конца, красиво. Все — далекое, тогдашнее, но вмѣстѣ съ тѣмъ — наше, понятное для насъ, нынѣшнее. Эти танагры, несмотря на миниатюрность размѣровъ, — все-таки не „миниатюра“, не стилизація, не „нарочное“, — а настоящее, даже величественное и прелестное вмѣстѣ, искусство.

Такова Меевская Фригэ. Кто-то — кажется покойный П. Я. — объявилъ талантъ Мея чисто-вышнимъ, направленнымъ исключительно къ формѣ. Но въ одной только послѣдней строчкѣ изъ приведенныхъ нами:

Сните... О, если бы ревность... твоя, чужеземецъ, заснула!

столько содержанія, столько чисто лирическаго, внутренняго движенія, такъ тончайше и гармонично выраженнаго, что надо быть совершенно глухимъ къ душѣ поэзии, чтобы этого не замѣтить.

Намъ интересно, прислушивались ли такіе критики къ музыкѣ, напр., Меевскихъ Сумерокъ — лирической пьесы совѣмъ въ другомъ родѣ?

Оттень... Поле чернѣть:
Кровля на церкви обмокла:
Такъ вотъ и вѣть, и вѣть,
Пахнетъ весною сквозь стекла.

Съ каждою новой ложбинкой
Водоцоль все прибываетъ,
И ограниченною льдинкой
Вешняя звѣздочка таетъ.

Тѣни въ углахъ шевельнулись,
Темныя, сонныя тѣни,
Вдоль по стѣнамъ потянулись,
На полъ ложатся отъ лѣни...

Совъ и меня такъ и клонить...
Тѣни за тѣнями — грезы...
Дума — въ невѣданномъ тонетъ...
На сердцѣ крупныя слезы...

Охъ, если бь крылья — да крылья,
Если бы доля — да доля,
Не было бь мысли: безсилъ!
Не было бь слова: неволя!

Что причисленіе Мея къ поэтамъ искателямъ формы и только формы — несправедливо, доказывается хотя бы тѣмъ, что другіе критики обвиняютъ Мея какъ

разъ въ противоположномъ: въ небреженіи къ формѣ, въ непониманіи законовъ русскаго стиха, въ утратѣ чутья его, бывшаго у всѣхъ, будто бы поэтовъ Пушкинскои эпохи. Конечно, и это далеко отъ истины. Мей великолѣпно чувствовалъ законы стиха и ритма; если же онъ отступалъ сплошь и рядомъ отъ такъ называемаго канона, то эти отступленія были сознательны и законны — ибо художественны. Указываютъ, напримѣръ, на невыдержанность гекзаметровъ Мей. Но забываютъ, что, когда хотѣлъ, онъ создавалъ ихъ безукоризненными. Хотя въ величайшей скромности своей Мей и говорилъ, что Гибдичъ увезъ съ собою въ могилу тайну передачи русскимъ стихомъ греческаго, все-таки надо думать, что поэтъ, не противъ цезуры или стопъ погрѣшившій въ гекзаметрахъ Фригъ, но только подкрасившій ихъ (какъ подкрашены танагры) римами, — сумѣлъ бы продиктовать строгіе гекзаметры и безъ римъ. Въдѣ Мей никогда не измѣнялъ разъ выбранной строфѣ, — хотя часто изобрѣталъ строфы самыя трудныя, самыя неожиданныя.

Бѣлою глыбою мрамора, высей прибрежныхъ отброскомъ,
Страстно извнися ваятель на рынокъ Паросскомъ;
Сталь передъ ней — вдохновенный, дрожа и горя,
Фебъ утомленный закинулъ свой щитъ златокованный за море.
И разливалась на мраморѣ
Вешнимъ румянцемъ заря.

Такъ начинается Меевская Галатя. Но погодите восклицать: это самодурство! какое насиліе надъ священнымъ гекзаметромъ! — Дѣло въ томъ, что это вовсе же не классическій гекзаметръ. Лишь первая строчка строфы случайно совпадаетъ съ нимъ, — ни одна другая, и всѣ эти строчки метрически между собою различны. Это не какая-либо классическая строфа, — это своя, своеобразная строфа Мей, и отъ нея поэтъ не отступилъ ни на тактъ на всемъ протяженіи поэмы. Что ни поэма у Мей — Альфусъ, Вихоръ, Притча пророка Набана, Отойди отъ меня, Сатана, то новая строфа, и всегда до конца поэмы одна и та же. Въ этой особености Мей нельзя не видѣть бессознательно жившей въ поэтѣ традиціи средневѣковыхъ миннезингеровъ, пѣвшихъ каждый неизмѣнно своею, изобрѣтенною имъ самимъ, строфой. Та только разница, что Мей почти каждое стихотвореніе свое писалъ строфою, новою и для него самого.

Въ этомъ пристрастіи къ изысканной строфѣ видится намъ также черта поэзіи Мей, сближающая его съ современными намъ пѣвцами, — и прежде всего съ Валеріемъ Брюсовымъ. Послѣдній, надо замѣтить, отдаетъ справедливую дань творчеству Мей — что видно изъ его рецензіи на новое изданіе стихотвореній поэта (Русская Мысль 1912 г.). Съ современными мастерами сходенъ Мей и въ любованіи римою, которая доведена у него часто до виртуозности, до щегольства, но никогда до чрезмѣрности, какъ у Минаева, гдѣ римою всчерпывалось все. Врядъ ли кто изъ поэтовъ ввелъ столько новыхъ, привившихся впоследствии,

созвучій въ нашу поэтическую рѣчь, какъ Мей; но дѣлалъ онъ это походя и шутя. Новыхъ рѣчъ Мей не искалъ, — онѣ самиплыли къ нему. Онѣ разбросаны не только въ оригинальныхъ его стихотвореніяхъ, но и по переводамъ. Видно, что онѣ ему не стоили ничего, видно, что онъ ихъ именно считалъ игрушками въ два су, какъ Верленъ; но, какъ Верленъ, и Мей не ‚свертывалъ имъ шею‘ — пусть играютъ, если ‚имъ‘ такъ хочется, вѣроятно говорилъ онъ себѣ.

Вотъ и языкъ у Мей — его словарь богатъ изумительно; стихи его такъ и пестрятъ неологизмами, народными словечками, славянскими оборотами. Онъ въ языкѣ ничего не боялся, кромѣ прозы, — но ничего и не выдумывалъ, не искалъ, — всѣ эти новшества сами ему давались, и онъ выражался такъ, потому что не могъ выразиться иначе. Надо ли говорить, что такимъ отношеніемъ къ языку также родствененъ Мей новѣйшимъ поэтамъ; мы увѣрены, что если бы были составлены поэтическіе словари различныхъ эпохъ, — словарь Вячеслава Иванова, напр., во многихъ чертахъ напоминалъ бы словарь Л. А. Мей.

Критики ставятъ въ упрекъ Мейю его ‚ультра-народные‘ эпитеты. Упрекъ былъ бы справедливъ, если бы поэтъ допускалъ ихъ безъ разбора и всюду. Но въ античныхъ поэмахъ Мей, въ переложеніяхъ Библии, имъ не было мѣста. Тамъ соблюдалъ онъ другой, чуть-чуть приподнятый, чуть-чуть тронутый славянищиной тонъ — умѣло и съ тактомъ:

Нышнихъ волосъ золотое руно до земли распустила,
Перевязь персей и поясъ лилейный рукою разрѣшила,
Сбросила ризы съ себя...

(Ф р и н ѐ).

Эти благородные славянизмы вводятъ необходимую величавость въ такое, иначе бы рискованное, описаніе. А вотъ образецъ мастерского Меевскаго ямба:

И падаютъ, и падаютъ цвѣты,
И сыплются дождемъ неустержимымъ...
Въ дугахъ и зланныхъ нажитяхъ подъ Римомъ
Три дня ихъ сборомъ были заняты
Селянки загорѣлыя и дѣти.
И падаютъ, и падаютъ цвѣты,
И зыблются, какъ радужныя сѣти...

Сколько въ приведенномъ отрывкѣ всякой ‚инструментовки‘, внутреннихъ рѣчъ, аллитерацій, игры на гласныхъ, игры на звучныхъ аффрикатахъ (ж и з); сколько волнообразнаго, все учащающагося, все уплотняющагося, паденія — паденія цвѣтовъ въ самыхъ этихъ звукахъ. А сколько звуковыхъ эффектовъ въ приведенныхъ нами ранѣе Сумеркахъ, построенныхъ на игрѣ влажныхъ, тающихъ, плавныхъ созвучій, чуть задержанныхъ тонкими ‚к‘ — будто весенней капелью...

‚Русскій отдѣлъ‘ въ поэзіи Мей слабѣе другихъ, это правда. Но нѣкоторыя пѣсни его все же выдержатъ самую строгую критику, и по нимъ надо судить, какъ

постигалъ Мей это таинственное, до конца недоступное ни одному индивидуаль-
ному творцу, народное творчество. Великолѣпно его „По грибы“:

Рыжечковъ, волняночекъ.
Бѣлыхъ бѣляночекъ.
Наберу скорешенько
Я, млада — младешенька...

Это — пѣсня шутивая, но все же серьезная, и подлинно-народная, до глубинъ
народная, и отнюдь не частушка.

Превосходенъ Меевскій Лѣшій, который, проснувшись однажды, видитъ, какъ
въ его лѣсу:

Засыпано бодото
Пескомъ, дрсвой и щебнемъ.
И мостъ надъ нимъ поднялся
Гранитнымъ сѣрымъ гребнемъ.
И, разсыная искры
Далеко въ полѣ чистомъ,
Летитъ змѣя-чугунка
Съ шипѣниемъ и свистомъ.

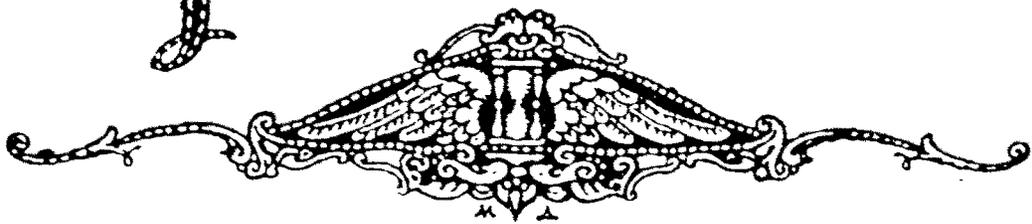
последняя строфа — опять-таки шедевръ звуковой изобразительности.

Много такихъ драгоценностей погребено во многословной народной поэзіи Мей.
Имѣющій ключъ къ ней найдетъ ихъ и въ самыхъ растянутыхъ пѣсняхъ его: но,
видно, для многихъ Мей надолго останется еще запечатлѣннымъ. Странная судьба
у иныхъ — не только русскихъ — писателей: быть знакомымъ всѣмъ и каждому,
но только по имени, быть почитаемымъ — но неизвѣстно за что; читаться — но
невѣдомо какъ. Часто случается это, потому что писатель пишетъ слишкомъ много,
по сравненію съ тѣмъ, что онъ пишетъ значительнаго. Такъ было съ Меемъ,
поэтомъ истиннымъ, дѣйственнымъ, разностороннимъ и богатымъ.





Хронозиска



ПО ПОВОДУ СТИХОВЪ АННЫ АХМАТОВОЙ *

Человѣка, пишущаго стихи, мы вообще называемъ поэтомъ. Женщину, пишущую стихи, мы еще называемъ Музой. И даже если это сказано шуточно, здѣсь заключается какое-то смутное, но многозначительное утверждение того, что женское вдохновение въ глубочайшемъ корнѣ своей женственности отличается отъ вдохновенія мужского.

И чѣмъ меньше женщинъ, способныхъ сказать въ поэзіи свое новое слово, тѣмъ большимъ вниманіемъ мы обязаны къ творчеству женщины, которая, первой же полудюжиной стихотвореній въ двухъ-трехъ журналахъ, привлекла сужденіе критики и заслужила равно для себя почетныя: похвалу Валерія Брюсова и грубую брань г. Буренина.

Анна Ахматова умѣетъ по большой дорогѣ современной художественной культуры идти съ такой самобытной независимостью личной жизни, какъ будто бы эта большая дорога была причудливой тропинкой ея заповѣднаго сада.

Да, большая дорога, ибо далеко, далеко назадъ виднѣется рядъ вѣхъ, уходящихъ въ былое...

Какъ много нужно вспомнить для того, чтобы наклеить на эту маленькую книжку ярлыкъ со столь простою надписью: импрессионизмъ

субъективно-синтетическій? А вѣдь это лишь виѣшняя оубка.

Когда, полвѣка съ небольшимъ назадъ, люди пришли къ трагической невозможности дальше выявлять реальный міръ во всемъ безконечномъ осложненіи мелочей и подробностей, и казалось, что красота зашла въ тупикъ; тогда открылась — сначала неясно, потомъ какъ громъ побѣдныхъ трубъ — тайна синтетическаго воспріятія: оказалось, что нѣсколько удачно выхваченныхъ частныхъ даютъ такую же полную synthesis картины, какъ и всѣ несмѣтныя дѣйствительныя подробности. Миліоны листьевъ затренитали въ двухъ-трехъ обобщающихъ мазкахъ... И вотъ, когда европейскіе цари Прекраснаго пошли по новому пути, то имъ, въ силу закона, заставляющаго весь міръ служить Царямъ, подвернулось японское искусство съ достигнутымъ умѣніемъ дать цѣлый пейзажъ въ двухъ-трехъ линіяхъ. О двлініи японцевъ много говорили; но правда ли, что желтолицыя опричники культуры могли серьезно двліять на самостоятельное царственное творчество Европы?

Какъ бы то ни было, японское искусство намъ пригодилось на топливо, и имя далекихъ чужаковъ стало обозначать опредѣленную манеру синтетическаго воспріятія.

Въ русскую поэзію эта манера введена въ окончательномъ видѣ Иннокентіемъ Анненскимъ.

Въ стихахъ Анны Ахматовой очень много

* Сборникъ „Вечеръ“, изданіе Цеха Поэтовъ.

японскаго искусства. Та же разорванность перспективы, то же совершенное пренебрежение къ пустому пространству, отдѣляющему первый планъ отъ задняго плана; то же умѣние въ сложномъ пейзажѣ найти тѣ три дерева, которые наполняютъ растительностью цѣлую мѣстность, или тотъ единственный, едва намѣченный конусъ, который даетъ ощущение чрезвычайной гористости.

Японское искусство, благодаря побѣдности своего мастерства, увѣренной виртуозности своей, можетъ показаться чѣмъ то особенно радостнымъ. Быть можетъ это такъ у желтолицыхъ. Но для насъ, европейцевъ, въ бездонной сокровищницѣ неумиравшихъ печалей, оно становится глубоко трагичнымъ.

Художникъ до того изощряется въ умѣнии сложную картину передать пятью-шестью чертами, что онъ становится не способнымъ видѣть все остальное... Искусство въ самой силѣ своей становится безсилемъ*. Анна Ахматова признается намъ, что изъ всего образа встрѣтившейся дѣвушки, чья прелесть неясно сквозитъ въ этихъ стихахъ, она замѣтила только одну черту: мнѣ только взглядъ одинъ запомнился незнающимъ спокойныхъ глазъ... Остальнаго она не видѣла...

Въ другомъ стихотвореніи она говоритъ: Я вижу все. Я все запоминаю, любовно кротко въ сердцѣ берегу. А посмотрите тутъ же перечисленіе того, что она видитъ и запоминаетъ: какая непослѣдовательность воспріятія, какая разорванность впечатлѣній! Но именно эта трагическая въ самомъ существѣ своемъ черта нашего современнаго безсилія и придаетъ стихамъ Анны Ахматовой ихъ столь обаятельный субъективизмъ.

Изъ печали своей творимъ мы себѣ красоту. И становится слялою слабость.

Подъ внѣшней японскою формой, отчасти привычною намъ, но все еще экзотичной, рас-

крывается, какъ внутреннее содержаніе, душа и жизнь какой-то орхидеи...

Впечатлѣніе иногда сосредоточивается въ странныхъ образахъ и выраженіяхъ, которыя прямо и непосредственно передаютъ рѣдкостныя переживанія: Какъ соломинкой пьешь мою душу. Знаю, вкусъ ея горекъ и хмѣленъ... А теперь я игрушечной стала, какъ мой розовый другъ какаду. Первое прикосновеніе обручальнаго кольца ей кажется укусомъ звѣнчей осы... Но конечно не въ этихъ случайныхъ заостреніяхъ, которыя могли бы быть искусственной манерой, подлинно горькій и хмѣльный вкусъ ея поэзіи.

Много пошлыхъ улыбочекъ встрѣтятъ эти острые строкки:

Мужъ хлесталъ меня узорчатымъ, вдвое сложеннымъ ремнемъ... И внѣшняя пряность ихъ могла бы быть поэзіей. Но неужели нѣтъ въ этихъ двухъ строчкахъ того едва уловимаго, неподражаемаго, чего не придумаешь никакая поза? Захватывающій тонъ исповѣди, слышимый въ этомъ стихотвореніи, конечно, не въ воображаемомъ ремнѣ, а въ томъ состояніи души, которое здѣсь обнаружено. И мнѣ жутко становится, когда я представляю себѣ женщину, которая, вспоминая это дѣло (ибо поэтъ вспоминаетъ небывшее равно какъ и бывшее), мужа упоминаетъ вскользь, какъ подлежащее, и только какъ подлежащее, а ремень выявляетъ такъ ярко: вдвое сложенный, и это сочное слово: узорчатый. Съ ремнемъ, не съ мужемъ соединяетъ она всю боль и все униженіе.

О, какъ свободны эти женщины въ причудной нецѣпности своей! Такія женщины, не сомнѣвайтесь, были, и какъ передъ ними безсилны мужчины со всею своею логикой. — женщины, которыя на пытки съ яркой силой выявляли въ сознаніи мутный отблескъ раскаленныхъ углей на ржавыхъ клещахъ, а судей не замѣчали, такъ совсѣмъ и не замѣчали. О, безвозвратно погибшая поэзія жестокаго вѣка, когда странныя, и потому обреченныя женщины такъ странно проявлялись въ застѣнкѣ Бенедикта Карцова, чудовищнаго Мистреби-теля Вѣдьмъ... А могли бы мужа изъ нашего народа быть своихъ женъ, если бы вникли они,

* Хирониси сказалъ: Въ моихъ картинахъ даже точки живутъ. Но подумалъ ли онъ, что для этого приходится пожертвовать всѣмъ, что кругомъ этихъ точекъ? А вѣдь пространство непрерывно...

как и о чемъ будетъ итъ избитая жена словами ибени народной?

Мечта питаетъ поэзію Анны Ахматовой. Глубоко грустная мечта, часто романтическая по содержанию. Впрочемъ, романтикомъ мы называемъ мужчину, который въ дѣйствительности видитъ одинъ лишь предлогъ для мечты; женщина же, которая хочетъ мечтать — не романтикъ, а просто... женщина.

Что можетъ быть болѣе грустнаго, чѣмъ грустная мечта? Въдѣ именно мечта — вѣрнѣйшій путь къ радости, единственный, который не долженъ бы обманывать. Пусть глубже и всеобъемлюще печаль мысли и чувства; но въдѣ она сама себѣ награда. Джакомо Леонарди, Джорджъ Байронъ, эти цари тоски, не отъ нея ли пріязли своей царственный внѣнецъ? Печаль Леонарди благоговѣнно созерцаю, и ясенъ взоръ моего созерцанія; но туманится взоръ передъ женской печалью...

Трагедія титанической мужской мысли менѣе трогательна, чѣмъ трагедія женственно слабой грезы... Трагедія грезы! Страданіе цвѣтка! Я хотѣлъ выдержками пояснить печальную сущность стиховъ Анны Ахматовой. И я еще разъ перелистала всю книжку, подыскивая примѣры. Но итъ, не нужно. Нельзя давать по каплямъ тонкій и душистый ядъ, разлитый повсюду...

Мечта ея, впрочемъ, не всегда печальна. Она имѣетъ оба устремленія, вверхъ и внизъ, но какъ трагически неравны они! Какимъ хрупкимъ, неудовимымъ, призрачнымъ счастьемъ хочетъ она уравновѣсить свою печаль, тоже призрачную, тоже невѣсомую, но такую большую, большую... «Кто сегодня мнѣ принеситъ въ легкой сѣткѣ гаммака?» — вотъ вопросъ ея оптимистическихъ настроеній. Иногда она хочетъ свѣта: «Я мѣста ищу для могилы, не знаешь ли, гдѣ свѣтлѣе?». Отравленность ея неизлечима; она сибинитъ къ жемчугу: «О, такой пѣвнательной истомы я не знала до сихъ поръ», но сейчасъ же, черезъ двѣ строчки, радость ея съ безсознательной привычкой воспринимаетъ: небо цвѣта вороненой стали, звѣзды матово блѣдны... Жутко всегда ходить подъ такимъ небомъ...

Мечта Анны Ахматовой подобна цвѣтку, который устремляетъ безпомощно къ солнцу

ломкій и трепетный стебелекъ, въ то время какъ подъ землей безчисленные корни унорно ищутъ мрака, и ползутъ уже слѣпые черви тоски...

Любовь наполняетъ всю книжку. Да и о чемъ могла бы итъ столь женственная лира? Пѣвнательно-наивный эгоцентризмъ этого чуткаго сердца одинъ только разъ измѣняетъ себѣ въ стихотвореніи, которое среди полусотни другихъ звучитъ невѣроятнымъ исключеніемъ (восемь строчекъ о лицействѣ Пушкинѣ).

Любовь какъ мимолетная, случайная встрѣча, вѣчная въ своей повторимости, въ непрерывности своей мечты... Любовь какъ отравка, которой живешь... «Онъ» — это тотъ, кто уходитъ, кто бросаетъ и забываетъ. «Стройный мальчикъ пастушокъ», съ легкимъ смѣхомъ говорящій слова, которые убиваютъ (стихотвореніе «Надъ водой»). Или художникъ, выживившій на полотнѣ всю муку, на какую способенъ ея лицо, и бросившій неоконченный портретъ («Надпись къ неоконченному портрету»). Или еще: «Онъ мнѣ сказалъ: не жаль, что Ваше тѣло растаетъ въ мартѣ, хрупкая Сибгурка». Всегда разлука, всегда непоправимое...

И она, шной любви не знающая, покоряется: «Сердце къ сердцу не приковано, если хочешь — уходи. Много счастья уготовано тѣмъ, кто воленъ на пути. Иногда лишь: «О, какъ вернуть васъ, быстрыя недѣли его любви воздушной и минутной? Разлука такъ неразлѣмно сливается съ ея печальною любовью, что какимъ-то исключеніемъ звучитъ: «И знать, что все потеряно, что жизнь — проклятый адъ! О, я была увѣрена, что ты придешь назадъ».

Да, въ этомъ утвержденіи есть какая-то парадоксальная правда: Анна Ахматова часто искренно говоритъ о самоубійствѣ и все же она давно покорилась всему будущимъ разлукамъ. И каждая отдѣльная разлука какъ-то скорбно безболына, потому что новая боль теряется во всегдашней печали. Какъ выслѣдить отдѣльную слезу, упавшую въ рѣчку?

Лады воспріятія и ощущенія Анны Ахматовой...

Давно замѣчено, давно показано, что есть такое состояніе души, наступающее послѣ сильныхъ потрясеній, горя, утратъ, когда сознаніе

как бы раздвигается: горе, уже не требующее мысли, не требующее определения продолжает ровно звучать; и вместе с тем воспринимается множество случайных подробностей обстановки, и быть, как будто, мелочи столь мелкой, чтобы остаться незамеченной. И много времени спустя утрата вспоминается именно в сопровождении какого-нибудь пустяка, и есть особенная мука в невозможности освободиться от окружающего. Вот это состояние души, вообще исключительное, является обычным для Анны Ахматовой. И потому стихи ее так остро жалат... Такой «лад восприятия» имеет, я думаю, свою литературную историю. Романтизм представлял горе, как полное поглощение горем; скорбящий становился безчувственным. Очевидно, что коль скоро реалистическое искусство встретило с заданием горя, оно прежде всего должно было опровергнуть романтическую поглощенность горем. И тогда началось «выявление» всей этой аналитической восприимчивости скорбящего.

Конечно, как и всегда в искусстве, дело шло не только о переменах в изображении и толковании чувств, но и о переменах самого чувства. Люди, пришедшие к натуралистическому искусству, действительно горевали иначе, чем романтики.

Мне кажется, что модернизм продолжил в этом случае формулу натурализма, изменив ее только модально. Скорбь осталась сложным состоянием духа с повышенной восприимчивостью и только взаимоотношение основного чувства с воспринимаемым послужило натуралистического стало символическим. К слову сказать, я усматриваю здесь частичное, но все же доказательство того, что модернизм не есть неоромантизм, как утверждают некоторые теоретики.

Тот самый поэтический материал, который накопляет Анна Ахматова в этом основном состоянии своей души, она и располагает потом в стихах по способу, который я выше определил как «японский».

Вся книжка производит впечатление того, что музыка называется органичным пунктом. Звучит настойчиво все та же печаль, а

выбренные чувства называют измучившую вереницу ощущений. И если при несомненном однообразии своей лирической основы, стихи Анны Ахматовой читаются с неослабным вниманием, то это происходит от острого своеобразия и богатства того, что я бы назвал «сопровождающим восприятием» (сопровождающим — обратное музыкальному пониманию). Средоточие внимания до того переносится на выбренные впечатления, что когда она начинает стихотворение — «Я говорю сейчас словами твоими, что только раз рождаются в душе», потом только описывает комнату, то это кажется вполне естественным: описание комнаты и есть «твое слово».

Самым ярким примером японского непосредственного сопоставления первого и второго плана я бы признал во всем сборнике прекрасное стихотворение «Память о солнце в сердце слабеть...» и особенно строфу: «Ива на небе пустою раскидала вверь сквозной. Может быть лучше, что я не стала вашей женой...». Эти внезапные переходы имеют разительную силу воздействия...

Очень редко Анна Ахматова изменяет основной своей схеме и в противопоставлении планов (в смысле японской живописи замечает личное свое настроение объективным афоризмом: «Любовь покоряет обманно наивным простым, неискусным. Еще так недавно — странно ты не был сдвиг и грустным». (Чтобы не повторяться ниже, я тут же обращаю внимание на удивительную формальную законченность этого случайного афоризма. Эти две строчки звучат, как наивные слова какого-то большого старого мастера).

Восприятие ее иногда правится своей затейливой вещественностью: «Высоко в небе облачко сбирало, как бличья разстеленная шкурка».

Анна Ахматова живет в небольшом, но запутанном лабиринте своих ощущений.

* Листы потеряла ива, но «пустую» кажется не ива, а небо... Любопытный пример «расширения» в восприятии поэта.

изысканность которых не однообразна, ибо она умбеть и совбмь просто соединить свою тоску со свбчей на окнб дома, куда она больше не вернется, или съ едва сквозящими во льду сдбдами того, кто больше не придет⁷. Иногда она находитъ въ себб такіа жемчужины поэтической психологіи: „Показалось, что много ступеней, а я знала, ихъ только три...“

Но я хотбль бы назвать два стихотворенія, которыа, какъ вбхи, указываютъ на то, что изъ этого лабиринта есть выходъ въ большіе просторы... Во первыхъ: Ты повбрь, не змбвное острое жало... гдб нбжность чувства поднимается высоко надъ обычнымъ еа нбвнительнымъ, но узкимъ эгоцентризмомъ. И еще: „Любовь покоряетъ обманомъ... съ красивымъ эскизомъ большой мужской трагической любви. Если примбнить къ оцбнкб лиризма Анны Ахматовой одно плодотворное ученіе Вячеслава Иванова (о которомъ я говорилъ въ лбтисси „Аполлона“ за 1911 г.), по которому всякое лирическое стихотвореніе являетъ либо двойственное, либо тройственное соединеніе темъ, то окажется, что весь сборникъ еа, въ которомъ непрестанно и неразрбненно сопоставляются внутреннія переживания съ нбвними впечатлбвнїями, представляетъ непрерывную діаду.

И вотъ мнб кажется, что сила воздбствїя этихъ стиховъ основана на томъ парадоксальномъ обстоятельстве, что въ указанной діадб преходящее, случайное, маленькое — личная жизнь, переживания, — дано какъ устойчивое, ровное, постоянное: печаль поэта. И наоборотъ, вбчное, большое, неизмбнное — природа — дано какъ рядъ отрывочныхъ, причудливыхъ впечатлбвнїи. Въ этомъ парадоксальномъ прїемб скрытно заключается большая волнующая сила.

Вотъ я сказалъ о ней много словъ, и кажется, что я очень ее расхвалилъ... Такъ ли это? Вбдь

⁷ Читатель, который не замбтитъ, какое острое воспоминаніе подлинной природы заключено въ строчкахъ какъ-то: „Птичьимъ голосомъ ключу любви“ и т. п., пусть на себя пеняетъ: не поэзіа ббдна, самъ онъ слбвнб.

похвала — прежде всего вопросъ масштаба. И что еще такое есть похвала, когда былъ Данте, и былъ Пушкинъ? Но все же да будетъ дозволено склониться и надъ этимъ цвбткомъ, хотя бы надъ головой шумбла дубрава большой поэзіи...

Или нужно непременно наизать рядъ опредбленныхъ упрековъ?

Ей недостаетъ еще мастерства въ трудномъ искусствб — уравновбсить — неограниченность поэтического содержанїя съ ограниченностью метра, или, выражаясь проще, всякую мысль свести именно къ данному числу слоговъ. (Такое выраженіе закона мастерства можетъ показаться грубоватымъ, но... въ концб-концовъ, не въ этомъ ли вся суть?). Вотъ почему не удовлетворяетъ значительная часть стихотворенїа „Музб“, строки 7 — 12 стихотворенїа „Пбсь послбдней встрбчи“, и еще нбсколько... И неудовлетворительна всегда середина стихотворенїа, не начало и не конецъ — опасный, очень опасный признак!

Именно сейчасъ, когда я думаю о недостаткахъ въ стихахъ Анны Ахматовой, мнб навязчиво вспоминается — странное дбво! — замбчательная сладковзвучность каждой и е р в о й строки въ каждомъ стихотворенїи... Право на такіа начальныя строчки прїобрбтается цббною законченной гармонїи цблаго: иначе онб всегда немного отзываются дилетантствомъ... О, какъ не вспомнить объ идеалб, — какой божественной созвучности во все го стихотворенїа о н р а в д ы в а ю т с я благозвонныя первыя строчки у Пушкина!

Далбе, приходится сопоставить тонкое и нбвнительное искусство Анны Ахматовой вылить „по-японски“ цблый пейзажъ двумя-тремя чертами, когда этотъ пейзажъ созвученъ еа собственному настроенїю, — съ нбкоторой неуббдительностью еа описанїи, коль скоро задача менб эгоцентрична — такъ въ стихотворенїи „Маскарадъ въ паркб“. Вообще стихотворенїа „подъ XVIII вбкб“ мнб нравятся меньше, несмотря на прелестное, мбстами, ихъ жеманство (но зачбмъ романтическое имя „Алиса“ въ этомъ рококо?).

И наконецъ. Стихотвореніе „Мужъ хлестагъ меня узорчатымъ...“ нравится и уббждаетъ

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

какою-то неудовимою связью своей съ темами народной женской поэзи. Но когда третья строфа его вѣшше сбивается на тонъ народной пѣсни, а сразу послѣ того опять, съ модернистской изысканностью, да лучи ложатся тонкіе на несмятую постель, то это звучить непріятно.

Нѣкоторая невыдержанность тона, часто едва удовиная, наблюдается нѣсколько разъ. Хотя примѣръ привести трудно, я укажу на двѣ строчки, которыя какъ-то не вяжутся съ тѣми стихотвореніями, къ которымъ они принадлежатъ: „Слава тебѣ, безыходная боль!“ (слишкомъ высокопарно, сбивается на какой-то трагическій гимнъ: „готовая... снова стать тобой, земля“ (слишкомъ книжно для предшествующей прелестной граціозной картины).

О метричѣ Анны Ахматовой: наблюдается преобладаніе хорей надъ сравнительно рѣдкимъ ямбомъ: вездѣ своеобразная и часто острая игра пиррихіями. Очень часто примѣненіе трехсложныхъ стопъ, между прочимъ трехстопный амфибрахій безъ каталексы, причемъ послѣднее обстоятельство сильно подчеркивается стяженіями внутри стиха (напримѣръ: „Былъ свѣтѣль ты, взятый ею, и пивній ея отравы...“ Хорей изобилуетъ весьма непринужденными стяженіями и даже анакрусами. Ямбъ бываетъ съ дактилическими римами, причемъ эта опасная форма пріятна. Вообще же стихъ являетъ соединеніе женственно текучей гладкости съ женственно капризными переборами, что, въ общемъ, представляетъ хорошую формальную оправу къ данному содержанію.

И вотъ — много сказано словъ, едва ли не больше, чѣмъ въ самомъ разбираемомъ сборникѣ: и все же какая-то главная сущность осталась невысказанной, осталась тамъ, въ книжкѣ... Но... пожалуй, такъ оно и должно быть?

Валеріанъ Чудовскій.

* Есть даже замѣна одного амфибрахія анапестомъ. Кстати, — когда же наколець русская поэтика дорастетъ до того, чтобы такіе стихи можно было называть не амфибрахическими, а дактилическими (съ анакрусой)?

Марина Цвѣтаева, Волшебный Фонарь. Вторая книга стиховъ. МСК. К — во „Оле Лукоше“, 1912 г. Ц. 1 р. 50 к.

Навель Радимовъ. Полевые Псалмы. Стихи. Казань, 1912 г. Ц. 1 р. 25 к.

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

Анатолій Бурнакинъ. Разлука. Пѣсенникъ. Второе Изд. МСК. 1912. Ц. 50 к.

Саша Черный. Сатиры и лирика. Книга вторая. Спб. Изд. Шиповникъ ц. 1 р. 25 к.

И. И. Потемкинъ. Герань. Изд. Корифельда Спб. 1912 г. Ц. 1 р. 50 к.

С вободно и ясно пролегаетъ путь генія отъ темъ къ темамъ, отъ приемовъ къ приемамъ, но всегда къ одному и тому же вѣчному великому. Я... Суровымъ трудомъ, постояннымъ напряженіемъ достигаетъ талантъ разнообразія, безъ котораго нѣтъ большого творчества. И всегда грустно видѣть, когда настоящій поэтъ ищетъ осторожно и кропотливо, жалѣя отойти отъ уже найденнаго, и отказывается отъ спасительнаго головокруженія завоевателей.

Первая книга Марины Цвѣтаевой „Вечерній Альбомъ“, заставила повѣрить въ нее и, можетъ быть, больше всего — своей неподдѣльной дѣтскостью, такъ мило-наивно не сознающей своего отличія отъ зрѣлости. „Волшебный Фонарь“ — уже поддѣлка и изданная къ тому же въ стилизованномъ подѣ дѣтей книгоиздательствѣ, въ каталогѣ котораго помѣчены всего три книги. Тѣ же темы, тѣ же образы, только блѣднѣе и суше, словно это не переживанія и не воспоминанія о пережитомъ, а лишь воспоминанія о воспоминаніяхъ. Тоже и въ отношеніи формы. Стихъ уже не льется весело и беззаботно, какъ прежде: онъ тянется и обрывается, въ немъ поэтъ умѣи-емъ, увы, еще слишкомъ недостаточнымъ, силится замѣнить вдохновеніе. Длинныхъ стихотвореній больше нѣтъ — какъ будто не хватаетъ дыханія. Маленькія — часто построены на повтореніи или перефразировкѣ одной и той же строки.

Говорятъ, что у молодыхъ поэтовъ вторая книга обыкновенно бываетъ самой неудачной. Будемъ рассчитывать на это...

Павелъ Радимовъ, насколько я знаю, появляется въ печати первый разъ. Радостно видѣть, что въ его книгѣ есть всѣ качества, необходимыя для хорошаго поэта, хотя они еще не связаны между собой, хотя въ нихъ много срывовъ и угловатостей. Это — матеріалъ, по матеріалъ цѣнный, надъ которымъ можно и должно работать.

Авторъ смѣло подходитъ къ темѣ и, хорошо или плохо, но старается использовать ее до конца. Кажется, на него вліяли французскіе поэты. По крайней мѣрѣ, въ его первобытныхъ поэмахъ временами слышатся то Рони, то Леконтъ де Лиль, а читая прекрасное стихотвореніе о пономарѣ и его собакѣ, безъ досады вспоминаешь Франсеса Жаммса.

Стихи Павла Курдюмова какъ бы созданы для декламированія ихъ съ провинціальной эстрады. Мрачный романтизмъ, слезливая чувствительность и легкій налетъ гражданственности — въ нихъ есть все... Лихія окончанія должны вызывать восторгъ галерки. Но русская литература — не провинціальная эстрада. Отъ многого, очень многого придется отдѣлаться Павлу Курдюмову и еще больше приобрести, если онъ захочетъ въ нее войти.

Если бы имя Анатоля Бурнакина ничего мнѣ не говорило, если бы я повѣрилъ въ подлинность его ибсенника, какъ испугался бы я за современное творчество народа, какимъ не по русски сладкимъ и не крѣпкимъ показалось бы мнѣ оно. Но къ счастью я знаю, что Бурнакинъ, бывшій модернистъ, нынѣ нововременскій критикъ, и въ интеллигентскомъ прохожденіи ибсенника у меня не можетъ быть никакого сомнѣнія. Все же жаль, что русскій критикъ до такой степени не чувствуетъ аромата народной поэзіи, что думаетъ поддѣлаться подъ нее съ тѣми средствами, какія у него есть.

Другой интеллигентъ, Саша Черный, симпатичнѣе уже тѣмъ, что онъ не надѣваетъ никакой маски, пишетъ, какъ думаетъ и чувствуетъ, и онъ не виноватъ, что это выходитъ жалко и смѣшно. Для грядущихъ временъ его

книга будетъ драгоценнымъ пособіемъ при изученіи интеллигентской полосы русской жизни. Для современниковъ она — сборникъ всего, что наиболѣе ненавистно многострадальной но живучей русской культурѣ.

Стихи Н. Потемкина въ поэзіи то же, что карпатура въ графикѣ. Для нихъ есть особые законы, иррегулярные и неожиданные. Кажется, поэтъ наконецъ нашелъ себя. Съ изумительной легкостью и быстротой, но быстротой карандаша, а не фотографическаго аппарата, рисуетъ онъ гротески нашего города, всегда удивляющіе, всегда правдоподобные. Легкая меланхолическая усмѣшка, которая чувствуется въ каждомъ стихотвореніи, только увеличиваетъ ихъ художественную цѣнность. Такъ называемыя 'серьезныя' стихотворенія, наиримѣръ 'Геравь персидская' и 'которыя изъ 'Маскарада' и др. менѣе интересны.

Н. Гумилевъ.

ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ

А л ь м а н а х ъ 'Ш и н о в н и к а'. Кн. XVII. (Сиб. 'Шиновникъ'. Ц. 1 р. 25 к.).

Этотъ сборникъ, собственно говоря, есть просто отдѣльное изданіе романа Осипа Дымова, оттого что двѣ сказочки Ремизова и стихотвореніе Тэффи мѣста занимаютъ очень мало и являются какимъ-то придаткомъ не кстати къ произведенію Дымова. Романъ 'Томленіе Духа' написанъ обычной дымовскою манерой, которую мы знаемъ еще по 'Власу'. Пестрое чередованіе мелкихъ сценъ, состоящихъ изъ маленькихъ импрессионическихъ мазковъ, написанныхъ отрывистыми фразами (очень часто не по-русски), — все это не дѣлаетъ связнаго повѣствованія, а даетъ лишь мельканіе калейдоскопа. Въ концѣ-концовъ, такая манера только утомляетъ и отъ нея рябитъ въ глазахъ. Впрочемъ, по сравненію съ предыдущимъ романомъ Дымова — 'Томленіе Духа' намъ представляется болѣе цѣльнымъ, но... и значительно менѣе острымъ, а мнѣніе автора о человѣческой повальной неврастени ибсколько преувеличеннымъ. Описаніе жизни, какъ бессмысленныхъ китайскихъ тѣней, не достигаетъ

впечатлѣнія кошмара, но просто теряет правдоподобность.

Въ этомъ романѣ иные критики желаютъ видѣть романъ съ ключемъ и указываютъ на того-и-того петербургскаго знакомаго, но мы, признаться, этихъ портретовъ не разгадывали и отъ этого интересъ къ роману для насъ не увеличился. Отыскивать же отдаленное сходство между своими друзьями и печальными дымовскими фантомами, иногда довольно предосудительными, — занятіе не то, чтобы очень дружеское.

Мы какъ то говорили, что альманахи Шиповника имѣютъ тайную цѣль соревновать въ славѣ и распространенности со сборниками 'Знанія'. Мы не знаемъ, насколько они достигли той же популярности, но ясно видимъ, что съ каждымъ новымъ выпускомъ они все больше и больше приближаются къ скукѣ и неинтересности тѣхъ сборниковъ, съ которыми соперничаютъ.

В. В е р х о у с т и н с к і й. Разказы. Т. 1. (Изд. Т-ва Писателей, Спб., 1912 г. Ц. 1 руб. 25 коп.).

За послѣднее время принято ободрять, хвалить и 'раздувать' трехъ болѣе или менѣе молодыхъ писателей: Шмелева, Пришвина и Верхоустинаскаго. Конечно, ободренія можно всегда только привѣтствовать, но намъ кажется, что въ данномъ случаѣ, эти похвалы обуславливаются тѣмъ, что поименованные писатели не внушаютъ никакихъ опасеній интеллигентски-старовѣрческимъ читателямъ. Тутъ не надо дѣлать никакихъ уступокъ модернизму (а вѣдь маленькія уступки, если хотите, приходится дѣлать даже по отношенію къ г.г. Муїжелю и Айзману), все идетъ отъ проверенныхъ источниковъ — Горькаго и Короленки, — а между тѣмъ никто не упрекаетъ въ отсталости ни Пришвина, ни Шмелева, ни Верхоустинаскаго, такъ какъ они — люди, повидимому, начинающіе и бездарные.

Нѣтъ нужды говорить, что всякія біографическія подробности о происхожденіи изъ народа, или, что теперь считается еще большимъ козыремъ, о принадлежности автора къ какой-нибудь народной сектѣ, или о претерпѣваемыхъ

имъ гоненіяхъ, — что все это подлежитъ разсмотрѣнію критики лишь настолько, насколько оно отразилось въ его писаніяхъ, само же по себѣ можетъ возбуждать интересъ только — личный, не прибавляя и не убавляя художественной цѣнности произведенія, — какъ намъ было бы безразлично при взглядѣ на картину, написана ли она руками или ногами, или въ случаѣ необходимости носомъ. Конечно, послѣднее обстоятельство, придадо бы нѣкоторую пикантность біографіи художника, но совершенно не могло бы претендовать на увеличеніе художественнаго интереса къ его произведеніямъ...

Разказы Верхоустинаскаго, поскольку они касаются городскихъ дѣтей природы, очень напоминаютъ очерки Горькаго, значительно уступаая имъ въ силѣ и новизнѣ. Тамъ же гдѣ онъ живописуетъ картины идилическія и душу дѣтскую, онъ дѣлается необыкновенно слащавъ и фальшивъ. Звукоподражательная манера письма, наиримѣръ: — к-ха, к-ха, к-ха!, кр-кр-кр!, ни-ни-ни!, до-до-до!, страхъ-тахъ-тахъ!, — манера, которую пора давно сдать въ архивъ, не прибавляетъ особой прелести и свѣжести его не весьма свѣжимъ разказамъ. Намъ кажется, что Верхоустинаскому придется еще долго искать самого себя, особенно, если довѣрившись похваламъ лѣнивыхъ и боязливыхъ читателей, онъ будетъ продолжать идти по этой, очень проторенной, хотя и удобной, дорогѣ.

Аркадіи Аверченко. Круги по водѣ. (Изд. Корифельда, Спб., 1912 г. ц. 1 р. 50 к.).

Эта, очень не плохо изданная, книга въ сущности мало чѣмъ отличается отъ другихъ сборниковъ Аверченки. Можетъ быть въ ней больше 'серьезныхъ' разказовъ, какъ наиримѣръ — 'Старикъ', 'Мокрица', 'Мужчины', которые не такъ тонутъ среди наскоро написанныхъ сатириконскихъ фельетоновъ набившаго руку писателя. Эти разказы заставляютъ сожалѣть о томъ, что они не выдѣлены въ отдельную книгу, которая представляла бы нѣчто несравненно большее, нежели легкое желѣзнодорожное чтеніе.

Еще было бы приятно, если бы Аверченко рѣже вдавался въ сентиментальность и въ лирическія отступленія, которые ему и не къ лицу и удаются очень приблизительно.

Кристоферъ Марло. Трагическая исторія Доктора Фауста. Перев. К. Бальмонта. (Кн-во Некрасова. Москва, 1912 г. Ц. 80 к.).

Мы уже имѣли приятный случай отмѣтить прекрасную и культурную дѣятельность молодого издательства, новый выпускъ котораго еще разъ подтверждаетъ наше высокое мнѣніе объ этомъ начинаніи. Эпоха Шекспира въ Англии болѣе, чѣмъ какая бы то ни была міровая литература, проникнута духомъ трепетной жизни и пышной экзальтаціи. Причемъ эта экзальтированность и страстная напряженность переходятъ не отъ мечтательности, не отъ отращенія отъ современной жизни, какъ у нѣмецкихъ романтиковъ, а отъ полнокровной, плотской жизненности. У любого третьестепеннаго автора той эпохи, каждое слово полно нескоренной жизни, общей талантливости и чувственной кровинкой радости.

У Марло, который былъ, собственно говоря, предтечей этой эпохи, кромѣ личнаго дарованія, уже чувствуется гениальность времени. Исторію доктора Фауста онъ развилъ еще въ духѣ средневѣковыхъ мистерій, чѣмъ объясняется ея схематизмъ и нѣкоторая наивность, на нашъ взглядъ, тѣхъ или другихъ проявленій адской силы нѣмецкаго доктора (напримѣръ, сцены у паны и императора, которые сводятся къ поверхностному фокусничанію); но многіе монологи Фауста и простонародныя сцены имѣютъ въ себѣ трепеть уже настоящей Шекспировской эпохи. Исторія Марло настолько непохожа на гуманитарно-философское просвѣтительное произведеніе Гёте, что почти не боится соперничества съ нимъ. Читая переводъ, мы не имѣли въ рукахъ подлинника, и хотя имя Бальмонта, являясь ручательствомъ литературности перевода, въ то же время почти всегда заставляетъ сомнѣваться въ его точности, — мы не замѣтили избытка Бальмонтовскихъ украшеній, которые не всегда приятно дѣйствуютъ въ другихъ переводахъ этого поэта. М. Кузмищъ.

„Карамзовщина“ Александра Закржевскаго

Великолѣнень былъ варваръ, ополчавшійся на древнюю культуру! Дикая сила его была величьемъ и безобразіемъ — красотой. Теперь намъ хочется во что бы то ни стало примѣнять красивые старыя слова и мы называемъ варварами людей, которые не стоятъ столь красиваго названія, хотя они и враги культуры. Варваръ ли господинъ Александръ Закржевскій? Конечно, нѣтъ! Онъ просто — провинціаль. Не потому что книги свои онъ издаетъ въ Кіевѣ, а потому что настоящая культура доходитъ до него развѣ только, что по почтѣ. А культуру нельзя въ розницу выписывать изъ столицъ, нужно жить ею, съ нею, въ ней.

Г. Закржевскій, кажется, очень способный и даже даровитый писатель. Это плохо видно за ледяной виѣшностью его мысли. Онъ пишетъ о Достоевскомъ. Первая книга его, „Подполье“, была, помнится, достаточно высмѣяна критикой за вычурный, напыщенный слогъ. Г. Закржевскій стремится къ литанической силѣ выраженія, но забываетъ, что главный устой силы — добрый вкусъ, а главный врагъ силы — пошлость. Между тѣмъ я полагаю, что нѣтъ выраженія, соединенія словъ столь затасканнаго, столь опошленнаго, чтобы г. Закржевскій не пользовался имъ для достиженія силы. Тутъ и ледяной холодъ, и раздрающіе крики и бѣшеный хохотъ, и дикія пляски, и всѣ разновидности вихрей, судорогъ, корчъ, ужасовъ, безднъ и когтей, какія выдумалъ, быть можетъ, самъ Чортъ въ своемъ желаніи самого себя окарикатурить, но выдумалъ, воплотившись, какъ и подобаетъ его проиіи, въ пошлѣйшемъ изъ бульварныхъ фельетонистовъ. А г. Закржевскій все это въ серьезъ принялъ... И ему кажется, что бездна только тогда страшна, если это „дохочущая“ и „зіяющая“ бездна *.

* Встрѣчаются и совсѣмъ безотносительные перлы, напр., на стр. 14: „трагедія... открываетъ безмолвныя нѣдра въ чащахъ того, что люди зовутъ поломь...“ Неправда ли какъ это хорошо „нѣдра въ чащахъ“, и какъ живописно для воображенія?

И какъ хватаетъ духу у г. Закржевскаго перемежать свою трескучую грохочущую прозу выдержками изъ самого Достоевскаго, съ дѣйствительно потрясающей силой его простого, простого слога.

Для выявленія своихъ иногда занимательныхъ и даже поучительныхъ мыслей, г. Закржевскій пользуется способомъ, который я, за неизбѣнимъ подходящаго русскаго слова, назвалъ бы „амплификаціоннымъ методомъ“.

Методъ этотъ былъ, какъ извѣстно, изобрѣтенъ той лягушкой, которая въ толщинѣ хотѣла превзойти вода. Вислѣдствіи этотъ методъ былъ перенесенъ въ дѣла культуры и здѣсь — такова преобразующая сила чело-вѣческаго духа — иногда порождаетъ настоящихъ гениевъ и едва ли не настоящую красоту. Но въ общемъ амплификація остается методомъ опаснымъ и смѣшно паноминающимъ свое происхожденіе отъ лягушки. Такова она, съ поразительно отвратительнымъ родословіемъ, у насъ въ „титаническомъ“ творествѣ Леонида Андреева.

Такова же она и у г. Закржевскаго...

Кромѣ того онъ еще впадаетъ въ одну большую ошибку. Ловкіе амплификаторы преувеличиваютъ только то, что хоть кое какъ поддается увеличенію. А г. Закржевскій иногда принимается силеча за совершенное ничтожество, забывая, что нуль какъ ни умножай — все нуль будетъ. Вотъ почему его усердную амплификацію г. Арцыбашева можно свести къ такой схемѣ: „Арцыбашевъ ничтоженъ, такъ ничтоженъ, что ничтожество его головокружительно колоссально. Онъ — грандіозный титанъ пошлости. Онъ совершенно не понимаетъ задачъ, предложенныхъ Достоевскимъ, до такой степени, что онъ встаетъ передъ нами, какъ ивкій исполнѣ непониманія!...“ Все это, конечно, съ должной приправой хохочущихъ вихрей и пляшущихъ безднѣ.

Я счелъ необходимымъ остановиться на любопытной, но непріятной книгѣ г. Закржевскаго, потому что направленіе его вредно: онъ подрываетъ довѣріе къ настоящей силѣ, онъ компрометируетъ силу; подобно тому, какъ писанія гг. Арцыбашева, Леонида Андреева, Куприна компрометируютъ „модернизмъ“ въ

глазахъ всеобщей толпы, которая не можетъ отличить ихъ отъ твореній Валерія Брюсова, Алексѣя Ремизова, Федора Сологуба.

Вѣдь есть же люди, которые ищутъ силы слова помимо всякихъ раздражающихъ воплей и леденящихъ ужасовъ. Но отношенію къ нимъ г. Закржевскій и ему подобные дѣлаютъ то, что выразительно можно сказать по французски: ils leur gâtent le métier.

И есть еще люди, которые часто говорятъ о великомъ, не потому что они хотятъ все малое насильно сдѣлать большимъ, а потому что въ маломъ они умѣютъ видѣть подлинно Великое и въ каждой былинкѣ прозрѣваютъ Творца.

Валеріанъ Чудовскій.

ТРУДЫ И ДНИ

Не страшны намъ ложные боги, ни даже ересь, ни даже кощунство: ибо ложные боги своимъ же безсиліемъ посярматся, святыня сама опровергнетъ ересь, воздастъ за кощунство. Страшно же лишь инославное служеніе единой истинѣ, единой святынѣ: ибо въ немъ гибнетъ Духъ.

Таковъ законъ всякой вѣры. И то не праздная отвлеченность, а большая дѣйственная сила исторіи, намъ близкая: ибо огнь, этотъ законъ, придавъ трагическую красоту всѣмъ судьбамъ Славянъ, которые всегда ставили внутренние раздоры свои выше всякой вѣншей опасности и гибели въ упоеніи саможертвеннаго. Тьмъ велики. Братъ мой, иначе славящій общаго Бога, страшнѣе врага. Врагъ мой отниметъ у меня только жизнь, братъ мой отниметъ у меня вѣру...

Такъ думалось при чтеніи перваго выпуска новаго повременнаго изданія — „Труды и Дни“. Вячеславъ Ивановъ, Александръ Блокъ, Андрей Бѣлый, „Мускетъ“, — вѣдь это все наши, родные, которыхъ мы любимъ давно и глубоко: они не зовутъ ли насъ къ иному служенію? Отдѣльныя статьи этой книжки хороши и даже прекрасны: во многомъ я чувствовалъ подлинное прозрѣніе той правды, которой живу; но инославно, быть можетъ, общее ихъ устремленіе къ тому же Божеству.

Всякій повременникъ стремится повліять на тѣхъ, кто избралъ его, кто пошелъ къ нему, не частностями, а всеѣмъ обличіемъ своимъ.

Въ основу „Трудовъ и Дней“ положено внутреннее единеніе поэзіи, искусства съ религіозной философійю. Внешнее раздѣленіе изданія на двѣ части такъ и остается внешнимъ приемомъ... Первая часть, посвященная теоретической разработкѣ символизма, получаетъ особое освѣщеніе отъ второй, философской: и это будетъ такъ, даже если того не хотятъ руководители, ибо для читателя впечатлѣніе выливается, какъ безсознательный итогъ, какъ равнодѣйствующая всѣхъ отдѣльныхъ усилій.

Весьма показательно то, что первые три статьи „Трудовъ и Дней“ были прочитаны, какъ доклады въ Обществѣ Ревиителѣй Художественнаго Слова, съ которымъ „Аполлонъ“ такъ тѣсно дружитъ (Вячеслава Иванова „Мысли о Символизмѣ“ и Андрея Блага „о Символизмѣ“, въ засѣданіи 18-го февраля текущаго года; Владимира Пяста „Ничто о канонѣ“ въ засѣданіи 30 октября 1911).

Но остро ощущается, что эти прекрасные доклады, тогда насъ плѣнившие, могутъ сдѣлаться чѣмъ то совсемъ другимъ для читателя „Трудовъ и Дней“, воспринятые въ связи съ общимъ устремленіемъ этого повременника.

Единеніе поэтическихъ и художественныхъ идеаловъ съ религіозной философійю вызвано, для руководителей новаго изданія, глубокой и прекрасной потребностью въ единствѣ всей культуры, всей жизни. Это устремленіе противоборствуетъ тому разброду, тому развалу, тому распыленію, которыми, будто бы, угрожаютъ культурѣ личныя формальныя исканія большинства современныхъ художниковъ.

Устремленіе это опасно. Устремленіе это излишне.

Оно опасно, потому что оно угрожаетъ превратить художественную жизнь, со всею дѣйствительною правдою творческихъ ея исканій, въ какую ту созерцательную гностику. Жизнь перестанетъ быть жизнью и сдѣлается предметомъ отвлеченнаго познанія. Такая гностика — присвоеніе человѣкомъ права, принадлежа-

щаго одному только Богу; человѣкъ же долженъ жить.

Оно излишне, потому что художественная жизнь обрѣтетъ свое единство внутри себя, и невѣстнѣ ей искать у религіозной философійю. Последнее же единеніе наступитъ тогда, когда не будетъ уже ни поэзіи, ни искусства, ни философійю. Наша задача, задача „Аполлона“ — показать, что у кажущагося разброда художественныхъ исканій, хотя бы сталъ онъ распыленіемъ — есть своя *synthesis*, отличная отъ того, что называется религія Единнымъ, — *synthesis* чистой Красоты.

И мы не споримъ съ ними: но если скажутъ они намъ: „Единъ лишь Богъ“, — мы отвѣтимъ: „Да, но для искусства Онъ называется Солнцемъ“.

Могущее оказаться опаснымъ устремленіе „Трудовъ и Дней“ проявляется различно. Но прежде всего хочется подтвердить, что все сказанное относится именно лишь къ общему устремленію новаго повременника. Вся книжка читается съ величайшимъ удовольствіемъ: за немногими исключеніями, всѣ мысли эти — намъ дороги и близки; и чуждо лишь нарочитое ихъ сдѣленіе.

Вячеславъ Ивановъ, напряженной силой своего внутреннего пыланія, высокимъ благородствомъ всего своего мышленія, чарами насыщеннаго слова своего всегда плѣняетъ — и убѣждаетъ даже тогда, когда съ нимъ остаешься несогласенъ.

Но именно въ томъ направленіи, которое, по видимому, избрали „Труды и Дни“, не можетъ дать опредѣленія всему искусству то слияніе религіи и поэзіи, которое таинственно осуществлено въ творчествѣ Вячеслава Иванова. Очень показательна статья г. Вольфинга о Францѣ Листѣ: очеркъ весьма любопытный и поучительный, несмотря на спорность многихъ положеній; но тутъ остро и несомнѣнно чувствуется, что такія статьи, давая богатую пищу мысли объ искусствѣ, самаго искусства, пожалуй, двигать не могутъ. Это не жизнь, а гностика.*

* Словомъ этимъ пользуюсь въ нѣкоемъ болѣе „литературномъ“, нежели философскомъ значеніи, выше поясненномъ.

Очеркъ г. Стенцуна „Логосъ“ содержитъ золотыя истины, красиво и умно изложенныя. Удивительно то, что его опредѣленіе идеала культуры могло бы цѣлкомъ войти въ исповѣданіе „Аполлона“. — такъ много оно, при утвержденіи мистической истины, оставляетъ — въ теоріи! — свободы даже искусству для искусства. Но тутъ то и не вѣрится воишь... Г. Стенцунъ строитъ культуру, какъ нѣкое равновѣсіе между мистикой и тѣмъ, что для насъ является искусствомъ. Онъ какъ будто признаетъ, что удаленіе отъ послѣдняго ввергаетъ въ безобразность „виѣкультурной святости“. Лишь крайность формальнаго творчества (въ болѣе метафизическомъ построеніи) онъ признаетъ „люциферіанствомъ“.

Но мы боимся, что „Труды и Дни“, въ страхѣ передъ люциферіанствомъ, заберутъ далеко въ сторону „безобразной виѣкультурной святости“. Равновѣсіе будетъ нарушено...

И не трудно ли будетъ тогда опровергать того несчастнаго, кто съ тоскою о меркнувшей въ туманѣ красотѣ, спасая равновѣсіе, возопитъ: „Отецъ мой, Дьяволъ! Прими меня, прими мой духъ, какъ искупительную жертву за праведную ихъ Нирвану!“

ВАЛЕРІАНЪ ЧУДОВСКІЙ.

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ

Моя замѣтка о „Сог ardens“, помѣщенная въ первомъ номерѣ „Трудовъ и Дней“, появилась безъ конца, который безъ всякаго предупрежденія былъ отброшенъ редакціей, такъ какъ взгляды и мнѣнія, тамъ высказанные, не совпали съ мнѣніемъ редакціи. Полагая, что такое отношеніе обязываетъ и меня быть солидарнымъ со всеми мнѣніями, высказываемыми въ данномъ номерѣ „Трудовъ и Дней“, — я принужденъ сдѣлать извѣстными слѣдующія соображенія.

Конечно всякая подпись подъ статьею переноситъ главную отвѣтственность за написанное на писавшаго, но когда основывается новый органъ съ ясно выраженной тенденціей, когда первый номеръ специально подобранъ, то и скромная замѣтка о книгѣ, одно участіе писателя въ журналѣ предпола-

гаетъ какъ бы полный униссонъ съ другими участниками. Простая добросовѣстность заставляетъ меня сдѣлать извѣстнымъ, что частичнаго совпаденія со многими взглядами, высказываемыми въ 1-омъ номерѣ „Трудовъ и Дней“ у меня, участника этого же номера, нѣтъ, потому что:

1) всякія требованія религіозныя или нравственныя, какъ бы они правильны ни были, не могутъ относиться къ теоріи искусства, не нуждающагося, чтобы для его возвышенія обуживались религія и философія. Признавая всю необходимость для поэта, какъ личности творческой, религіознаго начала, нельзя не видѣть, что размышленія объ этомъ идутъ мимо искусства, еще болѣе мимо поэтическихъ школъ, и группировка по такимъ признакамъ напоминала бы группировку поэтовъ по покрою платья, по цвѣту глазъ и прическамъ. Одно выше, другое — ниже цѣли, но одинаково не на тему. Все таки теоретики искусства — не Иоанны Златоусты, хотя послѣдніе, можетъ быть, были и важнѣе для поэтовъ.

2) Включеніе въ теорію творчества личности воспринимающей — все переноситъ въ область впечатлѣній и эффектовъ, т. е. область весьма шаткую и едва ли желательную. И характерно стихотвореніе изъ „Кормчихъ звѣздъ“, гдѣ, можетъ быть, туристъ и пѣбится эхомъ, забывая о рожкѣ, но съ точки зрѣнія музыки, искусства, важны только тѣ звуки, которые издаетъ рожокъ, и умилыныя впечатлѣнія природнаго эха — ея разсмотрѣнію не подлежатъ. Обертонъ? — прекрасно. Но во первыхъ они звучали всегда, когда Моцартъ и не думалъ на нихъ рассчитывать, а если временами Скрябинъ строитъ на нихъ гармоніи, то обращаетъ ихъ изъ обертоновъ въ простые тона. Во вторыхъ они математически предопредѣлены, чего нельзя сказать о символизмѣ, въ большинствѣ случаевъ имѣющемъ дѣло, конечно, съ метафорами личными и отнюдь не обязательными для слушателя. Включеніе же въ теорію творчества — творчества и воспринимающей личности дѣлаетъ еще болѣе шаткою систему словесныхъ обертоновъ.

3) Принадлежа къ „участку ясности“, какъ любезно выразился г. Сидстатогъ, я не могу не

понимать словъ точно. Какъ ни неприятно „Трудамъ и Днямъ“, но школа символистовъ явилась въ 80-хъ годахъ во Франціи и имѣла у насъ первыми представителями В. Брюсова, Бальмонта, Гиннѣусъ и Сологуба. Дѣлать же генеалогію Данте, Гете, Тютчевъ, Блокъ и Бѣлый не всегда удобно и выводы изъ этой предпосылки не всегда убѣдительны. Если же новое теченіе нѣсколькихъ писателей, вполнѣ опредѣлившихся мастеровъ и теоретиковъ столь отличается отъ того, что принято называть символизмомъ, то лучше его и назвать другимъ именемъ, я не знаю, какъ, — „теургизмъ“ что ли, — чтобы не было путаницы въ возможныхъ спорахъ.

4) Помѣщенная въ концѣ книги на закуску маскированная статья Сinctator'a, все время занимается кивками и намеками безъ адреса и анонимно, чтобы всегда имѣть возможность или отпереться въ адресованіи, или сказать: да воръ шапка горитъ. Весьма извѣстна эта манера по „Всѣмъ“, гдѣ въ пространство посылались — „сволочь, калона, щенокъ etc.“ Въ „Трудахъ и Дняхъ“, покуда въ видѣ цѣпочка появился „полицейскій“ участокъ ясности и добровольный сыскъ, ибродитно, будутъ и ягодки, но я не могу не констатировать не полную желательность такихъ приемовъ. Никто не заподозритъ меня въ недостаткѣ уваженія и восторга къ произведеніямъ А. Блока, А. Бѣлаго и Вяч. Иванова, но когда все соединяется, чтобы настойчиво и тенденціозно подчеркнуть выступленіе, въ которомъ не участвуешь, то простая скромность заставляетъ сказать, что многихъ взглядовъ я не раздѣляю и способовъ полемики наступательной болѣе чѣмъ не одобряю, а написалъ только то, что написалъ, отнюдь не въ цѣляхъ засвидѣтельствовать свое участіе въ обновленномъ символизмѣ, поскольку онъ выразился въ „Трудахъ и Дняхъ“.

М. Кузминъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

А м е р и к а

Счастливая Америка! По недавно опубликованному отчету 1911 г. Metropolitan-Museum

въ Нью-Йоркѣ за истекшій годъ потратилъ свыше милліона рублей на приобрѣтеніе произведеній искусства. Съ другой стороны музей этотъ въ послѣднее время получилъ пожертвованіи на общую сумму около пяти милліоновъ руб. отъ Лебанда, Пулицера, Конеди и Хьювета. Для размѣщенія моргановскихъ коллекцій, о перевозкѣ которыхъ изъ Лондона въ Америку здѣсь уже было сообщено, Metropolitan-Museum намѣренъ выстроить отдѣльное зданіе.

Однако, рядомъ съ расцвѣтомъ музейной, интенсивной дѣятельностью и щедростью отдѣльных частныхъ коллекціонеровъ въ Соединенныхъ Штатахъ, американская публика въ цѣломъ, по прежнему, продолжаетъ быть довольно чуждой художественнымъ интересамъ, о чемъ недавно краснорѣчиво свидѣтельствовали итоги аукціона собранія картинъ, принадлежащихъ небызвѣстному художнику Вильяму Чэзу (Chase).

На этомъ аукціонѣ, впервые въ Нью-Йоркѣ, продавалась умѣло и со вкусомъ подобранная коллекція современныхъ мастеровъ, но, не смотря на присутствіе ряда полотенъ Э. Мане, Уистлера, Монтичелли, Будена и др., результаты распродажи были очень скромны. Работы Мане и Уистлера, напр., не достигали болѣе 1,500 р.

П о р т у г а л і я

Въ бывшемъ королевскомъ дворцѣ Necessiades будто бы найдены упакованными въ ящикахъ необычайно цѣнныя картины, принадлежавшія, очевидно, королевской семьѣ. Въ первую очередь называютъ три произведенія Джованни Беллини — двѣ мадонны и портретъ дожа Моццето. — равно портретъ Карла V и мнѳологическую картину кисти Тиціана.

А в с т р о - В е н г р і я

Извѣстный Венгерскій коллекціонеръ Марсель фонъ Немесъ предоставляетъ городу Будапешту свою коллекцію венгерскихъ мастеровъ въ качествѣ пожизненнаго депозита, съ условіемъ, чтобы это собраніе послужило городу основой для устройства современной венгерской картинной галереи. Коллекція ф. Немеса, насчитывающая около 200 номеровъ, составлена

изъ лучшихъ образцовъ новѣйшей венгерской живописи: въ ней имѣются рядъ лучшихъ и наиболѣе зрѣлыхъ картинъ Мункачи, равно полотна Павла Мерзе фонъ Спичей, Карла Ференчи, Адольфа Фенъесъ и др.

Подъ названіемъ „*Bund Oesterreichischer Künstler*“, въ Вѣнѣ образовалось новое общество художниковъ, которое общается съ вышше партиійныхъ распрей другихъ аналогичныхъ вѣнскихъ организацій. Въ новый союзъ вошли наиболѣе извѣстныя имена среди нѣмецкихъ, польскихъ и чешскихъ художниковъ Австріи: предсѣдателемъ его, вѣроятно, будетъ избранъ Густавъ Климтъ. Любопытно, въ чемъ выразится дѣятельность этого новаго *Bund'a*.

Во Львовѣ готовится большая выставка миниатюръ изъ польскихъ коллекцій.

И т а л і я

Десятый международный конгрессъ по исторіи искусства въ нынѣшнемъ году состоится въ Римѣ съ 16-го по 21-ое октября нов. стilia. Предполагаемые доклады будутъ по преимуществу касаться вопроса соотношеній италянскаго искусства съ искусствомъ другихъ странъ.

Въ Римѣ образовался комитетъ для постановки памятника знаменитому граверу Джованни Баттиста Пиранези. Вмѣстѣ съ тѣмъ готовится и большая монографія о его творчествѣ, которая поручена Томмазо Силлани подъ редакціей Коррадо Риччи. Эта монографія явится третьей по счету изъ посвященныхъ Пиранези за послѣдніе годы. Первая издана года два назадъ Артуромъ Самюэлемъ на англійскомъ языкѣ, послѣдующая, на нѣмецкомъ языкѣ, составлена Альбертомъ Гизеке.

Ф р а н ц і я

„*Union Centrale des Arts décoratifs*“ совместно съ „*Société d'encouragement à l'art et à l'industrie*“ пропагандируютъ мысль объ устройствѣ въ Парижѣ въ 1915 г. большой международной выставки современнаго прикладнаго искусства. Проектъ соответствующаго закона уже внесенъ въ парламентъ.

Библиотекаремъ парижской *Ecole de Médecine*, г. Дюро, собрана необычайно богатая коллекція гравированныхъ портретовъ знаменитыхъ врачей всѣхъ временъ и народовъ. Собрание насчитываетъ до 6.000 листовъ (среди которыхъ много уника) и является наиболѣе полной изъ подобныхъ портретныхъ галерей медиковъ.

Лувръ приобрѣлъ, на аукціонѣ коллекцій Тана Дольфюсъ, за 150.000 франковъ прекрасный женскій портретъ Коро. Есть намѣреніе помѣстить его на мѣсто украденной Джекони въ *Salon carré*.

Количество музеевъ имени знаменитыхъ писателей во Франціи увеличилось еще однимъ — музеемъ Жоржъ Сандъ. Внука писательницы, г-жа Габриель Сандъ, подарила французской академіи замокъ *Nohant*, въ которомъ Сандъ провела столько лѣтъ.

Въ Парижѣ устраивается совместная ретроспективная выставка двухъ выдающихся художниковъ эпохи Наполеона III — скульптора Карно и портретиста Гюстава Рикара. Напомнимъ, что оба эти художника — *Jean Baptiste Carpeaux* (1827 — 1875) и *Gustave Ricard* (1823 — 1873) — были представлены на выставкѣ „Сто лѣтъ французской живописи“ и что послѣднимъ написано нѣсколько русскихъ портретовъ, напр. князя Орлова и князя Демидова - Сандъ Донато въ охотничьемъ костюмѣ.

Société Nationale des Beaux Arts проектируетъ на 1913 г. выставку искусства садовъ, при которой будетъ устроено и ретроспективный отдѣлъ, иллюстрирующий исторію французскихъ садовъ.

Г е р м а н і я

По примѣру извѣстныхъ музеевъ на открытомъ воздухѣ въ Швеціи, городъ Бранденбургъ въ Пруссіи намѣренъ устроить на берегу озера Герде музей — исторію нѣмецкаго села, который долженъ заключать въ себѣ всѣ главные типы жилищъ бывшихъ и нынѣ существующихъ въ Германіи племенъ. Отдѣльные домики, построенные для этой цѣли, будутъ жилые и уставлены соответствующими предметами народнаго искусства.

Р. Е.

Выставка въ Даниі

Обѣ весеннія выставки, и академическая и свободная, въ этомъ году, по общему признанію, особенно удачны.

Выставка въ Шарлоттенборгѣ (академическая) обнимаетъ собой болѣе 750 номеровъ. Тутъ и архитектура, и живопись, и графика, и декоративное искусство, и скульптура.

Въ отдѣлѣ живописи обращаетъ, прежде всего, на себя вниманіе большая картина Лауриса Ринга — „Святель“, полная искренней простоты и убѣдительнаго реализма. Хороши также мастерски написанныя картины проф. Юліуса Паульсена: — „Настроеніе“, „Кадриль Баль-Табаренъ въ Парижѣ“. Вплотнѣ стоитъ лучшихъ работъ М. Анкера выставленная имъ картина „Рыбаки“; напротивъ того, „Философъ“ того же художника — картина представляющая старика нищаго въ живописныхъ ломотяхъ неприятна своимъ ложнымъ реализмомъ и театральнѣйшій нарочитостью.

Очень привлекательны гуаши Р. Христиансена, картины и гравюры Тома Петерсена. Томъ Петерсенъ граверъ по преимуществу. Ему нравятся рѣзкія, угловатыя линіи узкихъ улицъ и каналовъ, обстроченныхъ старинными домами съ высокими чешуйчатыми крышами. Его холсты отличаются четкостью и силой, и въ нихъ оцѣпъ остается прежде всего граверомъ и художникомъ города.

Иные мотивы вдохновляютъ норвежско-датскаго гравера-художника Лунса Мо, рисующаго проникнутыя фантазіей и юморомъ жанровыя сценки изъ жизни дѣвскихъ и дѣвскихъ звѣрей.

Изъ многочисленныхъ приморскихъ пейзажей выдѣляются „Грунна дѣвушекъ на морскомъ берегу“ Кнуда Ларсена, съ характернымъ для этого художника мотивомъ женской фигуры въ красномъ платкѣ на синемъ фонѣ дѣвняго моря, и задумчиво написанныя „Дѣти на берегу“ Вильгельма.

Не мало также на выставкѣ хорошихъ портретовъ, изъ которыхъ слѣдуетъ упомянуть работы Германа Веделя и дѣвскіе портреты Берты Дорнъ.

Въ общемъ, за немногими исключеніями, вы-

ставленные произведенія датскихъ художниковъ оставляютъ впечатлѣніе серьезности и искренности. Рѣжущимъ глаза исключеніемъ является претенціозная картина Слотъ-Мѣлдера — „Поэтъ“, на которой въ феерическомъ освѣщеніи, среди нагихъ и одѣтыхъ женскихъ фигуръ, изображенъ датскій поэтъ Хольгеръ Драхманъ, бряцающій на лирѣ.

Выставка безусловно свидѣтельствуетъ также о томъ, что возвышенное новой академической дирекціей, съ проф. Вигго Йогансенемъ во главѣ, стремленіе порвать съ прежней узостью и консерватизмомъ, дѣйствительно не было пустой фразой. Слово порвать, можетъ быть, слишкомъ рѣзко: въ стѣнахъ Шарлоттенборга до сихъ поръ еще находятъ себѣ приютъ и почетъ представители стараго принаряженнаго „реализма“, и на этой выставкѣ развѣшены на самыхъ видныхъ мѣстахъ официальные, ложные портреты проф. Л. Туксена, литературныя картины проф. Карла Томсена: тутъ же и большая батальная картина проф. Л. Ирмингера, которая кажется столь же наивно старомодной, какъ и смѣшная форма изображенныхъ на ней солдатъ. Направленіе это еще живо и имѣетъ свой почетный уголокъ въ Академіи, но окончательное превращеніе этого направленія въ исторію — вопросъ лишь времени.

Кромѣ датчанъ, на выставкѣ, по приглашенію Академіи, приняли участіе два шведа: извѣстный иллюстраторъ Карлъ Ларсонъ, акварель котораго „Мать и дочь“ прекрасно передаетъ живописную обстановку шведской крестьянской избы, и великій Андерсъ Цорнъ, пріславившій два сдѣланныхъ на заказъ портрета и двѣ картины: „Мать и дочь“, словно скопированную съ прежнихъ картинъ художника, и „Маровницу“, на которой съ салоннымъ шикомъ изображена нагая женская фигура.

Архитектурный отдѣлъ выставки совершенно безцвѣтенъ. Среди скульптуръ можно остановиться лишь на бюстѣ-портретѣ художника Л. Ринга работы Гуннара Йенсена и бронзовомъ рельефѣ „Давидъ и Голиаѳъ“ Эйнара Утцонъ-Франка.

Постоянное отрицаніе Академіей новыхъ исканій въ искусствѣ привело въ 1891 г. къ

основанію товарищества „Свободныхъ выставокъ“. Во главѣ этого предпріятія стоятъ Кристианъ Цартманъ, Вильгельмъ Хаммерхой, I. Виллюмсенъ, Іоакимъ Скоугордъ (съ прошлаго года профессоръ Академіи). Товарищество располагаетъ собственнымъ зданіемъ и такъ же, какъ и Академія, дважды въ годъ устраиваетъ выставки.

На этотъ разъ „свободная“ выставка значительно меньше академической. Здѣсь интересны — большая, красочная картина I. Виллюмсена „Солнце и юность“, яркіе итальянскіе ландшафты Кр. Цартмана, портреты работы Нильса Гаусена. Особенно хороши графическія работы: литографіи I. Виллюмсена и Люндау-Йнсена, а также полныя настроенія иллюстраціи Гудмунда Генце къ старинной датской народной пѣснѣ о Рыцарѣ Огѣ и дѣвухѣ Эльвѣ. Среди скульптуръ отличаются оригинальностью бронзовыя статуэтки Жана Гогена (сына великаго художника). Въ ихъ членыхъ контурахъ есть что-то тревожное, что-то почти трагическое. Панумвнная же здѣсь раскрашенная группа г-жи Эдитъ Виллюмсенъ „Двѣ женщины на балконѣ“ производитъ отталкивающее впечатлѣніе своей мертвенной живостью.

З.

ROSSICA

Недавно вышелъ изъ печати шестой томъ капитальнаго словаря художниковъ, издаваемого проф. Ульрихомъ Тиме, и. э. „Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler“ (Лейпцигъ, Зееманъ). Томъ этотъ заключаетъ фамиліи Сарліні до Сіосі, и въ немъ помѣщены болѣе или менѣе подробныя свѣдѣнія о слѣдующихъ русскихъ художникахъ: Альбертъ Кавось, Ц. А. Кавось, Г. Т. Харитоновъ, А. А. Харламовъ, Ѳ. С. Харламовъ (архитекторъ), М. В. Харламовъ (скульпторъ), Е. К. Хилкова, Н. Н. Химона, М. А. Хмѣлевскій, Н. Н. Хохряковъ, Н. Ѳ. Холавинъ, Н. Хомутовъ, Л. Христенекъ, Е. М. Хрусловъ, Н. Т. Хруцкій, В. Г. Худяковъ, Е. М. Худяковъ (граверъ), Я. Цюнглицскій, Шифляръ и семья Шарлеманъ.

Польскій поэтъ Болеславъ Лесьминъ, безызвѣстный и въ русской литературѣ, готовитъ переводъ стихотвореній К. Бальмонта, которыя будутъ изданы вмѣстѣ съ критическимъ очеркомъ о его творествѣ.

Вышелъ изъ печати пятый томъ сочиненія патера Нирлинга *La Russie et le Saint-Siège*, посвященнаго изслѣдованіямъ взаимоотношеній Россіи съ римскою куріей. Въ указанномъ томѣ затронута время царствованія Екатерины II, Павла I. и Александра I.

Въ мартовскомъ выпускѣ *Gazette des Beaux Arts* г. Франсуа Моно помѣстилъ начало ряда статей о выставкѣ „Столѣтія французской живописи“, устроенной „Аполлономъ“ въ февральскомъ выпускѣ *Revue de l'Art Ancien et Moderne*; извѣстный славистъ проф. Луи Леже даетъ описаніе музея Петра Ивановича Щукина въ Москвѣ.

Очень любопытную задачу поставилъ себѣ г. Abel Mansuy въ своемъ трудѣ *Le monde slave et les classiques français au XVI — XVII siècles* (Парижъ, Honoré Champion) — прослѣдить отраженія славянскаго міра, т. е. главнымъ образомъ Польши и Россіи, во французской классической литературѣ и наоборотъ. Естественно, автору приходится все болѣе говорить о Польшѣ, такъ какъ въ XVII в. взаимоотношенія ея съ Франціей были особенно оживленными, и лишь въ слѣдующемъ столѣтіи началась и расцвѣла *extente cordiale* между Россіей и Франціей. Четыре пятыхъ всей книги потому посвящены Польшѣ, и только послѣдняя глава спеціально занимается ролью Россіи въ классической французской литературѣ. Г. Мансюи перечисляетъ цѣлый рядъ посольствъ, взаимно отправленныхъ въ продолженіи XVII в. между русскими царями и французскими королями и разсматриваетъ оставшіяся о нихъ свѣдѣнія. Потомъ авторъ отмѣчаетъ всѣ тѣ мѣста въ сочиненіяхъ Корнея, Расина и второстепенныхъ писателей въ родѣ Сирано де Бержерака, Сентъ-Амана и др., гдѣ упоминается о Москвѣ и, наконецъ, подробно останавливается на отдѣльныхъ книгахъ о Россіи

капитана Жака Маржера, состоявшаго на русской службѣ во время царствованія Бориса Годунова (Margeret: „Etat de l'Empire de Russie et Grand Duché de Moscovie" 1607 г.), Невилля (de Neuville) „Relation curieuse et nouvelle de la Moscovie" 1696 г.), маркиза Данжо и др.

Мюнхенскіе издатели Р. Пинеръ и К^о готовятъ художественно-литературный сборникъ подъ заглавіемъ „Der Blaue Reiter", въ которомъ должно отражаться новѣйшее движеніе въ пластическомъ искусствѣ Франціи, Германіи и Россіи и отчасти въ музыкѣ. Редакторами изданія являются В. В. Кандинскій и Францъ Маркъ. Проспектъ общааетъ рядъ статей перваго („проблема формы"), Л. Бурлюка („Дикіе Россіи"), Н. Я. Брюсовой („Наука о музыкѣ"), С. Сабанѣва („Прометей" Скрябина) и др.

Р. Е.

КНИГИ ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ:

Рѣшетка. — Лит.-худ. альманахъ, кн. I, изд. „Нашъ вѣкъ". Спб. 1912. Ц. 80 к.
П. В. Соловьевъ. — Марія Тальони. Спб. 1912. Ц. 3 р. 50 к.
Никандръ Туркинъ. — Загадки жизни. Изд. „Златоцвѣтъ". М. 1912. Ц. 1 р. 50 к.
М. Филиппскій. — Calendarium, т. II. М. 1912. Ц. 75 к.
Н. Б. Хвостовъ. — Огни и отраженія, IV книга стиховъ, 1905 — 1911. Спб. 1912. Ц. 1 р. 50 к.
А. Чайновъ. — Желна книжка. Стихи.
В. Чернышевъ. — Русское удареніе, пособіе къ его изученію и употребленію. Спб. 1912. Ц. 50 к.
А. Чумаченко. — Стихи. М. 1912. Ц. 60 к.
Sazoris Manes Kralovstvi Ceskeho 1912. V Praze.
Kandinsky. — Über das Geistige in der Kunst. München, 1912. Pr. 3 M.
W. Lucas. — Les roses s'ouvrent. Poésies. Paris. Eug. Faguière éd. Pr. 3 fr. 50 c.
F. T. Marinetti. — La bataille de Tripoli. Milano, 1912, 9 d., „Poesia".

Jacques Rivière. — Etudes. 2-e éd. de la „Nouvelle Revue Française", Paris, 1912. Pr. 3 fr. 50 c.

Ch.-L. Philippe. — Lettres de jeunesse à Henri Vandepute. 2-me éd. de la „Nouvelle Revue Française". Pr. 3 fr. 50 c.

Répertoire d'art et d'archéologie. Paris 1912, № 9.

Изд. „Скорпионъ". М. 1912:

К. Д. Бальмонтъ. — Полное собр. стиховъ. Т. IX. Птицы въ воздухѣ. Изд. Г. Ц. 1 р. 50 к.

Ю. Балтрушайтисъ. — Горная трона. Вторая книга стиховъ. Ц. 1 р. 25 к.

Валерій Брюсовъ. — Зеркало тѣней. Стихи 1909 — 1912. Ц. 2 р.

Вячеславъ Ивановъ. — Cor. ardens, ч. II. Ц. 2 р.

Эдгаръ По. — Собраніе сочиненій въ переводѣ К. Бальмонта, т. IV и V. Ц. по 2 р.

Изд. Т-ва А. Ф. Марксъ, Спб. 1912:

П. П. Гибличъ. — Сочиненія, т. V. Ц. 1 р. 25 к.

В. Я. Свѣтловъ. — Сочиненія, т. III. Ц. 1 р. 25 к.

А. В. Стернь. — Сочиненія, т. I и II. Ц. по 1 р.

Н. Мезько. — Стихотворенія. Ц. 50 к.

Фіорды. — Сборникъ 9. Ц. 1 р. 25 к.

Изд. К. Ф. Некрасова, М. 1912:

Бекфордъ. — Ватекъ, арабская сказка. Ц. 80 к.

Ж. К. Гюпсмансъ. — Въ пути. Ц. 1 р. 50 к.

Рихардъ Демель. — Собраніе сочиненій, т. I и II. Ц. по 1 р. 20 к.

Г. Жулавскій. — На серебряномъ шарѣ. Ц. 1 р. 40 к.

Ф. Кроммелинкъ. — Ваятель масокъ. Перев. К. Бальмонта. Ц. 50 к.

Кр. Марло. — Трагическая история доктора Фауста, перев. К. Бальмонта. Ц. 80 к.

В. В. Брусяницъ. — Леониль Андреевъ. Жизнь и творчество. Ц. 50 к.

А. Изгоевъ — П. А. Столыпинъ. Очеркъ жизни и дѣятельности. Ц. 50 к.

Н. Шаховская. — В. Г. Короленко. Опытъ біографической характеристики. Ц. 60 к.

Изд. Т-ва „Образованіе". М. 1912:

Выставка картинъ Русскихъ Художниковъ. М. 1912.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	стр.
Выставка „Сто лѣтъ французской живописи“	5
Кн. А. К. Шервашидзе — „Сто лѣтъ французской живописи“	8
В. Г. Каратыгинъ — „Скрибинъ и молодые московскіе композиторы“	25
В. Пясть — „Памяти Мая“	39

ХРОНИКА

Валеріанъ Чудовскій — „По поводу стиховъ Анны Ахматовой“	45
И. Гумилевъ — „Письма о русской поэзіи“	50
М. Кузминъ, В. Чудовскій — „Замѣтки о русской беллетристикѣ“	51
Валеріанъ Чудовскій — „Труды и дни“	54
М. Кузминъ — „Письмо въ редакцію“	56
Р. Е., Z. — „Художественныя вѣсти съ Запада“	57
Р. Е. — „Rossica“	60
Книги, поступившія въ редакцію	61

Репродукціи на отдѣльныхъ листахъ:

ФОТОТИПЪ:

Доминикъ Энгръ — „Одиссея“.

- Сороковая выставка Т-ва Передвижныхъ Худож. выставокъ. М. 1911.
- Культурныя сокровища въ Россіи. выш. I. Юрій Шамуринъ. Ярославль, Ром.-Борисоглѣбскъ, Угличъ. Ц. 2 р. Павловскъ.—Текстъ А. П. Успенскаго. Изд. Т-ва 'Просвѣщеніе', Спб. 1912:
- Д. Я. Айзманъ.—Собр. соч., т. 2 и 3. Ц. по 1 р. 25 к.
- А. В. Амфитеатровъ.—Собр. соч. Славные мертвецы. Ц. 1 р. 50 к.; Мутные дни. Ц. 1 р. 30 к.
- Н. П. Златовратскій.—Собр. сочин. т. I и II. Ц. по 1 р. 50 к.
- Вл. П. Краинфельдъ.—Вѣзмірѣ плей и образовъ. Т. I. Ц. 1 р. 25 к.
- А. П. Левитовъ.—Собр. соч. т. 6 и 7. Ц. по 1 р.
- Г. А. Мачтетъ.—Поли. собр. сочин. т. V, VI и VIII. Ц. по 1 р.
- Вл. Соловьевъ.—Собр. сочин., изд. 2, т. 3 и 4. Ц. по 2 р.
- Ольга Шаниръ.—Собр. сочин. т. VII и VIII. Ц. по 1 р. 50 к.
- Изд. Т-ва П. Д. Сытина, М., 1912:
- Д. В. Филосововъ.—Старое и новое. Сборникъ статей по вопросамъ искусства и литературы. Ц. 1 р. 25 к.
- А. Яблоновскій.—Разказы. М. 1912. 1 р.
- А. Яблоновскій.—Родныя картинки. т. I и II. Ц. по 1 р.
- Изд. 'Шиповникъ', Спб. 1912:
- Альманахи. кн. 17. Ц. 1 р. 25 к.
- А. Измайловъ.—Кривое зеркало. Народн и шаржи. Ц. 1 р. 25 к.
- Ал. Ремизовъ.—Сочиненія, т. VI и VII. Ц. по 1 р. 25 к.
- А. Серафимовичъ.—Сочиненія, кн. I. Ц. 1 р. 15 к.
- Гр. Алексѣй Н. Толстой.—Повѣсти и разказы. кн. II. Ц. 1 р. 25 к.
- Г. де Монассанъ.—Поли. собр. сочин., т. XXVII. Ц. 1 р.
- Изд. 'Альціона', М. 1912:
- З. Н. Гвиніусъ.—Лунныя муравьи, шестая книга разказовъ. Ц. 1 р.
- Любовь Столца.—'Лада', пѣсенникъ. Ц. 1 р. 25 к.
- Изд. 'Его', Спб. 1912:
- Игорь Сѣверянинъ.—Качалка Грэзерки. Поэзія. Т. IV, кн. I, бр. 33. Ц. 50 к.
- Игорь Сѣверянинъ.—Прологъ 'Эго-Футуризмъ'. Поэза-грандіозъ. Бр. 32-ая. Ц. 50 к.
- Георгій Ивановъ.—Отзывы на о. Цитеру, поэты. кн. I. Ц. 50 к.
- К. Олимпіовъ.—Аэропланныя поэты. II. I. кр. 1. Ц. 50 к.
- Изд. 'Цехъ поэтовъ', Спб. 1912:
- Анна Ахматова.—Вечеръ. Стихи. Ц. 90 к.
- М. Зенкевичъ.—Дикая порфира. Стихи. Ц. 90 к.
- Е. Кузьмина - Караваева.—Скисскіе черенки. Стихи. Ц. 90.
- Изд. 'Прометей', Спб. 1912:
- Джекъ Лондонъ.—Собр. сочин., т. I, ц. 1 р. 25 к.; т. II, IV и V. Ц. по 1 р.
- Уитонъ Сниклеръ.—Собр. сочин., т. I, ц. 1 р. 50 к., т. II и III. ц. по 1 р.
- Изд. 'Норывы', М. 1912:
- Викторъ Евтихievъ.—Весна, романъ. Ц. 50 к.
- Навель Егоровъ.—Холера, повѣсть. Ц. 50 к.
- Вал. Свентицкій.—Интеллегенція, драма. Ц. 1 р.
- Г. Вяткинъ.—Подъ сѣвернымъ солнцемъ. Изд. Сибирскаго Т-ва Печатнаго Дѣла, Томскъ 1912. Ц. 75 к.
- Александръ Бискъ.—Разсыпанное Ожерелье. Стихи. Изд. М. П. Семенова, Спб., 1912. Ц. 80 к.
- Романъ Ролланъ.—Жизнь Бетховена. Перев. С. Пирагова. Изд. М. П. Семенова, Спб. 1912. Ц. 1 р.
- Изд. 'Прометей', Спб. 1912:
- С. Венгеровъ.—Собраніе сочиненій, т. IV. Ц. 1 р. 50 к.
- Джекъ Лондонъ.—Обреченные. Ц. 1 р.
- А. Магіе.—Лирика, Парижъ, 1912. Ц. 1 р.
- Изд. 'Шиповникъ':
- Маркъ Твэнъ.—Избранные разказы. кн. III. Ц. 1 р. 25 к.
- Гюнде-Монассанъ.—Поли. собр. сочин. т. XXVI и XXVIII. Ц. по 1 р.
- Э. Кассиреръ.—Познаніе и дѣйствительность. Ц. 3 р.

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

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

АПОЛЛОНЫ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

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

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

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

Кн. Сергѣй Волконскій. — 'Разговоры'. Содержаніе: I. Разговоры; II. Определенія; III. Нева; IV. Приемный день; V. Черноземъ; VI. Былое — Павловка; VII. Звѣзды; VIII. Былое — Фаль; IX. Сумасшедшій; X. Вокругъ свѣта; XI. За рубежами; XII. Вечеръ мелоластики. — Ц. 1 р. 50 к.

Литературный Альманахъ. — Содержаніе: рассказы: Сергѣй Ауслендеръ — Ставка князя Матвѣя; Incitatus — Sabinula; М. Кузминъ — Ванна родника; Влад. Эльснеръ — Самсонъ и Далила; стихотворенія: Анны Ахматовой, К. Бальмонта, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, Н. Гумилева, М. Зенкевича, Н. Клюева, М. Кузмина и др.; Алексѣй Ремизовъ — Дѣйство о Георгии Храбромъ; Анри де Ренъе — Смерть Марсія, въ перев. Макс. Волошина. Украшенія А. Б. М. Добужинскаго, Г. Лукомскаго, Н. Кузьмина, Д. Митрохина, Г. Нарбута. — Ц. 2 р.

Сергѣй Ауслендеръ. — Рассказы, книга 2-ая. Содержаніе: Ночной Принцъ, Филимоновъ День, Филимонъ-Флейщикъ, Роза подо льдомъ, Туфелька Нелидовой, Гансъ Вредень, Ставка князя Матвѣя, У фабрики, Пастораль. Веселья святки. — Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ. — Чужое небо (третья книга стиховъ). Кромѣ разныхъ стихотвореній, въ эту книгу вошли поэмы: 'Блудный сынъ' и 'Открытие Америки', пьеса въ стихахъ 'Донъ Жуанъ въ Египтѣ', Абиссинскія пѣсни, переводы изъ Теофила Готье. — Ц. 1 р.

Ж. д'Удине. — Искусство и жестъ, перев. кн. Сергѣя Волконскаго. Ц. 1 р. 50 к.

В. Я. Адарюковъ. — Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, со множествомъ (болѣе 60) воспроизведеній авто- и фототипией. Ограниченное число экземпляровъ. Ц. 3 р. 50 к. (Распродана).

Сто лѣтъ (1812 — 1912) французской живописи. — Иллюстрированный каталогъ выставки Ц. 1 р.

АВТОТИПИ:

Давидъ — Женская голова; Портретъ г-жи Н. и ея сына; Женщина съ муфтой; Мужской портретъ; Портретъ бар. Герена, Гро — Портретъ королевы Маріи-Амеліи. Жераръ — Наполеонъ I; Портретъ матери Наполеона. Лефевръ — Портретъ Полины Бонапартъ. Прудонъ — Эскизъ къ „Мехищенію Пенхенъ; Зефиръ; Подростокъ; Парка. Буальи — „Письмо; Мастерская художницы. Энгръ — Портретъ жены художника; Этюдъ головы; Портретъ лэди Литтонъ; Портретъ неизвѣстной; Паоло и Франческа; Портретъ г-жи Гонсъ. Делакруа — Видъ на море съ высотъ Діенна; Лошадь на привязи; Герцогъ Бургонскій показываетъ свою любовницу герцогу Орлеанскому; Львица; Тигръ и Змѣя; Жерико — Негръ; Мамелокъ; Гладиаторъ; Видъ Парижа. Діазъ де ла Пенья — „Лѣсъ. Шассеріо — Венера Анадіомена. Мишель — Мельница. Бари — Тигръ, пожирающій газель. Базиль — Негритянка съ піонами. Коро — Женщина въ сѣромъ платьѣ; 2 пейзажа. Домье — Донъ Кихотъ; Любитель эстамповъ. Гисъ — Ложа; Женщина въ кашононѣ. Руссо — „Лѣсъ. Милле — Прачки; Швецъ; Женскій портретъ. Курбе — Гамакъ; Женщина со свиньями; Портретъ Промайе; Цвѣты. Мане — Портретъ г-жи Моризо; Портретъ г-жи Л.; Пана; Страстующій музыкантъ; Заяць. Шюви де Шаваннъ — 2 большихъ эскиза для панно Аміенскаго музея; Повтореніе „Прометей“. 4 вида залъ выставки.

Фронтисписъ — изъ „Театральнаго Альбома“, Сиб., 1842.

Виньетки на стр. 5, 24, 34 — изъ „Traité du Beau Essentiel dans les Arts“ par C. E. Briseno architecte, Paris MDCCLII.

Обложка и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.

Готовятся къ печати слѣдующія книги:

Максимиліанъ Волошинъ. — «Лики творчества». Книга первая. Франція. — Вилье де Лиль-Аданъ. Барбе д'Оревиля. Поль Клодель. Реми де Гурмонъ. Анри де Ренье. Аполлонъ и Мышь. Сезаннъ. Гогенъ и Ванъ-Гогъ. Французскій театр. Демоны разрушенія и закона. Пророки и метители.

Бар. Н. Н. Врангель — Вѣнокъ мертвымъ (сборники художественно-историческихъ статей). Вступленіе — Романтизмъ въ живописи Александровской эпохи и война 1812 г. — Русская женщина въ искусствѣ. — Любовная лирика XVIII-го вѣка. — Помѣщичья Россія. — Иностранцые художники въ Россіи.

Кн. Сергѣй Волконскій — Художественные отклики. Съѣздъ художниковъ. Драматическія впечатлѣнія. Сценическая обстановка и человѣкъ. Музыка. Пластика. Что дальше?

Кн. Сергѣй Волконскій — Художественно-физическое воспитаніе. Наука о выразительномъ человѣкѣ (по Дельсарту).

Я. Тугендхольдъ. — Проблемы и характеристики (сборникъ художественно-критическихъ статей). — Часть первая. Эволюція жанра въ современной французской живописи. 1. Хи. 2. Nature morte. 3. Пейзажъ. 4. Портретъ. — Часть вторая. 1. Онорэ Домье. 2. Поль Гогенъ. 3. Дега и Тулузъ-Лотрекъ. 4. Роденъ. 5. Примитивъ нашего времени (Руссо). 6. О футуризмѣ и кубистахъ. 7. Римская выставка.

Сто лѣтъ французской живописи (1812 — 1912). Вступленіе. Статьи кн. К. А. Шерванидзе и Arsène Alexandre'a. Около 100 репродукцій на отдѣльных листахъ. Ц. 8 р. Въ огранич. колич. экз.

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

Матеріалы къ исторіи вандализма въ Россіи, кн. I, подъ редакціей Сергѣя Маковского и бар. Н. Н. Врангеля, при участіи А. А. Ростиславова.

Сергѣй Маковский — Страницы художественной критики, кн. III.

Монографія о творествѣ К. А. Сомова — Роскошное изданіе въ небольшомъ количествѣ экземпляровъ. 100 репродукцій гелиографюрой, фото- и автотипіей и др.

Подписчики журнала «Аполлонъ» пользуются скидкой 25%. Лица, выписывающія непосредственно изъ конторы издательства за пересылку не платятъ. Книгопродавцамъ 30% уступки.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

(ТРЕТІЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

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

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

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

Съ осени 1911 г. при „Аполлонѣ“ основано Книгоиздательство. Подписчики „Аполлона“ пользуются скидкой 25%.

У С Л О В І Я П О Д П И С К И

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

На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк. 9 р. безъ доставк. за границу — 15 р.
На 1/2 — 6 > > > > 5 > > > > — 8 >

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

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

Цѣна оставшихся отъ прежнихъ лѣтъ, въ небольшомъ количествѣ, годовыхъ экземпляровъ — 15 р. съ пересылкой, въ переплетахъ — 18 р.

Иллюстрированные проспекты высылаются Главной Конторой безплатно.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ — С. - П е т е р б у р г ѣ, М о й к а 24, кв. 6, телеф. 178—69; въ отдѣл. Конторы — Москва, книжн. магаз. „Образованіе“ (Кузнецкій м., д. кн. Гагариной), нотный магазинъ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства въ Берлинѣ“ (Кузнецкій мостъ, д. бр. Дзамгаровыхъ); Кіевъ, книжн. магаз. Пдзиковскаго (Крешатикъ, 29); Ковно, книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. т-во „Орость“, Новый свѣтъ, 70; Саратовъ, книжн. магаз. „Основа“ (Нѣмецкая ул.), въ главныхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи, а также во всѣхъ иногороднихъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

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

Редакторы: Сергій Маковскій.
Бар. Н. Н. Врангель.

Золотая медаль на международной выставкѣ
въ Парижѣ въ 1904 г. Сущ. съ 1885 г. **ГЕРМАНЪ БРАХМАНЪ** СТРОИТЕЛЬНАЯ
турныя, художественно-лѣбныя мастерскія. Специально вновь построенныя для выполненія круп-
ныхъ работъ. МАГАЗИНЪ: Пантелеймонская ул., № 13. Телефонъ № 74 - 72.
Чертежи и смѣты по первому требованію. Готовые мраморныя камни. Гранитныя монументы.
Реставрированіе художественныхъ вещей изъ фарфора, мрамора и разныхъ мозаикъ и проч.
10—3

ХУДОЖНИКЪ - РЕСТАВРАТОРЪ

Пишу съ картинъ и фотографій копіи. Для осмотра
по приглашенію прихожу на домъ. Прошу писать:
Гороховая, 34, кв. 59. Художникъ Бѣщевъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ
НА НОВЫЙ ЖУРНАЛЪ

, Т Р У Д Ы И Д Н И '

Д В У Х М Ъ С Я Ч Н И К Ъ

ИЗДАТЕЛЬСТВА 'МУСАГЕТЪ'

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

АНДРЕЯ БѢЛАГО и Э. К. МЕТНЕРА

и при участіи:

Александра Блока, Б. И. Бугаева, Валерія Брюсова, Вольфинга, Вячеслава
Иванова, С. Г. Гессена, И. П. Киселева, В. О. Иплендера, А. С. Петров-
скаго, Г. А. Рачинскаго, Бориса Садовскаго, Сергѣя Соловьева, Ѳ. А. Степ-
пуна, А. Топоркова, Б. В. Яковенко, Элліса и др.

Подписная цѣна на годъ 3 р. съ пересылкой и доставкой.

Цѣна отдѣльнаго номера — 60 к.

Подписка принимается въ конторѣ журнала 'Труды и Дни', Москва, Пречистен-
скій бульварь, д. 31, кв. 9, тел. 179 - 50, а также въ лучшихъ книжныхъ мага-
зинахъ. Книжные магазины при приѣмѣ подписки удерживаютъ въ свою пользу 10%.

АДРИАНЪ ВАНЪ - ОСТАДЕ.

Полное собраніе гравюръ, 221 фототипія безъ ретуши. Собралъ Д. А. РО-
ВИНСКІЙ, привелъ въ порядокъ и снабдилъ предисловіемъ Н. Д. ЧЕЧУЛИНЪ.
D'ADRIEN VAN OSTADE, L'Œuvre Gravé, reproduction des planches ori-
ginales dans leurs états successifs, 221 Phototypies sans retouches, avec un Catalogue
raisonné par Dmitri Rovinski et Nicolas Tchtéhouline.

С.-Петербургъ, in 2^o.

1912 г.

St. Petersburg in 2^o.

Тип. Р. Голикъ и А. Вильборгъ.

Imprimerie R. Golické et

ИЗДАНИЕ С. Н. КОТОВА.

ЦѢНА

A. Vilborg.

Антикварный книжный
магазинъ

EDITION S. N. KOTOV

Литейный пр., № 53.

40 РУБ.

Libraire antiquaire

Телефонъ 97 - 88.

Liteiny, № 53.

Также продаются во всѣхъ большихъ книжныхъ магазинахъ и антикварныхъ
книжныхъ магазинахъ С.-Петербурга и Москвы.

1—1

,Х М Е Л Ъ'

АЛЬМАНАХИ МОЛОДЫХЪ.

Вышла изъ печати и поступила въ продажу II книга, цѣна 1 рубль.
Содержаніе: М. Добролюбовъ. — Сказка жизни. Трагедія экстаза. Н. По-
сарь. Только. Книга нарушеній. Стихи. В. Ушаковъ. — Кровная обида.
На пенсіи. Разказы. Ф. Кузнецовъ. — Красота страданія. Тома Ободъ. —
А, нашъ братъ, каторжанинъ. Разказъ. М. Петроповъ. — Татьяна и Ольга
изъ Фридрихроды. С. Будановъ. — Родина. Этюдъ. Стихи. П. Бунакова.
И. Дегтяревскаго, М. Добролюбова, Елены Ленчукъ, Гарри Лоте, Ив. Хина
и другихъ. Обложка и заставки П. Бѣляева. Продажа въ книжн. магаз.,
на станц. жел. дор. и у Мих. Гр. Добролюбова, Москва, Грохольскій, 35.

Осталось чѣск. экз. кн. I, цѣна 75 коп. Кн. III готов. къ печати.

Издательство Т-ва „Хроносъ“
ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 Г.
(2-й годъ изданія)

Въ отдѣльной продажѣ № съ приложеніемъ 10 к.

52 № 52 книжки за годъ съ доставкой и пересылкой 4 руб.
ежедѣльный, общественно-политическій, литературно-художественный и
научный, богато-иллюстрированный журналъ

*** ЗА 7 ДНЕЙ ***

„За 7 дней“ отзывается на всю текущую жизнь и въ каждомъ № заключаетъ
слѣдующіе постоянные отдѣлы:

1) Календарь текущей исторіи.

2) „За 7 дней“ — характеристика историч. и политич. момента въ сжатой формѣ.

3) Литература и критика. Въ каждомъ номерѣ помещается не менѣе двухъ
новыхъ новеллъ иностранныхъ и русскихъ авторовъ и критическій очеркъ.
Отдѣлъ литературы и критики заключается внимательно подобранной „хроникой“.

4) Общественный отдѣлъ, состоящій изъ постоянной руководящей статьи „Основ-
ныя линіи прогресса“ и широко поставленнаго отдѣла „хроники“ обществен-
ной жизни всѣхъ культурныхъ странъ.

5) Отдѣлъ искусства, состоящій изъ статей по вопросамъ живописи, скульп-
туры и музыки, причемъ въ каждомъ номерѣ помещается около 30-ти репро-
дукцій съ картинъ или скульптуръ. Отдѣлъ искусства заключается также
тщательно подобранной „хроникой“.

6) Научный отдѣлъ, состоящій изъ статьи, посвященной вопросамъ науки или
техники, и научной хроники. Этотъ отдѣлъ тоже иллюстрированъ.

При каждомъ номерѣ журнала, кромѣ того, приложена отдѣльная книжка
(въ изящной обложкѣ) новѣйшихъ беллетристическихъ произведеній иностран-
ныхъ и русскихъ авторовъ.

Подписчики „За 7 дней“ получаютъ:

52 № роскошно-иллюстрированнаго (свыше 1.500 репродукцій) журнала „За 7 дней“.

52 книжки новѣйшихъ произведеній русскихъ и иностранныхъ авторовъ.

Пробный № по первому требованію высылается бесплатно.

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА:

На 1 годъ — 4 р.; на 1/2 г. — 2 р.; на 3 мѣс. — 1 р.

За границу: на 1 г. — 6 р.; на 1/2 г. — 3 р.; на 3 мѣс. — 1 р. 50 коп.

Подписка на 3 мѣс. принимается только: съ 1 янв. по 1 апр.; съ 1 апр. по
1 июля; съ 1 июля по 1 окт.; съ 1 окт. по 31 дек.

26 № 26 книжекъ за 1/2 г. съ доставкой и пересылкой 2 руб.

13 № 13 книжекъ за 3 мѣс. съ доставкой и пересылкой 1 руб.

Подписную плату (можно высылать почтов. и герб. марками) адресовать:

С.-Петербургъ, Гл. Контора журнала „За 7 дней“, Екатерининская ул., 2.

НОВЫЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ

,З А В Ъ Т Ы'

ПЕРВАЯ КНИЖКА ВЫИДЕТЬ ВЪ АПРѢЛѢ.

Въ ближайшихъ №№ будутъ напечатаны И. Бунинъ. Веселый дворъ, повѣсть. Ив. Вольный. Повѣсть о дняхъ моей жизни. М. Горькій. Рожденіе человека. Разсказъ. М. Коцюбинскій. Дѣти забытыхъ предковъ. Повѣсть. В. Рошинъ. То, чего не было. (Три брата). Романъ. Ал. Инк. Толстой. Слякоть. Разсказъ. К. Треневъ. На ярмаркѣ. Разсказъ.

Разсказы: С. Гусева-Оренбургскаго, В. Г. Дмитриевой, Бор. Зайцева, А. Кинена, В. Мужейля, О. П. Ольнемъ, А. Погорѣлова, Сергѣева-Ценскаго и друг.

Переписка и посмертныя произведенія И. И. Златовратскаго. — Изъ личныхъ воспоминаній о Гл. П. Успенскомъ. А. П. Иванчина-Писарева.

Стихотворенія: Амари, А. Блока, И. Клюева, А. Черемнова и др. — Статьи: о Л. Толстомъ, И. Алексеевѣ. — Дѣла и дни. Я. Вѣчева. — Реформаторы и бунтари въ современной біологій. В. Лункевича. — Къ вопросу о рабочей программѣ. С. Зака. — Этика и политика В. Чернова. — О Герценѣ. Его же. — Принудительное разрушеніе общины. В. Черненкова. — Статистика или реклама. И. Ракитникова. Кромѣ этого обѣщаны статьи: С. Анскаго, — Бернашевскаго, И. Брусловскаго, И. Быховскаго, А. Гуковскаго, Л. Зака, Е. Звягинцева, Р. Иванова-Разумника, И. Пигатовичъ, К. Качаровскаго, Е. Колосова, А. В. Лучинскій, И. Морозова, С. Метиславскаго, В. Маркова, Ст. Нечетнаго, И. Огановскаго, С. Постникова, М. Ратнера, И. Русанова (И. Е. Кудрина), М. Туганъ-Барановскаго, Гр. Шрейдера и др.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ: съ апрѣля до конца года 8 руб.; на 6 мѣс. 5 р., на три мѣс. 3 р., отдѣльная книжка — 1 р. — За границу на тѣ же сроки 11 р., 6 р. 50 к., 3 р. 75 к. и 1 р. 25 к.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ С.-Петербургѣ — въ конторѣ журнала, Косої пер., 11, уг. Соляного; въ Москвѣ — въ конторѣ И. П. Печковской (Петровскія линіи).

Изд. А. И. Иванчинъ-Писаревъ.

Ред. П. П. Иифантьевъ.

Редакція и Контора журналу «ДІОДІОДІ» вь виду
расширенія издательства, переведена съ 20-го іюня
1912 г. на РАЗЪБЗЖУЮ улицу, домъ № 8
(у Пяти угловъ), вь С.-Петербургѣ.

Подписка на журналъ 1912-го года продолжается.

Цѣна оставшихся отъ прежнихъ лѣтъ, вь небольшомъ ко-
личествѣ, экземпляровъ (только для подписчиковъ)
10 руб. за комплектъ.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ.

Въ шестомъ году изданія 'Старые Годы' выходятъ по прежней программѣ и при участіи тѣхъ же сотрудниковъ.

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

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка:
при подпискѣ — 5 р., 1 апрѣля — 3 р. и 1 іюля — 2 руб.

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

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

ВЪ КОНТОРѢ РЕДАКЦІИ ИМѢЕТСЯ ВЪ ОГРАНИЧЕННОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ:

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

КОМПЛЕКТОВЪ ЖУРНАЛА ЗА ПРОШЛЫЕ ГОДЫ НЕ ИМѢЕТСЯ.

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

Новый адресъ редакціи: Спб. Рыночная, 10.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, баронъ Н. Н. Врангель, І. І. Леманъ, С. Ю. Маковский, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ-Издатель П. П. Вейнеръ.