

АПОЛЛОНЫ



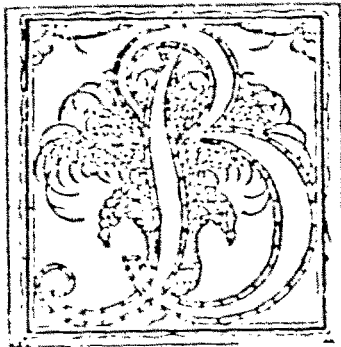
КОНСТАНТИНЪ БОГАЕВСКІЙ

МАКСИМИЛИАНЪ ВОЛОШИНЪ

І. ИСТОРИЧЕСКІЙ ПЕЙЗАЖЪ

„Partout où quelque chose vit, il y a quelque part un registre où le temps s'inscrit.“

H. Bergson.



СЮДУ, гдѣ есть жизнь, существуетъ свитокъ, въ который время вписываетъ себя. Въ сущности это та же самая мысль, что и въ известной надписи на циферблатѣ часовъ: „Vulnerant omnes, ultima necat“ — „Ранятъ всѣ, послѣдній убиваетъ“. На живомъ каждое пережитое мгновеніе отмѣчаетъ свой знакъ.

Новая морщина у глаза, новая складка въ углахъ губъ, новая прядь сѣдины въ волосахъ, шрамъ на корѣ дерева, годичное кольцо въ разрѣзѣ ствола, стертая ступень на крыльцѣ, выбитый камень въ стѣнѣ дома, водомоина на скатѣ холма, вывѣтрившійся зубецъ скалы на грядѣ горъ — все это письмена времени, знаки ранящихъ мгновеній. Изъ этихъ знаковъ складывается индивидуальное лицо человѣка, предмета, мѣстности, страны. Вездѣ есть свитокъ, который можно развернуть и прочесть въ немъ исторію жизни.

Художникъ, пишущій портретъ, только тогда сможетъ возсоздать лицо человѣка, когда разберетъ и передастъ всю совокупность вѣшнихъ и внутреннихъ знаковъ, оставленныхъ на немъ стилетомъ времени. Такой портретъ становится историческимъ. Пусть онъ изображаетъ человѣка неизвѣстнаго, безымяннаго, но разъ въ портретѣ развернуть свитокъ его жизни, онъ становится историческимъ документомъ, свидѣтельствующимъ о жизни всей эпохи, всей націи, къ которымъ принадлежитъ изображенный неизвѣстный. Портреты Жана Фуке раскрываютъ намъ исторію страстей XV вѣка, а портреты Клуе характеры XVI вѣка, независимо отъ того, какія имена помѣчены внизу рамы. Но любому изъ королевскихъ портретовъ Веласкеза можно прочесть всю исторію Габсбургскаго дома. Истинно великіе портретисты передаютъ не сходство, а судьбу человѣка.

Точно такъ же историческій пейзажъ стремится стать историческимъ портретомъ земли. Лицо земли складывается геологически, такъ же, какъ человѣческое лицо — анатомически, и точно такъ же опредѣляется морщинами, шрамами и ранами, оставленными на немъ стихіями и людьми: знаками мгновеній. Въ этомъ — смыслъ Историческаго Пейзажа.

XIX вѣкъ былъ временемъ упадка психологическаго портрета, равно какъ историческаго пейзажа. Импрессионизмъ не только не могъ возродить ихъ, но напротивъ сознательно отстранилъ ихъ на долгое время. Область импрессионизма — впечатлѣніе



свѣта. Какъ въ человѣческомъ лицѣ, такъ и въ лицѣ земли импрессионисты и ближайшіе преемники ихъ видѣли не больше, чѣмъ отражающія свѣтъ поверхности. Прозрѣніе солнечнаго свѣта настолько ихъ ослѣпило, что они забыли про вещество, про законы, его образующіе, и про внутреннее его горѣніе цвѣтомъ — «страстью вещества»... Если бы въ комнатѣ мальчика изъ Андерсеновской сказки висѣли пейзажи, написанные импрессионистами, то Оле-Луукъ-Ойе никогда не удалось бы, вставивъ его ногами въ картину, сдѣлать такъ, чтобы онъ могъ убѣжать внутрь ея. Мальчикъ наткнулся бы, какъ на зеркало, на непроницаемую цвѣтную поверхность, которую представляютъ собою пейзажи импрессионистовъ...

Между тѣмъ въ пейзажахъ Барбизонцевъ еще были такія тропинки, по которымъ можно было бы войти во внутрь картины, а пейзажи Лоррена и Пуссена были не только проходимы по всѣмъ направленіямъ, но обладали еще той магической линіей горизонта, которая манитъ переступить черезъ нее; не говоря уже про пейзажи французскихъ и итальянскихъ примитивовъ, гдѣ можно пройти не только по холмамъ и рѣчнымъ долинамъ, но и бродить по всѣмъ узкимъ улицамъ укрѣпленныхъ городовъ, встающихъ надъ срывами горъ.

Съ портретами прежнихъ великихъ мастеровъ можно жить, какъ съ живыми людьми, и вести молчаливыя, интимныя бесѣды, точно такъ же въ глубинѣ историческихъ пейзажей можно совершать долгія, уединенныя прогулки.

Импрессионисты выѣзжали изъ города на этюды съ утреннимъ поѣздомъ для того, чтобы вернуться съ вечернимъ и видѣли природу только въ полдень. Они никогда не ступали ногой по тѣмъ пейзажамъ, которые запечатляли на полотнѣ, и импрессионистическая этюдность заразила современный пейзажъ, сдѣлала его искусствомъ общедоступнымъ и легкимъ...

Для того, чтобы дать почувствовать ли къ земля во всей его сложной жизни, слишкомъ мало этого отношенія къ природѣ, чисто-живописнаго, мало и отношенія мастеровъ «интимнаго пейзажа», ищущихъ въ природѣ лишь психологическихъ соотвѣтствій. Для того, чтобы найти силы возсоздать его, художникъ долженъ перестрадать

ту землю, которую онъ пишетъ. Онъ долженъ пережить исторію каждой ея долины каждаго холма, каждаго залива. Опытъ сердца, исходившаго тоской въ ея сумеркахъ, и опытъ ступней, касавшихся всѣхъ ея тропинокъ, ему даютъ не меньше, чѣмъ впечатлѣнія глаза. И точно такъ же, какъ творцы человѣческихъ ликовъ видѣли во всѣхъ человѣческихъ лицахъ, въ сущности, только одно лицо и его старались выявить въ своемъ искусствѣ, какъ это дѣлали и Леонардо, и Боттичелли, и Рембрандтъ, точно такъ же создатели историческаго пейзажа были всегда заключены въ предѣлахъ одной страны. Мантеня въ скалистыхъ окрестностяхъ своей Масличной горы, Леонардо въ сталактитовыхъ гrotтахъ и кристаллическихъ дѣлахъ, Пуссенъ и Клодъ Лорренъ въ Римской Кампаньѣ ищутъ всегда одинъ и тотъ же ими понятый ликъ Земли. Въ современной русской живописи возсоздателемъ историческаго пейзажа является Константинъ Федоровичъ Богаевскій, а земля имъ изображаемая — Киммерія.

II. КИММЕРІИ ПЕЧАЛЬНАЯ ОБЛАСТЬ *

ἔν τε δε Κιμμερίων ἀνδρῶν ἄλλος τε πόλις τε Νέχολα.
Οὐλοσσαίης.

Искусство Богаевского цѣликомъ вышло изъ земли, на которой онъ родился. Для того, чтобы понять его творчество, надо узнать эту землю; его душа сложилась соотвѣтственно ея холмамъ и долинамъ, а мечта развивалась, восполняя ея ущербы и населяя ее несуществующей жизнью. Поэтому, прежде чѣмъ говорить о Богаевскомъ и его искусствѣ, я постараюсь дать представление о той землѣ, голосомъ которой онъ является въ современной живописи.

Земля Богаевского — это Киммеріи печальная область⁴. Въ ней и теперь можно увидеть пейзажъ, описанный Гомеромъ. Когда корабль подходит къ обрывистымъ и пустыннымъ берегамъ этихъ унылыхъ и торжественныхъ заливовъ, то горы предстаютъ повитыя туманомъ и облаками, и въ этой мрачной панорамѣ можно угадать преддверье Киммерійской Ночи, какою она представилась Одиссею. Тамъ найдутся и узкія побережья со священными рощами Персефоны, высокими тополями и неплодными ивами⁵. Дальнія горы покрыты скудными лѣсами. Холмы постепенно переходятъ въ степи, которыя тянутся вплоть до Босфора Киммерій-

* Киммеріей я называю восточную область Крыма отъ древняго Сурожа (Судака) до Босфора Киммерійскаго (Керченскаго пролива), въ отличіе отъ Тавриды, западной ея части (южнаго берега и Херсонеса Таврическаго). Филологически имя Крымъ обычно производятъ отъ татарскаго Кермень (крѣпость). Но вѣроятнѣе, что Крымъ есть искаженное татарами имя Киммеріи. Греки называли теперешній городъ Старый Крымъ — Κορμερίον. Самое имя Киммеріи происходитъ отъ древне-еврейскаго корня KMR, обозначающаго «мракъ», употребляемаго въ библіи во множественной формѣ «KIMERIRI» (затменіе). Гомеровская «Ночь Киммерійская» — въ сущности тавтологія.



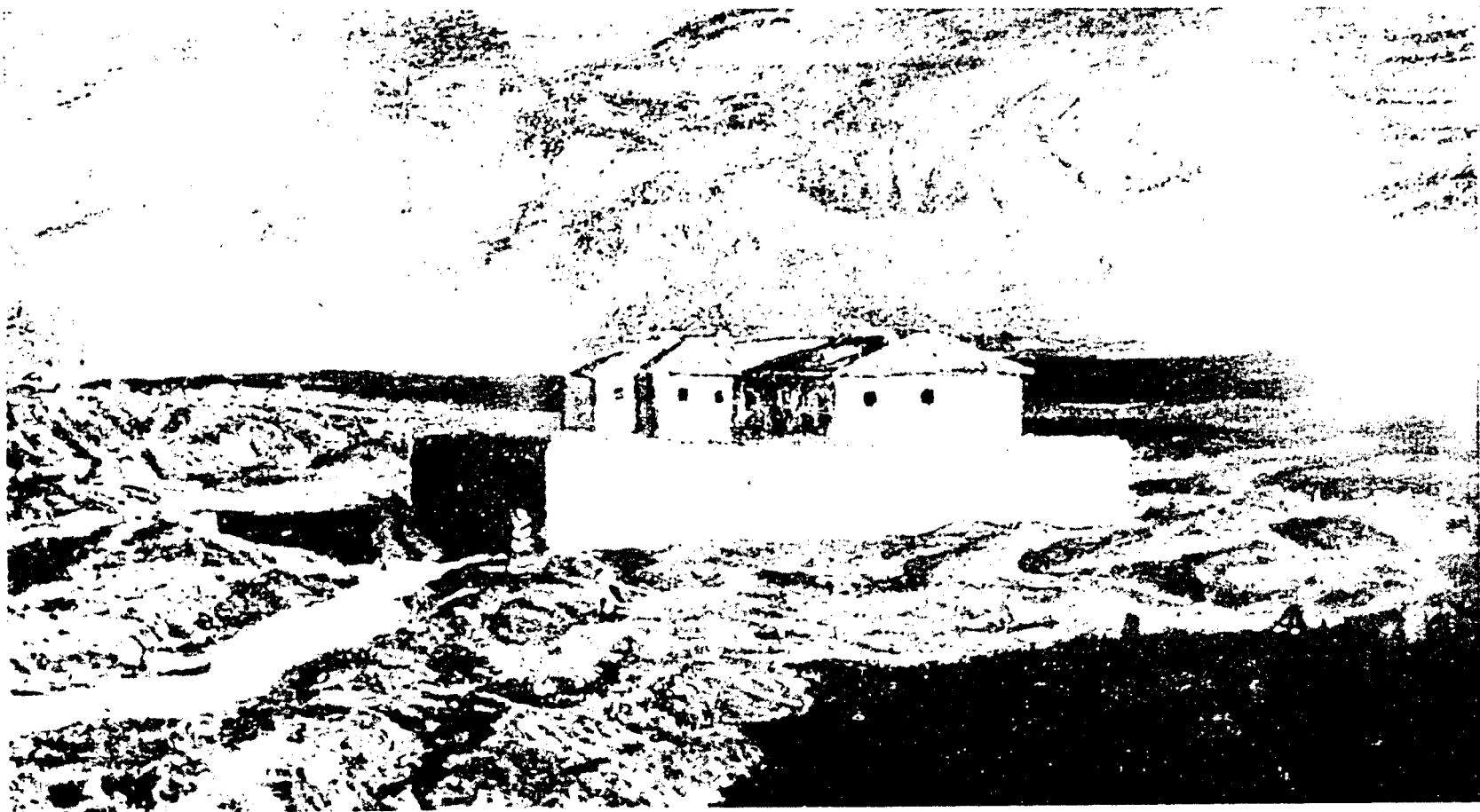
H. Liberman's work

A. G. G. G. G. G.

Горюхины Пётр Петрович Соколовский

С. Богданович





*К. Ф. Богачевский. Турция (масло - 1901).
(Соб. М. П. Манассеина, вл. Сиб.).
Замокъ у моря (масло - 1901).
(Соб. Л. А. Даряева, вл. Феодосия)*

*C. Bogatchevsky. La prison (huile).
(Ap. à M^r Manasséine, St. Pétersbourg).
Château au bord de la mer (huile).
(Ap. à M^r Douvante, Théodosie).*

скаго, прерываемыя только мертвыми озерами и невысокими сопками, дающими пейзажу сходство съ Флегрейскими полями. Огонь и вода, вулканы и море источили ея рельефы, стерли ея плоскогорья и обнажили мощные и изломанные костяки ея хребтовъ.

Здѣсь вся почва осѣменена остатками прошлыхъ народовъ: каменщикъ, роющій фундаментъ для дома, находитъ другіе фундаменты и черепки глиняныхъ амфоръ; копающій колодезь натывается на древніе могильники; въ стѣнахъ домовъ и между плитъ, которыми замощены дворы, можно замѣтить камни, хранящіе знаки орнаментовъ и нѣсколько буквъ оборванной надписи; перекапывая виноградникъ, земледѣлецъ находитъ въ землѣ стертую монету, выявляющую ликъ императора.

Камни и развалины этой страны безымянны. Какъ для грековъ, такъ и для болѣе позднихъ народовъ, выдвигавшихъ сюда передовые посты своихъ колоній, Киммерія всегда оставалась предѣломъ вѣдомыхъ странъ. Связанная съ историческими судьбами Средиземнаго моря, она была лишь захоустьемъ Исторіи. Народы, населявшіе ее, смѣняли одинъ другой, не успѣвая ни закрѣпить своихъ именъ, ни запомнить старыхъ.

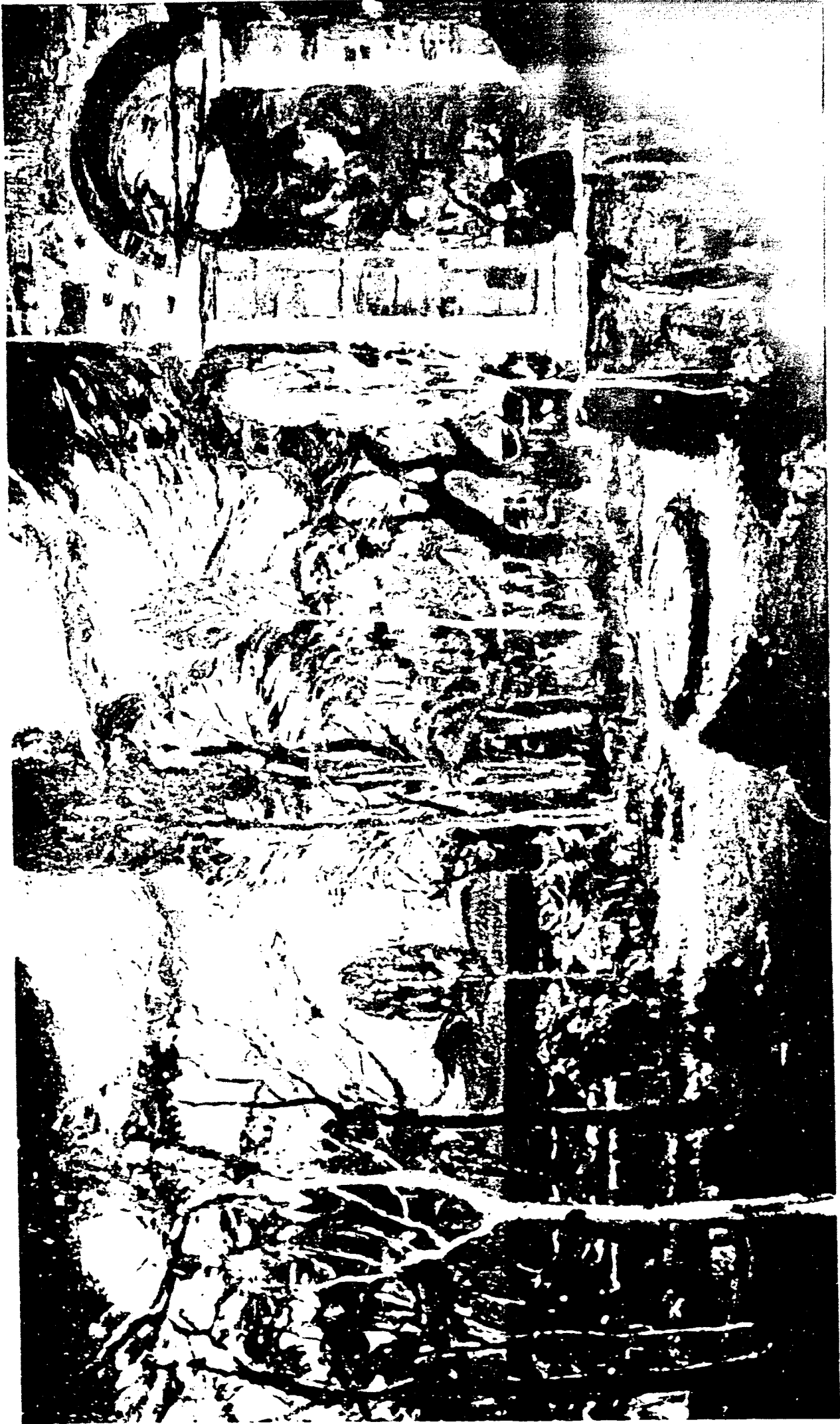
К. Ф. Богаевскій родился въ Феодосіи.

Та складка земли, въ которой она расположена, была мѣстомъ человѣческаго жилья съ доисторической древности. Холмы, ее окружающіе, много разъ одѣвались садами и виноградниками и вновь прикрывались на цѣлыя столѣтія саваномъ праха. Они какъ бы стерты ступнями народовъ, ихъ пошравившихъ, плоть ихъ изъѣдена щелочью человѣческихъ культуръ, они обожжены войнами и смертельно утомлены напряженностью изжитыхъ вѣковъ.

Въ годы дѣтства Богаевского Феодосія была похожа на приморскій городокъ южной Италіи. Развалины Генуэзскихъ башенъ напоминали объ ея историческомъ позавчера. Море соединило ее со средиземнымъ міромъ, а бездорожье южныхъ степей отдѣляло отъ Россіи. Она не успѣла еще прикрыть свою доисторическую древность приличнымъ безвкусіемъ русской провинціи.

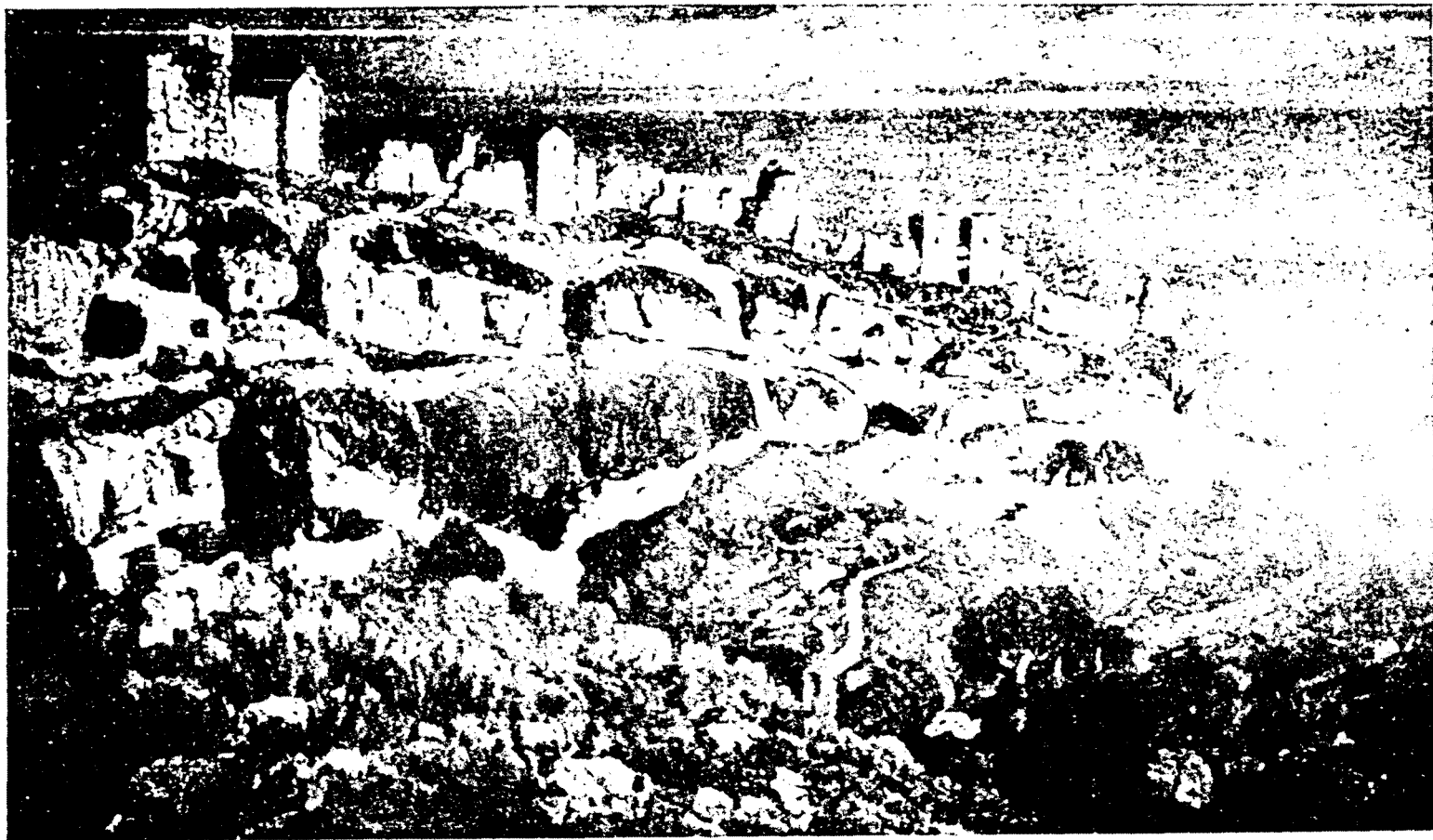
Богаевскій выросъ въ итальянско-нѣмецкой семьѣ генуэзскаго происхожденія, связь которой со старой метрополіей была еще такъ велика, что молодыхъ людей еще посылали заканчивать образованіе въ Геную.

Первыя сильныя впечатлѣнія природы онъ получилъ на Керченскомъ полуостровѣ. Это — страна холмистыхъ равнинъ, соленыхъ озеръ и низкихъ кольцеобразныхъ сопкокъ. Уныніе хлѣбныхъ полей смѣняется уныніемъ солончаковъ, темное золото пшеницы — сѣбною солью высохшихъ озеръ. Изъ подъ рѣдкихъ колосьевъ и буйныхъ репеевъ сквозитъ сѣдое тѣло земли, глубоко растрескавшееся отъ зноя. Полдни гудятъ роями мухъ и глухимъ жужжаніемъ молотилокъ. Берега Чернаго и Азовскаго морей разбѣгаются широкими лукоморьями, пески которыхъ желты, какъ сѣблая пшеница.

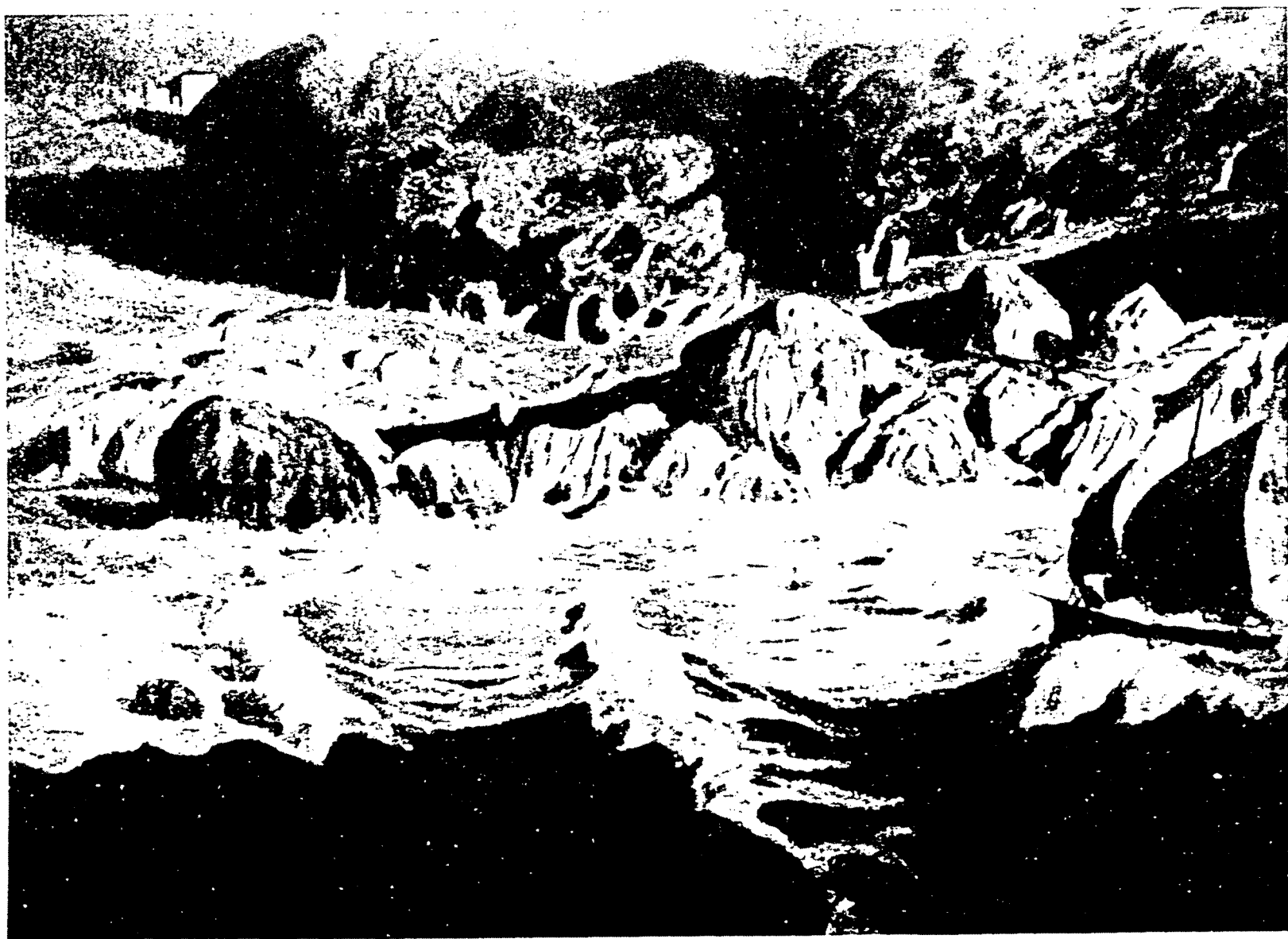


К. Ф. Боярицкий. Очерки (1905).
(Собр. К. В. Кавдырова. аб. Москва).

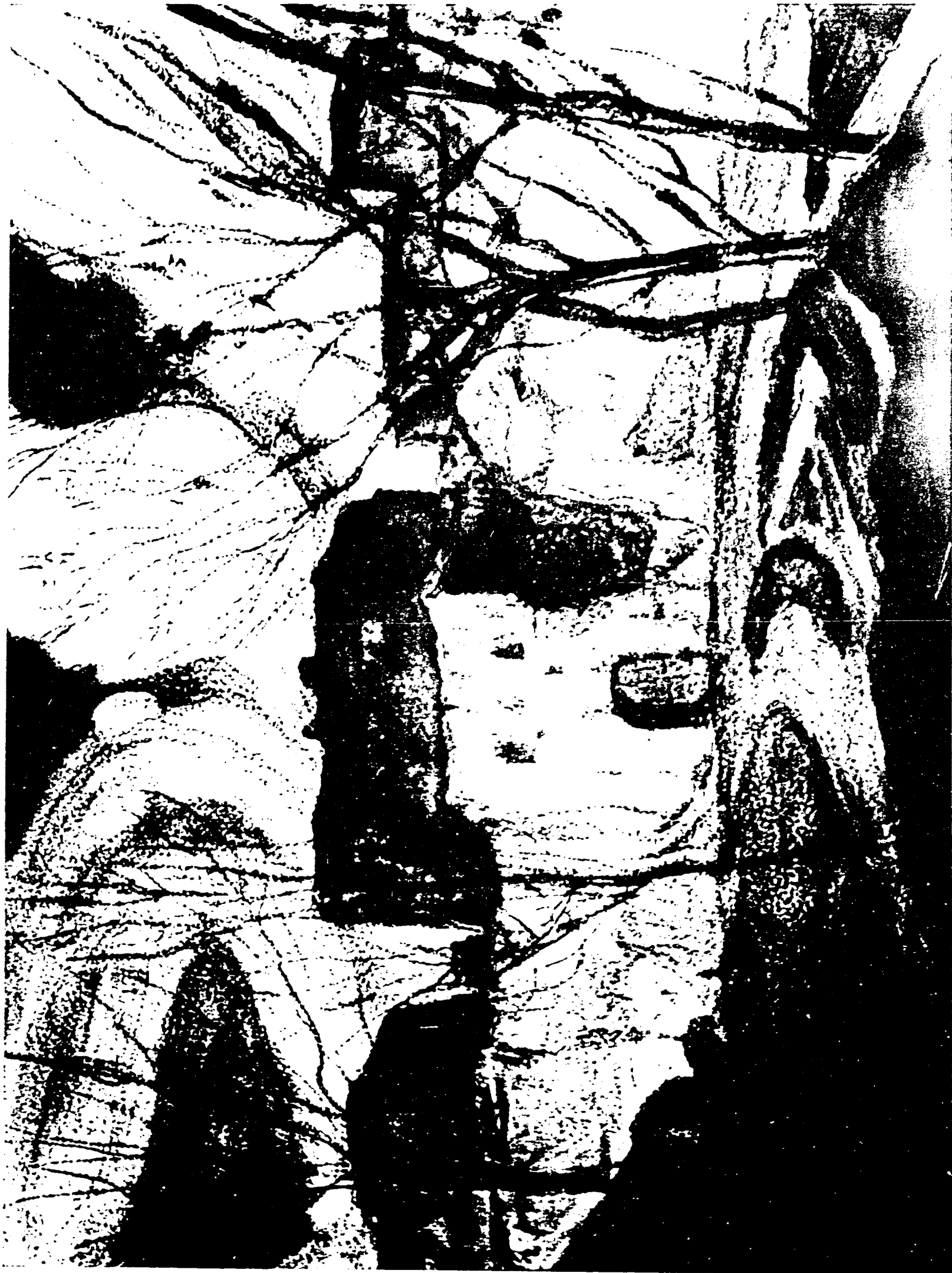
С. Богословский. «Античная Греция».
(Собр. А. М. Г. Кавдырова. Москва).



*К. Ф. Богачевский. Старый город (масло - 1904).
(Находится в Париже).
К. Ф. Богачевский. Ночь у моря (масло - 1904).*



*C. Bogachevsky. Ville ancienne (huile).
(Collecté par moi à Paris).
C. Bogachevsky. Nuit au bord de la mer (huile).*



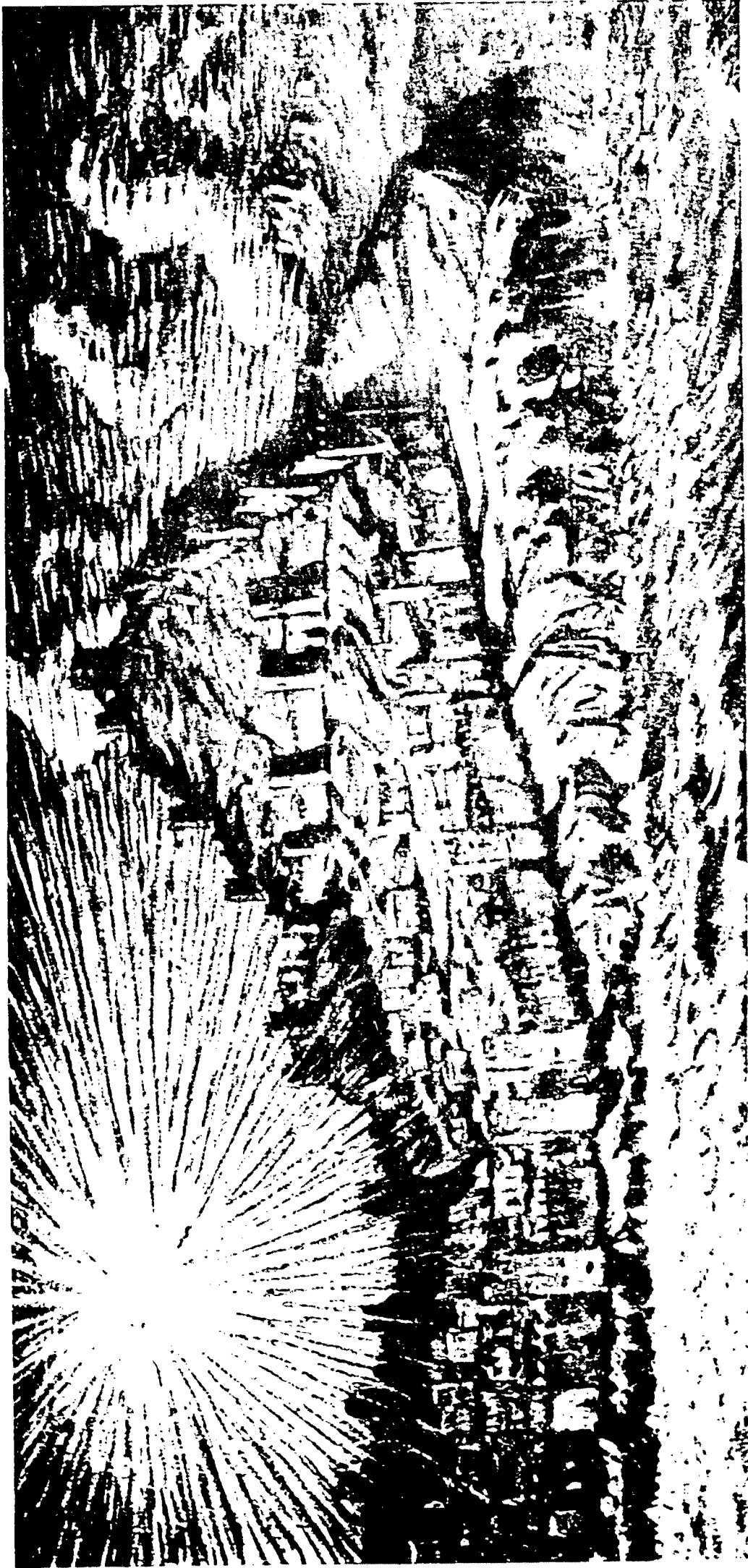
К. Ф. Тихоновский. Актриса. 1900.

С. Богдановский. Актриса.



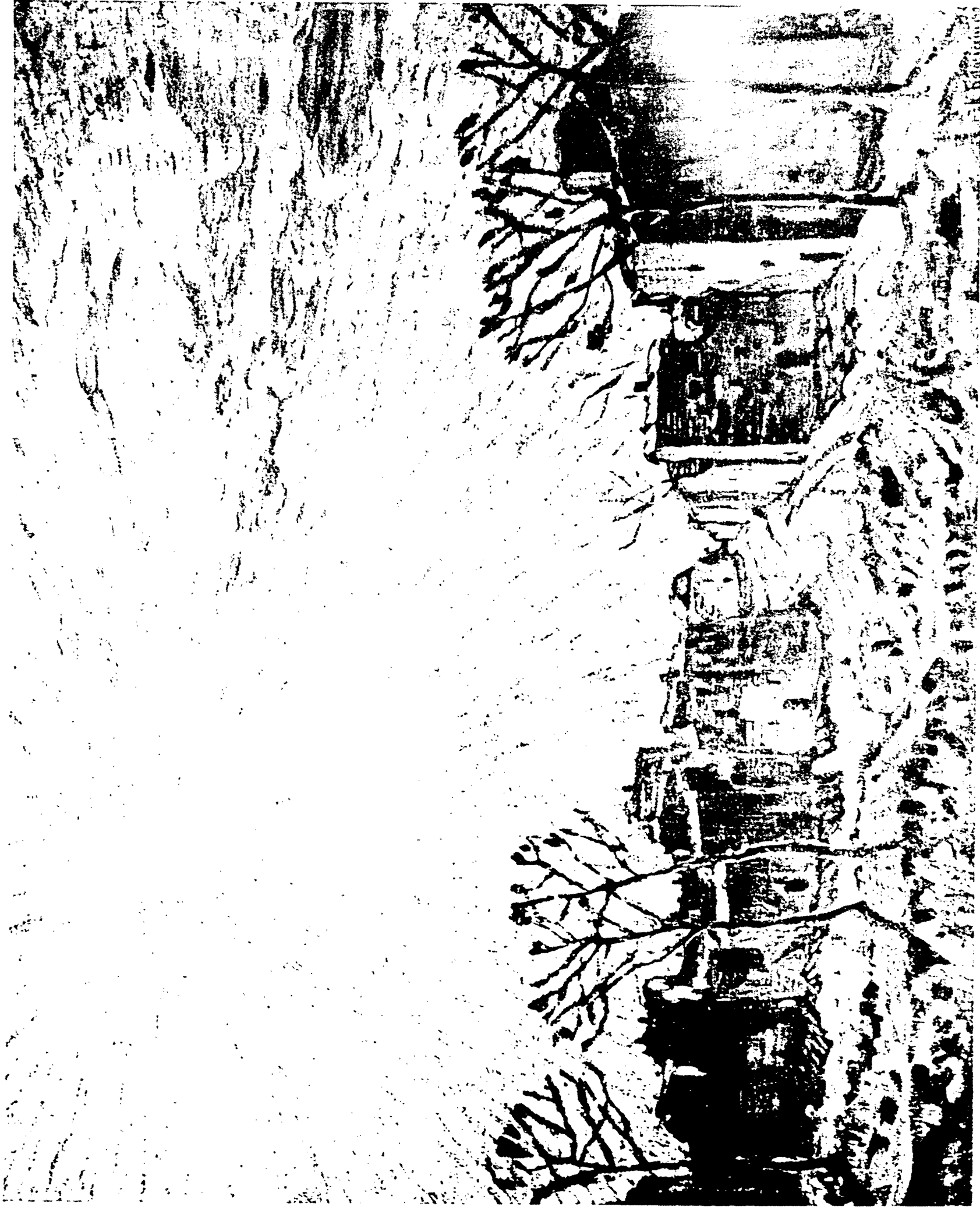
К. Ф. Иосаденский. «Вопросы таксономии», 1966.
(Собр. И. И. Улановича, аб. Улановича).

С. Богатский. «Уче порце» (аquarelle).
(Ар. а. М. Н. Чичиков, Искра).



К. Ф. Бочарникий, *Fossilifera krasnodarskaya* (Cucurbitaceae) (Собр. В. О. Турчанинов, аб. Мискино).

С. Богачевский, *Fossilifera krasnodarskaya* (Cucurbitaceae) (Собр. В. О. Турчанинов, аб. Мискино).



К. Ф. Иовановский. Голубые пещеры. 1900.

С. Богачевский. Ледовый мостик.

Просторный Кенегезскій домъ, съ которымъ связано отрочество Богаевского, окруженный скудною зеленью, стоитъ у ската длиннаго ‚Сырта‘, по хребту котораго, отъ одного моря до другого, проходитъ ‚Скиоскій валъ‘ — остатки стѣны, замыкавшей Босфорское Царство.

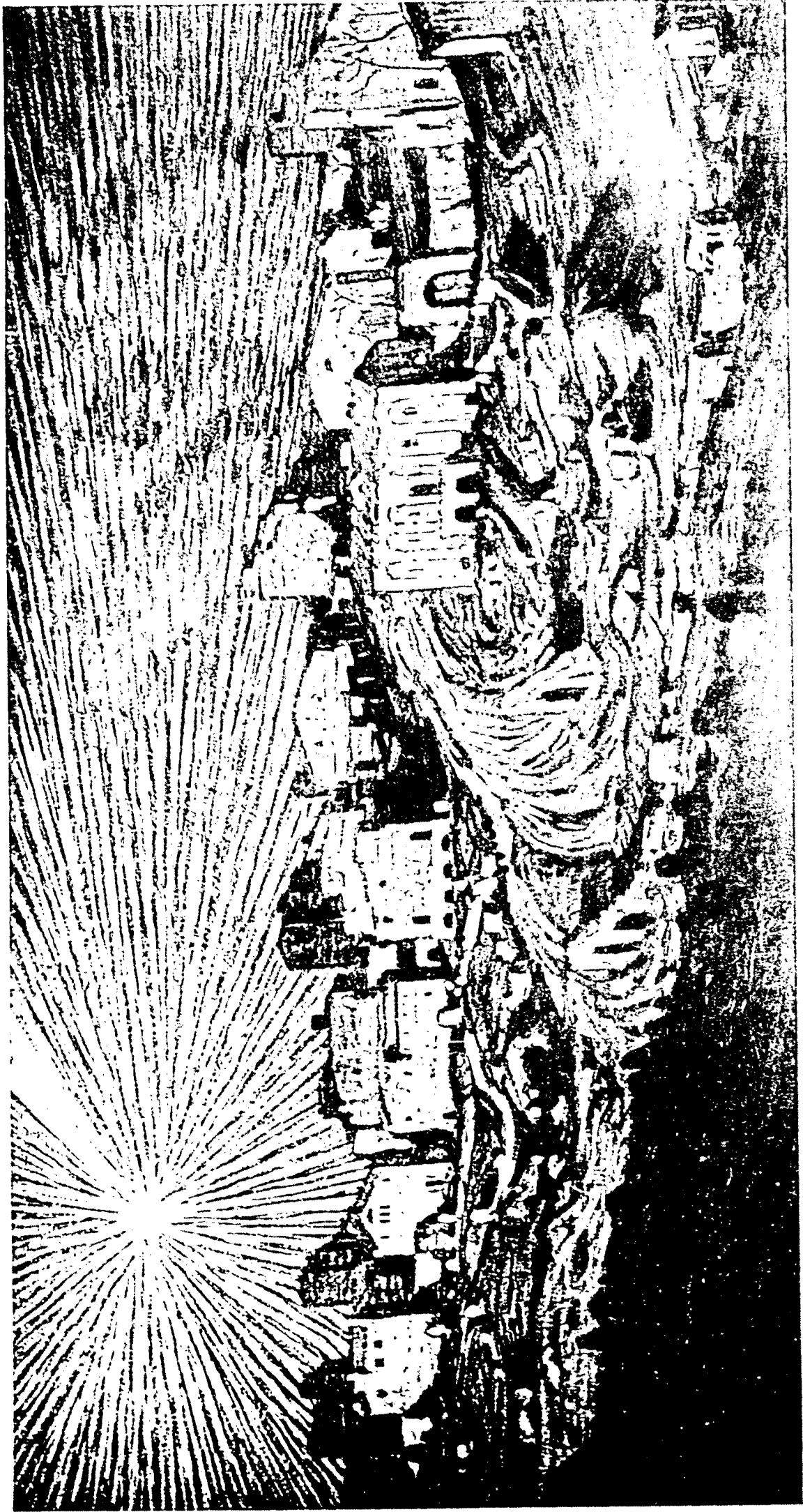
Плоское уныніе этой земли заставляетъ невольно обращать глаза къ небу. Тамъ облака поднимаются и съ Чернаго и съ Азовскаго моря. Но дыханіе одного моря встрѣчаетъ дыханіе другого и два огромныхъ полукружія тучъ непрерывно колеблются, то отступая, то надвигаясь, по обѣ стороны небосклона, никогда не покрывая всего неба. Тяга вѣтра подымаетъ ихъ вверхъ огромными столбами, придаетъ упругость ихъ очертаніямъ, и амфитеатры облаковъ, расположенные по всей овиди, образуютъ нагроможденія фризозъ и барельефовъ. Созерцаніе горизонта, на которомъ непрерывно создаются и расходятся циклопическія архитектуры, имѣло громадное значеніе для творчества Богаевского.

Но рѣшающую роль въ опредѣленіи путей его искусства сыграла гора Опукъ. Она лежитъ къ востоку отъ Кенегеза, тамъ, гдѣ берегъ поворачиваетъ къ сѣверу, обозначая линію Босфора Киммерійскаго, въ ужающей пустынности солончаковъ и мертвыхъ озеръ. Во времена Страбона на ея хребтѣ стояли циклопическія развалины Киммерикона. Теперь ихъ нѣтъ, но глазъ, галлюцинирующій въ полдень среди ея каменной пустыни, видитъ ихъ явственно въ срывахъ скалъ и надъ разорванными краями ущелій. Гора образована изъ мягкаго какъ мѣлъ камня, и вся проработана, глубоко и подробно, тонкими вникающими пальцами дождя, вѣтра и солнца. Ея плоскогорья извѣдены узкими щелями, напоминающими трещины ледниковъ. Въ нихъ нахвѣтъ звѣремъ. Морскіе заливы кишатъ змѣями. Каждый шагъ отдается глухо и гулко, какъ въ пещерѣ. Гроты, вывѣтренные сквозниками по угламъ обрывовъ, подражаютъ своей внутренней отдѣлкой сталактитамъ.

Широкія каменные лѣстницы посреди скалистыхъ ущелій, съ двухъ сторонъ ограниченныя пропастями, кажется, подпираются невидимыми ступнями Эвридики. И хребты, осыпавшіеся какъ бы отъ землетрясенія, и долины, подобныя Иосафатовой въ день Суда, и поляны, поросшія тонкой нагорной травой, и циклопическія стѣны призрачныхъ городовъ, и ступени, ведущія въ Авдъ, — все это тѣсно и беспорядочно жметъ другъ къ другу. И это чрезмѣрное разнообразіе такъ однотонно, что пройдя десятокъ шаговъ чувствуешь себя безнадежно заблудившимся въ этихъ безысходныхъ лабиринтахъ.

Когда въ полдень солнце круто останавливается надъ Опукомъ и мгла степныхъ далей начинаетъ плыть миражами, здѣсь можетъ показаться, какъ на Синаѣ, что подъ ногами разстилается почва ‚вымощенная сапфирами и горящая какъ голубое небо‘. Въ эти моменты посѣтитель реально переживаетъ ‚паническій‘ ужасъ полудня...

Въ годы самыхъ мучительныхъ сомнѣній въ себѣ Богаевскій именно здѣсь почув-



К. Ф. Бончаровский. Завоевание Иерусалима (1967)

С. Богдановский. Крепость Апокалипсиса (1967)



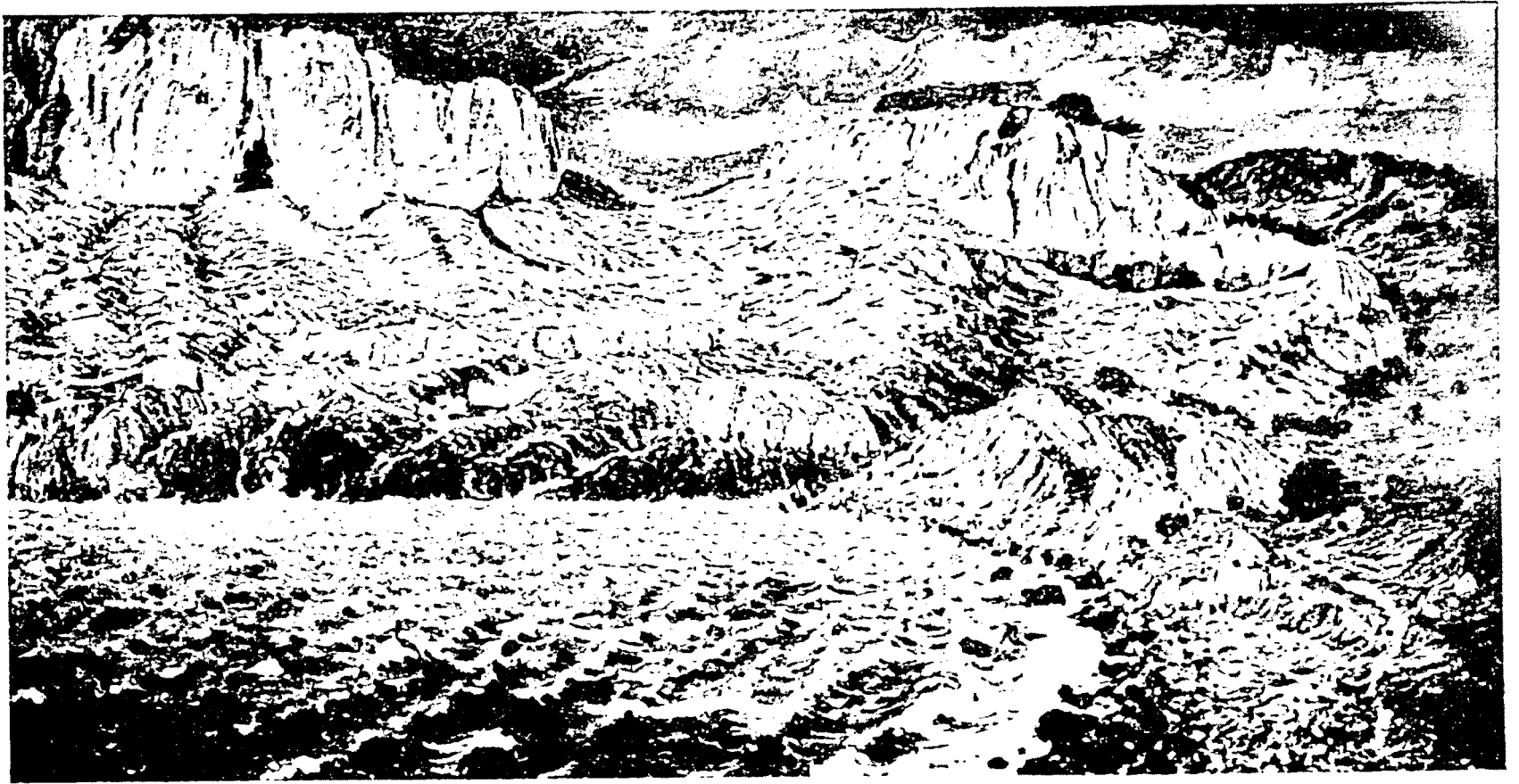
ствовагь ясно предназначенный ему путь въ искусствѣ. Можно сказать, что онъ былъ призванъ на этой горѣ.

Если съ Опука или съ высоты Скиѣскаго Вала, проходящаго надъ Кенегезомъ, посмотрѣть къ западу, то за холмистыми равнинами, за высохшими озерами, за крылатыми лугами желтыхъ морскихъ отмелей, за плоскими сопками, за нѣсколькими планами далей, все болѣе синихъ, болѣе лучистыхъ и отмѣченныхъ крестиками вѣтряныхъ мельницъ, въ тѣ вечера, когда надъ землею не стоитъ мгла, на самомъ краю горизонта, за тусклыми мерцаніями двухъ глубоко уходящихъ въ землю морскихъ заливовъ, встаетъ нагроможденіе острыхъ зубцовъ, шпиковъ и ковчешскихъ холмовъ. И среди нихъ, полуразрушеннымъ готическимъ соборомъ, съ недостроенными башнями въ кружевѣ стрѣлокъ, переплетовъ и взвивающихся языковъ окаменѣлаго пламени, встаетъ сложное строеніе Карадага. Такой романтически-сказочной страной представляется Коктебель изъ глубины Керченскихъ стѣнъ.

Вся Киммерія проработана вулканическими силами. Но гнѣзда огня погасли и вода, изрывная скаты, обнажила и заострила вершины хребтовъ. Коктебельскія горы были средоточіемъ вулканической дѣятельности Крыма, и обглоданные моремъ костяки вулкановъ хранятъ слѣды геологическихъ судорогъ. Кажется, точно стада допотопныхъ чудовищъ были здѣсь застигнуты цеолитомъ. Подъ холмами этихъ долинъ можно различить очертанія вздутыхъ реберъ, длинные стволы обличаютъ скрытые подъ ними спинные хребты, плоскіе и хищные черепа встаютъ изъ моря, одинъ мось кажется отставленной чешуйчатой ланой, свернутыя крылья съ могучими сухожильями обнажаются изъ подъ сѣрыхъ осыпей; а на базальтовыхъ стѣнахъ Карадага, нависшихъ надъ моремъ, можно видѣть окаменѣвшее, сложное шестикрылье Херубу, сохранившее формы своихъ лучистыхъ перьевъ.

Если къ этимъ основнымъ пейзажамъ Киммеріи присоединить еще мускулистые и разлтые можжевельники Судака, пещерные города Бахчисарая, да огромные ломбардскіе тополя и ясени Шахъ-Мамая, предъ высотой которыхъ степной горизонтъ кажется низкимъ и плоскимъ, то передъ нами всѣ элементы, изъ которыхъ сложились пейзажи Богаевского.

Онъ родился среди камней древней Теодосіи, стертыхъ, какъ ихъ имена: бродилъ въ дѣтствѣ по ея размытымъ холмамъ и могильникамъ; Кенегезскія степи приучали его взглядъ разбирать созвѣздія и наблюдать клубящіяся облака. Опукъ былъ



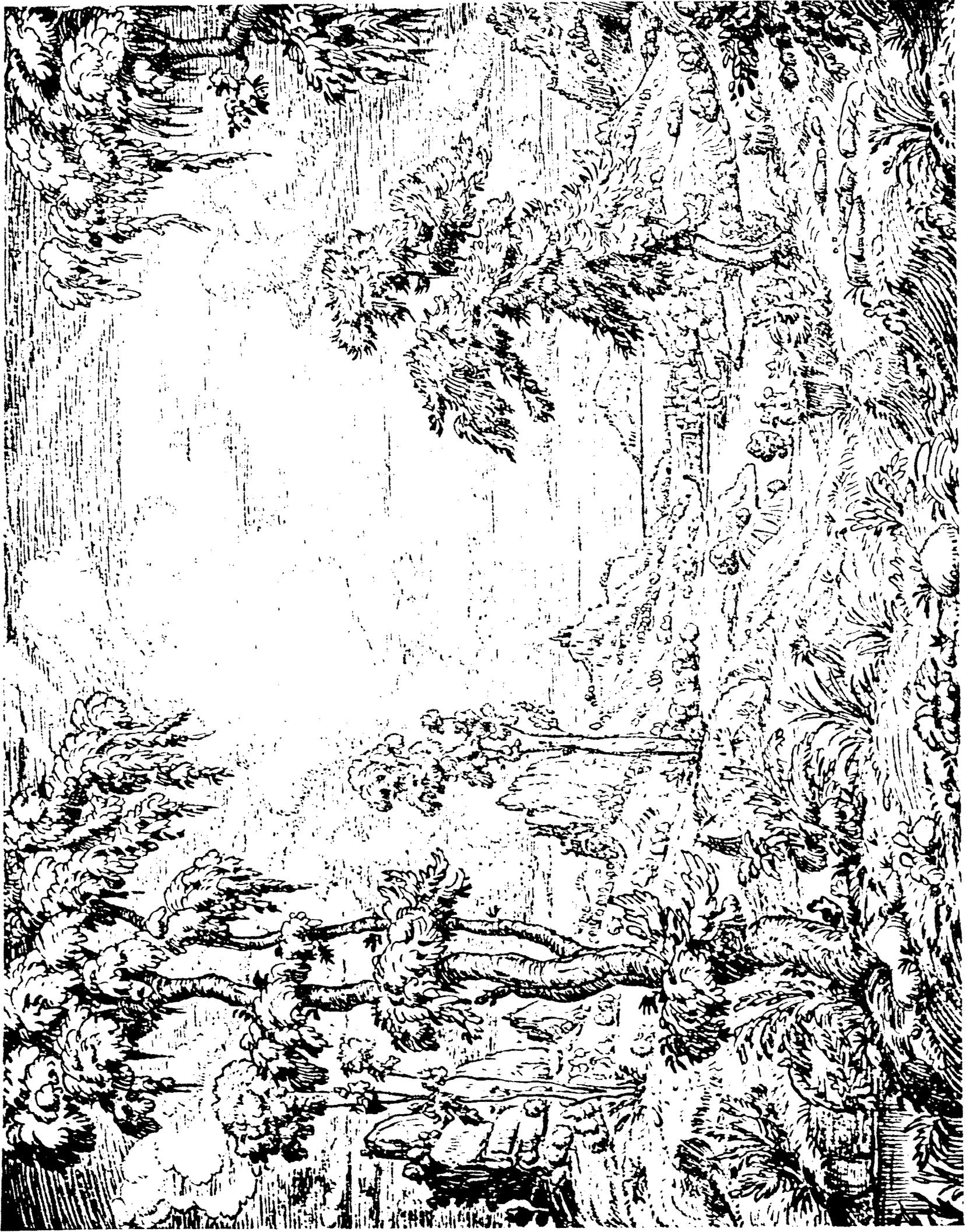
К. Ф. Богаевскій: «Пустынная страна» (масло — 1905).

S. Bogatëvsky: «Pays desert» (huile).

горой посвященія, — съ которой ему былъ указанъ путь въ искусствѣ; зубцы коктебельскихъ горъ на горизонтѣ были источникомъ его романтизма, рождая въ немъ тоску по миражамъ южныхъ странъ, замкамъ и скаламъ; а деревья Шахъ-Мамая направляли его вкусъ къ Пуссену и Клоду Лоррену.

III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВЛІЯНІЯ

Въ тѣ годы, когда дѣтство и юность Богаевского протекали въ Феодосіи, она была городомъ Айвазовскаго. Страстный и блестящій романтикъ моря — онъ въ ней родился и прожилъ всю жизнь, наполняя ее славой своего имени. Ему нравилось быть «отцомъ города», знавшаго его скромное дѣтство, и проникнутый любовью къ романтическому Риму времени Гоголя, онъ умѣлъ бросить и на Феодосію отблескъ артистической Италіи. Почти въ каждомъ домѣ висѣли его картины. Хотя это были и слабыя произведенія, которыя онъ писалъ въ годы своей неутомимой старости слишкомъ быстро, но все же на каждой изъ нихъ былъ росчеркъ мастера. Въ Феодосіи существовала художественная атмосфера, пробуждавшая ростки искусства въ душахъ, расположенныхъ къ нему. Многочисленные для маленькаго городка художники копировали Айвазовскаго и подражали ему. Но то же вліяніе,



К. Ф. Тютчевский. Пучок пальм. 1911.

С. Богдановский. Деревья Китая.

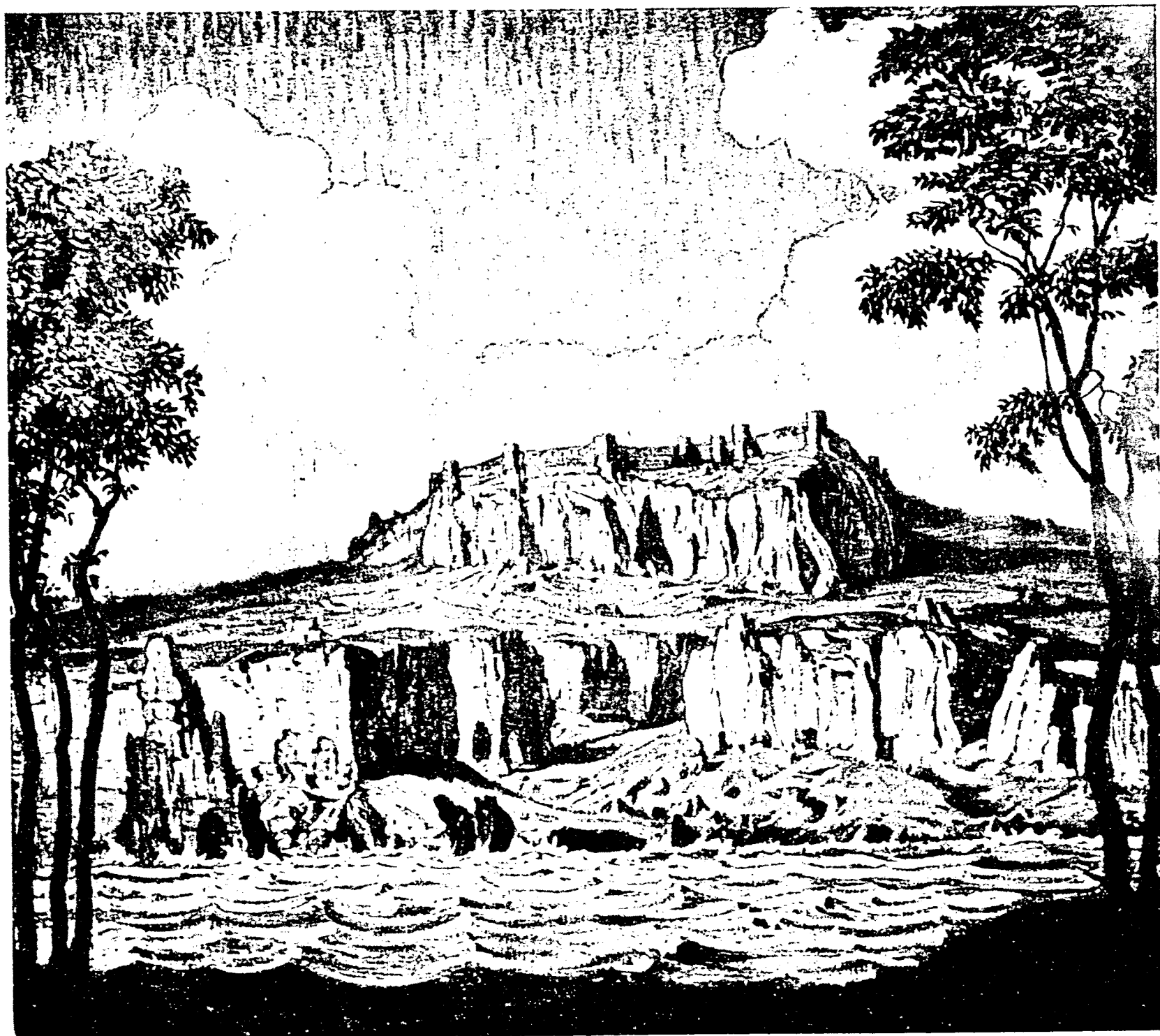
которое пробуждало сѣмена, глушило и останавливало дальнѣйшее развитіе таланта: искусство Айвазовскаго было слишкомъ личнымъ и одностороннимъ, а тяжесть его авторитета не давала выхода въ другую сторону.

Точно такъ же, какъ иѣкоторые изъ современныхъ художниковъ, проходившихъ школу во времена передвижничества, задавали себѣ въ то время вопросъ, какъ же они будутъ писать мужиковъ, когда у нихъ нѣтъ ни склонности, ни вкуса къ этому, а другіе, проходя школу импрессионизма, тосковали по милымъ подробностямъ и деталямъ рисунка, которыхъ теперь уже нельзя передавать, такъ и художникамъ, развивавшимся въ Феодосіи, казалось невозможнымъ писать что нибудь иное, чѣмъ море.

Между тѣмъ, Богаевскій былъ рожденъ такимъ же исключительнымъ живописцемъ земли, какъ Айвазовскій — моря. Однимъ изъ самыхъ сильныхъ художественныхъ впечатлѣній его дѣтства была олеографія, изображавшая изверженіе Везувія. Геологическое прошлое Киммеріи уже поднималось въ его душѣ...

Въ годы гимназическіе его склонность къ живописи сказывалась въ томъ, что онъ срисовывалъ иллюстраціи изъ старыхъ номеровъ „Gartenlaube“, а позже подъ благосклоннымъ наблюденіемъ Айвазовскаго копировалъ его картины. А такъ какъ Айвазовскій одобрялъ его опыты, и кони гравюръ изъ „Gartenlaube“ отличались безукоризненной точностью, то послѣ окончанія гимназій его отправили въ Академію. Какъ и у Айвазовскаго, у него не было интереса къ человѣческой фигурѣ. Все складывалось такъ, чтобы убѣдить его самого въ полной своей бездарности. Онъ былъ исключенъ изъ Академіи за неспособность, взялъ бумаги и уже уѣхалъ на югъ, когда Куинджи, составлявшій въ то время свой классъ, увидавъ его лѣтніе этюды, включилъ его въ число своихъ учениковъ. Такимъ образомъ, едва не отойдя совсѣмъ отъ живописи, Богаевскій вновь вернулся въ Петербургъ и началъ работу вмѣстѣ съ той группой художниковъ, изъ которой вышли Рерихъ, Рыловъ, Латри, Зарубинъ, Руцицъ, Химона, Борисовъ и другіе. Куинджи былъ именно тотъ учитель, въ которомъ нуждался Богаевскій. Онъ самъ родился въ Киммерійскихъ степяхъ, и пасъ въ дѣтствѣ овецъ на берегахъ Азовскаго моря. Въ мастерской Куинджи натурщикъ присутствовалъ для виду. Работа начиналась лѣтомъ, когда Куинджи увозилъ учениковъ въ свое имѣніе на Южномъ Берегу, гдѣ онъ самъ работалъ и жилъ вмѣстѣ съ ними на берегу моря подъ открытымъ небомъ. Куинджи мало училъ живописи, онъ дѣлалъ большее: онъ училъ видѣть. Онъ умѣлъ не насловать индивидуальности. Отъ картины онъ требовалъ самостоятельнаго творчества, а не обобщенія этюдовъ, написанныхъ съ натуры. Не одобряя, онъ говорилъ: „По этюдамъ написано“.

Подъ вліяніемъ Куинджи у Богаевскаго выработался свой методъ работы. Изученіе природы съ кистью въ рукѣ онъ отдѣлилъ совершенно отъ композиціоннаго творчества. Его этюды не имѣютъ никакого отношенія къ эскизамъ. Въ извѣстные періоды онъ подолгу работаетъ съ натуры. Его этюды бываютъ написаны



К. Ф. Богаевскій: «Берегъ моря» (масло — 1907-8).
(Третьяковская галерея).

S. Bogaievsky: «Bord de la mer» (huile).
(Galerie Trétiakoff).

доброе совѣстно и совѣсьмъ не интересно. Они не похожи на его живопись. Закончивши, онъ на нихъ не смотритъ и, въ большинствѣ случаевъ, уничтожаетъ ихъ. Въ нихъ ему важенъ не результатъ, а самый аналитическій процессъ, который, будучи разъ совершенъ, обогащаетъ опытъ сознанія и не нуждается ни въ какомъ матеріальномъ закрѣпленіи. Последнее можетъ только затруднить бессознательные процессы творчества.

Творчество начинается для Богаевского лишь тогда, когда матеріаль, имъ усвоенный, забытъ настолько, что начинается самъ подыматься изъ глубины души, какъ

внутреннее видѣніе. Пейзажи, имъ созданные, онъ видѣлъ не виѣшней, а во внутрь обращенной стороной глаза. Эта способность достигаетъ у него силы ясновидѣнія.

Она выработалась у него въ тѣ годы, когда онъ отбывалъ военную службу въ гарнизонѣ Керченской крѣпости. Запертый въ стѣнахъ казармы и лишенный возможности работать, онъ привыкъ зарисовывать по ночамъ видѣнія, проходившія у него въ глубинѣ зрачковъ. Альбомы того времени, зарисованные цвѣтными карандашами, въ первый разъ обнаруживаютъ настоящую индивидуальность Богаевского. Съ нихъ начинается его собственное искусство.

До этого онъ тщетно ищетъ себя въ большихъ полотнахъ, написанныхъ тяжелой и темной Мюнхенской манерой, усвоенной имъ послѣ первой заграничной поѣздки вмѣстѣ съ Куинджи.

Эти эскизы сперва карандашами, а потомъ акварелью, заставили его искать законовъ композиціи, пробудили у него вкусъ къ декоративности и привели его естественнымъ путемъ къ изученію Клода Лоррена ставшаго его истиннымъ учителемъ.

Послѣдней ступенью его школы было, сравнительно недавнее, путешествіе по Италіи, откуда онъ вернулся уже вполне зрѣлымъ мастеромъ.

IV. ТВОРЧЕСТВО.

La terre était immense, et la nue était morne.
Et j'étais comme un mort en ma tombe enfermé...
Lecointe de Lisle.

Если однимъ взглядомъ окинуть всю совокупность творенія Богаевского, то мы замѣтимъ три явно намѣчающіеся періода въ его развитіи. Они расчленяются довольно опредѣленно, хотя края ихъ смѣшиваются и далеко заходятъ одинъ на другой. При этомъ основные элементы возвращаются постоянно въ разныхъ степеняхъ преображенія.

Первый періодъ можетъ быть названъ „Трагедіей Земли“. Онъ пишеть въ то время землю обнаженную, тяжелую, съ мускулами, сведенными судорогой. По ея бурнымъ и охрянымъ скатамъ, размытымъ ливнями, чернѣютъ язвы разрытыхъ фундаментовъ; по тусклымъ равнинамъ до самаго горизонта тянутся ряды камней, напоминающихъ татарскіе могильники. Въ зеленовато-мертвенномъ сумракѣ по лбамъ тяжелаго мыса, лѣплятся надъ моремъ крѣпостныя стѣны. Среди поля, истоптаннаго и стертаго, древне-поруганнаго, плоско стоятъ унылый квадратъ тюрьмы съ кубическими постройками казематовъ, точно „Островъ Мертвыхъ“, освѣщенный грубымъ ртутнымъ свѣтомъ со свинцовыми тѣнями.

Въ этихъ элементахъ не трудно угадать впечатлѣнія ближайшихъ окраинъ Феодосіи. Отъ этихъ кошмаровъ земли онъ хочетъ освободиться, воздвигая на ней цик-



Б. Ф. Богаевскій: „Киммерійскія сумерки“ (масло — 1911).

S. Bogaievsky: „Crepuscule Cymmerien“ (huile).

лоническія стѣны и крѣпости, которыхъ она лишена. Онъ создаетъ ихъ изъ Генуэзскихъ стѣнъ Феодосійскаго Карантина и изъ развалинъ Чуфуть-Кале и изъ пещерныхъ городовъ окрестностей Бахчисарая. Таково большинство его картинъ до 1904 года. Вглядитесь въ его „Пустынную Страну“ (1905). Она безлѣсная, безлюдная, безрадостная. Волны нелюдимаго моря тупо тычатыся въ ея заливы, гдѣ груды еще не обглоданныхъ голышей трутся глухо, какъ сухія кости. Этотъ заливъ похожъ на обломокъ лошадиной челюсти и въ скалистыхъ грядкахъ, его окружающихъ, можно различить оскаль желтыхъ расшатавшихся зубовъ. Земля для него еще мертва и всюду, куда онъ ни обращаетъ взглядъ, онъ видитъ только ея трупъ. Пейзажи, созданные имъ въ этотъ періодъ, могутъ служить фономъ для „Танцевъ Смерти“.

Постепенно эта неотступная идея переходитъ въ апокалиптическій образъ Суда. Отъ циклоническихъ крѣпостей онъ обращается — къ обычнымъ человѣческимъ жилищамъ. Караимскіе и татарскіе кварталы Феодосіи, глинобитныя постройки съ плоскими крышами, монументальныя каменныя ворота, и такіе же дома съ глухими арками, напоминающими о Екатерининской эпохѣ, низкіе каменные заборы даютъ ему матеріалъ для постройки фантастическихъ городовъ. Дома въ этихъ городахъ зловѣщны и необитаемы. Ихъ архитектурные лики имѣютъ видъ ошмѣлый и искаженный; двери развертены для крика; окна уставились на что то расширенными отъ ужаса зрачками; деревья обнаженные, желѣзныя простираютъ вѣтви въ порывѣ отчаянія. Такими могутъ быть жилища человѣка, опустошенныя чумой или призывомъ трубы Архангела.

А надъ ними померкшимъ сіяніемъ сверкаетъ апокалиптическое солнце, стреми-

тельно унося свой пустынный, огненный, въ лохматыхъ нимбахъ пламенныхъ лучей тоскующій ликъ...

Теперь отъ земли взоръ Богаевского обращается къ небу. Раньше надъ его запустѣлой землей низко развѣтывались тяжкія покрывала облаковъ съ оттѣнками сѣры и пламени или громоздились чудовищныя тучи, а между ними пріоткрывались куски оливковаго неба съ косыми полосками ливней. Теперь небо разясняется, тучи расходятся и смятеніе свѣтилъ небесныхъ противопоставляется землѣ, достигнутой ужасомъ: трагедія космическая — трагедія земли. Солнце становится одинокимъ гигантомъ, заливающимъ міръ тяжелыми потоками своей огненной тоски; кометы разсыпаютъ снопы искръ и наполняютъ черные своды неба пронзительными коньями свѣта; звѣзды свергаются и осыпаются, какъ осенніе листья; новыя созвѣзды съ гроздами громадныхъ свѣтовъ приближаются къ землѣ и образуютъ алмазные вѣнцы надъ вершинами скалистыхъ Патмосовъ...

Это — грань времени; но въ тотъ моментъ, когда творчество Богаевского доходитъ до этого предѣла, въ глубинѣ души ему раскрывается міръ, до тѣхъ поръ незнакомый. Если первый періодъ его творчества развивался подъ знакомъ „Страшнаго Суда“, то второй возникаетъ подъ знакомъ „Золотого Вѣка“. За послѣдними днями міра вдругъ раскрывается первый райскій расцвѣтъ земли. Молодое и радостное солнце звучитъ чистѣйшимъ свѣтомъ въ глубинѣ серебряныхъ сферъ, и вся земля: и скалы, и воды, и деревья образуются избыткомъ солнечнаго свѣта. Они не матеріальны, они существуютъ, какъ прозрачныя кристаллизаціи лучей.

Этотъ переломъ творчества относится приблизительно къ 1907 году, но совершается не сразу. Въ этомъ году рядомъ съ „Прошлымъ Крыма“ и „Солнцемъ“ онъ выставляетъ — „Страну Великановъ“ и „Утро“ (Розовый Гобленъ). На слѣдующій годъ „Звѣзда-Полынь“ и „Генуэзская крѣпость“ заключаютъ первый періодъ, всѣ же остальные — „Тихая равнина“, „Берегъ моря“, „Жертвенники“, „Terre Antique“, „Раннее Утро“ продолжаютъ творчество второго періода.

Съ этого времени Богаевскій начинаетъ освобождаться отъ тяготѣвшихъ на немъ узъ земли. Въ немъ возникаетъ внутреннее видѣніе. Такъ же, какъ въ бреду безысходныхъ полудней пустыня галлюцинируетъ миражами, являющимися желанными преображеніями ея самой, точно такъ же душа художника въ панической полдень отчаянія, силой своей жажды рождаетъ зеркальныя озера и разливы рѣки въ оврагахъ влажныхъ луговъ и группы юношески стройныхъ деревьевъ.

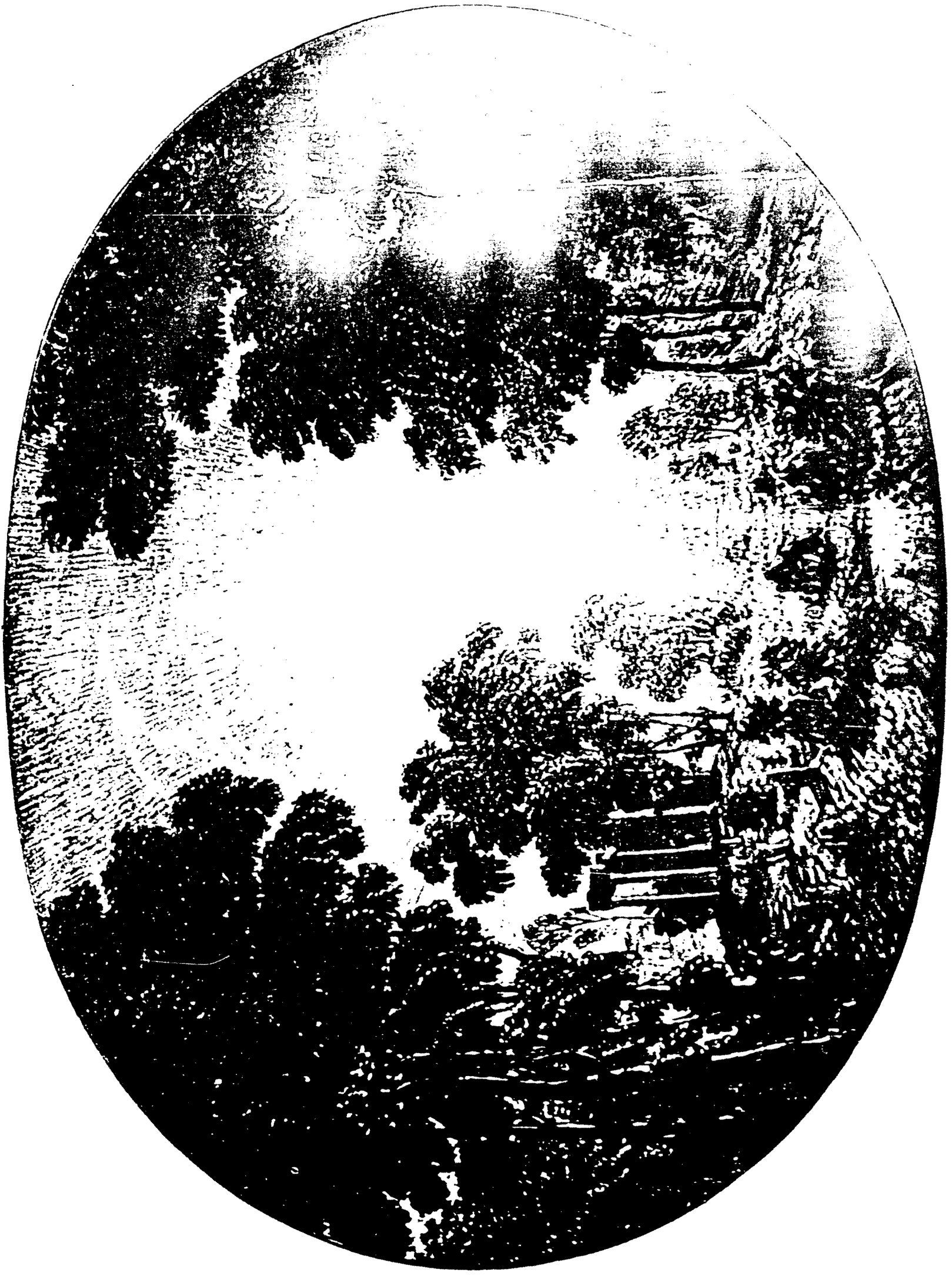
Земля ждетъ Освободителя, который бы расколдовалъ ее, преобразивъ въ творческомъ сновидѣніи, освободилъ отъ древнихъ узъ. Страствія по сожженнымъ кругамъ Киммерійскаго Аида, омыли сердце Богаевского для видѣнія этой преобразенной земли.

Но вступаая въ область живониси сновидѣній, Богаевскій нуждался въ руководителѣ, который бы помогъ ему соблюсти чувство мѣры въ этомъ мірѣ неосозаемыхъ реальностей. Онъ избралъ себѣ вождемъ Клода Лоррена.



*K. Ф. Иосифович. 'Землемерский' (март 1907 г.).
(Собр. М. И. Работниченко, в Моск. обл.)*

*C. Иосифович. 'Les autels' (fin de l'été).
(Collect. M. Работниченко, Moscou)*



К. Ф. Иосифович. Понесенные в море утраты (масло, 1908).

С. Боголюбов. Вечернее солнце (масло).



К. Ф. Бочарничий. Домовый (часть 10) — 1999 г.
(Собр. Б. О. Лаптева, а. Б. Мочалов).

С. Богдановский. Лежачий (часть 10)
(Собр. а. М. Б. Гусаровский, Москва).



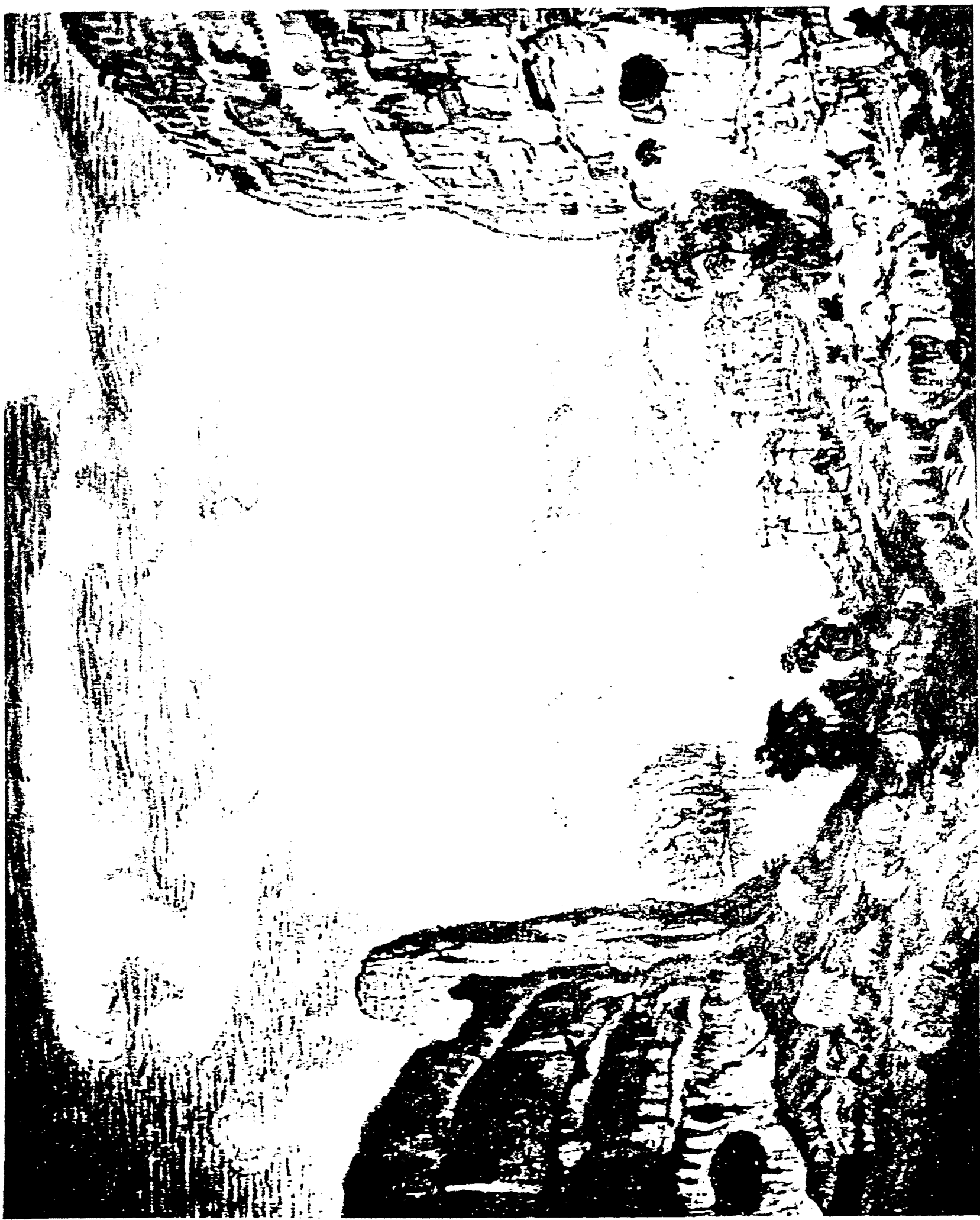
К. Ф. Ловачевский. Тува и панама (материалы 1907-8)
Собр. А. И. Дупина, из Губернии.

С. Богдановский. На плане' туйле.
(Собр. А. Дурале, Теодост).



А. Ф. Боканский. Сумерки (масло — 1910).

А. Ф. Боканский. Сумерки (масло — 1910).



*W. G. Bogachevsky, "Jomnong emporet" (mt. to 7000)
Ussr. Ussr. Ussr. Ussr. Ussr.*

*G. Bogachevsky, "Pays meridional" (Pablo)
Ussr. Ussr. Ussr. Ussr. Ussr.*



*G. Bogatirsky, Dessin centre de Chine.
(Ap. a M. K. Kandauroff, Moscou).*

*K. Ф. Исаченский. Рисунок туши. 1911.
(Гоб. К. В. Кудогурова, в Мозаке).*



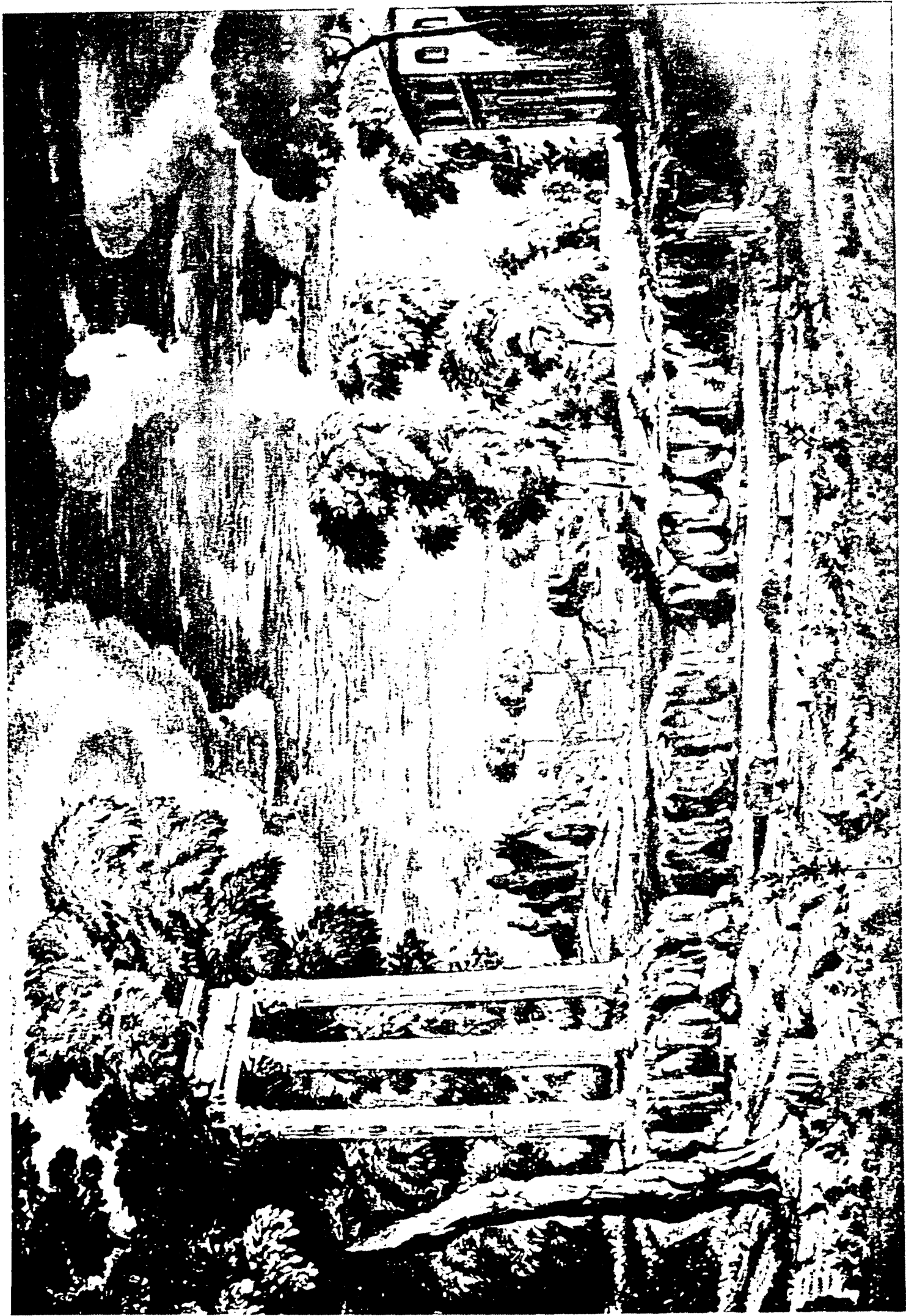
К. 4. *Ботанический сад в г. Ленинград.*
Углы: М. П. Тополь, в. Мотыльков.

С. 10. *Ботанический сад в г. Ленинград.*
Углы: М. П. Тополь, в. Мотыльков.



К. Ф. Юденич. Пустыня тувинская. 1911
(Андомакчанский перевал на Байгалы).

К. Ф. Юденич. Пустыня тувинская. 1911
(Андомакчанский перевал на Байгалы).



К. Ф. Козменко. Вид из окна в окрестности г. Казань. 1910.

С. Богородский. Пейзаж. 1910.



*K. P. Iosadenskiy. Joppa G. Iospeve
(yuno 1911).*

*G. Boguievskiy. La montagne de St-George
(huile).*



А. Ф. Иосифовский. По поводу тифуса. 1911г.

С. Богдановский. Десант в море де Чинчи



К. А. Ткачевский. Прыжок прыга. 1911.

С. Ингерсов. Лесотеневе д. Чарит.

Картины этого периода отличаются чистотой, глубоким ритмом и молитвенным подъемом духа. „Розовый Гобеленъ“ и „Страна Великановъ“ звучат молитвой утренней и молитвой вечерней. Скалы, вздымающіяся плоскогорьями легко и архитектурно, озера, въ которыя глядятся гармонически стройныя облака и деревья, составляютъ элементы этого цикла. Голоса молчанія звучатъ и въ „Тихой Равнинѣ“ и въ „Раннемъ Утрѣ“ и въ „Южной странѣ“. Но самая молитвенная изъ нихъ — „Жертвенники“. Въ этихъ плоскогорьяхъ съ восходящими домами Богаевскій таинственнымъ ясновидѣніемъ угадалъ, никогда не издавши изображеній, пейзажъ священной горы Монсеррата (подъ Барселоной), на плоской вершинѣ которой невидимо присутствуютъ, по легендѣ, рыцари Св. Грааля, точно духовнымъ очамъ его было видѣніе этихъ скалистыхъ престоловъ и коронъ пиній, вѣчающихся окрестные холмы.

Новый переломъ въ творчествѣ Богаевского наступаетъ въ 1909 году. Онъ проводитъ его въ Италиі и возвращается въ Феодосію черезъ Грецію. Этимъ путешествіемъ открывается третій циклъ его развитія. Послѣ трагедіи безысходнаго отчаянія, послѣ орфическихъ гимновъ, наступаетъ періодъ успокоенной эпической полноты.

Въ путешествіи своемъ онъ видѣлъ не реальную Италию, а ту, которая скрыта въ пейзажныхъ фонахъ старыхъ мастеровъ. Онъ отходитъ отъ Клода Лоррена и вожа-тымъ себѣ выбираетъ художника болѣе суроваго и строгаго — Мантенью.

На время онъ уходитъ въ глубь его страны, на склоны той створчатой, конусообразной горы, которая выситя за Масличнымъ Садамъ, надъ Иерусалимомъ его „Распятія“. Первую же картину по возвращеніи изъ Италиі Богаевскій посвящаетъ воспоминаніямъ о пребываніи въ глубинѣ картины Мантеньи и скромно называетъ ее „Подражаніе Мантеньѣ“, хотя вѣрнѣе ее называть „Воспоминаніе о Мантеньѣ“.

Слоистыя скалы краснаго песчаника, мерцающія, стекляннo-синія дали, оранжевыя померанцы, волокна и ступки небольшихъ облаковъ на черно-зеленомъ небѣ, да мутно-зеленая рѣка среди пурпурныхъ кустарниковъ — вотъ элементы этой картины, висѣщей въ той залѣ Третьяковской галереи, гдѣ Малавицкіе „бабы“ взмыли свои вихри пляшущихъ маковъ. Тутъ же рядомъ, какъ бы для нагляднаго сравненія висѣтъ „Пустыня“ Богаевского (первой манеры) и „Берегъ моря“ (второй манеры). Его колоритъ, черноватый, оливковый и бурый въ первый періодъ, бѣлесоватый и серебристо-сѣрый съ легкой синевою во второмъ періодѣ, теперь становится полнозвучнымъ и сильнымъ, насыщеннымъ пурпуромъ, зеленью и лазурью въ общемъ бронзово-золотистомъ тоиѣ.

Богаевскій не принадлежитъ къ художникамъ, одареннымъ природнымъ даромъ техники. Ему пришлось многое преодолѣвать въ себѣ. Въ немъ нѣтъ легкости рѣчи, а скорѣе косноязычье, но косноязычье Моисея: когда уста нѣмѣютъ при сознаніи величія того, что нужно сказать. Даръ божественной легкости формъ



дается лишь тому, у кого мысли рождаются изъ словъ. Тому же, кто переполненъ видѣніями, суждены узкія врата и трудное достиженіе формы. Непокорное вещество должно быть постепенно переплавляемо ихъ волей. И прежнія оковы становятся, въ концѣ концовъ, ихъ крыльями. Преодоленное косноязычье Демосфена становится убѣдительною, дѣлающею неотразимыми его рѣчи.

Краски неохотно повинуются Богаевскому. Картины перваго періода написаны тяжелой и темной мюнхенской манерой. Его мазки жирны, неуклюжи и тусклы. Онъ ищетъ долго и упорно, вырабатывая себѣ технику трудной и сознательной дисциплиной. На нѣкоторое время онъ подчинилъ себя импрессионистической technikѣ, чуждой его духу по самому существу.

Второй періодъ знаменуется переменой техники: онъ начинаетъ писать масляными красками жидко, какъ акварелью. Въ картинахъ появляется нѣкоторая острота и сухость (напр., „Раннее Утро“). Картина больше звенитъ, чѣмъ поетъ. Тѣнь становится для него, какъ для импрессионистовъ, дополнительнымъ тономъ къ свѣту, существуетъ для того, чтобы служить резонаторомъ: заставляя гудѣть и вибрировать на высокихъ нотахъ натянутыя струны солнца; свѣтъ скрываетъ формы вещества, а не выявляетъ ихъ. Даже тогда, когда онъ исходитъ изъ тоновъ гобленовъ, ихъ волокнистость отливаешь минеральными отсвѣтами горнаго льна.

Лишь въ третьемъ періодѣ онъ достигаетъ настоящей полноты колорита. Его тонъ образуется внутреннимъ горѣніемъ вещества, цвѣтъ какъ бы вскипаетъ изъ глубины предметовъ. Они существуютъ каждый нибамъ своей сущности. Картина возникаетъ изъ гармоніи тѣней; цвѣтъ выявляется изъ тьмы, разложенной солнечнымъ свѣтомъ.

Въ этихъ картинахъ онъ овладѣваетъ „веществомъ“ (matte) масляной живописи, научается пользоваться лакировкой, тона его образуются изъ наслоеній прозрачныхъ лаковъ, сквозящихъ одинъ изъ подъ другого, и становятся драгоценными; поверхность картинъ дѣлается какъ бы прекрасной для осязанія.

Послѣ полосы безвыходнаго отчаянія, послѣ періода бесплодныхъ молитвъ, творчество Богаевского вступаетъ въ эпоху земной полноты формъ и красокъ. Его религіозное отношеніе къ міру углубляется. Онъ благословляетъ сущее и начинаетъ постигать гармонію міровыхъ смѣнъ и равновѣсій. Онъ становится твор-



К. Ф. Богаевский: „Пальмы“ (акварель).
(Собр. П. П. Барышников в Сиб.).

C. Bogajevsky: „Les palmiers“ (aquarelle).
(Collect. P. Baryshnikoff, St. Ptz.).

цомъ и свидѣтелемъ космическихъ и земныхъ трагедій и идиллій, не дѣлаясь ихъ участникомъ и страдательнымъ лицомъ.

Темы его прошлыхъ періодовъ теперь вновь проходятъ передъ нимъ. Но онъ видитъ тѣ же пейзажи въ новыхъ преображеніяхъ...

Скалистые холмы, которые раньше въ немъ вызвали бы образъ могильниковъ, теперь („Облако“ 1910) развертываются передъ нимъ въ энической, спокойной полнотѣ, освѣщенные вечерними бронзовыми облаками. По Римской Кампанѣ онъ проходитъ, сопровождаемый скорбю Пуссеномъ, чѣмъ Клодомъ Лорреномъ („Воспоминаніе объ Италіи“, „Итальянскій пейзажъ“, „Утро“). Торжественность утръ и полудней, радостная грусть закатовъ, густыя купола высокихъ деревьевъ, шумящія въ темной лазури, холмистыя дали съ городами на вершинахъ холмовъ, сумерки въ

тихихъ дѣсистыхъ долинахъ, бытіе въ настоящемъ, радость объ умирающемъ — вотъ что подымается изъ цикла картинъ 1910 года.

Въ 1911 году Богаевскій отъ земли Мантеньи переходитъ въ сосѣднія области Беллини (Пейзажъ съ померанцами) и создаетъ новую для себя гармонию коричневыхъ, бѣлыхъ и оранжевыхъ. Въ „Киммерійскихъ Сумеркахъ“ онъ возвращается къ темѣ перваго своего періода и возсоздаетъ киммерійскую страну въ призрачномъ лиловомъ свѣтѣ вторичнаго свѣченія южныхъ сумерокъ. „Гора Св. Георгія“ снова возвращаетъ насъ, къ тѣмъ героическимъ скаламъ и замкамъ, близъ которыхъ чувствуется близость драконовъ.

Третій періодъ творчества Богаевского является синтезомъ первыхъ двухъ и обѣщаетъ быть долгимъ и плодотворнымъ. Ясно, что всѣ старые образы его искусства, оставшіеся недосотворенными, должны пройти вновь черезъ его окончательное преображеніе, получить завершенную аполиническую форму.

До сихъ поръ мы говорили о масляной живописи Богаевского. Она является для него окончательнымъ итогомъ; но каждой картинѣ предшествуютъ десятки карандашныхъ рисунковъ и акварелей: изъ послѣднихъ же большинство представляютъ сами по себѣ законченныя произведенія. Предварительные опыты и изысканія онъ дѣлаетъ въ акварели, и овладѣніе акварельной техникой задолго предшествуетъ власти надъ масляными красками. Она покорѣе подчиняется волѣ его внутреннихъ видѣній.

Когда мы говоримъ о преобразеніи земли во внутреннемъ видѣніи Богаевского, о томъ, что онъ претворяетъ землю въ своихъ сновидѣніяхъ, о томъ, что картины его подобны миражамъ, которые въ полдень бродятъ по поверхности пустынь, все это слѣдуетъ понимать не въ переносномъ, а въ буквальномъ смыслѣ: періоды его творчества сопровождаются мѣсяцами безсонницы, и въ тѣ ночи, когда онъ лежитъ безъ сна съ закрытыми глазами, передъ нимъ во всей полногѣ реальности проходятъ ряды видѣній и образовъ, являющихся преобразеніями дѣйствительности. Вотъ та реальнѣйшая реальность, которая лежитъ въ основѣ каждой его картины. Эти сновидѣнія онъ предварительно зачерчиваетъ карандашомъ, а потомъ перерабатываетъ иногда въ десяткахъ повтореній и варіацій. Этотъ методъ работы объясняетъ ту подробность и неотступность, съ которой Богаевскій останавливается на каждой отдѣльной темѣ. Онъ долженъ до конца исчерпать, закрѣпить во всѣхъ деталяхъ одно видѣніе, прежде чѣмъ перейти къ другому.

Богаевскій только теперь вступаетъ въ эпоху своей полной творческой зрѣлости. Систематичность его работы, громадная настойчивость воли, способность къ строгой самокритикѣ въ связи съ искренней и глубокой скромностью, глубина переживаній и благородство характера, замкнутого и твердаго, обѣщаютъ намъ, что его будущее твореніе будетъ обильно, многообразно и монументально. Уже и теперь мы въ правѣ смотрѣть на него, какъ на возсоздателя историческаго пейзажа.

Заглядывая въ возможное будущее, мы видимъ для него нѣсколько путей, еще имъ не испробованныхъ, но неизбежныхъ. Съ одной стороны — и монументальность композицій, и строгость замысловъ ведутъ его неизбежно къ стѣнной живописи. Только въ ней онъ сможетъ дать окончательныя формы своимъ видѣніямъ. Съ другой же стороны, въ немъ не получилъ еще достойнаго выраженія графикъ и мастеръ свѣтотѣни. Его большіе рисунки тушью (1911 г.) и сотни карандашныхъ эскизовъ, хранящихся въ его картонахъ, говорятъ о томъ, какой мастеръ гравюры и чернаго офорта скрывается въ немъ. Сдѣлавшись листами большого in-folio, его композиціи пріобрѣтутъ совершенно новую значительность. Чувствуется необходимость перелистывать ихъ, какъ страницы книги. Можно представить себѣ, какой вкладъ въ искусство составитъ его ‚Киммеріи печальная область‘, его ‚Апокалипсисъ‘, его ‚Золотой вѣкъ‘, стоящіе рядомъ съ ‚Великолѣніями Рима‘ и ‚Тюрьмами‘ Пиранези.





К. А. Токмаков. Лесная чаща в новгородском
уезде - 1911.
(Соб. А. И. Иваница, аб. Москва).

С. Богданов. Пейзаж с апельсиновыми
деревьями.
(Соб. А. И. Иваница, Москва).



К. Ф. Травяевский — Борознишарви одаривенно б
С. Бояевский — Реминесценце де Мартеграва (квеле.)
Пренбаровна д Тавреце





K. 4. Invertebrata. Ascaris (1912).



С. В. Бугаевский. Египет.
Кап. А. М. Алехин. Москва.

К. Ф. Тарасовский. Восток. 1912.
Кап. А. М. Алехин. Москва.

СПИСОКЪ РАБОТЪ К. Ф. БОГАЕВСКАГО

| Названіе картинъ. | Собственники. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1903. Пейзажъ. Крѣпость у моря. Старый Крымъ. | Академія Художествъ. В. К. Келеръ. Петербургъ. |
| 1904. Ночь у моря. Пустыня. Замокъ у моря. Тюрьма. Послѣ дождя. Вечеръ. Камни. При заходящемъ солнцѣ. Скалистый берегъ. Облака. Старый городъ. Поляна. Южный пейзажъ. | г. Свѣшниковъ. Москва. Третьяковская Галерея. Москва. Л. А. Дуранте. Феодосія. М. И. Манасенинъ. Петербургъ. г. Даллоріо. Генуя. г. Леманъ. Петербургъ. Частное собраніе въ Парижѣ. Г. Р. Бидерманъ. Ялта. |
| 1905. Скалистый берегъ. Пустынная страна. Древняя земля. Ночь. Осенью. | К. В. Кандауровъ. Москва. |
| 1906. Солнце. Утро (розовый гобеленъ). Изъ прошлаго Крыма. Страна великановъ. | А. Ф. Гаушъ. Петербургъ. В. О. Гириманъ. Москва. И. И. Флоръ. Москва. |
| 1907. Тихая равнина. Звѣзда Полярнъ. | А. Г. Дуранте. Феодосія. |
| 1908. Жертвенники. Берегъ моря. Тегге antique. Генуэзская крѣпость. | М. И. Рабушницкій. Москва. Третьяковская Галерея. Москва. И. И. Флоръ. Москва. В. О. Гириманъ. Москва. |

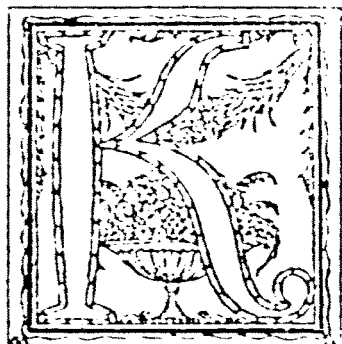
| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Тихая равнина. Раннее утро. | А. Г. Дуранте. Феодосія. |
| 1909. Южная страна. Пейзажъ. Пустыня. Колонія въ Тавридѣ. Потокъ. | С. О. Цейтлинъ. Москва. М. П. Рябушинскій. Москва. Б. О. Гавропскій. Москва. |
| 1910. Воспоминаніе объ Италіи. Итальянскій пейзажъ. Облако. Сумерки въ долині. Утро. Воспоминаніе о Мантинѣ. Киммерійская область. | С. О. Цейтлинъ. Москва. М. Р. Гоцъ. Москва. Третьяковская Галерея. Москва. М. П. Рябушинскій. Москва. |
| 1911. Гора Св. Георгія. Пейзажъ съ померанцами. Киммерійскія сумерки. | А. Я. Цейманъ. Москва. |

АКВАРЕЛИ И РИСУНКИ ТУШЬЮ НАХОДЯТСЯ:

| | | |
|--------------------------------------------|----|-----------|
| А. К. Баевъ | 1. | } Москва. |
| В. В. Базарова | 1. | |
| В. К. Божовскій | 1. | |
| В. Д. Высоцкій (Эскизъ карт. „Облако“). | 1. | |
| Н. Р. Горелинъ | 1. | |
| А. А. Граббе | 1. | |
| К. В. Каандауровъ | 6. | |
| А. П. Ланговой | 2. | |
| О. А. Лопатиной | 1. | |
| Н. І. Матвѣевъ | 2. | |
| О. Л. Мелконова | 1. | |
| В. Д. Польшова (Эск. карт. Итал. пейзажъ). | 1. | |
| М. П. Рябушинскій | 1. | |
| М. С. Струмнинскій | 1. | |
| Н. А. Толстыхъ (архитекторъ). | 2. | |
| Третьяковская Галерея. | 1. | |

| | | | |
|------------------------------------------|----|---|------------------|
| И. П. Трояновскій | 1. | } | Москва. |
| С. О. Цейтлинъ (Эскизъ, подр. Мантеньи). | 1. | | |
| кн. С. А. Щербатовъ | 1. | | |
| И. Д. Эттингеръ | 1. | } | Екатеринославль. |
| И. П. Шимеровъ | 1. | | |
| М. А. Волошинъ | 1. | | |
| И. А. Тубино | 3. | } | Одессія. |
| Музей въ Вяткѣ | 1. | | |
| И. П. Барышниковъ | 1. | | |
| С. М. Коровицъ | 1. | } | С.-Петербургъ. |
| С. К. Маковскій | 1. | | |
| М. П. Рабиновичъ | 1. | | |





КАЖДОЕ искусство сопряжено съ нѣкоторой жертвой, которую художникъ въ силу необходимости приноситъ тому матеріалу, изъ котораго онъ творитъ. Изъ мрамора нельзя сдѣлать того, что можно сдѣлать краской, изъ звука нельзя сдѣлать того, чего можно достичь словомъ, и наоборотъ. Каждое искусство имѣетъ передъ другими свое преимущество, но и свои недостатки. Дѣло художника, его вкуса, выдержки — остаться въ предѣлахъ своего матеріала, не выходить изъ него, не насиловать его, заставляя изображать то, что ему не свойственно. Это какъ бы уговоръ между духомъ и матеріей, между художникомъ и матеріаломъ. Соблюденіе его зависитъ отъ художника, онъ всецѣло за него отвѣтственъ, но онъ отвѣтственъ передъ самимъ собою и ни передъ кѣмъ больше; онъ самъ себѣ законъ, и если онъ переступаетъ какія-нибудь границы, онъ насилуетъ свой неодушевленный матеріалъ, но правъ ничьихъ не нарушаетъ, ничьихъ границъ не оскорбляетъ: онъ знаетъ передъ чѣмъ онъ виноватъ, но онъ также отлично знаетъ, что онъ ни передъ кѣмъ не виноватъ.

Другое дѣло въ искусствахъ, которыя являются результатомъ сліянія нѣсколькихъ искусствъ. Здѣсь художникъ, когда не жертвуетъ, погрѣшаетъ не только противъ своего матеріала, но и противъ другого художника — своего сотрудника. Музыкантъ можетъ для инструментовъ писать, что хочетъ, въ оперѣ онъ долженъ сообразоваться съ пѣвцомъ: въ свою очередь пѣвецъ на эстрадѣ можетъ пѣть, какъ ему вздумается, на сценѣ онъ долженъ сообразоваться съ дѣйствіемъ. Живописецъ можетъ на картинѣ изобразить, что хочетъ, декораторъ долженъ помнить, что въ его ,картинѣ' будетъ двигаться живой человекъ. Поэтъ можетъ описывать самыя невѣроятныя, фантастическія сцены, драматургъ можетъ писать только то, что актеры могутъ воспроизвести и что въ предѣлахъ сцены можетъ быть осуществлено. Чѣмъ больше элементовъ приходящихъ въ искусствѣ, тѣмъ больше требуется жертвъ: только при условіи взаимной жертвы возможно то сліяніе, которымъ обезпечивается единство произведенія и совокупность впечатлѣній.

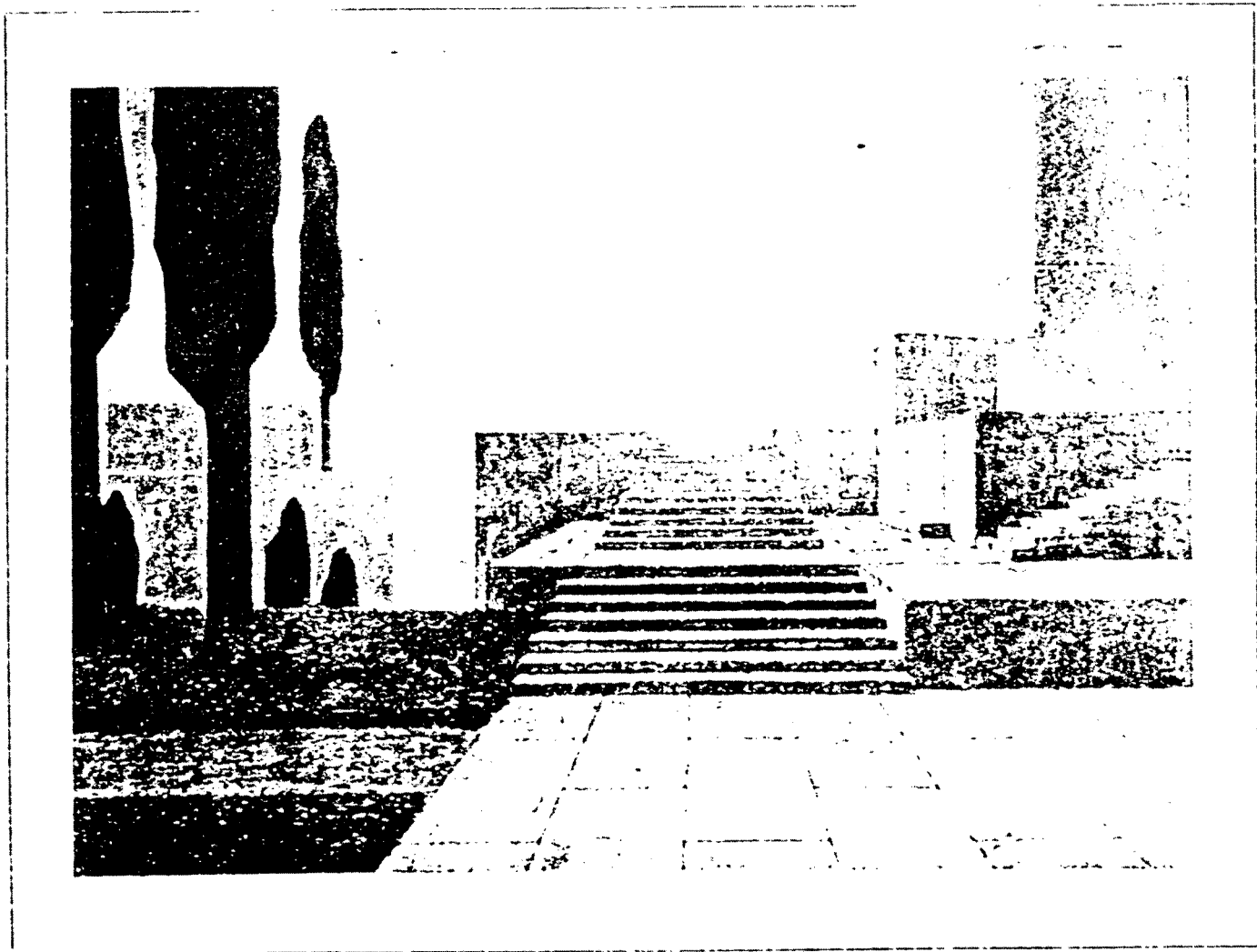
Самое сложное изъ всѣхъ сложныхъ, совокупныхъ искусствъ — опера. Если для художественной цѣльности квартета надо, чтобы каждый изъ поющихъ умѣлъ ступать, принести ,солиста' въ жертву общности впечатлѣній, то какъ же можетъ безъ взаимныхъ жертвъ осуществиться совокупная единность впечатлѣній отъ такого искусства, въ которомъ участвуютъ: пѣвецъ (онъ же актеръ), оркестръ, декораторъ. Каждый изъ этихъ элементовъ опернаго представленія состоитъ изъ нѣсколькихъ



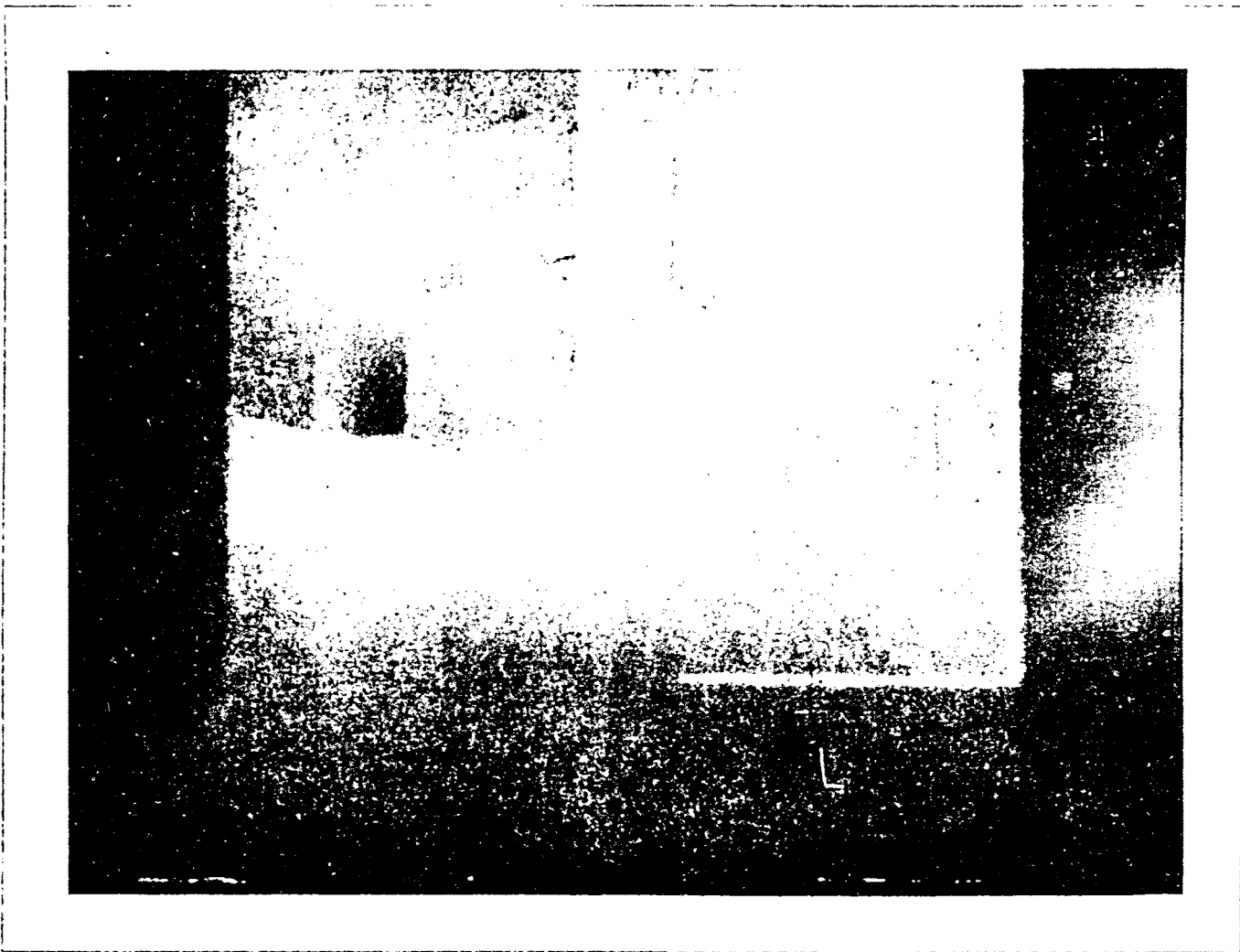
К. Ф. Лавренко. Авария в 1912.

единицъ: пѣвецъ не одинъ, оркестръ состоитъ изъ множества, наконецъ, декораторъ распадается на живописца, бутафора, машиниста. Усиѣнность такого сотрудничества возможна только при круговой уступкѣ каждому во имя цѣлаго. Сцена есть одна огромная взаимная уступка.

Я уже имѣлъ случай указывать на то, что изъ всѣхъ участниковъ совокупнаго сценическаго художества до послѣднихъ дней наименѣе уступчивымъ оказывался живописецъ-декораторъ *. Я указывалъ на то, что живописецъ-декораторъ, если онъ хочетъ стать достойнымъ сотрудникомъ совокупнаго сценическаго художества, долженъ исполнить подвигъ отреченія, поставить добровольный предѣлъ своимъ возможностямъ. Онъ не долженъ все то изображать въ декорацин, что можетъ быть изображено. Въ стремленіи изображать онъ долженъ сообразоваться съ другими элементами обстановки, — съ постройкой и со свѣтомъ. Онъ долженъ избѣгать такого изображенія, которое вступаетъ въ противорѣчіе съ трехмѣрностью постройки; онъ долженъ по возможности избѣгать сосѣдства живописи и постройки; онъ долженъ избѣгать прямыхъ свѣтовыхъ эффектовъ, выдающихъ плоскость письма, и наконецъ сосѣдства живописи, плоской двухмѣрной живописи, съ человекомъ, одареннымъ трехмѣрностью объема. Человекъ, какъ главный, центральный



* См. „Сценическая обстановка и человекъ“. „Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ“ 1911.



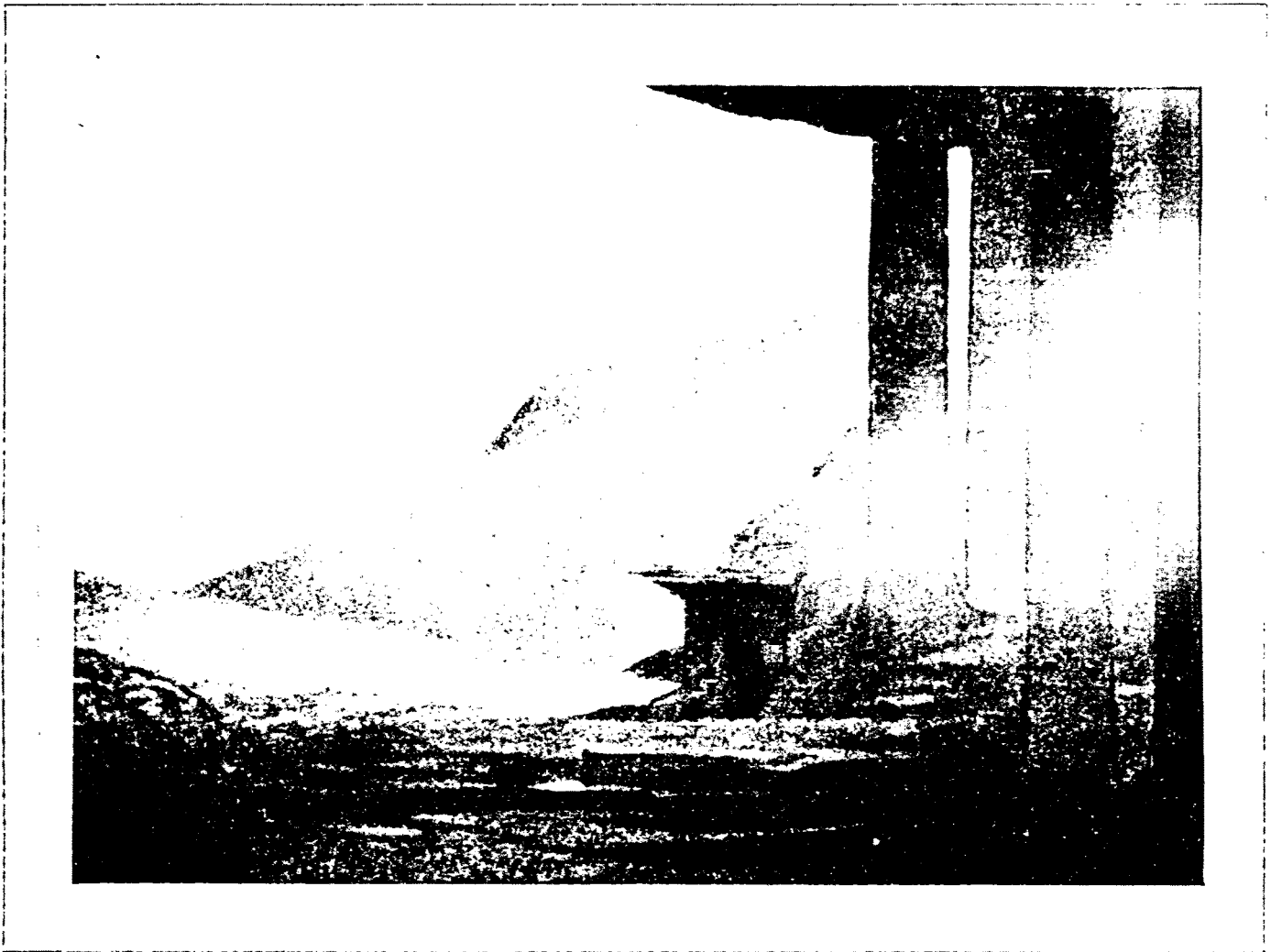
пунктъ сценическаго зрѣлища, долженъ сдѣлаться тою руководящею нормой, къ которой должны приспособиться всѣ другіе элементы и, прежде всего, живопись. Человѣкъ есть данное, неизмѣнное и не могущее измѣниться, онъ не можетъ идти къ сліянію съ обстановкой, — обстановка должна стремиться къ сліянію съ человѣкомъ.

Центральность человѣка въ сценическомъ представленіи и отреченіе отъ преимуществъ чистой живописности — вотъ исходные принципы того дѣятеля театральнаго дѣла, котораго рисунки здѣсь предлагаемы.

Адольфъ Аппія извѣстенъ въ мірѣ людей, спеціально интересующихся театромъ, своей книгой *Die Musik und die Inszenierung*. Онъ гораздо менѣе и даже, можно сказать, совершенно не извѣстенъ, какъ декораторъ. Въ упомянутой книгѣ есть нѣсколько воспроизведеній его проектовъ къ пьесамъ *Тристана* и *Валькирин*. Въ журналѣ *Kunst und Decoration* — 1906, статья *Parcival Decorationen* иллюстрирована рисунками; нѣсколько рисунковъ есть въ нѣмецкомъ журналѣ *Der Türmer* (1910—11 гг.) и въ Лейпцигской *Illustrierte Zeitung*, за май 1910 г. Вотъ все, что мнѣ извѣстно, и не думаю, чтобы было больше, такъ какъ самъ Аппія, къ которому я обращался лично, мнѣ другого не указалъ. Всѣ свои рисунки онъ подарилъ Жакъ-Далькрозу; съ трехъ самыхъ выдающихся изъ нихъ сняты фотографіи, которыя здѣсь воспроизводятся.

Для того, чтобы уразумѣть эстетическую цѣнность того принципа, на которомъ построены декорации Аппіа, надо понять смыслъ и роль прямой линіи въ пластическихъ искусствахъ. Искусство, наиболѣе всѣхъ другихъ осуществляющее прямую линію, есть архитектура. Даже когда она пользуется кривою, когда она загромождена не прямолинейными украшеніями, архитектура все же, въ силу требованій физическаго закона равновѣсія, построена на прямой: отвѣсъ и горизонталь не только теоретически, но фактически живутъ и дѣйствуютъ подъ видимой капризностью, и даже въ сводахъ, въ скрещивающихся линіяхъ, вѣсовыя равнодѣйствующія, въ силу притяженія земли, располагаются по невидимымъ прямымъ. Арка и сводъ — представляютъ собою не подражаніе природной кривой, а протестъ правильной кривой противъ неправильной; подъ ними скрытно присутствуетъ прямая: сводъ покоится на невидимой плоскости сѣченія, арка упирается въ концы невидимаго діаметра, и каждая точка ея кривой опредѣляется концомъ невидимаго радіуса. Можно сказать, что архитектура есть торжество прямой линіи надъ природой. Въдъ въ природѣ прямая реально не существуетъ, — она существуетъ скрытно въ силѣ тяготѣнія, — но реально она либо замаскирована кривою, либо, какъ въ кристаллахъ, даетъ такія скрещиванія, которыя насъ плѣняютъ своею звѣздною болѣе, нежели своею прямизной. Когда вы долго ѣдете лѣсомъ, когда глазъ вашъ пресыщенъ зрѣніемъ природы, и вамъ вдругъ за кудрявостью деревьевъ открывается красивый домъ, что прежде всего поражаетъ васъ въ человѣческомъ жилищѣ, какъ не прямизна линій — угловъ, карнизовъ, крыши? Прямая линія среди природы выдаетъ присутствіе человѣка, дѣло рукъ его.

Самъ человѣкъ, какъ составная часть природы, одно изъ ея твореній, въ строеніи и обликѣ своемъ осуществляетъ кривую; прямая такъ же чужда ему, какъ и всему міру животному и растительному, — онъ осуществляетъ ее только идейно, — въ подчиненіи тѣлодвиженій закону равновѣсія, размѣщая ихъ по сторонамъ невидимой линіи отвѣснаго тяготѣнія; реально же онъ осуществить прямую не можетъ, — онъ роковымъ образомъ обреченъ на волнообразность; самъ по себѣ онъ — природа, онъ не искусство. И вотъ, когда человѣкъ хочетъ плотью и кровью своей войти въ искусство, какъ составная часть картины, — чего онъ долженъ онъ искать для того, чтобы волнообразность его облика и движенія способствовала обогащенію зрительной гармоніи? Гармонія, не правда ли, возможна лишь между разнородными; прибавьте къ одному до одно ми, будетъ уже гармонія; прибавьте къ одному до двадцать пять такихъ же до, кромѣ унисона, ничего не получите. Ясно, что если человѣкъ ищетъ къ своему виѣшнему облику дополнительныхъ элементовъ въ видахъ созданія гармонической картины, онъ долженъ искать сопоставленія своей волнообразности съ прямою. Вотъ почему архитектура, суровая, ясная, построенная на сочетаніяхъ и скрещиваніяхъ отвѣса и горизонтали, — лучшій фонъ для человѣческой фугуры. Все это, какъ нельзя лучше, подтверждается великолѣпными композиціями Адольфа Аппіа. Интересно сравнить его проекты къ ‚Парсифалю‘ съ ужасными Байрейт-

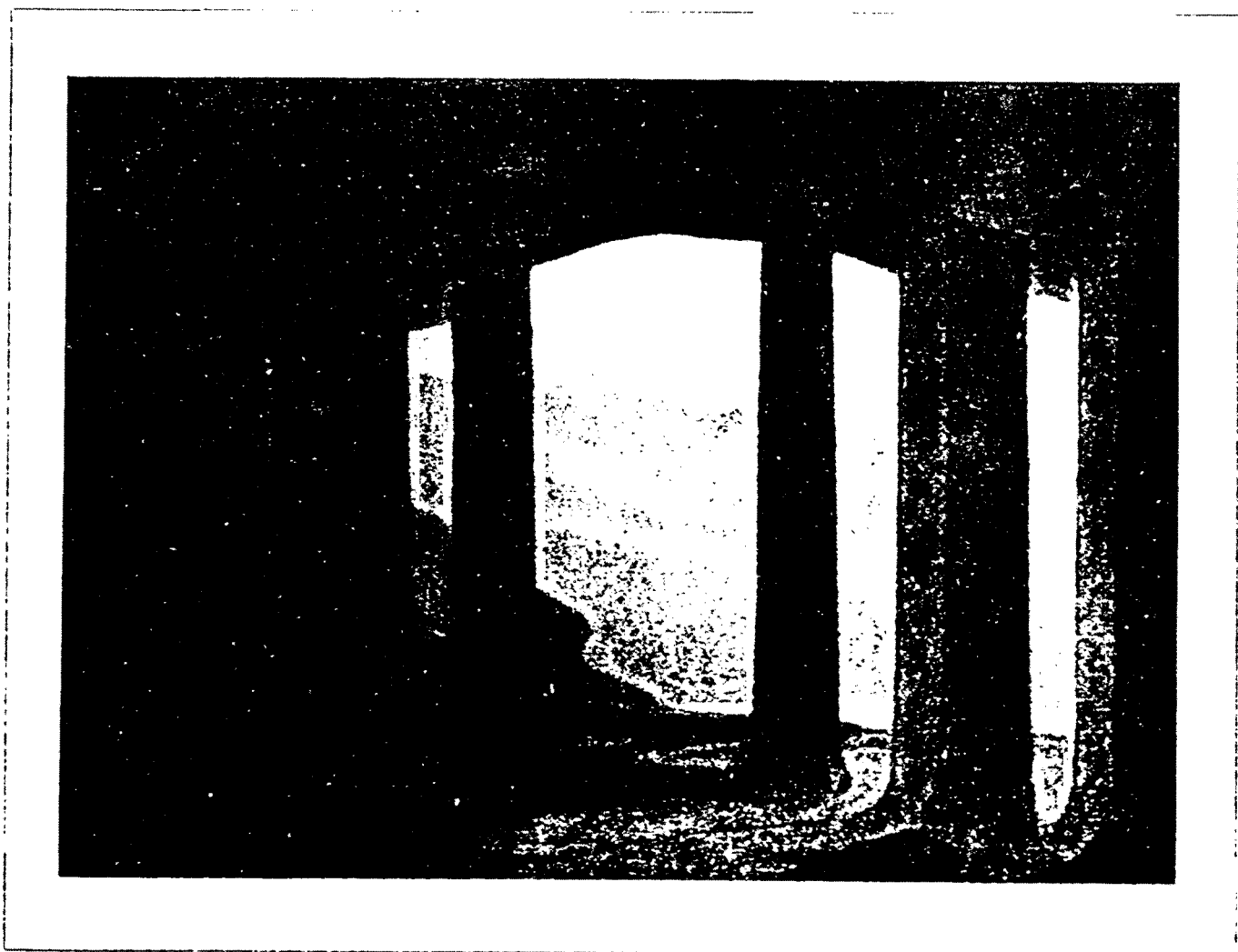


скими декораціями, съ этой нѣмецкой слащавой 'красивостью', съ этими боскетами, букетами, гирляндами, которые неспособны ни на какое сліяніе съ человѣческой фигурой. Вся эта чисто зрительная 'красота', не вызывающая никакого представленія объ объемѣ, — фонъ, къ которому нельзя приклониться, на который нельзя ни сѣсть, ни взойти, фонъ, который собой несколько не вліяетъ на размѣщеніе человѣческаго тѣлодвиженія: вырѣзанныя картины, въ которыхъ прогуливается трехмѣрный человѣкъ. Сравните съ этимъ суровое великолѣпіе древесныхъ стволовъ у Анпіа, извивы могучихъ корней, обуславливающихъ походку и всю осанку человѣка; посмотрите на узкую полосу межъ мрачныхъ стволовъ сіяющаго озера, — зыбучій блескъ горизонтали въ недвижномъ сумракѣ лѣсныхъ колоннъ. Посмотрите на Байрейтскую дешевую 'закодванность' замка Клингеора во второмъ актѣ 'Парсифала', на всю эту гирляндную конфетность, прямо со страницъ нѣмецкаго иллюстрированнаго журнала, и сравните ее съ жуткой замкнутостью круглой башни, гдѣ съ каждымъ шагомъ человѣкъ попадаетъ въ новыя условія уровня и свѣта; посмотрите на эту лѣстницу, которая лѣзится вдоль внутренней стѣны, на отсутствіе пола во всей декораціи, — во мракѣ теряющаяся бездонность, и въ ней стоны взмученной Кундрия...

Все тѣмъ же уваженіемъ къ линейному фону объясняется у Анпіа, въ тѣхъ декораціяхъ, которыя изображаютъ природу, пристрастіе къ кипарису, какъ къ самому

архитектурному изъ деревь; этимъ же объясняется часто возвращающійся мотивъ высокихъ стволовъ безъ развѣтвленій, и этимъ же, наконецъ, объясняется столь часто возвращающаяся въ его сценическихъ пейзажахъ вода, — водопадъ и море: струя воды, падающая со скалы, — безошибочный отвѣсъ, а морской горизонтъ — единственная въ природѣ неизмѣнная горизонталь*.

Всякому должна броситься въ глаза психологичность этихъ декорацій: какъ онѣ готовы принять челоѡвка, какъ онѣ ждутъ, требуютъ его входа. И вы, дѣйствительно, можете себѣ представить въ нихъ и тоску разставанія, и радость встрѣчи, и одинокаго нищаго, умирающаго отъ изнеможенія, и блистательную какую-нибудь процессію. Вы съ одинаковою ясностью можете помыслить въ этихъ картинахъ и египтянина, и весталку, и араба, и библейскую Ревекку, и крестоносца. Наконецъ, вы можете мыслить въ такой картинѣ нагую челоѡческую фигуру. Я далекъ отъ мысли увлекаться моднымъ теперь словомъ — „нагота на сценѣ“, но всякій принципъ, если онъ вѣренъ, долженъ допустить послѣднюю степень упрощенія. Я сказалъ, что эти декораціи подтверждаютъ принципъ центральности челоѡческой фигуры въ сценической картинѣ; въ самомъ дѣлѣ, — помыслите нагую че-

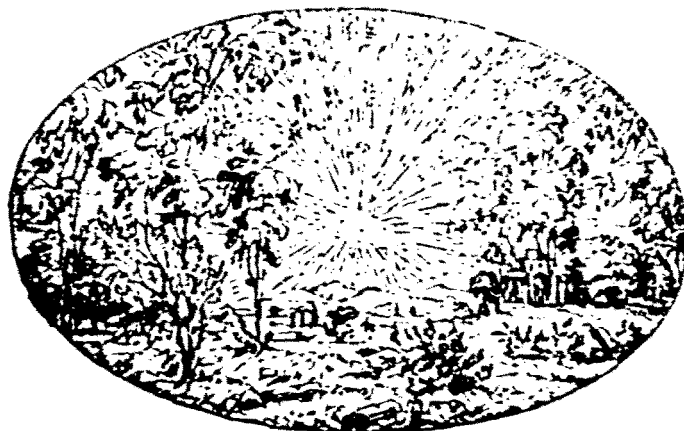


* Интересно сопоставить рисунки Анція съ рисунками Брага, но объ этомъ въ другой разъ.

ловѣческую фигуру въ плюшевомъ креслѣ, — это будетъ отвратительно, помыслите ее въ одной изъ этихъ картинъ, — это будетъ красота.

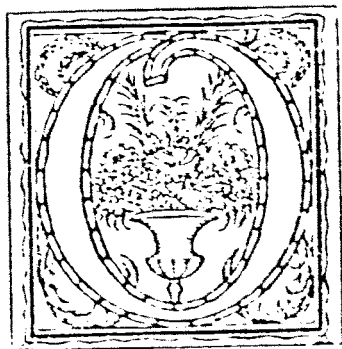
Декораціи Анніа, столь новыя въ смыслѣ эстетическаго впечатлѣнія, столь философскія въ ихъ сочетаніи съ человѣческой фигурой, являются непосредственнымъ результатомъ принциповъ Жакъ-Далькроза. Онѣ исходятъ изъ понятія человѣческаго первенства въ сценическомъ искусствѣ, а Далькрозь свою систему воспитанія ведетъ отъ того забвенія, въ которомъ находится человѣческое тѣло, какъ орудіе выразительности. Если Далькрозь улучшаетъ человѣка, разработываетъ его пластическую сущность, дабы сдѣлать изъ нея болѣе яркаго, разнообразнаго и правдиваго проявителя души, то Анніа разработываетъ принципы сценической живописи въ ея приближеніи къ человѣку и его тѣлодвиженію, дабы обезпечить возможность сліянія обстановки съ совершеннымъ человѣкомъ.

Сколько мнѣ извѣстно, Анніа еще не имѣла случая видѣть свои декораціи осуществленными. Рѣдкій знатокъ Вагнера, онъ предложилъ свои услуги Байрейту, но филлистерскій духъ тамошнихъ заправилъ испугался слишкомъ смѣлаго отступленія отъ традицій. Будемъ ждать, кто будетъ первымъ въ дѣлѣ обновленія декорационнаго принципа. Но одно можно сказать впередъ, — работа должна быть двойная, совершенствованіе должно идти съ двухъ сторонъ, и совершенство будетъ достигнуто лишь тогда, когда оба принципа встрѣтятся, — когда встрѣтятся Анніа съ Далькрозомъ. Совершеннаго человѣка нельзя пустить въ прежнюю обстановку, — это будетъ оскорбленіемъ человѣка; и въ совершенную обстановку нельзя впустить прежняго человѣка, если не хотимъ оскорблять обстановку. Изъятіе всего лишняго изъ обстановки, изъятіе всего того, что не имѣетъ непосредственнаго отношенія къ человѣку или съ нимъ не способно сочетаться, упраздненіе, — чтобы сказать однимъ словомъ, — упраздненіе 'обстановочности', этого позорнаго суррогата драматическаго дѣйствія, возможно лишь при условіи, что человѣкъ всею совокупностью своихъ пластическихъ данныхъ зрительно, въ пространствѣ, осуществить ту центральность, которая ему принадлежитъ въ духовномъ движеніи драматическаго дѣйствія.



МУЗЫКАНТЪ НАШИХЪ ДНЕЙ — АРНОЛЬДЪ ШЕНБЕРГЪ

M. D. CALVOCORESSI



СПОВАТЕЛЬНО изучить современную музыку, познакомиться съ ея многочисленными теченіями, понять ея многообразныя проявленія — никогда еще, мнѣ кажется, не было болѣе трудной задачи... Школа, манера, стиль — всё достигло удивительной степени дифференціаціи и усложненности. Одинъ изъ критиковъ нѣмецкой музыки справедливо замѣтилъ недавно, что въ наши дни разныя школы композиторовъ добиваются совершенно противоположныхъ цѣлей, идутъ совершенно различными путями, при чемъ подъ именемъ школы слѣдуетъ разумѣть не совокупность музыкантовъ данной страны, а группу, часто незначительную по численности, но вмѣстѣ съ тѣмъ отдѣленную цѣлой пронастью отъ другой группы того же города, той-же культуры.

Я уже имѣлъ случай отмѣтить это явленіе на страницахъ „Аполлона“. Въ одной изъ моихъ корреспонденцій о музыкѣ въ Парижѣ я обратилъ вниманіе на полнѣйшее противорѣчіе, существующее между эстетикой Дебюсси и Маньяра, которыя въ свою очередь, ни та, ни другая, не имѣютъ ничего общаго съ эстетикой Шарпантье или Сенъ-Санса. Не трудно, думается мнѣ, найти аналогичныя примѣры и среди русскихъ композиторовъ, писавшихъ вчера и сегодня. Если же прослѣдить, все развитіе современной европейской музыки, то запутанность вопросовъ приведетъ васъ прямо въ отчаяніе. Надо имѣть глаза, обращенными во все стороны, каждую минуту создавать себѣ новую душу, чтобы отдаваться впечатлѣніямъ, къ которымъ не подготовленъ!.. Въ Англійи происходитъ широкое и разнообразное музыкальное движеніе, которое можетъ получить серьезное значеніе. Мы знаемъ интересныя композиціи молодыхъ испанскихъ авторовъ, мы знаемъ также молодыхъ итальянцевъ, которые стараются утвердить за своей національной школой музыкальное наслѣдіе менѣе легкомысленное, чѣмъ опера à la mode vériste; есть и молодые чехи, удивительно смѣлые въ своихъ замыслахъ. Но ничто такъ не любопытно и не странно, какъ появившіяся въ Берлинѣ (или въ Вѣнѣ) произведенія Арнольда Шенберга и нѣсколькихъ его учениковъ.

Всякая современная музыка, хотя-бы Равеля (M. Ravel), Скрябина или Стравинскаго кажется умѣренной въ сравненіи съ произведеніями Шенберга. Никогда еще не было видано ничего столь смѣло доведеннаго до крайности, столь необычнаго для своей эпохи. Въ своемъ творчествѣ онъ одинаково мало похожъ и на французскихъ модернистовъ, и на русскихъ, и на Рихарда Штраусса. Ничто не напоминаетъ эта музыка. И все же при всей своей необычности она не революціонна въ своихъ основныхъ принципахъ; Шенбергъ признаетъ своими учителями наиболѣе классическихъ мастеровъ на свѣтѣ: Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса. И противъ

этого утверждения никто не возражаетъ. Въ началѣ художественной дѣятельности Шенберга на немъ не замѣтно ни одного изъ тѣхъ вліяній, которыя не остались чужды современнымъ модернистамъ. Онъ самъ въ „Handbuch der Harmonielehre“, превосходной и чистосердечной книгѣ, заявляетъ съ полнымъ простодушіемъ: „Говорятъ, будто русскіе и французы стали первые пользоваться гаммами цѣлтоновыми. Но начиная композировать, я не зналъ ни русскихъ, ни Дебюсси, ни нѣкоторыхъ характерныхъ произведеній Листа“.

Шенбергъ родился въ Вѣнѣ 1/13 Сентября 1874 года и совершенно самостоятельно изучалъ музыку, если не считать уроковъ, которые онъ бралъ у своего свойственника Александра Землинскаго. Изучая творенія Баха, Моцарта и Брамса, получилъ онъ свой обликъ (нѣкоторые критики указываютъ и на вліяніе Вагнера; дѣйствительно, кое-какіе слѣды этого можно найти, напримѣръ въ Секстетѣ, ор. 4).

Нѣсколько дальше коснемся мы сложнаго вопроса о томъ, въ какой мѣрѣ его музыка при всей ея рѣзкой своеобразности остается классичной и въ какой мѣрѣ она преслѣдуетъ современныя задачи. Во всякомъ случаѣ, мы не можемъ назвать Шенберга продолжателемъ классиковъ. Изумленіемъ и враждебностью почти всеобщими были встрѣчены первыя его сочиненія. Около 1902 года, когда Шенбергъ былъ дирижеромъ оркестра и профессоромъ Консерваторіи Стерна въ Берлинѣ, квартетъ Розе исполнилъ его ор. 4, встрѣтившій довольно плохой пріемъ. А въ 1908 году его поклонники едва не вступили въ рукопашный бой съ противниками, когда въ вѣнскомъ Rösendorfer-Saal тѣми же артистами былъ исполненъ его второй квартетъ.

Но все же составилаь, хотя и немногочисленная, группа убѣжденныхъ поклонниковъ Шенберга, горячо поддерживавшихъ дѣло того, въ чью талантливость они повѣрили.

Каждое его произведеніе * давало поводъ къ страстнымъ обсужденіямъ. Восторженные отзывы встрѣчались съ мнѣніями насмѣшливыми и возмущенными. Но такъ диковинно, повторяю, большинство этихъ произведеній, что, какъ бы мы ихъ сами не одѣивали, мы не можемъ назвать неестественными ни восторгъ, ни удивленіе критиковъ.

Можно ли сдѣлать какіе-либо выводы изъ того перваго положенія, до котораго мы дошли?

Существуетъ стремленіе, называемое снобизмомъ, которое заключается въ слѣдномъ восхваленіи всего необычнаго и туманнаго, въ убѣжденіи, что непонятныя вещи

* Вотъ ихъ перечень: Романсы (1898 — 1900, ор. 1—3); Sextett „Verklärte Nacht“ (1899; ор. 4); „Gurre-Lieder“ для соло, хора и оркестра (1900); „Пеллеасъ и Мелизанда“ — симфоническая поэма (1902; ор. 5); восемь романсовъ (1905; ор. 6); квартетъ (1905; ор. 7); шесть романсовъ съ оркестромъ (1904; ор. 8); „Kammersymphonie“ (1906; ор. 9); Второй Квартетъ (1907 — 1908; ор. 10); три пьесы для фортепіано (1908; ор. 11); пять оркестровыхъ произведеній, пять новыхъ романсовъ, двѣ музыкальныхъ драмы и неизданныя произведенія.

таять въ себѣ высшую красоту и что дѣлать видѣ, что ее понимаешь, значить доказать свое превосходство надъ другими. Это стремленіе бывало нерѣдко осмѣяно.

Но есть и другой не менѣе смѣшной и столь же невыносимый снобизмъ людей, утверждающихъ, что все необычное — скверно, что все непонятное достойно осужденія. И справедливо сказать о нихъ Мусоргскій: „Безъ знамени, безъ желаній, не видя и не желая видѣть вдаль, корчатъ они надъ тѣмъ, что давно сдѣлано, къ чему ихъ никто не зоветъ“. Какъ наши предки дѣлали, такъ и мы будемъ дѣлать. Творецъ — это человѣкъ, который можетъ сказать нѣчто важное и необыденное и можетъ это сказать своимъ способомъ. Онъ говоритъ на новомъ языкѣ, онъ учитъ. Намъ нужно время, чтобы его понять, чтобы приблизить къ нему нашу мысль. Пока это не сдѣлано, мы можемъ ошибаться. Великихъ музыкальных новаторовъ Монтеверди или Бетховена, Вагнера или Дебюсси одинаково упрекали въ томъ, что они грѣшатъ противъ „правилъ“, пишутъ темно, неинтересно, безформенно или какофонично. Но если мы не узнаемъ въ новой музыкѣ ни формы, ни мелодіи, ни логическаго выраженія мыслей, то это еще не причина, чтобы безъ дальнѣйшихъ изслѣдованій объявить ее интересной. Безусловно и прежде чѣмъ время окажетъ свое дѣйствіе, прежде чѣмъ правда родится изъ столкновенія сужденій, есть возможность хоть сколько нибудь оцѣнить способности художника и цѣнность его устремленій; человѣкъ безпристрастный и сколько нибудь чуткій можетъ выявить дѣйствительное достоинство музыкальнаго произведенія.

Но такъ какъ моею цѣлью, собственно говоря, не является установка приговора надъ музыкой Шенберга, то я и воздержусь отъ ряда аналитическихъ операций, необходимыхъ для доказательства этого положенія. Единственное заключеніе, которое я себѣ позволю сдѣлать, это то, что мы не имѣемъ права считать музыку прекрасной или никуда негодной, только оттого, что она насъ удивила и привела въ замѣшательство.

Стоитъ, конечно, подвергнуть разсмотрѣнію серьезность художника, искренность его замысловъ. Но сомнѣніе врядъ ли можетъ надолго удержаться. Я совершенно не вѣрю въ легенду о жадныхъ до уснѣха артистахъ, которые стараются добиться этого уснѣха систематической эксцентричностью: чтобы пользоваться извѣстностью достаточно быть банальнымъ и подлаживаться подъ вкусы времени, — это знаютъ жаждущіе уснѣха. Что же касается Шенберга, то достаточно ознакомиться съ его „Handbuch der Harmonielehre“, чтобы увидѣть его вдумчивость и убѣжденность, его ясную и глубокую мудрость. Это замѣчательная книга, написанная истиннымъ художникомъ и въ то же время философомъ, который о всемъ касающемся искусства имѣетъ представленіе ясное, простое, точное.

Шенбергъ превосходный учитель. Я недавно былъ въ средѣ его учениковъ и видѣлъ, какимъ сіяніемъ проникаетъ онъ въ души близкихъ ему людей, какой вѣрой къ нему они одушевлены.

Вотъ какъ смотритъ онъ на свою задачу воспитателя. „Учитель вовсе не человекъ непогрѣшающій, который все знаетъ, который никогда не ошибается, это скорѣе неутомимый, который ищетъ всегда и порою находитъ... одна изъ благороднѣйшихъ обязанностей преподаванія — дать почувствовать прелесть прошлого и открыть возможности будущаго; быть историчнымъ въ изъясненіи глубинаго въ томъ, что было, что есть и что, быть можетъ, будетъ... Преодать технику ученику вовсе не значитъ научить его себя высказывать. Показать, какъ должно дѣлать, быть можетъ, значитъ преподавать искусство, но не значитъ воспитать художника. Воспитать художника — это научить его слушать и открывать самого себя.

„Художникъ — говоритъ онъ въ другомъ мѣстѣ — не творитъ того, что другіе считаютъ прекраснымъ, но лишь то, что необходимо для него самого“. И можно было бы привести еще сотни столь же значительныхъ наставленій, разбѣянныхъ по всей книгѣ, о традиціи и о прогрессѣ, объ обязанностяхъ художника и пониманіи художественнаго произведенія. Техническая часть книги имѣетъ также большое отвлеченное и практическое значеніе.

Но конечно — не въ этомъ окончательное доказательство значенія Шенберга, какъ композитора: можно имѣть неподобную ясность ума и тончайшее пониманіе художественнаго идеала, не обладая побѣдоноснымъ даромъ творчества.

Итакъ, перейдемъ къ самимъ произведеніямъ. Они крайне разнообразны: есть ясныя и простыя, вродѣ секстета ор. 4, — „Verklärte Nacht“, навѣянная поэмой Рихарда Демель, — произведеніе, посвящающее мужественный и лирический характеръ. Другія же, какъ пьесы для фортепiano ор. 11, загадочны и трудно пріемлемы: встрѣчаются до сихъ поръ неслыханные въ такой послѣдовательности интервалы, встрѣчаются аккорды, ноты которыхъ, понавѣ сюда, сами кажутся удивленными (нѣкоторыя гармоніи Шенберга образованы изъ десяти и двѣнадцати разныхъ нотъ), диковинные ритмы, словно оборванные, сталкивающіеся, словно противрѣчащіе одинъ другому: вотъ что замѣчается съ перваго взгляда. Но можно утверждать, что все это есть плодъ обдуманнаго развитія. Завтрашняя-ли это правда, поднимающаяся, въ очертаніяхъ еще неясныхъ для нашихъ чувствъ, для нашего разсудка? Такъ думаетъ кое кто изъ строгихъ цѣнителей, напр. Бузони, проявившій живой интересъ къ музыкѣ Шенберга, авторы разныхъ статей, появившихся въ Германіи и иныхъ странахъ*.

По своему точному утвержденію Шенбергъ не пользуется никакимъ сочетаніемъ, въ которомъ онъ не видитъ необходимости для выраженія того, что онъ чувствуетъ. Этому тѣмъ легче повѣрить, что пользованіе необычными пріемами вовсе

* Смотрѣть въѣцкскій журналъ „Der Merker“, июнь 1911, — статья о Шенбергѣ: книгу „Arnold Schönberg“, только что появившуюся въ изданіи Р. Темнера въ Мюнхенѣ, редактированную учениками и поклонниками Шенберга.

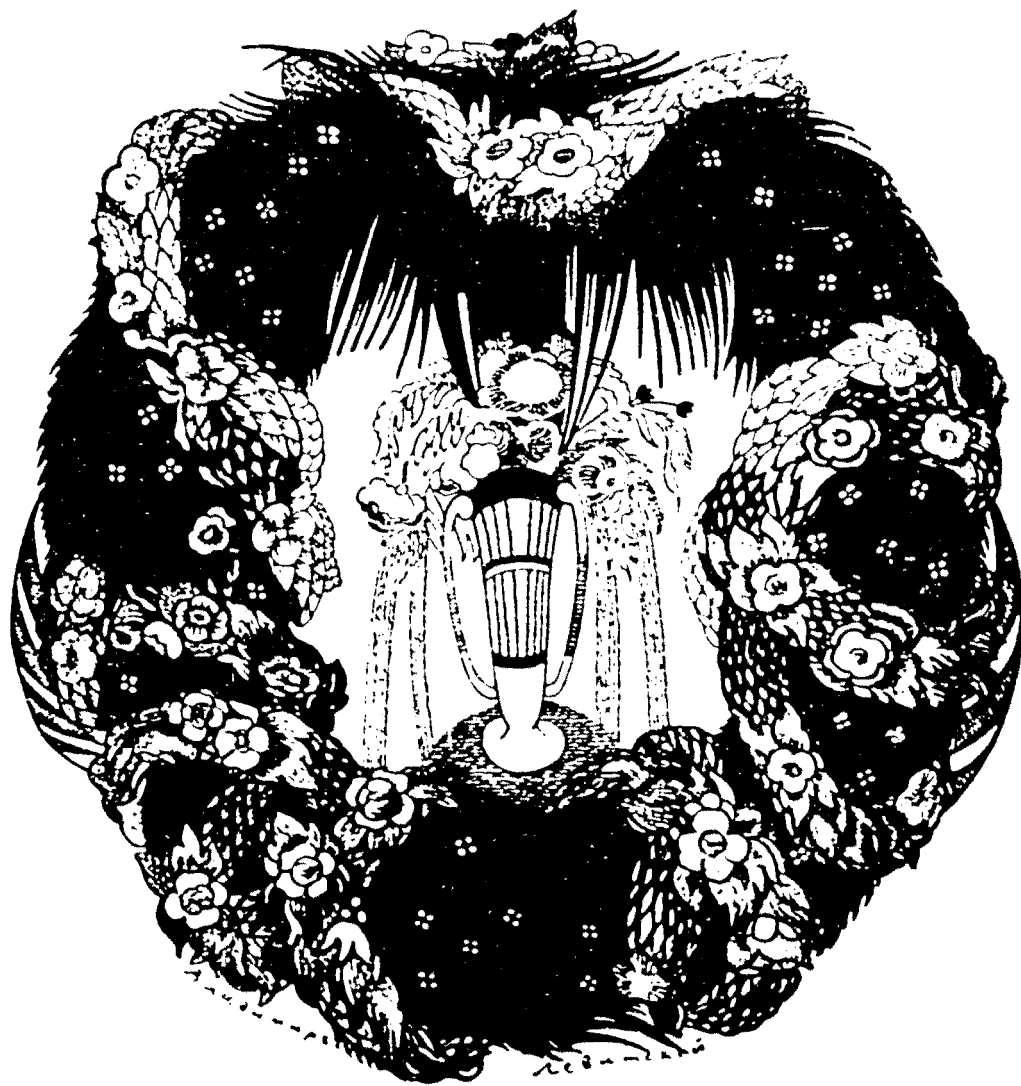
нельзя считать его системой. Такъ, одна изъ мелодій ор. 8 начинается длиннымъ рядомъ совсѣмъ простыхъ аккордовъ; въ другихъ мѣстахъ можно замѣтить орнаментальные рисунки, вполне традиціонно расположенные голоса, движущіеся въ терціяхъ и секстахъ. И даже внимательно разсматривая наиболѣе диковинные пассажи, нельзя не замѣтить, что они образованы въ согласіи съ классическими принципами композиціи, что они могутъ быть сведены на формы наиболѣе употребительныя: мелодія, кажущаяся странной, является на самомъ дѣлѣ вполне простой, но распределенной на нѣсколько октавъ; гармонія, звучащая неожиданно, часто представляетъ довольно простое полифонное соединеніе нѣсколькихъ идей, изъ коихъ каждая въ отдѣльности не является ничего страннаго.

Итакъ, музыка Шенберга болѣе диковинна, чѣмъ революціонна; подобный выводъ нельзя было бы сдѣлать изъ разсмотрѣній произведеній Мусоргскаго, Дебюсси или Равеля. И гораздо болѣе истиннымъ, чѣмъ это кажется съ перваго взгляда, является утвержденіе, что музыка Шенберга тѣмъ же связана съ классиками, чѣмъ съ модернистами. Но что же увлекло его, тѣмъ не менѣе, въ области столь странныхъ и далекихъ?

Изучая его музыку и книги его и наиболѣе значительныхъ его критиковъ, приходится сдѣлать нѣсколько различныхъ предположеній. Быть можетъ, какое то необычайное безпокойство заставляетъ его быть недовольнымъ всѣмъ существующимъ, только въ новыя формы бросать свою мысль? Любопытная статья Карла Линке въ „Merker“ говоритъ о реакціи, возникающей вследствие пресыщенія красою, находящей выраженіе въ линияхъ, краскахъ, — утомленія вещественнымъ блескомъ и „рабымъ ухомъ“, которое является средствомъ, а не цѣлью. Въ такомъ случаѣ придется считать Шенберга художникомъ, преслѣдуемымъ отвлеченными цѣлями, вродѣ Маньяра во Франціи; художникомъ своевольнымъ и разсудочнымъ, творчество котораго зависитъ болѣе отъ работы ума, чѣмъ отъ внезапной игры чувствъ и воображенія. А достовѣрно извѣстно, что такіе музыканты охотно остаются хоть сколько нибудь традиціонными, какъ и Шенбергъ, — въ этомъ я вижу нѣкоторое подкрѣпленіе высказанной гипотезы. Но быть можетъ, напротивъ, Шенбергъ вовсе не человекъ разсудка, презирающій красоту, говорящую только чувствамъ, быть можетъ онъ одаренъ слухомъ требовательнымъ и чуткимъ, просвѣщеннымъ старыми достиженіями и ищущимъ новыхъ и болѣе тонкихъ, которыми наслаждаться мы научимся современемъ, какъ мы научились воспринимать красоту произведеній прежнихъ новаторовъ?..

Но я не предполагаю ни обсуждать эти разныя предположенія, ни останавливаться на одномъ изъ нихъ. Первое знакомство съ музыкой Шенберга, съ нимъ самимъ и его кружкомъ дало мнѣ смѣшанныя впечатлѣнія, которыя я постарался изложить здѣсь въ увѣренности, что стоитъ съ этимъ композиторомъ познакомиться и его изучить. Шенбергъ не только интересный и выразительный художникъ, — онъ представитель движенія, едва зарождающагося. Артисты, вокругъ него собрав-

шіеся и ставшіе его учениками (г.г. Karl Linke, Egon Wellesz, Erwin Stein, A. von Webern, Alban Berg, Koeniger, Jalowetz, Hornitz, Robert Neumann), пришли къ нему не для того, чтобъ научиться писать подъ Шенберга, но понявъ, что это учитель, наиболѣе способный помочь каждому найти самого себя, наиболѣе отвѣчающій ихъ идеаламъ. Есть и другіе композиторы въ Вѣнѣ и въ Венгріи, близкіе къ Шенбергу по своимъ стремленіямъ; таковы — Franz Schrecker, Bartok, Kodaly и недавно лишь появившіеся Klimt и Kokoscha. Все это движеніе имѣеть, на мой взглядъ, не малое значеніе, и я буду радъ, если этими строками мнѣ удастся обратить чье либо вниманіе на его вождя и послѣдователей.





Хроноска



ПИСЬМО ИЗЪ ЛОНДОНА

Воскресній театр 'The Globe'

Въ одномъ изъ предыдущихъ писемъ я жаловался на пренебрежительное и тупое отношеніе современнаго англійскаго театра къ величайшему его гению. И въ самомъ дѣлѣ, Шекспиръ достоинъ лучшей участи, чѣмъ выпадаетъ на его долю въ современномъ His Majesty's, богатомъ и, повидимому, образцовомъ столичномъ театрѣ. Но если зрителю не правится, вообще говоря, нелѣпная пышность реалистическихъ постановокъ, если онъ чуждъ всей напускной декорационной лжи, которой цынѣ маскируется не только шекспировское, но и всякое иное дѣйство, то во всей Англии ему не найти безыскусной сцены, гдѣ бы это дѣйство преподносилось болѣе или менѣе прилично съ художественной точки зрѣнія. И потому опытъ, произведенный на новѣйшей выставкѣ 'Англии Шекспира' въ Earl's Court, не только поучителенъ, но и въ высшей степени привлекателенъ. Опытъ этотъ состоитъ въ точномъ воспроизведеніи знаменитаго театра 'Globe', въ которомъ триста лѣтъ назадъ давались драмы того времени, въ томъ числѣ лучшія созданія Шекспира.

Прежде чѣмъ обрисовать самъ театръ и постановку въ немъ, слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ о всей выставкѣ 'Shakespeare's England'. Англія Шекспира, — предпріятіе серьезное,

задуманное съ благороднѣйшей цѣлью не только почтить память великаго поэта, но и собрать фондъ на постройку литературнаго театра (Repertory Theatre), въ которомъ бы всѣ его драмы давались образцово и безъ всякихъ смѣшеній. Если мы вспомнимъ, что за весь послѣдній сезонъ 1911 — 1912 года Лондонъ только и видѣлъ что 100 разъ 'Макбета', 'Ромео и Джульетту', 'Отелло', то цѣль устроителей выставки и задуманнаго ими театра становится животрепещущей. И конечно, благодаря ли выставкѣ, частнымъ ли пожертвованіямъ, необходимая для осуществленія всего плана сумма 5 милліоновъ рублей навѣрное будетъ собрана къ 1916 году (300-лѣтіе смерти поэта). За деньгами здѣсь рѣдко дѣло станетъ. Другой вопросъ, какъ возьмутся за это дѣло будущіе работники столь независимаго и чисто идейнаго театра? Найдется ли въ Англии творческій гений грядущаго возрожденія сцены? Комитетъ, образовавшійся нѣсколько лѣтъ назадъ, какъ нельзя болѣе внушительнъ, но это, конечно, нисколько не обезпечиваетъ художественнаго выполненія задачи.

Выставка времени Шекспира въ Earl's Court задумана и оборудована съ любовью. Здѣсь не только тщательно, но и искусно, порою вдохновенно собрано все, чѣмъ можетъ манить наше воображеніе эпоха доброй королевы Бессъ. Однако, въ этомъ краткомъ очеркѣ я не намѣренъ уклоняться отъ теа-

тра въ сторону архитектуры, военно-морского искусства, домашней обстановки и пр. И такъ приемотримся къ театру „The Globe“. Его круглое, похожее извнѣ на передвижной циркъ деревянное зданіе занимаетъ центръ живописно застроеннаго въ стилѣ Тюдоровъ флигеля выставочнаго поля. И намъ пріятно, что ничто не напоминаетъ здѣсь о дубочности всей заѣбѣ: сюда не залетаютъ даже крики веселящейся на американскихъ горахъ и водопадахъ невзыскательной публики. Мы внутри города XVI вѣка.

Ясный, нежаркій лѣтній день — скоро третій часъ. Среди насъ, публики XX вѣка, все чаще появляются люди отдаленной эпохи, въ живописныхъ костюмахъ времени Генриха VIII, но миролюбивые и безоружные, ибо они у себя дома и собираются пойти въ театръ посмотреть пьесу г. Шекспира. Безъ пяти минутъ три: съ верхняго балкона театра „Глобъ“ раздается звукъ трубъ. То герольды возглашаютъ начало представленія. Внизу имъ вторитъ зычнымъ и балаганнымъ крикомъ цѣлая армія подростковъ, приглашая насъ покупать билеты въ будкѣ передъ зданіемъ. Мы стали въ хвостѣ передъ кассою, а тѣмъ временемъ трубачи осласили весь „городъ“ своими фанфарами вторично. И въ тотъ же моментъ въ одномъ изъ переулковъ послышалась веселая музыка и топотъ танцующихъ ногъ. Это — дублика: мастера, приказчики, лавочники, жулики и прочіе покровители искусства, которымъ предоставлены „среднія мѣста“ въ театрѣ, подъ открытымъ небомъ, на пескѣ — съ условіемъ потѣшать „порядочную“ публику, т. е. джентльменовъ, богатыхъ мѣщанъ, а быть можетъ даже замаскированныхъ лордовъ и ихъ женъ. Вотъ эта то беззаботная молодежь понравилась мнѣ чрезвычайно еще раньше. Въ нихъ, въ этихъ безнабашныхъ и остроумныхъ „сотрудникахъ“ и судьбахъ драмы того времени, — главный смыслъ подобнаго ретроспективнаго представленія. Взявъ билетъ въ театръ, я поспѣшилъ занять мѣсто на деревянныхъ скамьяхъ, охватывающихъ полукружіемъ внутренность „Глоба“. Примитивно и не особенно удобно. Но ко мнѣ обратился молодой человекъ въ бархатномъ кафтанѣ и зеленыхъ брю-

кахъ съ предложеніемъ взять на прокатъ табуретъ за традиціонную плату 2 пенса. И установивъ трехножку въ удобномъ мѣстѣ, я ужъ въ совершенствѣ переволютился въ зрителя премьеры — „Спа въ лѣтнюю ночь“...

Трубачи еще разъ протрубили „окончательное начало“ спектакля, и „дублика“, занимавшая до той поры чехардой и иными увеселяющими играми, расположилась группами на песчаномъ полу. Неудачно (и, конечно, намѣренно неудачно) выступившаго на сцену милорда кто-то схватилъ за шпату и сталъ тащить съ подмостковъ. Актеръ защищался подъ громкій смѣхъ публики и сумѣлъ таки устоять. Кто-то кинулъ ему апельсиновую корку за бортъ великолѣпной шляпы. Милордъ въ отчаяніи бросился къ кулисамъ, но въ это время занавѣсъ распахнулся и на сцену вошелъ Тезей съ Инолитой. На сценѣ стояло довольно убогаго вида кресло... Но вотъ приближалъ мальчикъ съ картонными ярлыками подъ мышкою, и, порывшись въ нихъ, досталъ на шнурѣ: „Дворецъ Тезея“. Въ нашемъ воображеніи мгновенно все пересоздалось. Кресло стало треномъ, занавѣсъ — мраморной стѣною, и даже стража, въ костюмахъ отнюдь не античныхъ, несколько не мѣшала намъ чувствовать, что мы присутствуемъ на праздникѣ въ древнихъ Афинахъ...

Шло одно лишь пятое дѣйствіе, т. е. „Пирама и Тисба“. Кто помнитъ это волшебное, ошьяняющее своимъ безыскуснымъ юморомъ представленіе, въ которомъ „любители“ — простофили вышучиваютъ все: и пафосъ героевъ, и ходульность актеровъ всѣхъ временъ, и натурализмъ, и идеализмъ, и стократно самихъ себя, тотъ пойметъ, какъ выигрываетъ подобная „сцена на сценѣ“ (въ то же время, при отсутствіи всякихъ сценическихъ принадлежностей), когда ближайшіе сосѣди „Луны“, „Стѣны“, „Льва“ и т. д. принимаютъ оживленное участіе въ ходѣ дѣйствія... Истиннѣ, веселые молодцы изъ „дублики“ исполнили свою роль великолѣпно: они жили вмѣстѣ съ актерами и безподобно аккомпанировали ихъ лицедѣйству, будто танцу на жердочкѣ, соединяющей два разные міра. Сидя среди нихъ, зритель не можетъ не поддаться пріятнѣйшему изъ обмановъ —

чувству сказочности переживаемого. Трудно уяснить, почему столь иррациональный результат получается от сотрудничества публики съ актерами. Казалось бы, хохот, пререканія, неутомимость, и прочія отрицательныя формы поведенія зрителей должны бы раздражать насъ, привыкшихъ къ благоговѣнному молчанію во время спектакля. На самомъ же дѣлѣ только при этой обстановкѣ фантастическая комедія Шекспира раскрывается передъ нами во всей своей интимной прелести. Вѣдь мы и такъ никогда не вѣримъ, что знакомый нашъ артистъ X., съ которымъ мы за полчаса до трагедіи разговаривали о преимуществахъ кинематографа, что этотъ самый артистъ, собирающійся вѣхать на дѣло въ Карлсбадъ, — дѣйствительно Король Лиръ или Отелло? Такъ почему же не допустить, что онъ — самый обыкновенный смертный, милый человѣкъ, принимающій участіе въ сборномъ воплощеніи замысла поэта, который и демонстрируетъ этотъ замыселъ нарочито, какъ плодъ воображенія, а не какъ картину изъ реальной жизни; вѣдь всякій авторъ-теоретъ — стремится заразить насъ своей скорбью или радостью, бросить насъ въ бурное море стихійныхъ страстей посредствомъ одной лишь магии — слова, а не аппарата буафорскихъ иллюзорностей, среди которыхъ мы зачастую безпомощно плаваемъ, хватаясь не за то, за что слѣдуетъ...

Я нарочно не употребляю громкихъ словъ театр — храмъ, актеръ — жрецъ и т. п. Кстати они сюда и не подходятъ, такъ какъ рѣчь идетъ о забавлѣйшей изъ комедій. Но будь я въ театрѣ Глобъ даже на шекспировской трагедіи, я не сталъ бы все таки называть вещей именами, заимствованными отъ эзотериковъ и самого Гермеса Трисмегиста... Вся красота интимности стариннаго театра — въ близости, въ непосредственности общенія двухъ міровъ. Конечно, нѣсколько расхлаживающимъ должно казаться то соображеніе, что вѣдь публика то сама въ Глобѣ — тѣ же статисты, которымъ прискучить, въ концѣ концовъ, перекидываться апельсинными корками со сценической и дразнить актеровъ ѣдкими словечками. Но это нисколько не умаляетъ ни общаго

прекраснаго впечатлѣнія отъ шекспировскихъ постановокъ, ни громаднаго воспитательнаго ихъ значенія.

Выставка въ Earl's Courtъ открыта все дѣло. Кромѣ Шекспира (почти всѣхъ его комедій) программа театра Глобъ обнимаетъ нѣсколько сценическихъ произведеній великихъ его современниковъ: Флетчера, Марло, Грина, Миддлтона и др. Въ соседнемъ театрѣ Фортуна стоитъ ознакомиться съ красивыми танцами елизаветинской эпохи, какъ напр., Паванъ, Коронто, Турдонъ. Они исполняются по нѣсколько разъ въ день, въ костюмахъ и въ стильной обстановкѣ, приглашенными артистками лучшихъ сценъ Лондона.

SWASTICA.

ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

Какъ всегда, весною оживился парижскій художественный міръ. Одна за другою открылись выставки: Независимыхъ, Société Nationale, Artistes Français, Художниковъ-юмористовъ, Музыки и танца, Искусства женской одежды, Китайской живописи, Карто и Рикара, А. Бейара, Шере, Ренуара, Клода Моне и другія. Не буду останавливаться на тѣхъ изъ нихъ, которыя имѣютъ значеніе виб-временное или чисто историческое (ко второй категоріи приходится отнести также и выставки Шере и Моне, чья импрессионистическая живопись превзойдена современностью) и перейду къ тѣмъ, которыя представляютъ интересъ актуальный. Подъ актуальностью же я разумю, конечно, не одну злободневность сюжетовъ, вдохновляющую юмористовъ и Французскихъ Художниковъ (которые, кстати сказать, лишь разъ засвидѣтельствовали свою официальность, пожертвовавъ доходъ съ верниссажа въ пользу военной авіаціи) — а наличность тѣхъ художественныхъ проблемъ, которыя волнуютъ современное эстетическое сознаніе. Съ этой точки зрѣнія выставка Société Nationale занимаетъ мѣсто золотой середины. Правда, тамъ есть Бурдель, выставившій статую Пенелопы, полную великолѣпнаго архитектурнаго равновѣсія, но, къ сожалѣнію, съ

совершенно незначительной головой; есть Морисъ Дени, давший пять декоративных панно со столько разъ писанными имъ оцаловыми и золотящимися женскими тѣлами „Золотого Вѣка“; есть Геренъ и Лебаскъ и талантливые испанцы Зудоага и В. Зубіаръ, этотъ настоящий народный художникъ Пенанін. * Но общий стиль этого Салона создается не ими, а Бенаромъ (недавняя выставка индійскихъ работъ котораго виела новые лавры въ его официальный вѣнокъ, но не обогатила искусства), Аманъ-Жаномъ, Гацдара, Г. Латушемъ, Роллемъ, — представителями типично парижской, шикарной и бездушной живописи.

У Независимыхъ — больше дурного вкуса, заблуждений и „раненства“, но зато здѣсь чувствуются молодые побѣги жизни, ищущей новыхъ, хотя бы и окольныхъ путей. По характеру ихъ тенденцій Независимыхъ можно раздѣлить на нѣсколько группъ. Нео-импрессионисты (Синьякъ, Кутюрье, Ларошфуко и испанецъ Ривера) по прежнему поклоняются солнечной радугѣ и ищутъ синтеза съ помощью мельчайшаго анализа. Это — чистые живописцы, чуждые вопросамъ стиля и соприкасающіеся съ проблемой монументальнаго искусства лишь постольку, поскольку ихъ мозаическая техника декоративна сама по себѣ. Къ колористамъ можно отнести и Мангена, Марке, Пюи, Бланше и Вламенка, для которыхъ живопись есть прежде всего — прекрасная красочность.

Болѣе молодое поколѣніе художниковъ въ общемъ и цѣломъ раздѣляется на двѣ группы — архаистовъ и кубистовъ. Арханизмъ (или Rousseauïsme, какъ выражаются французы, почему то приписывая его всецѣло Rousseau-le-Douanier и забывая о Гогенѣ) представленъ на выставкѣ Тобеномъ, Маршаномъ и даровитой полькой, С. Левитской. Первый старается

* Изъ остальныхъ иностранцевъ упомяну: англичанина Джона Левери, американцевъ Фріезеке, швейцарца Біелера, бельгіица Шарле, поляковъ Ольгу Бознанску, Мутермильхъ и скульптора Виттиха, русскихъ — Маневича (Кіевъ) и Судьбинина, неожиданно обнаружившаго плохо переваренныя архаистическія стремленія.

совмѣстить въ своихъ ипренейскихъ пейзажахъ и тинахъ матовой колоритъ фрески съ четкой, линейной сухостью деревянной гравюры. Панно Маршана „Labours“, изображающее синтетическую панораму лѣтнихъ трудовъ и забавъ, навѣяно готическими миниатюрами и Крапаховской „Охотой на оленей“. Левитская въ своемъ большомъ панно „La Campagne“ возсоздаетъ стилизованный пейзажъ въ духѣ старинныхъ народныхъ картинокъ. Переходное звено отъ этой imagerie къ кубизму являются собой произведенія Лота. Отдавъ дань двѣтлестому и плоскому стилю витражей, молодой художникъ перешелъ къ увлеченію ритмической угловатостью деревянной скульптуры. Этотъ уклонъ отъ плоской живописи къ скульптурности, къ пластической композиціи, чрезвычайно характеренъ для переживаемаго момента, когда подъ вліяніемъ кубистовъ стерлась всякая грань между картиной и барельефомъ. Но все же Лотъ — наиболее пріемлемый изъ всѣхъ кубистовъ и въ его „Duisches“, несмотря на сухую деревянную чеканку контуровъ, есть живописныя достоинства, чувство готики и монументальная замкнутость композиціи.

Кубисты съ презрѣніемъ отворачиваются отъ этого архаическаго ретроспективизма, отъ этого тяготѣнія къ прошлому или п а с с и з м а, какъ теперь принято выражаться по терминологіи футуристовъ. Они хотятъ создать „совершенно новое искусство“, — la peinture pure et austère, освобожденную отъ всякаго сюжета и не стремящуюся къ тому, чтобы правиться *. Живопись должна отдѣлаться отъ bric-à-brac'a ложной литературы, говорить одинъ изъ теоретиковъ движенія, Роже Алларъ; съ этой цѣлью,

* G. Apollinaire, Du sujet dans la peinture moderne (Les soirées de Paris) „Современное искусство — говоритъ онъ — отвергаетъ все средства, употреблявшіяся крупнейшими мастерами прошлаго для того, чтобы правиться: точное изображеніе человеческой фигуры, сладострастную наготу, законченность деталей и т. д.". Но позволительно спросить — неужели только благодаря этимъ „средствамъ“ правятся намъ произведенія крупнейших мастеровъ прошлаго? Подобное обоснованіе „пуризма“ не выдерживаетъ критики.

очевидно, Леже и назвалъ свою картину, гдѣ изображено нѣчто розовое, зеленое и лиловое — просто „Композиціей съ фигурами“, а Метценжеръ свою геометрическую схему женскаго тѣла — просто „Живописью“. Но во первыхъ, какъ ни боялся кубисты литературщины, ихъ „чистая живопись“ изобилуетъ отвлеченно-литературными элементами. Такъ, картина „Лефконье (самаго даровитаго изъ всей группы) представляетъ собою сумму воспоминаній обо всѣхъ его прежнихъ работахъ, а на фонѣ „Портрета „Лафрене (самого по себѣ очень недурного) мы видимъ какіе то загадочные аксесуары.“ Во вторыхъ, является вопросъ — не выбрасываютъ ли кубисты вмѣстѣ съ литературнымъ *vis-a-vis*омъ и величайшія духовныя цѣнности? И дѣйствительно — они обезцѣниваютъ искусство и лишаютъ его всякаго философскаго и творческаго значенія, сводя его на степень одной изъ формъ познанія. Какъ часто приходится мнѣ слышать отъ кубистовъ, что единственная цѣль ихъ въ искусствѣ — *être vu*, и правдиво передавать то, что они видятъ.

Правдиво! Вотъ здѣсь то и начинается путаница. Покончивъ съ литературой и сюжетностью, кубисты хотятъ освободиться и отъ законовъ чувственнаго опыта. Для того, чтобы выразить „подлинную сущность вещей“, они хотятъ изображать вещи не такими, какими они воспринимаются эмпирически, а такими, какими они мыслятся въ случайностей свѣта и перспективы. Это сверх-чувственное, чисто интеллектуальное воспріятіе міра, основанное не на непосредственномъ ощущеніи, а на представленіи, въ сущности, вовсе не ново. Именно такъ воспринимаютъ міръ дѣти и

* Тотъ же „Лафрене въ другой картинѣ „Артиллеристы“ прибѣгаетъ къ слѣдующему, можетъ быть и остроумному, но во всякомъ случаѣ литературному приему: для того, чтобы усугубить чугунную гармонию цѣлаго и внушить зрителю ощущение грохота, онъ заставляетъ своихъ скачущихъ артиллеристовъ (похожихъ на оловянныхъ солдатиковъ) вести пушку по рельсамъ. — т. е. воздѣйствуетъ не только на зрительныя, но и на слуховыя ощущенія. Какая же это „чистая“ живопись: это — „футуризмъ“.

примитивы — они изображаютъ предметы не такими, какими они кажутся въ перспективномъ искаженіи, а какими они знаютъ ихъ отвлеченно. Геометрическая объемность вещей играетъ огромную роль въ миниатюрахъ, въ живописи Джотто и Греко и даже болѣе того — у Сезанна.

Но кубисты хотятъ пойти дальше — и впадаютъ въ несомнѣнное разстройство сознанія, именуемое раздробленіемъ личности, — въ тотъ же самый иллюзионизмъ, въ которомъ они такъ обвиняютъ импрессионистовъ. Изъ разнообразныхъ формъ, которыя принимаетъ одинъ и тотъ же предметъ въ зависимости отъ перспективнаго искаженія, примитивы выбирали какъ разъ ту, которая казалась имъ наиболѣе важной и соответствующей идеальному и практическому значенію даннаго предмета. У кубистовъ нѣтъ сюжета, нѣтъ внутренняго содержанія, нѣтъ идейнаго критерія — всѣ стороны предмета, всѣ его углы и объемы кажутся имъ равноцѣнными. Болѣе того, эта равноцѣнность возводится ими въ принципъ какъ высшій объективизмъ и покорность природѣ. Отсюда и получается то, что кубисты изображаютъ одинъ и тотъ же предметъ съ разныхъ точекъ зрѣнія, съ разныхъ горизонтовъ, какъ бы обходя вокругъ него, смотря на него одновременно сверху и снизу. Въ результатѣ формы предметовъ смѣшиваются, входятъ одна въ другую, распадаются на обломки, какъ, напр., Эйфелева башня на картинѣ Делонне. У него не хватило мѣста на полотнѣ, чтобы изобразить ее всю, и онъ, ничтоже сумняшеся, взялъ да и разбилъ ее на двѣ половинки, — хорошъ объективизмъ!...

Наконецъ, для того чтобы всетаки передать ощущение глубины, кубисты, вмѣсто упраздненной перспективы, прибѣгаютъ къ слѣдующему приему: пространство между предметами загромождается новыми, условными геометрическими тѣлами. — цѣлыми сооружениями изъ камней, трубъ и коробокъ, которыя якобы должны уравнивать композицію. Нечего и говорить, что вмѣсто чаемыхъ *équilibre* и *solidité* получается полная анархія вещей, патологическій хаосъ души, расколовшейся на множество точекъ зрѣнія и вмѣсто картины

на плоскости — иллюзия трехъ измѣреній (впрочемъ, кубисты мечтаютъ и о четвертомъ!).^{*} Въ кубизмѣ есть одно здоровое начало: это — методъ объемнаго анализа формы, который является закономѣрной реакціей противъ аморфности импрессионизма. Но геометрическое разложение формы есть лишь черновой, подготовительный приемъ, который не долженъ превращаться въ самоцѣль и переступать порога мастерской. Картина на выставкѣ есть явленіе социальное, и человечество, на судъ котораго художникъ добровольно отдаетъ свое произведеніе, въ правѣ требовать отъ него не черновой работы, а готоваго результата его творчества. Пикассо и Бракъ, очевидно, поняли это, ибо они перестали участвовать на выставкахъ — и поступили послѣдовательно. Итакъ, кубизмъ отнюдь не является новой, социологически необходимой формой искусства, отвѣчающей нашему научному вѣку, какъ, напримѣръ, поэзія Верхарна, Ренэ Гюля и Брюсова, а лишь однимъ изъ симптомовъ современнаго душевнаго развала. Стремленіе къ объективности, которое заставляетъ нео-архантовъ имитировать формы коллективнаго творчества (что имѣетъ свою художественную и общественную raison d'être), приводитъ кубистовъ въ туникъ еще большаго индивидуализма. Я остановился такъ долго на кубистахъ, потому что ихъ вліяніе распространилось и на нашу родину. Но что сказать объ этихъ русскихъ адентахъ?

Хотя на съѣздѣ художниковъ г. Бобровъ и заявлялъ, что русскій дуризмъ, преодолевъ французское вліяніе, возвращается къ дубку и иконѣ, но на самомъ дѣлѣ этотъ возвратъ къ русскому архаизму выразился лишь въ томъ, что г. Бурлюкъ вставилъ въ свою сумбурную геометрическую композицію двѣ игрушки, лошадку и человѣчка — да и тѣ вверху ногами! Признаюсь, я ожидалъ гораздо боль-

^{*} Конечно, и живопись передаетъ третье измѣреніе, изображаетъ глубину, — но условнымъ образомъ, намеками линій и красокъ, какъ напр., у Сезанна съ его голубымъ тономъ. Въ этомъ смыслѣ Роденъ совершенно правильно отмѣтилъ различіе между живописью и скульптурой, когда онъ опредѣлилъ послѣднюю, какъ рисунокъ трехъ измѣреній.

шаго отъ художника, который отмѣченъ въ качествѣ одного изъ представителей новаго русскаго искусства (къ счастью существующаго, какъ сказано тамъ) въ статьѣ Die Wilden Russlands, принадлежащей перу Д. Бурлюка и напечатанной въ интересномъ сборникѣ „Der blaue Reiter“, недавно изданномъ г. Кандинскимъ.^{*} Что касается живописи послѣдняго, во всякомъ случаѣ имѣющей за собой извѣстныя теоретическія предпосылки, то я не буду касаться ея въ этой замѣткѣ, такъ какъ для этого пришлось бы говорить о его книгѣ „Ueber das Geistige in der Kunst“, а это завело бы насъ слишкомъ далеко.

Изъ представителей Бубноваго Валета отмѣчу Манкова и Кончаловскаго. Первый выставилъ въ Салонѣ Независимыхъ два пейзажа и nature morte, въ которой также нѣтъ ничего національнаго: это — увеличенный въ нѣсколько разъ Сезаннъ. За то второй далъ хорошій пейзажъ („Монастырь“), одинъ изъ лучшихъ экспонатовъ на выставкѣ, сочетающій русскую колористическую сочность съ формальными завѣтами Сезанна. Очень экспрессивенъ его портретъ художника, которому вредитъ, однако, нѣкоторая хаотичность композиціи (отсутствіе линейнаго соответствія между оружіемъ на стѣнѣ и контурами фигуры).

Въ заключеніе упомяну: декоративное панно Жеребцовой „Карта Италіи“, дающее красивый архитектурный синтезъ каждаго итальянскаго города; очень талантливья, но слишкомъ кровавыя и надрывныя произведенія юнаго Шагала (участникъ „Мира Искусства“; новую „Mater Unité“ Тархова (на этотъ разъ въ красной гаммѣ); изысканныя, но нѣсколько манерныя композиціи Зака: „Героическія головы“ скульптора Цадкина и статуи Архипенко, по прежнему упорно ищущаго утрированной простоты и ритмической конструкции. Два русскихъ экспоната (гг. Шульмана и Пайна) приобретены государствомъ, — очевидно только потому, что въ нихъ есть русская couleur locale, русскіе пейзажи, а все истинно русское сейчасъ очень цѣнится Парижскими снобами.

Я. Т.

^{*} „Der blaue Reiter“, Herausgeber: Kandinsky, & Franz Marc, Muenchen, R. Piper, 1912.

ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛИИ

Карло Досси — Смерть Пасколи —
Писательницы Неера и Сфиндже.

Карло Досси, умерший в 1911 году, чье творчество, однако, лишь теперь вполне открылось Италии, был одним из самых странных умов и изысканнейших писателей, каких имела мы за последние полвека. Законодатель и дипломат, некогда личный секретарь Франческо Криши, автор книг несравненных по своеобразию замысла и изложения, пламенный жрец Дружбы, которой он воздвиг храм в роскошной вилле своей (на Комском озере), с именем друга на каждой колонне — Карло Досси перешел в затронный мир, не наполнив шумом этой Италии, столь часто безумно щедрой на некрологи. И только теперь, при посмертном издании его сочинений, вспомнили замечательные — *Colonia Felice*, *Desinenza* и собрание *Мыслей*.

Он прежде всего — большой юморист и стилист, смелый до революционерства. Его искусство, корнями своими восходя к великим сатирикам римской эпохи, к Персию, к Ювеналу, непосредственно связано с творчеством ломбардских писателей истекшего века — Карло Porta, Алессандро Манцони, Джузеппе Ровани. Его восприятие жизни иногда проникнуто нестерпимой горечью, и в то же время горьким весельем; он обладает совсем особенной зоркостью на некоторые характерные людские профили: слог его странно звучен какими то необычайными словами и оборотами, которые выискивал он среди идиотизмов и провинциализмов, но которым он умел придавать удивительную выразительность, чисто национальную. Все это, вместе со смелостью его образов и неожиданностью его синтаксических построений, дает ему право считаться редкостным и перворазрядным явлением в нашей литературной жизни.

В странах «пуристов» и «пропристов» он являлся непримиримым мятежником против всякого академического мастерства и

классических формул. Язык его изобилует ломбардизмами и заслужил бы проклятие Академии della Crusca: он не выказывал ни малейшей привязанности к тому тосканскому наречию, которое захватило господство во всей стране от Альпы до Вулканов. Он сам выработал себе слог своеобразно свой, полный странностей и остроты, но изумительно жизненный в своей благозвучности и красочности.

Его идеи не всегда могут покорить души силой нравственного начала, которое, однако, в общем, торжествует, но притом весьма различно в различные последовательные периоды, как бы отсчитывая шаги поколений. Но за то они всегда исходят из великодушно убеждающей эстетики и часто достигают верховно-звучной новизны.

В стране столь твердо держащейся преданий, как Италия, подобные опыты и искания имела, еще имела, а впрочем и будут иметь значение, которое, во имя правды, критика должна единогласно признавать. Перед нами не классик и не романтик, не натуралист и не футурист: перед нами Карло Досси, человек, который переживал и выражал, как и всякий дьявол... Трудно представить себе идейно-эстетическое искание, более любопытное.

Ему не доставало только высшей власти наивных чарователей души. Его повествования слишком изломаны, чтобы достигнуть последних, высших степеней убеждения. Но он остается удивительным мастером слова и достоин всего внимания тех, кто дорожит справедливой оценкой словесных сокровищ каждой страны. Особенно же выступает его значение, если принять во внимание, что он явился одновременно с классиком Кардуччи и на много раньше д'Аннуцио.

Умер Пасколи. Он был критиком и чистым сыном своей Романы; поэзия его была порождением самого безпримесного латинского духа; божественная сила Буколики и Георгик непосредственно произвела этого нового Вергилия.

Его большие всенародные успехи относятся, впрочем, к не столь недавнему времени. Он

главнымъ образомъ восторжествовалъ благодаря первой своей книгѣ „*Muticæ*“, гдѣ тонкая и пѣвчая душа деревенскаго поэта излилась съ такою искренностью, что чтение ея вынуждаетъ слезы. „*I Canti di Castelvoglio*“ обновили его усѣбхъ, и наконецъ „*Poemi Conviviali*“ обезпечили его славу. Быть можетъ, со временъ Леонарди Италия не производила поэзии столь высокой, правдивой и самобытной.

Конечно, оды Кардуччи — великолѣпныя проявленія поэта, насыщенная римскимъ духомъ, чувствовавшего себя язычникомъ до такой степени, что онъ уже не могъ освободиться отъ метрическихъ чаръ давно умершихъ вѣковъ; и достиженія его алкейскихъ строфъ, его гексаметровъ, несмотря на силу его личнаго вдохновенія, оказываются, въ концѣ концовъ, плодами изумительной способности приобщенія, усвоенія, подражанія. Наоборотъ „*Poemi Conviviali*“, какъ въ свое время *Santo alla Ginestra* божественнаго пѣвца изъ Реканати* — совершенно новы. Многія изъ этихъ стихотвореній не имѣютъ предшественниковъ во всей исторіи итальянской поэзии ни по метрическому подъему, ни по возвышенности символовъ. Лиризмъ его обладаетъ безконечной способностью возноситься отъ частнаго ко всеобщему, соединять давно минувшее съ далеко грядущимъ, заключать міровое въ краткій оборотъ стиха и поэтической мысли...

Римскій парламентъ отказалъ женщинамъ въ избирательномъ правѣ, но женщины отличиваются тѣмъ, что болѣе, чѣмъ когда либо, предаются творчеству, и творчеству прекрасному. Не егга, известная ломбардійская писательница, которую время безсильно утомить, вскорѣ послѣ „*Duella d'anime*“ (Поединокъ душъ), романа полнаго юношеской страсти, хотя и не всегда послѣдовательнаго и убѣдительнаго, теперь издала сборникъ разсказовъ: „*La Sottana del Diavolo*“ (Чортова ряска). Это одна изъ лучшихъ книгъ Нееры и, несомнѣнно, одинъ изъ лучшихъ сборниковъ новеллъ, какіе вышли въ Италиі за послѣднее время. Новелла — типъ литературы искони

* Леонарди.

итальянскій. Но молодые писатели злоупотребляютъ ею, предпочитая ее болѣе отвѣтственному и трудному роману. Неера дала галерею человѣческихъ образовъ, достаточно живыхъ: любовь и ненависть, яркая краска и тонкій оттѣнокъ, смѣхъ и грусть смѣшуются у нея съ прелестной непринужденностью, но всегда и со вкусомъ. Книга эта, написанная не безъ вліянія со стороны Монассана, привлекла новыя симпатіи къ маститой, хотя и столь молодо дѣятельной писательницѣ.

Также и *Silvia*, писательница изъ Романьи, дочь известнаго вице-короля Сициліи и министра графа Джовани Кадронхи-Арджели, издала новую книгу: „*Novelle Romagnole*“. Здѣсь, въ противоположность разсказамъ Нееры, наблюдается бѣлая равномерность и однообразіе вдохновенія, вызваннаго бѣлѣею узостью тѣхъ мѣстныхъ рамокъ, въ которыя поставлено дѣйствіе. Но колоритъ ея очень богатъ, слогъ достаточно горячъ, а въ дѣлѣ тиновъ Сфиндже достигаетъ незаурядной силы...

Paolo Buzzzi.

ПРАЗДНЕСТВА ВЪ ГЕЛЛЕРАУ

Только тѣ, кто бывалъ въ Байрейтѣ, могутъ себѣ составить понятіе о томъ настроеніи, которое царило въ маленькомъ мѣстечкѣ Геллерау въ теченіе тѣхъ двухъ недѣль, когда тамъ происходили Школьныя Празднества. Администрація Института Жакъ-Далькроза устроила три серіи представленій, по три представленія въ каждой серіи. Это было первое большое, всенародное самоутвержденіе системы ритмическаго воспитанія передъ лицомъ музыкальныхъ и педагогическихъ силъ Европы. Долго не рѣшались: за пять недѣль до начала залъ новаго зданія института еще не былъ готовъ. Но Далькрозь объявилъ, что празднества должны быть и будутъ. Въ первый разъ представлялась возможность показать людямъ не десять, двѣнадцать ученицъ на чужихъ подмосткахъ, въ обычной театральной или концертной обстановкѣ, а — движеніе ритмическихъ массъ, съ нарочно для нихъ построенными дѣстанцами, въ простран-

ственныхъ условіяхъ, парочно для нихъ приуроченныхъ, въ огромной пустой залѣ, гдѣ ничто не развлекаетъ глаза, при такихъ техническихъ приспособленіяхъ, при которыхъ свѣтъ, со всѣмъ разнообразіемъ нарастаній и ослабленій, становится участникомъ въ музыкѣ движущихся картинъ. Невѣроятное усиліе было нужно, но оно было сдѣлано. — Школьные Празднества были объявлены, и на пригорокъ, гдѣ, среди рощъ, луговъ и полей пескостенной ржи, высятся удивительное по простотѣ своей зданіе архитектора Тессенова, потанулись автомобили и пѣшеходы...

Празднества состоялись, — девять представлений, на нихъ перебывало 5,500 человекъ. Программа каждого представленія состояла изъ двухъ частей: демонстраціи системы и художественное примѣненіе, педагогика и эстетика, ритмическая гимнастика и собственное представленіе.

Первая часть, какъ хорошо извѣстно всѣмъ, кому случалось видѣть демонстраціи Далькроза, каждый разъ мѣнялась, никогда не была похожа, всегда являлась результатомъ импровизаціи, съ преобладаніемъ иногда пластики, иногда сольфеджіо. Вторая часть программы имѣла много разнообразныхъ номеровъ: программа каждый вечеръ другая, только нѣкоторые номера повторялись три и четыре раза, а второе дѣйствіе „Орфея“ было дано въ заключеніе всѣхъ девяти спектаклей.

Прежде чѣмъ говорить о спектакляхъ, два слова о виѣнной рамкѣ. Я упомянулъ о Байрейтѣ. Почти нѣтъ критической статьи о Геллераускихъ празднествахъ, которая бы не проводила этого сравненія. Но если удивительно раздвѣтъ, вносимый Вагнеровскимъ храмомъ въ маленькую столицу бывшаго маркграфства, то чѣмъ-то совершенно необычайнымъ представляется та степень кипучей жизни, на которую Далькросовскій Институтъ Ритмической Гимнастики поднялъ скромную деревушку, въ которой, кромѣ мебельной фабрики и домовъ для рабочихъ, еще два года тому назадъ ничего не было.

Скажемъ кстати, что возникновеніе самаго рабочаго поселенія (того, что пѣмцы называютъ „Gartenstadt“, и перенесеніе сюда Далькросов-

скаго Института есть дѣло рукъ д-ра Вольфа Дорна и его братьевъ. Тѣ, кто вѣрится въ силу ритмическаго воспитанія и въ ту роль, которую оно призвано сыграть, понимаютъ, что братья Дорны записали свои имена на страницахъ исторіи культуры будущихъ поколѣній.

Мимо домиковъ, въ которыхъ живутъ учителя, ученики, мимо насадивковъ, рощъ, полей, поднимаемся къ зданію Института: проходимъ мимо манежнаго зданія, гдѣ живутъ еще ученики и гдѣ обыкновенно всѣ, и живущіе и пріѣзжіе, столуются. Этотъ предестинный домъ, устроенный какъ дача, обставленъ стараніями и издѣвленіями г-жи Рисъ, которая и ведетъ все хозяйство. Одно изъ самыхъ яркихъ доказательствъ внутренней силы той идеи, которой все это служить, — та сумма добровольнаго труда, добротныхъ пожертвованій, безкорыстнаго увлеченія, которые оживляютъ все дѣло. Большимъ дворомъ, окруженнымъ квартирными домиками и крытыми навѣсами, проходимъ на ступени главнаго крыльца, межъ высокихъ колоннъ проникаемъ въ просторное зданіе и — въ большой бѣлый залъ.

Странно даже употреблять слово „залъ“ въ примѣненіи къ этому пространству, окруженному бѣлыми плоскостями: сверху и сбоковъ бѣлое полотно, — больше ничего: оно пропитано воскомъ, и за нимъ невидимыя электрическія лампы: когда эти лампы зажигаются, — а зажигаются онѣ съ удивительнымъ разнообразіемъ въ соблюденіи степеней свѣта, — вы точно погружаетесь въ свѣтовую ванну. Никогда съ большей наглядностью не ощутилъ я, какъ должно показывать и ст о ч и н к ѣ свѣта. Свѣтъ! Удивительнѣйшая стихія, безъ которой нельзя видѣть, и к о т о р о й видѣть нельзя... Свѣтовое устройство въ Геллераускомъ театрѣ есть дѣло рукъ нашего соотечественника, А. Зальцмана; это первый опытъ, и онъ, конечно, повлечетъ за собой много новыхъ открытій и приспособленій на пути разработки: достаточно сказать, что все достигнутое на этихъ представленіяхъ, достигнуто пока безъ примѣненія цвѣтныхъ стеколъ: тутъ еще неисчерпаемое богатство вперед. Двѣ трети большой залы заняты вверхъ уходящимъ амфитеатромъ, а отъ перваго ряда вро-

вень съ поломъ идетъ сцена'. Передняя половина сцены плоская, а съ половины начинаются архитектурныя постройки, — дѣстницы и площадки, которыя складываются въ самыхъ разнообразныхъ положеніяхъ и высотахъ: съ боковъ онѣ ограничены — Крѣговскими ширмами. Да, Крѣговскими ширмами. Кто знакомъ съ работами художника Анніа, ближайшаго друга Далькроза, тотъ не удивится этому совпадению. Неужели, воскликнулъ Крѣгъ, увидавъ его рисунки, онѣ сдѣлать это, не выдавъ меня? Да вѣдь сказала же Достоевскій: Люди летаютъ въ воздухѣ.

Такова рамка, въ которой происходила представленія, если можно употребить это слово. Еще разъ повторю: всѣ общія названія, — залъ, сцена, актеръ, представленіе, — все это можно въ данномъ случаѣ примѣнять лишь по аналогіи. Только непониманіемъ этой стороны дѣла объясняются тѣ удивительныя упреки, которые приходилось слышать отъ некоторыхъ, пріѣхавшихъ туда, какъ на спектакль. Помилуйте, какой ужасный оркестръ! Ну, какъ не стыдно, ни одной настоящей танцовщицы. Ну что такое, — опера, и безъ костюмовъ. Да, Орфей! безъ костюмовъ; фуріи и демоны были въ обыкновенныхъ гимнастическихъ одѣянїяхъ, какъ въ классѣ, а дѣвицы были въ тѣхъ самыхъ халатахъ, въ которыхъ ученики во время урока въ сторонѣ сидятъ, ждутъ очереди. Да, безъ костюмовъ, безъ декораций, безъ пѣвцовъ, — кромѣ исполнительницы роли Орфея, все это были ученики и ученицы, которые проходили курсъ сольфеджіо, но дѣвицъ не учились. Но вѣдь въ этомъ-то самое главное, — въ бѣднотѣ средствъ, при громадности впечатлѣнїя. Чѣмъ они взяли? Вотъ самый важный вопросъ. Но когда подумаешь, что въ одномъ изъ самыхъ удивительныхъ номеровъ этихъ спектаклей, — въ музыкально-пластической картинѣ наверхъ! — который каждый разъ вызывалъ бурю восторга, хоръ поетъ безъ словъ — До, Ре, Ми, Фа, Соль, — тогда принципъ отреченія представляется въ небываломъ величїи: что можетъ быть проще, — музыка, постройка, освѣщенїе и человекъ. Какъ обмануты были люди, которые ждали бенгальскихъ огней,

проваловъ и полетовъ. Не много было такихъ, но были; были и такіе, которые такъ-таки до конца не могли сойти съ обычной точки зрѣнїя; одна наша соотечественница спросила русскую ученицу: Сколько Далькрозь платитъ вамъ за выходъ? Да, бываютъ вопросы, которые способны раскрывать пропасти между людьми. Но не съ одними несуразностями вроде вышеприведенной приходится считаться, когда подводимъ итоги мѣсяцѣ. Интересно, что художественная часть программъ, вызывала неодобреніе обоихъ крайнихъ лагерей; какъ часто бываетъ, люди сходятся въ одной точкѣ, хотя пришли съ разныхъ концовъ. Одни осуждали Орфея и некоторые программныя номера за то, что это не театр, а другіе — за то, что это театр. Съ первыми, конечно, не стоитъ считаться, — это приверженцы бенгальскаго огня, тѣ, которые ждали балеринъ и солистовъ. Гораздо важнѣе критика вторыхъ. Это фанатики Ритмической Гимнастики, какъ воспитательной системы, и они скорбятъ о томъ, что дорогой имъ принципъ примѣняется для баловства; они боятся, что изобрѣтатель системы, увлекшись искусствомъ, поставитъ эстетическую цѣль на мѣсто воспитательной, они боятся, что роль вытѣснитъ упражненіе, они предохраняютъ противъ программы, сюжета, литературы. Но ихъ мнѣнію, не надо заставлять дѣлать то, что могли бы сдѣлать и танцовщица и мимистъ, и могли бы сдѣлать лучше, чѣмъ сценически неопытные ученики. Ничего не можетъ быть великолѣпнѣе, если хотите, какъ видѣть людей, защищающихъ принципъ отъ посягательствъ его же изобрѣтателя. Однако, опасенїя не основательны и одѣлика одностороння. На художественную часть Геллераускихъ спектаклей надо смотрѣть съ совсѣмъ особаго угла зрѣнїя. Я представляю себѣ такъ. Далькрозь говоритъ: у меня оркестра нѣтъ — такъ, собранъ кое-какой; солистовъ нѣтъ; хоръ мой тоже не хоръ; это — ученики, проходившіе сольфеджіо, — не хористы, но зато музыканты; да, — музыканты, такіе музыканты, что ни одинъ солистъ съ ними не сравняется; сцены у меня нѣтъ, декораций не хочу, — я

хочу музыку и человека; чтобы дать ему всё средства высшей выразительности, я поставлю человека на лестницах, а в спутники его движениям и в спутники музыки, со всеми ее отблесками усиления и ослабления, я дам свет. — тоже со отблесками усиления и ослабления. Вот мои средства. Мало? А что же вы, у которых солисты и солистки, и балерины, и хористы? Дайте больше, коли у вас так много. Вот что делает Далькроу, вот смысл этих примёров применения ритмического принципа к художественным задачам. Кто же бы это сделал, если бы не он? Кто даст, и на какой сцене, — сочетание пьесы с ритмической пластикой? Только он может показать, только он может раскрыть глаза: Придите, посмотрите: говорить он. И ни на одной сцене нельзя видеть того, что там было показано.

Конечно, как во всяких начинаниях, были и в этом первом опыте ошибки. Были такие номера программы, которых я бы и не хотел видеть повторенными. Но зато такие музыкальные картины, как 'Наверху', 'Поющие двѣты' и 'Орфей' — это незабываемые впечатления, равных которым не дала ни одна сцена.

Темно. Хоръ лежитъ на землѣ. Нѣсколько человекъ стоятъ на первой ступени большой лестницы: они закрываютъ, безъ словъ — одни названія нотъ: они обращаются къ спящимъ, приглашая слѣдовать за собой. Спящіе просыпаются, поднимаются, — канонъ вторятъ, начинаютъ идти, повинувшись притяженію призыва. Канонъ все громче, все ярче свѣтъ: голоса сближаются, гармоніи сливаются, и сливаются въ одномъ восхожденіи зовущіе и идущіе, — въ одной предѣльной яркости свѣтовыхъ и звуковыхъ волнъ. Это называется 'Наверху'. И только? Да, но это надо видѣть и слышать...

'Поющие двѣты' это прямо новый родъ искусства. — я бы сказала — поющей балетъ. Нѣсколько группъ стоятъ въ кругъ, на кольняхъ, головами вмѣстѣ: подъ музыку одна изъ группъ со слабымъ пѣніемъ, подымается: вытягиваются тѣла, вытягиваются руки вверху, и въ это время пѣніе громче; когда совсѣмъ

наверху, тогда аккордъ мѣняется. — подъ диминуэндо новаго аккорда совершается обратное движеніе внизъ: двѣтокъ поднялся, раскрылся, вздохнулъ и закрылся. Такихъ 'двѣтковъ' пять: они 'раскрываются' поочередно, — поочередно 'дышатъ' музыкальные 'двѣты', понемногу аккорды сближаются — двѣты поднимаются чаще, конечный аккордъ одного служитъ началомъ другого, — и, наконецъ, все пять 'двѣтковъ' поднимаются одновременно и раскрываются въ одномъ общемъ аккордѣ, въ одномъ общемъ гимнѣ къ Жизни и Свету. 'Орфей' я не стану описывать. Это одно изъ самыхъ удивительныхъ впечатлѣній, когда-либо испытанныхъ. Но описывать, право, не къ чему. Вся сила вотъ откуда: каждый изъ участвующихъ, какъ бы сказать, становится въ личныя отношенія къ спускающемуся въ преисподнюю Орфею: въ хоре демоновъ, хора фурій, хора тѣней, — есть отдѣльные лица, и каждое живетъ и, что главное, — живетъ въ согласіи съ тѣмъ впечатлѣніемъ, какое вызываетъ въ немъ мольба скорбнаго Орфея. Психологичность этой всей сцены, процессъ умиротворенія, утишенія Ада, вотъ то единственное, что еще видѣть и никогда не было дано испытать. Это было, конечно, самое сильное воплощеніе оркестрскаго начала, какое пришлось видѣть: хоръ — совокупность единицъ. Это не былъ актъ изъ оперы, — это былъ эпизодъ, это даже не было нисхождение Орфея, это было прохождение и мимолетное прохождение пѣвца черезъ царство злобы, прохождение свѣта черезъ царство тьмы. И когда онъ 'прошелъ', когда онъ скрылся, когда угасъ сопровождавшій его свѣтъ и преклоненный Адъ съ послѣдними звуками Глуковской музыки погрузился въ мракъ, — какая тоска и вмѣстѣ благодарность, и какое сожалѣніе о тѣхъ, кто не видѣлъ и не слышалъ...

Каждый уважающій себя театръ долженъ бы ежегодно посылать туда часть своихъ хористовъ. А солистовъ?... Такъ пишетъ корреспондентъ 'Berliner Tageblatt'. Да, солисты... Грустно было, что на этихъ праздникахъ искусства — ни одного русскаго артиста... Зато меня встрѣтили родною рѣчью нѣсколько уче-

никовъ и ученицъ: они прѣѣхали туда всего за нѣсколько недѣль, но уже беззавѣтной преданностью ритму свѣтили ихъ глаза.

Кн. Сергѣй Волконскій.

НОВЫЯ КНИГИ

Библиотека мировой поэзии. Стихотворения Эдгара По въ лучшихъ русскихъ переводахъ, подъ редакціей Н. Новича. Изд. Стелла, Спб. 1911 г., Ц. 25 к.

Эта маленькая зеленая книжечка обличаетъ любовь редактора ея къ творчеству По и превосходное знакомство съ русской библиографіей переводовъ его стихотвореній. Въ ней дается очень полный перечень разбросанныхъ по журналамъ и газетамъ переводовъ неизвѣстныхъ и малоизвѣстныхъ поэтовъ, и перечисляются даже стихотворенія, облыжно приписанныя авторами ихъ Эдгару По.

Надо признать, что поэзіи Эдгара По въ смыслѣ передачи ея на нашъ языкъ посчастливилось болѣе, чѣмъ чьей-либо другой, за исключеніемъ только Байрона, да Беранже, быть можетъ. Кромѣ собранныхъ г. Новичемъ, намъ извѣстно, существуютъ переводы въ рукописяхъ еще нѣсколькихъ авторовъ.

Нѣкоторые изъ переводовъ, помѣщенныхъ въ книжечкѣ, прямо ужасны. Но иные, напр. Аннабель Ли, переданная Д. Садовниковымъ въ 1879 г., или Ulalume въ переводѣ кн. М. Трубецкой, имѣютъ въ себѣ нѣчто отъ подлиннаго По и часто — болыпе, чѣмъ въ общемъ прекрасные переводы Бальмонта, „слишкомъ Бальмонта“, и Брюсова — „слишкомъ Брюсова“.

Повторяемъ, нѣкоторые стихи у малоизвѣстныхъ переводчиковъ изъ собранія г. Новича очень интересны, и иногда проникновенны. Біографическій очеркъ, начинающій книгу, составленъ по отчаяннымъ источникамъ и блещетъ многочисленными перлами какъ изъ области ходячихъ выдумокъ, такъ и выдумокъ собственныхъ г. Новича въ родѣ слѣдующей: „Э. По пробовалъ издавать журналы, но ихъ

направленіе было не по характеру практическимъ янки...“ Какъ извѣстно, издавать Эдгару По не удалось никогда въ жизни, — а вотъ подъ его редакціей Southern Literary Messenger и Graham's Magazine въ нѣсколько мѣсяцевъ подняли свой тиражъ — первый съ 700 до 5.000 экземпляровъ, а второй — съ 800 до 40.000, и этотъ журналъ былъ руководящимъ органомъ въ странѣ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ...

Собраніе сочиненій Эдгара По въ переводѣ съ англійскаго К. Д. Бальмонта, томъ пятый. Біографія, Эврика, Письма, Послѣловіе Москва 1912 г., К-во „Скорпіонъ“, ц. 2 р.

Этотъ томъ По представляетъ для насъ, русскихъ, исключительный интересъ по новости заключеннаго въ немъ матеріала.

Біографія По, написанная Бальмонтѣмъ, — не сухой перечень фактовъ жизни Американца, но своего рода лирическая поэма, характеризуемая подлиннымъ проникновеніемъ въ тѣ мельчайшія событія этой жизни, которыя придали ей именно ея цвѣтъ и вкусъ, — сдѣлали ее жизнью именно его, величайшаго американскаго поэта. Вся біографія полна восторженнаго обожанія ея героя; тѣмъ не менѣе, узоръ ея расцвѣченъ рукой лѣтописца на строго фактической канвѣ. Бальмонтъ сознательно избѣгалъ въ построеніи біографіи всего легендарнаго и былъ даже болѣе остороженъ, чѣмъ другіе, европейскіе и американскіе, біографы. Онъ отбросилъ и тѣ легенды, которыя разукрашивали несчастную и неизобиловавшую богатствомъ внѣшнихъ происшествій жизнь поэта, — и тѣ, что обѣдняли и упрощали эту безъ того скудную жизнь. Такъ, въ неизслѣдованной полосѣ 1827 — 29 годовъ Бальмонтъ не помѣщаетъ съ увѣренностью По въ Европу, — но и противъ версій о его волонтерствѣ въ американской арміи онъ приводитъ весьма ядовитые аргументы. Эта послѣдняя версія, съ легкой руки Woodberry считалась въ послѣднее время доказанной; ее принимаютъ и лучший издатель По Harrison, и авторъ французской монографіи Lantière (на котораго, кстати, Бальмонтъ не дѣлаетъ ссылокъ, изъ чего

можно заключить, что книга послѣдняго русскому біографу въ деталяхъ неизвѣстна). Между тѣмъ Бальмонтъ указываетъ на несоотвѣтствіе примѣтъ Эдгара По (подъ именемъ котораго По, якобы, зачислился въ армію) съ примѣтами поэта.

Этотъ указаніе Бальмонта, вмѣстѣ съ упоминаніемъ о недавно найденномъ письмѣ По отъ 10 марта 1831 года, въ которомъ онъ ищетъ рекомендаціи къ Лафайету съ цѣлью поступленія въ польскую армію для поддержки повстанцевъ, — очень цѣнно, и при томъ не только для насъ, не имѣющихъ сколько-нибудь сноснаго біографіи По, но и съ обще-научной точки зрѣнія.

Къ сожалѣнію только, недурно изложивъ первые годы жизни По, Бальмонтъ слишкомъ быстро прошелъ дальнѣйшіе этапы ея. Въ біографіи отсутствуетъ хронологія не только, напримѣръ, перѣздовъ поэта по Америкѣ, но и его произведеній. Читателю остается неизвѣстной дата даже *Clairmont* или *Лицей*, этихъ любимѣйшихъ твореній По. Досаденъ также вначалѣ слишкомъ небрежный, слишкомъ „Бальмонтовскій“ слогъ біографіи. Зато поразительно, — такъ, какъ можетъ сдѣлать только конгеніальный поэтъ, а не сухой ученый, — очерчены образы женщинъ, озарявшихъ послѣдніе дни Эдгара По, — Маріи-Луизы Шью, этого ангела милосердія, и благородной поэтессы Елены Уитманъ, и Таинственной Анни. Очень характерна для этой біографіи брезгливость, не позволившая Бальмонту назвать нѣкая особенно черныя имена, присосавшіяся къ свѣтлому имени По, имена людей, старавшихся запачкать его по смерти своею грязью. Забвеніе — дѣйствительно лучшая участь для именъ этихъ, и лучшая дань погребства памяти По. Письма По, въ прекрасномъ переводѣ, служатъ отличнѣйшимъ дополненіемъ къ біографіи. Сами по себѣ они сплошь — художественныя произведенія.

Что касается грандіозной онтологической и космологической поэмы *Эйрека* (невѣдомо для чего „о с е м и н а р е н и о и“ переводчикомъ въ заглавіи), поэмы, которая не нашла еще себѣ достойной оцѣнки въ міровой литературѣ, и — не только оцѣнки — у п о м и н а н і я (кромѣ

самыхъ случайныхъ) — въ русской, поэмы, изъ астрономическихъ внушеній которой возникла вся звѣздная фантастика Фламмаріона, а философія внушенія которой, какъ мы будемъ имѣть еще случаи показать, были весьма плодотворны и не менѣе неожиданны, переводъ ея сдѣланъ Бальмонтомъ съ англійскаго и могъ бы быть признанъ хорошимъ, если бы не нѣкоторая путаница въ терминахъ, и въ особенности совершенно невозможная и оскорбительная передача слова *intuition* выраженіемъ „взглядъ внутрь“ (*scilicet*, себя). Есть и другіе промахи.

Вл. Пясть.

Д м и т р і и К о б е к о. — Императорскій Царскосельскій Лицей. Наставники и питомцы. 1811 — 1843. Спб. 1911.

Книга Д. Кобеко не представляетъ собою исторію Лицея въ строгомъ смыслѣ слова: для этого она лишена необходимой дозы критическаго отношенія къ сообщаемымъ въ ней свѣдѣніямъ, и, кромѣ того, авторъ нѣрѣдко ограничивается самой краткой передачей нѣкихъ фактовъ или даже только ихъ упоминаніемъ. Это, однако, не значитъ, чтобы книга не имѣла большихъ достоинствъ или чтобы ея интересъ рассчитывалъ только на лицейскихъ, какъ о томъ говоритъ авторъ въ предисловіи. Нѣтъ, именно широкой публикой (и никакъ не спеціалистами-учеными, которые найдутъ въ ней лишь немного новаго) она будетъ прочитана не только съ удовольствіемъ, но и съ пользой, какъ любовно (относительно безъ подчеркнутой, однако, тенденціозности) и безпристрастно изложенное повѣствованіе о внѣшнихъ событіяхъ жизни Царскосельскаго Лицея, его учениковъ и учителей. И такъ какъ созданный со спеціальною цѣлью Лицей, пользовавшийся исключительной любовью и вниманіемъ своего Основателя, вызывалъ къ себѣ особенную заботливость и потому бывалъ обставленъ лучшими научными и педагогическими силами времени; такъ какъ, съ другой стороны, подобно остальнымъ учебнымъ заведеніямъ, онъ отражалъ на себѣ всѣ пережвѣныя направленія

и взглядовъ, которыми опредѣлялась жизнь правящихъ сферъ, и такъ какъ, наконецъ, Лицею вышло счастье, съ самаго своего начала вскормить цѣлый рядъ въ будущемъ великихъ или значительныхъ дѣятелей, съ Пушкинымъ во главѣ, — то понятно, какъ много почетельнаго и занимательнаго найдетъ въ этой книгѣ читатель. И, думается, всякое учебное заведеніе, пожелало бы имѣть о себѣ написаннымъ такое сочиненіе, рядомъ съ официальными исторіями или интимными обличеніями, и такимъ тономъ — любви и безпристрастія, — которымъ и подобаетъ говорить о Лицеѣ бывшему питомцу его.

Евг. Зноско-Боровскій.

Рихардъ Вагнеръ. Издательство „Грядущій День“. Спб. 1912.

Рихардъ Вагнеръ — подь такимъ заглавіемъ вышущено издательствомъ „Грядущій День“ 5-ю объемистыхъ томовъ, образующихъ собою существенный вкладъ въ русскую литературную Вагнеріану. Первые три тома посвящены переводу „Мемуаровъ“ Вагнера, въ которыхъ гениальный композиторъ шагъ за шагомъ рассказываетъ свою жизнь, со всѣми ея злослосженіями и радостями, униженіями и славными подвигами. До чего разнообразна и захватывающе интересна біографія этого человѣка. тысячу разъ попадавшего въ самые жестокіе тиски жизни, въ самыя ужасныя пучины бѣдствій и каждый разъ, благодаря необычайной стойкости характера, рѣшительности въ дѣйствіяхъ, несокрушимой настойчивости въ достиженіи заранѣ намѣченныхъ цѣлей, выходящего изъ всѣхъ, самыхъ невѣроятныхъ житейскихъ перипетій цѣлымъ и невредимымъ, даже еще болѣе закаленнымъ для дальнѣйшихъ сраженій съ судьбой. О стальной характеръ Вагнера, наконецъ, разбилась и сама судьба. Она смиловивилась надъ нимъ, пославъ ему въ одну изъ самыхъ критическихъ и, казалось, абсолютно безнадежныхъ минутъ его существованія — царственнаго друга въ лицѣ Людвигъ Баварскаго... Дальше слѣдуетъ апоѳеозъ.

Живымъ, красочнымъ языкомъ пишетъ Вагнеръ исторію своей замѣчательной жизни.

Конечно, вся эта авто-біографія очень субъективна. Многое здѣсь изложено односторонне, либо явно пристрастно. Дурныя черты вагнеровскаго характера даютъ себя чувствовать въ описаніи жизни такъ же рѣзко, какъ и въ самой жизни. Но въдь на субъективность автора такъ легко внести поправку съ помощью многочисленныхъ трудовъ о Вагнерѣ разныхъ писателей и изслѣдователей.

А наслажденіе, съ какимъ читаешь мемуары великаго человѣка, знакомясь съ его психологіей изъ самаго что ни на есть доподлиннаго первоисточника, наслажденіе слушать живую и о своей жизни рѣчь мірового гения, мысленно осозать всю его гигантскую фигуру во всемъ жизненномъ противорѣчій ея различныхъ склонностей, достоинствъ и недостатковъ, которые всѣ, въдь, стягиваются къ одному основному центру — къ стихіи могучаго таланта, горящаго ослабительнымъ пламенемъ въ душѣ Вагнера, — это наслажденіе остается все же единственнымъ въ своемъ родѣ. А потому и доказывать культурное значеніе новаго изданія, конечно, не приходится.

Переводъ 1-го тома сдѣланъ г. Эфрономъ, г-жей Острогорской и г-жей Невѣжиной; 2-ой томъ переведенъ сплошь г. Эфрономъ; 3-ій и послѣдній, объемлющій собою 3-ю и 4-ю части мемуаровъ и кончающійся описаніемъ приглашенія, полученнаго Вагнеромъ отъ Баварскаго короля, переведенъ г-жей Острогорской. Переводъ, въ цѣломъ, не плохъ, хотя мелкихъ стилистическихъ погрѣшностей встрѣчается не мало. Непріятно, кромѣ того, значительное число опечатокъ.

4-й томъ изданія посвященъ избраннымъ письмамъ и дневникамъ Вагнера. Выборъ сдѣланъ удачно. Дополненія и примѣчанія г. Браудо составлены весьма обстоятельно и тщательно (ему же принадлежитъ переводъ многихъ писемъ).

Послѣдній томъ представляетъ самостоятельное дополненіе „къ исторіи жизни и творчества Рихарда Вагнера“, подь заглавіемъ „Людвигъ II, король Баварскій“. Интересный дополнительный томъ написанъ г-жей Александровой.

Все изданіе осуществлено подь общей редак-

ціей г. Вольинскаго, который выполнилъ также переводъ значительной части матеріаловъ, входящихъ въ 4-ый томъ.

Изящная обложка книгъ и рисунокъ книгоиздательской марки — работы М. В. Добужинскаго.

В. Каратыгинъ.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Вячеславъ Ивановъ. *Cor Ardens*. Часть вторая. Изд. „Скорпионъ“. Цѣна 2 р.

Николай Клюевъ. Братскія пѣсни. Книга вторая. Изд. „Новая Земля“. Цѣна 60 к.

Владиміръ Нарбутъ. Аллилуя. Стихи. Изд. „Цехъ поэтовъ“. Цѣна 75 к.

Гр. Петръ Бобринскій. Стихи. Спб. Цѣна 80 к.

Оскаръ Уайльдъ. Сфинксъ. Пер. Льва Дейча. Изд. „Маски“. Цѣна. 30 к.

Долгое время Вячеславъ Ивановъ, какъ поэтъ, былъ для меня загадкой. Что это за стихи, которые одинаково бездоказательно одни разумно хвалятъ, другіе бранятъ? Откуда эта ухищренность и витѣватость, и въ то же время подлинность языка, изломаннаго по правиламъ чуть ли не латинскаго синтаксиса? Какъ объяснить эту однообразную напряженность, дающую чисто интеллектуальное наслажденіе, и совершенно исключаютую нечаянную радость: случайно найденнаго образа, мгновеннаго напѣва? Почему всегда и повсюду вмѣсто лирическаго удивленія поэта передъ своимъ переживаніемъ — неужели это такъ, мы встрѣчаемъ эпическое (быть можетъ, даже дидактическое) всевѣдѣнное „такъ и должно было быть“?

И только прочтя, во второй части „*Cor Ardens*“а, отдѣлъ подъ названіемъ *Rosarium*, я понялъ въ чемъ дѣло...

Наиболѣе чуткіе иностранцы убѣждены, что русскіе — совсѣмъ особенный, странный народъ. Таинственность славянскій души „*Game slave*“ — общее мѣсто на Западѣ. Но они довольствуются описаніемъ ея противорѣчій. Мы же, русскіе, должны идти дальше, отыскивая истоки этихъ противорѣчій. Безспорно, мы не только переходимъ отъ психологій Востока къ психоло-

гій Запада или обратно, мы уже цѣлѣй и законченный организмъ, доказательство этому — Пушкинъ; но среди насъ случаются, и какъ норма, возвращенія къ чистотѣ одного изъ этихъ типовъ. Такъ, Брюсовъ — европеецъ вполне и всегда, въ каждой строчкѣ своихъ стихотвореній, въ каждой своей журнальной замѣткѣ. Мы хотимъ показать, что Вячеславъ Ивановъ — съ Востока. Преданіе не говоритъ, слагалъ ли пѣсни царь-вохвъ Госнаръ. Но если слагалъ, — мы кажется, они были похожи на стихи Вячеслава Иванова. Когда ночью онъ ѣхалъ на разукрашенномъ верблюдѣ, видятъ же несли и тѣ же звѣзды, когда даже путеводная, ведущая въ Востокъ звѣзда стала привычной, повседневной, онъ пѣлъ пѣсни, странныя, тягучія, по мелодіи напоминающія пати — и шестисложные ямбы, любимый размеръ В. Иванова... Мудрѣйшему, ему была уже закрыта радость узнаванія, для него уже не было предпочтенія, ни ненависти, и вещи, идеи и названія (сахъ, они — только Майя, обманчивый призракъ) въ этихъ пѣсняхъ возникали и пропадали, какъ тѣни. И, какъ онъ ради звучнаго имени или служебныхъ ассоціацій называлъ забытыхъ нами героевъ, не задумываясь надъ ними, такъ и Вячеславъ Ивановъ говоритъ то о Францискѣ Ассизскомъ, то о Персеѣ въ одномъ и томъ же стихотвореніи, потому что и тотъ и другой для него только Майя и въ лучшемъ случаѣ — символы. Стиль это — человѣкъ, — а кто не знаетъ стили Вячеслава Иванова съ его торжественными архаизмами, крутыми enjambements, подчеркнутыми аллитераціями и разстановкой словъ, тщательно затмѣвающей общій смыслъ фразы. Роскошь тяжелая, одурманивающая, варварская, словно поэтъ не вольное дитя, а персидскій царь, *ξυδαδα*, въ представленіи древнихъ грековъ.

То, что эта стилизація подъ восточныхъ поэтовъ — не вульгарное *parti pris*, доказывается тяготѣніемъ поэта, безсознательнымъ, въ силу закона отталкиванія, къ типично западнымъ образамъ и формамъ. Въ книгѣ есть сонеты, канцоны, баллады, рондо, рондели, всего не перечтешь: образы Возрожденія и античной Греціи встрѣчаются чаще всего:

Италія владѣеть мечтами поэта, даже эпитафии почти все итальянскіе. Но во всехъ этихъ стихотвореніяхъ чувствуется знатный иностранецъ, для котораго необязательны законы страны, которой любитъ, но не любить, интересуется, но не знаетъ, и надменно не хочетъ перевоплощаться. Только въ стихотвореніяхъ, посвященныхъ Востоку, да, пожалуй, въ народныхъ русскихъ, тоже сильно окрашенныхъ въ восточный колоритъ и напоминающихъ по нестрѣбъ узора персидскіе ковры, только въ нихъ находишь силу и простоту, доказывающую, что поэтъ — у себя, на родинѣ.

Какъ же должно относиться къ Вячеславу Иванову? Конечно, крупная самобытная индивидуальность дороже всего. Но идти за нимъ, другимъ, не обладающимъ его данными, значило бы пускаться въ рискованную, пожалуй, даже гибельную авантюру. Онъ намъ дорогъ, какъ показатель одной изъ крайностей, находящихся въ славянской душѣ. Но, защищая цѣлостность русской идеи, мы должны, любя эту крайность, упорно говорить ей нѣтъ и помнить, что не случайно сердце Россіи — простая Москва, а не великолѣпный Самаркандъ.

До сихъ поръ ни критика, ни публика не знаетъ, какъ относиться къ Николаю Клюеву. Что онъ — экзотическая птица, странный гротескъ, только крестьянинъ — по удивительной случайности пишущій безукоризненные стихи, или провозвѣстникъ новой силы, народной культуры?

Но выходъ его первой книги, „Сосенъ Перезвонъ“, я говорилъ второе: „Братскія Пѣсни укрѣпляютъ меня въ моежъ мнѣніи. Авторъ говоритъ о нихъ въ предисловіи: „Въ большинствѣ онѣ сложены до первой моей книги или въ одно время съ нею. Не вошли же онѣ въ первую книгу, потому что не были записаны мною, а передавались устно или письменно помимо меня... Именно такъ и складываются образцы народного творчества, гдѣ нибудь въ лѣсу, на дорогѣ, гдѣ нѣтъ возможности, да и охоты записывать, отдѣлывать, гдѣ можно къ удачной строфѣ придѣлать

неуклюжее окончаніе, поступиться не только грамматикой, но и размѣромъ. Павось Клюева — все тотъ же, глубоко религіозный: „Отгулъ колоколовъ, то подновѣсно-четкій, То дробно золотой, колдуеть и пьянитъ. Кто э тотъ, въ сторонѣ, величественно-кроткій. Въ одеждѣ приница, отверженнымъ стоять? Христось для Клюева — лейтъ-мотивъ не только поэзи, но и жизни. Это не сектанство, отнюдь, это естественное устремленіе высокой души къ небесному Жениху... Монашество, аскетизмъ ей противны: она не позволить Маріи обидѣть кроткую Марфу:

Не оплакано былое,
За любовь не прощено,
Береги, дитя, земное,
Если неба не дано.

Но у нея есть гордое сознаніе, ставящее ее надъ повседневностью:

„Мы — глашатаи Христа,
Первенцы Адама.

Вступительная статья В. Свенцицага грѣшитъ именно сектантской узостью и бездоказательностью. Вскрывая каждый намекъ, философски обосновывая каждую метафору, она обезцѣниваетъ творчество Николая Клюева, сводя его къ простому пересказу ученія Голговской церкви.

Первое поколѣніе русскихъ модернистовъ увлеклось, между прочимъ, и эстетизмомъ. Ихъ стихи нестрѣбны красивыми, часто безсодержательными словами, названіями. Въ нихъ, дѣйствительно, по словамъ Бальмонта звуки, краски и цвѣты, ароматы и мечты, все сошлось въ согласный хоръ, все смелось въ одинъ узоръ. Реакція появилась во второмъ поколѣніи (у Бѣлаго и Блока), но какая то нерѣшительная, скоро кончившаяся. Третье поколѣніе пошло въ этомъ направленіи до конца. М. Зенкевичъ и еще больше Владиміръ Нарбутъ возненавидѣли не только безсодержательныя красивыя слова, но и все красивыя слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще. Ихъ вниманіе привлекло все подлинно отверженное, слизь, грязь и копотъ міра. Но тамъ, гдѣ Зенкевичъ смягчаетъ безстыдную реальность своихъ образовъ дым-

кой отдаленныхъ временъ или отдаленныхъ странъ, Владиміръ Нарбутъ послѣдователенъ до конца, хотя, можетъ быть, и не безъ озорства. Вотъ, напримѣръ, начало его стихотворенія „Лихая тварь“:

Крѣико ломить въ поясицѣ,
Тычетъ шиломъ въ правый бокъ:
Лѣсовикъ кургузый снится
Верткой дѣвкѣ — лобъ намокъ.
Напираетъ, нагоняетъ,
Рывкаетъ, схватитъ вотъ-вотъ-вотъ:
Отъ онучь сырыхъ воиаетъ
Стоиломъ, ржавчиной болотъ и т. д.

Галлоцинирующій реализмъ!

Показался бы простой кунсткамерой весь этотъ подборъ сильного, земляного, кражистаго словаря, эти малороссійскія словечки, неожиданныя иногда нелѣпыя рѣзмы, грубоватыя исторіи, — если бы не было стихотворенія „Галдака“. Въ немъ объясненіе мечты поэта, зачарованной и покоренной обступившей ее матеріей:

Слезливая старуха у окна
Гнусаวิตъ миѣ, распластывая руку:
„Ты вѣкъ жила и будешь жить — одна,
Но ждешь тебя какая то разлука...
Вся законѣлая, несмѣтный грузъ
Годовъ несущая въ синиѣ сутулой —
Она напомнила стенную Русь
(Ковыль да таборы), когда взглянула,
И земляное злое вѣдовство
Прозрачно было такъ, что я покорно
Безъ слезъ, безъ злобы — приняла его,
Какъ въ осень наша — вызрѣвшія зерна.

И въ каждомъ стихотвореніи мы чувствуемъ различныя проявленія того же земляного злого вѣдовства, стихійныя и чарующія новой и подлинной плѣнительностью безобразія.

Охотники побрюзжать утверждаютъ, что въ наше время стало очень легко писать стихи. Отчасти они правы. — мы, дѣйствительно, переживаемъ поэтическое Возрожденіе. На стихи обращено особое вниманіе, интересоваться ими считается элегантнымъ, и неудивительно, что ихъ появляется все больше и больше... Но пи-

сать хорошіе стихи теперь такъ же трудно, какъ и всегда. Вотъ хотя бы гр. Петръ Бобринскій. Его стихи метрически правильны, опрятны по рѣзамъ, довольно образны, но въ нихъ нѣтъ ни силы, ни умѣренности, ни правильнаго чередованія свѣта и тѣни, всего, что мы привыкли требовать отъ стиховъ, чтобы счесть ихъ поэзіей. Въ малокультурныхъ кругахъ такую слошную красоту принято считать эстетизмомъ. Но вѣдь, это то же, что называть гастрономомъ человѣка, поѣдающаго ложкой сахаръ.

Это опасный признакъ и скорѣе можно простить забавныя описки, вродѣ — базальтовое ложе изъ розъ, чувства, носимая подъ сердцемъ, зазубренныя латыги или двустинье — „въ порывѣ — боги, гордо мы велѣли намъ осѣдлатъ донского жеребца“. Все это указываетъ только на крайнюю молодость автора и удерживаетъ отъ окончательнаго приговора.

Переводъ Александромъ Дейчемъ знаменитой поэмы Уайльда „Сфинксъ“ безусловно заслуживаетъ быть отмѣченнымъ. Онъ первый сдѣланъ размѣромъ подлинника и довольно близокъ къ оригиналу.

Однако, у Уайльда „Сфинксъ“ не только интересно задуманное, но и великолепно исполненное произведеніе, и какъ однимъ изъ сильнѣйшихъ средствъ воздѣйствія на читателя, лучше всего передающимъ лирическое волненіе, поэтъ пользуется переносомъ предложенія изъ одной строфы въ другую. Въ поэмѣ ихъ нѣсколько и всякій разъ эти переносы знаменуютъ переломъ темы. Переводчикъ, въ погонѣ за буквой, не замѣтилъ этого и далъ лишь очень добросовѣстный пересказъ. Слѣдуетъ быть благодарнымъ и за это.

Н. Гумилевъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Франція

Въ іюнѣ наконецъ состоялась, надѣлавшая столько шуму, распродажа извѣстнаго худо-

жественнаго собранія Жака Дусе, основателя Библиотеки искусства и археологій въ Парижѣ. Лучшимъ въ этомъ собраніи были образцовыя картины и настелы французскаго XVIII-го вѣка: Буше, Фрагонаръ, Шарденъ, Латуръ, Перронно, Натъе. Общая сумма отъ проданныхъ произведеній (въ томъ числѣ и скульптуръ, фарфора, мебели, бронзы и т. д.) достигла небывалой еще аукціонной цыфры въ слѣшкомъ 13½ милліоновъ франковъ! Подробности — въ *L'art décoratif*, за июль.

— Въ Парижѣ у Воллара (Rue Lafitte) — первая интереснѣйшая выставка рисунковъ Ренуара. — У Жоржа Пти закрылась выставка картинъ и рисунковъ Бэнара (Путешествіе въ Индію), продлившаяся пять недѣль. Журналы *Les Arts*, *L'art décoratif*, *L'art et les artistes* посвятили ей спеціальныя номера.

Германія

25-го мая открылась очередная двѣтиая выставка *Sonderbund'a*, союза западно-германскихъ художниковъ, перенесеннаго въ этомъ году свою дѣятельность изъ Дюссельдорфа въ Кельнъ (*Grosse Halle*). Цѣль этой выставки «Новой живописи» — выяснить характеръ и степень вліянія новѣйшей французской живописи на германскую и, вмѣстѣ съ тѣмъ, опредѣлить самобытныя свойства послѣдней. Ретроспективная часть выставки посвящена Гогену, Сезанну и Ванъ-Гогу, представленному 113-ю холстами изъ германскихъ, швейцарскихъ и мало извѣстныхъ голландскихъ собраній. Сравнительная выставка французской и нѣмецкой живописи дополняется коллективными выставками Синьяка, Кросса, Пабло Пикассо, Норвежда Мунка и нѣмца Дейсена. Въ отдѣлѣ пластики — Ламбрюкъ, недавно «открытый» Мейеръ-Графе. Выставка закрывается 1 сентября и. с.

— Во Франкфуртѣ на Майнѣ, Комитетомъ коллекціонеровъ и ученыхъ, подъ предѣтельствомъ французскаго консула, организована ретроспективная выставка французской живописи отъ Жерико до Сезанна.

— Тамъ же, мѣстный собиратель, г. Гансъ, подарилъ Королевскому музею свою знаменитую коллекцію греческихъ, римскихъ и восточ-

ныхъ ювелирныхъ произведеній, терракотъ, вазъ и т. д., оцѣненную въ полтора милліона марокъ.

— Два любопытныхъ инцидента взволновали художественный міръ Германіи:

Второй бургомистръ города Берлина счелъ умѣстнымъ въ тостѣ, произнесенномъ на банкетѣ *Grosse Berliner Kunstausstellung*, обвинить пропагандистовъ французскаго искусства (т. е. «Седессіонъ») въ шарлатанизмѣ, — чѣмъ заслужилъ пролическую отповѣдь Макса Либерманна: художникъ Эггеръ-Ленцъ опубликовалъ бурный манифестъ о сущности и задачахъ монументальной живописи, обращенный противъ Ф. Ходлера и Макса Клингера.

Италія

X Интернаціональная Выставка въ Венеціи служить въ текущемъ году преимущественно мѣстнымъ интересамъ: 18-ти итальянскимъ художникамъ (Э. Тито и т. д.) отведены отдѣльныя залы.

— Въ июльскомъ выпускѣ *L'Arte* Lionello Venturi продолжаетъ изслѣдованіе о картинахъ итальянскихъ мастеровъ въ Петербургскомъ Эрмитажѣ, обнаруживая принадлежность нѣкоторыхъ изъ этихъ картинъ мастерамъ, которымъ они приписаны у насъ.

Швеція

Союзъ художниковъ (*Konstföreningen*) въ Стокгольмѣ устроилъ посмертную выставку произведеній Эрнста Йозефсона († 1906 г.), одного изъ создателей современной шведской живописи. Его «Сауль и Давидъ» приобрѣтены Національнымъ музеемъ.

Англія

11 Юня умеръ популярный (хотя и незначительный) англійскій художникъ — сэръ Лауренсъ Альма Тадема, на 76-омъ году жизни.

Австрія

Въ память 200-лѣтней годовщины пребыванія Петра I въ Карлсбадѣ, у входа въ русскую церковь, открытъ памятникъ-рельефъ великаго Императора.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

| | стр. |
|----------------------------------------------------------------------------|------|
| Максимиліанъ Волошинъ — ‚Константинь Богаевскій‘ | 5 |
| Кн. Сергѣй Волконскій — ‚Адольфъ Анпіа‘ | 25 |
| M. D. Calvocoressi — ‚Музыкантъ нашихъ дней — Арнольдъ Шенбергъ‘ | 32 |

ХРОНИКА

| | |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| Swastica — ‚Письмо изъ Лондона‘ | 38 |
| Я. Тугендгольдъ — ‚Письмо изъ Парижа‘ | 40 |
| Paolo Buzzì — ‚Письмо изъ Італіи‘ | 44 |
| Кн. С. Волконскій — ‚Празднества въ Геллерау‘ | 45 |
| Вл. Пясть, Евг. Зноско-Боровскій, В. Каратыгинъ — ‚Новыя книги‘ | 49 |
| Н. Гумилевъ — ‚Письма о русской поэзіи‘ | 52 |
| А. Л. — ‚Художественныя вѣсти съ Запада‘ | 54 |

Репродукціи на отдѣльныхъ листахъ:

ФОТОТИПИЯ:

Н. Ульяновъ — Портретъ К. Ф. Богаевского (рис.).

ЦВѢТНАЯ АВТОТИПИЯ:

К. Ф. Богаевскій — Воспоминаніе о Мантеньѣ.

АВТОТИПИИ (30):

К. Ф. Богаевскій — Фронтисписъ (рис. тушью); Старый Городъ; Ночь у моря; Тюрьма; Замокъ у моря; Ворота (акв.); Осенью; Солнце; Акварель; Звѣзда Полюсъ; Генуезская крѣпость; Пейзажъ (рисунокъ); Жертвенники; Тихая равнина; Раннее утро; Южная страна; Потокъ; Утро; Сумерки; Італіанскій пейзажъ; 4 рисунка тушью: Гора св. Георгія; Пейзажъ съ померанцами; 4 пейзажа акварелью.

Автомтипии наклейками (8): К. Ф. Богаевскій — ‚Пустынная страна‘, ‚Берегъ моря‘, ‚Киммерійскія сумерки‘, ‚Пальмы‘ (акв.). Адольфъ Анпіа — 4 эскиза декорацій.

Фронтисписъ — изъ ‚Театральнаго Альбома‘, Спб., 1842.

Заставки и концовки на стр. 6, 10, 18, 21, 24, 31 — К. Ф. Богаевского, на стр. 37 — Д. Левицкаго.

Обложка и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

,АПОЛЛОНЪ'

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, РАЗЪВЪЖАЯ, 8.

ВЫШЛИ ВЪ СВѢТЪ И ПОСТУПИЛИ ВЪ ПРОДАЖУ

ВЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ

С.-Петербургъ: Новое Время, Невскій, 40; М. О. Вольфъ, Невскій 13; М. О. Вольфъ, Гостинный дворъ; Н. П. Карбасникова, Гостинный дворъ; Н. П. Митюрникова, Литейный, 31.

Москвы: Новое Время, Кузнецкій мостъ; М. О. Вольфъ, Кузнецкій мостъ; Образование, Кузнецкій мостъ; Н. П. Карбасникова, Моховая. И въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ провинціи.

С Л Е Д У Ю Щ І Я К Н И Г И

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 Георгіи Храбромъ; Анри де Ренье — Смерть Марсиа, въ перев. Макс. Волошина. Украшенія А. Б., М. Добужинскаго, Г. Лукомскаго, Н. Кузьмина, Д. Митрохина, Г. Нарбута. — Ц. 2 р.

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

Кн. Сергѣй Волконскій. — **Разговоры.** Содержаніе: I. Разговоры; II. Опребленія; III. Нева; IV. Пріемный 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.

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

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

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

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

АПОЛЛОНЪ

Въ 1912 г. „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, при чемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями (монографіями) и представляютъ или творчество отдельныхъ мастеровъ или цѣлое художественное направленіе, или выставку, частное собраніе и т. п. Въ журналѣ помещаются 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.

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 доставкой и пересылкой: . . . 9 р. — безъ доставки; за границу . . . — 15 р.
На 1/2 — 6 > > > > > 5 > > > > > — 8 >

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

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

Цѣна оставшихся отъ прежнихъ лѣтъ, въ небольшомъ количествѣ, годовыхъ экземпляровъ — 15 р.
(для подписчиковъ 10 р.) съ пересылкой, въ переплетахъ — 18 р.

Иллюстрированные проспекты высылаются Главной Конторой бесплатно.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ — С.-Петербургъ, Разъѣзжая, 8 (у Пяти угловъ), тел. 178-69; въ отдѣленіи Конторы — Москва, кн. маг. Карбасникова Моховая; „Новое Время“ Кузнецкій мостъ; М. О. Вольфъ; Кн. маг. Шибанова, Никольская; книжн. магаз. „Образованіе“ (Кузнецкій м., д. кн. Гагариной); нотный магазинъ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства въ Берлинѣ“ (Кузнецкій мостъ, д. бр. Джемгаровыхъ); Кіевъ, книжн. магаз. Издиковскаго (Крещатикъ, 29); Ковно, книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. т-во „Орось“ Новый свѣтъ, 70; Саратовъ, книжн. магаз. „Основа“ (Нѣмецкая ул.); Казань, кн. маг. Голубева; кн. маг. Башмакова, Рига, кн. маг. В. Меллинь и К.; Известковая 1; кн. маг. А. Павлова, Б. Песочная, 32; кн. маг. А. Вальтеръ и Я. Раца Театральная ул. 9; кн. маг. Н. Киммельъ и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ провинціи, а также во всѣхъ иногороднихъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

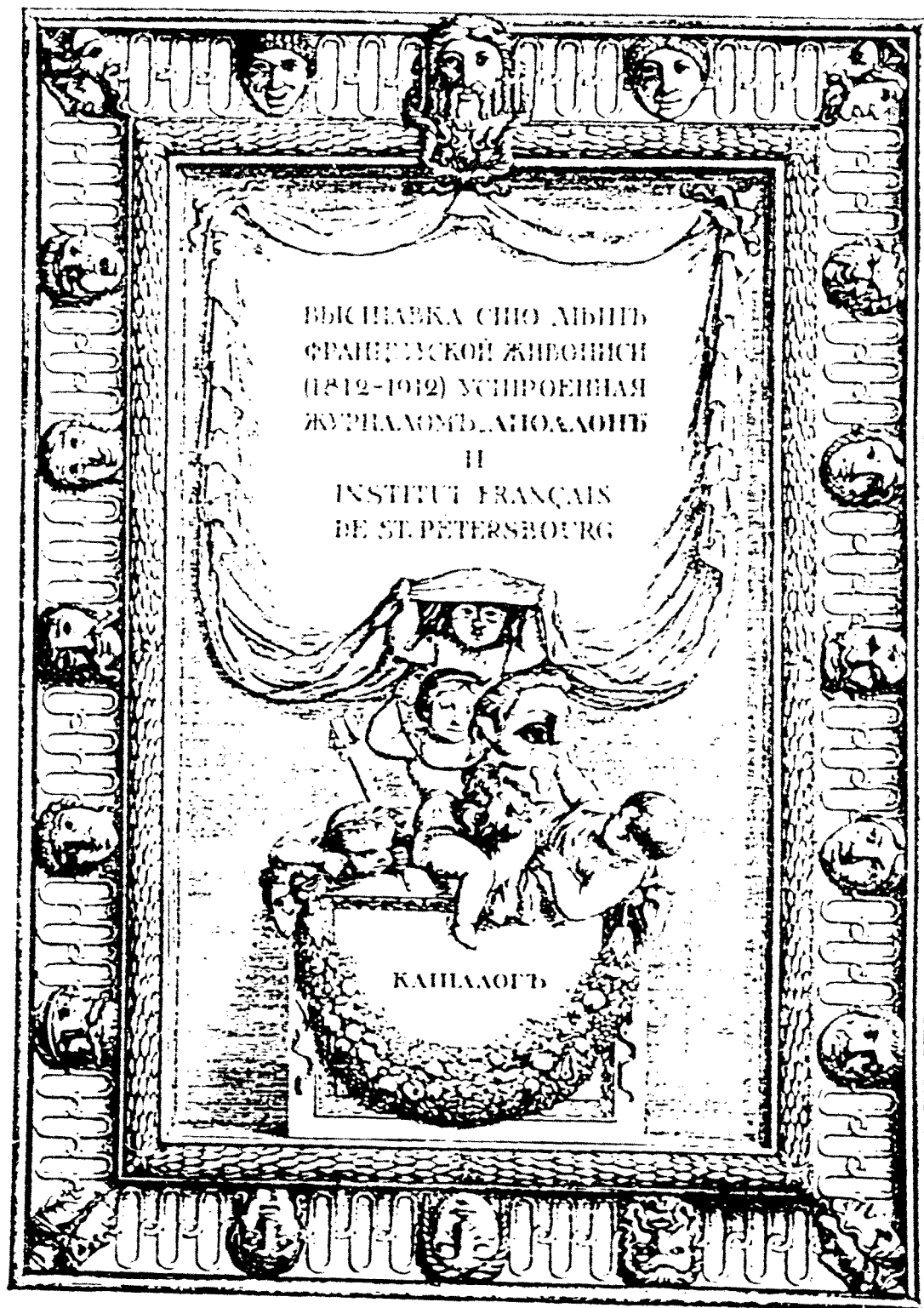
Издатели: С. К. Маковскій,
М. К. Ушковъ.

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

Оставшіеся въ небольшомъ количествѣ

КАТАЛОГИ

„ФРАНЦУЗСКОЙ ЮБИЛЕЙНОЙ ВЫСТАВКИ“



ЦѢНА 1 РУБ.

высылаются по

первому

требованію

изъ

ГЛАВНАГО СКЛАДА

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,

Разъѣзжая, д. 8.

„АПОЛЛОНЪ“.

ГОТОВЯТСЯ КЪ ПЕЧАТИ СЛѢДУЮЩІЯ КНИГИ:

Максиміліанъ Волошинъ. — **„Лики творчества“.** Книга первая. Франція. — Вильо де Лиль-Аданъ. Барбе д'Оревиля. Поль Клодель. Режи де Гурмонъ. Анри де Ренье. Аполлонъ и Мышь. Сезаннъ. Гогенъ и Ванъ-Гогъ. Французскій театр. Демоны разрушенія и закона. Пророки и мстители.

Бар. Н. Н. Врангель. — **„Вънокъ 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. Сергій Волконскій. — **„Художественные отрывки. Съездъ художниковъ.“** — Драматическія впечатлѣнія. — Сценическая обстановка и человекъ. — Музыка. — Число. — Пластика. — Что дальше?

Кн. Сергій Волконскій. — **„Выразительный человекъ.“** — **„Сценическое воспитаніе жеста.“** Введеніе. Семіотика. — Статика. — Динамика. — Упраженія. — Библиографія. — Указатели. Со многими иллюстраціями, отд. таблицы (по Дельсарту).

Я. Тугендхольдъ. — **„Проблемы и характеристики“** (сборникъ художественно-критическихъ статей). — Часть первая. 1. Нагота въ современной французской живописи. 2. Проблема мертвой природы. 3. Пейзажъ. 4. Портретъ. — Часть вторая. 1. Римская выставка 1911 г. 2. Оноро Домье. 3. Жизнь Гогена. 4. Дега и Тулузь-Лотрекъ. 5. Роденъ. 6. Примитивъ нашего времени (Руссо).

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

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

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

Сергій Маковский. — Страницы художественной критики, кн. III.

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

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



Moët & Chandon
White Star, sec. Brut Imperial, extra sec.
(From 1870-1871)

Золотая медаль на международной выставке
въ Парижѣ въ 1904 г. Сущ. съ 1885 г.

ГЕРМАНЪ БРАХМАНЪ СТРОИТЕЛЬНАЯ
мраморно-скульптурная, художественно-литейная мастерская. Специально вновь построенная для выполнения крупныхъ работъ. МАГАЗИНЪ: Пантелеймоновская ул. № 13. Телефонъ № 74 - 72.

Чертежи и сметы по первому требованію. Готовые мраморные камни. Гранитные монументы.
Реставрированіе художественныхъ вещей изъ фарфора, мрамора и разныхъ мозаикъ и проч.

10—4

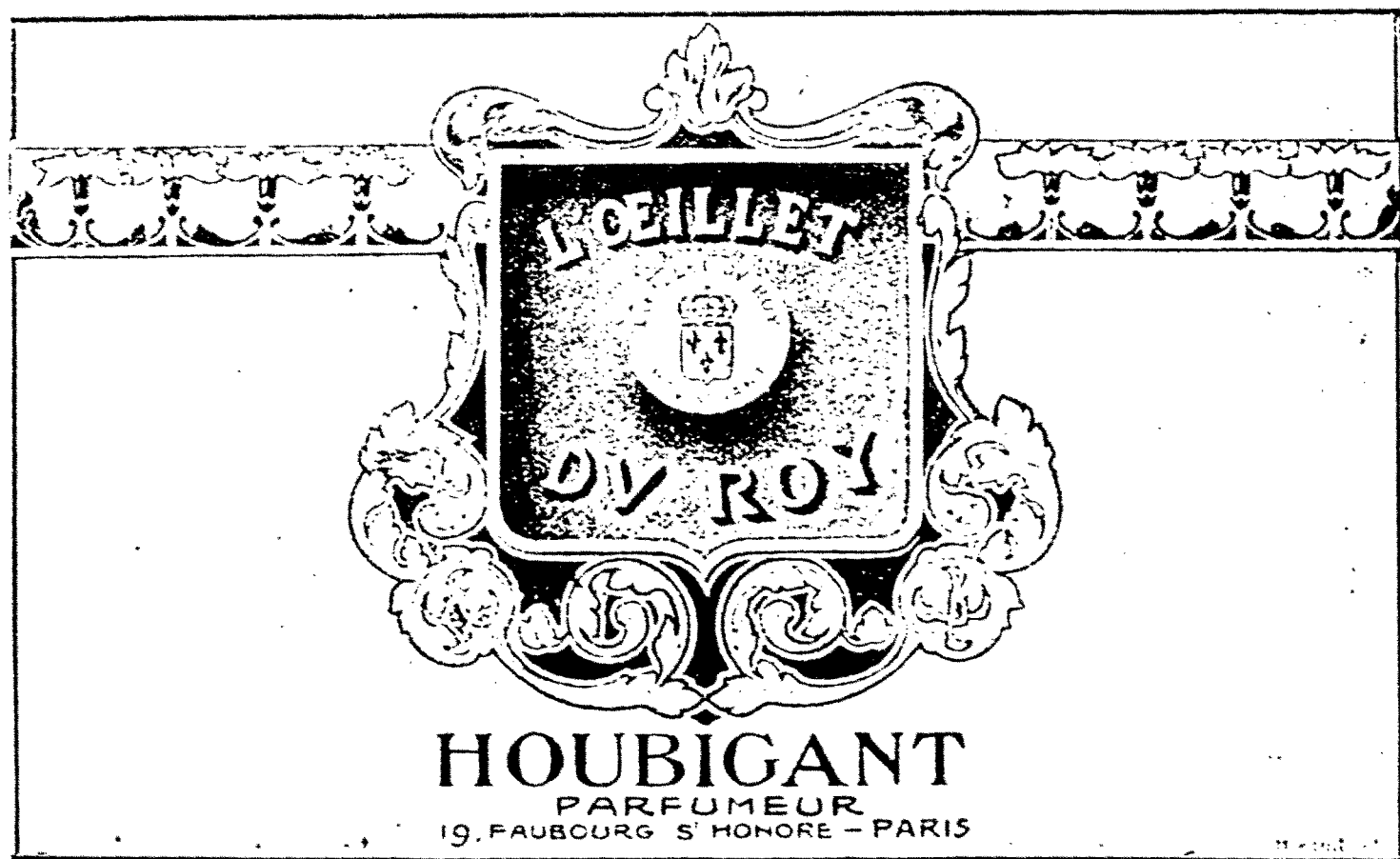
ХУДОЖНИКЪ - РЕСТАВРАТОРЪ

Пишу съ картинъ и фотографій конін. Для осмотра
по приглашенію прихожу на домъ. Прошу писать:

Гороховая, 34, кв. 59.

Художникъ Бѣщевъ.

9—4



на роскошный художественно-литературный журнал по образцу большихъ заграничныхъ иллюстрацій

„ЕВРОПЕЙСКАЯ ЖИЗНЬ“

Вѣстникъ русской и заграничной жизни, политики, литературы, путешествій, искусства, театра и моды.

ПРОГРАММА ИЗДАНИЯ:

Жизнь Европы. Парижъ. Берлинъ, Петербургъ, Вѣна, Римъ и т. д. — Придворный и парламентскій бытъ. — Дипломатическій мѣръ. — Европейскіе университеты. — Женское движеніе. — Литература, искусство, ученые, артисты. — Уголки русской жизни за границей. — Путешествія, романы, повѣсти. — Мѣръ изящнаго. — Красота на сценѣ и въ жизни. Новѣйшія моды Парижа. — Портреты артистокъ и красавиць, рисунки, сцены. — Веселые наброски, юмористика. — Театры. — Особый отдѣлъ: изъ міра таинственнаго, необычайныя явленія, загадки бытія. — Мѣръ духовъ.



Картины русскихъ и иностранныхъ художниковъ.

Галерея картинъ

„ПАРИЖСКАГО САЛОНА“.

● 12 ежемѣсячныхъ богато-иллюстрированныхъ выпусковъ журнала въ видѣ роскошныхъ большихъ тетрадей парижскаго образца — составляютъ цѣнное украшеніе гостиной, салона, кабинета, собраній, читальни. ●

годовымъ подписчикамъ

2 преміи въ 1912 году.

„ПРОБЛЕМЫ ЛЮБВИ“.

(Художественные рассказы и интимныя признанія свѣтской женщины).

„ЕВРОПЕЙСКІЕ КУРОРТЫ“.

I. Карсбладъ. Художественное описаніе И. И. Потапенко съ изящными иллюстраціями и подробнымъ справочнымъ отдѣломъ для русской публики.

Подписная цѣна: на годъ съ преміей 4 руб., на полгода 2 руб. За границу 6 руб. въ годъ (съ преміей).

Особенно роскошные (велецевые) экземпляры 6 руб. въ годъ (съ преміей).

ФОРМАТЪ ЖУРНАЛА УВЕЛИЧЕНЪ.

Подписка принимается въ редакціи „Европейской Жизни“: С.-Петербургъ, Невскій просп., № 94, кв. 9, и въ книжныхъ магазинахъ „Новаго Времени“.



**Единственный в России большая денежная
Правительственная Лотерея.**

Разделенная на пять классов разрываемых при Го-
суд. Банке в Варшаве 23,740 билетов. 11,750 выигрыш.
1.263.000 руб.

Главный выигрыш 75.000 руб.

| | | | |
|----------|-----------|-------------------|--------|
| 1 выигр. | 40,000 | 2 выигр. по 5,000 | 10,000 |
| 1 - | 20,000 | 11 - | 1,000 |
| 1 - | 15,000 | 1 - | 3,000 |
| 5 - | по 10,000 | 28 - | 2,000 |
| 3 - | 8,000 | 46 - | 1,000 |

и еще 11,650 других выигр.

Розыгрыши 1-го кл. 25 и 25 июля ст. ст. с. т.

| | | |
|---|------|-------------------------------|
| - | 2-го | 24 и 26 августа |
| - | 3-го | 25 и 27 сентября |
| - | 4-го | 26 и 27 октября |
| - | 5-го | 26 ноября и продолж. 10 дней. |

Цены значительно понижены.

ЦЕНЫ БИЛЕТОВЪ НА ВСЕ 5 КЛАССОВЪ.

Полный бил. 90 руб., полбил. 45 р., 1/4 бил. 22 руб., 50 коп.
Допускается разрывка платежа

Къ 1-му классу: полный бил. 28 руб., полбилета 14 р., чет-
верть бил. 7 руб. Къ остальным классамъ: въ август., сент.,
окт. и нбр. на полн. бил. по 16 р., на 1/2 б. по 8 р. и 1/4 б. по 4 р.

Пан на все 5 классовъ: 1/2 часть бил. 12 р., 1/4 ч.
6, 10 р., 1/2 ч. 6, 5 р. Допускается разрывка: половина при
заказѣ, полов. въ октябрѣ.

Билеты и пан застрахованы бесплатно отъ потерь въ пер-
выхъ 4 кл. После тиража высылаемъ бесплатно офиц. тира-
жи, таблицы. Суммы до 10 р. можно прислать и почт.
марк. Игра въ лотерею доведена Правительствомъ какъ кому.
Выигрыши уплачиваемъ немедленно по мѣсту жительства
клиента. Заказы на эти билеты исполняются исключительно
нашей Варшавской Конторой, по получении полной стоимо-
сти или залатка за наложен. платеж. на оставшую сумму.

Банкирсій домъ Флянцимаъ и К.

Варшава, Золотая, 39. Существоеть съ 1841 года.
Адресъ для телеграммъ: Варшава „Флянцианбанкъ“.

**Единственный в России большая денежная
Правительственная Лотерея.**

Разделенная на пять классов разрываемых при Го-
суд. Банке в Варшаве 23,740 билетов. 11,750 выигрыш.
1.263.000 руб.

Главный выигрыш 75.000 руб.

| | | | |
|----------|-----------|-------------------|--------|
| 1 выигр. | 40,000 | 2 выигр. по 5,000 | 10,000 |
| 1 - | 20,000 | 11 - | 1,000 |
| 1 - | 15,000 | 1 - | 3,000 |
| 5 - | по 10,000 | 28 - | 2,000 |
| 3 - | 8,000 | 46 - | 1,000 |

и еще 11,650 других выигр.

Розыгрыши 1-го кл. 25 и 25 июля ст. ст. с. т.

| | | |
|---|------|-------------------------------|
| - | 2-го | 25 и 26 августа |
| - | 3-го | 25 и 27 сентября |
| - | 4-го | 26 и 27 октября |
| - | 5-го | 26 ноября и продолж. 10 дней. |

Цены значительно понижены.

ЦЕНЫ БИЛЕТОВЪ НА ВСЕ 5 КЛАССОВЪ.

Полный бил. 90 руб., полбил. 45 р., 1/4 бил. 22 руб., 50 коп.
Допускается разрывка платежа

Къ 1-му классу: полный бил. 28 руб., полбилета 14 р., чет-
верть бил. 7 руб. Къ остальным классамъ: въ август., сент.,
окт. и нбр. на полн. бил. по 16 р., на 1/2 б. по 8 р. и 1/4 б. по 4 р.

Пан на все 5 классовъ: 1/2 часть бил. 12 р., 1/4 ч.
6, 10 р., 1/2 ч. 6, 5 р. Допускается разрывка: половина при
заказѣ, полов. въ октябрѣ.

Билеты и пан застрахованы бесплатно отъ потерь въ пер-
выхъ 4 кл. После тиража высылаемъ бесплатно офиц. тира-
жи, таблицы. Суммы до 10 р. можно прислать и почт.
марк. Игра въ лотерею доведена Правительствомъ какъ кому.
Выигрыши уплачиваемъ немедленно по мѣсту жительства
клиента. Заказы на эти билеты исполняются исключительно
нашей Варшавской Конторой, по получении полной стоимо-
сти или залатка за наложен. платеж. на оставшую сумму.

Банкирсій домъ М. Гибсъ и К.

Варшава, Граничная, 13. Существоеть съ 1841 года.
Адресъ для телеграммъ: Варшава „Гибсобоанкъ“.



ЭЛЕКТРО-ТЕХНИКЪ

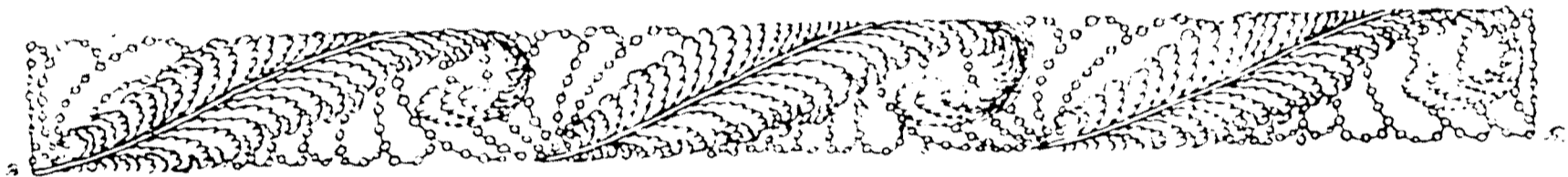
М. МАРАНОВИЧЪ.

УСТРОЙСТВО ЭЛЕКТРИЧЕСКАГО ОСВѢЩЕНІЯ.

ПРОДАЖА ЭКОНОМИЧЕСКИХЪ ЛАМПЪ.

Моховая, № 32.

Телефонъ 119 — 28.



„Аполонъ“, № 6.

III-й г. изд.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1912 г.

III-й г. изд.

НА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ БОГАТО ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

ВѢСТНИКЪ ВОЗДУХОПЛАВАНІЯ.

Въ 1912 году журналъ будетъ выходить четыре раза въ мѣсяць по значительно расширенной программѣ, посвященной воздухоплаванию, автомобилизму (моторныя лодки, гидропланы и сани) и двигателямъ внутреннего сгорания.

Великолѣпныя иллюстраціи, чертежи, портреты, конструктивныя данныя въ каждомъ номерѣ. Постоянные отдѣлы: 1) Текущіе вопросы русскаго воздухоплавания; 2) Научно-технической отдѣлъ; 3) Новости конструкцій летательныхъ аппаратовъ: новые аэропланы и дирижабли; 4) Автомобилизмъ; 5) Двигатели для воздухоплавания и автомобилизма; 6) Хроника воздухоплавания, библиографія и отвѣты читателямъ.

Пробный номеръ высылается за три 7-ми коп. марки.

Условія подписки на 1912 годъ: на 1 годъ — 48 номеровъ — 10 р., на 6 мѣс. — 21 номера — 6 р., на 3 мѣс. — 12 ном. — 3 р. 50 к., на 1 мѣс. — 4 ном. — 1 р.

Допускается разсрочка для годовыхъ подписчиковъ: при подпискѣ — 5 р., въ апрѣль — 3 р. и въ августъ — 2 р. За границу — 16 р. Цѣна отдѣльнаго номера 30 к.

Контора и Редакція: С.-Петербургъ, Вознесенскій пр., 28.

Журналъ „Вѣстникъ Воздухоплавания“ одобренъ Главнымъ Инженернымъ Управленіемъ и рекомендованъ Военнымъ Министерствомъ циркуляромъ Главнаго Штаба отъ 15-го ноября 1910 года, № 203. 2-1

2-ой годъ изданія.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 г.

2-ой годъ изданія.

НА ЕЖЕДНЕВНУЮ БОЛЬШУЮ

виѣспартійно-прогрессивную, политическую, общественную и литературную газету

ПОЛТАВСКАЯ РѢЧЬ

Въ 1911 году въ газетѣ принимали участіе:

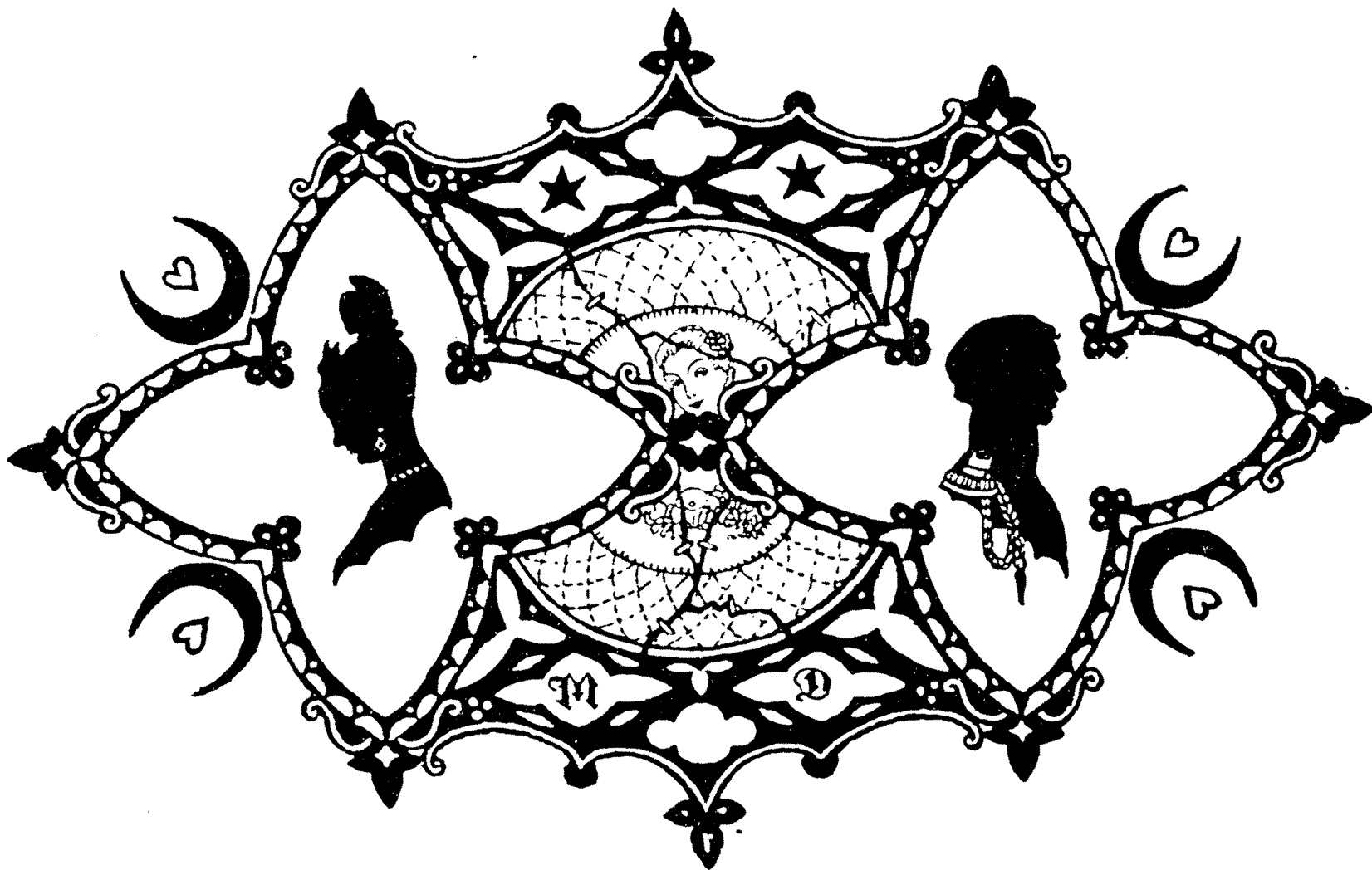
Аничъ, Басмановъ Д. И., Брусловскій П. К., Бенони Н. С., Вергежскій А., Гликманъ Д. О., Герасимовъ П., членъ Государ. Думы, Грековъ К., Дмитріевъ Ф., Долгий Д. И. (Д. Нилодь), Дерманъ П. Б., Джонсонъ Духъ Банко, Енифанскій А. А., Ивановъ В. И., Изгоевъ А. С., Колюбакинъ А. М., членъ 2-й Госуд. Думы, Круновецкій Д., Круновецкая А., Лисенко С. И., проф. Люблинскій П. И., Милюковъ П. И., Мариано А., Мятишевъ М. В., Митрофанъ П. А. (П. М-нъ), Никольскій А., членъ Госуд. Думы, Незнакомецъ, Некрасовъ Н. В., членъ Госуд. Думы, Огневъ Н., членъ 2-й Госуд. Думы, Петровъ Г. С., Панкратовъ А. С., Петрункевичъ П. П., Пономаревъ К. М., Перлинъ, Б. Г., фонъ-Рутценъ А., Рыкачевъ А., Сиротенко Павло, Степановъ В., членъ Госуд. Думы, графъ Толстой П., Тайгинъ Алексѣй, Тыркова А., Ураловъ Я. И., Федоровъ Д. В., Флоринскій А. С. (Сем-чъ), Шингаревъ А. И., членъ Госуд. Думы, Шоръ А. и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ доставкой и пересылкой: на 1 годъ — 6 руб., на 6 мѣсяцевъ — 3 руб. 25 коп., на 3 мѣс. — 1 р. 70 к., на 1 мѣсяць — 60 к.

Подписка принимается: въ главной конторѣ газеты, въ г. Полтавѣ, по Пушкинской улицѣ, домъ № 45, во всѣхъ газетныхъ агентствахъ, книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтовыхъ конторахъ и отдѣленіяхъ.

Редакторъ Б. Г. Перлинъ.

Издатель А. Г. Певный.



ВОСТОЧНЫЕ НОМЕРА

И. Т. ВОРОНЦОВА.

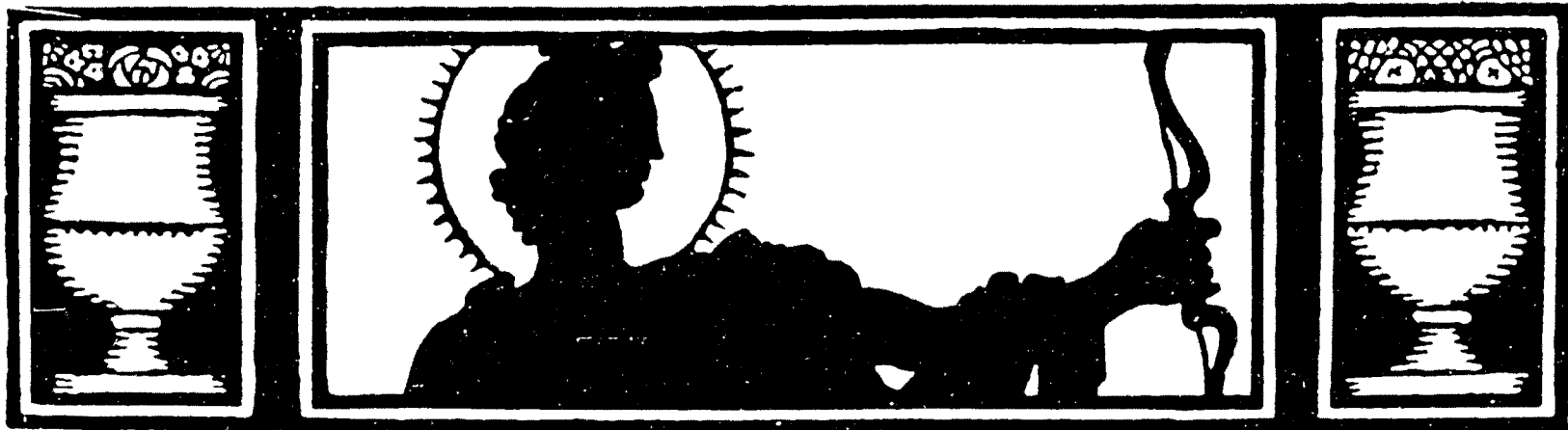
Телефонъ 84—92.

МОСКВА, уголъ Садовой и Уланскаго пер., близъ Красныхъ
воротъ.

Более 100 великолѣпныхъ усовершенствованныхъ
со всѣми удобствами **номеровъ**

отъ одного рубля за сутки.





Русская Художественная Летопись — 1912 г.

ПЕТЕРБУРГЪ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

Выставки и художественныя дѣла

Не стало замѣчательнаго, высоко даровитаго художника: 15 июня, въ Теріокахъ, трагически погибъ Николай Николаевичъ Сануновъ... Творчество его было прекрасно, и о немъ мы будемъ говорить подробно... Эта страшная смерть — какая тяжелая утрата для русскаго искусства!

Въ лѣтній сезонъ въ Петербургѣ не было выставокъ, но можно отмѣтить не мало художественныхъ, или правильнѣе — антихудожественныхъ дѣлъ. Особенно много такого рода фактовъ касается разрушительной дѣятельности нашихъ вандаловъ. Въ лѣтнее время производится, обыкновенно, ремонтъ зданій, и тутъ то столичные дѣятели и проявляютъ себя. За истекшіе мѣсяцы июнь — июль испорчено не мало. Во первыхъ возмутительное снятіе отличныхъ старинныхъ канделябровъ на при-

стани противъ Академіи Художествъ. Красивая старая бронза, такъ хорошо идущая къ гранитной набережной и сфинксамъ, не поправилась кому то, и ее посѣпили убрать... Еще возмутительнѣе — ибо это фактъ неоправимый — доморощенная реставрація, которая производится нынѣ надъ однимъ изъ старѣйшихъ петербургскихъ храмовъ — церковью св. Пантелеймона. Церковь эта, эпохи Петра Великаго, была полна многими рѣдчайшими образами кисти лучшихъ иконописцевъ того времени: Мелентьева, Пв. Никитина, Квашнина и проч. И вотъ церковное начальство нашло эти иконы неудовлетворительными и въ настоящее время всѣ онѣ вынуты изъ рамъ и переносываются заново. Беззастѣнчивость нашихъ дикарей идетъ такъ далеко, что даже передѣлываются по указанію батюшки тѣ или нынѣ иконы: на одной голова Христа поворачивается справа на лѣво; на другой приписываются фигуры двухъ ангеловъ, на третьей перекрашивается фонъ... Безжалостно поступили и со статуями Лѣтняго Сада. Всѣ фигуры главной аллеи очищены и поновлены и напоминаютъ теперь сахарныя или стеариновыя куклы. Многія къ тому же заново пройдены рѣзцомъ (насычка драпировокъ и

проч.), что уже является совершенно недопустимымъ.

По поводу статуи нельзя не вспомнить несчастныя скульптуры Лазаревского кладбища. Много писалось о нихъ, дѣлались доклады въ обществѣ архитекторовъ-художниковъ, подавались заявления въ Академію Художествъ, писались письма потомкамъ и все безплодно. Правда, Академія, наконецъ, рѣшилась снять слѣпки съ кое-какихъ скульптуръ, но самыя оригиналы по-прежнему беззащитны.

И съ каждымъ годомъ на нашихъ глазахъ разсыпается мраморъ, отваливаются украшения и никому нѣтъ до этого дѣла. Стоитъ ли послѣ этого о чемъ-то хлопотать, что-то устраивать и защищать въ Россіи?

Впрочемъ, есть небольшіе факты немного утѣшительные. Къ нимъ относится новая превосходная окраска Адмиралтейства въ бѣлый и ярко-желтый цвѣта. Нельзя не похвалить лицъ, завѣдующихъ этими работами за ихъ смѣлость такъ ярко и сочно подобрать краски, отчего Адмиралтейство стало еще прекраснѣе.

Изъ художественныхъ дѣлъ можно еще отмѣтить неудачный конкурсъ на проектъ новаго Николаевского вокзала. Среди нѣсколькихъ, въ общемъ довольно неудачныхъ, проектовъ выдѣлялся отличный проектъ арх. Щуко. Однако, академическая комісія не рѣшилась вынести окончательнаго рѣшенія и дѣло пока не подвигается. Здѣсь опасно лишь то, чтобы не былъ выбранъ и утвержденъ тайкомъ какой либо проектъ даже и не бывшій на конкурсѣ, примѣры чему бывали не разъ...

Музеи

Въ жизни петербургскихъ музеевъ, несмотря на кажущееся затишье, можно отмѣтить большую подготовительную работу къ зимнему сезону. Въ Эрмитажѣ все еще идетъ развѣска картинъ (пока заново развѣшанъ Рембрандтъ и его школа) — по строго научной системѣ, согласно со всѣми новыми требованіями музейной техники. Печатается и новый иллюстрированный альбомъ картинной галереи; наконецъ, заново разставлены предметы Галереи Драгоценностей и античная скульптура. Даже

въ Музеѣ Штиглица, о которомъ до сихъ поръ никогда ничего не говорилось, пробудилась жизнь. Новый попечитель А. А. Половцевъ и хранитель В. Я. Чемберсъ энергично принялись за дѣло: готовится путеводитель, классифицируются предметы восточнаго отдѣла и организуется рядъ маленькихъ выставокъ декоративныхъ рисунковъ, хранившихся въ папкахъ. Въ музеѣ Александра III также много новаго. Назначенъ новый хранитель г. Околовичъ, на мѣсто недавно ушедшаго П. А. Брюдлова, выпущенъ новый, очень толковый и пріятный по вѣщности, каталогъ. Это изданіе, являющееся какъ бы и отчетомъ о покупкахъ за послѣдній сезонъ 1911—12 гг., показываетъ, какъ пополняется наше національное художественное хранилище. За указанный срокъ приобрѣтено 323 произведенія живописи, рисунковъ и скульптуръ. Среди новыхъ покупокъ надо отмѣтить работы: Лосенко, Венеціанова, Кипренскаго, Рокотова, гр. Ѳ. Толстого, (серія рисунковъ) Ѳедотова, Варнека, Боровиковскаго, С. Щедрина, Врубеля, Юона, Срегина, Головина, Сомова, Стеллецкаго, Серебряковой, Остроумовой, множество работъ Сѣрова и проч. Отраднo видѣть, что и на современный отдѣлъ, наконецъ, обращено должное вниманіе и приобрѣтены вполнѣ достойныя музея картины. Говорятъ и о покупкѣ собранія портретовъ покойнаго П. М. Романова — дивныхъ Левитскихъ, Боровиковскихъ, Венеціановыхъ, Тропинина, Канкова, Левитана и проч. Дай Богъ, ибо эта коллекція является одной изъ лучшихъ въ Россіи и конечно жалко, если она разойдется по частнымъ рукамъ, а не сдѣлается національнымъ достояніемъ.

Изданія

Игорь Грабаръ, Исторія русскаго искусства, выпуски 13, 14 и 15.

Если въ Исторіи Грабаря, касающейся допетровской Россіи и можно было найти многое неясное, а главное, постоянный компромиссъ между желаніемъ говорить для большой публики и въ то же время дѣлать научныя открытія, то послѣдніе три выпуска изданія заслуживаютъ всяческихъ похвалъ. Исторія

русской архитектуры, начиная съ Петра Великаго, была до сихъ поръ совершенно неизслѣдована и каждая страница третьяго тома изданія открываетъ множество интереснѣйшихъ фактовъ. Постепенная эволюція неорусскаго зодчества, отдѣльныя характеристики мастеровъ — все это написано съ присущимъ автору умѣниемъ, интересно, содержательно и живо.

Доменико Трезини (строитель Петропавловскаго собора и зданія Двѣнадцати Коллегій), Маттарнови (авторъ Академической кунсткамеры), Швертфегеръ (нынѣ перестроенная церковь Александро-Невской лавры), Шедель (Меншиковскій домъ и его же дворець и церковь въ Ораніенбаумѣ), Леблонъ, Микетти, Земцовъ и множество другихъ — являются для насъ не гадательными личностями, а вполне опредѣленными мастерами первой половины XVIII-го столѣтія. Собранныя о нихъ кропотливой работой, біографическія свѣдѣнія и перечень ими построенныхъ зданій — все это даетъ намъ прямо необходимый научно-художественный матеріалъ.

Выпуски 14 и 15 посвящены Елисаветинскому времени и началу классицизма (Дедамотъ, Ринальди, Фельтенъ, Баженовъ). Особенно удачна глава о Растрелли-младшемъ, этомъ замѣчательномъ мастерѣ русскаго барокко, не только замѣтномъ у насъ, но даже среди мастеровъ того времени въ Европѣ. Впервые находимъ мы подробныя о немъ свѣдѣнія, точныя указанія на его постройки, которымъ, вѣдь, до сихъ поръ предшествовали только туманныя 'гаданія' и всякій предположительный вздоръ. Огромное количество репродукцій воспроизводитъ, большею частью, съ очень удачной 'точкой зрѣнія' постройки русскихъ зодчихъ. Тягостное впечатлѣніе производитъ то, что весьма часто отъ творчества выдающихся мастеровъ ничто не дошло до нашего времени, и судить объ ихъ талантливости можемъ мы только по сохранившимся въ архивахъ чертежамъ, да гравюрамъ. 'Исторія русскаго искусства' является, такимъ образомъ, и самымъ краснорѣчивымъ повѣствованіемъ о русскомъ вандализмѣ.

Н. В.

МУЗЫКА

Концерты въ Павловскѣ

Нынче Павловскій вокзалъ справляетъ 75-лѣтіе своихъ музыкальныхъ вечеровъ. Юбилейные дни всегда даютъ поводъ къ специальнымъ концертамъ, а тѣмъ болѣе юбилей такого серьезнаго культурнаго значенія. Въ наше время, въ эпоху аэроплановъ, радіотелеграфовъ и сотенъ ежегодныхъ симфоническихъ концертовъ, Павловскъ играетъ сравнительно второстепенную роль въ музыкальной жизни столицы. Но обратимся мысленно ко временамъ Глинки и Даргомыжскаго, къ тѣмъ временамъ, когда публика еще съ опаской относилась къ желѣзной дорогѣ, только исподволь привыкая къ этому новшеству. Царскосельская желѣзная дорога была первой въ Россіи чугушкой. Движеніе по ней открылось почти одновременно съ первымъ представленіемъ въ Петербургѣ первой русской оперы 'Жизнь за Царя'. Черезъ 7 мѣсяцевъ послѣ открытія движенія, 22 мая 1838 г., открытъ былъ въ Павловскѣ музыкальный вокзалъ. Сначала здѣсь игралась музыка исключительно во время баловъ, обѣдовъ, вообще имѣла характеръ увеселительный. Первымъ павловскимъ дирижеромъ былъ небезызвѣстный въ свое время музыкантъ Генрихъ Германъ (1838 — 1844). За нимъ слѣдовали — Юганъ Гунгль (1845 — 1848), Гильманъ (1849), Юсифъ Гунгль (1850 — 1855), Юганъ Штраусъ (1856 — 1865, въ 64 и 65 гг. знаменитаго короля вальсовъ замѣняли временно его братья, Юсифъ и Эдуардъ), Генрихъ Фюрстенгау (1866 — 1868), Юганъ и Юсифъ Штраусы (1869), Веніаминъ Бильзе (1870, также 1873 — 1875), Германъ Мансфельдъ (1871, выступалъ вмѣстѣ съ Юг. Штраусомъ въ 1872 г.), Жанъ Батистъ Арбанъ (1876), Юсифъ Лангенбахъ (1877 — 1879), Пуфгольдъ (1880 — 1881), Главачъ (1882 — 1886), А. Винченнини (1887), Ю. Лаубе (1888 — 1891), Галкинъ (1892 — 1903), О. Пелбаль и З. Заманекъ (1904). 1904 г. явился годомъ дирижерской анархіи; мы видѣли за дирижерскимъ пультомъ Коломна, Д.Э.И. Панцнера, Лассаля (изъ Мадрида) Фидлера, изъ русскихъ дирижеровъ выступали

Аббакумовъ, Главачъ, Варлихъ, Гольденблюмъ, Хессинъ. Въ 1905—1906 гг. въ Павловскѣ утвердился было оркестръ гр. Шереметева съ дирижерами — гг. Владиміровымъ, Аббакумовымъ, Эрнефельдомъ, Гольденблюмомъ. Въ 1907—1909 гг. оркестромъ павловскимъ управлялъ г. Хессинъ (его помощники — гг. Эйденбергъ, П. Секкіари, Э. Кабелла). Съ 1910 г. и до настоящаго времени постояннымъ дирижеромъ состоитъ г. Аслановъ, дѣятельность котораго не исключаетъ, конечно, появленія въ Павловскѣ иностранныхъ дирижеровъ-гастролеровъ.

Поворотъ къ болѣе серьезному репертуару началъ намѣчаться въ концертахъ Павловска приблизительно съ середины 80-хъ годовъ. Съ теченіемъ времени дирижеры все больше и больше обращаютъ вниманія на русскую музыку. Въ дальнейшемъ выдѣляются особые дни специально для «симфоническихъ» концертовъ, улучшается составъ оркестра, дѣлается болѣе строгій выборъ солистовъ, словомъ павловскіе вечера пріобрѣтаютъ тотъ культурный обликъ, какой они имѣютъ въ настоящее время. Но замѣчательное культурно-историческое значеніе этихъ вечеровъ — въ томъ, что непрерывно существуя и развиваясь въ теченіе 75 лѣтъ, они своими программами являютъ живую картину развитія концертной жизни въ Петербургѣ отъ самаго ея начала. Концерты Павловскаго вокзала являются первымъ постояннымъ концертнымъ учрежденіемъ въ Россіи и вмѣстѣ съ тѣмъ жизненнымъ музыкальнымъ учрежденіемъ, достигшемъ столь почтеннаго возраста при непрерывной дѣятельности*. Подъ взмахъ дирижерской палочки павловскихъ капельмейстеровъ вершилась исторія русской музыки, вся исторія отъ Глинки до Скрябина. Ни въ русской ни въ иностранной музыкѣ не было ни одного сколько-нибудь замѣтнаго

* Старѣйшимъ изъ донинѣ функционирующихъ Обществъ, собственно говоря, слѣдуетъ считать Филармоническое, учрежденное въ 1802 г. Но оно дѣйствуетъ съ перерывами, иной разъ столь длительными, что они производятъ впечатлѣніе фактическаго прекращенія жизни названнаго Общества.

явленія, ни одного сколько-нибудь виднаго имени, съ которымъ не были бы знакомы павловскія программы. Мало того: не только теперь, но и въ самые ранніе годы своей музыкальной жизни Павловскій вокзалъ не разъ знакомилъ публику съ новинками. Такъ, въ Павловскѣ въ первый разъ исполнялись многія произведенія Глинки, Даргомыжскаго, Чайковскаго («Танцы сѣнныхъ дѣвушекъ» изъ «Воеводы» — «премьера» 1865 г., исполнялъ Юг. Штраусъ).

Такова крупная роль, сыгранная Павловскомъ въ музыкальной исторіи Россіи. А вотъ программы двухъ торжественныхъ юбилейныхъ концертовъ, состоявшихся 22 и 23 мая 1912 г. Въ первомъ концертѣ исполнены: увертюра къ оперѣ «Le Fidèle Berger» Адама, Чарданъ Гунгля (второго изъ Павловскихъ дирижеровъ), вальсъ «Hochzeitreigen» Бильзе, вальсъ «Die Silphen» Лабидкаго, вальсъ «Juristenball-Tänze» I. Штрауса (донинѣ не утратившій своей обаятельности), пѣсня «Лауры» изъ «Каменнаго Гостя» Даргомыжскаго, «Ахъ ты душенька» Глинки, пѣсня «Чарочка моя» въ гармонизаціи Оленниа (всѣ три пѣсни въ исп. г-жи Стефановичъ), увертюра къ «Князю Холмскому» Глинки, «Баба-Яга» Даргомыжскаго, отрывки изъ «Юдифи» Сѣрова (танецъ «Алмеи» и маршъ «Олоферна»), «Танцы сѣнныхъ дѣвушекъ» изъ «Воеводы» Чайковскаго, увертюра «Дмитрій Донской» Рубинштейна, рядъ романсовъ Глинки («Я помню чудное мгновенье»), Даргомыжскаго («Влюбленъ я, дѣва-красота»), Балакирева («Приди ко мнѣ»), Кюи («Золотыя арфы»), Римскаго-Корсакова («Восточная пѣсня»), Направника («Серенада Донъ-Жуана») въ исп. г. Тартакова. Программа въ комментаріяхъ не нуждается, такъ какъ совершенно очевидно намѣреніе дать ретроспективный обзоръ главнѣйшихъ моментовъ музыкальной жизни Павловскаго вокзала.

Второй юбилейный концертъ въ основной своей части посвященъ былъ композиторамъ «новой русской школы» и къ нимъ въ той или иной мѣрѣ примыкающимъ. Исполнены: Русь Балакирева, «Разсвѣтъ на Москвѣ-рѣкѣ» изъ «Хованщины» Мусоргскаго, увертюра къ «Исконитянкѣ» Римскаго-Корсакова, Вступленіе къ

„Анжело“ Кюи, Половецкій маршъ изъ „Князя Игоря“ Бородина, баллада „Про старину“ Лядова, „Карнаваль“ Глазунова. Кромѣ того сыграно „Вступленіе“ къ „Принцессѣ Грезѣ“ ученика Римскаго-Корсакова, Черешнина, и блистательный „Фейерверкъ“ одного изъ даровитѣйшихъ учениковъ того же Римскаго-Корсакова, Стравинскаго. (Солировали г-жа Энери, прекрасно передавшая концертъ f-moll Шопена и г. Тартаковъ, выступившій съ романсами Рубинштейна, Чайковского, Давыдова, Корещенки, Рахманинова).

Обычные симфоническіе вечера идутъ въ Павловскѣ своимъ чередомъ безъ особаго раздѣленія на вечера иностранной и русской музыки. Очередныхъ симфоническихъ состоялось всего 15, изъ нихъ 6 подъ управленіемъ главнаго дирижера г. Асланова. Исполненіе его въ смыслѣ тонкости оставляетъ желать многого; однако же, корректная передача какъ русскаго, такъ и классическаго репертуара въ Павловскѣ не рѣдкость. То, что называется „темпераментомъ“, у г. Асланова есть и въ немалой мѣрѣ, иногда случается даже что желаніе сыграть поярче влечетъ за собою излишнюю форсировку звучности. Въ оправданіе дирижера надо, впрочемъ, замѣтить, что число оркестровыхъ репетицій сокращено въ Павловскѣ до крайности, а общее число концертовъ — присоединяя къ числу симфоническихъ еще множество просто „музыкальныхъ“ вечеровъ по смѣшанной программѣ (дирижеромъ на нихъ выступаетъ тотъ же Аслановъ) — въ точности соотвѣтствуетъ числу дней лѣтняго сезона; при такихъ условіяхъ работы трудно ожидать законченности исполненія. Въ прямую же заслугу г. Асланову слѣдуетъ поставить его заботы по репертуарной части. Пусть не всѣ новинки настоящаго сезона имѣютъ право на серьезное къ себѣ вниманіе со стороны музыкантовъ, но по общей плановѣрности и незагранности репертуара текущій сезонъ долженъ быть признанъ однимъ изъ наиболѣе удачныхъ и пріятныхъ. Къ новѣйшимъ французамъ г. Аслановъ уже и ранѣе показалъ себя неравнодушнымъ, исполняя въ первыхъ симфоническихъ вечерахъ произведенія Дебюсси, Равеля,

Фл. Шмидта. На одномъ изъ послѣдующихъ вечеровъ сыграно еще одно рѣдко появляющееся въ программахъ сочиненія Дебюсси, его изящная „Petite suite“. Изъ сочиненій Франка исполнена (подъ упр. Вербрюггена) превосходная, полная романтической горячности музыкальной фантазіи симфоническая поэма „Проклятый охотникъ“. Нѣмецкимъ новымъ композиторамъ не повезло. Имена Штрауса и Регера въ программахъ симфоническихъ концертовъ отсутствовали. Но за то старые міровые гении германской музыки были почтены спеціальными вечерами. Въ Бетховенскомъ концертѣ сыграны Іенская и 7-ая симфонія безсмертнаго мастера, а также нѣсколько рѣдко исполняемыхъ увертюръ („Къ именинамъ“, „На освященіе дома“, „Король Стефанъ“), къ числу выдающихся произведеній Бетховена, впрочемъ, отнюдь не принадлежащихъ. Въ Вагнеровскомъ концертѣ, кромѣ общеизвѣстныхъ отрывковъ и сценъ изъ его музыкальныхъ драмъ, исполнена была ранняя вагнеровская увертюра „Роландъ“. Неоднобратно исполнялись глубокомысленныя вдохновенія Брамса (3-я симфонія — подъ упр. Асланова, 4-ая симфонія — подъ упр. Лева, 2-ая симфонія — подъ упр. Вербрюггена, объ этихъ дирижерахъ скажу подробнѣе ниже; сонату f-moll Брамса отлично исполнила въ Павловскѣ пианистка г-жа Миклашевская-Михельсонъ).

Наиболѣе выдающимся русскимъ авторамъ также удѣлены были особые вечера. Концертъ изъ сочиненій Римскаго-Корсакова состоялся въ годовщину смерти великаго композитора, 8 іюня. Шли 3-я симфонія, увертюра къ „Вѣрѣ Шелогѣ“, сюита изъ „Золотого Пѣтушка“, романсы; въ началѣ концерта сыграна особыхъ достоинствъ не имѣющая „Траурная прелюдія“ памяти Римскаго-Корсакова, написанная его ученикомъ, Спендіаровымъ. Глазуновскій концертъ находился въ вѣдѣніи самого автора, холодно, но очень музыкально исполнившаго капитальную 7-ую симфонію и фантазію „Изъ Мрака къ Свѣту“. Солировали г. Пиастро, виртуозно сыгравшій скрипичный концертъ, и В. Дроздовъ, выступившій съ фортепіанной сонатой B-moll. Со-

стоялся еще вечеръ изъ сочиненій Коцюба; оркестромъ управлялъ авторъ, исполнившій свою симфоническую поэму „Лѣсъ шумитъ“ и нѣсколько частей сюиты „Изъ дѣтской жизни“, а также аккомпанировавшій артисткѣ (г-жѣ Петрихъ), сѣбѣ нѣсколько его романсовъ. Это былъ довольно-таки унылый концертъ. Еще въ „Лѣсѣ“ есть кое-какая гармоническая жизнь и движеніе. Но въ „Дѣтской сюитѣ“, кромѣ поверхностной „миловидности“ двухъ, трехъ пьесокъ въ быстромъ темпѣ, все остальное скучно, несамостоятельно, блѣдно. Ни малѣйшаго интереса не представляютъ и романсы Коцюба (къ тому же исполненные весьма посредственно). А ужъ въ качествѣ дирижера Коцюбъ просто слабъ. Съ такими данными, вѣрнѣе сказать, съ полнымъ отсутствіемъ всѣхъ необходимыхъ для дирижера данныхъ, не слѣдовало бы вовсе выступать, хотя бы и на лѣтней эстрадѣ. Велѣдствіе своей неритмичности, дирижеръ во время аккомпанимента солисту (г. Барабейчику), исполнившему концертъ В-молл Чайковскаго, едва не погубилъ пианиста: ансамбль удержался какимъ-то чудомъ.

Чайковскій этимъ лѣтомъ еще не имѣлъ „собственнаго“ концерта. Но на 10 симфоническомъ вечерѣ исполнены 5-ая симфонія его и „Буря“; кромѣ того произведенія Чайковскаго, крупныя и мелкія, въ изобиліи появлялись на „музыкальныхъ“ и „вокально-инструментальныхъ“ вечерахъ въ Павловскѣ.

Для „порядка“ обзорѣнія надо отмѣтить 3-й симфоническій концертъ, посвященный композиціямъ Ипполитова-Иванова. Подъ управленіемъ автора сыграны были симфонія е-молл, антракты изъ оперъ „Ася“ и „Руоѣ“, двѣ части изъ „Кавказскихъ эскизовъ“, Сказаніе о Ермакѣ (въ исп. г. Бѣлянина), „Кавказскіе эскизы“, если и не очень оригинальны, то во всякомъ случаѣ болѣе или менѣе колоритны. Остальные сочиненія г. Ипполитова-Иванова представляютъ собою музыку сѣренькую и безличную.

Необыкновенно сѣрое впечатлѣніе произвела также, исполненная однажды въ Павловскѣ, симфонія Калафати. Убогость тематизма, казенная „разработка“ матеріала, однообразіе рит-

мики, вялость оркестровки, наконецъ — тусклость исполненія (оркестромъ управлялъ авторъ) — вотъ приблизительная характеристика недавно прослушанной музыки Калафати.

Мало хорошаго можно сказать и объ исполненной г. Мозжухинымъ (не совсемъ пріятный басъ) балладѣ Спендіарова „Рыбакъ и Фея“ (на грубоватый текстъ Максима Горькаго). Здѣсь недурна оркестровка, самыя же музыкальныя мысли ни опредѣленностью стили, ни сочностью мелодическихъ линий, ни звуковой живописностью, ничѣмъ не выдаются надъ среднимъ уровнемъ. Произведеніе въ цѣломъ благообразное, но забывающееся мгновенно послѣ послѣдней ноты. Этой быстротѣ забвенія, конечно, въ немалой степени способствовало еще то обстоятельство, что баллада Спендіарова исполнялась въ окруженіи такихъ первоклассныхъ сочиненій, какъ антракты ко 2 карт. 3 д. „Орестей“ Таубева, и „Картинки съ выставки“ Мусоргскаго.

Послѣднія исполнены въ количествѣ шести и въ оркестровкѣ Тушмазова. Оркестровка сама по себѣ можетъ быть и недурна, но нужно ли было инструментовать эти прелестныя пьесы — это еще большой вопросъ! „Баба-Яга“ (кромѣ средней части) и вторая половина „Катакомбъ“ звучать интересно. Здѣсь кое-что пожалуй выиграло въ инструментахъ сравнительно съ оригинальной рояльной редакціей. Но „Promenade“ „Il vecchio Castello“, „Limoges“, „Богатырскія ворота“ лучше звучать на роялѣ, по крайней мѣрѣ на мой вкусъ. Мусоргскій — не Шопенъ и того специфическаго пианизма, который послѣдняго гарантируетъ (да и то, увы, не всегда) отъ покушенія господъ оркестраторовъ, у Мусоргскаго нѣтъ. Тѣмъ не менѣе его „картинки“ настолько полны пріемовъ, красивыхъ и своеобразныхъ лишь въ условіяхъ фортепианной техники и звучности, что оркестровыя краски здѣсь только портятъ дѣло.

Сюита звучитъ хоть и наряднѣе, но за то куда ординарнѣе и тяжелѣе, чѣмъ въ оригинальномъ видѣ. И вотъ еще, что странно. Мусоргскій вѣдь считается реалистомъ, фанатикомъ отъ реализма. И точно, въ его сочиненіяхъ, въ томъ числѣ и въ „Картинкахъ съ выставки“ вы на каждомъ шагѣ встрѣтите

музыкально-реалистическія затѣи вплоть до прямыхъ звукоподражаній. Но до какой степени тактиченъ и ловокъ былъ въ этой области Мусоргскій. — вы получите объ этомъ настоящее понятіе, только прослушавъ тѣ же „Картинки“ въ оркестрѣ. Оркестръ странно огрубилъ ихъ, сдѣлавъ тяжеловѣсными симфоническими „картинами“. И что же? Оказалось что въ томъ „дуть-чуть“, которое отдѣляетъ картинку отъ картины, и лежитъ тайна внутренней жизни великолѣпнаго созданія Мусоргскаго. Эти реалистическія „картинки“ поистинѣ поэтичны подъ пальцами опытнаго пианиста, и онѣ же идеализованныя колористическими средствами большого оркестра („Катакомбы“ оркестрованы съ большимъ барабаномъ, „зловѣщіе“ удары котораго даютъ здѣсь эффекты, которымъ могъ бы позавидовать... самъ Мейерберъ!), отдають, страшно сказать, чѣмъ-то удивительно прозаическимъ, тривиальнымъ: „Богатырскія ворота“ даже прямо смахиваютъ на капельмейстерскую музыку для военнаго оркестра, а между тѣмъ какъ грандіозна эта пьеса на роялѣ...

Изъ иностранныхъ дирижеровъ выступали въ Павловскѣ гг. Леве и Вербрюггенъ. Г. Леве, извѣстный германскій дирижеръ, оставилъ по себѣ наилучшія воспоминанія. Особенно талантливо и выдержанно по стилю провелъ онъ 1-ую симфонію Брамса и 5-ую симфонію Бетховена. Вторая гастроль Леве была вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы вторымъ вечеромъ Вагнера. Классики, повидимому, больше удаются г. Леве и въ его исполненіи „Фауста“, „Зигфридъ-Идильдъ“, „Вступленія къ „Лоэнгрину“, „Смерти Изольды“ изъ „Тристана и Изольды“ — Леве долженъ, конечно, уступить пальму первенства покойному Моттлю. Но, вѣдь всякихъ сравненій, Леве все же надо признать прекраснымъ „вагнеріанцемъ“, исполняющимъ шедевры байрейтскаго маэстро тонко, рельефно и увлекательно.

Другой гастролеръ-дирижеръ, бельгіецъ по происхожденію и англичанинъ по мѣсту своей настоящей музыкальной дѣятельности г. Вербрюггенъ — артистъ довольно заурядный, склонный къ вѣшнимъ эффектамъ въ ущербъ внутренней дѣльности и пластичности художе-

ственного организма. Исполнялъ онъ 1-ую симфонію Брамса, „Проклятаго охотника“ Франка, „Прялку Омфалы Сенъ-Санса, а кромѣ того множество произведеній английскихъ и бельгійскихъ авторовъ: Эльгара — Прелюдь къ „Сну Геронтія“, Хамикъ - Мавкена — симфоническую поэмю „На горахъ и на водѣ“, Бантока — симфоническую поэмю „Ньеро на минуту“, Жильсона — „Море“ (симф. сюита въ 4 частяхъ), Пизан (брата знаменитаго скрипача) — „Fantasie sur un thème Wallon“.

Но и бездарны же, не во гнѣвъ имъ будь сказано, англичане и бельгійцы по музыкальной части! Или ходять на помочахъ Чайковскаго и Глазунова, или такія банальности пишутъ, что слушать неловко. Еще у Эльгара найдется двѣ-три страницы, достойныхъ вниманія, есть и въ поэмѣ Бантока кое-что задуманное въ стилѣ французовъ и не лишнее гармонической остроты, есть оркестровый вкусъ у бельгійца Жильсона, но въ цѣломъ музыкальное творчество бельгійцевъ и англичанъ таково, что не внушаетъ ни малѣйшаго желанія къ болѣе близкому съ ними ознакомленію.

Въ заключеніе, остается сказать нѣсколько словъ о музыкальномъ вечерѣ въ пользу Общества вспоможенія сиротамъ служащихъ Московско-Виндаво-Рыбинской желѣзной дороги. Вечеръ былъ интересно задуманъ: исполнялась опера (въ концертномъ видѣ) „Беатриса“ А. Давидова. Оркестромъ управлялъ г. Аслановъ (нерѣдко заглушавшій пѣвцовъ). Изъ артистическихъ силъ особенно выдвинулась г-жа Бріанъ въ роли главной героини оперы. Хорошо также былъ г. Курзнеръ въ роли пріора. Сама музыка разработана въ манерѣ Чайковскаго. Будучи мало индивидуальной и подчасъ салонной и слащавой, она въ то же время, если можно такъ выразиться, идеально не подходитъ, по общему своему патетическому тону, къ характеру либретто, извлеченнаго изъ драмы Матерлишка.

Каратыгинъ.

СМѢСЬ

Осенью въ залахъ Академіи Художествъ устраивается (проф. В. В. Матѣ и В. А. Фроловымъ) посмертная выставка работъ А. П. Рябушкина. Петербургскія художественныя и архитектурныя общества получили отъ имени Общества Куинджи приглашеніе принять участіе во всероссійскомъ конкурсѣ проектовъ памятника Куинджи (на Смоленскомъ кладбищѣ). Проекты могутъ быть разработаны въ любой архитектурной или скульптурной формѣ, но стоимость памятника опредѣлена 7.000 рублей. Срокъ представленія работъ — 1 ноября. Назначены три преміи — въ 300, 125 и 75 р.

Въ Петербургѣ этой осенью откроется отдѣленіе (въ помѣщеніи женской гимназіи на Мойкѣ, 36) Института ритмической гимнастики Далькроза, въ которомъ будутъ преподавать лица, присланные изъ Геллерау. Для общей постановки дѣла образуется особый литературно-художественный комитетъ. Всѣ справки — у секретаря отдѣленія Института, А. В. Андронникова (Вас. Остр., 7-я линия, д. 26, кв. 20). Этому глубоко-полезному, съ точки зрѣнія художественно-педагогической, учрежденію можно только пожелать быстрого процвѣтанія.

Во время небывало-разрушительнаго пожара на Петровскомъ островѣ, продолжавшагося весь

день 23 іюля, сгорѣлъ Петровскій дворецъ. Подробности въ слѣдующей Лѣтописи.

Близъ села Малая Перещенина у береговъ Ворсклы, на югѣ Полтавской губ. найденъ одинъ изъ драгоценнѣйшихъ кладовъ нашего времени. Предметы клада, византийской и персидской работы, относятся къ эпохѣ великаго переселенія народовъ (IV — VII вв.) и представляютъ огромное художественное значеніе. Между ними выдѣляются: часть большого серебрянаго съ позолотой сассанидскаго блюда превосходной чеканки (изображеніе, вѣроятно, царя Санора II, охотящагося на дикихъ козъ. — IV в.); большое серебряное золоченое блюдо съ монограммой Иисуса Христа, латинской и греческой надписями (VI — VII в.); большая серебряная, покрытая золотомъ, сосудъ-амфора, украшенная аканфомъ, вѣсомъ 19 фунтовъ; 11 золотыхъ кубковъ, украшенныхъ рельефнымъ орнаментомъ (одинъ изъ нихъ — съ сердониками и другими камнями) и 10 такихъ же серебряныхъ кубковъ; нѣсколько золотыхъ и серебряныхъ кувшиновъ тоже работы V — VII в. Кромѣ того: круглое и овальное золотыя блюда, золотые ножны, готскіе золотые браслеты, части золотого ожерелья, множество золотыхъ бляхъ различной формы — всего 66 фунтовъ одного золота! Въ ближайшемъ номерѣ Лѣтописи будетъ помѣщено подробное описаніе этого сказочнаго клада.

АПОЛЛОНЪ

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк.; 9 р. безъ доставки; за границу — 15 р.
На 1/2 г. — 6 » » » » 5 » » » » — 7 »

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

Русская художественная Лѣтопись — отдѣльно — 4 р. въ годъ.

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

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

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

* * * ТОРГОВЫЙ ДОМЪ

ОБЮССОНЪ * * *

СПБ., МОРСКАЯ №№ 23 и 25,

* * * * * уг. Гороховой.

Правленіе Торг. Дома ОБЮССОНЪ имѣетъ честь извѣстить о полученіи большого транспорта восточныхъ ковровъ собственныхъ покупокъ въ Персіи, Турціи, Малой Азіи и французскихъ изъ Обюссонъ.

Громадный выборъ мебельныхъ матерій, драпировокъ, гардинъ и т. п.

Послѣднія новости Парижа и Лондона.

MAISON D'AUBUSSON,

23 et 25, rue Morskaïa.

■ ■ ■

DÉPÔT GÉNÉRAL

DE TAPIS ET TISSUS POUR AMEUBL.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

АПОЛЛОНЪ

Вышли въ свѣтъ книги:

«Сто Лѣтъ Франц. Живописи» Ц. 8 р.

«Литературн. Альманахъ» » 2 »

«Сергѣй Ауслендеръ — Разказы» » 1 » 50 к.

«Н. Гумилевъ — Чужое Небо» стихи . . » 1 »

Продаются въ конторѣ редакціи.

Разъѣзжая, 8, и въ главныхъ книжныхъ ма-
газинахъ.



С-ПЕТЕРБУРГЪ

КАТАЛОГ ФРАНЦУЗСКОЙ ЮБИЛЕЙНОЙ ВЫСТАВКИ



ЦѢНА 1 РУБ.

**Высылаются по первому требованію изъ Главнаго
склада Сиб. Разъѣзжая д. 8, ред. „Анюалогъ“.**

„Анюалогъ“ № 7.

НЕВСКОЕ БЮРО ПЕРЕПИСКИ — А. И. ПЛатова.

СПб. Невскій, 81, кв. 8.

Тел.: 128-97.
556-92.

ИДЕАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ ПЕРЕПИСКИ

на пишущихъ машинахъ.

БЫСТРОЕ ПЕЧАТАНИЕ ПОДЪ ДИКТОВКУ.

По требованію являюся работать съ машиной
на домъ.

Гарантируется
срочность и тайна.

Пріемъ работы во всякое время.

Оставшіеся въ небольшомъ количествѣ
годовые экземпляры 1910 — 1911 г.г. безъ
переплета — **15** руб.

Въ роскошныхъ переплетахъ — **18** руб.
Для подписчиковъ (по предъявленіи почт.
банд.) — **10** руб., въ перепл. — **13** руб.

Выписыв. изъ редакціи: С.-Петербургъ,
Разъѣзжая, 8.

ЗА ПЕРЕСЫЛКУ НЕ ПЛАТЯТЬ.



Б И Р Ж А .

Опытн. финансистъ, им. мног. связ. въ
Петербургѣ, Парижѣ, Лондонѣ, мож. ока-
зать больш. помощь **капиталистамъ**
изъ пров. интерес. бирж. спекуляція-
ми. Письм.: СПб., Ник. вокз., до востр.,
предъявит. трамвайн. билета № 556897.

Годъ изданія пятый.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

Годъ изданія пятый.

на роскошный художественно-литературный журнал по образцу большихъ заграничныхъ иллюстрацій

„ЕВРОПЕЙСКАЯ ЖИЗНЬ“

Вѣстникъ русской и заграничной жизни, политики, литературы, путешествій, искусства, театра и моды.

ПРОГРАММА ИЗДАНИЯ:

Жизнь Европы. Парижъ. Берлинъ. Петербургъ. Вѣна. Римъ и т. д. — Придворный и парламентскій бытъ. — Дипломатическій мѣръ. — Европейскіе университеты. — Женское движеніе. — Литература, искусство, ученые, артисты. — Уголки русской жизни за границей. — Путешествія, романы, повѣсти. — Мѣръ изящнаго. — Красота на сценѣ и въ жизни. Новѣйшія моды Парижа. — Портреты артистокъ и красавиць, рисунки, сцены. — Веселые наброски, юмористика. — Театры. — Особый отдѣлъ: изъ міра таинственнаго, необычайныя явленія, загадки бытія. — Мѣръ духовъ.



Картины русскихъ и иностранныхъ художниковъ.

Галлерея картинъ

„ПАРИЖСКАГО САЛОНА“.

● 12 ежемесячныхъ богато-иллюстрированныхъ выпусковъ журнала въ видѣ роскошныхъ большихъ тетрадей парижскаго образца — составляютъ цѣнное украшеніе гостиной, салона, кабинета, собраний, читальни. ●

годовымъ подписчикамъ

2 преміи въ 1912 году.

„ПРОБЛЕМЫ ЛЮБВИ“.

(Художественные рассказы и интимныя признанія свѣтской женщины).

„ЕВРОПЕЙСКІЕ КУРОРТЫ“.

I. Карлебадъ. Художественное описаніе Н. Н. Потапенко съ изящными иллюстраціями и подробнымъ справочнымъ отдѣломъ для русской публики.

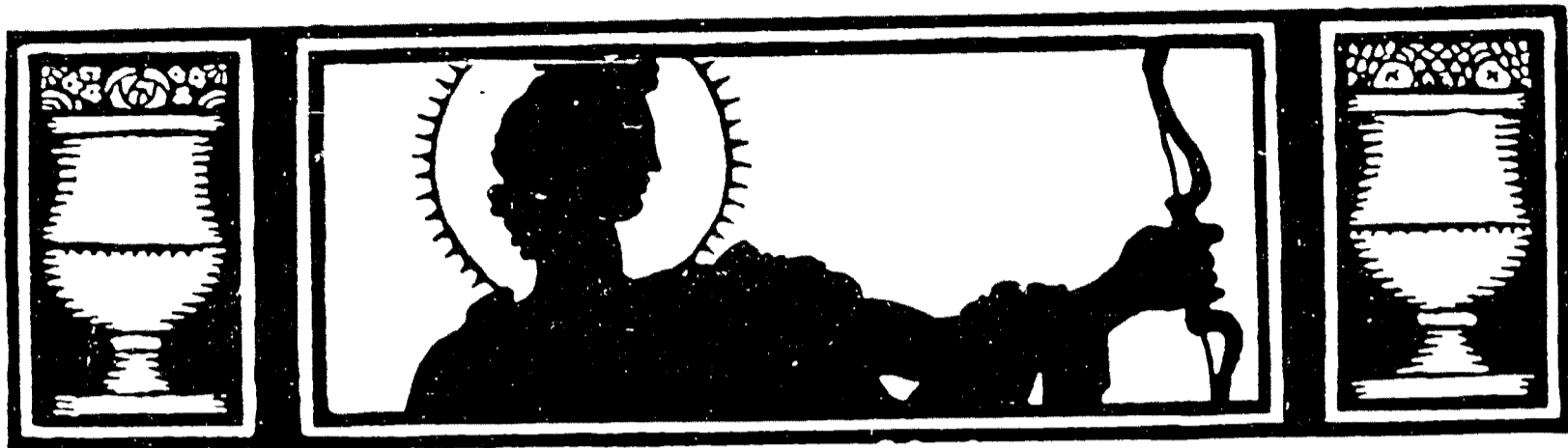
Подписная цѣна: на годъ съ преміей 4 руб., на полгода 2 руб. Заграницу 6 руб. въ годъ (съ преміей).

Особенно роскошные (велевевые) экземпляры 6 руб. въ годъ (съ преміей).

ФОРМАТЪ ЖУРНАЛА УВЕЛИЧЕНЪ.

Подписка принимается въ редакціи „Европейской Жизни“: С.-Петербургъ, Невскій просп., № 94, кв. 9, и въ книжныхъ магазинахъ „Новаго Времени“.

„Аполлонъ“, № 7.



ГОТОВЯТСЯ КЪ ПЕЧАТИ СЛѢДУЮЩІЯ КНИГИ:

Максимілианъ Волошинъ. — **„Личіи творчества“.** Книга первая. Франція. — Вилье де Лиль-Аданъ. Барбе д'Оревильи. Поль Клодель. Реми де Гурмонъ. Анри де Ренье. Аполлонъ и Мышь. Сезаннъ. Гогенъ и Ванъ-Гогъ. Французскій театр. Демоны разрушенія и закона. Пророки и мстители.

Бар. Н. Н. Врангель. — **„Вънокъ 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. — Иностранные художники въ Россіи.

Кн. Сергій Волконскій. — **Художественные отвлеченія.** Съездъ художниковъ. — Драматическія впечатлѣнія. — Сценическая обстановка и человекъ. — Музыка. — Пластика. — Число. — Что дальше?

Кн. Сергій Волконскій. — **„Выразительный человекъ“.** — **Сценическое воспитаніе жеста** (по Дельсарту). Введеніе. — Семіотика. — Статика. — Динамика. — Упражненія. — Библиографія. — Указатели. Со многими иллюстраціями, отд. таблицы (по Дельсарту).

Я. Тугендхольдъ. — **„Проблемы и характеристика“** (сборникъ художественно-критическихъ статей). — Часть первая. 1. Натота въ современной французской живописи. 2. Проблема мертвой природы. 3. Пейзажъ. 4. Портретъ. — Часть вторая. 1. Римская выставка 1911 г. 2. Онора Домье. 3. Жизнь Гогена. 4. Дега и Тулузь-Лотрекъ. 5. Роденъ. 6. Примитивъ нашего времени (Руссо).

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.

Сергій Маковский. — Страницы художественной критики, кн. III.

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

Фабрика
ФРАНЦУЗСКИХЪ ЦВѢТОВЪ
для шляпъ, баловъ, вазъ и пр.

ВЪНЧАТЕЛЬНЫЕ УБОРЫ.



Р. ЛЮТЕРМАНЪ
ДРЕЙСКУРАНТЬ БЕЗПЛАТНО.

ПРЕИМАЕТЪ.

Тел. 427-14.

Приемъ объявленій въ ,Иллюстр. Проспектъ'

на 1913 г. прекращается 30 сентября.

Объявленія въ журналъ ,АПОЛЛОНЪ'

какъ и въ газеты и журналы

ПРИИМАЕТЪ

В. И. БАЛТИНЪ.

С.-Петербургъ. Невскій, 81. кв. 16. Тел.: 556-92 и 178-69.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ
(ТРЕТІЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ)
НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЬ

АПОЛЛОНЪ

Въ 1912 г. „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, при чемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями (монографіями) и представляютъ или творчество отдельныхъ 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 современные исканія въ области искусства въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

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 доставкой и пересылкой; . . . 9 р. — безъ доставки; за границу . . . — 15 р.
На 1/2 — 6 > > > > > . . . 5 > > > > > . . . — 8 >

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

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

Иллюстрированные проспекты высылаются Главной Конторой бесплатно.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ — С.-Петербургъ, Разъѣзжая, 8 (у Пяти угловъ), тел. 178-69, у В. П. Балтина Невскій, 81, кв. 16 и въ книжныхъ магазинахъ: — Москва, Карбасникова, Моховая; „Новое Время“ Кузнецкій мостъ; М. О. Вольфъ; Шибанова, Никольская; „Образованіе“ (Кузнецкій м., д. кн. Гагариной); нотный магазинъ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства“ въ Берлинѣ (Кузнецкій мостъ, д. бр. Дзамгаровыхъ); Одесса, „Трудъ“; Кіевъ, Издиковскаго (Крещатикъ, 29); Ковно, Рутскаго; Варшава, кн. т-во „Орось“ Новый свѣтъ, 70; Саратовъ, „Основа“ (Нѣмецкая ул.); Казань, Голубева; Башмакова. Рига, В. Меллинь и К^о, Известковая 1; А. Павлова, Б. Песочная, 32; А. Вальтеръ и Я. Рапа, Театральная ул., 9; Н. Киммель и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ провинціи, а также во всѣхъ иногороднихъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

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

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

