

ОП

ВЫШЛА ВЪ СВѢТЪ НОВАЯ КНИГА

**СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ**

**СТРАНИЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ**

кн. III.

Содержаніе: Выставки и характеристики.—Отъ автора. Художественные итоги. Выставка женскихъ портретовъ. 'Новое Общество'. 'Миръ искусства'. С. Ю. Судейкинъ. Н. А. Тарховъ. Д. С. Стеллецкій. Проблема 'тѣла' въ живописи. Французскіе художники изъ собранія И. А. Морозова.

Съ двумя трехцвѣтками, пятью меццотинто-гравюрами и двадцатью двумя автотипіями.

Цѣна 3 рубля.

ЦѢНА ОСТАВШИХСЯ ОТЪ ПРЕЖНИХЪ ЛѢТЪ, ВЪ НЕБОЛЬШОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ ГОДОВЫХЪ ЭКЗЕМПЛЯРОВЪ 'АПОЛЛОНА'—15 РУБ., ВЪ ПЕРЕПЛЕТАХЪ (КАРТОНАЖАХЪ) 18 РУБ. СЪ ПЕРЕСЫЛКОЙ.

ДЛЯ ПОДПИСЧИКОВЪ 'АПОЛЛОНА' (ПО ПРЕДЪЯВЛЕННИ ПОЧТОВОЙ БАНДЕРОЛИ ИЛИ ПОДПИСНОЙ КВИТАНЦИИ)—10 РУБ., А ВЪ ПЕРЕПЛЕТѢ—13 РУБ.

ДЛЯ ПЕРЕПЛЕТА ВЫПУСКОВЪ ПРЕЖНИХЪ ЛѢТЪ ИМѢЮТСЯ КРЫШКИ (ГОДЪ ВЪ 4-ХЪ ТОМАХЪ)

ЦѢНА 3 РУБЛЯ.

# HÔTEL MÉTROPOLE



MOSCOU.

ГОСТИНИЦА МЕТРОПОЛЬ

МОСКВА.

Театральная площадь.



## Le Grand Hôtel d'Europe, St. Pétersbourg

a subi une reconstruction complète qui le met au rang des Maisons les plus confortables de toute l'Europe.

### Tarif des chambres et appartements:

Chambre à un lit . . . . .	à partir de 3. — roubles
do. avec antichambre et salle de bain . . . . .	à > > 7. — >
Salon et chambre à coucher . . . . .	à > > 7. — >
do. avec antichambre et salle de bain . . . . .	à > > 12.50 >

Service, chauffage et lumière électrique compris.

Grand nombre d'appartements et chambres avec téléphone.

Attendant à l'hôtel se trouve un bureau de poste et de télégraphe, une agence des Wagons-lits, un bureau d'information de voyages et un bureau de machines à écrire.

### Le Restaurant du Grand Hôtel d'Europe

compte au nombre des plus élégants de la Résidence. Grand soin est porté à la cuisine. Les caves ont une renommée reconnue. Vente de vins hors de la maison à des prix spéciaux.

### Grande Salle de Fêtes

en communication avec des foyers spéciaux et petits salons pour

### Banquets, Réceptions et Noces.

Salle spéciale pour assemblées, five o'clock tea.

Orchestre de premier ordre jouant durant les heures du five o'clock, dîner et souper.

### Dernière création:

Élégant jardin d'hiver en communication avec un splendide jardin d'été sur le toit de l'hôtel, offrant une vue superbe sur toute la ville.

Pour commandes et informations prière de s'adresser à la

Adresse télégraphique: Europotel — St. Pétersbourg.

Direction.

**ПРЕЕМНИКЪ АЛЕКСѢЯ ГУБКИНА**  
**== А. КУЗНЕЦОВЪ и К<sup>о</sup>. ==**

КРУПНѢЙШАЯ ВЪ РОССІИ ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ ЧАЕМЪ.



фирма существуетъ съ 1840 года.  
 Основной капиталъ 10 милліоновъ руб. занасимыхъ 3 1/2 милліоновъ руб.  
 Годичный оборотъ фирмы — ок. 50 милліон. руб.  
 Условный текущій счетъ въ Московскій Государственный Банкъ — № 530.

Чайная торговля основана въ 1840 году въ Кунгурѣ, Пермской губ., А. С. Губкинымъ. Дѣло А. С. Губкина продолжалось его наследникомъ А. Г. Кузнецовымъ, и въ 1891 г. было преобразовано въ существующее нынѣ „Торгово-Промышленное Товарищество Преемникъ Алексѣя Губкина А. Кузнецовъ и К<sup>о</sup>“.

Своими главнѣйшими задачами фирма всегда ставила: до малѣйшихъ подробностей знать требованія, предъявляемая рынкомъ къ качеству продукта, и возможно быстрое, полное, наимыгоднѣйшимъ для покупателя образомъ примѣняться къ этимъ требованіямъ и удовлетворять ихъ.

Вся организация дѣла направлена къ успѣшнѣйшему достиженію этихъ цѣлей. Черезъ свои конторы, расположенныя во всѣхъ значительнѣйшихъ городахъ Имперіи, фирма внимательно слѣдитъ за качествомъ обращающагося продукта и за потребностями спроса и предлагаетъ на чайномъ рынкѣ.

Фирма имѣетъ собственные постоянныя конторы на главнѣйшихъ мировыхъ чайныхъ рынкахъ: въ Ханькоу и Шанхай (Китай), Коломбо (о. Цейлонъ), Калькуттѣ (Индія) и Лондонѣ, и получаетъ во всякое время и безъ всякихъ посредниковъ продуктъ, вполне отвѣчающій заросамъ рынка и вкусамъ потребителя.

Чай приобретаетъ вслѣдствіе этого со строжайшимъ разборкомъ: только лучшихъ сортовъ, съ самымъ извѣстнымъ плантаціямъ.

Въ продажу чай фирмы идетъ какъ цѣлыми ящиками — въ унаковкѣ съ мѣста производства за таможенной пломбой, такъ и въ развѣшенномъ видѣ — подъ правительственной бандеролью.

Развѣскою чай въ мелкія помѣщенія — въ развѣшенныхъ: въ Москвѣ, Одессѣ, Челябинскѣ, Самаркандѣ и Иркутскѣ — занято до двухъ тысячъ человекъ рабочихъ.

Обширная зданія развѣшенныхъ Т-на устроены съ соблюденіемъ всѣхъ требованій гигиены: въ нихъ очень просторно, много свѣта, воздуха; съ технической стороны развѣсны Т-на оборудованы согласно послѣднимъ указаніямъ науки: освѣщеніе, вентиляция, механика, движеніе — все производится электричествомъ, — введены электро-автоматы, вѣсы.

Общее благоустройство и тщательный надзоръ вполне обеспечиваютъ чистоту и опрятность развѣски.

Развѣшивается чай въ бумажныхъ пачкахъ весомъ отъ 1 ф. до 3/4 зол., также имѣется въ разнаго рода чайникахъ: стальныхъ, жестяныхъ, алюминиевыхъ, изъ палье-маше и т. п.

**ВЫБОРЪ РАЗВѢШЕННОГО ЧАЯ** у фирмы — весьма обширный и тщательно припророченный ко вкусамъ и средствамъ русскаго потребителя.

- Черные чай — тонкаго аромата и нѣжнаго вкуса (ММ отъ 1 до 8)
- Первосборные чай — съ крѣпкимъ настоемъ и вкусомъ (ММ отъ 58 до 65)
- Цейлонскіе и Индійскіе чай — съ крѣпкимъ настоемъ и сильнымъ ароматомъ (ММ отъ 90 до 95; 42, 44), — эти главные, выпускаемые фирмой сорта, расцѣниваются для розничной торговли отъ 1 р. 20 к. до 4 р. за фун.

Развѣшивается также **зеленый чай** для средне-азиатскаго рынка. **Цвѣточные чай** — на разныя цѣны. Оптовымъ покупателямъ — обычная скидка.

Адресъ во всѣхъ городахъ:  
 для телеграммъ — Губкинъ-Кузнецову;  
 для писемъ — Товариществу „Губкинъ-Кузнецовъ и К<sup>о</sup>“.

Постоянное стремленіе фирмы — дать потребителю продуктъ высокаго достоинства по вкусу, настою и аромату — не проходитъ незамѣченнымъ: развѣшенный чай ей пользуется дѣстною извѣстностью лучшаго на русскомъ рынкѣ и расходуется ежегодно въ количествѣ до 28 милліоновъ фунтовъ.

Изъ другихъ видовъ потребляемаго въ Россіи чая фирма **КИРПИЧНЫЙ И ПЛИТОЧНЫЙ ЧАЙ**, имѣетъ изготовляемые исключительно собственной фабрикой „Синтай“ въ Ханькоу. Прессовка производится механически и поставлена на возможную при современныхъ техническихъ средствахъ высоту.

По добротности, богатству и разнообразію выбора, прочности и изяществу выработки, кирпичный и плиточный чай фирмы занимаютъ на русскомъ рынкѣ столь же видное положеніе, какъ и ея развѣшенный чай.

Во избѣжаніе усилившихся за послѣднее время поддѣлокъ, слѣдуетъ непременно требовать чай фирмы съ ея торговымъ знакомъ „ДВА ЯКОРЯ“.

Въ сомнительныхъ случаяхъ покорнѣе просить гг. потребителей въ необходимыхъ разъясненіяхъ обращаться непосредственно по адресу ближайшей конторы Т-ва.

Привлеченіе Т-ва было бы крайне признательно за всякое основательное сообщеніе со стороны гг. потребителей о замѣченныхъ недостаткахъ и желательныхъ улучшеніяхъ продукта, что могло бы дать поводъ своевременно принять нужныя мѣры.

**ПРАВЛЕНІЕ И ГЛАВНЫЙ СКЛАДЪ ВЪ МОСКВѢ.** Конторы за границей: въ Ханькоу, Шанхай, Коломбо, Калькуттѣ, Лондонѣ; въ Россіи: С.-Петербургѣ, Одессѣ, Варшавѣ, Ригѣ, Невѣ, Харьковѣ, Астрахани, Царицынѣ, Самаркандѣ, Ташкентѣ, Кокандѣ, Тифлисѣ, Ростовѣ-на-Дону, Н.-Новгородѣ, Казани, Самарѣ, Уфѣ, Дуванѣ, Челябинскѣ, Перми, Кунгурѣ, Екатеринбургѣ, Тюмени, Курганѣ, Омскѣ, Семипалатинскѣ, Вѣрномѣ, Петропавловскѣ, Томскѣ, Барнаулѣ, Бійскѣ, Красноярскѣ, Иркутскѣ и Владивостокѣ.

Торговая въ ярмаркахъ: Нижегородской, Ирбитской, Мензелинской, Ишимской, Кузнецко-Ботовской и др.

**ВЪ РОЗНИЧНОЙ ПРОДАЖѢ ЧАИ ФИРМЫ МОЖНО НАЙТИ У ВСѢХЪ ЛУЧШИХЪ КОЛОНИАЛЬН. И БАКАЛЕЙН. ТОРГОВЦЕВЪ РОССІЙСКОЙ ИМПЕРІИ.**



## КОНЦЕРТЫ С. КУСЕВИЦКАГО.

Сезонъ 1913—14 г.

### ВОСЕМЬ СИМФОНИЧЕСКИХЪ КОНЦЕРТОВЪ.

#### МОСКВА:

По Средамъ: 23 Октября и 6 Ноября.  
По Субботамъ: 23 и 30 Ноября.  
По Средамъ: 18 Декабря 1913 года,  
15 Января, 5 и 26 Февраля 1914 г.

#### ПЕТЕРБУРГЪ:

По Средамъ: 16 и 30 Октября 13 и  
27 Ноября, 11 Декабря 1913 года,  
22 Января, 12 Февраля и 5 Марта  
1914 года.

#### ДИРИЖЕРЫ:

А. НИКИШЪ, К. ДЕБЮССИ и С. КУСЕВИЦКІЙ. || К. ДЕБЮССИ и С. КУСЕВИЦКІЙ.

#### СОЛИСТЫ:

Ф. БУЗОНИ, С. РАХМАНИНОВЪ, А. ШНАБЕЛЬ  
(ф.-п.), Л. КАПЭ (скрипка), Ю. КУЛЬПЪ,  
солистка Его Величества Ф. ЛИТВИНЪ (гѣіііе).

Ф. БУЗОНИ, І. ГАБРИЛОВИЧЪ, А. ШНАБЕЛЬ,  
(ф.-п.), Л. КАПЭ (скрипка), Ю. КУЛЬПЪ и  
засл. артистка Имп. Теат. А. НЕЖДАНОВА.

Оркестръ С. КУСЕВИЦКАГО.

Хоръ АРХАНГЕЛЬСКАГО, оркестръ С. КУСЕВИЦКАГО.

#### НАЧАЛО КОНЦЕРТОВЪ

въ 9 час. вечера.

|| въ 8½ час. вечера.

Рояль фабрики Бехштейнъ, изъ депо АНДРЕЯ ДИДЕРИХСЪ.

Занись и обмѣл абонементныхъ билетовъ на сезонъ 1913—14 гг. производится до 19 Сентября 1913 г. въ потномъ магазинѣ Россійскаго Музыкальнаго Издательства (Москва, Кулецькій мостъ, 6. Петербургъ, Морская, 11), не возобновленные до этого срока абонементные билеты съ 20 Сентября поступаютъ въ общую продажу.

# THE BURLINGTON MAGAZINE

## ИЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ.

Издатели: Lionel Cust, (M. V. O., F. S. A.) и Roger E. Fry,  
при участіи More Adey.

Журналъ этотъ признанъ авторитетнымъ по вопросамъ искусства и исторіи искусства съ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Сотрудники его—лучшіе знатоки по отдѣльнымъ предметамъ. Иллюстраціи лучше, чѣмъ въ другихъ журналахъ; рецензіи составляютъ полный путеводитель по литературѣ изящныхъ искусствъ.

Между прочими предметами вниманія въ журналѣ: архитектура; бронза; вышивки и кружева; гравюра и рисунки; золотыя издѣлія; живопись; античное искусство; игральныя карты; книги, пергаменты и рукописи; керамика и стекло; ковры шитые и тканые; слоновая кость; мебель и обстановочные предметы; медали и печати; миниатюры; мозаика; оружіе; серебряныя издѣлія; скульптура; слоновая кость; расписныя стекла; эмаль и т. д.

Систематическій указатель главныхъ статей высылается по требованію бесплатно.

Подписная цѣна, включая указатели—35 шиллинговъ въ годъ (около 16 р. 50 к.).

АДРЕСЪ: The Burlington Magazine Ltd, 17, Old Burlington Street, London W.  
Angleterre.

9—2

**Складъ изданій Т-ва Р. ГОЛИКЕ и А. ВИЛЬБОРГЪ,**  
С.-ПЕТЕРБУРГЪ, ЗВЕНИГОРОДСКАЯ, 11.

## **„ЦИКОВАЯ ДАМА“**

Поэма А. С. Пушкина, под редакціей Н. О. Лернера. Иллюстр. художн. А. П. Бенуа.  
Роскошный томъ въ форматѣ in quarto 30 × 24 сант., отпеч. на розск. бум. съ многок. воспроизв. факсимиле въ краск. съ аквар. А. Н. Бенуа. Цѣна изданія въ худож. перепл. 10 р., въ розск. кож.—12 р., въ шелк.—15 р. Для гг. любит. отп. 50 нум. экз. въ розск. кож. перепл. Цѣна любит. экз. 35 р.

## **„СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТЪ“**

ТЕКСТЪ В. Я. СВѢТЛОВА.

Роск. изд. въ форматѣ 32 × 21 сант. Крошѣ 19 лист. текста (по 8 стр.) съ иллюстр., заставк. и конц. Л. Бакста, книгу украшаютъ: 28 воспроизв. факсим. въ краск., 8 гелиограф., 32 фототипии и автотипии-душлексъ на отдѣльн. лист. Цѣна изданія въ художеств. перепл. по рис. Е. Лансере 30 р. Для гг. любит. отпеч. 50 нумер. экз. въ розск. перепл. Цѣна любит. экз. 60 р.

АЛЕКСАНДРЪ Н. БЕНУА.

## **„ЦАРСКОЕ СЕЛО“**

въ царствованіе императрицы Елисаветы Петровны.

Книга издана съ роскошью, соответствующей темѣ. Это истиннѣе «дворцовая книга о дворцѣ». Многочисл. иллюстр. въ текстѣ даютъ полное и наглядное представл. о данномъ предметѣ. Крошѣ того, книгу украшаютъ: 18 гелиограф., 14 красочн. воспр., больш. планш., снимокъ fac-simile съ рѣдч. грав. плана нач. царств. Екатерины II, 10 фотот. и 15 автот.-дусл. Цѣна изд. въ розск. кож. пер. 125 р.

## **„ДЕМОНЪ“**

Поэма М. Ю. ЛЕРМОНТОВА. Иллюстраціи художника А. ЭБЕРЛИНГА.

Роск. томъ въ форм. in 4° 25 × 25 сант., съ воспроизв. факсимиле въ краскахъ и гелиографуриюю съ ориг. художн., писанныхъ имъ на Кавказѣ. Цѣна изд. въ худож. перепл. 8 р., въ роскошн. шелк. пер. 15 р. Для гг. любит. отпеч. 50 нумер. экз. на японск. бум. въ розск. пер. Цѣна любит. экз. 30 р.

## **„ЕВГЕНІЙ ОНЪГИНЪ“**

А. С. ПУШКИНА. ИЛЛЮСТРАЦИИ Е. П. САМОКИНЪ-СУДКОВСКОЙ.

Роск. томъ въ 130 стр. въ форм. in 4° 25 × 28 сант. съ 30 воспроизв. факсимиле въ краскахъ съ аквар. художн. Е. П. Самокинъ-Судковской. Богатству иллюстраціи соотвѣтств. и вся внѣшность изданія. Цѣна изданія въ худож. переплетѣ 8 р., въ роскошномъ шелковомъ переплетѣ 15 р.

## **„ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМІЯ ХУДОЖЕСТВЪ, ГАЛЛЕРЕЯ ГРАФА Н. А. КУШЕЛЕВА-БЕЗБОРОДКО“.**

ТЕКСТЪ М. М. ДАЛЬКЕВИЧА.

Изданіе достойнымъ образомъ представляетъ лучшія произведенія иностранной живописи, собранныя въ единственной въ Россіи галлерей, составленной изъ картинъ старинныхъ мастеровъ, работавшихъ въ XIX вѣкѣ. Больше 80 характерн. произв. даны отдѣльн. приложен. и воспроизв. гелиограф. и въ краск.; въ текстѣ дано около 25 копій картинъ, исполн. также гелиограф. Это чисто худ. изд. отпеч. въ колич. 275 нум. экз. въ форм. in folio 52 × 41 сант. Цѣна изд. въ изящн. папк. 100 р.

## **„РУССКОЕ ЗОДЧЕСТВО“ по преданіямъ народной старины.**

В. В. СУСЛОВА.

Роск. томъ въ форм. 30 × 22 сант. заключ. въ себѣ собраніе В. В. Суслова въ воспроизведеніи факсимиле въ краскахъ, фотот., автот. и автот.-душлексъ. Цѣна изданія въ перепл. 5 р.

Плата за пересылку всѣхъ изданій—по разстоянію.

# АПОЛЛОНЪ

## КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, РАЗЪВЪЗЖАЯ, 8 (У ПЯТИ УГЛОВЪ), ТЕЛЕФ. 178-69.

**Вышли въ свѣтъ и продаются въ Конторѣ издательства и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ слѣдующія книги:**

В. Я. Адарюковъ. Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, съ 2 фототипіями и 66 автотипіями. Ц. 3 р. 50 к. (Распродана).

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

Сто лѣтъ французской живописи (1812—1912).—Вступленіе. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre'а и Александра Бенуа. 87 репродукцій на отдѣльныхъ листахъ. Ц. 8 р. Огранич. число экземпляровъ.

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

Сергій Ауслендеръ.—Рассказы, книга 2-я. Содержаніе: Ночной принцъ, Филимоновъ День, Филимонъ-Флейтчикъ, Роза подо льдомъ, Туфелька Нелидовой, Гансъ Вреденъ, Ставка князя Матвѣя, У фабрики, Пастораль, Веселія святки.—Ц. 1 р. 50 к.

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

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

Кн. Сергій Волконскій.—'Разговоры'. Содержаніе: I. Разговоры?; II. Определенія; III. Нева; IV. Приемный дѣн; V. Черноземъ; VI. Былое—Павловка; VII. Звѣзды; VIII. Былое—Фалле; 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.

Кн. Сергій Волконскій.—'Художественные отклики'. Съездъ художниковъ. Драматическія впечатлѣнія. Сценическая обстановка и человѣкъ. Музыка. Пластика. Что дальше? Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергій Волконскій.—'Выразительный человѣкъ', сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту). Введеніе. Семіотика. Статика. Динамика. Упражненія. Библиографія. Указатели. Съ 26 иллюстраціями, автотип. отд. таблицы (по Дельсарту). Ц. 2 р.

Сергій Маковскій.—'Страницы художественной критики, кн. III. Выставки и характеристики. —Отъ автора. Художественные итоги. Выставка женскихъ портретовъ. 'Новое Общество'. 'Миръ Искусства'. С. Ю. Судайкинъ. Н. А. Тарховъ. Д. С. Стеллскаій. Проблема 'тѣла' въ живописи. Французскіе художники изъ собранія И. А. Морозова. Съ 2 трехцвѣтками, 5 мещотипо-гравюрами и 22 автотипіями. Ц. 3 р.

### Готовятся къ печати слѣдующія книги:

Я. Тугендхольдъ.—'Проблемы и характеристики' (сборникъ художественно-критическихъ статей). Максимилианъ Волошинъ.—'Лица творчества'. Книга первая.

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

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

Подписчики журнала 'Аполлонъ' пользуются скидкой 10%. Лица, выписывающія непосредственно изъ конторы издательства, за пересылку не платятъ. Книгопродавцамъ обычная уступка.

# АПОЛЛОНЪ

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1913 г.

(IV-й ГОДЪ ИЗДАНИЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

## У С Л О В И Я П О Д П И С К И :

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

На 1/2 — 6 „ „ „ „ „ 5 „ „ „ „ „ — 8 „

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

**В**ъ 1913 г. (ЧЕТВЕРТЫЙ годъ изданія) художественно-литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, кромѣ июня и юля (т. е. 10-ю выпусками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, меццотинтой, фото-и автохромной и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причѣмъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и представляютъ или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или художественное направленіе, выставку, собраніе предметовъ искусства и т. п. Въ журналѣ помещаются также статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современныя исканія въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Широко поставленная хроника „Аполлона“ даетъ своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Постоянныя отдѣлы хроники: Русская художественная жизнь; Письма изъ Парижа, Лондона, Италіи, Германіи, Польши и т. д.; Новые книги и журналы; Художественныя вѣсти съ Запада; Россіа; Объявленія.

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльные №№ можно получать въ главной Конторѣ „Аполлона“ и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Цѣна оставшихся отъ прежнихъ лѣтъ, въ небольшомъ количествѣ, годовыхъ экземпляровъ — 15 р., въ переплетѣ (картонажъ) — 18 р. съ пересылкой для подписчиковъ „Аполлона“ (по предьявленіи почтов. бандер. или подписной квитанціи) — 10 р., въ переплетѣ — 13 р.

Иллюстрированные проспекты высылаются главной Конторой бесплатно.

При заявленіи о переимѣнѣ адреса и при высылкѣ дополнительныхъ взносовъ необходимо прилагать бандерольный адресъ (по которому высылается журналъ) или сообщать его номеръ. За переимѣну адреса уплачивается 50 коп. (можно почтовыми марками).

Заявленія о неполученіи номера принимаются конторой въ теченіе двухъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ главной Конторѣ, Разъѣзжая, 8 (у пяти угловъ), тел. 178-69, и во всѣхъ большихъ книжныхъ магазинахъ; въ Москвѣ — „Образованіе“ (Кузнецкій м., д. кн. Гагаринной), Карбасниковъ (Моховая), „Новое Время“ (Кузнецкій мостъ), М. О. Вольфъ, Шибановъ (Никольская), нотный магазинъ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства“ въ Берлинѣ (Кузнецкій мостъ, д. бр. Джамгаровыхъ); въ Одессѣ — „Трудъ“; въ Кіевѣ — Издиковскій (Крещатикъ, 29); въ Ковнѣ — Рутскій; въ Варшавѣ — кн. т-во „Орость“ (Новый свѣтъ, 70); въ Саратовѣ — „Основа“ (Нѣмецкая ул.); въ Казани — Голубевъ и Башмаковъ; въ Ригѣ — В. Меллишъ и Ко (Известковая, 1), А. Павловъ (Б. Песочная, 32), А. Вальтеръ и Я. Рагъ (Театральная ул., 9), Н. Киммель, и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ другихъ городовъ провинціи, а также во всѣхъ иногороднихъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

Адресъ Редакціи и главной Конторы — Спб. Разъѣзжая, 8. Тел. 178-69.

Издатель: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергій Маковскій.







А. П. ГОЛКЕ И А. ВИЛЬБОРГЪ





*М.А. Врубель. Автопортретъ.  
(Соб. Г.А. Саурнова в Орб.)*

*M. Wroubel. Portrait de l'artiste.  
(App. à M. N. Smurnoff, St. Ptg.)*



## КЪ РИСУНКАМЪ М. А. ВРУБЕЛЯ

Ник. Пунинъ

*...la ténèbre sacrée où Ruysbroeck étend ses ailes d'aigle, est son océan, sa proie, sa gloire, et les quatre horizons sont pour lui un vêtement trop étroit.*

Hello.



ВЪ ТѢХЪ порѣ, какъ для насъ стало очевиднымъ, какой глубокой упадокъ знаменовало собой академическое и передвижническое искусство, намъ чуждое, нами отвергнутое и теперь столь далекое, что мы почти безъ ненависти созерцаемъ его вялое существованіе, глѣбующее, какъ пятна румянъ на высохшей кожѣ,—съ тѣхъ поръ мы научились цѣнить во всей полнотѣ красоту реальныхъ явленій, находя ихъ сосудомъ достаточно совершеннымъ, чтобы наполнить его трепетомъ духа, для своего выраженія имѣющимъ на языкѣ искусства только одно слово:—стиль.

Впрочемъ, академическіе и передвижническіе каноны, для насъ теперь наивные и нехудожественные, насилуя искусство, вплели гнилыя нитки въ ткань, которую мы называемъ исторической преемственностью, такъ что мы уже должны, касаясь эволюціи русскаго художника нашего времени, считаться съ этими вплетениями, со средой и школой, которыя, въ конечномъ итогѣ, не бываютъ безслѣдными ни для одного мастера. Поэтому-то, приступая къ обзору рисунковъ Врубеля, мы не хотимъ забыть его академическихъ работъ и не можемъ: на эклектической почвѣ Академіи взошли первые ростки генія Врубеля, выросло его творчество—махровое и мятежное растение, какая-то орхидея или Colladium, мохнатыми и вспухшими стеблями поддерживающее бремя своихъ огромныхъ листьевъ, подобныхъ сердцамъ... И, можетъ быть, именно академическими этюдами открывается хроника, повѣствующая объ исканіяхъ столь упорныхъ и дерзостныхъ, что мы, въ концѣ концовъ, перестаемъ удивляться ея послѣднимъ главамъ, написаннымъ то въ огнѣ, то въ сумеркахъ безумія.

Впрочемъ, по раннимъ работамъ Врубеля, изъ которыхъ сохранились очень немногія и по преимуществу акварели, мы можемъ судить только объ исключительной увѣренности художника и о его чувствѣ стиля, однако совершенно еще заглушенномъ, таящимся подъ неприятнымъ налетомъ типично-академическихъ схемъ. Нѣтъ еще этой удивительной способности воспринять форму, планы ея плоскостей и ихъ

2



М. А. Врубель. Автопортретъ въ юности акварель.  
(Собр. Е. М. Терещенко).

игру, которая впоследствии становится столь тревожной и волнующей! Рядъ костюмныхъ набросковъ, всѣ эти анатомическія штудіи, обличающія прекрасныя знанія и какое-то изящество въ легкой паутинѣ карандаша, даже декоративные мотивы, прелестные по чувству ритма и стиля, кажутся оболочками, созданными въ пространствахъ бумаги воображеніемъ, слишкомъ еще сдавленнымъ, чтобы возбуждать въ насъ хотя бы рябь наслажденія. Можетъ быть, „Любовь и Голодъ“, „Молчаніе“ и нѣкоторые акварельные портреты, полные предчувствія зрѣлаго врубелевскаго стиля и мрачной, глубокой красоты, и поражаютъ въ ряду раннихъ работъ Врубеля, но все же „языкъ

формъ“ этихъ композицій еще совершенно лишены своей гибкости и остроты; въ однообразномъ чередованіи онѣ являются передъ нами, и, вѣроятно, многимъ бы изъ насъ онѣ показались совершенно скучными, если бы имя Врубеля не опалило ихъ своей славой. Такъ что мы, созерцающіе эти работы теперь, можемъ сказать, что до 1883 г. Врубеля не существовало; только послѣ того, какъ Чистяковъ и Рѣпинъ побудили молодого академика къ самостоятельной работѣ, и Фортуни, передъ которымъ онъ преклонялся всю жизнь, открылъ ему подлинную красоту краски, вспыхнула первая искра подлиннаго Врубеля,—въ то время никто не понималъ, какимъ густымъ пламенемъ ей суждено будетъ разгорѣться. Однако, если съ болѣе острымъ вниманіемъ пересмотрѣть рисунки Врубеля, сдѣланные и до первой самостоятельной акварели, можно найти работы, которыя хотя-

бы въ нѣкоторыхъ своихъ частяхъ, пусть робко, но уже въ какомъ-то огнѣ чисто-врубелевскаго вдохновенія тлѣютъ, какъ фіолетовые уголья, волнуя плоскость своимъ пепломъ, легкимъ и зернистымъ, разбросаннымъ по поверхности бумаги. Такъ, въ средней части композиціи на тему 'Введенія' формы разлагаются, падаютъ углами, вспыхиваютъ, какъ острые иглы, и вдругъ, сливаясь, начинаютъ горѣть снопами лучей, поднимающимися, какъ псаломъ къ капителямъ храма... За эту работу, сдѣланную въ 82 году, Врубель получилъ вторую серебряную медаль, но уже черезъ годъ произошло охлажденіе между Рѣпинымъ и Врубелемъ, и послѣдній пишетъ о мертвенномъ пониманіи Рафаэля, господствующемъ въ Академіи. Очевидно, что художникъ тогда уже созналъ зрѣлость своего мастерства и открылъ первую страницу катехизиса 'новаго искусства'.

Лѣто 84 года застаётъ Врубеля надъ разработкой росписей Кирилловской церкви въ Кіевѣ. Въ этомъ небольшомъ очеркѣ мы не имѣемъ возможности дать хотя бы скромный анализъ т. н. 'византійскихъ' работъ Врубеля, но есть основаніе полагать, что въ этихъ работахъ художникъ коснулся съ такой силой духа и прозрѣнія извѣстныхъ проблемъ живописи, что тѣ немногія страницы, которыя повѣствуютъ о кіевскомъ періодѣ творчества Врубеля, должны, на нашъ взглядъ, возрасти въ громадную литературу, всецѣло посвященную смыслу и значенію именно этихъ композицій.



М. А. Врубель. 'Любовь и Голодъ', деталь (акварель).  
(Музей Имп. Александра III).



Однако, какъ бы ни хотѣлось намъ отдалить анализъ кievскихъ росписей, представляется невозможнымъ совершенно умолчать хотя бы о нѣкоторыхъ рисункахъ фресокъ и картонахъ, относящихся къ этому періоду творчества Врубеля. Среди нихъ два ангела съ лабарамы, на хорахъ въ крестильнѣ, возникаютъ передъ нами, какъ образцы гениальнаго проникновенія въ стиль и такого мастерства въ трактовкѣ складокъ, что послѣ нихъ всякія попытки въ этомъ родѣ кажутся уже невозможными. Ритмомъ меланхолическимъ и строгимъ запечатлѣны хламиды, то закованныя въ тяжелыя византійскія схемы, то развѣвающіяся, какъ легкая печаль херувимскихъ молитвъ; мятежныя линіи углублены, сдержаны суровостью стилиа и имъ не дано еще вспыхнуть безуміемъ подъ архаическимъ одѣяніемъ, ихъ облакающимъ. Относящійся приблизительно къ тому же времени, но когда уже Врубель былъ въ Венеціи, картонъ Богоматери сразу ставитъ насъ передъ совершенной техникой врубелевскаго карандаша. Мадонна съ простымъ и какимъ-то монастырскимъ типомъ лица, но уже съ застывшими въ созерцаніи глазами, которымъ суженныя зрачки придаютъ пристальность и остроту больного взгляда, сидитъ въ тяжелой, вылитой позѣ, и только мерцаютъ грани складокъ мафорія, да линіи, очерчивающія ея голову и голову Младенца, текутъ и выются, словно гонимыя вѣтромъ. На этихъ работахъ, какъ, вообще, на всѣхъ работахъ этого періода (къ числу ихъ принадлежитъ также и прекрасная акварель, автопортретъ изъ собранія Терещенко), созданныхъ до эскизовъ для Владимірскаго собора, лежитъ печать глубокой и строгой сдержанности, порожденная, какъ можно думать, чужимъ, хотя и органически претвореннымъ стилемъ, который застигъ огонь врубелевскаго воображенія, къ концу 80-хъ годовъ начинавшій уже бросать зловѣщіе отблески на одинокій образъ еще не созданнаго Демона. Казалось, душа Врубеля, заключенная въ оболочку византійскаго стилиа, искала формъ, въ которыхъ она могла бы съ наибольшей полнотой раскрыть свое отчаяніе и свое безуміе, въ предчувствіи котораго она билась и трепетала.

И вотъ въ эскизахъ для Владимірскаго собора форма эта была найдена, и съ тѣхъ поръ рисунки Врубеля достигаютъ огромной силы экспрессіи. Плоскости ломаются на тысячи граней, сталкиваясь, мерцаютъ, какъ иней на стеклахъ, впадаютъ острыми иглами въ текучесть линіи, падаютъ въ однообразіе тушевки и снова вспыхиваютъ, подчиненныя глубокому и многообразному ритму...

Эти несравненные рисунки больше, чѣмъ самыя точныя біографіи, передаютъ намъ красоту, отчаяніе и пышность врубелевскаго творчества. Мы читаемъ въ нихъ о дняхъ раздумій надъ совершенствомъ формъ, о вечерахъ опьяненія, за столиками кievскихъ ресторановъ, о мгновеніяхъ, когда загоралось пламя экстаза и пышная пѣна Царевны-Лебедя плыла по огненному и изумрудному эѳиру сѣвернаго моря; по этимъ линіямъ слѣдимъ мы за надломленными силами души, за воображеніемъ, истощеннымъ въ бесплодной борьбѣ съ матеріаломъ, и за всей мятежной гордостью и безуміемъ гениа, котораго не хотятъ слушать.



М. А. Врубель. Автопортрет  
(академический набросок).  
(Собр. Е. М. Терещенко, в Кіевѣ).

Wroubel. Portrait de l'artiste  
(croquis académique).  
(Collect. Térestchenko, Kiew).



М. А. Врубель. Оливы из сараямось  
"Ракосинск".  
(Соб. Н. И. Забьина-Врубель, в Спб.).

M. Wroubel. Une variante de la  
"Coquille".  
(App. à M-me Zabrina-Wroubel, St. Pbg.).



М. Врубель. Une variante de la  
"Coquille".  
(App. à M-r Rimsky-Korsakoff, St. Pbg).

М. А. Врубель. Одинъ изъ вариантовъ  
„Раковина“. (Соб. з. Римскаго-Корсакова, въ Спб.).



*М. А. Врубель. Автопортретъ.  
(Музей Имп. Александра III).*

*M. Wroubel. Portrait de l'artiste.  
(Musée Alexandre III).*



Но было бы ошибочно думать, что рисунки Врубеля этого периода выражают исключительно пожар и отблески личного воображения. На сравнительно небольшое количество карандашных этюдовъ къ „Демону“, къ Владимірскимъ фрескамъ и нѣкоторымъ другимъ мотивамъ, созданнымъ фантастическимъ паеосомъ, приходится множество этюдовъ, разрѣшающихъ задачи природы и стили; несомнѣнно, однако, что и эти послѣдніе опалены такой силой фантастики и восприняты подъ такимъ острымъ и индивидуальнымъ угломъ, что ихъ реальность растворяется, становится прозрачной, возносится къ какимъ то необычнымъ формамъ, которыхъ намъ не дано было видѣть, прежде чѣмъ ихъ не увидѣлъ Врубель. Этимъ и объясняется то глубокое волненіе, какое сообщается намъ всякій разъ, что мы разсматриваемъ всѣ эти альбомные этюды, декоративные мотивы и просто штудіи съ природы, созданные въ періодъ 90-хъ годовъ, а также въ теченіе пяти послѣднихъ лѣтъ жизни Врубеля, и среди нихъ—многочисленные этюды раковинъ, можетъ быть, самые удивительные среди врубелевскихъ рисунковъ. Прежде чѣмъ мнѣ удалось видѣть эти раковины, я уже слышалъ о ихъ высокомъ совершенствѣ и недоумѣвалъ относительно техники и способа, которые бы позволили перенести на бумагу столь своеобразныя и сложныя формы, но теперь мнѣ кажется, что врядъ ли Врубель могъ найти матеріалъ лучшій, чтобы, сохраняя реальную оболочку, раскрыть весь трепетъ и изысканность своего духа и своей манеры, чѣмъ эти отложившіяся въ глубинахъ моря формы, на которыхъ волны и вѣтеръ запечатлѣли нѣкогда свои мимолетныя поцѣлуи; и невольно думается, что окаменѣлыя дочери Океана, вѣками покоясь на ложѣ песчаной парчи, ждали мастера, способнаго передать ихъ древнюю, утонченную и болѣзненно-волнующую красоту,—мастера, которому онѣ могли бы выдать свои тайны и свою мятежную хрупкость, потому что были безумны, какъ и онѣ... Можно полагать, что и Врубель, передавая въ странныхъ вариацияхъ ихъ формы, чувствовалъ, какъ онѣ открываютъ ему его самого, отражая въ своихъ граняхъ и на своей лоснящейся поверхности изломы его воображенія, и, вѣроятно, онъ любилъ ихъ съ той интимной нѣжностью, которая возможна только при исключительномъ внутреннемъ родствѣ духа и формы.

Понятно поэтому, что мы склонны видѣть въ этихъ этюдахъ высшее напряженіе врубелевскаго рисунка. Острые углы и выющіяся линіи образуютъ, сливая свѣтотѣнь съ формой плоскости, пышную симфонію, навѣянную грустью лагуны, по котормъ стелется туманъ Адриатическаго моря; снопы лучей рассыпаются, надломленные, словно непринятые прозрачностью водъ, уходятъ въ провалы тушовки... и вдругъ вспыхиваетъ форма женскаго тѣла—обнаженная грудь или линія живота—и, сладострастно извиваясь, таетъ въ стеклянной поверхности зыби, мерцающей фосфорическимъ блескомъ, и тогда кажется, что всѣ эти плоскости, оборванные, острые и волнующіяся, падаютъ въ тѣло раковины, которое становится необъятнымъ, заключающимъ въ себѣ все великолѣпіе міра, какимъ-то символомъ являю-

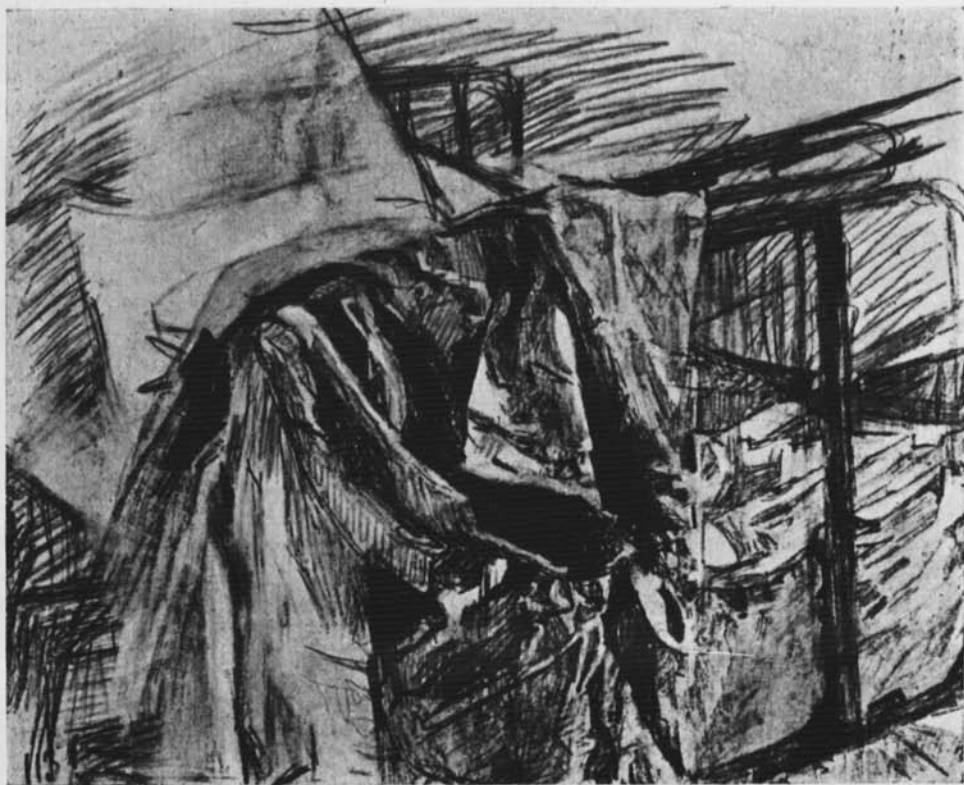
шимъ передъ нами свою красоту и красоту творчества, вызвавшего его къ жизни. На первый взглядъ можетъ показаться, что рука художника, умбющая съ такимъ совершенствомъ передать твердую массу, опустилась бы въ безсиліи передъ болѣе мягкой и живой натурой, но мы убѣждаемся въ противномъ, пересмотрѣвъ наброски пикейныхъ одѣялъ, простынь и цвѣтовъ, сдѣланные Врубелемъ, мастеромъ столь удивительнымъ, что все, къ чему бы онъ ни прикасался, начинало свѣтиться совершенно особенной жизнью. Такъ, его несравненные рисунки кампанулъ, сохраняя въ себѣ очарованіе этюдовъ раковинъ, ихъ сложный и фантастическій бредъ, ихъ болѣзненную мятежность и стиль въ трактовкѣ плоскостей, приобретаютъ какую-то необыкновенную мягкость и линіями круглящимися и нѣсколько томными передаютъ пульсъ, который бьется въ стебляхъ, въ лепесткахъ нѣжныхъ и какъ будто слегка увядающихъ. Хрупкими и отуманенными, но удивительно пышными кажутся и сирени, рисунокъ которыхъ такъ характеренъ своимъ соединеніемъ плоскостей свѣтотѣни съ плоскостями формъ; но наибольшее вниманіе привлекаютъ штудіи одѣялъ, тяжелыхъ и мягкихъ, и этюды простынь, среди которыхъ 'Безсонница' возноситъ насъ къ исключительнымъ образцамъ карандашныхъ рисунковъ. Во всѣхъ этихъ работахъ, совершенныхъ и изысканныхъ, Врубель всегда зналъ, какъ окутать явленія, не нарушая стиля, имъ присущаго, своимъ индивидуальнымъ пафосомъ, и онъ заставлялъ ихъ мерцать, не погашая ихъ реальности, огнемъ, который сжигалъ его душу.

Понятно, что особенной силой фантастики должны быть отмѣчены тѣ изъ врубелевскихъ работъ, которыя разрѣшаютъ проблемы стиля или окрашены заревомъ его высокаго воображенія. Врубель всегда поражалъ знавшихъ его людей обостренной художественной памятью и въ частности памятью къ стилямъ предшествовавшихъ эпохъ, и мы полагаемъ, что эта черта его личности является показателемъ времени, стимуломъ, благодаря которому только и можно было освободить искусство отъ путъ, наложенныхъ на него академической и передвижнической школами. Лишь сознаніе, запечатлѣвающее съ легкостью и достаточной полнотой схемы красоты, уже однажды приведенныя въ извѣстное гармоническое соотношеніе, могло еще на школьной скамьѣ опредѣлить истинный смыслъ художественныхъ теченій съ тѣмъ, чтобы уже больше никогда не ошибаться на этотъ счетъ. И Врубель не ошибался ни тогда, когда онъ писалъ панно для Нижегородской Выставки, ни тогда, когда набрасывалъ 'женскую фигуру на котурнахъ' — этюдъ, въ которомъ прелесть врубелевскаго карандаша, ищущаго и отмѣчающаго неуловимыя черты стиля, соединена съ его совершенной техникой. Но среди многочисленныхъ работъ Врубеля на тему 'стиля', меня останавливаетъ теперь одна, не потому, что она лучшая, но оттого, что раньше другихъ очаровала меня, и съ ней связано воспоминаніе о первомъ восторгѣ передъ красотой мучительной и жестокой. Эта работа — рисунокъ блюда. Въ овальной каймѣ русскаго орнамента выются водоросли, сплетая большое мерцаніе сапфировъ съ тѣ-



М. А. Врубель. Портрет жены художника  
Н. И. Забьла-Врубель.  
(Музей Имп. Александра III).

M. Wroubel. Portrait de la femme de l'artiste  
M-me Zabéla-Wroubel.  
(Musée Alexandre III).



*М. А. Врубель. Набросокъ одѣла.  
(Собр. Е. М. Терещенко, въ Кіевѣ).*

*M. Wroubel. Croquis d'une couverture de lit.  
(Collect. Térestchenko, Kiew).*

лами Царевенъ, меланхолически и вожделѣнно извивающихся подъ дрожь гуслирныхъ струнъ, перебираемыхъ Садко; пышные кокошники, изломы рукъ и свѣтящіеся глаза, умоляющіе, или еще отуманенные истомой дѣвичьяго сладострастія, плывутъ, въ то время, какъ судорога тонкихъ и гибкихъ тѣлъ шевелитъ воды. Море свѣтится рябью, мѣсяцъ всталъ, а мохнатая кисти елей все качаютъ да кружатъ свои заповѣдныя думы, пока двѣнадцать раковинъ не погасятъ ихъ странно-медленный гулъ въ отнѣ своихъ похотливыхъ, овитыхъ рыбами, чашечекъ, и тогда черная морда водяного царя вспыхиваетъ, какъ послѣдняя и



М. А. Врубель. Женская Голова (акварель).  
(Собр. Е. М. Терещенко).

горькая отравяющая всей этой дивной и больной композиции... Ритмъ, которымъ переданы въ этомъ рисункѣ напѣвъ былинъ и древняя пышность народныхъ фантазій, облеченный въ непогрѣшимыя ткани стиля, высоко возноситъ работу Врубеля надъ цѣлымъ рядомъ подобныхъ работъ, ставшихъ теперь столь популярными отчасти благодаря И. Билибину, никогда, однако, не достигавшему хотя бы извѣстной доли врубелевскаго совершенства и подлинности его эпического стиля. Впрочемъ, можно ли этому удивляться, если помнить объ исключительной гибкости врубелевскаго генія, объ этомъ сердцѣ, пылавшемъ, подобно углю, передъ византийскою величавостью, передъ пышностью восточныхъ одеждъ, о рукѣ, съ одинаковымъ совер-



шенствомъ передававшей русскій орнаментъ и романтическіе цвѣты средневѣковаго Запада, ибо, говоря о послѣднихъ, несомѣнно, что рисунки, сдѣланные Врубелемъ для цвѣтныхъ стеколъ,—прекрасные образцы возсозданія готическихъ стилей.

Но какъ бы ни волновали насъ всѣ эти могучія, трепетныя и пламенѣющія работы, никогда, думается, карандашъ Врубеля не достигалъ такого вихря и силы выразительности, какъ въ этюдахъ къ ‚Демону‘ и въ работахъ послѣднихъ годовъ. Мы не можемъ себѣ позволить подробно остановиться въ этомъ краткомъ наброскѣ на анализъ духовнаго родства, связывающаго Врубеля съ образомъ, которымъ онъ хотѣлъ передать, одержимый маніей, царственное безуміе разбитаго и проклятаго духа; мы не считаемъ себя даже въ силахъ повѣдать словами вопль и отчаяніе, которыми озаряется книга, какъ пламенемъ серафическихъ взоровъ, повѣствующая о безуміи генія, почувствовавшаго шелестъ полета небесныхъ силъ. Передъ этимъ зрѣлищемъ, мѣнявшимъ каждое утро свои очертанія, мы всѣ будемъ еще долго безмолвствовать съ широко-отверстыми глазами, и если въ столь жестокомъ видѣніи сознанию нашему не дано угаснуть, то широкій жестъ, подобный взмаху крыла, можетъ быть единственнымъ выразителемъ нашихъ переживаній. Все равно; такъ какъ, если кисть Врубеля и его краски были безсильны передать экстазъ, опустошившій его душу, то не намъ, носящимъ ничтожные отблески его скорби, выразить трепетъ мысли, которой коснулось дыханіе Демона, увѣнчаннаго золотыми перьями... Впрочемъ, и дерзнувшіе на это поняли бы скоро, что имъ недостаетъ и фактическихъ данныхъ біографіи и психологическаго опыта, съ помощью которыхъ только и можно было бы проникнуть въ тайну столь сложнаго и больнаго творчества. Поэтому, не останавливаясь уже надъ художественнымъ содержаніемъ этюдовъ къ ‚Демону‘, мы позволимъ себѣ отмѣтить только особенности, которыя приобрѣлъ врубелевскій карандашъ въ этихъ наброскахъ, равно какъ и вообще во всѣхъ работахъ послѣднихъ лѣтъ жизни художника.

Пусть строгому и острому взгляду кажется, что, начиная съ 1902 года, линіи въ рисункахъ Врубеля сбиваются, теряютъ свою гибкость и свою чистоту, начинаютъ иногда лепетать почти по дѣтски; можетъ быть, дѣйствительно, во всѣхъ работахъ, сдѣланныхъ мастеромъ послѣ перваго приступа безумія, нѣтъ уже больше той твердой сдержанности и той схемы до конца продуманнаго стиля, которые придаютъ суровость и четкую строгость прежнимъ работамъ Врубеля, но намъ кажется, что никогда прежде художникъ не достигалъ той силы выразительности и страстности, которая скрыта во всѣхъ этихъ спутанныхъ и обезумѣвшихъ космахъ, въ этихъ лаконическихъ штрихахъ, зловѣще возникающихъ хотя бы въ ‚Емаусскихъ Путникахъ‘ или въ мрачныхъ очертаніяхъ едва мерцающаго лика въ ‚Иезекиилѣ‘. Въ ряду этихъ рисунковъ портретъ жены художника (см. приложенную здѣсь фототипію) кажется намъ настолько совершеннымъ и полнымъ глубокой выразительности, что мы рѣшились бы посвятить цѣлую главу анализу этихъ формъ и техники, если бы только это было возможно въ предѣлахъ нашей задачи. Не случайной кажется



М. А. Врубель. 'Кампанулы' (собр. Е. М. Терещенко).

намъ эта 'поза куклы', которая одна только могла выразить нѣжность Врубеля и его, можетъ быть, слишкомъ величественную, такъ какъ онъ былъ гений, любовь къ одному изъ проходящихъ явленій жизни; онъ утопилъ женщину въ пышной эфемерности волановъ, и каждая складка ихъ, какъ ласка, или какъ 'вѣчно-романтическое въ любви' кутаеъ это хрупкое тѣло, въ одно и то же время и реальное, и выдолбленное мечтой. Вся наша чуткость, весь трепетный и тихій восторгъ передъ тончайшими тканями женственности-опредѣлены художникомъ въ тѣ годы, когда никто изъ современниковъ не могъ еще предсказать, въ какія формы будетъ угодно жизни облечь древнюю и все еще неизношенную тему любви. Этотъ портретъ—отраженіе въ зеркалахъ искусства нашихъ стремленій къ символистическимъ обобщеніямъ, и въ то же самое время это—разрѣшеніе извѣстной проблемы природы, дерзость гения, который хотѣлъ мельчайшія черты заданной реальности пропитать своей глубокой и все возраставшей духовностью; и невольно, просматривая 'ходы' этихъ граней и линій, думаешь, что Врубель, постигнувъ бесплодность попытокъ вылить свое внутреннее напряженіе въ строгія формы, начи-

наеть искать въ нарушеніи законовъ, которымъ подчинена матерія, языка болѣе гибкаго и болѣе остраго; кажется, что онъ хотѣлъ заставить говорить формы тамъ, гдѣ онѣ могутъ только разсыпаться и тлѣть, свидѣтельствуя о бренности и ничтожности своей плоти. Ибо, поистинѣ, суровыми и нерушимыми оковами сжата жизнь и все, что въ ней пребываетъ, такъ что никакими силами нельзя перебросить стрѣлъ за черту реальностей и данныхъ намъ тканей бытія. Было ли это забыто гениемъ въ пылу творческой дерзости, или просто слишкомъ хрупкой была его психическая организація—неизвѣстно, но такъ или иначе безуміе повѣяло въ его душу и легло печатью на цѣлые десять лѣтъ его жизни.

А мы, читая теперь хронику жизни Врубеля, мы не удивляемся больше этимъ послѣднимъ главамъ, такъ какъ, очевидно, никакія ткани не могли выдержать столь упорнаго и напряженнаго творчества; крылья, вознесшіяся на такую высоту, должны были подломиться, обезсиленные; но передъ тѣмъ, какъ повиснуть, они царственно простерлись въ небѣ,—и послѣдняя работа мастера, портретъ Брюсова, была столь же прекрасна, какъ и его прежнія работы... Въ одинъ изъ тѣхъ дней, когда художникъ отдавалъ этому портрету остатокъ своихъ силъ, онъ сказалъ, отвѣчая Брюсову на его предложеніе выпить съ нимъ вина:— «Я все свое вино уже выпилъ»,—и, говоря такъ, Врубель отодвинулъ стаканъ.





*М. Врубѣль. Портретъ жена художника  
(Соб. Г. У. Завдоса-Врубѣль и др.)*

*M. Wrubel. Portrait de la femme de l'artiste  
(App. à M-me Zabela Wrubel, St. Pét.)*

## ЗАВѢТЫ ВРУБЕЛЯ

Всеволодъ Дмитріевъ



ЛЯ насъ, слишкомъ близкихъ къ Врубелю по времени, его подлинный образъ, несомнѣнно, заслоненъ случайнымъ. Но это соображеніе не должно остановить нашихъ попытокъ понять завѣты Врубеля, ибо несомнѣнно и то, что такими попытками—пустъ неточными—мы приближаемъ грядущее вѣрное слово о Врубелѣ. Мы—зрители и участники знаменательной переодѣвки: древнерусская иконопись, еще недавно бывшая для насъ мертвой и ненужной, нынѣ, все съ большей и большей силой, притягиваетъ насъ, какъ родникъ красоты живой и близкой. Эта переодѣвка, существенно измѣнившая нашъ вкусъ и требованія, коснулась и Врубеля; какъ разъ къ тѣмъ его произведеніямъ, которыя при ихъ появленіи вызывали наибольшее возмущеніе, а потомъ стали предметомъ наибольшихъ восторговъ, т. е. къ произведеніямъ его зрѣлаго періода (до девятисотыхъ годовъ), мы стали спокойнѣе... Они намъ начинаютъ казаться данью своему времени, такой же данью, какою были своему—, Явленіе Мессіи' Иванова или историческія картины Ге,—тогда какъ росписи Кирилловской церкви, эскизы для Владимірскаго собора и послѣднія, византійскія' работы Врубеля, прежде понимаемыя только какъ вступленіе и заключеніе къ главному московскому періоду творчества художника, намъ хочется выдвинуть впередъ, какъ основное, какъ самое жизненное во Врубелѣ...

Художникъ, провидящій, черезъ головы современниковъ, будущее, 'нужное' въ искусствѣ и этого, 'нужнаго' добивающійся, неслучайно долженъ угадывать свое значеніе, иначе онъ далъ бы только рядъ случайныхъ, не связанныхъ между собой, а потому и необъяснимыхъ, попытокъ. Изъ переписки Иванова мы видимъ, что онъ, и раньше всѣхъ и вѣрнѣе всѣхъ, созналъ свое значеніе. Въ томъ же мы убѣждаемся, перечитывая письма Ге. И теперь, въ опубликованныхъ уже письмахъ Врубеля и воспоминаніяхъ о немъ, мы находимъ указанія, что Врубелъ въ послѣдніе годы жизни подошелъ къ тому же толкованію смысла искусства, къ которому нынѣ подходимъ мы. Такимъ образомъ наша переодѣвка—не результатъ моды дня; мы лишь пытаемся слѣдовать по пути, указанному самимъ Врубелемъ:

Съ каждымъ днемъ все болѣе чувствую, что отреченіе отъ своей индивидуальности и того, что природа безсознательно создала въ защиту ея, есть половина задачи художника. А можетъ быть я говорю вздоръ. Ты меня прости: я всталъ утромъ съ сильнѣйшей мигренью, которая меня посѣщаетъ одинъ-два раза въ мѣсяцъ, да вѣдь такъ, что шею сводитъ судорогами отъ боли. Теперь не знаю, надолго ли



полегчало, отчего? Миѣ вдругъ страстно захотѣлось рѣдиси и простаго чернаго хлѣба, такъ что, несмотря на то, что каждый шагъ болѣю отдавался въ голову, я побрѣлъ на рынокъ купить того и другаго и сталъ ѣсть, и боль стала проходить. Когда я себя въ искусствѣ буду чувствовать такимъ же облегченнымъ?\*

Такъ писалъ Врубель сестрѣ въ серединѣ восьмидесятыхъ годовъ, въ кievскій періодъ своей жизни, т. е. въ періодъ юношески-огненный, но и юношески-безотчетный. Врубель, сказавъ пророчески, что отреченіе отъ своей индивидуальности—половина задачи художника, поспѣшилъ прибавить: «а можетъ быть, я говорю вздоръ». Ту же безотчетность мы наблюдаемъ во Врубелевскомъ творствѣ того времени; съ одной стороны чудесное проникновеніе въ византійскій духъ: только для гения возможна сила, съ какой онъ спаялъ свою индивидуальность съ византійской формой. Но съ другой стороны—уклонъ именно къ обостренію своей индивидуальности; къ этому же времени относится первый набросокъ «Демона».

Зрѣлый періодъ Врубеля—періодъ, когда духъ человѣка въ наибольшемъ подчиненіи у разсудка—проходитъ въ попыткахъ согласовать его исканія съ господствующими исканіями того времени. Здѣсь примѣчательное совпаденіе (уже указанное въ началѣ статьи) со зрѣлыми періодами творчества у Иванова и у Ге; и у нихъ этотъ періодъ прошелъ въ напряженной и неудачной борьбѣ съ инстинктивными требованіями ихъ духа, въ попыткахъ пригнуть эти требованія до уровня современныхъ имъ художественныхъ нормъ. Изъ этого можно вывести, что и въ будущемъ, слѣдующему русскому гению грозитъ трагическая участь—растратить свои драгоцѣннѣйшіе годы, свою зрѣлость, въ жестокой борьбѣ съ самимъ собой, если мы не попытаемся поднять нашъ художественный идеалъ до высоты идеала указанныхъ художниковъ.

Врубель пробуетъ быть мирнымъ украшателемъ жизни, пробуетъ подмѣнить красоту пріятностью, стиль—стилизаціею, свою великую духовность—интимной душевностью, но это ему не удается. Не находя выхода, его религиозное напряженіе возрастаетъ съ необычайной быстротой: этапы этого нарастанія—«Демоны»; и разрѣшилось оно приступомъ душевной болѣзни. Припадокъ безумія временно успокоилъ, утишилъ Врубеля, какъ утихаетъ послѣ напряженія грозы природа. И тогда мы видимъ чрезвычайно знаменательный возвратъ Врубеля къ своимъ юношескимъ опытамъ: Не могу безъ волненія вспомнить слова Врубеля, сказанныя (весной 1901 г.) въ Кирилловской церкви передъ «Надгробнымъ плачемъ»:—«Вотъ къ чему въ сущности я долженъ бы вернуться» (С. Яремичъ)...

Произведенія послѣднихъ лѣтъ Врубеля—отвѣтъ на вопросъ, поставленный имъ въ молодости: «Когда я себя въ искусствѣ буду чувствовать такимъ же облегченнымъ?». Не даромъ теперь его любимымъ образомъ сталъ прозрѣвающій пророкъ, такимъ же неотступнымъ, какимъ въ московскій періодъ былъ одинокій и тоскующій Демонъ. Но послѣдній періодъ Врубеля имѣетъ громадное значеніе не только для



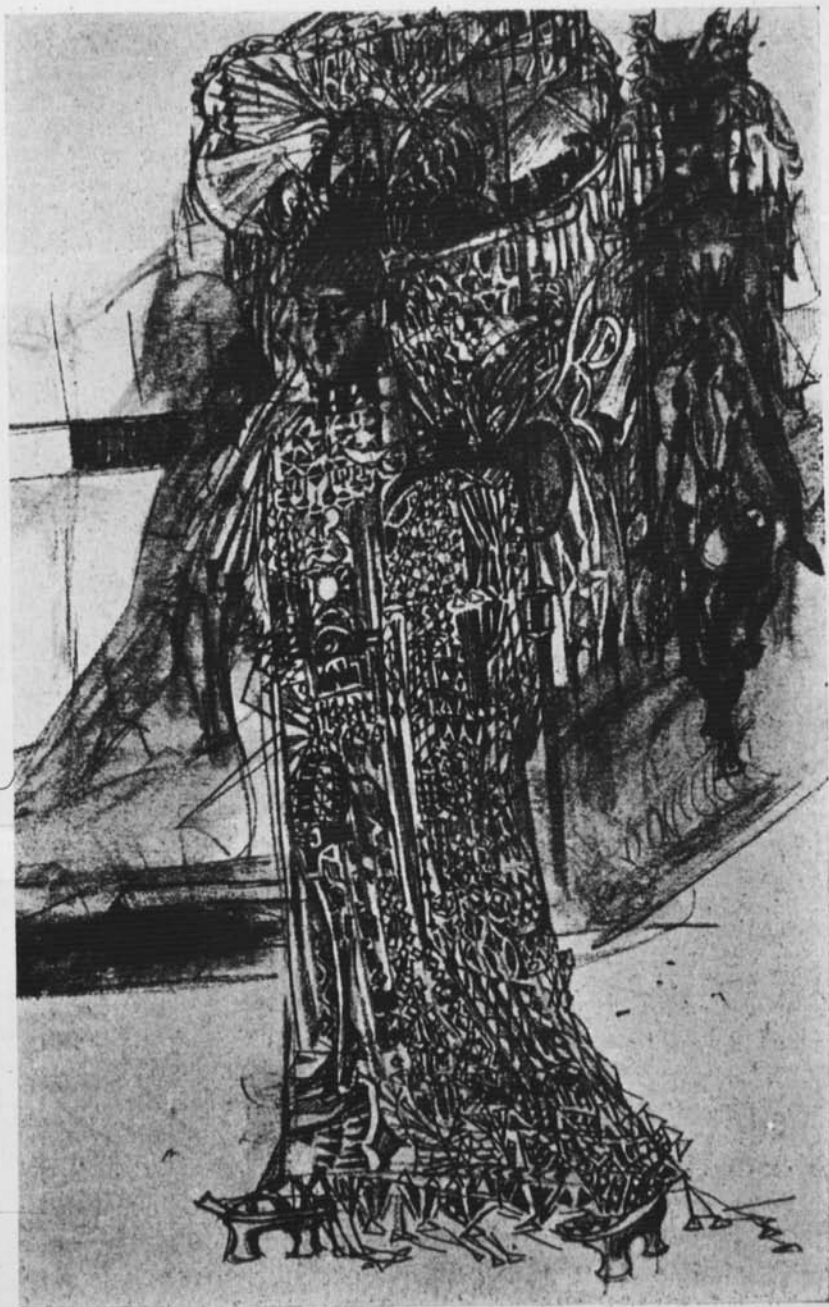
М. А. Врубель. Портрет жены  
художника (акварель).  
(Музей Имп. Александра III).

M. Wroubel. Portrait de la femme  
de l'artiste (aquarelle).  
(Musée Alexandre III).



*М. А. Врубель. Эскиз кь 'Демону'.  
(Музей Имп. Александра III).*

*M. Wroubel. Esquisse pour le 'Démon'.  
(Musée Alexandre III).*



М. А. Врубель.  
„Женская фигура на котурнахъ“.  
(Соб. Н. А. Смирнова, вь Спб.).

M. Wroubel.  
„Femme sur cothurnes“.  
(App. à M-r N. Smirnoff, St. Pbg).



*М. А. Врубель. Кампанулы.  
(Собр. Е. М. Терещенко, въ Кіевѣ).*

*M. Wroubel. Campanules.  
(Collect. Térestchenko, Kiew).*



самого художника; въ немъ мы слышимъ ,облегченіе' и для всего русскаго искусства.

Мы найдемъ нѣсколько свидѣтельствъ отъ лицъ, близко знавшихъ Врубеля въ его послѣдніе годы, указывающихъ на важный переломъ, происшедшій въ художникѣ. ,Вкусъ Врубеля совершенно переѣвился, теперь онъ презираетъ художниковъ, которые не интересуются смысломъ, а раньше онъ только признавалъ искусство для искусства' (Екат. Ге). С. Яремичъ пишетъ: ,Въ пониманіи Врубеля происходила переѣвна — теперь онъ настаивалъ на важности содержанія въ искусствѣ. Интересно, что онъ сталъ теперь цѣнить всегда прежде отрицаемаго Ге. Но это направленіе духа вело Врубеля къ ненормальности или скорѣи было уже ея плодомъ'. Мы не можемъ согласиться съ такимъ толкованіемъ Врубелевскаго перелома; изъ нижеприводимыхъ словъ Ге и Врубеля мы увидимъ, что пониманія смысла искусства, тѣмъ и другимъ, пониманія, къ которымъ они пришли черезъ весь творческій опытъ жизни,—близко соприкасаются. Слѣдовательно, возникшій у Врубеля интересъ къ Ге—не ,плодъ ненормальности', но результатъ давно назрѣвшей попытки найти ,облегченіе', выходъ изъ тупика индивидуализма.

,Художникъ—тотъ, кто вноситъ въ свое живое произведеніе свою живую мысль, т. е. которою онъ жьт. Форма же одна безъ содержанія даетъ произведеніе мертвое—трупъ, вещь' (Н. Н. Ге).

Врубель въ письмѣ къ женѣ, разбирая произведенія Сѣрова, пишетъ:—,у Сѣрова нѣтъ твердости техники; онъ беретъ вѣрный тонъ, вѣрный рисунокъ, но ни въ томъ, ни въ другомъ нѣтъ натиска восторга. Вотъ разгадка, отчего тебя Сѣровскіе портреты оставляютъ равнодушной'. — Здѣсь тождественное съ Ге пониманіе значенія формы, только какъ зримаго отраженія духа.

Творчество художника—это поиски формы, наиболѣе полно и просто, а потому и наиболѣе мощно и совершенно, воплощающей его духъ. Потому-то приближеніе Врубеля къ иконописи такъ важно. Тамъ, слѣдовательно, Врубель видѣлъ форму, наиболѣе приспособленную для реализаціи его живого, столь волнующаго и близкаго намъ, духа. Но это приближеніе отнюдь не сопровождалось копированіемъ иконописной техники. Уже въ Кирилловскихъ росписяхъ Врубель воспринимаетъ византійскіе каноны, какъ господинъ ихъ, а не рабъ, онъ смѣло ломаетъ ихъ и строитъ новыя сочетанія; но странно, именно эта ломка и убѣждаетъ насъ, что онъ дѣйствительно проникъ въ византійскія тайны!

Въ эскизахъ для Владимірскаго собора Врубель еще дальше отходитъ отъ иконныхъ схемъ, но тутъ мы наблюдаемъ новый фактъ чрезвычайной важности—эти акварели близки Ивановскимъ, а между тѣмъ рисунки Иванова съ ассирійской, а не византійской атрибуціей.

Слѣдовательно, во Врубелевскихъ работахъ важно не видимое приближеніе къ Византіи, но то внутреннее, что ставитъ ихъ на одну высоту съ Ивановымъ и иконописью. ,Голова пророка' (1904 г.)—отнюдь не возсозданіе иконописной манеры; здѣсь нѣтъ

условныхъ пробѣловъ, условныхъ морщинъ или нарочитой рѣзкости и удлиненности овала, техника здѣсь въ точности та же, что и въ послѣднихъ автопортретахъ. Это не рисунокъ въ византійскомъ стилѣ, это не Васнецовскій театралный статистъ, наряженный въ византійскій костюмъ и ставшій въ византійскую позу, и не тотъ же статистъ, только великолѣпно загримированный подѣ иконный ликъ, и некоторыхъ современныхъ возсоздателей иконописи, но лицо пророка, дѣйствительно зримое Врубелемъ, которое онъ пытался закрѣпить письмомъ, наиболѣе простымъ и реальнымъ.

Если здѣсь Врубель чудесно приблизился къ иконописи, то это лишь доказываетъ, что въ немъ было то же религіозное напряженіе, та же духовная высота, что сейчасъ такъ привораживаетъ насъ къ инымъ иконамъ. Невозможная длина рукъ, тѣла, противоестественный изломъ глазъ, шеи, — раньше казались явнымъ анатомическимъ промахомъ, слѣдствіемъ болѣзни Врубеля, но сейчасъ мы уже научились цѣнить форму, лишь поскольку точно она отражаетъ духъ художника, и эти недавніе промахи мы воспринимаемъ теперь, какъ гениально выраженную правду. Черезъ трагическій опытъ Врубеля мы поняли, что совершенствованіе формы неразрывно связано съ духомъ художника, что совершенная форма ни что иное, какъ видимый глазу совершенный духъ.

Академикъ Ивановъ, передвижникъ Ге, эстетикъ Врубель — оказываются на одномъ пути, когда, ломая условныя догмы своего времени, они ищутъ живую форму для своего живого духа, и эти исканія, несомнѣнно, ведутъ ихъ ближе къ Византіи. Хочется вѣрить, что нынѣ не пропадетъ безслѣдно драгоцѣнный Врубелевскій опытъ, какъ прошли безъ отзвука достиженія Иванова и Ге, что современное художественное движеніе не обратится прямо къ Византіи, минуя Врубеля, какъ раньше шли прямо къ Западу, минуя Иванова и Ге, но пойдетъ черезъ него, ибо Врубель, всей своей героической жизнью указалъ подлинный путь къ возрожденію древне-русской иконописи — этого чудеснаго искусства, умѣвшаго смыкать въ единое — пользу и красоту, высокое содержаніе и совершенную форму, — искусства, передъ которымъ сейчасъ, какъ передъ идеаломъ, стоимъ мы.



## ЭДУАРДЪ ВИТТИГЪ

МАКСИМИЛИАНЪ ВОЛОШИНЪ

(О ВОЗМОЖНЫХЪ ПУТЯХЪ СКУЛЬПТУРЫ)



АКЪ вы вѣрите тому, что Роденъ самъ своими руками лѣпить всѣ статуи, которыя обозначаются теперь его именемъ?.. Онъ даетъ послѣднюю ретушовку и подписывается. Не больше! Я вамъ предсказываю: вся скульптура нашего поколѣнія будетъ подписана Роденомъ. Это судьба искусства во всѣ эпохи. Рынокъ не любитъ многихъ именъ. Онъ отбираетъ все достойное и просто неплохое и креститъ самымъ громкимъ именемъ эпохи. Развѣ подъ большинствомъ произведеній Джорджоне не стоитъ имени Тициана, только потому, что было время, когда имя перваго звучало менѣе трубно, чѣмъ имя втораго? Черезъ пятьдесятъ лѣтъ, когда поколѣнія современниковъ и учениковъ Родена уйдутъ, — всѣ скульптуры, что плѣсневѣютъ теперь на дворахъ мастерскихъ и выдерживаются, какъ вино, въ подвалахъ художественныхъ торговцевъ, будутъ пущены на рынокъ подъ его именемъ. Будущимъ поколѣнiямъ не мало предстоитъ изумляться титанической работоспособности Родена. Онъ будетъ единственнымъ авторомъ всѣхъ скульптурныхъ произведеній нашего вѣка. „Вонъ она — кѣтка этого королевскаго тигра“, заключилъ мой собесѣдникъ, указывая черезъ окно вагона на бѣлый павильонъ на скатѣ Val Fleuri, за которымъ разстилались стальные и индиговыя планы зимняго Парижа.

Я думаю, что парадоксальный собесѣдникъ мой во многомъ былъ правъ: вся современная скульптура отмѣчена Роденомъ, на каждомъ произведенiи вы найдете знакъ его когтя. Когда время перетасуетъ репутацiи, имена и произведенiя, а пожары и войны позаботятся объ истребленiи точныхъ письменныхъ документовъ и старыхъ выставочныхъ каталоговъ, то все такъ именно и случится.

Роденъ вовсе не революционеръ въ искусствѣ. Онъ работаетъ въ основныхъ традицiяхъ Европейской скульптуры. Онъ ихъ не нарушилъ и не измѣнилъ. Но тому, что уже становилось омертвѣвшей формулой и канономъ, онъ придалъ трепетъ реальности и вдохнулъ жизнь. Онъ сталъ синтезомъ многихъ теченiй и исканiй — отсюда его обилiе, щедрость и всеобщность его влiянiя.

Въ недавно появившейся книгѣ „Разговоры“ Родена, записанныхъ Полемъ Гзелемъ, мы находимъ дѣльный рядъ дѣльных документовъ по психологiи Роденовскаго творчества, опредѣляющихъ его методъ и историческое мѣсто его искусства.

Чтобы наглядно показать своему собеседнику разницу между скульптурными приемами Греции и Ренессанса, Роденъ съблизилъ передъ нимъ двѣ статуэтки—одну согласно методу Фидія, другую согласно методу Микеланджело.

Вы видите, сказалъ онъ, показывая на первую: моя статуэтка являетъ, если окинуть ее взглядомъ съ головы до ногъ, четыре, другъ другу противопоставленныхъ, члена. Планъ грудной кѣтки наклоненъ въ сторону лѣваго плеча; планъ таза склоненъ направо; планъ колѣнъ снова склоняется къ лѣвому колѣну, и, наконецъ, ступня правой ноги находится сзади лѣвой. Благодаря этимъ четыремъ склоненіямъ, черезъ все тѣло проходитъ очень мягкая волнистая линия. Посмотрите теперь на нее въ профиль. Она выгнута назадъ. Спина вогнута, а грудная кѣтка выпукла. Благодаря этому, ей свѣтъ бьетъ прямо въ лицо и мягко распределяется по торсу и по членамъ. Переведите этотъ техническій методъ на языкъ символовъ и вы увидите, что античное искусство говоритъ о радости бытія, довольствіи, граціи, равновѣсіи и сознаніи. Здѣсь же, продолжалъ онъ, указывая на вторую статуэтку, здѣсь, вмѣсто четырехъ плановъ, только два. Одинъ—для верхней части фигуры, другой, противоположный ему, для нижней. Это даетъ движенію одновременно и силу, и стѣсненность: отсюда и вытекаетъ поражающій контрастъ со спокойствіемъ античныхъ статуй... Обратите тоже вниманіе, что сосредоточенность усилія сжимаетъ обѣ ноги вмѣстѣ и руки прижимаетъ къ тѣлу и головѣ. Такимъ образомъ между торсомъ и членами исчезаютъ промежутки, и мы не видимъ тѣхъ пролетовъ, которые дѣлаютъ греческую скульптуру такой легкой: Микеланджеловское искусство создаетъ статуи изъ единой глыбы. Онъ самъ говорилъ, что только тѣ статуи хороши, которыя можно скатить съ высоты горы, не разбивъ: все, что отломится—лишнее. Его произведенія, конечно, могутъ выдержать такое испытаніе, но также можно утверждать, что ни одна изъ античныхъ статуй не осталась бы цѣлой... Наконецъ, очень важная особенность моей статуэтки это то, что она носитъ характеръ консоли: колѣни представляютъ нижній горбъ, вдавленная грудная кѣтка образуетъ вогнутость, наклоненная голова—верхній упоръ консоли. Такимъ образомъ весь торсъ представляетъ дугу, согнутую впередъ, тогда какъ въ античныхъ статуяхъ онъ былъ выгнутъ назадъ. Благодаря этому образуются очень подчеркнутыя тѣни во впадинахъ груди и межъ ногами. Самый мощный геній новыхъ временъ славить эпопею тѣней, тогда какъ греки создавали симфоніи свѣта. Если же мы захотимъ понять символическій смыслъ Микеланджеловскихъ приемовъ, то увидимъ, что его искусство выражаетъ горестное погруженіе существа въ самого себя, безпокойную энергію, дѣйственную волю безъ надежды на успѣхъ, однимъ словомъ, мученичество существа, котораго тревожатъ недостижимыя устремленія.

Если мы обратимся къ произведеніямъ самого Родена, то мы увидимъ, что онъ въ своемъ творствѣ совмѣстилъ оба эти основныхъ движенія—античное и средневѣковое, преображенное Ренессансомъ. Совмѣстилъ—не значитъ слилъ. Онъ охва-

тилъ оба направленія, онъ творилъ и въ томъ, и въ другомъ, смотря по замысламъ: темпераментъ его влекъ къ Микеланджело, а эстетика привлекала къ Фидію. Его историческое значеніе въ томъ, что онъ въ омертвѣвшую скульптурную технику XIX вѣка вдохнулъ жизнь и сталъ пить отъ самыхъ ключей творчества.\*

Онъ собралъ воедино всѣ разрозненные элементы ваянія, разбросанные на всемъ протяженіи греко-латинской традиціи, и при помощи ихъ создалъ свой многоликій трагичный и мятущийся міръ. Отовсюду онъ впиталъ въ себя то, что было движеніемъ. Все его искусство—это изображеніе жеста, даже если это портретъ. Онъ самъ говоритъ: „Даже въ тѣхъ моихъ произведеніяхъ, гдѣ движеніе менѣе выражено, я старался дать нѣкоторое указаніе на жестъ; я рѣдко изображалъ полное спокойствіе. Я всегда стремился передать внутреннее чувство движеніемъ мускуловъ. Даже въ бюстахъ я старался дать наклонъ, поворотъ, выразительное устремленіе, чтобы подчеркнуть значеніе лица. Искусство не существуетъ внѣ жизни. Ваятель, желающій передать радость, горе, страсть, не сумѣетъ насъ захватить, если раньше не заставитъ жить существа, имъ созданныя“.

Вотъ—основа, вотъ главное устремленіе Европейской скульптуры, воплотившейся въ настоящее время въ Роденъ. Скульптура есть жизнь тѣла. Жизнь—это дѣятельность. Нѣтъ скульптуры внѣ дѣйствія, внѣ жеста.

А такъ какъ Роденъ раскопалъ всѣ истоки и создалъ исчерпывающій методъ жеста, то мой парадоксальный собесѣдникъ изъ Версальскаго поѣзда не былъ вполне неправъ, утверждая, что современемъ вся скульптура нашего вѣка будетъ подписана именемъ Родена...

\* Какъ глубоко и умно искалъ Роденъ живого смысла метода, видно изъ слѣдующаго его разсказа: „Искусство моделированія было мнѣ преподано однимъ работникомъ декоративной мастерской, гдѣ я началъ свои занятія искусствомъ. Однажды, глядя, какъ я лѣпилъ изъ глины капитель, украшенную листьями, онъ мнѣ сказалъ: „Роденъ, ты не такъ за это берешься: всѣ твои листья лежатъ плоско; поэтому они не кажутся реальными. Сдѣлай такъ, чтобы они острыми были обращены къ тебѣ, такъ, чтобы, взглянувъ на нихъ, можно было почувствовать глубину“. Я послѣдовалъ его совѣту и былъ изумленъ полученнымъ результатомъ. „Запомни хорошенько, продолжалъ онъ: когда ты будешь лѣпить, то старайся видѣть формы не въ плоскости, а всегда въ глубину. Разсматривай поверхность, какъ край массы, какъ остріе, болѣе или менѣе широкое, обращенное къ тебѣ. Такъ ты постигнешь искусство лѣпки“. Я примѣнилъ это правило къ фигурамъ. Въмѣсто того, чтобы представлять себѣ различныя части тѣла, какъ поверхности болѣе или менѣе плоскія, я ихъ представлялъ себѣ, какъ выступы внутреннихъ массъ. Я старался въ каждой выпуклости торса или членовъ дать почувствовать мускуль и кость, которые развиваются въ глубь подъ кожей. Такимъ образомъ правдивость моихъ фигуръ не поверхностна, она распускается изъ глубины и аружу, какъ сама жизнь. А впоследствии я убѣдился въ томъ, что древніе примѣняли именно этотъ методъ лѣпки“.



Однако, среди современной скульптуры уже встрѣчаются, хотя еще и рѣдко, такіа произведенія, которыя никакъ нельзя будетъ приписать Родену, потому что они противорѣчатъ самому принципу его искусства—движенію и, слѣдовательно, всей европейской традиціи. Антитезой Фидіеву методу является методъ Микеланджело. Но оба они объединены принципомъ движенія. Антитеза же движенія—неподвижность. Антитезой антично-ренесансной скульптуры является скульптура египетская и греко-архаическая. Въ ней не четыре и не два плана, а одинъ. Она даетъ не окрыленный свѣтомъ акордъ мускуловъ, не трагическую каріатиду, а стволъ, столбъ, камень, человѣческую колонну, монументъ, гермъ, на которомъ живетъ человѣческая голова.

Еще недавно европейскому вкусу было совершенно недоступно и непонятно искусство Египта. Глазъ видѣлъ неумѣлость тамъ, гдѣ искусство достигло одной изъ своихъ вершинъ, мертвый канонъ, гдѣ жила полнота внутренней жизни. Самые проникательные эстеты прошлаго вѣка смотрѣли на египетскую скульптуру, какъ на искусство связанное, условное, съ которымъ нельзя считаться послѣ Фидіева расцвѣта.

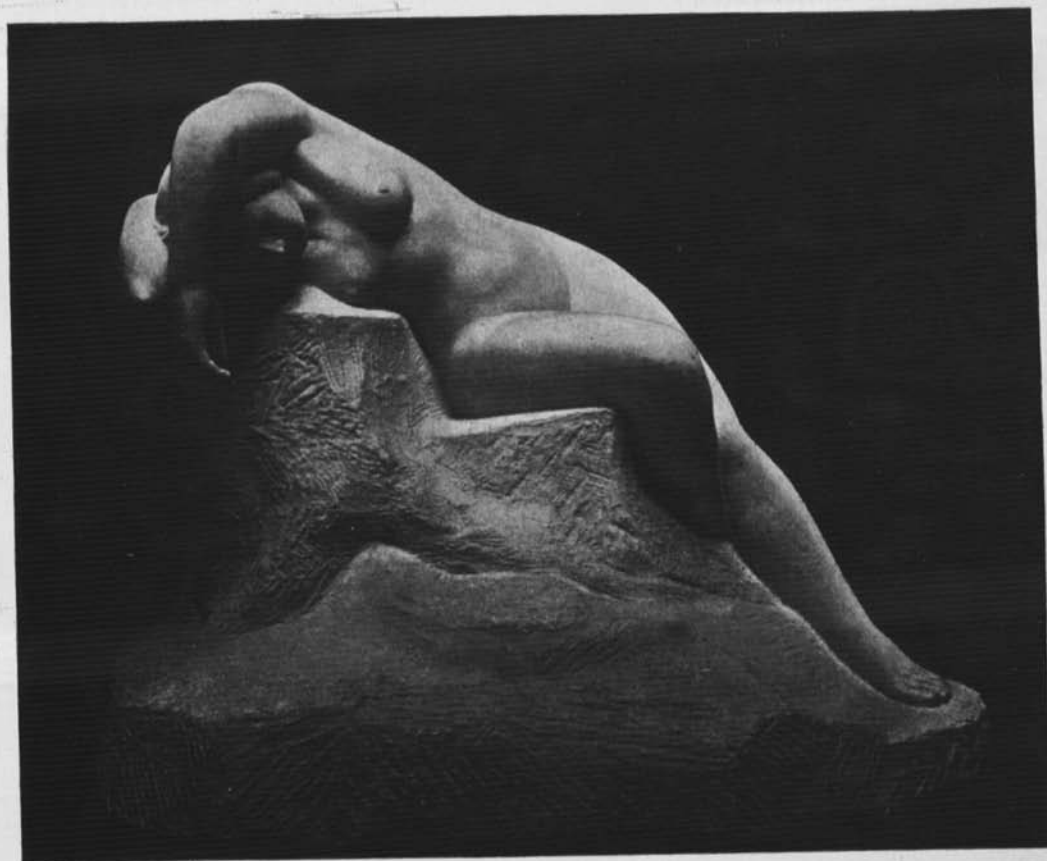
Надо было быть провидцемъ-портотомъ, чтобы воскликнуть въ то время:

Je hais le mouvement qui déplace les lignes.

Бодлеръ требовалъ отъ скульптуры молчанія. Она представлялась ему въ видѣ фигуры Гарпократа, торжественной, строгой, съ пальцемъ у губъ, приглашающимъ къ безмолвію, стоящей у дверей библиотеки, или въ видѣ Меланхоліи, которая подъ сѣнями парка отражаетъ свое лицо въ водахъ бассейна, недвижныхъ, какъ она сама. Нельзя сказать, чтобы онъ ненавидѣлъ всю скульптуру движенія. Онъ глубоко скучалъ среди нея. Египетъ онъ называлъ всегда рядомъ съ Греціей, но, оцѣнивая современную ему скульптуру, склоненъ былъ вообще считать это искусство искусствомъ карайбовъ.

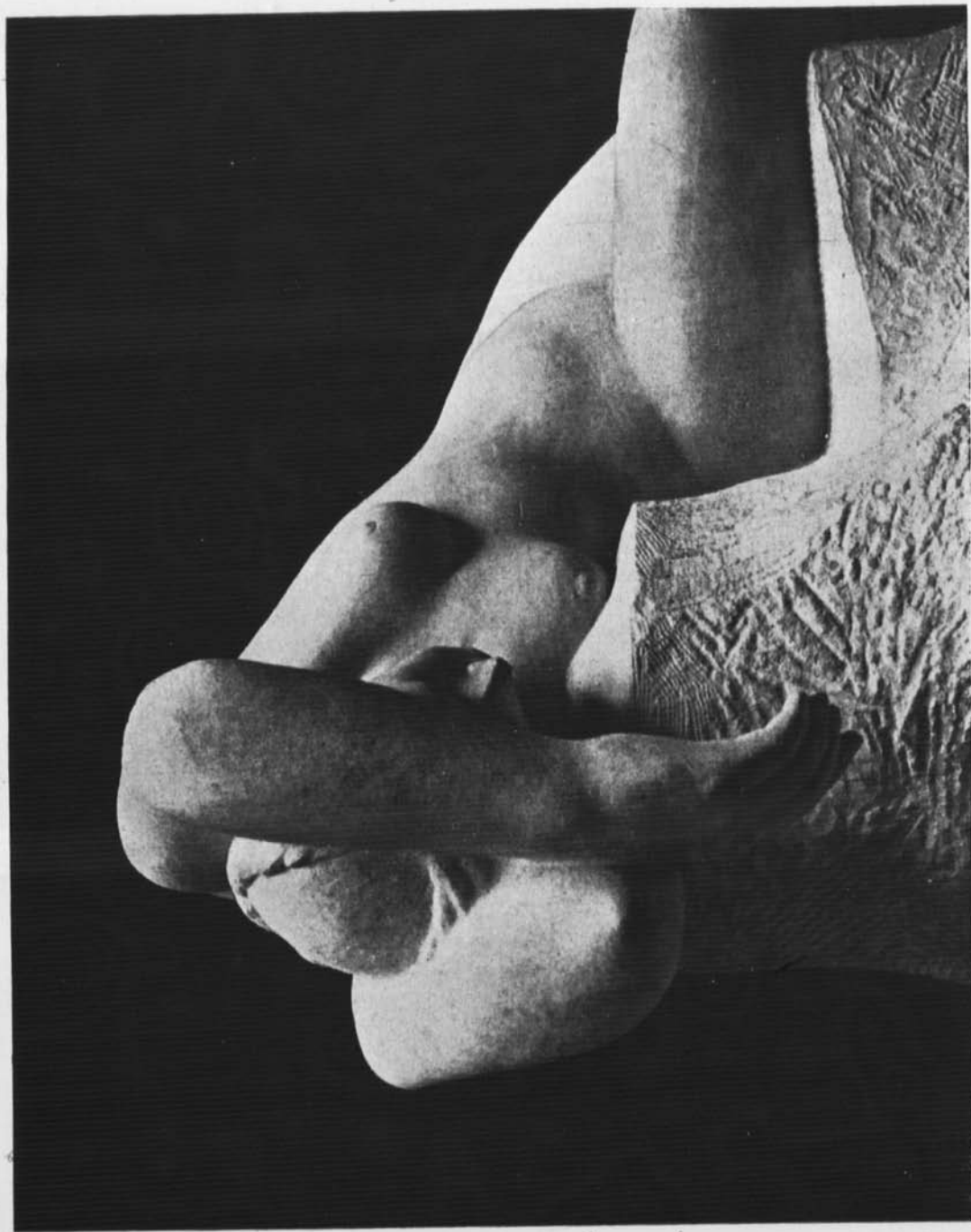
Лишь черезъ полвѣка Гогенъ, уѣхавшій въ Океанію и, дѣйствительно, научившійся деревянной скульптурѣ у карайбовъ, создалъ искусство, которое удовлетворяетъ требованію Бодлера. Онъ далъ своей эстетикѣ такую формулировку, облеченную въ форму восточнаго поученія:

Пусть все дышитъ тишиной и міромъ душевнымъ. Поэтому избѣгайте позъ, находящихся въ движеніи. Каждый изъ вашихъ персонажей долженъ быть статиченъ. Когда Умра изобразилъ казнь Окраи, онъ не поднялъ сабли палача, не придалъ Гахану угрожающаго жеста, не искажилъ судорогой матери страдальца. Султанъ сидитъ на тронѣ съ гнѣвной морщиной на лбу; палачъ стоитъ и глядитъ на Окраи, какъ на жертву, внушающую ему жалость, мать, прислонившись къ колоннѣ, выражаетъ безнадежную скорбь полнымъ погашеніемъ силъ душевныхъ и тѣлес-



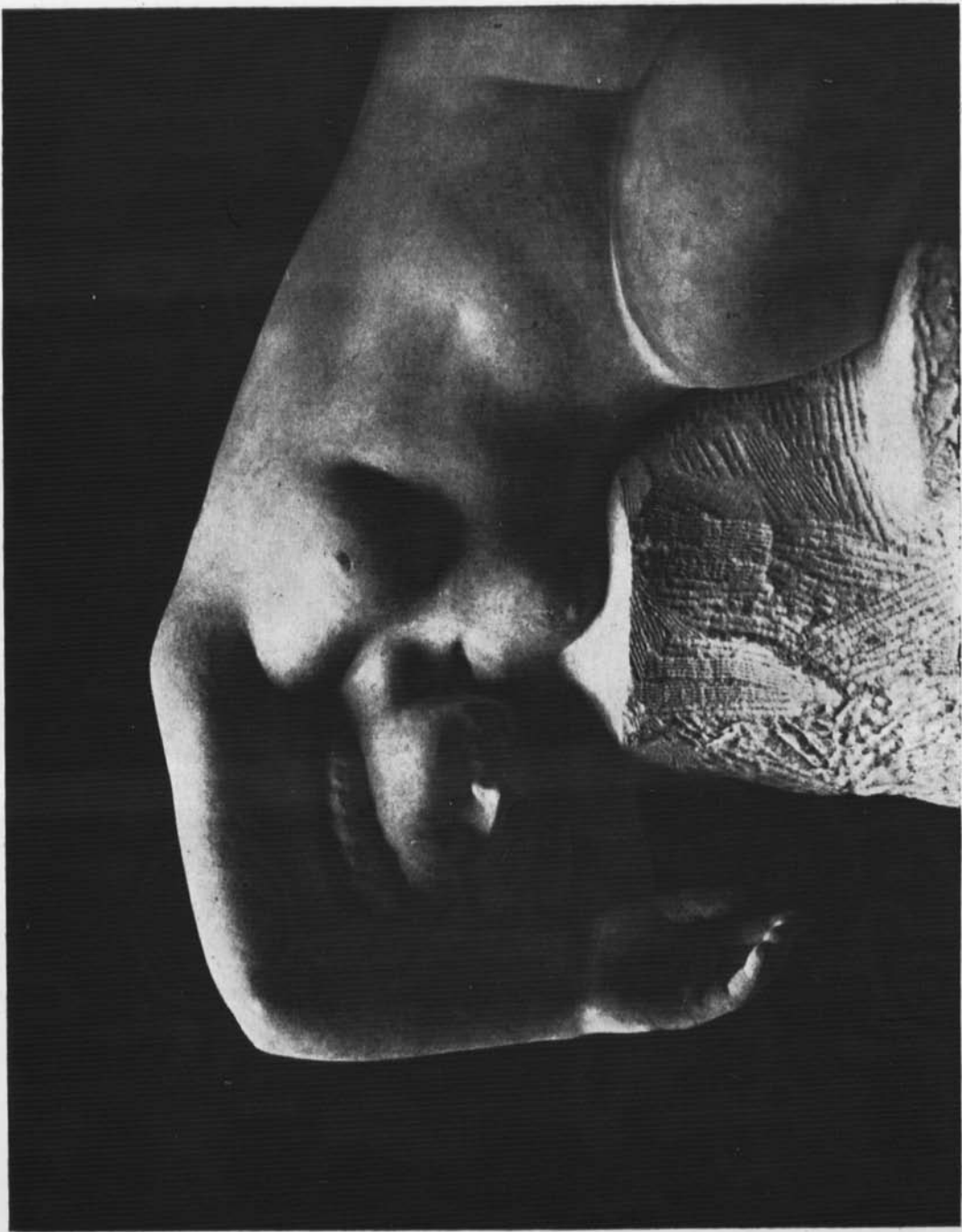
Эдуард Виттиг. „Ева“ (мрамор—1912).

Eduard Wittig. „Eve“ (marbre).



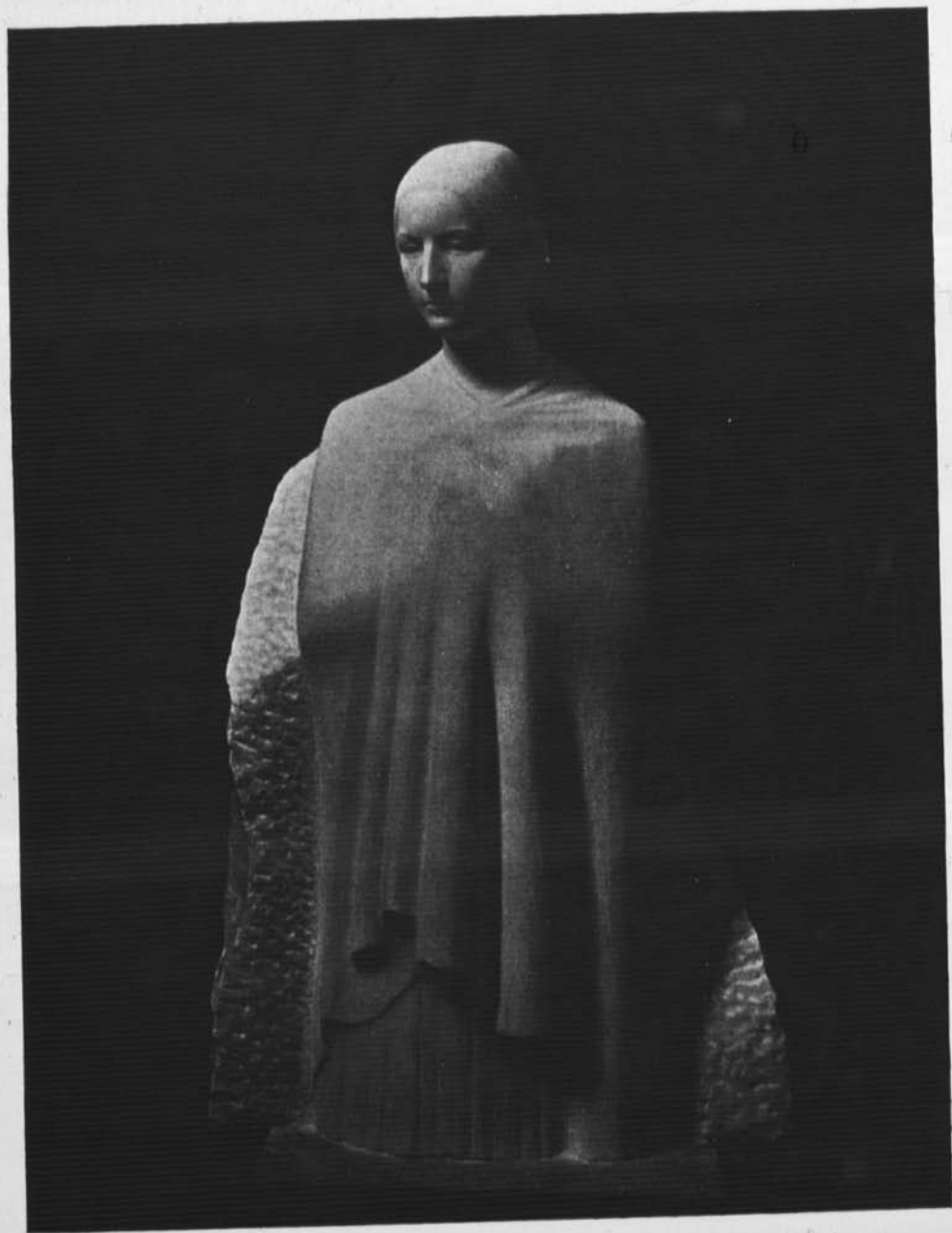
Эдуард Виттиг. 'Ева' (деталь).

Eduard Wittig, 'Eve' (detail).



*Эдуард Виттиг. 'Ева' (деталь).*

*Эдуард Виттиг. 'Ева' (деталь).*



Эдуард Виттиг. 'Утренняя заря' (мрамор).

Eduard Wittig. 'L'aube' (marbre).



ныхъ. Можно провести дѣльный часъ въ созерцаніи этой сцены, трагичной въ своемъ спокойствіи; между тѣмъ какъ если бы персонажи ея были изображены въ позахъ которыя невозможно сохранить долго, то послѣ первой же минуты у васъ явилась бы улыбка презрѣнія. Влагайте все свое стараніе въ силуэтъ каждой вещи; четкость контура есть достояніе руки, которую не можетъ опрѣснить никакое колебаніе воли... Такимъ образомъ европейское искусство сперва устами поэта, потомъ устами живописца формулировало новое эстетическое требованіе.

Разумѣется, въ греческой скульптурѣ движеніе не сдвигаетъ линий. Оно, какъ волны въ овальномъ бассейнѣ гармонически само проникается и равновѣсится въ самомъ себѣ. Но тамъ, гдѣ въ эллинскомъ искусствѣ есть движеніе изъ глубины наружу, въ египетскомъ есть обратное движеніе—спнаружи въ глубину. Если первое есть нормальный путь развитія жизни, то второе есть нормальное развитіе духа.

Такая же разница есть и въ самомъ принципѣ лѣпки — египетской и греческой. Греки лѣпятъ точные предѣлы человѣческаго тѣла. Это пластично выражено въ стихѣ Анри де Ренье: „Я наполню глиной то пространство, въ которомъ ты стояла нагая“. Египтяне же лѣпятъ не столько тѣло, сколько воздухъ, его облекающій. Греческія статуи нуждаются въ солнцѣ Архипелага, въ бликахъ моря, въ голубомъ вѣтрѣ и наполовину мертвѣютъ въ пыльных сумеркахъ сѣверныхъ музеевъ, между тѣмъ какъ египетскія изваянія вносятъ съ собою въ эти же залы собственную атмосферу и преобразуютъ то мѣсто, гдѣ они стоятъ, подобно Луксорскому обелиску, кидаящему отсвѣтъ пустыни на площадь Согласія. Надъ тремя идущими статуями Лувра ясно различаешь звѣздное небо, а лучъ египетскаго полдня неизмѣнно тяготѣетъ надо лбами сфинксовъ, стоящихъ на Невѣ.

Если мы взглянемъ въ обобщенныя, какъ бы припухлыя фигуры Майоля, то мы замѣтимъ, что онъ уже отходитъ отъ традиціи Фидіевской и ищетъ формъ архаической греческой скульптуры, близкой формамъ Египта, намѣчая какъ бы обратный путь противъ потока времени.

Майоль не являетъ, видимо, никакой рѣзкой реакціи противъ Роденовскаго искусства; онъ какъ бы исходитъ отъ Родена и не мыслитъ никакого бунта противъ него, а между тѣмъ въ его скульптурѣ намѣчаются уже явственно признаки того, что поворотъ отъ жеста къ недвижности, отъ слова къ безмолвію уже совершается гдѣ то въ сокровенныхъ и подсознательныхъ областяхъ творческаго духа.

Майоль не одинокъ въ своихъ исканіяхъ. Творчество польскаго скульптора Эдуарда Виттига, которое отчасти и натолкнуло насъ на это размышленіе о путяхъ скульптуры, освѣщаетъ подъ инымъ угломъ то же стремленіе, я бы сказалъ, во-братъ жестъ внутрь.

Въ Салонѣ прошлаго (1912) года обращала на себя вниманіе его колоссальная фигура „Евы“. Это—титаническая женщина, спящая полулежа на глыбѣ камня, въ которой можно различить древесныя формы. Ея правая рука, отведенная назадъ, и служить

поддержкой для головы, а лѣвая закинута черезъ голову, обрамляя ее, такъ что одна линія, начинаясь съ конца ноги, проходить, не дробясь, черезъ все тѣло и заканчивается кистью лѣвой руки съ подобранными пальцами, слегка завертывающимися внутрь: линія плавная, волнистая, растительная, напоминающая изгибъ длиннаго полнаго стручка или плодъ банана. Очертанія тѣла въ ней стерты, какъ бы обволоклись мглой. Это тѣло кажется непомѣрно тяжелымъ. Но это—глубокая, успокоенная тяжесть сна. Такъ засыпаютъ дѣти, ,тяжелѣя отъ сна'. Равновѣсїе разлито по всему тѣлу. Каждая частица его равномерно тяготѣетъ къ землѣ. Поэтому, несмотря на свою видимую тяжесть, эта фигура безконечно легка. Она похожа на облако, лежащее на хребтѣ горы. Кажется, что она можетъ тихо отдѣлиться всею массой отъ своего ложа и поплыть въ воздухѣ. Въ ней погашено всякое напряженіе мускуловъ, всякая ,звѣриная' связь между ними. Она существуетъ только животворящими растительными токами, проходящими черезъ нее. Есть органическая разница между человѣкомъ, лежащимъ бодрствуя съ закрытыми глазами и человѣкомъ спящимъ. Спящій причащается довременному сну природы (,сосетъ молоко матери', по образу Клоделя). Но это—не тяжелый сознательный сонъ, тревожимый зловѣщими сновидѣніями Микеланджеловой ,Ночи', это довременная дрема природы, еще не пронизанная ни единою мыслью, еще не раскрывавшая глазъ никогда. Называя свое произведеніе ,Евой', Виттигъ, конечно, имѣлъ въ виду вызвать представленіе о міровой женской сущности до ея пробужденія, до сознанія, до ея призванія къ жизни, и, быть можетъ, индусское имя ,Муля-Пракрити', выражающее женское начало вселенной до ея проявленія въ мірѣ явленій, опредѣляло бы точнѣе замыселъ ваятеля.

Если мы приложимъ къ ,Евѣ' Виттига Роденовскія категоріи плановъ, то увидимъ, что она является не только синтезомъ принциповъ Фидія и Микеланджело. Съ одной стороны, она вся состоитъ изъ одного куска и безопасно могла бы подвергнуться испытанію ,сбрасыванія съ горы', и хотя въ ней намѣчены лишь два плана, но они не противопоставлены, а сгармонизованы. Эллинская линія вверхъ (радость) и линія каріатиды (подавленность) въ ней слились и образовали третью линію—внутри себя, т. е. принципъ египетской скульптуры, хотя внѣшне она и не являетъ никакихъ ея признаковъ.

Другая скульптура Виттига ,L'Aube' вывѣляетъ то же самое стремленіе. Это—фигура женщины, съ лицомъ холоднаго польскаго типа, закутанная въ платокъ. Въ ней чувствуется предутренній холодъ. Здѣсь вся фигура сведена къ одному плану и представляетъ единый стволъ-столбъ. Складки платка трактованы одиными общими линіями, архитектурно, по египетски. Единственное уклоненіе отъ прямой линіи—легкій поворотъ головы къ правому плечу. Никакого движенія наружу, никакой игры взаимно-уравновѣшивающимися планами. Все собрано внутрь, все замкнуто. Какъ въ первой статуѣ есть приближеніе къ самой сущности сна, такъ здѣсь есть приближеніе къ самой сущности молчанія.

Эти два произведения заставляют обратить особое внимание на творчество Виттига, который и раньше пользовался репутацией одного из лучших польских скульпторов.

Эдуард Виттиг родился в Варшаве в 1879 году, художественное образование получил в ВВнской Академии, а с 1900 года поселился в Париже, где работал сперва под руководством ученицы Родена М-ме Jouveau, а затем Люсьена Шнегга. Первые произведения его (напр., 'Le Destin') отмечены мистически-символическим пафосом, характерным для польского гения, прекрасным в поэзии, но представляющим слишком легкий и почти всегда неудачный уклон в искусствах пластических (чему примером может служить напуманный одно время в Париже скульптор БВгаст), но Виттиг скоро покинул этот путь и пошел по линии наивысшего сопротивления, т. е. строгого изучения природы. Первая же, выставленная им в Салон в 1904 г., бронзовая статуэтка 'Сфинкс' была куплена Люксембургским музеем. Уже в этих ранних его работах есть искание строгой линии. Он обобщает и обволакивает атмосферой планы своих женских фигур, любит и подчеркивает лоснящиеся отсветы бронзы. Одна из лучших его работ того периода — мрамор 'L'Veuil' (1908), заказанный Габриелем Тома для зала, расписанной Морисом Дени ('L'Eternel Printemps'). Этот торс славянской дВушки, в котором чистота линий выявляет смиренную и строгую наготу, как нельзя лучше вяжется с цвВтующим бВлым яблоковым цвВтом панно. Этот путь, так последовательно подготовляющий 'Eve' и 'L'Aube', дает право предполагать, что Виттиг не остановится на этой ступени, а пойдет дальше именно в этом направлении.

## III

Может возникнуть вопрос: что заставляет теперь, в эпоху действительного расцвВта Роденовского искусства, такого полного, патетического и прекрасного, искать слабых признаков новых течений, еще не нашедших себя определенного выражения, а разбросанных кое-где в виде намеков и возможностей? Почему прекрасной эллинико-ренессансной традиции с такой настойчивостью противопоставлять искусство Египта? Что заставило европейцев на пороге XX вВка, посреди энергичного темпа жизни, вдруг почувствовать красоту недвижности, замкнутости и молчания в искусстве? Какія реальности ВВка Скорости могут найти себя соответствия в эстетике Египта?

Безусловно, Роденовское искусство прекрасно и отвВчает самым глубоким потребностям души. Но, несмотря на весь свой принципиальный реализм, оно не имеет никакой исторической связи с реальностями нашего вВка. ВВчные реальности построения человеческого тВла и жеста, конечно, в нем находят себя до-

стойное выраженіе. Но жестъ, усиліе, равно какъ и нагота, давно исчезли изъ обращенія въ европейской жизни. Нагота стала лабораторной рѣдкостью живописныхъ мастерскихъ, жестъ можно наблюдать только въ сферѣ спорта и танца. Последняя область усилія, доступная современной скульптурѣ, была разработана Константиномъ Менье. Движеніе было культомъ европейской культуры, начиная съ античнаго міра вплоть до нашихъ дней. Но энергія, развиваясь все возрастающимъ темпомъ, въ концѣ концовъ, съ начала XIX вѣка стала переростать человѣческое тѣло. Разумъ создалъ для движенія иные мускулы, чѣмъ физическіе: онъ ихъ преобразилъ въ рычаги, маховыя колеса, приводные ремни, турбины, моторы, электрическіе провода. И если въ рычагѣ или колесѣ еще не погасъ символъ, посредствомъ вѣшняго знака вызывающій въ насъ идею движенія, то въ проволокѣ, по которой передается электрическая энергія, его нѣтъ совершенно. Машина вобрала въ себя всю физическую работу и оставила человѣку лишь направляющее движеніе кисти руки, сосредоточивъ все напряженіе тѣла во внимательномъ взглядѣ шофера или пилота. Переразвитіе силы и скорости сдѣлало человѣческое тѣло неподвижнымъ и лишило его жеста. Оно создало всепроникающую тенденцію комфорта, сводящуюся къ искусственному бездѣйствию мускульной системы, должствующему, якобы, предоставить свободу и просторъ силѣ мышленія.

Эти новыя условія жизни отразились въ характерѣ одежды. Европейскій мужской костюмъ XIX вѣка выработалъ себѣ негибкія, неподвижныя и строго очерченныя формы. Онъ уменьшилъ число шарнировъ нашего тѣла, сдѣлалъ невозможными всѣ движенія вверхъ, всѣ крутыя повороты пояса, стянулъ движенія шеи. Движенія стали исключительно профильными (колѣни, тазъ, локти). Жестъ возможенъ только передъ собою—впередъ. Все тѣло вставлено въ узкій футляръ, позволяющій только ходить, садиться (но не на землю, а лишь на высокое сѣдалище) и двигать тѣ предметы, которые находятся прямо передъ нимъ, напрягая мускулы локтя, предплечія, но не плеча. Возникновеніе этого костюма совпадаетъ съ первымъ появленіемъ паровыхъ машинъ. Вѣками выработанный, красивый и удобный для физическихъ движеній мужской костюмъ XVIII вѣка постепенно перерабатывается, принимая въ себя формы машины: короткіе штаны замѣняются длинными раструбами, труба цилиндрической формы увѣчиваетъ голову, сюртукъ старается принять кованыя формы парового котла, въ цвѣтѣ платье усваиваетъ себѣ всѣ отбѣики угля, дыма, сажи и копоти.

Послушно и гибко костюмъ европейца усваиваетъ себѣ основныя лініи и тона той среды, въ которой протекаетъ жизнь. Скорость и комфортъ сокращаютъ до минимума число мускульныхъ движеній тѣла, а одежда, тѣсно связывая, торопится атрофировать тѣ мускулы, которые стали ненужными. Скульпторы упорно и напрасно бились надъ передачей этихъ новыхъ формъ одежды.

Памятники и монументы истекшаго и текущаго вѣка представляютъ собою исторію борьбы искусства съ реальностями жизни, въ которой художники терпѣли одно за



другимъ позорныя пораженія. Бронзовые брюки и мраморные сюртуки, украшающіе площади Парижа и кладбища Италіи, несомнѣнно, являются самыми постыдными памятниками безвкусіа нашего времени. Рядъ критиковъ (Сизераннъ, Моклеръ...) занимались вопросомъ о передачѣ современной одежды въ скульптурѣ и приходили къ выводу, что отъ этой задачи слѣдуетъ отказаться, такъ какъ современный костюмъ, не имѣя ни пластичности трико, ни логики складокъ, самъ по себѣ примитивно человѣкообразенъ, и что изображать его все равно, что дѣлать портреты деревянныхъ манекеновъ на выставкахъ модныхъ портнихъ.

Почему современная одежда такъ не скульптурна? спрашиваетъ Сизераннъ: Прежде всего потому, что она однообразна, она развертываетъ большія пространства, лишеныя тѣни и свѣта. Тамъ, гдѣ грудь образуетъ впадины или вздувается, сюртукъ являетъ лишь одинъ планъ. Тамъ, гдѣ тѣло говоритъ—рельефъ, глубина, волнистая линія, сосредоточіе тѣни, сюртукъ говоритъ: цилиндръ. Портной исправляетъ бюстъ человѣка и научаетъ природу, какъ она должна была бы построить ноги: прямолинейно. Современное одѣяніе не только однообразно—оно искусственно. Оно не только скрываетъ человѣческія формы—оно пародируетъ ихъ. Когда тога или плащъ, гибко моделировавшіеся на плечахъ атлета или оратора, падаютъ на землю, они теряютъ всякую форму, между тѣмъ какъ нашъ костюмъ представляетъ полную карикатуру на человѣка—у него есть и ноги, и руки, и шея. Онъ человѣкообразенъ. Не отрицая собой ничего реального, онъ въ то же время даетъ идеалъ—идеалъ портного. Онъ самъ по себѣ представляетъ скверное произведеніе искусства. Портной самъ является скульпторомъ современнаго платья настолько же, насколько ваятель былъ портнымъ античныхъ драпировокъ. Ваять современный костюмъ—все равно, что ваять круглую чугунную печку<sup>4</sup>.

Сизераннъ, конечно, правъ во всѣхъ своихъ предпосылкахъ, но только не въ томъ, что скульптура должна отказаться отъ изображенія современныхъ формъ. Она не можетъ не изображать ихъ. Но она должна изображать современное платье именно такъ, какъ чугунную печь, паровой котелъ, паровозъ, т. е. восходя къ тѣмъ элементамъ, отъ которыхъ оно произошло. Скульпторы старались разрѣшить задачу о костюмѣ, заставляя болѣе плотно обліпать одежду на мускулахъ тѣла, простодушные фотографически копировали покрой платья, а болѣе тактичные, какъ самъ Роденъ, или обнажали героя по старымъ традиціямъ (Викторъ Гюго), или закутывали въ широкое одѣяніе (халатъ Бальзака).

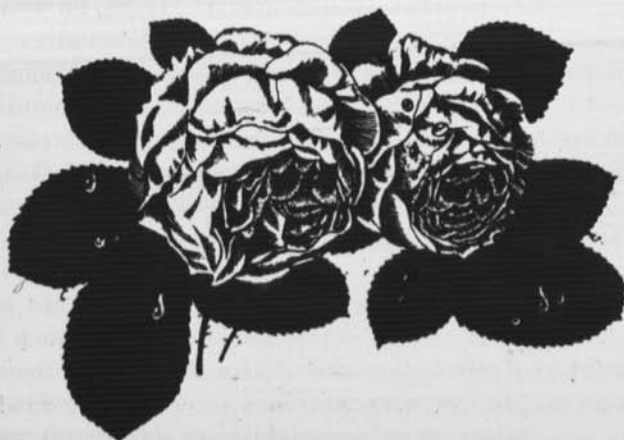
Ошибка и критиковъ и художниковъ заключается въ томъ, что они бесплодно и тщетно пытаются подойти со своими историческими традиціями и идеалами жеста и движенія къ измѣнившимся условіямъ реальности. Интенсивность и порывистость всего строя жизни не даютъ замѣтить того, что и жестъ, и движеніе совершенно исчезли изъ обыденной жизни отдѣльныхъ индивидуумовъ. Никто не восходилъ къ смыслу той связи, которая существуетъ между культурой машинъ и костюмомъ, никому не приходило въ голову то, что современное платье гьератично,



что оно соответствует жреческому и царственному достоинству властителей, которымъ во всѣхъ мелочахъ жизни служатъ плѣнные демоны машинъ. А, между тѣмъ, эта связь несомнѣнна. Современный костюмъ имѣетъ всю неподатливость и жесткость ризъ, надѣваемыхъ для торжественныхъ обрядовъ комфорта.

Эстетическій смыслъ современного костюма лежитъ въ его негибкости, неестественности и стяннутости. Кругъ движеній, имъ дозволяемыхъ, ограниченъ. Если мы переберемъ всѣ гіератически возсѣдающія, идущія и стоящія статуи Египта, то мы увидимъ, что въ нихъ исчерпываются и всѣ возможности жеста, допускаемыя современнымъ костюмомъ.

Между тѣмъ историческая эволюція одежды уже заранѣе сосредоточила всю выразительность тѣла въ головѣ и кистяхъ рукъ. Такимъ образомъ, все указываетъ на неизбѣжность приобщенія къ египетскимъ скульптурнымъ традиціямъ! Созданіе такихъ каноническихъ, столбообразныхъ сидящихъ, стоящихъ или идущихъ фигуръ съ опущенными руками, въ которыхъ на каменныхъ глыбахъ будутъ жить всей нервной полнотой жизни лишь лица и пальцы. Поэтому мы имѣемъ право предполагать, что скульптура, постепенно восходя намѣчающимися путями Майоля и Виттига къ традиціямъ архаической Греціи, подойдетъ, наконецъ, сознательно и къ гіератическимъ формамъ Египта, и въ нихъ найдетъ, наконецъ, возможность передачи современного человѣка въ его современной обстановкѣ и современномъ облаченіи.



## ДРЕВНИЙ ХОРЪ НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНѢ

Кн. СЕРГѢЙ ВОЛКОНСКІЙ

## III. ЧИТКА



УЗЫКАЛЬНЫЯ задания въ декламациі ставятъ насъ передъ немалой опасностью въ смыслѣ, читки. Но противъ этой опасности есть вѣрное средство. Это средство — соблюденіе логическаго рисунка. Никакое, дѣлнѣе не страшно, когда соблюденъ логическій рисунокъ. Но только надо начинать съ него, не надо сперва думать о красотѣ, а потомъ о смыслѣ. Установите логическій рисунокъ, а музыкальныя краски ужъ сами на него лягутъ: уборъ никогда не испортитъ хорошаго тѣлосложенія. Чтобы не быть теоретичнымъ, перейду къ примѣрамъ.

Вотъ первая строфа второго хора изъ „Ипполита“:

Эросъ! Эросъ! Желанья  
Ты вливаешь чрезъ очи  
Въ душу тѣхъ, кого губишь,  
Проникая въ сердца  
Упоительной пѣгой...

Я слышалъ читку этихъ стиховъ, такую, что до смысла нельзя было добраться. Почему? Потому что каждое слово выдѣлялось, каждое пѣлось, послѣ каждого дѣлалась остановка, и каждому придавалось одинаковое значеніе. Что же? Не нужно, скажете вы, ни четкости, ни остановокъ, ни мелодичности рѣчи? Все нужно, скажу я, но лишь послѣ, а прежде нужна передача смысла. Нужно, чтобы слушатель чувствовалъ, что чтець ясно понимаетъ то, что говорить, и то, что хочетъ передать, и что онъ ясно видитъ, „къ чему онъ рѣчь ведетъ“. Для этого переложите фразу на обыкновенный языкъ. Всякій, даже самый выпрѣнный стихъ вы можете свести, въ смыслѣ интонаціи, къ самой ежедневной фразѣ, вы, во всякомъ случаѣ, можете размѣстить слова такъ, чтобы было похоже на житейскую рѣчь. Такъ, данную строфу, — размѣстите ее въ слѣдующемъ порядкѣ и посмотрите, какъ это просто и естественно: „Эросъ! Эросъ! Проникая въ сердца упоительной пѣгой, ты чрезъ очи вливаешь желанія въ души тѣхъ, кого губишь“. Выучите эти слова въ такомъ порядкѣ, а ужъ послѣ облекайте ихъ въ какое хотите одѣяніе, располагайте въ какомъ хотите порядкѣ. У насъ совершенно отсутствуетъ сознаніе дѣльности въ читкѣ, сознаніе конечной дѣли, — за раздѣлкою отдѣльныхъ частей періода пропадаетъ рисунокъ періода, какъ дѣлаго. Посмотрите на первую строфу первого хора. Она начинается съ описанія источника:

Бьетъ родникъ сверкающій  
Изъ утеса мрачнаго.  
Звонкою струю  
Черпаютъ въ немъ урною.

Да, она начинается съ описанія источника, но въ этомъ ли смыслъ, въ описаніи ли цѣль? Вѣдь не въ этомъ дѣло, не на этомъ концѣ, рѣчь идетъ дальше, она не ради описанія описываетъ. Между тѣмъ, у насъ всегда склонны подобнымъ мѣстамъ давать самостоятельную описательную цѣнность, какъ будто читается описательное стихотвореніе въ родѣ:

У перекрестка двухъ дорогъ  
Журчанье тихое фонтана,  
Источникъ скуденъ и убогъ,  
На камнѣ надпись изъ корана.

Здѣсь, кромѣ описанія, другой цѣли нѣтъ, и рѣчь нигуда дальше не мѣтитъ; но въ нашей строфѣ описаніе служитъ лишь для опредѣленія мѣста, все равно какъ если бы, передавая какой-нибудь интересный случай, происшедшій на улицѣ, вы сказали: „Вы знаете, около Гостиного Двора — часовня, тутъ еще конка останавливается? Такъ вотъ, около этой часовни вчера“ и т. д. Здѣсь нѣтъ описательныхъ намѣреній. Такъ и въ нашей строфѣ, — упоминается источникъ лишь для опредѣленія мѣста, и надо, чтобы въ читкѣ чувствовалось, что тутъ не остановка, что вы идете мимо, стремитесь дальше. Куда же мы идемъ? Къ слѣдующей строфѣ? Но что же она говоритъ, слѣдующая строфа?

Тамъ вчера я видѣла,  
Какъ одна у берега  
Изъ моихъ подругъ  
Мыла ткань пурпурную,  
И подъ солнцемъ полуденнымъ влажный покровъ  
Разстлала, сушила на знойныхъ камняхъ.

Это ли то извѣстіе, которое она хочетъ передать своимъ подругамъ? Очевидно, нѣтъ: это лишь подходъ, одна изъ тѣхъ незначительныхъ подробностей, предшествующихъ самой сущности разсказа. И опять-таки „мимо“ идетъ голось, стремящійся къ цѣли. Куда же?

Отъ нея услышала я первую вѣсть  
О владычѣхъ.

Вотъ, наконецъ, къ чему рѣчь велась. И теперь всѣ поняли, хоръ вступаетъ:

Федра на страдальческомъ  
Ложѣ, одинокая,  
Во дворѣ лежитъ, и т. д.

Къ этому слову ‚Федра‘ должна стремиться вся предшествующая рѣчь, имѣ чреватая всѣ предыдущіе стихи. Сквозь десять стиховъ мы должны чувствовать, что будетъ слово— ‚Отъ нея услышала я‘, что все, что говорится, не есть самое важное и говорится мимоходомъ, а самое главное то, что ‚я услышала про Федру‘.

Приведенное мѣсто—типическій примѣръ для уясненія того, чего намъ въ нашей читкѣ не хватаетъ: умѣнія вести голосъ долго и далеко до одной опредѣленной точки. Голосъ нашъ слишкомъ скоро падаетъ, ‚возвращается‘. Благодаря этому—большой періодъ, состоящій изъ нѣсколькихъ маленькихъ, не обрисовывается, большая дуга не ощущается, потому что рядъ маленькихъ дугъ, ее составляющихъ, располагается по прямой, горизонтальной, вмѣсто того, чтобы располагаться по дугѣ большого періода. О періодахъ можно бы многое бы сказать, но это уже относится къ одиночной, не къ хоровой читкѣ. Укажу еще на два приѣма того что можно назвать словесной оркестровкой.

Контрастъ, проистекающій отъ противопоставленія одного голоса хору, — несомѣнно, цѣнное средство музыкальнаго воздѣйствія: внезапность хора послѣ рѣчи одного или одинъ голосъ послѣ внезапно умолкающаго хора. Но есть еще два эффекта: единичный голосъ, выдѣляющійся изъ умолкающаго хора, и, наоборотъ,—единичный голосъ, умолкающій и какъ бы вливающійся въ хоръ, который его подхватываетъ. Вотъ примѣръ перваго. Въ послѣдней степени изступленія хоръ восклицаетъ:

Диркейскій колодезь,  
Священныя Фивы,  
Вы помните ярость  
Богини любви:  
Тамъ Семелу, Діонисіа  
Отъ Кроніона зачавшую,  
Не на радость полюбившую,  
Ты сожгла, Киприда, молніей:  
Губишь все своимъ дыханіемъ,

На этомъ мѣстѣ, дойдя до наивысшей точки нарастанія, хоръ вдругъ умолкаетъ, и одиночный голосъ доканчиваетъ:

А потомъ, золотокудрал,  
Улетаешь, какъ пчела!

Теперь примѣръ второго, т. е., когда одиночный голосъ какъ бы вливается въ хоръ. Тезей стоитъ передъ картиною разрушеннаго домашняго счастья, — вся его рѣчь одно угасаніе, погруженіе въ ничто:

Я напрасно зову: здѣсь царить только смерть,  
И очагъ мой потухъ, и дворецъ опустѣлъ...  
Мои дѣти покинуты...

Какъ послѣдняя нота аріи солиста погружается въ тихое море хорового пѣнія, такъ послѣднее слово Тезея вливается въ тихую жалобу хора:

Ты ушла отъ насъ на вѣки,  
Федра, лучшая изъ женщинъ,  
Надъ которою сіяло  
Въ полдень Геліоса пламя,  
Ночью—тихий лучъ Селены.

Понемногу становится жалоба громче:

О Тезей, я горько плачу,

и раздражается на слово—

Содрагаюсь, чуя сердцемъ  
Приближеніе новыхъ бѣдъ...

На словѣ ‚содрагаюсь‘ полная сила всего хора, но начало должно идти отъ той же самой тихой ноты, на которой замеръ угасавшій голосъ Тезея. Скажу больше,—не только послѣднее слово Тезея, послѣдній слогъ его послѣдняго слова долженъ сочетаться съ первымъ слогомъ перваго слога хора: ‚Мои дѣти покинуты—ты ушла отъ насъ навѣки!... Черезъ соприкосновеніе этихъ двухъ ‚ты‘ солистъ вливается въ хоръ.

Таковы миѣ представляются приемы, при помощи которыхъ возможно было бы, въ наши дни и при нынѣшнихъ понятіяхъ о театрѣ, осуществленіе хоровой рѣчи на сценѣ. Раздача, ритмичная выучка подъ музыку, ясность чтенія, приведеніе къ унисону разнообразія голосовъ, соблюденіе логическаго рисунка и, въ связи съ разнообразіемъ текста, возможное разнообразіе того, что мы назвали голосовой оркестровкой, — распредѣленіе вступленій, нарастаній и ослабленій. Дальше поговоримъ о движеніи хора. Но, еще разъ повторяю,—совершенно оставьте археологическія мечты о возсозданіи древняго театра. Задача искусства не возрождать, а рождать. И неужели же мы неспособны родить жизнь изъ такого матеріала? Надо только жить, и мы сумѣемъ оживить. Но подождите думать о грекахъ: вспомните о чловѣкѣ, вспомните и о чловѣкѣ въ жизни и о чловѣкѣ на сценѣ.

#### IV. ДВИЖЕНІЕ

**Х**оръ, какъ и всякая составная часть драмы, дѣйствуетъ на слухъ и на зрѣніе, онъ слышимъ и видимъ, онъ говоритъ и движется. Какъ хору говорить, мы разсмотрѣли, мы разобрали тѣ трудности, которыя предъявляетъ его звуковая инсценировка, и тѣ способы, которыми представляется возможнымъ эти трудности пре-



одолѣть. Какъ же хору двигаться? Разсмотримъ, въ какія зрительныя, пространственныя условія надо поставить хоръ для того, чтобы онъ не только голосомъ, но и обликомъ своимъ соответствовалъ той роли 'реагирующаго' начала, которую мы за нимъ признали. Вся наша инсценировка будетъ прямымъ результатомъ того опредѣленія, которое мы дали хору.

Прежде всего, хоръ, сказали мы,—зритель. Изъ этого основного опредѣленія вытекаетъ первое условіе инсценировки,—п л а н и р о в к а. Хоръ долженъ быть такъ расположенъ, чтобы воспринимать драму раньше настоящаго зрителя; онъ долженъ быть, какъ бы сказать, въ первомъ ряду, въ самомъ первомъ. Онъ долженъ, слѣдовательно, быть передъ дѣйствующими лицами; поставить его въ глубинѣ сцены, за дѣйствующими лицами, было бы такою же ошибкой, какъ поставить его въ глубинѣ залы, позади зрителей. Онъ долженъ быть между дѣйствіемъ и зрителемъ, и ни одну минуту не должна нарушаться та невидимая линія, которая раздѣляетъ эти три элемента спектакля. Эта линія, какъ сказано,—невидимая, не архитектурнаго, не геометрическаго характера, она опредѣляется ролью каждаго изъ элементовъ зрѣлища. Роль дѣйствующихъ лицъ—воздѣйствовать, роль зрителя—воспринимать, роль хора—передать. Хоръ, это та среда, черезъ которую драма проходитъ въ зрителя, это преломляющее, нерѣдко—увеличительное, стекло. Когда я говорю—увеличительное стекло, я не хочу сказать, преувеличивающее; вѣдь и лупа не преувеличиваетъ, а только увеличиваетъ, но безъ нея не такъ хорошо, не такъ ясно, видно. Безъ хора... да трудно себѣ даже и представить, что бы осталось отъ драмы безъ хора, безъ его учительскаго руководства. Не въ этомъ ли корень того литургическаго характера, который остается за античной драмой и послѣ того, что она уже давно утратила свое значеніе священнодѣйствія, въ религиозномъ смыслѣ слова; не въ этомъ ли началѣ подчиненія, отрѣшенія отъ себя, покорномъ и радостномъ, не въ этомъ ли пріятіи чужого толкованія? Толкованіе, отъ хора исходящее, столь же чуждо пользы, корысти, всего личнаго, сколько вѣщанія сибиллъ, пророковъ, всѣхъ тѣхъ, изъ устъ которыхъ люди привыкли слышать голосъ истины. Вотъ почему необходимо соблюдать 'зрительный' характеръ хора, не выводить его изъ роли наблюдателя, не давать ему самостоятельной жизни, ни самостоятельнаго дѣйствія, хотя бы даже выражающагося только въ шествіяхъ, процесіяхъ, въ столь излюбленныхъ ритуальныхъ эволюціяхъ вокругъ жертвенника. Хоръ, какъ сказано, воспринимаетъ, онъ никогда не прерываетъ дѣйствія, всякій перерывъ былъ бы нарушеніемъ. Понятно послѣ всего сказаннаго, что планировка хора можетъ быть только въ полъ-оборота: въ полъ-оборота къ дѣйствующимъ лицамъ и въ полъ-оборота къ зрителю. Что касается движенія хора, то здѣсь надо учесть нѣкоторые отгѣнки въ степени того участія, которое хоръ принимаетъ въ ходѣ дѣйствія, ибо если и вѣрно, что хоръ 'зритель', то не всегда въ равной мѣрѣ—безучастный зритель, или точнѣе будетъ сказать—не всегда въ равной мѣрѣ воздерживающійся отъ участія

въ дѣйствіи. Въ этомъ отношеніи можно въ хорѣ различить три момента. Вотъ какъ бы я ихъ обозначилъ. 1. Хоръ говоритъ—о дѣйствующемъ лицѣ въ третьемъ лицѣ. 2. Хоръ говоритъ—съ дѣйствующимъ лицомъ. 3. Хоръ говоритъ, по поводу того или другого лица или событія,—объ отвлеченныхъ предметахъ. Скажемъ еще иначе: 1. Хоръ говоритъ. 2. Хоръ разговариваетъ и 3. Хоръ вѣщаетъ. Мы бы могли, прибѣгнувъ къ Дельсартовской терминологіи, сказать, что первое положеніе хора будетъ ‚нормальное‘, второе—‚концентрическое‘, третье—‚эксцентрическое‘. Физически они должны будутъ выразиться такъ: первое въ профиль, второе—въ три четверти, лицомъ къ дѣйствующимъ лицамъ, третье—въ три четверти, лицомъ къ зрителямъ. Второе и третье положенія имѣютъ, конечно, свои степени и могутъ быть иногда—совсѣмъ спиной къ зрителю и совсѣмъ лицомъ къ зрителю.

Я не вижу возможности,—для сохраненія принципа діалогичности,—не вижу возможности размѣщенія хора иначе, какъ на двѣ половины, такъ сказать,—на два клироса. Въ высшіе моменты напряженія оба хора могутъ сливаться. Это, конечно, касается только концентрическаго и эксцентрическаго хора,—ненормальнаго. Въ эти моменты крайняго напряженія слитный хоръ, какъ волна, уходитъ въ глубь, къ дѣйствующимъ лицамъ, или выходитъ къ рампѣ, чтобы вѣщать въ пространство. Не надо забывать, что движеніе этой волны должно быть очень сдержанное,—больше намѣренія, нежели осуществленія; вообще движенія хора, какъ и декламация его, никогда не должны доходить до послѣднихъ предѣловъ возможности: дремлющая сила массы дѣйствуетъ глубже, нежели ея разнузданность. Итакъ, два клироса. Какъ ихъ обозначить архитектурно? Либо двумя скамейками, либо ступенями.

Первое умѣстно въ той трагедіи, гдѣ хоръ преимущественно ‚нормаленъ‘, гдѣ онъ безстрастенъ, мало вмѣшивается въ дѣйствіе и больше говоритъ о герояхъ, нежели съ героями. Ступени болѣе умѣстны тамъ, гдѣ хоръ страстенъ, гдѣ онъ участникъ, гдѣ онъ волнуется. Ступени даютъ богатый и разнообразный остовъ для распредѣленія пластическаго движенія, и вертикальный принципъ можетъ быть съ успѣхомъ использованъ въ связи съ драматическими нарастаніями. Конечно, нужно, чтобы въ каждомъ данномъ случаѣ восхождение и нисхождение было оправдано не только психически, но и физически; подниматься, когда надо лучше видѣть, лучше слышать, или когда надо, чтобы самого лучше было слышно; спускаться, когда надо на что-нибудь близко посмотрѣть, вокругъ кого-нибудь столпиться, или другъ другу что-нибудь повѣдать. Скамейки для хора могутъ быть, какъ бы сказать, отдѣльны отъ всей декорации, но ступени непременно должны архитектурно съ декорацией сливаться; это соответствуетъ и двумъ разнымъ отбѣнкамъ хороваго участія въ трагедіи: безстрастное, зрительное отношеніе,—архитектурная несліянность; страстное отношеніе, вмѣшательство (то, что нѣмцы зовутъ Hineingreifen),—архитектурная сліянность. Все это мнѣ представляется настолько естественнымъ, что не требуетъ ни оправданія, ни поясненія.

Нѣсколько словъ о характерѣ движенія хора вообще. Уже было сказано, что движеніе никогда не должно доходить до послѣдней степени своего выраженія: лучше не дойти, чѣмъ перейти. Въ движеніи хора должна быть нѣкоторая общая медлительность, большая, нежели въ движеніи одного лица,—согласно тому основному правилу пластики, что, чѣмъ больше масса, тѣмъ медлительнѣе движеніе, и наоборотъ. Хоръ величавъ, а при величавости малѣйшій намекъ уже даетъ впечатлѣніе движенія: когда рука мало движется, то и поднятія одного пальца уже довольно, чтобы произвести впечатлѣніе приказанія или удивленія. Въ зависимости отъ трехъ вышеуказанныхъ положеній хора (нормального, концентрическаго и эксцентрическаго) находится и характеръ движенія, форма его динамики. Такъ, при переходѣ отъ разговора къ философскимъ обобщеніямъ — движеніе медленное, при переходѣ отъ тона соболѣзнованія къ лирическому порыву — и движеніе порывисто. Горизонтальная плоскость движенія хора очень ограничена. Она не должна простирается за предѣлы тѣхъ скамеекъ и тѣхъ ступеней, которыя ему отведены; съ соблюденіемъ этой черты осѣдлости сохраняется и зрительный характеръ хора, обеспечивается его несліянность съ дѣйствіемъ\*. Движеніе поперечное (вдоль рамы) опредѣляется архитектурными условіями сцены и для каждой половины хора выражается въ половинной длинѣ авансены, т. е. — отъ своихъ мѣстъ до середины, отъ крайняго раздѣленія до полного сліянія. Однако, сліяніе обѣихъ половинок хора не должно идти до смѣшенія ихъ; никогда лѣвые не должны очутиться правѣ правыхъ или наоборотъ, и ужъ конечно, никогда никто изъ принадлежащихъ одному «клиросу» не долженъ переходить на другой «клиросъ».

Вертикальное движеніе хора распространяется отъ лежакаго положенія на полу до стоякаго положенія на верхнихъ ступеняхъ. Опять-таки, крайнія положенія допустимы лишь при сильномъ участіи хора въ дѣйствіи: послѣдняя степень возбужденія и послѣдняя степень подавленности. Большую осторожность слѣдуетъ соблюдать въ примѣненіи этихъ двухъ полярныхъ формъ выразительности: высотами и глубинами не надо злоупотреблять. И если мы сказали, что хоръ бываетъ эксцентриченъ и концентриченъ, то лишь въ смыслѣ намѣренія, а по существу своему онъ нормаленъ. Скажемъ болѣе, — хоръ имѣетъ динамическія проявленія, но по существу онъ статиченъ.

Два слова о мимикѣ хора. Она должна быть лишена всякаго характера общительности. Понятно ли, что я подъ этимъ разумѣю? Каждый участникъ играетъ за себя и только за себя; выражаетъ свое отношеніе къ дѣйствію, — никогда свое отношеніе къ товарищу. Ихъ много, но они вмѣстѣ всѣ одно лицо. Значитъ, не можетъ быть никакой мимики вопросовъ и отвѣтовъ, одобренія или порицанія; не можетъ быть въ хорѣ сужденія другъ о другѣ: каждый

\* Исключеніе, понятно, въ тѣхъ случаяхъ, когда пьеса требуетъ процесіи, пляски, или иного хорового «выхода».

про другого знаетъ все, ибо каждый во всѣхъ и всѣ въ одномъ. Не можетъ, слѣдовательно, быть той обычной ‚совѣщательной‘ мимики статистовъ, выражающейся въ обмѣнѣ значительнымъ взглядомъ, и которую можно перевести словами: ‚Не правда ли?‘— ‚Ну еще бы!‘. Мимика каждаго отдѣльнаго лица должна усиливать, продолжать мимику товарища, отнюдь не отвѣчать на нее. Нужно ли упоминать о томъ, что слѣдуетъ совершенно искоренить привычку засматривать въ залу? О, эти взгляды, ‚мимоходомъ‘ скользящiе по зрителямъ и являющiеся какимъ-то заслуженнымъ ‚отдыхомъ‘ статиста, наградою за его маленькое мимическое усилiе! Какая пагуба, какой микробъ разъѣдающiй, какое мгновенное уничтоженiе всего накопленнаго настроенiя! Вѣдь послѣ каждаго такого взгляда въ публику драма падаетъ туда, откуда началась, и каждое возвращенiе взгляда въ сферу сцены есть переначинанiе. Какая работа Пенелопы, какое усилiе Сизифово, какое Танталово мученiе!..

Нужно ли останавливаться на роли музыки въ движенiи хора? То, что было сказано о роли ея, когда мы говорили о голосовой сторонѣ хора, то въ большей еще степени приложимо къ движенiю. Это, впрочемъ, уже не частный ‚хоровой‘ вопросъ, а вопросъ инсценировки трагедiи вообще. Вопросъ сложный и прежде всего — прежде чѣмъ режисерскiй — вопросъ композиторскiй. Останавливаться на немъ значитъ выйти изъ предѣловъ нашей задачи. Одно скажемъ: всѣ взрывы, всѣ наростанiя, всѣ паденiя, всякая разновидность движенiя, — волненiе, смьтенiе, восхожденiе, нисхожденiе, — словомъ, всякая пластическая перемѣна должна быть музыкой продиктована, музыкой оправдана, въ музыкѣ начинаться и съ музыкой кончатся. Всѣ внѣшнiя динамическiя проявленiя должны быть видимыми образами звукового, музыкальнаго динамизма: музыкальные оттѣнки, — сила и слабость, легкость и тяжесть, скорость и медленность, — должны въ пластическомъ движенiи стать осязаемы для глаза. Все это возможно лишь, когда ритмъ музыкальный пройдетъ въ тѣла и собою ритмизируетъ тѣлодвиженiе, а для этого нужно прежде всего принципъ личнаго толкованiя замѣнить принципомъ общаго подчиненiя. ‚Толкователь‘ въ трагедiи одинъ, — композиторъ, и его толкованiе должно быть принято каждымъ. Только такой полный отказъ каждаго участвующаго отъ своего ‚я‘, только такое слѣпое подчиненiе внѣ насъ живущему началу, музыкѣ, обезпечитъ изгнанiе случайности изъ театральнаго дѣйствiя, только въ музыкѣ найдемъ мы законъ противъ той художественной беззаконности, какую представляетъ совокупное пластическое проявленiе единичныхъ темпераментовъ, когда оно предоставлено свободѣ личнаго усмотрѣнiя или указанiямъ ‚нугра‘. Опять повторю, — музыка не вездѣ нужна въ одинаковой силѣ, и самое наростанiе и ослабленiе звуковой массы будетъ новымъ средствомъ оттѣненiя. А въ чемъ же и могущество искусства, какъ не въ оттѣнкахъ?..

Скажутъ, что это есть уничтоженiе личности. Нѣтъ, напротивъ, — это есть ея утвержденiе, но утвержденiе не въ произволѣ безпорядка, а въ подчиненiи по-

рядку. Всякое же утверждение есть актъ свободы. Подчиненіе не упраздняетъ свободу,—оно способствуетъ ея правильному расцвѣту. Свобода до подчиненія не имѣетъ цѣны (какъ не имѣетъ цѣны хаосъ); свобода послѣ подчиненія — вотъ цѣнность, воспитательная и художественная цѣнность. Все искусство есть расцвѣтъ личной свободы въ границахъ личнаго подчиненія. Отнимите въ искусствѣ подчиненіе, — рушится форма; отнимите свободу, — улетучивается содержаніе. Не бойтесь же подчиненія хоровой массы: въ общемъ подчиненія, именно въ подчиненія, обрѣтете свободное выявленіе единицъ.

Все это трудно. Трудны пространственныя условія, въ которыя мы заключаемъ хоръ, трудны голосовыя и словесныя задачи, которыя мы ему предъявляемъ, трудны задачи движенія, которыя мы ему ставимъ. Но —, Прекрасное трудно, сказалъ Платонъ, и лучше не пробовать, чѣмъ пробовать легкое: непрекрасное такъ легко!..







88.

1913.

# Русская Художественная Летопись 1913 г.

## ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

### Выставка древне-русского искусства

(устроенная Московскимъ Археологическимъ  
Институтомъ имени Имп. Николая II).

1

Эта выставка—событіе. Больше того—открытие для всѣхъ насъ; не начало ли новаго художественнаго сознанія въ Россіи? Я говорю объ отдѣлѣ иконъ. Поистинѣ, приотворились врата въ страну сказочныхъ сокровищъ. И мы стоимъ передъ ними, благоговѣнно восхищенные, стыдясь своего невѣднія...

Чѣмъ была для насъ до сихъ поръ древняя иконопись? Областью археологін, иконографіи, палеографіи и прочихъ научныхъ дисциплинъ. Не искусствомъ. Ученые изучали—мы оставались холодны. Печатались фоліанты педантическихъ описаній и изслѣдованій, но это никакъ не отражалось на художественныхъ стремленіяхъ современности. Была наука, сухая, многословная, и только; чтобы понять, какъ

далека она въ сущности отъ самого предмета, отъ тончайшаго искусства иконописи, надо было прозрѣть!

Слава ученымъ, конечно: кропотливые труды ихъ—фундаментъ, на которомъ теперь можно строить. И все же, не потому ли отчасти мы такъ долго были слѣпы, что въ археологическихъ фоліантахъ такъ мало художественной правды? Тутъ сказалась во всей силѣ антиномичность науки и искусства. Наши славные археологи въ произведеніяхъ иконописи видѣли только памятники древности, реликвіи исторической науки, но не красоту живую, радующую и, можетъ быть, пророческую. Они тщательно отличали иконографическіе признаки, разновидности пошибовъ, рѣдкость какой нибудь детали, но вовсе не очарованіе иконы, не руку мастера. Отсюда—удивительныя ошибки ихъ оцѣнокъ!

Вотъ, напримѣръ, отзывъ старѣйшаго авторитета въ этихъ вопросахъ, Ровинскаго, о 'новгородскихъ письмахъ', т. е. объ иконахъ, которыя восхищаютъ насъ теперь больше всего: 'Собиратели иконъ... невысоко цѣнятъ новгородскія письма. Дѣйствительно, иконы этого письма

не отличаются ни тонкостью отделки, которая так дорого цѣнится въ строгановскихъ писмахъ, ни живописью раскраски, которою отличаются старые московскіе образа! \* Такъ же говорить и другой авторитетъ: «Иконы позднѣйшія московскія имѣютъ преимущество передъ новгородскими». «Колоритъ новгородскихъ иконъ вообще мрачный... въ московскихъ — свѣтлый; тамъ поля темныя (?), здѣсь — свѣтлыя. Въ цѣломъ московская икона представляетъ больше сходства съ живописью въ собственномъ смыслѣ (!), чѣмъ новгородская; она ближе къ свѣтлой и живой картинѣ» \*\* и т. д. Какимъ страннымъ недоразумѣніемъ кажется этотъ ученый діагнозъ теперь, когда (послѣ очищенія отъ темной олифы и позднихъ записей) яркостью прозрачныхъ красокъ особенно восхищаютъ насъ именно древнѣйшія новгородскія иконы, и до чего характерно для археолога это «сходство съ живописью въ собственномъ смыслѣ!» Какой итогъ чудовищнаго непониманія въ одной соскользнувшей съ ученаго пера фразѣ! Такъ отнесли къ иконописи еще вчера не только спеціалисты, но за ними — все русское общество. И вотъ теперь, благодаря просвѣщеннымъ усиліямъ нѣсколькихъ коллекціонеровъ и знатоковъ (Н. П. Лихачева, И. С. Остроухова, С. П. Рябушинскаго, Ханенко и др.), иконы предстали передъ нами въ прежней славіи своей, и взволнованно любимея мы нашей древней живописью (живописью въ самомъ высокомъ значеніи слова!) и, повторяю, въ особенности, иконами новгородскихъ писемъ. Здѣсь, вѣка тому назадъ, безымянными мастерами какъ будто осуществлено то, о чемъ мы мечтаемъ съ той поры, какъ перестало радовать насъ рационалистическое искусство XIX вѣка, — то, чего такъ недостаетъ намъ, извѣрившимся, искалѣченнымъ современникамъ Эдиссона: симфоничность красочныхъ сочетаній, мудрая условность контуровъ, живописный ритмъ композицій, и больше того — прекрасная духовность искусства, глубокая содержательность его, спокойная

осмысленность, въ нераздѣльномъ сліяніи съ совершенствомъ іератической формы. Въ этомъ изысканномъ и въ то же время наивномъ мастерствѣ мы обрѣли свой примитивъ... Это наполняетъ насъ надеждой на будущее русской живописи, и за это, прежде всего, принесемъ восхищенную благодарность тѣмъ знатокамъ и собирателямъ иконъ, которымъ мы обязаны открытіемъ этой удивительной выставки.

*Essem.*

II

Бываютъ исключительныя, глубокой духовной радости минуты, когда дѣйствительность какъ бы принуждена пріоткрыться и впустить насъ въ свое лоно, превосходящее значительностью и красотой всѣ наши ожиданія, — тогда становится понятнымъ, за что любили мы ее больше, чѣмъ самую пышную, самую высокую мечту.

Выставка древне-русскаго искусства, устроенная въ Москвѣ, и главнымъ образомъ ея иконописный отдѣлъ являются на нашъ взглядъ этой дѣйствительностью, превзошедшей наши чаянія, всѣ мечты, обращенныя на икону; склонившись и обнаживъ голову стояли мы передъ сокровищницею огромныхъ художественныхъ богатствъ, и кажется, не можетъ быть больше никакихъ сомнѣній на счетъ того, что наше прошлое — безконечно — прекрасное, великое прошлое и что, если стоитъ еще надъ чѣмъ-нибудь задуматься, то, конечно, надъ тѣми началами, которыя породили столь высокое искусство, свидѣтельствующее о непогрѣшимомъ вкусѣ, неисчерпаемой изобрѣтательности, о совершенной техникѣ и о непостижимомъ духовномъ напряженіи, создавшемъ какую-то землю молитвъ, залитую безконечной душевной радостью, какъ свѣтомъ, не имѣющимъ источника, трепетнымъ, озаряющимъ и тихимъ... Подобно благодати мурра, проникаютъ въ наше сознаніе даже какія-нибудь мелкія детали: орнаментъ, благословляющая рука, вихрь красной хламиды за спиною св. Георгія, и въ этомъ проникновеніи — не только сладчайшее и тихое наслажденіе созерцателя, но

\* «Исторія русскихъ школъ иконописанія до конца XVII в.» Спб. 1856.

\*\* Н. Покровский. «Очерки памятниковъ иконографіи и искусства». 2-е изд. Спб. 1900 г.

какое-то духовное рождение, нечто подобное тому состоянию, которое испытывает тот, кто может вбрызнуть, вставая из-под исповедальной снотрахили...

Больше половины икон этой выставки являются образцами первостепенного достоинства, и в этом отношении мы можем быть только глубоко благодарны московским собирателям г.г. Остроухову, Рябушинскому, Ханенко и др. (в число этих имен следовало бы включить также г.г. Новиковых и Харитоненко, к сожалению, не давших на выставку ни одной иконы из своих частных собраний), высокий вкус которых и неутомимые поиски дают нам возможность увидеть теперь, какой художественной культурой обладала некогда Россия, создавшая, подобно Италии триенце, на почве византийского наследия свой расцвет. Тут уже не экзотика, не провинциализм, и уж, конечно, не какая-нибудь монастырская, в себе замкнутая культура, а великая эпоха, расцвет искусства, в общем итоге, параллельный итальянскому Ренессансу, связанному с именами Джотто и Беато-Анжелико, и несомненно, еще день или два, и для всех станет очевидным взаимоотношение западной и русской культур, имевшее место хотя бы в XIV в. Пусть в дальнейшем русская иконопись теряет, понятно, только до известной степени, мы бы сказали, западно-византийские традиции, но мастера, писавшие св. Архангела Михаила (соб. С. П. Рябушинского, — по датам каталога, конец XIV в.), или «Положение во гроб» (соб. И. С. Остроухова, XV в.), конечно, испытали на себе влияние Италии.

Впрочем, не этими, в конце концов, чисто историко-археологическими соображениями дороги нам выставленные образцы русского иконописного мастерства, — мы хотели бы вскрыть истинную причину глубокого волнения, охватившего нас перед этими созданиями родного утраченного гения — и вот здесь нам представляется опасным вступить на путь рискованных уподоблений, на путь почти святотатственных, на наш взгляд, параллелизмов, так как, несомненно, нельзя, указывая на руку Божией Матери, говорить о Гогенфе, созерцая эле-

новатые тона Ея хитона, называть Сезанна... Пусть даже художники XIX в. подошли к своим глубоким исканиям к проблемам живописи, разрывшим русскую иконопись, но духовные импульсы их творчества настолько различны, что мы, русские, испытывая до сих пор высокое религиозное воздействие нашей древней культуры, не можем себе позволить столь свободного к нашим глубочайшим традициям отношения. Поэтому, совершенно не имея в виду каких бы то ни было проблем современной живописи, мы позволим себе, и только в немногих словах, указать на некоторые, обнаруженные нами, причины глубокого волнения, испытанного при созерцании икон, а дело художников (будущего или настоящего — это никому неизвестно) найти средства, чтобы возбудить в нас подобия этим волнениям переживания.

Московская выставка обнаруживает с достаточной очевидностью два художественных расцвета древне-русского искусства, из которых каждый, повидному, был обусловлен различного рода влияниями, шедшими по разным путям. Первый из этих расцветов упадает на XIV—XV вв., на так называемые новгородские письма, наибольшей выразительности достигшие благодаря исключительному мастерству Рублева и Дионисия к концу XV в. Целый ряд икон этого пошиба свидетельствует о глубоком чувстве краски и линии и о громадном духовно-религиозном напряжении, достигающем иногда («Снятие со Креста», «Положение во гроб», из собр. И. С. Остроухова) глубочайшего трагизма, той исключительной простоты и скорби, которыми овладевают страницы евангельских повествований, — это лаконичный, монументальный, величавый стиль раннего Ренессанса, но в то же время, это — русская интимность, душа простая, безконечно-врывающаяся, и кажется, что глубокое горе сочилось с кисти, пока неизвестный мастер писал лик погребаемого, обвитаго плащаницами Иисуса. Ритм, которому подчинены линии, простая до наивности, выразительная до того, что они становятся как бы насквозь духовными, и строгая до суровости, ритм этих линий запечатлел какую-то затаенную мягко-

стью, каким-то напряжением вѣры, немного младенческой, немного грубой, суровой вѣры, медленно струящейся по жилкамъ, медленно колеблющейся, какъ бы отъ страха передъ величіемъ міра, а иногда вдругъ неудержимо радующей какому-нибудь удару колокола, возвѣстившаго начало вечерни...

Но и эта высоко развитая ритmicность въ построении линий является только достойной оправой для тѣхъ красочныхъ богатствъ, которыми обладали, одаренные высокимъ вкусомъ и исключительнымъ художественнымъ чутьемъ, иконописные мастера. Поистинѣ, непостижимо-прекрасны колоритныя тональности ихъ работы, взаимодѣйствіе красокъ, чувство самага тона, иногда удивительнаго по своей чистотѣ и силѣ; надо видѣть эти деградации отъ фиолетоваго съ густымъ виннымъ осадкомъ до санкира, золотистаго или оливково-желтаго, чтобы понять все многообразіе и культуру красокъ, ихъ выразительность, ихъ трепетное, религиозно-волнующее воздѣйствіе на наше сознание, ибо не только глазомъ воспринята красота, но всѣмъ духомъ почувствована, пропущена сквозь полноту внутренняго напряжения, какъ бы сквозь духовное око, такъ что, въ концѣ концовъ, это—уже не формы, а души неотдѣленная красота... И еще разъ становится для насъ очевиднымъ, какимъ величіемъ облека христианская культура міръ, который склонился передъ нею съ простоватою вѣрою Гелло и съ болѣзненнымъ отчаяніемъ Достоевскаго.

Однако, какъ мы уже сказали, XIV—XV вв. являются только однимъ изъ періодовъ высокаго художественнаго подъема; два вѣка спустя русская культура создала поколѣнія иконописцевъ, которымъ суждено было вознести искусство на новую высоту—то были строгановскіе мастера конца XVI и XVII вв. И ихъ художественная дѣятельность представлена на выставкѣ прекрасными образцами такъ называемыхъ строгановскихъ писемъ.

Каковы вліянія, отложившіяся на эти памятникахъ, и каковы пути, по которымъ текли эти вліянія, мы не имѣемъ еще возможности опредѣлить. Есть основанія полагать, что Востокъ проникъ въ русскую иконопись и оставилъ яркіе слѣды на ея формахъ, но вѣ-

роятно, Византія и Западъ также воздѣйствовали на образованіе и развитіе строгановскаго письма, да и вообще взаимоотношеніе культуръ никогда не прекращалось. Какъ бы то ни было, строгановскія иконы знаменуютъ собой расцвѣтъ искусства, болѣе вѣрнаго, болѣе утонченнаго и, пожалуй, для насъ болѣе чарующаго, чѣмъ высокій стиль новгородскихъ писемъ. Пусть глубокая религиозность, смиреніе и чистота XIV вѣка являются по прежнему глубочайшими основами русскаго искусства, но формы, но стиль приобрѣтаютъ уже, несомнѣнно, иную окраску; что-то изысканное, что-то роскошное и какъ будто слегка упадочное облекаетъ высокую и стройную, какъ колонна, фигуру Богоматери; ризы затканы золотомъ, движенія болѣе гибки и манерны, тоньше безконечно-нѣжныя руки, спокойнѣе и меланхоличнѣе взгляды, линии же гнутся съ какимъ-то изяществомъ, легкія, какъ паутины, обрызганныя позолотой; и кажется, что мастера, не способные больше отдать всего своего духовнаго напряжения Богу, стремятся принести Ему все, чѣмъ только прекрасенъ міръ, и славословятъ пышностью, ткаными мафоріями, золочеными уборами, всѣми мірскими богатствами Его безплотную Сущность, которую они скорѣе созерцаютъ въ Ея непогрѣшимости и красотѣ, чѣмъ чувствуютъ свою духовную, внутреннюю съ Ней связь. Это уже—пути церковныхъ догматовъ и интимная пышность православія; это—душа, опустошенная реальными отношеніями, но прекрасная, съ первнымъ, художественнымъ пульсомъ, это—вкусъ скорѣе утонченный, чѣмъ строгій, наконецъ, это—просто что-то болѣе близкое намъ, что-то безконечно чарующее, какъ будто тронутое тѣлнємъ... Въ конечномъ же итогѣ это только прошлое, наше великое и безконечно-прекрасное прошлое, свидѣтельствующее о томъ, какія огромныя культурныя традиціи мы обречены нести.

Считать ли теперь день и годъ открытія Московской выставки днемъ и годомъ начала нашего возрожденія, или это—только послѣдній лучъ навсегда закатившагося солнца? Можно ли, наконецъ, сказать: мы, русскіе, горды нашимъ художественнымъ наслѣдіемъ и сумѣемъ еще



на вершинах горъ возвести шатры, надъ которыми будетъ сиять только вѣчное, благодатное небо Искусства? Посмотримъ; завтра или сегодня все это станетъ явнымъ, и возможно, что не разъ еще придется намъ вернуться къ вопросамъ, которыхъ здѣсь мы лишь едва коснулись.

*Ник. Пуникъ.*

III

Только что закрылась 'Выставка древне-русского искусства' въ Москвѣ, устроенная Императорскимъ Московскимъ Археологическимъ Институтомъ имени Императора Николая II, при ближайшемъ участіи С. П. Рябушинскаго. Находявшіяся здѣсь произведения распредѣлялись по слѣдующимъ отдѣламъ: 1) иконопись, 2) металлическое производство; 3) шитье и ткани, 4) миниатюры и заставки рукописей (незначительные количественно памятники рѣзбы изъ дерева за отдѣлъ считаться не могутъ). Надо ли говорить, что эта замѣчательная выставка—крупное событіе въ нашей художественной жизни?

Русское искусство, не имѣющее до сихъ поръ своей научно-разработанной исторіи, до послѣдняго времени мало кого увлекало. Наши ученые занимались классическимъ міромъ, изучали западно-европейскихъ мастеровъ, ѣздили въ тридевятыя царства отыскивать памятники буддійскіе, интересовались Средней Азіей, много писали объ искусствѣ Византіи... но своимъ, русскимъ, какъ то пренебрегали. Не въ этомъ ли одна изъ причинъ того, что памятники русскаго искусства такъ фатально гибли?.. Византинисты, естественно, первые заглянули въ эту невѣдомую и непривлекательную для столькихъ ученыхъ область, но и они, въ большинствѣ случаевъ, интересовались лишь произведениями, отразившими вліяніе Византіи, 'Востока'. Дѣло у нихъ не шло дальше, и въ людяхъ, пытавшихся заглянуть глубже въ эту область, они видѣли только 'любителей'. Однако, именно въ средѣ этихъ любителей нашлись знатоки съ чуткимъ вкусомъ, которые поняли достоинства забытыхъ отечественныхъ

памятниковъ и, конечно, лишь благодаря имъ, увидѣло многое изъ того, что иначе давнымъ давно обратилось бы въ пыль. Нѣкоторые изъ этихъ ученыхъ 'любителей' обладаютъ нынѣ прекрасными собраніями, гдѣ, главнымъ образомъ, и сохраняются произведения русскаго искусства во всемъ его объемѣ: иконопись, чеканка, эмалевое дѣло, миниатюра, шитье, рѣзба—все, чѣмъ славно творчество древней Руси. На московской выставкѣ эти различныя художества нашей старины были представлены если не въ исчерпывающей полнотѣ, то превосходными образцами.

Особенно интереснымъ и богатымъ отдѣломъ выставки слѣдуетъ, по справедливости, считать—иконы: лучшія иконы, новгородскихъ писемъ, своей монументальностью и простотой композиціи, смѣлымъ рисункомъ, жизнерадостной красочностью производятъ впечатлѣніе совсѣмъ исключительное...

При современномъ состояніи научныхъ истинъ въ области иконовѣдѣнія, послѣ многолѣтнихъ разговоровъ о 'темныхъ писмахъ' Новгорода, посѣтитель выставки прежде всего поражается глубокимъ и яркимъ тономъ этихъ недосягаемо-прекрасныхъ памятниковъ, которыми лишь въ послѣднее время заинтересовались болѣе широкіе круги любителей искусства. До сего времени только немногіе коллекціонеры могли наслаждаться красотой иконъ и то съ тѣхъ поръ, какъ иконы начали освобождаться изъ подъ вѣковыхъ наслоеній, ремесленной чинки и позднѣйшихъ искаженій (принимавшихся еще недавно за подлинную древнюю работу). Такъ, отошла въ область преданій археологическая мысль о 'темныхъ писмахъ' и восторжествовали чары иконнаго колорита, благодаря немногимъ 'фанатикамъ'-собираателямъ, полюбившимъ древнюю иконопись и рѣшившимся на чистку иконъ, въ явный ущербъ своему авторитету въ глазахъ многихъ. Такъ, глянуло на свѣтъ Божій искусство древней Руси, свободное, живое и радостное. Зачастую снятый позднѣйшій слой изображенія не имѣлъ, вѣдь, ничего общаго съ тѣмъ, что появилось на той же доскѣ подъ очищеннымъ слоемъ ни по композиціи, ни по рисунку, ни, тѣмъ болѣе, по краскамъ.



Наслѣдіе византійскихъ мастеровъ, наша иконопись была быстро воспринята народомъ и въ послѣдствіи осложнилась многими сюжетами, символами и деталями, свойственными исключительно русской народной культурѣ, богатой религиозными мыслями и своеобразными формами выраженія. Но, исключая фрески, намъ неизвѣстны памятники византійской иконописи, пришедшіе на Русь въ эпоху принятія христіанства. О нихъ мы узнаемъ только изъ письменныхъ свидѣтельствъ. Единственными памятниками, наиболѣе достовѣрными въ этомъ смыслѣ, могли бы служить нѣкоторыя иконы, если бы любовь къ искусству восторжествовала надъ религиозной традиціей... Въдъ происхождение нѣкоторыхъ изъ нихъ относится къ отдаленнѣйшей древности, а, на самомъ дѣлѣ, мы видимъ на нихъ лишь позднѣйшія записи!

Вслѣдъ за прекращеніемъ сношеній съ Византіей, на русской иконописи сказываются вліянія другихъ странъ и тѣ же византійскія, въ своей основѣ, композиціи и колоритѣ, но осложнившіяся во многомъ отличными чертами. Теперь мы знаемъ, что итапо-греческія, итапо-критскія иконы явно отразились на нашей иконописи, и не подлежатъ болѣе сомнѣнію, что вліяніе ихъ огромно; въ связи съ ними, а связи эти только намѣчаются, нѣтъ путей для изученія раннихъ иконописныхъ памятниковъ. На выставкѣ, гдѣ были соединены лучшіе образцы изъ мало доступныхъ собраній, съ особымъ интересомъ наблюдались всѣ особенности русскаго мастерства, обусловленнаго тѣмъ или другимъ вліяніемъ, пошибомъ композиціи. И, несмотря на традиціонную условность, сколько здѣсь личнаго творчества, индивидуализма, въ самомъ высокомъ смыслѣ! Будущимъ изслѣдователямъ предстоитъ огромная работа не только по выясненію весьма смутныхъ понятій о нашихъ иконописныхъ школахъ, но и по опредѣленію отдѣльных мастерскихъ, различныхъ направленій въ школахъ и многочисленныхъ вліяній извнѣ (такъ же, какъ и взаимныхъ). Главныя собранія, давшія на выставку свои предметы, принадлежатъ С. П. Рябушинскому, И. С. Остроухову и Н. П. Ляхчеву (СПБ), а также меньшимъ собраніямъ—Б. И. и В. Н.

Хаменко, Чириковыхъ, И. Носова, А. В. Тюлина, Д. И. Силина, Е. Н. Горюповой, И. К. Рахманова, Б. Н. Протопопова и др.

Металлическое производство (въ особенности—чеканка), издревлѣ имѣвшее въ жизни русскаго народа значеніе первостепенной важности и достигшее съ наступленіемъ XV вѣка своего наивысшаго развитія (оно оканчивается въ XVII вѣкѣ), оставило о себѣ память въ многообразныхъ и многочисленныхъ произведеніяхъ. Предметы религиознаго обихода—кресты, образки, потиры, вѣчники, даты, кадильницы, подсвѣчники и—гражданскаго быта, какъ то ковши, енды, братины, кунганы, ложани, корцы и многочисленные другіе предметы, носятъ на себѣ слѣды чудесной художественной техники, не превзойденной дониндѣ. Украшенные орнаментами, то скромно покрывающими поверхность, то пышно развертывающимися въ многообразныхъ формахъ листьевъ и фантастическихъ цвѣтовъ, эти сказочные предметы играютъ перекрещивающимися отраженными лучами. Разнообразны вліянія, испытанныя этимъ родомъ художественной техники. Въ украшеніи преобладаютъ Византійскія традиціи; замѣтную роль въ орнаментации играютъ также индійскія детали; многочисленны и предметы съ итальянскимъ вліяніемъ, а въ XVII вѣкѣ—и вообще съ западноевропейскимъ. Несмотря, однако, на всѣ заимствованія, ни въ одномъ произведеніи не найти чисто-подражательныхъ мотивовъ; на всемъ лежитъ печать высокаго и своеобразнаго русскаго мастерства: заимствованныя идеи переданы оригинальными формами. На выставкѣ—особенно пѣвнителины образцы изъ Петербургскаго собранія кн. А. А. Ширинскаго-Шихматова. Въ XVI и XVII столѣтіяхъ, въ непосредственной связи съ металлическимъ дѣломъ, развивается одно изъ наиболѣе любопытныхъ художественныхъ производствъ—эмальное. Чудесными красными пятнами веселаго свѣтлаго тона сверкаетъ эмаль вѣчника и даты на мягкомъ бархатистомъ тонѣ иконы; ласкающимъ глазъ ковромъ покрываетъ оклады Евангелій; разсыпается искрами на братинахъ, ложечкахъ, застѣжкахъ, крестахъ, панагіяхъ. Подобно тому, какъ въ X—XII вѣкахъ Кіевская

Русь получала образцы и мастеровъ эмалеваго дѣла изъ Царьграда, такъ и въ теченіе послѣдующаго времени шли на Русь вліянія то съ Балканскаго полуострова, то съ Востока... Не богаты количественно экспонаты этого, неизслѣдовааннаго доселѣ, производства, но цѣнны своимъ значеніемъ. Наиболѣе простыя и наиболѣе красивыя эмалевыя сочетанія зеленого, голубого и бѣлаго представлены на выставкѣ прекрасными предметами, по преимуществу церковнаго назначенія и т. п., изъ собранія С. П. Рябушинскаго, Н. М. Миронова, М. И. Тюлина и пр. Особый видъ эмали, расписной, практиковавшейся, главнымъ образомъ, на четкахъ, превосходно представленъ предметами изъ собранія Н. М. Миронова.

Памятники шитья—наболѣе рѣдкіе памятники художественной промышленности, сохранившейся въ Россіи. Легко подвергаемые порчѣ и уничтоженію, они почти не сохранились. Хронологія ихъ трудно установима. Датированныхъ памятниковъ совсѣмъ мало; анализъ ихъ украшеній и техническихъ особенностей находится въ зачаточномъ состояніи. Значительная часть шитья орнаментальнаго характера изъ собранія г. Сапожникова достаточно извѣстна изслѣдователямъ русскаго искусства; все это было уже однажды издано, въ хорошихъ фототипическихъ снимкахъ, въ трудахъ одного изъ археологическихъ съѣздовъ. Тѣмъ не менѣе, достоинства этихъ тканей заслуживаютъ того, чтобы къ нимъ постоянно возвращаться. Съ тѣхъ поръ, какъ мы имѣемъ записи о событіяхъ древней Руси (дѣтописи), мы весьма часто встрѣчаемся съ указаніемъ на изготовленіе тканей. Въ тѣсныхъ келіяхъ монастырей занимались монахини шитьемъ подушковъ, плащаницъ, и въ княжескихъ теремахъ вышивали царицыны дѣвки; сама царица и царевны выполняли, по обѣту, покровы на раки святыхъ, шили пелены къ иконамъ. Вышивала деревня, вышивали города, — и цѣлты, и сцены духовнаго и свѣтскаго содержанія, — вышивали вязью записи и надписи. Въ противоположность многимъ другимъ отраслямъ искусства, имѣвшимъ центръ производства въ двухъ, трехъ мѣстахъ, мастерскія шитья имѣлись повсюду.

Наболѣе благодарнымъ, въ смыслѣ хронологическомъ, матеріаломъ для историка русскаго искусства, несомнѣнно, являются заставки, концовки, заглавныя буквы и миниатюры рукописныхъ книгъ. Частыя даты о времени написанія, вкладныя записки, наконецъ — разработанность данныхъ о палеографическихъ признакахъ и отличіяхъ ставить изслѣдователя на вѣрную дорогу въ отысканіи путей развитія этого рода мастерства и сказавшихся въ немъ разнородныхъ вліяній. По весьма понятнымъ причинамъ, эти памятники кажутся менѣе другихъ годными для характеристики русскаго творчества. Главная изъ нихъ та, что византійскіе образцы и затѣмъ памятники той же Византіи оказали вмѣстѣ съ письменностью весьма замѣтное давленіе на русскихъ переписчиковъ и иллюминаторовъ. Но такъ кажется лишь съ перваго взгляда. Если въ миниатюрахъ древнѣйшихъ русскихъ рукописей византійское вліяніе сильно, то уже съ XIII вѣка замѣтны мѣстныя особенности, вполнѣ самостоятельныя господствующія. Въ орнаментикѣ рукописей съ того же времени наблюдаются типичныя признаки отдѣльныхъ центровъ производства. А такими центрами на Руси были высококультурныя въ свое время оазисы — монастыри. Отсюда во всѣ стороны распространялись рукописи, расписанныя миниатюрами, украшенныя богатыми заставками и буквами. Здѣсь, вдали отъ мірскихъ дѣлъ и суеты любовно украшались книги, благоговѣнно расписывались изображениями святыхъ и Евангельскихъ сценъ. Большинство выставленныхъ рукописей принадлежитъ Московскому букинисту П. П. Шибанову; среди нихъ встрѣчаются весьма любопытные экземпляры.

Въ заключеніе хочется выразить горячее желаніе, чтобы подобныя выставки устраивались бы возможно чаще и имѣли возможно большую популярность...

Изданный устроительнымъ комитетомъ выставки иллюстрированный каталогъ останется прекраснымъ напоминаніемъ объ одномъ изъ первыхъ блестящихъ опытовъ устройства выставки своего, родного, еще такъ недавно забытаго, искусства.

Н. М.

## ВЫСТАВОЧНЫЕ ИТОГИ ПЕТЕРБУРГА

### Выставки

Выставка 'Придворная жизнь за 300 лѣтъ', устроенная 'Кружкомъ любителей русских изящныхъ изданій' (въ собственномъ помѣщеніи), заключала въ себѣ до 200 старинныхъ гравюръ, рисунковъ, акварелей и литографій изъ собраній Е. Н. Певлецева, Е. Е. Рейтерна, А. Ф. Фелькерзама, И. Д. Орлова, Н. В. Соловьева, С. Н. Казнакова, I. I. Лемана, Музея Старого Петербурга, библіотеки Академіи Художествъ и др. Память о выставкѣ сохранилась въ прекрасно изданномъ иллюстрированномъ каталогѣ со статьями В. А. Верещагина и Н. В. Соловьева. Интересная по замыслу, выставка, конечно, могла разрѣшить только часть обширной задачи: она представила, главнымъ образомъ, парады, праздники, торжества. Было интересно видѣть многочисленныя изображенія фейерверковъ, алюминацій, представлявшія когда то очень своеобразное искусство. Выдѣлялось немало изображеній и болѣе интимной придворной жизни, какъ, напр., прелестная акватинта 'Прогулка императрицы Екатерины II въ Царскомъ Селѣ'. Не мало было любопытныхъ портретовъ (Петра I, работы Смита и др.), извѣстныхъ отчасти по прежнимъ выставкамъ, видовъ Москвы, дворцовъ, парковъ—Макаева, Гадактіонова и др. Попадались очень рѣдкіе экземпляры, напр., гравюра 'Прогулка императора Петра I и императрицы Екатерины Алексѣевны по Невѣ на буерѣ' и нѣкоторые первые оттиски на шелку. Обширная выставка работъ художественныхъ провинціальныхъ школъ, въ помѣщеніи бывшей государственной типографіи, носила, въ общемъ, характеръ прежнихъ выставокъ. Но совершенно недопустимо было самое помѣщеніе... Сорокалѣтній юбилей академика Бодаревского и устроенную имъ по этому случаю въ Обществѣ Поощренія Художествъ выставку можно было бы совсѣмъ пройти молчаніемъ, если бы она не была своего рода 'торжествомъ пошлости' и любопытнымъ показателемъ вкусовъ 'родовой и финансовой знати', клиентовъ этого бонбоньерочнаго портретиста. Его дифирам-

бисты изъ нашей просвѣщенной прессы (отъ г. Магулы до г. Ясинскаго и пр.) весьма довольны, что 'въ полномъ смыслѣ слова модный свѣтскій художникъ' не сдѣлалъ, ни декадентомъ, ни кубистомъ, ни футуристомъ, ни орфестомъ'. Конечно, 'художество' Бодаревского слишкомъ установившееся и прочное... пріятіе.

По сообщенію другой уличной газеты, картина Н. Порфирова 'Иванъ Сусанинъ' перевозится въ Москву. Она пріобрѣтена будто бы какимъ то коллекционеромъ и пожертвована въ какой то 'одинъ изъ Московскихъ историческихъ музеевъ'. Пріобрѣсти и пожертвовать не трудно, но въдѣ музеями принимаются лишь художественныя произведенія, а не картины изъ балагановъ, въ которыхъ ставятся историческія пьесы или показываются панорамы для масляничной публки.

Передвижную выставку посетило около 16<sup>1/2</sup> тысячъ человекъ, весеннюю академическую—около 15. Продано на первой всего 135 произведеній, причемъ пресловутая картина Рѣпина, 17 октября—за 15.000 р.

Жюри изъ гг. Беклемишева, Альберта Бенуа, Беренштама, Дубовскаго и В. Маковского приняло около 100 произведеній для русскаго отдѣла международной выставки въ Мюнхенѣ. Участвуютъ, главнымъ образомъ, художники весенней и передвижной выставокъ, отчасти 'Союза русскихъ художниковъ' и 'Новаго общества'. Совершенно не участвуютъ художники 'Міра искусства' и выставокъ молодежи. Вторично уже Мюнхенъ получить совсѣмъ ложное представленіе о современной русской живописи.

### Художественныя дѣла

Повидимому, близится къ осуществленію дѣло огромной важности—устройство въ Петербургѣ выставочнаго зданія. На послѣднемъ собраніи Академіи Художествъ подъ предсѣдательствомъ вел. кн. Маріи Павловны было объявлено объ асигнованіи, по Высочайшему соизволенію, 960 тыс. рублей на это зданіе изъ особаго 10-миліоннаго фонда. Построить зданіе предложено на мѣстѣ бывшей государственной

типографин (на углу Инженерной улицы и Екатеринбургскаго канала). Намъ думается, что при этой постройкѣ необходимо разрѣшить задачи утилитарно художественныя, т. е. — избѣжать всякой 'роскоши' во внутренней и внѣшней отдѣлкѣ, дать возможно обширныя и приспособленныя для условій выставокъ помѣщенія. Въ виду современнаго обилія выставокъ, желательно, чтобы нѣсколько ихъ одновременно могли найти здѣсь мѣсто.

По слухамъ, министерствомъ путей сообщения одобренъ проектъ новаго зданія Николаевскаго вокзала, составленный Шуко.

Живописная отдѣлка строящагося по проекту Щусева въ Москвѣ вокзала Московско-Курской желѣзной дороги поручена Рериху, Кустодіеву и Добужинскому. Панно около 40 саж, будетъ написано Рерихомъ.

Стѣны и потолки Романовскаго музея въ Костромѣ предложено росписать въ стилѣ XVII в. Обществу взаимопомощи русскихъ художниковъ.

В. Н. Коковцевъ избранъ почетнымъ членомъ Академіи Художествъ.

Собраніемъ Академіи отклонено предложеніе ректора Л. Н. Бенуа ввести въ Высшее Художественное Училище курсы по исторіи и литературѣ (какъ въ художественныхъ школахъ Запада) и принято предложеніе ввести курсы архитектуры для живописно-скульптурнаго отдѣленія.

Послѣднее собраніе Академіи также не пришло ни къ какимъ результатамъ относительно выбора профессора на мѣсто покойнаго Цюнглинскаго. Опять изъ числа пяти кандидатовъ никто не получилъ требуемаго большинства голосовъ. Кто, въ самомъ дѣлѣ, достойнѣе: Кустодіевъ и Е. Лансере, или Новоскольцевъ съ А. Маковскимъ? Придется обратиться къ гадалкѣ... Исполнилось 15-лѣтіе дѣятельности Рериха въ Поощреніи Художествъ, сначала въ качествѣ секретаря Общества, а затѣмъ директора рисовальной школы. Успѣхи этой школы, расширение ея задачъ и общее поступательное движеніе свидѣтельствуютъ, насколько плодотворна здѣсь дѣятельность художника.

Интенсивная и самобытная художественная дѣятельность проявляется въ Харьковѣ, гдѣ

энергично работаетъ недавно организованный 'Украинскій художественно-архитектурный отдѣлъ Харьковскаго литературно-художественнаго кружка'. Здѣсь уже устраиваются выставки мѣстнаго искусства, вродѣ недавней архитектурной, конкурсы памятниковъ, напр., Шевченко, на которыхъ выступаютъ исключительно мѣстныя силы и т. п. Повидимому, это первый опытъ провинціальной организаціи безъ участія столичныхъ художниковъ.

Составленіе проекта памятника на могилѣ А. П. Рябушкина взялъ на себя В. Н. Покровскій. Комитетомъ по устройству посмертной выставки покойнаго художника assignedo вмѣстѣ съ суммой, пожертвованной 'Союзомъ русскихъ художниковъ',—983 р. 38 к.

23 апрѣля скончалась художница и писательница Елена Генриховна Гуро, родившаяся въ 1877 г., мало извѣстная, но, несомнѣнно, исключительно одаренная. Она училась у Цюнглинскаго и Бакста, выступила всего 6 лѣтъ назадъ и участвовала на выставкахъ и въ литературныхъ сборникахъ новѣйшихъ художниковъ, 'Союза молодежи' и др. Отдѣльными изданіями вышли ея книги, ею же иллюстрированныя, 'Шарманка' и 'Осенній сонъ'.

## Музеи

Крѣпкое, повидимому, 'заднимъ умомъ' Общество имени Куинджи отобрало назадъ свой даръ,—пожертвованную музею Александра III всю коллекцію произведеній покойнаго А. И. Куинджи, бывшую на его посмертной выставкѣ. Избавленію Музея отъ этого непрошеннаго наслѣдія, конечно, можно порадоваться. Предположено часть картинъ распредѣлять между нимъ, Третьяковской галереей и провинціальными музеями. Часть останется собственностью Общества. Надо только пожелать, чтобы 'осталось' побольше.

Въ музеѣ Академіи Художествъ устраивается залъ, посвященный памяти Вел. Кн. Владиміра Александровича, гдѣ будутъ помѣщены его бюсты, портреты и принадлежавшіе ему картины и предметы.

Заслуживаетъ сочувствія рѣшеніе составить возможно полную коллекцію фотографій съ



произведений, находящихся в Академическом музее, причем установлен ежегодный расход в суммѣ 100 — 150 р. по фотографированию вновь поступающих произведений.

Присяжнымъ повѣреннымъ Л. С. Лившицемъ пожертвована тому же музею коллекція гипсовъ М. М. Антокольскаго, всего — 68. Подарокъ не изъ пріятныхъ!

Морской министръ отвелъ въ Николаевѣ большое помѣщеніе подъ музей и художественно-ремесленную школу имени В. В. Верещагина, вслѣдствіе чего ему поднесенъ адресъ съ многочисленными подписями художниковъ. Въ Рязани организуется художественно-историческій музей имени покойнаго И. П. Пожалостина.

#### Изданія

Въ книгоиздательствѣ 'Огни' вышла извѣстная книга А. Роденъ. Искусство, рядъ бесѣдъ, записанныхъ П. Гзелль'. По вѣщности эта нехорошо, но обильно иллюстрированная книга не можетъ претендовать на большую художественность. Въ содержаніи ея, конечно, очень много интереснаго, но въ изложеніи, — Роденъ', очевидно, прошелъ черезъ довольно-таки банальную, призмѣ' г. Гзелля.

Вышли: Сергѣй Маковскій 'Страницы художественной критики' кн. III, богато иллюстрированный сборникъ послѣднихъ статей художественнаго критика, и тоже отлично изданная и красиво иллюстрированная книга бар. Н. Н. Врангеля 'Вѣнокъ мертвымъ', гдѣ въ нѣсколько переработанномъ видѣ собраны нѣкоторые изъ послѣднихъ статей автора.

Новымъ издательствомъ 'Петербургской группы архитекторовъ', поставившимъ себѣ задачей переиздать рядъ старинныхъ архитектурныхъ увражей, выпущенъ первый выпускъ Палладио съ 2 табл. 8 выпусковъ. Палладио является точной передачей 4-томнаго итальянскаго изданія Скамоцци. Изданіе педурное, но цѣна выпуска 4 р. 50 к. — нѣсколько дорога.

Въ Москвѣ издана книжка — А. Грищенко. О связяхъ русской живописи съ Византіей и Западомъ XIII — XX вв. Мысли живописца съ 23 воспроизведеніями иконъ различныхъ школъ, картинъ Греко, Сезанна, Пикассо и др.'. Авторъ

пытается выяснить связь и преемственность чистой русской живописи отъ древнихъ иконописцевъ черезъ портретистовъ XVIII в., А. Иванова, Сурикова до нашихъ дней, параллельно съ аналогичнымъ теченіемъ на Западѣ. Эта книжка — часть доклада, прочитаннаго авторомъ въ Троицкомъ театрѣ 2-го мая.

Появилась, наконецъ, и книга 'Куинджи', въ изданіи Общества имени покойнаго художника. Все признаки 'роскоши' на лицо — отъ формата, мѣловой бумаги, золотого оглавленія до 40 однихъ только цвѣтныхъ репродукцій включительно. Текстъ, принадлежащій г. Невѣдомскому, Рѣшину и г. Владимірову ('художнику' изъ 'Петербургскаго Листка?'), конечно, дифирамбическій. Самое интересное въ немъ фактическое подробности. Но какъ въ текстѣ, такъ и въ выборѣ снимковъ, чувствуется полное отсутствіе обдуманнаго и связнаго редакторства.

#### Доклады

Устроенный въ Тенишевскомъ залѣ художественно-артистической ассоціаціей докладъ г-на Зданевича 'О футуризмѣ' изобиловалъ курьезами, вродѣ показыванія американскаго башмака, который 'выше Венеры Милосской', осколковъ стакана, разбитаго гдѣ то о голову докладчика и т. д. и сопровождался, въ виду шума, смѣха, и шиканія, полицейскими мѣропріятіями, ставшими также обычаемъ. Изъ всего, что касалось изложенія ученія западныхъ футуристовъ, напрашивается одинъ выводъ: увлеченіе докладчика новѣйшими идеалами, повидимому, превышаетъ его пониманіе и освѣдомленность.

А. Р—евъ.

#### РУССКІЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОКЪ

Въ мартѣ-апрѣлѣ въ залахъ Общества Поощренія Художествъ состоялся аукціонъ русскихъ монетъ, принадлежащихъ нумизматической фирмѣ Б. Ф. Копылова въ С.-Петербургѣ (1.529 номеровъ почти исключительно Петербургскаго періода). Навысшихъ цѣнъ достигли: рубль 1807 года (съ портретомъ) — 150 р. 05 к. (№ 1465), рубль 1842 года — 151 р. (№ 1484) и рубль 1810 года (съ портретомъ) —



75 р. Знаменательно, что экземпляр рубля 1912 г. с памятником Императору Александру III в Москвѣ прошел за 15 р. 55 к. (№ 1525). Рубль этотъ представляетъ уже рѣдкость, такъ какъ выпущенъ всего въ количествѣ двухъ тысячъ съ небольшимъ. Что касается обоехъ другихъ юбилейныхъ рублей послѣднихъ двухъ лѣтъ, то рубль 1812—1912 г. выпущенъ въ 26.000 экземплярахъ и по вольной цѣнѣ расцѣпляется рубля въ четыре, а рубль 1613-1913 года уже отпечатанъ въ полумиллионѣ, и предполагается выпустить еще миллионъ, такъ что, вопреки всеобщимъ ожиданіямъ, нумизматическая цѣнность его будетъ крайне незначительна.

Очень оживленно прошелъ аукціонъ С. Н. Колачевскаго съ 24—27-е апрѣля (во второмъ аукціонномъ залѣ). Продавалась коллекція (336 номеровъ) стараго русскаго и нѣмецкаго серебра: аугсбургскіе и нюрнбергскіе кружки XVII вѣка, русскіе ковши временъ первыхъ Романовыхъ, затѣмъ серебро XVII вѣка: Петровской эпохи, рококо, Louis XVI, ампиръ, устюжская чернь и т. д. (бокалы, чарки, брадины, золотыя табакерки, часы карманные старинныя и т. д.). Изъ дѣлъ отмѣтимъ для примѣра нюрнбергскую кружку XVII в. за 1.320 р., золотую табакерку Louis XVI за 790 р., польское блюдо XVII в.—450 р. и др. За границей на аукціонахъ тоже попадаются изрѣдка художественныя произведенія, имѣющія специально русское значеніе. Въ Парижѣ 28-го апрѣля новаго стиля на аукціонѣ E. Kraemer'a были проданы картины I. V. Leprince, работавшаго въ Россіи и, вѣроятно, написанныя имъ здѣсь: 1) двойной портретъ принца де Ливя (de Ligne) и его жены, рожденной княжны Елены Масальской, за 13.000 франк. и 2) 'Barques russes' (русскаго барки) за 1.800 фр. На русскомъ рынкѣ злобой дня является судьба собранія, составленнаго умершимъ въ февралѣ извѣстнымъ коллекционеромъ и антикваромъ П. В. Деларовымъ. Собраніе это состоитъ, помимо objets d'art, главнымъ образомъ, изъ картинъ (свыше 2.000). Иностранныя, составляющія огромное большинство, будутъ очевидно проданы за границей, но слухамъ, съ аукціона. Впрочемъ, многое и лучшее уже рас-

продано еще при жизни Деларова. Русскихъ картинъ имѣется около пятисотъ. Но изъ нихъ, наирѣдѣе, проданы — Венеціановы, бывшіе на его выставкѣ, продана восхитительная головка мальчика Челищева, работы Кипренскаго, бывшая на выставкѣ, ему посвященной въ 1911 г. (за 1.700 р., въ Москву въ коллекцію В. В. Носова), проданы оба Ротари съ Елизаветинской выставки (также въ Москву), наконецъ, незадолго до смерти проданъ за 2.500 р. одинъ портретъ Боровиковскаго (также въ Москву, одной любительницѣ). Приобрѣтеніе Деларовской коллекціи государствомъ дѣлкомъ, возбуждавшееся въ печати, если и окажется возможнымъ, то, во всякомъ случаѣ, нежелательно, такъ какъ многія картины иностранныхъ школъ, составлявшія главную приманку этой коллекціи, уже давно проданы за границу, а среди остающихся — множество незначительныхъ и даже совсѣмъ плохихъ работъ, накопившихся у покойнаго въ теченіе его 35-лѣтней дѣятельности. Тѣмъ не менѣе, особенно среди картинъ русской школы, которыя будутъ, конечно, распродаваться на мѣстѣ, могутъ оказаться отдѣльныя произведенія, нужныя и желательныя для Русскаго Музея Александра III. Два года тому назадъ въ газетахъ писалось о портретѣ пожилой женщины кисти Рембрандта, найденномъ петербургскимъ реставраторомъ Е. Л. Напсомъ, затѣмъ похищенномъ у послѣдняго и возвращенномъ ему въ разрѣзанномъ пополамъ видѣ. Въ началѣ нынѣшняго года этотъ портретъ былъ проданъ петербургскому ювелиру А. К. Ф. за 20.000 р. Послѣдній его немедленно перепродалъ антиквару Ю. Бѣлеру въ Мюнхенѣ и, какъ мы слышали, за 150.000 р.

На открывшейся 30-го апрѣля въ залахъ Эрмитажа выставкѣ картинъ изъ наслѣдія Великой Княгини Маріи Николаевны обращаетъ вниманіе отсутствіе одного портрета (№ 8 каталога), бывшаго единственной первоклассной работой всего этого очень посредственнаго собранія. Этотъ портретъ кисти Друзъ-сына, изображающій мальчика съ собачкой, 26-го февраля новаго стиля былъ проданъ съ аукціона въ Парижѣ за 145.000 франковъ (одѣвка 100.000) антиквару Вильденштейну.

Въ противовѣсъ такому 'вывозу', московскія коллекціи продолжаютъ обогащаться картинами новѣйшихъ французскихъ художниковъ. Такъ, совсѣмъ недавно въ собраніе С. И. Щукина поступила большая картина Маттисса 'La conversation', приобретенная на послѣдней выставкѣ въ Лондонѣ, кромѣ того — 'Скрипка' новѣйшей кубистической манеры Пикассо. Коллекція В. О. Гиршмана, являющаяся самымъ значительнымъ собраніемъ картинъ К. А. Сомова, сосредоточеннымъ въ однихъ рукахъ, недавно опять обогатилась одной изъ его работъ прежнихъ годовъ: небольшой intérieur съ фигурами и съ видомъ въ садъ. Одинъ Петербургскій любитель приобрѣлъ недавно за 7.000 р. большую картину Рериха 'Варяжское море', бывшую на выставкѣ 'Миръ Искусства' въ 1911 году (воспроизв. тогда же въ 'Аполлонѣ').

В. I. Линковский.

#### ПЕТЕРБУРГСКІЕ КОНЦЕРТЫ

Такъ называемые 'Русскіе симфоническіе концерты' сильно запоздали въ этомъ году. Трехъ-концертная серія эта заняла собою послѣдній хвостикъ сезона, когда уже всѣ устали, музыкальная впечатлительность притупилась, и если чего хочется, такъ лѣтняго отдыха, отъ подавляющаго количества музыки, выслушанной въ теченіе зимы. Это одна изъ причинъ, почему три русскихъ симфоническихъ вечера нынѣшняго года прошли какъ-то совсѣмъ незамѣтно, не возбуждивъ ни малѣйшаго къ себѣ ни въ комъ интереса. Другая причина — болѣе существенная: программы вечеровъ унылы до крайности. Можно ли исполнять такое абсолютно бездарное сочиненіе, какъ 1-ая симфонія г. Калафати, эту жалкую консерваторскую задачу на 4 правила музыкальной ариметики? Совсѣмъ лишены музыкальнаго интереса и 'Вариации на финскую тему' Винклера, однообразныя, сухія, безжизненныя (скрипичную партію недурно исполнилъ г. Полякинъ). Мало достоинствъ заключаетъ въ себѣ и 'Villa am Meer' (фантазія на сюжетъ извѣстной картины Беклина) г. Казанли, произведеніе довольно 'рылое' по структурѣ, не свободное отъ об-

щихъ и пустыхъ мѣстъ и лишь кое-гдѣ скрашенное вязящими гармоніями (лучше всего начало этой фантазіи). Скрипичное Réverie А. Танъева — пустая салонная бездѣлка, отъ неисполненія которой слушатели ровно ничего не потеряли бы. Фортепианный концертъ Глазунова — произведеніе содержательное, хотя къ лучшимъ сочиненіямъ названнаго композитора отнюдь не относящееся. Къ тому же, несмотря на молодость свою (онъ написанъ всего 2 года тому назадъ), концертъ этотъ уже очень и очень заигранъ нашими пианистами. 'Малороссійскіе эскизы' Золотарева — грубы, какъ и большинствоopusовъ этого третьестепеннаго русскаго автора. Совсѣмъ безотрадное впечатлѣніе произвела и 1-ая симфонія Василенки, необыкновенно скучная и очень длинная. Гораздо лучше оркестровая сюита Багриновскаго 'Изъ русскихъ сказокъ', рядъ колоритныхъ музыкальныхъ миниатюръ. Что въ нихъ очень замѣтны вліянія Лядова и Мусоргскаго, это ничего... Отъ нѣкоторой подражательности, равно какъ отъ ритмической вычурности (отдѣльныхъ эпизодовъ), авторъ съ теченіемъ времени можетъ избавиться. Есть въ этой сюитѣ, къ сожалѣнію, нѣчто неприятное по существу. Это финалъ ('Утро'), чрезвычайно громоздкій, несладкий и безвкусный.

Кромѣ названныхъ произведеній, въ Бѣлевскихъ концертахъ исполнены еще прелестная 'Сказка' и 'Изъ Гомера' Римскаго-Корсакова, вдохновенная 3-ья симфонія Скрябина, мощная оркестровая фантазія Лядова 'Изъ Апокалипсиса'. Относительными новинками явились романсы Р.-Корсакова 'Горними тихо летѣла' въ инструментовкѣ Штейнберга и 3 пѣсни Раутенделейнъ для голоса съ оркестромъ — Ю. Вейсберга. Впрочемъ, пѣсни Вейсберга можно, пожалуй, назвать новинкой по существу, такъ какъ, помимо переменъ фортепианнаго наряда акомпанемента на оркестровый, пѣсни эти и въ первоначальной своей редакціи (съ фп.) мало кому извѣстны (онѣ исполнились всего однажды, нѣсколько лѣтъ тому назадъ на 'Вечерахъ Современной Музыки'). Музыка пѣсенъ очень изящна по гармоніи и портитна по оркестровкѣ. Удачной исполнительницей ихъ явилась г-жа Брианъ. Изъ прочихъ соли-

стокъ русскихъ симфоническихъ концертовъ надо еще отбѣтить г-жу Чернедкую-Гешелингъ, очень элегантно и технически-законченно переработавшую концертъ Глазунова.

Кромѣ русскихъ симфоническихъ, гдѣ всяческій музыкальный балластъ исполнялся въ количествѣ столь непропорціональномъ по отношению къ произведеніямъ дѣйствительно цѣннымъ, что еще надо отбѣтить въ музыкальной жизни столицы за послѣднее время?

Упомяну о концертахъ придворнаго оркестра, посвященныхъ исторіи фортепіаннаго концерта. Исполнителемъ обширной серіи концертовъ Баха (C-dur), Бетховена (Es-dur), Шумана (A-moll), Брамса (D-moll), Шопена (F-moll), Листа (Es-dur), Сенъ-Санса (C-moll), Франка (симфоническія варіаціи), Чайковскаго (концертная фантазія), Рахманинова (Fis) явился французскій пианистъ Боршаръ, хорошій техникъ, страдающій, однако, какими то органическими недостатками вкуса. Нѣкоторыя вещи сыграны вполнѣ удачно, иныя посредственно, а Шопень—прямо отвратительно, съ непоимѣнной афектаціей и манерностью. Кромѣ фортепіанныхъ концертовъ на Вечерахъ Придворнаго Оркестра, исполненъ рядъ оркестровыхъ и сольныхъ произведеній разныхъ авторовъ. Программы составлялись умѣло и планомерно. Дирижировалъ, только что отираждновавшій 25-лѣтіе своей капельмейстерской дѣятельности въ Придворномъ оркестрѣ, г. Варлихъ.

Изъ крупныхъ концертовъ отбѣчу еще Музыкальное Утро учащихся консерваторіи въ память исполнившагося 100-лѣтія со дня смерти Даргомыжскаго. Концертъ сошелъ очень удачно. Исполнены прекрасная 'Чухонская Фантазія' (съ темой, близко напоминающей 'Какъ во городѣ было во Казани' изъ 'Бориса Годунова'), Малороссійскій Казачекъ, фортепіанная тарантелла (въ переложеніи Листа), прелестные хоры изъ 'Рогданы', обѣ колоритныя пѣсни Лауры изъ 'Каменнаго Гостя', 'Свадьба' (въ инструментовѣ Глазунова), тріо 'Ночевала тучка' (съ недавно найденной оркестровой аранжировкой сопровожденія, — кому принадлежитъ она—неизвѣстно, быть можетъ, самому автору) и обширный рядъ пѣсенъ и романсовъ Даргомыжскаго. Дирижировали гг. Черепнинъ и

его ученики, г. Прокофьевъ и Цыбинъ. Пѣли законченнѣе и лучше другихъ г. Селивановъ и г. Ильинъ (ученики проф. Габеля).

О мелкихъ вечерахъ я давно уже не давалъ отчета читателямъ 'Аполлона'. А между тѣмъ въ теченіе весенняго сезона, особенно, въ Великомъ посту, ихъ состоялось великое множество, и среди нихъ было не мало концертовъ, представлявшихъ въ той или иной мѣрѣ художественный интересъ.

Заслуживаютъ вниманія періодическіе вечера Музыкально-артистическаго Общества (на курсахъ Рапгофъ), посвящаемые обыкновенно отдѣльнымъ композиторамъ (Брамсу, Григу, Шуману) или цѣлымъ музыкальнымъ 'школамъ'. Изъ послѣднихъ концертовъ названнаго Общества отбѣчу три вечера, посвященные 'Новѣйшимъ теченіямъ французской музыки'. 1-й вечеръ именовался 'Началомъ новой французской музыки' (соната Франка въ исп. гг. Медема и Завѣтновскаго, квинтетъ того же композитора въ исп. гг. Медема, Завѣтновскаго, Гилль, Піорковскаго и Беке и два романа Дюпарка въ исп. г-жи Лешетицкой). Второй вечеръ занятъ былъ произведеніями 'неоклассиковъ' (2-й квартетъ Д'Энди при томъ же составѣ квартетистовъ, 'Trois Lieder' Шоссона въ исп. г-жи Жеребцовой-Андреевой, 'Варіаціи на тему Рамо' Дюка въ исп. г-жи Полодской-Емцовой, 'Chanson repétuelle' Шоссона для голоса съ аккомпанементомъ фортепіано и струннаго квартета). Третій вечеръ посвященъ былъ импрессионистамъ (квартетъ Равеля 'Ariettes oubliées' въ исп. г-жи Рапгофъ, 'Six préludes pour piano' Роже Дюкаса въ исп. г-жи Полодской-Емцовой). Исполненіе на этихъ вечерахъ было большею частью достойно самихъ произведеній.

Въ мартѣ состоялись ежегодные концерты пианистовъ Фрея (лауреата послѣдняго рублинштейновскаго конкурса), Боровскаго (лауреата конкурса, учрежденнаго фирмой Шредеръ), сестеръ Штембергъ. Любопытенъ былъ Klavierabend голландской пианистки Элли Ней. Въ ея игрѣ много чисто-дилетантскихъ замашекъ; техника далека отъ совершенства. При всемъ томъ натура у нея необыкновенно талантливая и отдѣльные моменты ея игры дѣйствуютъ на слушателя захватывающе. Чрезвычайно увле-

кательно и убедительно играет элли Ней, между прочимъ, Шопена, одного изъ труднѣйшихъ для художественной интерпретаціи авторовъ. Великолѣпно сыграны также большая соната С-dur Брамса, мелочи Шуберта и пр. Неутомимый Гофманъ продолжалъ давать въ Петербургѣ концерты одинъ за другимъ въ течение всей весны. Всего дано имъ 20 концертовъ! Последний состоялся при участіи оркестра подъ управленіемъ Зилоти. Публика относилась къ знаменитому пианисту съ неослабнымъ интересомъ до самого конца его 'гастролей'. Съ успѣхомъ прошли ежегодные концерты г-жи Жеребцовой (при участіи Н. В. Андреева: въ программѣ — Пастораль изъ 'Розалинды' Веррачини, романсы Шуберта, Регера, Сенъ-Санса, Дебюсси, Глинки, Даргомыжскаго, Римскаго-Корсакова, Глазунова, Василенки, Черепнина, 'Фантъ и Пастушка' Стравинскаго, дуэтъ изъ 'Ариадны въ Наксосѣ' Штрауса, оказавшійся довольно бездѣльнымъ по музыкѣ), г-жи Гладкой и Кедрова (Вольфъ, Штраусъ, Дюпаркъ, Равель, Франкъ, Кюи, Рубинштейнъ, Черепнинъ, Глиэръ, Витоль, — нельзя не признать, что русская группа авторовъ составлена довольно нескладно), г. Барышева (русскія пѣсни изъ различныхъ сборниковъ, комическіе романсы, — юмористическій жанръ отлично дается концертанту), г-жи Акцери (содержательная программа, тонко-продуманное исполненіе). Впервые дали собственные концерты — г-жа Брианъ, съ большимъ вкусомъ передавшая рядъ романсовъ Глинки, Даргомыжскаго, Чайковскаго, Римскаго-Корсакова, Мусоргскаго, Глазунова, Черепнина, — г-жа Лодій (дала два концерта съ выдержанной программой, — у артистки очаровательный голосъ и прекрасная дикція, чрезвычайно тонко разработана художественная сторона передачи), — г-жа Веняская (дала два концерта, — голосъ прекрасной звучности, кромѣ нѣсколько рѣзковатыхъ верховъ и нѣсколькихъ тускловатыхъ нотъ въ меѣумъ, — художественность нюансировки исполняемаго, въ особенности, когда артистка поетъ старо-французскія пѣсни, достигаетъ замѣчательной высоты и изощренности). Любопытный концертъ устроилъ г. Бильштейнъ. Интересъ программы заключался въ

обширномъ рядѣ пьесъ для viola da gamba и клавесина (сюиты Caix d'Hervelois и R. Marais, пьесы Рамо, Дандри, Люлли для клавесина соло). Гамба у г. Бильштейна прекрасная и владѣть онъ ею (а также обыкновенной виолончелью) отлично. Клавесинъ оказался, правда, не клавесиномъ, а стариннымъ клавикордомъ изъ коллекціи г. Финдейзена. Тѣмъ не менѣе сочиненія старыхъ мастеровъ звучали на гамбѣ съ сопровожденіемъ этого клавикорда замѣчательно красиво и своеобразно. За клавесиномъ была опытная пианистка г-жа Робовская. Значительный интересъ представилъ органный концертъ талантливаго петербургскаго органиста г. Гандшина. Въ программу вошли фантазія f-moll Моцарта, Токката F-dur Баха, восхитительная пастораль Роже-Дюкаса, не менѣе восхитительно 'регистрованная' г. Гандшинымъ, а также соната Генделя A-dur (въ исп. сотрудника г. Гандшина по концерту, скрипача г. Альберга) и нѣсколько романсовъ Шуберта и Вольфа (г-жа Барбланъ). Въ Великомъ посту по обыкновенію подвизалась у насъ итальянская оперная труппа, въ составъ которой, кромѣ старыхъ любимцевъ петербургскихъ итальянomanовъ, г. Ансельми, г. Бромбара, г. Наварини и др., входило нѣсколько новыхъ замѣчательныхъ вокальныхъ силъ. Назову превосходнаго тенора г. Пальвероси и въ особенности великолѣпную испанскую пѣвицу, г-жу Идалго. Въ 'Севильскомъ Цырюльникѣ' она была неподражаема, не только какъ пѣвица, но и какъ высокоталантливая артистка. На положеніи гастролеровъ въ спектакляхъ итальянской оперы участвовали г-жа Гай и г. Собиновъ. Въ репертуарѣ была всего лишь одна, но очень характерная новинка... 'Забава Путятишна' М. М. Иванова.

*Каратыгинъ.*

## ТЕАТРЪ

Студія Московскаго Художественнаго Театра

У старыхъ деревьевъ бываютъ отпрыски, отъ корня: гибкіе зеленые прутья, большіе, чистой зелени листья; эта новая растительность полна сока, свѣжести, молодости.



Такое впечатлѣніе производитъ отъ корня Московскаго Художественнаго театра пошедшая 'Студія'. Эта молодежь привезла въ Петербургъ одну только пьесу (къ сожалѣнію) и та не отличается ни литературными, ни спеціально драматическими достоинствами; но сколько тщанія, любви и сосредоточенности въ себѣ. Это былъ настоящій 'театръ', какова давно не приходилось видѣть у насъ. Кусокъ жизни, безъ выльзанаія въ залу, — настоящіе люди на сценѣ. И даже хорошо, что пьеса неважная: ясно становится послѣ такихъ спектаклей, что не въ пьесѣ дѣло, что знаменитый вопросъ 'репертуара' — такой же, если не побочный или второстепенный вопросъ, то, во всякомъ случаѣ, такой же 'вторичный' вопросъ, какъ и обстановка, а первый вопросъ — актеръ. Дайте человѣка, дайте такого, который движется и говоритъ на сценѣ не по актерски, а по человѣчески, и будетъ театръ, а прочее приложится само собой, и даже, если ничего другого не будетъ, легко простится. И когда это будетъ признано, какъ мало будетъ еще нужно для театра! Когда есть главное, стоитъ ли сокрушаться объ остальномъ? А у насъ именно объ 'остальномъ', вся забота: причины пресловутаго 'кризиса' усматриваются во всемъ, во всемъ, кромѣ актера. И вотъ, послѣ такихъ спектаклей чувствуется особое удовлетвореніе, не только потому, что они сами по себѣ хороши, но еще и потому, что какъ-то все становится на свое мѣсто, распределяется согласно дѣйностямъ: (1) жизнь на сценѣ, 2) обстановка чуть, 3) пьеса, жаль что плохая (но почему жаль? Потому, что, если бы была лучше пьеса, то и все вмѣстѣ было бы еще лучше). А въ большинствѣ нашихъ спектаклей распределение дѣйностей такое: 1) жизни на сценѣ никакой, 2) обстановка все, 3) пьеса? Да не все ли равно (почему все равно? Потому что, какая бы ни была пьеса, — 'все единственно').

Впечатлѣніе равновѣсія, отсутствіе перегруженности, вотъ то отрадное, что даетъ спектакль московской молодежи.

Шла пьеса Гибель 'Надежды' Гейерманса.

Легкая декорация рыбацкой комнаты, стѣны — изъ парусины и даже не имѣють намѣренія скрывать свою 'матерчатость'. На двухъ окнахъ кисейныя занавѣски; кое-гдѣ писанные намеки на 'обстановку' (тарелки надъ окномъ), и все залито настоящимъ солнцемъ. Вотъ только когда Гердъ говоритъ невѣстѣ задернуть занавѣски (потому что не хочетъ, чтобы она замѣтила его слезы), то слѣдовало бы дѣйствительную занавѣску задернуть, чтобы стало темнѣе, а не кисейную, которая къ тому же и такъ уже задернута, а только чуть-чуть не сходилась. Подробность? Но столько розито заботливости въ этой пьесѣ, что невольно обращаешь вниманіе на подробности, все равно, отрицательныя или положительныя. А послѣднихъ такъ много: мигающая при открываніи двери лампа на столѣ; Гердъ проситъ стаканъ, чтобы выпить водку, но говоритъ — не надо, пить изъ бутылки, однако Барендъ успѣлъ протянуть руку на шкапъ, и слышенъ былъ звонъ отъ прикосновенія къ уже ненужному стакану... Вся сцена выпивки во второмъ дѣйствіи полна такихъ житейскихъ мысляхъ подробностей, вся соткана изъ мелочей, она полна юмора, простоты, ипривности, смѣха, — и такая сумма труда подъ этой видимой легкостью. Вотъ это — 'жизнь'. И ничего для публики: с м о т р и т е на насъ, какъ мы играемъ, но мы играемъ для себя. 'Интимность' въ самомъ настоящемъ смыслѣ слова — такая сцена, какъ между матерью и младшимъ сыномъ, который не хочетъ уходить въ море, дѣляется за ножки кровати, потомъ за руки матери, потомъ валяется у нея въ ногахъ. Незабываемая сцена. Мать (г-жа Дейкунъ), вообще нѣсколько сухая, здѣсь была безупречна, а г. Дикій хоть кого разогрѣетъ. Это — настоящій актеръ, у него внутри всегда больше, чѣмъ онъ даетъ. 'Интимны' въ самомъ трогательномъ смыслѣ слова всѣ юмористичныя сцены съ обоними стариками, — какъ ихъ вышучиваютъ, какъ они вышучиваютъ другъ друга, — все это перлы, и они не 'преподносятся' публикѣ, а падаютъ, такъ, прямо, какъ въ жизни, когда некому 'смотрѣть'.

Что еще производитъ пріятное впечатлѣніе, это качество женскихъ голосовъ, — отсутствіе вуль-



гарности, отсутствіе гнусавости, отсутствіе крикливости; пріятная общая тональность и чувство мѣры въ сильныхъ мѣстахъ. Даже такая трудная сцена, какъ подвыпившая кумушка во второмъ дѣйствіи, и та, при всей жизненности, оставалась въ рамкахъ искусства. То же надо сказать и про истерику г-жи Соловьевой; у нея прекрасный, глубокой голосъ, только иногда хотѣлось бы его немного поднять и согрѣть.

Менѣ другихъ удаченъ Гердь (г. Хмара), несмотря на отличныя свои „данныя“. При наилучшихъ намбреньяхъ, его голосъ не выбирается изъ разъ взятой тональности, онъ говоритъ, какъ бы сказать, все въ одномъ этажѣ,—ни внизъ, ни вверхъ. Какъ же говорить на одинъ тонъ и о тюрьмѣ, и о томъ, что хочется въ море?... Большой концентраціи надо пожелать г. Лазареву, „судохозяину“. Онъ питаетъ пристрастіе къ повторному жесту, въ особенности въ угрозы, и потому не страшень; при большей сдержанности, его суровый тонъ звучалъ бы большимъ авторитетомъ. Его жена (г-жа Бирманъ) была по внѣшности и по тону прекрасна, но — ея ли вина, или режисера,—контрасты въ послѣдней картинѣ не были использованы: „Двое дѣтей, какой ужасъ!“—это подробность, это мимоходомъ, а главное — „Перепишите это какъ можно скорѣе“. Дѣловитость и заботливость во всей чепухѣ, которой она занята, и досадливая пустоватость передъ большими событиями жизни. Этого не было, даже было наоборотъ... Эффектъ, конечно, изъ дешевыхъ, но авторъ, очевидно, его требуетъ, и его надо дать.

И теперь, одно общее замѣчаніе. И здѣсь, какъ и вездѣ въ нашемъ театрѣ, все та же пагубная привычка, все та же зараза рѣчи—притягиваніе союзовъ. Не такъ сильно, какъ на другихъ сценахъ, но все же нѣтъ-нѣтъ, да и соскользнетъ; а вѣдь „привычки“ съ практикой увеличиваются, укореняются. Ну зачѣмъ говорить: „Не отецъ—не Юсифъ“ вмѣсто „Не отецъ—и не Юсифъ“? Зачѣмъ говорить „Столько вдовъ—сироты“ вмѣсто „Столько вдовъ—и сироты“? Не мѣсто здѣсь говорить о причинахъ этой печальной замашки, заражающей нашу чытку; скажу только, что она коренится глубже,

нежели въ приемахъ декламаціи, это прямо вопросъ фонетическій, и корень его въ томъ, что гласная союза (а, и) должна произноситься съ новымъ сжатіемъ горла,—тогда не мыслимо будетъ ея притяженіе къ предыдущему слову, тогда уже союзъ „и“ не будетъ послѣ *Ъ* превращаться въ *Ы*, и не будетъ послѣ *А* превращаться въ *И*. А вѣдь теперь положительно такъ. Есть учителя, которые прямо такъ учатъ: „Прощай“, пока прощается—Богъ тебѣ судья“ вмѣсто „Прощай, пока прощается — и Богъ тебѣ судья“. Что-жъ дѣлать, обратимъ этотъ стихъ къ нимъ же самимъ и будемъ ждать для русской рѣчи лучшаго будущаго. Но не могу не предостеречь молодежь отъ привычки, которая такъ легко можетъ испортить то хорошее, свѣжее, живое, что она намъ принесла въ этомъ рѣдкомъ спектаклѣ.

Кн. Серѣи Волконскій.

#### Гастроли Московскаго Художественнаго Театра

Московскій Художественный Театръ—явленіе уже настолько классическое, что о немъ не отдѣлаешься очереднымъ текущимъ сужденіемъ; и вмѣстѣ съ тѣмъ—явленіе столь современное, столь не застывшее въ своемъ итогѣ, что къ нему нельзя еще примѣнить прозрѣній историческаго взгляда...

Что же писать о немъ? То преклоненіе передъ „Художниками“, которое издавна сгоняетъ толпы къ кассамъ предварительной продажи, это преклоненіе мало-по-малу становится достоинствомъ „культурнаго стада“, людей, чья душа стоитъ на болѣе или менѣе толстомъ слоѣ прочтенныхъ газетныхъ замѣтокъ, чужихъ мыслей. А тѣ, кто руководятъ стадомъ, люди с в о и хъ сужденій? Они все больше и больше недоумѣваютъ, либо ворчатъ, либо ищутъ спасенія въ томъ самомъ, что губить всякую критику: въ частныхъ замѣчаніяхъ, въ похвалахъ какой-нибудь отдѣльной декораціи или актерскому жесту.

Есть разочарованіе... А въ глубинѣ сквозитъ всегдашній вопросъ всѣхъ нашихъ разочарованій: „Станиславскій, почему ты не богъ?“

Этот большой самоотверженный человекъ сдѣлалъ большое дѣло; а требуютъ отъ него чуда. Онъ создалъ театр; его упрекаютъ въ томъ, что онъ не изгнѣчилъ эстетической немощи зрителя.

Станиславскій создалъ свой театр, какъ большіе зодчіе строятъ монументальныя зданія. Именно въ удивительной и нынѣ столь рѣдкой построенности, въ органической дѣлостности его—все обаяніе Московскаго Художественнаго Театра. Большое, монументальное, но... не стильное зданіе; изъ обоихъ началъ, лежащихъ въ основѣ архитектурной красоты, конструктивности и стиля, Станиславскій могъ взять только первое. Но здѣсь достиженія его велики, необычайны. Не мнѣ ихъ объяснять: это сдѣлано уже не разъ. А о московскихъ Художникахъ я пока не могу не повторять: если мы въ нихъ перестанемъ хвалить, то что же намъ останется?

Они, какъ на зло, въ этомъ году привезли репертуаръ, который очень облегчилъ задачу ихъ враговъ. Конечно, Мольеръ—геній и даже болѣе того: онъ—геній, къ которому намъ необходимо вернуться. Однако, и 'Мнимого Больного'—мало (особенно, когда намъ сначала посулили Тартюфа). Но остальное? Ибсенъ!! Леонидъ Андреевъ!!! Не въ правѣ ли мы взгрустнуть?

Ибсенъ когда-то былъ нуженъ нашимъ первымъ символистамъ; эти мѣ тараномъ били они по какимъ-то твердынямъ враговъ; вообще всѣ скандинавскіе туманы казались благоприятной погодой для какихъ-то стратегическихъ обходовъ. Теперь же мы знаемъ, что нѣтъ ни одной хоть сколько-нибудь дѣльной идейки, которую мы бы не могли, даже въ то время, получить, минуя Скандинавію. Но, главное, мы можемъ подсчитать, какой ущербъ мы потерпѣли среди тумановъ: чей мечъ не заржавѣлъ? А все, чего не видно было во мглѣ!

На Ибсенѣ—неизгладимая печать провинциализма. Подъ видомъ міровыхъ задачъ онъ разрѣшалъ лишь домашнія свары норвежскихъ обывателей, идейные и классовые счеты далекихъ захолустій. И что намъ, русскимъ 1913 г., отъ того, что и у него бывали перепѣвы великихъ идей? Да и то ли у него—великія идеи,

что онъ не любилъ людей, не почиталъ семьи и брака, не уважалъ традицій, обличалъ деревенскихъ пасторовъ, не понималъ общественного мнѣнія и солидарности людской, былъ индивидуалистомъ, выскочкой въ дѣлахъ культуры и не хотѣлъ знать ея исторіи? Но вот съ чѣмъ приходится считаться: вожди нашего недавняго блестящаго возрожденія, которые въ поспѣшности перваго боя приняли скандинавцевъ за необходимыхъ союзниковъ, все еще не могутъ отказаться отъ прежняго заблужденія. Имъ дороги воспоминанія!

Нужны новые люди, чтобы низвергнуть старыхъ мнимыхъ боговъ. Мы, люди новаго призыва,—мы просто не чувствуемъ больше этого былого обаянія; для насъ слава Ибсена—слово, случайно выпавшее изъ непонятныхъ уже для насъ рѣчей.

Но даже если допустить, что Ибсенъ сохранилъ еще извѣстныя достоинства—все же, Пера Гюнта' московскимъ 'Художникамъ' ставить не сдѣловало. Эта запутанная, невыносимо длинная, тягучая, глубоко несценичная лироэпическая поэма въ разговорной формѣ, имѣетъ какъ говорятъ, на родинѣ Ибсена какое-то мѣстное значеніе и разрѣшаетъ какіе-то вопросы мѣстной культуры,—все тотъ же esprit de clocher. Но намъ-то что изъ того? "

Конечно, въ поэміи есть довольно много 'глубокихъ' мыслей и даже своеобразныхъ частности; но что за охота вылавливать ихъ въ вязкой гущѣ ненужныхъ мудрованій?

Какъ бы то ни было, хоть сколько-нибудь спасти дѣло на подмосткахъ можно было бы, только крайне подчеркнуть и усугубивъ символизмъ и экзотику пьесы. Получилось бы художественно весьма сомнительное, но по крайности сильное нѣчто. Такъ же давать эту пьесу, какъ мы видѣли ее здѣсь, право не имѣетъ смысла: все, что только можно, сведено было къ натуралистическому среднему пор-

И то спасибо 'художникамъ', только 11 картинъ поставили, а когда перелистываешь поэму (въ тяжкомъ, топорномъ переводѣ г. Ганзенъ), то прямо становится страшно—сколько тамъ еще всякой 'красоты'. Въ Москвѣ, на вращающейся сценѣ, идетъ 13, въ Мюнхенѣ, кажется, шло 14 картинъ.

мальному быту; совершенно искусственно втиснутымъ въ постановку, и притомъ явно изъ чисто режисерскихъ соображеній, оказалось дѣйствіе въ подземномъ царствѣ троллей; не сказкой (юмористической сказкой), а нелѣпой этнографіей казались сцены у арабовъ; хотя и то сказать, ужасно вообще смѣшна скандинавская (не только у Ибсена) мечта объ арабскомъ востокѣ; и еще неприемлемы скандинавскія (и нѣмецкія) вакхическія и эротическія настроенія, образомъ которыхъ въ Перъ Гюнтѣ является сцена съ тремя пастушками: противно и пошло.

Кромѣ отсутствія общаго стиля, были въ постановкѣ и чисто режисерскіе промахи, что въ Московскомъ Художественномъ какъ-то странно; напримѣръ, въ той же сценѣ подъ землею у Доврскаго дѣда сначала, при первыхъ взрывахъ шипящей и урчащей злобы троллей, создается нѣкое жуткое настроеніе, но потомъ оказывается совершенно невозможно его развивать дальше; начиная съ пляски зеленой женщины, становится совсѣмъ неинтересно... Пляски, впрочемъ, всѣ слабы, особенно пустой, неотдѣланный танецъ Анитры (г-жа Кооненъ); здѣсь неиспользованы даже скудныя данныя Григровой музыки, худшаго номера въ его сопровожденіи къ драмѣ.

Сцена борьбы Перъ Гюнта съ 'Кривой'—безобразная, невыносимая аллегорія, отвѣтственность за которую падаетъ, конечно, не на постановку. Но лучше всего доказываетъ безусловную недостоинство этой драмы на подмосткахъ—послѣдній 'актъ': въ немъ есть хорошій матеріалъ для лирическаго монолога; но развертывать, какъ сдѣлалъ Ибсенъ, совершенно отвлеченныя мысли въ діалоги героя со всякими олицетвореніями—это просто неприлично!

Играли актеры... нехорошо? Дай Богъ всегда хотъ такъ играть! Повторяю, сквозь всѣ упреки остается впечатлѣніе монументальной 'построенности' этого театра. Ихъ и бранить приходится совсѣмъ въ другой 'плоскости', чѣмъ 'обыкновенныхъ' актеровъ.

Перъ Гюнтъ, г. Леонидовъ, былъ, конечно, недурень, но слишкомъ тяжеловѣтъ и не яркъ. Мечты его казались не вдохновеніемъ, а такъ,

блажью. Правда, что и въ подлинникѣ неведика дѣна этихъ Ибсеновыхъ мечтаний: посмотреть въ небо, увидеть тучу и болтаетъ; а въ слѣдующемъ дѣйствіи опять посмотреть въ небо, увидеть орла и опять болтаетъ. Въ послѣднемъ дѣйствіи Перъ Гюнтъ игралъ правильно, но все казалось, что весь 'ужасъ' положенія онъ понималъ какъ-то на половину.

Мать Озе, г-жа Халютинна играла въ бытовомъ отношеніи совсѣмъ хорошо. Въ игрѣ г-жи Кореневой (Сольвейгъ) при первыхъ появленіяхъ ея было что-то пѣвительно голубоглазое и бѣлокурое; дальше, вынужденная играть не челоука, а голую схему, она такъ схемой и оказалась—скучно. Въ игрѣ всѣхъ остальныхъ—миліонъ достоинствъ, свойственныхъ Художественному театру, ровное распредѣленіе накопившагося въ немъ громаднаго сценическаго опыта.

'Катерина Ивановна'. О г. Леонидѣ Андреевѣ я могъ бы, немного только порѣзче, повторить то, что сказалъ объ Ибсенѣ: нашимъ лучшимъ писателямъ когда-то почудилось, что онъ—соратникъ въ борьбѣ за настоящее искусство. И теперь они не рѣшаются забыть, они все считаютъ съ нимъ, хотя такъ давно ужъ оказался онъ поэтомъ для черни, въ самомъ худшемъ значеніи этихъ словъ.

Когда я досидѣлъ до четвертаго дѣйствія 'Катерины Ивановны' я понялъ, что мнѣ будетъ почти стыдно писать объ этой пьесѣ.

Отправная точка драмы: женщина, мать, якобы очень порядочная, любящая мужа, гордящаяся его общественнымъ значеніемъ, желая прекратить ухаживаніе ничтожнаго, безвольнаго челоука... идетъ къ нему для объясненія въ меблированной комнатѣ и сидитъ тамъ два часа!! Нѣтъ, что ли, другихъ способвъ у честныхъ женщинъ раздѣлаться съ пошляками? Чего можно ждать отъ пьесы съ такой нестерпимой завязкой?

Въ 1-мъ дѣйствіи разыгрывается ужасная семейная драма и, попавшій на нее случайнымъ зрителемъ, 'коллега Фроловъ' въ теченіе всего дѣйствія мнётся и вертится вокругъ, на всѣ лады повторяя: уйти мнѣ или не уйти? И все дальше въ томъ же родѣ...

Вѣдь пьесы (бытовые пьесы) не могутъ быть построены ни на чемъ другомъ, кромѣ начала общественной жизни: а г. Л. Андреевъ даетъ полную атрофію, полный параличъ общественности; онъ не знаетъ самыхъ элементарныхъ границъ и условій людскихъ поступковъ; онъ характеристику порядочной женщины начинаетъ съ поступка кокетки (по внутренней распушенности его), обстановку крупнаго общественного дѣятеля начинаетъ съ до негѣдности невоспитаннаго и безтактнаго гостя и т. д., и т. д.

И все это пустяки въ сравненіи съ общимъ смысломъ пьесы. Авторъ доводитъ героиню до самаго презрѣннаго, глубоко отвратительнаго патологическаго состоянія: клиническаго случая, абсолютно неинтереснаго художественно и совершенно нехарактернаго даже для врача. Но авторъ явно воображаетъ,—и въ этомъ весь ужасъ,—что имъ здѣсь вскрыта ибкая мистерія пола. Вообще нужно замѣтить, что такъ называемая 'проблема пола' есть одно изъ самыхъ прискорбныхъ заблужденій только что закончившейся культурной эпохи: но отъ т а к и х ъ ея разработокъ у насъ всѣ санитарныя комісіи!

Средства воздѣйствія въ пьесѣ равно удрочаютъ и грубостью замысла, и небрежностью отдѣлки. Въ концѣ—мужъ, этотъ политическій лидеръ, подаетъ жепѣ галоши и шубу, когда она уѣзжаетъ съ первымъ встрѣчнымъ кутить на всю ночь,—поистинѣ тонко представляетъ себѣ г. Андреевъ всѣ возможныя отдѣлки и ступени въ паденія, а главное—способы ихъ сценической передачи. А посмотрите, какъ непродуманно, беспомощно 'обрисовываетъ' онъ 'страданія' Алеши въ 4-мъ дѣйствіи.

Построена драма такъ, что нѣтъ никакихъ силъ удержать дѣйствіе на высотѣ криковъ, выстрѣловъ, рукопашныхъ схватокъ перваго акта. Да и чисто сценически—единственнымъ пригоднымъ матеріаломъ является (и то начерно) роль мужа въ томъ же первомъ дѣйствіи—благодаря Качалову. А вѣдь потомъ три дѣйствія еще сидѣть приходится. Какъ работаетъ г. Андреевъ, видно изъ того, что въ сценѣ примиренія супруговъ (2-ое дѣйствіе) онъ, по природѣ этого сюжета, все время вплотную

подходить къ глубокимъ и значительнымъ возможностямъ и даже не видитъ ихъ.

Играли: Качаловъ (мужъ) превосходно. Его можно не любить по субъективнымъ соображеніямъ, но нельзя отрицать чрезвычайную находчивость его сказа, совершенную гибкость его повадки, разнообразіе его техническихъ познаній. Г-жа Германова — очень недурно. Вѣдь трудно требовать, чтобы она 'создала' сцену примиренія съ мужемъ, разъ самъ авторъ абсолютно не сумѣлъ понять и разобратъ въ моментѣ. А ибкоторую 'неудовлетворительность' ея игры въ 3-мъ и 4-мъ дѣйствіяхъ я ей прямо въ заслугу ставлю: не сумѣла войти въ отталкивающую негѣдность роли и не злоупотребила грошовыми эффектами — бросаніемъ на полъ металлическихъ блюдовъ и т. п. Москвинъ игралъ роль до того шаблонную (дичный умища - художникъ), что съ него и спрашивать нечего: было скучно, небрежно, но технически коректно; сцены его съ другой столь же невѣроятно шаблонной ролью ingénuе (г-жа Кооненъ) были нестерпимы, но въ этомъ виноваты не актеры.

Въ ensemble'ѣ же пьеса сыграна... Боже мой, и такой ensemble можно бранить, но гдѣ же въ Россіи есть у насъ что либо подобное, по этой ровной, увѣренной, непринужденной разработкѣ? Жаль, что такъ играютъ такую пьесу. Ахъ, эта пьеса! За послѣдніе годы много говорили о свободѣ творчества, но никто не договорился до права ваятеля гѣпить изъ болотной тины. Но вотъ есть же такіе скульпторы! Я ихъ жалью. Въ ихъ мастерскихъ, должно быть, очень дурно пахнетъ.

Мольера, хотя и въ превосходно французской обстановкѣ и костюмахъ по Александру Бенуа, играли не по парижски, а по московски, даже по замосковѣрски... Это смущало многихъ эстетовъ... Напрасно! Если бы наши актеры тянулись за парижскимъ шикомъ, то они оказались бы только плохими парижанами. Лучше быть хорошимъ москвичемъ. Да это и теоретически правильно: если Мольеръ—мировой гений, то его можно переводить на всѣ языки не только въ отношеніи словъ, но и въ отношеніи постановокъ. А непереведен-



и аго, подлиннаго Мольера, т. е. не только по французски сказаннаго, но и по французски сыграннаго, все равно можно видѣть только въ Домѣ Мольера.

Впрочемъ, женскія роли всё приблизительно не удовлетворяли. Въ „Mariage Forcé“ г-жа Германова играла съ преувеличеннымъ и внутренне неоправданнымъ жеманствомъ. Въ „Malade Imaginaire“ г-жа Лилина (Toinette) дала нѣсколько тяжелую soubrette, съ рѣдкими вспышками настоящаго тона; въ сценѣ же, гдѣ она переодѣта заѣзжимъ врачомъ, она дала довольно даже нестерпимый шаржъ. Кстати, эта пьеса шла въ началѣ нынѣшняго сезона въ парижскомъ Одеонѣ, впервые за много лѣтъ со всеми интермедіями, плясками и финаломъ, что сдѣлало сенсацию. Тамъ Toinette—не помню, кто игралъ—была совсѣмъ, совсѣмъ другая... И еще нѣсколько частностей были совсѣмъ другія. Напр., когда Арганъ прикидывается мертвымъ, дочь его говорить очень сладкія и даже приторныя вещи. И вотъ здѣсь г-жа Бароновская не избѣжала неприятой сентиментальности, нарушивъ настроеніе пьесы: ошибка ея была въ томъ, что она „сыграла“ эту сцену, со всякими движеніями и интонаціями. Въ Одеонѣ исполнителица, увидѣвъ мертваго отца, безпомощно опустилась на кресло и ровнымъ-ровнымъ флейтнымъ голоскомъ, совсѣмъ кукольнымъ и очень смѣшнымъ, съ наивно раскрытыми глазами, какъ ниточку вымотала свои жалобы—и никакой не осталось сладости.

Сцена, въ которой Арганъ съ розгой въ рукахъ выпытываетъ дѣвочку, немного коробитъ нашу современную нравственную щепителность. Въ Одеонѣ она была разыграна очень легко и граціозно. Здѣсь же ей была придана тяжелая, хотя бы и комическая, инквизиціонность: Арганъ даже фактически высѣкъ дочь—а это прямое нарушеніе текста и ремарки Мольера.

Да, Мольера можно играть по московски, но не слѣдуетъ ради этого слишкомъ утяжелять его.

\* Впрочемъ, въ своемъ родѣ Станиславскій и Коля Ларионовъ (Луизонъ) были великодушны.

Зато Станиславскій въ роли Аргана мнѣ показался, въ общемъ, превосходнымъ московскимъ истолкователемъ Мольера. Онъ былъ—совсѣмъ не французъ, а просто большой русскій мастеръ театральнаго дѣла. Диафуарюсъ—сынъ былъ сдѣланъ въ видѣ Фонвизинскаго недоросля (въ Одеонѣ—какъ разъ наоборотъ)—и это я долженъ одобрить. Отецъ же его былъ заимитированъ во вкусѣ настоящей французской haute comédie. Обѣ интермедіи и пляска въ третьемъ дѣйствіи были пропущены, но зато данъ финалъ. И эта буффонада, въ постановкѣ Александра Бенуа, при техникѣ Художественнаго театра, превратилась въ совершенно изумительную феерію. Сила зрительныхъ чаръ вполне сказалась въ неистовой оваціи, которую сдѣлалъ весь залъ художнику, когда опустился занавѣсъ...

Кстати, еще два слова о декораторахъ. Очень значительными достиженіями являются дѣй постановки—„Пера Гюнта“ Рерихомъ и Мольера—Александромъ Бенуа. Рерихъ далъ нѣсколько превосходныхъ по звучности красочныхъ ансамблей въ прекрасныхъ пейзажахъ и костюмахъ, сумѣлъ мѣстами съ большимъ тактомъ повысить экзотичность стиля (Геттсдская усадьба), и выказалъ большую изобрѣтательность въ разнообразномъ замыслѣ одиннадцати картинъ. Именно въ послѣднемъ отношеніи Бенуа былъ связанъ строгостью классическихъ „единствъ“; но съ большимъ вкусомъ разрѣшивъ болѣе скромную задачу декорационныхъ фоновъ, онъ создалъ совершенно очаровательные, стильные костюмы, а въ финалѣ „Мнимаго Больнаго“ дошелъ до поразительной красоты зрительнаго воздѣйствія.

Валеріанъ Чудовскій.

#### МОСКОВСКІЯ ПИСЬМА

Художественный сезонъ пришелъ къ концу. Послѣднимъ интереснымъ диспутомъ былъ вечеръ, организованный московскимъ журналомъ „Маска“ на тему „Кинематографъ при Театрѣ“. Поводомъ къ диспуту послужила статья Леонида Андреева, напечатанная въ № 3 „Масокъ“, въ которой онъ, прочитавъ от-



ходную современному театру, предвѣщает грядущее царство великаго Киного и Киного-Шекспира. Статья написана съ обычными для Л. Андреева скачками мысли и представляет собою неправильный силлогизмъ. Современному театру не нужны ни дѣйствіе, ни зрѣлище, ибо драматизмъ современности—не во виѣшнихъ поступкахъ, а внутри человека, въ кажущихся неподвижными переживаніяхъ. Отсюда—кризисъ театра и оскуднѣніе драматургіи. Символизмъ является только средствомъ проникнуть на сцену живой мысли, играть роль еврей-контрабандиста, который, подъ видомъ барана провозить черезъ границу брюссельскія кружева. Не помогъ и, наивный маскарадъ, когда кто-то очень толстый и весьма даже упитанный безуспѣшно старается превратиться въ тѣнь (очевидно, имѣется въ виду, Нѣкто въ сбромъ). Все это такъ, но откуда совершенно непонятно умозаключеніе о торжествѣ великаго Киного, могущаго привлечь къ своему дѣйствію тысячи людей, автомобили, аэропланы, горы и моря. Вѣдь если дѣйствіе, какъ полагаетъ Л. Андреевъ, не нужно современному театру, то почему грядущій Киного побѣдитъ театръ именно благодаря волшебству своего дѣйствія?

Въ концѣ концовъ, эта футуристическая опасность не столь серьезна, ибо чаемый Л. Андреевымъ Киного все-таки не обойдется безъ образцовой сцены. Когда появилась фотографія, многіе и въ томъ числѣ Бодлеръ опасались гибели искусства; на дѣлѣ вышло иное: фотографія не устранила живописи, наоборотъ, художники стали прибѣгать къ фотографіи, какъ къ служебному средству. На это обстоятельство правильно указалъ на диспутѣ С. Глаголь. Кромѣ того, мнѣ думается, что кинематографъ, конкурируя съ театромъ, отнимаетъ у него лишь тѣ элементы, которые не жалко отдать и въ этомъ смыслѣ очищаетъ театральную атмосферу...

На диспутѣ раздавались голоса за и противъ кинематографа. Г. Абрамовичъ настаивалъ на соотвѣтствіи кинематографа съ его дыханіемъ широкихъ пространствъ, бродяжнической душѣ современнаго человека. М. Бончъ-Томашевскій обрушился на Киного Андреева,

совершенно правильно указавъ, что основа театра не только въ живыхъ актеряхъ, но и въ тѣхъ живыхъ волнахъ, которые идутъ отъ зрителей къ актерамъ. Затѣмъ, въ дѣлахъ доказательства несостоятельности электрическаго театра, продемонстрированы были передъ публикой драматическія сценки сначала на экранѣ, а потомъ, тѣми же артистами, на сценѣ. Показаны были и иные, забавные номера, которые дали, однако, обратные результаты—публика съ нескрываемымъ удовольствіемъ лишній разъ потѣшилась иллюзіономъ.

Кстати, нѣсколько словъ о самихъ Маскахъ, заслуживающихъ гораздо большей популярности, чѣмъ та, какой онѣ пользуются. Этотъ молодой ежемѣсячникъ искусства театра дѣлаетъ мужественную попытку существовать безъ обычнаго для театральнаго журнала обывательскаго баласта. Въ этомъ смыслѣ Маски совершенно не похожи на покойную Студию; да и виѣшность журнала отличается вкусомъ. Пять вышедшихъ номеровъ въ достаточной степени опредѣлили характеръ этого органа московской молодежи. Отмѣчу интересныя статьи: Л. Сулержицкаго (о Сацѣ), К. Эрберга, Бончъ-Томашевскаго (о Кабаре), Коммиссаржевскаго, М. Волошина (Театръ и Сновидѣніе). Хуже поставлена въ Маскахъ хроника.

Народился въ Москвѣ еще одинъ журналъ—Свѣтлыиикъ (изд. Н. Оловянишникова), посвященный религіозному искусству въ прошломъ и настоящемъ. Возникновеніе подобнаго журнала въ Россіи весьма знаменательно—оно свидѣтельствуетъ объ углубленіи интереса къ памятникамъ художественной старины. Но самый журналъ съ его безвкусной обложкой, дешевой картинкой В. Васнецова, привѣтомъ члена Синода Епископа Никова, репродукціями утвари изъ Оружейной палаты и хроникой, интересной лишь для духовенства, — производитъ малообщающее впечатлѣніе. Задача журнала, повидимому, не столько творческаго, сколько охранительнаго характера. Русскій народъ искони отличался религіознымъ консерватизмомъ и церковнымъ направленіемъ, говорить въ програмной статьѣ проф. Н. Покровский и въ связи съ этимъ, радуя за обно-

вліеніе русскаго церковнаго искусства', на основахъ національной традиціи, онъ имѣть въ виду исключительно традицію византийскую. Урокъ выставки древне-русскаго искусства, выявившей изъ-подъ темной олифы самоцвѣтные камни русской живописи, повидимому, не отразился на программѣ 'Свѣтильника'.

Да, это и лучше. Опытъ показалъ, что всякій разъ, когда Синодъ и официальные ревнители церковнаго искусства берутся за 'національное возрожденіе' — получается, въ лучшемъ случаѣ, икона проф. Васнецова... Для того, чтобы возможно было дѣйствительное возрожденіе русской религиозной живописи, необходимо отдѣленіе ея отъ задачъ официальной церковности.

Богѣ того, необходимо, чтобы изученіе русской иконописи, удѣлившей только благодаря частнымъ коллекціонерамъ и только теперь неожиданно открывшейся передъ русскимъ обществомъ, перешло изъ рукъ богослововъ въ руки свободныхъ художественныхъ органовъ. Только тогда учтено будетъ ея культурное и художественное значеніе, какъ національнаго русскаго grand art. Только при условіи 'секуляризаціи' иконовѣдѣнія возможна 'націонализація' тѣхъ элементовъ стилистики, которые заложены въ старинныхъ русскихъ иконахъ...

Но да минуетъ насъ чаша славянофильскаго шовинизма! Уже теперь раздаются преждевременные голоса о томъ, что кубизмъ пошелъ отъ русской иконы. Несомнѣнно, изученіе русской иконописи несетъ съ собой дѣльный рядъ неожиданныхъ прозрѣній и широкихъ перспективъ — но это изученіе только еще начинается.

Вопросъ о русскомъ элементѣ и о Западѣ выдвигается и въ связи съ недавно вышедшей монографіей о Левитанѣ (изд. Кнебеля, предисловіе И. Грабаря, текстъ С. Глаголя). За послѣднее время у насъ опять заговорили о творчествѣ этого большого пейзажиста, но попрежнему спорнымъ остался одинъ вопросъ — о вліяніи на него французовъ. Въ своемъ интересномъ предисловіи Игорь Грабарь опредѣляетъ левитановскій пейзажъ, какъ продуктъ эпохи 80-хъ годовъ, — эпохи 'дсканія Руси', 'русскаго духа'

и 'русской природы', а С. Глаголь отрицаетъ вліяніе 'заграничной побѣдки на живописи Левитана. Онъ отмѣчаетъ вліяніе барбизонцевъ, но считаетъ, что Левитанъ 'просмотрѣлъ' импрессионизмъ. Правда, самъ художникъ какъ будто подтверждаетъ это своимъ письмомъ къ Чехову изъ Парижа, въ которомъ опредѣляетъ французскую живопись какъ неприемлемое для 'здороваго человѣка' 'безуміе'. Но, во-первыхъ, этотъ абзацъ относится къ Пюви де-Шаванну, а во-вторыхъ, картины Левитана, относящіяся къ серединѣ 90-хъ годовъ, т. е. къ послѣд-заграничному періоду его творчества ('Мартъ', 'Золотая Осень', 'Лѣтній день'), свидѣтельствуютъ о несомнѣнномъ претвореніи тѣхъ идей, которыя носились въ воздухѣ во Франціи. Здѣсь — тѣ же пресловутыя 'синія тѣни' и воздушно-лиловатыя дали и то же разнообразіе мазковъ ('Золотая осень'). Пусть даже Левитанъ теоретически и былъ чуждъ французскому импрессионизму, но на дѣлѣ онъ несомнѣнно шелъ къ той же свѣтлой и воздушной живописи, которую видѣлъ въ Парижѣ, и если бы ранняя смерть не оборвала его развитія, этотъ передвижникъ сталъ бы русскимъ Моне или Сисле. И можетъ быть 'грустный' Левитановскій пейзажъ расцвѣлъ бы звонкими и праздничными красками. Недаромъ, передъ смертью Левитанъ грезилъ о какомъ-то новомъ 'обобщеніи природы' \*.

Кстати, на недавно закрывшейся 'Выставкѣ картинъ частныхъ коллекцій' было нѣсколько этюдовъ Левитана (послѣдняго періода его творчества), пронизанныхъ сіяющей солнечностью и исполненныхъ съ импровизаторской легкостью Моне.

На этой же выставкѣ, среди изобилія Верещагинныхъ, Шишкиныхъ и др., были двѣ работы Врубеля ('Болотные огоньки' и эскизъ декорации), портретъ С. И. Мамонтова работы Сѣрова и его же 'Сфинскъ', нѣсколько от-

\* Чрезвычайно досадно, что не приведены въ монографіи эскизы къ Левитановскимъ декорациямъ, о которыхъ упоминаетъ С. Глаголь (для частной оперы С. И. Мамонтова); можетъ быть они и не сохранились? Хотя и написанные въ 80-хъ годахъ, они все-таки расширили бы наше знаніе о Левитанѣ.

личныхъ акварелей К. Богаевского, рисунки Рериха и Сомова.

Въ „Художественномъ Салонѣ“—двѣ послѣднія выставки этого сезона: „Среда“ и „Новь“. Первая производитъ крайне будничное впечатлѣніе; это не среда, а дурной день, понедѣльникъ. На второй—есть акварель М. О. Милюти, неплохой портретъ Ходасевича, довольно свѣжіе этюды Исупова, хорошія гравюры Доброва (Айседора Дунканъ), но „гвоздемъ“ этой маленькой выставки являются панно Г. Н. Иванова. Въ живописи этого молодого и даровитаго художника можно, конечно, найти точки соприкосновенія съ П. Кузнецовымъ, но у него есть и свое, интимное чувство ритма, своя сумеречная и жемчужная гамма. Мечтая о сценѣ, Ивановъ пишетъ свои „Итальянскія воспоминанія“ клеевыми красками и несомнѣнно, если онъ преодолѣетъ нѣкоторую дряблость рисунка, ему удастся сдѣлаться очень симпатичнымъ декораторомъ.

Таковы послѣднія впечатлѣнія весны. Будущій сезонъ, какъ уже выяснилось теперь, обѣщаетъ быть весьма оживленнымъ. Предстоятъ выставки: въ „Художественномъ Салонѣ“—Сапунова, французовъ и мюнхенцевъ и ретроспективная „выставка портрета“, въ Румянцовскомъ музеѣ—Сомова и французскихъ рисовальщиковъ (имѣющія быть организованными „Обществомъ друзей Румянцовскаго музея“). Кромѣ того, съ осени предложены систематическія лекціи по исторіи искусства какъ въ Румянцовскомъ музеѣ, такъ и въ „Салонѣ“.

Я. Т.

### ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ

Театръ и художественная жизнь

Зимній драматическій сезонъ въ театрѣ Сибирякова оставилъ мутный осадокъ чего-то мертворожденнаго. Въ самомъ дѣлѣ, какими вѣхами могутъ быть отмѣчены художественныя заданія, ако бы поставленныя себѣ г. Басмановымъ и имъ не достигнуты? Никакими. Какъ и въ прошломъ сезонѣ, самихъ заданій у антрепренера Басманова не было вовсе.

Широко оповѣстивъ публику о рядѣ новыхъ постановокъ, онъ, въ теченіе дѣлаго сезона, поставилъ прилично одного „Пера Гюнта“. Всѣ остальные постановки, отодвинутыя на самый конецъ сезона, сдѣланы были на скорую руку и въ высшей степени неряшливо. И если разгадку своихъ истинныхъ замысловъ г. Басмановъ все же скрывалъ отъ публики, то для насъ было совершенно ясно, на чемъ, собственно, держалась крупная антреприза въ теченіе почти шести мѣсяцевъ...

Главнымъ репертуаромъ сезона сдѣлались пьесы—„Женщина и Паццъ“ Лунса и „Хорошо сшитый фракъ“ Фокмелера, давшіе рядъ полныхъ сборовъ. О томъ же, какъ ставили Ибсена, Островскаго, Шиллера, Гоголя лучше было бы умолчать. Но вотъ нѣсколько штриховъ, рисующихъ отношеніе режиссуры къ произведеніямъ образцовыхъ авторовъ. Ставить „Сѣверныхъ богатырей“ Ибсена. Ни одинъ актеръ не знаетъ роли; въ репликахъ полная путаница. Декорации собраны изъ театральнаго хлама. Далѣе,—въ „Горѣ отъ ума“—уже на что классическая пьеса—актеры къ стихамъ Грибѣдова дѣлаютъ прозаическія дополненія. Я могъ бы указать и другіе примѣры, но достаточно и этихъ.

Если во всемъ указанномъ упадкѣ одесской драмы—вина режиссуры, то еще большая вина самого г. Басманова, который пытался съ одной труппой обслуживать четыре сцены! Какъ при этомъ успѣвали справляться артисты со своими обязанностями, видно изъ вышеизложеннаго.

О какихъ серьезныхъ исканіяхъ можетъ быть рѣчь, когда провинціальный театръ задыхается въ тискахъ пошлости, когда онъ весь во власти все увеличивающихся промышленныхъ вкусовъ антрепренера? Если во время хода пьесы серьезные артисты смѣются надъ той чепухой, которую повторяютъ (sic!), то гдѣ же то высшее, во имя чего они играютъ?! Великопостный сезонъ драмы въ Русскомъ театрѣ носилъ гастрольный характеръ и поэтому отличался всѣми отрицательными сторонами этой системы. Давая возможность гастролерамъ г.г. Кузнецову, Петина, Недѣлину, Радину блеснуть тѣми или иными особенно-

стями их дарования въ избранных пьесах их репертуара, гастрольная система почти сводила на нѣтъ всякую осмысленную и серьезную постановку. Какъ часто здѣсь бросалось въ глаза все различіе между гастролерами и остальными исполнителями, набранными из вторыхъ и третьихъ силъ мѣстных театровъ. Къ тому же чрезвычайная спѣшность постановокъ и отсутствие сколько набудь серьезной режиссуры не могли конечно способствовать тому единству замысла и исполненія, которое желательно во всякой гармоничной постановкѣ. Можно говорить о гастролерахъ, объ ихъ интерпретаціи, но не о постановкахъ.

Сезонъ открылся легкой французской комедіей 'Сила — любовь'. Пьеса вся построена на отгѣнкахъ, намекахъ, быстрыхъ сценическихъ превращеніяхъ и обвѣяна тѣмъ едва уловимымъ шагте, на который французы такіе мастера. И весь секретъ успѣха въ умѣннн угадать эти тонкости. Вполнѣ на мѣстѣ и очень хорошъ былъ только г. Кузнецовъ (быв. артистъ Моск. Худож. театра) въ роли угловатого молодого ученаго. Г. Петипа былъ изященъ, но монотоненъ, а г-жа Павлова тяжеловата въ роли молоденькой дѣвушки.

Въ первый разъ поставленные 'Заложники жизни' Сологуба прошли ниже всякой критики. Тутъ сказалась и техническая неприспособленность Русскаго театра для сложныхъ представлений, и провинциализмъ актеровъ, небрежно отнесшихся къ пьесѣ, — ибо многіе изъ нихъ не знали ролей, — и невозможные недочеты декоративной стороны. Нужно пренебречь всѣми формами эстетики и даже просто добраго вкуса, чтобы знакомить публику съ новой пьесой въ такой отталкивающей обстановкѣ.

Участіе г. Недѣлина способствовало частичному успѣху 'Герцогини Падуанской' Уайльда. Замѣчательный гримъ артиста, будто скопированный со старинной и дѣнной миниатюры, его стильная и благородная игра перенесли насъ въ своеобразную обстановку тѣхъ средне-вѣковыхъ герцогскихъ дворовъ, гдѣ этикетъ, изысканная любовь, неслышанная жестокость и тонкій эстетизмъ сочетаются вмѣстѣ. Несомнѣнно, Оскаръ Уайльдъ, для котораго форма

, начало и конецъ всякаго искусства' и въ своей Падуанской трагедіи придаетъ этой вишней выразительности и самодовлѣющему значенію слова сугубое значеніе, и ужъ отъ игры актеровъ зависитъ выявить магическое значеніе слова и воплотить его въ живые образы. За исключеніемъ г. Недѣлина, артисты съ этой задачей не справились; отъ ихъ исполненія въяло холодомъ и риторикой. Г-жа Колленъ не претворила въ себѣ образа 'дѣвжнн' Беатриче, и ея жестокость въ любви была для насъ и неубѣдительною, и непонятною. У г. Петипа Гвидо вышелъ слишкомъ женственнымъ, и та раздвоенность характера и колебанія, которыми артистъ надѣлилъ Гвидо, вовсе не соотвѣтствуютъ дѣяльности типовъ итальянскаго средне-вѣковья.

Поставленъ былъ также мольеровскій 'Донъ-Жуанъ' (по Мейерхольду). Соединили сцену со зрительнымъ заломъ; по сценѣ все время бѣгали арапчага, подавая дѣйствующимъ лицамъ стулья; начало каждаго дѣйствія сопровождалось моцартовскою музыкой. И потому ли, что выдержка стиля для своей убѣдительности требуетъ ажурной и тонкой отдѣлки, которая въ данномъ случаѣ отсутствовала, но весь интересъ 'Донъ-Жуана' сосредоточился на г. Радинѣ, исполнителѣ заглавной роли. Въ игрѣ Радина, обладающаго рѣдкимъ даромъ комедійнаго актера французской школы, есть все необходимое, чтобы сдѣлать изъ Донъ-Жуана изящнаго и обольстительнаго побѣдителя сердець. Легкость исполненія и чувство мѣры, присущія таланту г. Радина, дѣлаютъ его толкованіе привлекательнымъ, несмотря на цинизмъ его Донъ-Жуана, онъ ни на мгновение не уклоняется изъ плоскости художественности. Съ не меньшимъ успѣхомъ Радинъ выступалъ въ 'Сказкѣ про волка' Мольера и въ 'Изнанкѣ жизни' Бонавенте.

Не многимъ извѣстно, что въ Одессѣ имѣется 'Музей изящныхъ искусствъ'. О немъ вспоминаютъ только разъ въ годъ — осенью, когда въ помѣщеніи музея гостятъ 'южно-русскіе' художники и вслѣдъ за ними 'передвижники'. Въ остальное время года едва ли кто интересуется этимъ заброшеннымъ и лишеннымъ всякаго художественнаго значенія учрежденіемъ.



Своимъ возникновеніемъ городской музей обязанъ одному изъ бывшихъ одесскихъ меценатовъ, Г. Г. Маразли, который подарилъ городу очень красивый домъ на Софійевской улицѣ въ стилѣ ерміе Александровской эпохи. Городское управление передало въ новый музей десятка два портретовъ своихъ выдающихся гражданъ, какъ герцогъ Ришелье, графъ Ланжеронъ, адмиралъ Де-Рибась и проч.; Академія Художествъ прислала изъ своего склада рядъ своихъ 'двойниковъ' и другой малоцѣнный грузъ академической фабрикаціи; кое кто изъ частныхъ лицъ принесли свои дары... и музей открылся. Рѣдкій посѣтитель найдетъ еще среди картинъ—,Пушкинъ на берегу Чернаго моря' Айвазовскаго, одну акварель Альберта Бенуа и 'Сирень' Костанди. Но это все.

Вотъ уже больше десятка лѣтъ одесская 'галерея' не обогащается новыми приношеніями. И вполнѣ основательно рождается вопросъ, можетъ ли большой городъ съ болѣе, чѣмъ полумилліоннымъ населеніемъ, претендующій на наименованіе европейскаго культурнаго центра, можетъ ли онъ обойтись безъ разсадника художествъ? Невѣроятнымъ кажется, что городское управленіе, расходуящее сотни тысячъ на вибшее благоустройство города, ни гроша не асигнуетъ на этотъ молодой прозябающій музей. И гдѣ же мѣстной художественной молодежи выработать правильный взглядъ на искусство, когда на протяженіи многихъ лѣтъ она ничего не видитъ, кромѣ картинъ 'южно-русскихъ' художниковъ. Я сомнѣваюсь, можетъ ли вообще возникнуть въ мѣстной публикѣ спросъ на современное искусство, на выставки и на новыя достижения въ искусствѣ, когда всѣ художественныя сокровища одессита заключаются въ десяткѣ почернѣвшихъ отъ времени полотенъ изъ думскихъ и академическихъ складовъ. Феноменальная художественная отсталость Одессы развѣ не сказывается въ этомъ специфическомъ безразличіи къ искусству и городского управленія, и мѣстныхъ 'меценатовъ', безразличіи, которое, по моему, хуже и вреднѣе всякой реакціи?

*Мих. Гершенфельдъ.*

### Музыка въ Одессѣ

Великопостный сезонъ, вопреки всякимъ ожиданіямъ, оказался довольно значительнымъ въ музыкальномъ отношеніи. Значительность внесли, главнымъ образомъ, концерты С. Кусевидкаго. Кусевидкѣ пріѣхалъ со своимъ превосходнымъ оркестромъ и предложилъ одесской публикѣ нѣчто для нея непривычное и необычное: циклъ симфоній Бетховена, отъ первой до девятой. Эти 'Beethovenfeier', послѣ того, какъ въ продолженіе всего предыдущаго сезона Одесса совершенно лишена была симфоническихъ концертовъ, конечно, явились благодарной и живительной пищей для изголодавшихся любителей музыки. Неудивительно, что концерты г. Кусевидкаго сопровождались большимъ успѣхомъ. Притомъ же и исполненіе С. Кусевидкаго, пусть даже въ нѣкоторыхъ деталяхъ спорное, было во всякомъ случаѣ очень дѣльное, увлекательное и талантливое. С. Кусевидкѣ, несомнѣнно, талантливый дирижеръ, у него есть 'Auffassung', есть умѣніе выявить суть произведенія, есть темпераментъ и жизнь. Единственнымъ, дѣйствительно темнымъ пятномъ въ концертахъ г. Кусевидкаго оказались пѣвцы-солисты въ девятой симфоніи. У нихъ ничто не звучало или звучало чрезвычайно безцвѣтно.

Къ области симфоническихъ концертовъ едва ли можно причислить упражненія въ дирижерствѣ директора мѣстнаго отдѣленія И. Р. М. О. И. Малишевскаго, который съ оркестромъ и хоромъ учениковъ музыкальнаго училища дважды покушался на реkvіемъ Моцарта. Дѣятельность И. Р. М. О. въ обоихъ сезонахъ— зимнемъ и великопостномъ, проявлялась по преимуществу въ устройствѣ квартетныхъ вечеровъ, объединенныхъ общимъ названіемъ 'историческихъ'. Названіе довольно широкое для узкой задачи, поставленной себѣ И. Р. М. О., въ хронологическомъ порядкѣ сыграть квартетныя произведенія исключительно пѣмѣдкихъ композиторовъ отъ Диттерсдорфа и Гайдна до Брамса. Въ заключеніе сдѣланъ былъ совершенно нелогическій скачекъ отъ Брамса къ Бородину, Глазунову и Чайковскому. Такимъ образомъ, даже та узкая система, которая про-



водилась на камерныхъ собраніяхъ, оказалась не выдержанной до конца, ибо куда логичнѣе было бы послѣ Брамса обратиться къ Брукнеру, Р. Штраусу, Регеру и т. д., тѣмъ болѣе, что о повѣдшихъ пѣмдахъ въ Одессѣ никто никакого представленія не имѣетъ.

Слѣдуетъ упомянуть устроенный подъ флагомъ И. Р. М. О. концертъ талантливаго виолончелиста г. Коханскаго,

Крупнымъ событіемъ явились два концерта Ф. Крайслера (музыка старинныхъ мастеровъ), произведшіе громадное впечатлѣніе.

Остается сказать объ оперѣ, которая послѣ печальнаго зимаго сезона пережила фазисъ великопостнаго 'Charivari' съ участіемъ знаменитыхъ итальянцевъ и Л. Собинова.

Само собою разумѣется, что репертуаръ весь былъ подчиненъ волѣ г. гастролеровъ. Иначе при системѣ гастролей быть не можетъ. И вотъ, появилась цѣлая серія представлений оперъ, которыя въ настоящее время являются какимъ-то анахронизмомъ, вроде 'Эрнани', 'Баль-маскарадъ', 'Марія де-Роганъ' и т. п. Разумѣется, весь этотъ репертуаръ никакого вклада въ музыкальную жизнь города не внесъ, да и не могъ внести. Но оправданіемъ ему служило единственно только участіе въ спектакляхъ такихъ превосходныхъ артистовъ, какъ Баттистини и де-Лука, къ которымъ съ полнымъ основаніемъ можно присоединить-жу Парето и г. Пинтуччи. Г. де-Лука помимо того, что онъ пѣвецъ во всѣхъ отношеніяхъ превосходный, еще и очень даровитый актеръ. Всѣ его гастролы доказали его большой актерскій талантъ, даже въ такихъ избитыхъ операхъ, какъ 'Паяцы'. Партія Риголетто отличается у г. де-Лука особеннымъ совершенствомъ отдѣлки. Можно сказать, что это особенный въ своемъ родѣ Риголетто.

Г. Баттистини, послѣ весьма спорнаго и неудачнаго выступленія въ 'Демонѣ', всю силу своего таланта обнаружилъ въ 'Эрнани' и въ 'Маріи де-Роганъ', а также въ 'Баль-Маскарадѣ'. Пѣвецъ неуважаетъ; годы никакого отпечатка на него не накладываютъ; голосъ его звучитъ отлично.

Л. Собиновъ выступалъ, между прочимъ, въ 'Лоэнгринѣ'. Это было лучшее, что далъ въ

своихъ гастроляхъ г. Собиновъ, если не считать партіи Ленскаго, конечно. Совершенно напрасно г. Собиновъ выступалъ въ 'Искателяхъ жемчуга'. Конечно, артистъ превосходно поетъ известную арію Надира, но это не резонъ, чтобы изъ-за этого возобновлять такое убійственно скучное и ненужное произведеніе какъ юношескую оперу Бизе.

Слава Богу, что 'Лоэнгринъ', да, пожалуй, 'Вертеръ' (съ г. Собиновымъ), да 'Тоска' ихъ отчасти красили уныніе великопостнаго сезона. Иначе не пришлось бы констатировать ничего, кромѣ возврата къ временамъ давно хотъ прошедшимъ.

Б. Яновскій.

#### ПИСЬМО ИЗЪ ВОЛОГДЫ

Устроенная, Сѣвернымъ кружкомъ любителей искусствъ, IV выставка картинъ помещалась въ прекрасныхъ залахъ стариннаго зданія Дворянскаго Собранія. Уже вестябиль дома Дворянства, съ остатками прежней деревянной гбстницы, переноситъ васъ въ обстановку подлинно-художественнаго. Большой свѣтлый залъ и гостиныя были наполнены хорошо развѣшенными картинами, главнымъ образомъ, художниковъ группы 'Міра Искусства' (много работъ Петрова-Водкина, Фалилеева, три—Добужинскаго, четыре—Остроумовой, также—Линдеманъ, Кустодіева), 'Союза русскихъ художниковъ' и Весенней. Но были и работы членовъ 'Новаго Общества' (Делла-Воссъ Кардовская) и другихъ.

Выставку посетило 4.500 человекъ въ теченіе 2 недѣль времени. Успѣхъ очень большой; вѣдь это 1/10 всего населенія Вологды! Дождемся ли мы когда нибудь въ Петербургѣ, что выставку, хотя бы Весеннюю, посѣтитъ 1/10 жителей Петербурга! Вологодская выставка дала устроителямъ и доходъ, а на дняхъ отправлена въ Архангельскъ, гдѣ С. А. Бранчаниновой образованъ подобный Вологодскому кружокъ любителей искусства. Дѣятельность Вологодскаго кружка не выражается исключительно въ устройствѣ выставокъ. Постепенно пополняется бібліотека кружка; предсѣдательница на свой счетъ содержитъ школу, гдѣ много

учащихся, и, наконецъ, кружокъ организуетъ лекціи.

Такъ, 17 апрѣля была устроена лекція художника Г. К. Лукомскаго о русской художественной старинѣ и ея печальномъ современномъ состояніи, привлекая много слушателей. Лекція продолжалась почти пять часовъ и, несмотря на нѣсколько спеціальнѣйшій характеръ, не только была прослушана со вниманіемъ до конца, но вызвала желаніе у многихъ ознакомиться подъ руководствомъ Г. К. Лукомскаго съ мѣстной художественною стариною. На другой день была организована кружкомъ прогулка по Вологдѣ, во время которой лекторомъ были сообщены историческія и художественныя свѣдѣнія о вологодской старинѣ (церковной и гражданской), а также указаны— всѣ вандализмы послѣднихъ лѣтъ. Изъ нихъ особенно печальнымъ являются, по указанію Лукомскаго, застройка епископомъ Палладиемъ въ 1870 году трехъ тамбуровъ къ прекрасному (времени Иоанна Грознаго) собору и расширеніе оконъ его, затѣмъ — повышеніе колокольни (изъ старинной звонницы XVII столѣтія, совершенно измѣнившее ея прежній видъ), порча фресокъ собора отъ поновленія и, главнымъ образомъ, отъ сырости, заложение кирпичемъ арокъ и передѣлка многихъ оконныхъ и дверныхъ наличниковъ архіерейскаго двора. Испорчено также и крыльцо церкви Царя Константина, переписаны недавно чудесныя фрески Иоанно-Предтеченской (на Сѣвн. пл.) церкви и измѣненъ весь общій видъ прекрасной церкви Николая Чудотворца (въ стилѣ Louis XVI).

Изъ построекъ свѣтскихъ особенно пострадало зданіе гимназіи, надстроенное въ недавнее сравнительно время.

Мѣстные любители старины заинтересовались и лекціей, и этой экскурсіей, и правленіемъ кружка предложено изданіе такого художественнаго путеводителя по Вологдѣ (по образцу изданій Краснаго Креста), въ которомъ была бы исчерпывающе и художественно представлена мѣстная старина, какъ русскаго стила, такъ и бароко, ампира, чудес-

ные образцы которыхъ имѣются въ Вологдѣ. Г. К. Лукомскому предполагается поручить редактированіе и изданіе этой первой книжки о вологодской старинѣ.

Г. Р.

## СМѢСЬ

### Докладъ Мережковскаго о Толстомъ

Грядущая Россія скажетъ Толстому: 'Святый Левъ, моли Бога о насъ'. Вотъ къ чему можно свести смыслъ доклада, который Мережковскій прочиталъ 6-го мая въ Религіозно-Философскомъ Обществѣ. Я не рѣшаюсь ни хвалить его за такія слова, ни осуждать. Въ наше время, когда есть много кормчихъ, но нѣтъ ни маяковъ, ни путеводныхъ звѣздъ, когда нѣтъ, быть можетъ, даже руля за той кормой, на которой такъ гордо стоятъ рулевые,—что сказать про эти жуткія смѣны убѣжденій, если столь часто шатаніе вѣры, предательство богамъ казалось похожимъ на подвигъ?

Мережковскій написалъ книгу, которая болѣе чѣмъ все другое способствовала отлученію Толстого отъ Церкви; эту книгу мучительно читать по великой несправедливости ея, по чувству обиды за высокаго подвижника. И таково наше вѣкъ: все новыя и новыя изданія этой отравленной книги будутъ расходиться, и люди, которыхъ хочеть учить и вести Мережковскій, по Мережковскому же будутъ опровергать его ученіе!

И все же можно радоваться. Въ этой замѣткѣ Толстымъ Достоевскаго есть что-то болѣе здоровое, болѣе жизненное. Хорошо уже и то, что когда новыя, свѣжіе люди будутъ строить новую правду, правду отреченія отъ недавнихъ кошмаровъ—вліятельный и даровитый писатель не будетъ мѣшать работѣ упорною защитой своихъ прежнихъ заблужденій. Задача нелегкая—удержать все, что правда въ Достоевскомъ, а это немало; и выявить все, что правда въ Толстомъ, а это очень много.

Валеріанъ Чудовскій.

# Хроюиска

## ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

### По выставкамъ

Grand Ruel устраивалъ въ прошломъ году выставку портретовъ Ренуара, Bernheim, желая дать болѣе полное представленіе о творчествѣ этого великаго художника, собравъ нынче 50 картинъ—пейзажей, дѣтскихъ головокъ и различныхъ композицій, которыя показываютъ постепенное развитіе Ренуара, начиная съ его раннихъ работъ и кончая послѣдними.

Гуляя по безчисленнымъ парижскимъ выставкамъ, утомляешься дилетантскими потугами однихъ, болѣзненно-надрывными оригинальничаніями и поверхностнымъ мастерствомъ другихъ. У Ренуара отдыхаешь и мыслью, и чувствомъ. Передъ вами что-то вполнѣ завершенное и спокойное, что-то музейно-положительное. Становится легко, свѣтло и радостно на душѣ—такъ просто, и какъ-то само собою понятно все! И кажется, иначе картины писать и невозможно. Онъ убѣждаетъ и покоряетъ дѣлкомъ своей непосредственностью и искренностью. 'Ренуаръ пишетъ—точно дышетъ', говоритъ Октавъ Мирбо. И дѣйствительно, рѣдко художникъ писалъ такъ безискусственно и просто. Его картины—это свѣдые, на солнцѣ созрѣвшіе плоды. Онъ болѣе натураленъ, чѣмъ Курбе, Мане, Сезаннъ и Дега, несмотря на ихъ натуралистическія доктрины, а можетъ быть, именно вслѣдствіе ихъ, говоритъ Мейеръ-Грефе. Онъ болѣе наивенъ, чѣмъ они; несмотря на свое тонкое мастерство,

онъ болѣе во власти непосредственнаго инстинкта. Природа шла къ нему, а не онъ къ ней. Въ твореніяхъ Курбе, Мане и другихъ видна борьба съ природой, въ нихъ есть слѣды напряженныхъ усилій и преодоленій. У Ренуара этого нѣтъ. Его картины поютъ, какъ стихи Верлена, спокойнымъ мелодичнымъ ритмомъ. Ренуаръ—рѣдкій образецъ чистаго и дѣльнаго художческаго темперамента, и его творчество является достойнымъ продолженіемъ въ XIX вѣкѣ истинно-французскихъ традицій его славныхъ предковъ: Ватто, Буше, Фрагонара и Шардена. Онъ наиболѣе французъ изъ всѣхъ современныхъ французскихъ художниковъ, и критики удивляются, почему общее признаніе такъ долго медлило вѣнчать его. Онъ вѣчно юнъ и радостенъ. 'У Ренуара нѣтъ печальныхъ картинъ'—говоритъ тотъ же Мирбо. Онъ не задавался высокими проблемами, не выступалъ пророкомъ и Колумбомъ новыхъ Америкъ искусства, не воевалъ съ обществомъ, а просто писалъ, въ тиши и уединеніи—писалъ, что глаза видѣли, что сердце говорило. Онъ не хотѣлъ быть ни психологомъ, ни физиологомъ, ни драматургомъ въ искусствѣ, а просто живописцемъ. 'Вѣшняя красота вещей вполнѣ удовлетворяла его', и поэзію этой красоты онъ воспринималъ почти съ идиллической простотой примитива.

Началъ Ренуаръ съ подражанія натуралистамъ. Его 'Diane Chasseresse'—1867 года и по мотиву, и по краскамъ сильно напоминаетъ Курбе. Въ ней есть тяжесть и матеріальность орнанскаго мастера, но черное уже не является здѣсь исключительно единствомъ тона. Кисть

Ренуара тоже стала болѣе мягкой и нѣжной, и женское тѣло у него свѣтится тѣмъ теплымъ розовымъ свѣтомъ, который, усиливаясь потомъ въ другихъ произведенияхъ, становится преобладающимъ акордомъ художника. Онъ борется еще съ чернымъ въ „Купальщицѣ съ собакой“ и въ „Гаремѣ“, идетъ за совѣтомъ къ Делакруа и XVIII вѣку, особенно къ Буше, пока вполнѣ не находитъ себя въ „Ложѣ“ 1874 г. Здѣсь черное пятно мужского сюртука является уже только краской-контрастомъ; онъ играетъ многочисленными нюансами и отдѣляетъ нѣжно-опаловый тонъ женскаго бюста, превращая все въ изысканную гармонию. Гамма проста, но оттѣнки и тона такъ тонко исполнены, что вся картина передвигается, какъ драгоценный камень. Съ какой поразительной мощью лѣпки и какъ изящно выступаетъ открытая шея дамы, какъ свободны и граціозны движения! Въ „Ложѣ“ Ренуаръ далъ рѣдкій образецъ французской элегантности.

Есть на выставкѣ и нѣсколько дивизионистскихъ пейзажей, свидѣтельствующихъ объ увлеченіи Ренуара игрою солнечныхъ лучей, по примѣру его друга Моне. Исканія этого періода выявили его типическую гамму желтаго, розоваго и сянлаго, на которой онъ послѣ строитъ большую часть своихъ красочныхъ симфоній. Но пестрые свѣтовые рефлексы разлагаютъ формы (Moulin de la Galette), и Ренуаръ, любящій лѣпку, отказывается отъ передачи игры солнечныхъ пятенъ. Онъ ставитъ свои фигуры въ полутѣнѣ и разлиняетъ равномерный свѣтъ на всю картину („Купальщицы“). Формы здѣсь, почти энгровскія, строго вырисованы, контуры сильно подчеркнуты и фигуры какъ-то выдвигаются изъ картины. Эта барельефная декоративность тоже скоро исчезаетъ, и Ренуаръ, очистивъ совершенно свою палитру отъ черной краски и отбросивъ „локальные“ тона, вступаетъ въ свой зрѣлый періодъ широкой, мягкой лѣпки, нѣжной сладостно-розовой гаммы, концентрированной тональности своихъ „пи“. Этотъ періодъ представленъ нѣсколькими массивными „Купальщицами“, лирической „Дѣвочкой съ маргаритками“, идиллической „Пастушкой“, искрящимися natures mortes и т. д. Самые послѣдніе его работы, главнымъ образомъ, туалетныя

сцены, имѣютъ беспокойную, нервную фактуру. Розовый акордъ становится все болѣе острымъ и приторнымъ. Но именно здѣсь, гдѣ вся картина—только различные оттѣнки розоваго, удивительно проявляется колористическое мастерство Ренуара. Правда, здѣсь онъ болѣе виртуозъ, чѣмъ поэтъ, но все же нельзя отрицать своеобразной гармоніи (построенной на диссонансѣ, какъ музыка Дебюсси) въ этой искусной компановкѣ самыхъ сырыхъ и непривычныхъ тональностей (rose turg, раздавленной клубники, лимона и т. д.). Слѣдуетъ отмѣтить еще, что Ренуаръ поразительный „мастеръ кусковъ“. Въ своей „Женщинѣ съ коровой и овцой“ онъ даетъ удивительную ясность плановъ и рѣдкую облюбованность деталямъ, напоминая старинныя миниатюры.

Центральное мѣсто въ творествѣ Ренуара занимаетъ женщина,—его портреты, напимѣрь, почти исключительно женскіе. Но его идеальный типъ женщины мы находимъ въ „пи“ и въ различнаго рода композиціяхъ. Въ расплывчатой конструкціи, въ мягкихъ округлыхъ формахъ плечъ и бедеръ, въ низкой шеѣ и маленькой головкѣ, въ полныхъ грудяхъ, въ безстыдномъ животѣ — во всемъ могучая тѣлесность, здоровая женственность. Широкий разрѣвъ еле пріоткрытыхъ, полусонныхъ глазъ, жаръ свѣжей розовой кожи еще усиливаютъ дурманъ налившагося, какъ зрѣлый плодъ, женскаго тѣла въ картинахъ Ренуара. Но сладострастія здѣсь нѣтъ. Это естественная, чисто примитивная чувственность, не знающая стыда и грѣха. Напрасно было бы искать живыхъ моделей этихъ „пи“. Они ни натуралистичны, ни психологичны. Это просто пышныя цвѣтенія чувственной фантазіи художника.

Выставка Герена у Druet не говоритъ ничего особенно новаго объ этомъ художникѣ. Онъ все попрежнему даетъ тяжелыя декоративныя полотна съ мотивами рококо—пышныя дамы съ кринолинами, въ благородныхъ позахъ, на фонѣ терасъ, фонтановъ и колоннъ французскихъ парковъ XVIII-го вѣка—но, кажется, переходитъ все болѣе къ портретамъ и женскимъ этюдамъ. Гамма его становится болѣе уравновѣшенной и „солидной“ и принимаетъ холодный



металлический отблеск в бронзово-красном, в стально-синем и желто-сиром. Широкая, тяжелая, сильная кисть! Он трезвый колорист, законченный и дельный художник, один из наименее претенциозных среди молодых. Герен, как и Ренуар, — порт красок, он более реалист в женских этюдах, но психологией он тоже, по примеру первого, не задается. Его женщина — скромная парижская модель. Герен дает ей хорошую конструкцию, солидную линию, трезвые формы — и это все. Прежде всего, она — тема для красочной гармонии.

У Герена нет, конечно, жизнерадостности и могучей чувственности Ренуара, нет также специфической выразительности его краски и особого языка форм. Картина Герена говорит прежде всего о том сознательном труде, который вложен в нее творцом — пишет один критик. Это особенно верно по отношению к его «мертвой природе». Солидность, уравновешенность и доброкачественность техники — главное достоинство Герена. *Beau métier* для французов почти все — удивительно поэтому, что его известность растет с каждым годом...

Следует также отметить выставку замечательных гравюр Поля Колена. Он воскресил гравюру на дереве и дал в этой области, оживленной в конце XIX века трудами Лепера, настоящие шедевры. Колен самушка, технику гравюры он одолел сам, без посторонней помощи, своим непосредственным художническим инстинктом. Он шел ощупью, тяжелыми, медленными шагами; в его работах видна борьба с материалом, усилия преодоления — но тем ярче запечатлелась воля творца и тем сильнее покоряется она. В нем много непосредственности и наивной, почти примитивной любви к природе. Его стиль совершенно индивидуален и, как колорист, он достигает редкой силы в *blanc et noir*. Он пишет природу Бретани, Эльзаса-Лотарингии и окрестностей Парижа с наивной поэзией миниатюриста. Его крестьяне и пастухи правдивы, внешне ясны и просты — в них нет тяжести и прикованности к земле крестьян Милле. В

иллюстрациях к произведениям Жюль Ренара и Анатоля Франса Колен создал безыскусственную поэму труда и деревенского быта. Очередная выставка декоративных искусств (*Pavillon Margan*) заставляет серьезно задуматься над участью французских декораторов на проектируемой международной выставке декоративных искусств в Париже в 1915 году. Вся выставка — сплошной хаос и разброд. О каком-нибудь «новом стиле» здесь и речи быть не может. Не только в целом нет общей, руководящей идеи, внутренней связи и единства, но ее не хватает и в отдельных, индивидуальных трудах. Французы все еще не освободились от старого эклектического лиризма конца XIX века: над изголовьем скромной кровати нарядно свисают огоньки через двитистый навес; над простым, массивным столом висит вычурной фантазии лампа; к деревянному буфету с двиточным рельефным орнаментом придвинули гранитные колонны и т. д. Каждый художник старается быть по возможности оригинальнее, чтобы только не походить на других и в результате — разброд и неглидность. Ландри ищет в своем дамском салоне хрупкую грацию и *charme*, превращая столы, канapé, стулья, секретеры в какие-то изящные, двитистые *bibelots*. Рапек, напротив, преследует только комфорт и доводит его до американской грубости и абсурдности, превращая изголовье кровати в библиотеку и туалетный столик, а стулья — в диваны. Гальер будто бы ищет конструкцию, но дает такую невозможную угловатость и бесодержательную изломанность линий в своей мебели, что жить и двигаться в его комнате совершенно невозможно, из опасения ежеминутно налететь на какой-нибудь острый выступ. Берно хочет дать в своем приемном салоне врача трезвую солидность и превращает с этой целью стулья в какие-то полулодки, с которых трудно встать. Наиболее уравновешенный *ensemble* — это столовая Jallot, но и здесь вместо удобных простых стульев у обдренного стола стоят небольшие кресла, мягкие, глубокие, напоминающие футляр. Красочный, роскошный Фолло



въ этомъ году отсутствуют. Нѣтъ также Мара и Груля. Но послѣднихъ—Салонъ въ Pavillon Marzani, кажется, принципиально не допускаетъ на свои выставки. Члены этой группы, несмотря на всю свою разношерстность, имѣютъ все таки нѣчто общее въ своихъ дѣлахъ: вывѣшеніе матеріала (дерева) и стремленіе къ архитектурной конструктивности и комфорту. Они ищутъ логику линий, равновѣсіе массъ и ихъ взаимодействіе—тогда какъ Груль и Маръ заботятся главнымъ образомъ о красочности и живописности впечатлѣнія и берутъ своей точкой исхода *jolie invention*, уничтожая произвольной окраской естество дерева и превращая *intérieur* въ капризный цвѣтистый *étalage*. Упрекаютъ французскихъ декораторовъ въ отсутствіи единенія съ архитекторами, указываютъ, какъ на примѣръ объединяющей дисциплины, на Германію. Кое-какія попытки въ этомъ направленіи и дѣлаются французами въ устройствѣ и декорации частныхъ домовъ. Но въ чемъ именно выразится „новый стиль“—и можетъ ли онъ вообще выразиться—это пока вопросъ будущаго. Можетъ быть, знакомъ нашей эпохи останется именно... безстильность? Во всякомъ случаѣ только здравый глубокой анализъ потребностей и стремленій нашего практическаго времени, ясное пониманіе новаго ритма жизни, дастъ художнику возможность найти соотвѣтственный декоративный ритмъ нашего жилья. Однѣ гирлянды и корзинки цвѣтотъ—орнаментальные мотивы Ландри и Аругихъ—не создаютъ новаго стиля.

## Э. П.

### ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛІИ

#### Литература

Итальянскій театръ понесъ недавно тяжелую утрату въ лицѣ Э. А. Бутти, одного изъ самыхъ благородныхъ и многострадальныхъ представителей современной литературы. Онъ родился въ Миланѣ и, блестяще пройдя курсъ юридическаго факультета, посвятилъ себя роману. Уже въ ранней молодости онъ завоевалъ себѣ имя „Автоматомъ“ („L'Auto-

matoma“), вдумчивымъ и наводящимъ на новыя мысли опытомъ психологическаго романа, въ которомъ играетъ важную роль спиритизмъ, прочувствованный серьезнымъ и незауряднымъ мыслителемъ; передъ нашими глазами проносится живая вереница людей и событій, описанныхъ безупречно точнымъ и красочнымъ языкомъ.

Впослѣдствіи, уже всецѣло посвятивъ себя театру, онъ все-таки уплатилъ дань роману въ „Очарованіи“ („L'Incantesimo“) и въ „Подъ сѣнью Креста“ („All'ombra della Croce“), которые не оставили глубокаго слѣда въ литературѣ, но зато обогатили ее нѣсколькими страницами, удивительными по описательной силѣ и изображенію душевныхъ переживаній.

Но театру суждено было окончательно закрѣпить его, и въ этомъ заключается вся драма его жизни.

Э. А. Бутти родился въ богатой семьѣ и воспитался на утонченныхъ потребностяхъ состоятельныхъ классовъ, но послѣ трагической смерти отца онъ былъ поставленъ въ необходимость трудомъ зарабатывать себѣ хлѣбъ. Онъ обратился къ театру, который въ Италіи все же можетъ обезпечить писателю нѣкоторый доходъ. И поскольку это не шло въ разрѣзъ съ неизыскательными вкусами публики, онъ налагалъ на всѣ свои созданія печать творческаго благородства. Впрочемъ, въ началѣ его карьеры зрители отнеслись къ нему недружелюбно. „Водоворотъ“ („Il Vortice“) и „Горькій Плодъ“ („Il Frutto amaro“), принадлежащіе къ его ранней манерѣ, ясно несутъ на себѣ отпечатокъ сѣверныхъ влияній Ибсена и Гауптмана. Успѣхъ этихъ произведеній былъ посредственный, и ихъ скоро сняли съ репертуара. Но въ своихъ пьесахъ:—„Погоня за наслажденіемъ“ („La Corsa al Piacere“), „Люциферъ“ („Lucifero“) и „Буря“ („La Tempesta“), составляющихъ социальную трилогию подъ общимъ заглавіемъ „Атеисты“ („Gli Atei“), онъ нашелъ вѣрный путь компромиса между требованіями собственнаго высокаго темперамента и поверхностными стремленіями латинской публики. По нашему мнѣнію, онъ достигъ совершенства въ „Люциферѣ“, выведя на сценѣ на много лѣтъ раньше, чѣмъ

Луазонъ, этико-соціальную проблему 'А постола' и искренне взволновать зрителей всѣхъ слоевъ націи, въ глубинѣ души своей остающейся правовѣрной. Его послѣдующія произведенія, какъ 'Гигантъ и Пигмен' ('Il Gigante ed il Pigmeo'), 'Огоньки во мракѣ' ('Fiammenell'Ombra'), 'Все въ сто ничего' ('Tutto per nulla') и 'Страна счастья' ('Il Paese della Fortuna'), хотя и свидѣтельствовали о постоянномъ совершенствованіи его эстетическаго вкуса и писательской техники, тѣмъ не менѣе не могли убѣдить или обворожить публику. 'Все въ сто ничего' понравилась Элеонорѣ Дузе, которая создала здѣсь одну изъ своихъ коронныхъ ролей; но послѣ ухода великой артистки со сцены ни одна труппа не возобновляла пьесы, несмотря на то, что, на нашъ взглядъ, послѣ 'Люди фера' это наиболее совершенная комедія Бутти.

Въ области легкой комедіи онъ взялъ вѣрный тонъ въ 'Кукушкѣ' ('Il Cuculo'), которая еще нравится публикѣ въ исполненіи перво-классныхъ актеровъ. А его послѣднее посмертное произведеніе, представленное недавно въ Генуѣ, 'Пути къ спасенію' ('Le Vie della Salute'), полное вѣдой ироніи, направленной противъ больныхъ и врачей, имѣло значительный успѣхъ; имъ оно отчасти обязано всеобщему чувству сожалѣнія, которое вызвала безвременная кончина автора. (Бутти написалъ эту, пропитанную горечью и весельемъ, комедію въ послѣдніе дни своей жизни).

Э. А. Бутти умеръ бѣднякомъ и выразилъ желаніе быть похороненнымъ, какъ бѣднякъ. Его послѣдняя воля заключалась въ томъ, чтобы его предали землѣ на сельскомъ кладбищѣ. Другой извѣстный драматургъ, Джаннино Антона Траверси, зять итальянскаго посла въ Парижѣ, сенатора Титтони, движимый благороднымъ порывомъ сердца, собралъ прахъ своего товарища по оружію и похоронилъ его вблизи своей виллы, въ прекрасной Брианцѣ, воспѣтой Мандони... Несчастный романтистъ и драматургъ, который не зналъ отдыха въ жизни, наконецъ, безмятежно успокоился въ могилѣ, честно исполнивъ свой долгъ. Въ Миланѣ собраны необходимыя средства, чтобы помѣстить его бюстъ либо въ Общественномъ

Саду, либо въ фойе театра, поставившаго его первую пьесу.

### Живопись и музыка

Послѣ выставки картинъ въ Венеціи, на которой широко и ярко развернулись всѣ наиболее примѣчательныя теченія всемірной живописи, и которой печать всего свѣта удѣлила заслуженную долю вниманія, интересными явлениями художественной жизни были выставки: акварелистовъ, Транквило Кремоны въ Миланѣ и футуристовъ въ фойе театра Костанци въ Римѣ. Первая оказалась, дѣйствительно, выдающейся, какъ по числу выставленныхъ картинъ, такъ и по ихъ безспорной цѣнности. Здѣсь господствовалъ импрессионизмъ; мы отмѣтили, между прочимъ, нѣсколько смѣлыхъ опытовъ, принадлежащихъ кисти художницъ-акварелистовъ. Выставка произведеній Кремоны еще разъ явилась торжествомъ пытливаго таланта этого ломбардскаго художника, скончавшагося уже давно, котораго можно считать отцомъ импрессионизма. 'Двоюродные братья', 'Марко Поло передъ татарскимъ ханомъ', 'Плющъ' представляютъ въ своемъ разнообразіи главныя тенденціи Кремоны, прибѣгавшаго къ самымъ незамысловатымъ приемамъ для одушевленнаго изображенія реальности и въ то же время всегда блиставшаго глубиной мысли и выразительностью.

Футуристская выставка, помѣщавшаяся въ фойе театра Костанци въ Римѣ, создала въ нѣсколько дней шумную извѣстность художникамъ: Боччони, Карра, Руссола, Балла, Северини и Соффичи. Боччони, въ специальной лекціи изложилъ программу футуристской живописи и противопоставилъ ее кубистамъ. Здѣсь любопытно отмѣтить, что, отрицая вмѣстѣ съ кубизмомъ и импрессионизмъ, художники, о которыхъ идетъ рѣчь, осуждаютъ теченіе, желающее въ настоящее время умертвить самое существо импрессионизма, т. е. его лиризмъ и движеніе. Они говорятъ: бороться съ преходящимъ въ импрессионизмѣ можно, только превзойдя его. И послѣдней цѣлью этой художественной мечты служить

одновременное изображение разновременных душевных переживаний. Картина должна вызывать динамическое ощущение, т. е. воспроизводить ритмъ каждого предмета, его направление, его движение или, лучше сказать, его внутреннюю силу.

Публика выслушала лекцію Боччони, выслушала объясненія отдѣльных картинъ, сдѣланныя самими художниками, стала спорить и скупать сибиллины холсты, на которыхъ неясные узоры изображаютъ ‚состоянія‘ души, а нѣчто вродѣ кочана цвѣтной капусты, обернутаго въ бумагу, пластически отождествляетъ пейзажъ... Вотъ, для курьеза, названія картинъ: ‚Разложеніе свѣта на плоскости‘, ‚Разложеніе коня подѣ влияніемъ скорости‘, ‚Разложеніе сидящихъ за столомъ лицъ‘, ‚Линія — силы молніи‘, ‚Дѣвочка и умощенный балконъ‘.

На той же футуристской выставкѣ въ Римѣ выступилъ съ новой симфоніей композиторъ Баччелла Прателла, бывшій ученикъ Масканьи, получившій премію на конкурсѣ Баруцци въ Болоньѣ за оперу, которая уже была поставлена съ успѣхомъ въ мѣстномъ городскомъ театрѣ. Симфонія эта (нѣкоторые считаютъ ее недостаточно ‚футуристской‘, а другіе признаютъ за самое передовое произведеніе современнаго итальянскаго музыкальнаго искусства), была выслушана очень внимательно и вызвала заслуженныя рукоплесканія. Прателла — апостолъ ингармонизма, а его оркестровка отличается удивительнымъ богатствомъ красокъ. Онъ теперь пишетъ оперу ‚Герой‘ и собирается, будто бы, произвести переворотъ въ итальянской музыкальной драмѣ, которая, съ другой стороны, обнаруживаетъ попользованіе обратиться къ старинѣ по мысли, выраженной Верди въ ‚Фальстафѣ‘.

Выдающийся композиторъ Германъ Вольфъ Феррари одержалъ блестящую побѣду въ миланской ‚La Scala‘ своей музыкальной комедіей ‚Любопытныя‘ (‚Le donne curiose‘), замѣшанной у Гольдони, въ которой маскамъ старой Commedia dell'arte принадлежатъ главныя роли. Игра венеціанской мелодіи, на которую современный стиль наложилъ свою печать блеска и утонченности, чрезвычайно

заинтересовала образованную публику и публику свѣтскую и оставила въ тѣхъ, кто съ безпристрастіемъ и терпимостью относится къ подобнымъ событіямъ, впечатлѣніе, что Вольфъ Феррари избралъ, если не лучшую, то, быть можетъ, самую логичную дорогу, по которой должны слѣдовать итальянскіе музыканты.

Paolo Buzzi.

## ЗАМѢТКИ О НѢМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРѢ

Извѣстный, талантливый драматургъ Гербертъ Эйленбергъ выпустилъ два тома интересныя *essais* подѣ названіемъ ‚Китайскія тѣни‘. Эти краткія рѣчи, посвященныя то поэту, то художнику, то гению изъ другой области, отличаются небывалой силой характеристики, благодаря тому, что Эйленбергъ каждый разъ вводитъ данное лицо повѣствовательно, пользуясь для детальнаго plasticaческаго изображенія зоркостью драматурга и силою историческаго пониманія. Развѣ это не чудо, когда молодой Гете оживаетъ на шести страницахъ или Брентано на восьми? Я называлъ только труднѣйшіе типы.

Августъ Левисъ офъ Меларъ издалъ у Дидрикса въ Іенѣ цѣнное литературное изслѣдованіе: ‚Герой въ нѣмецкой и русской сказкѣ‘. ‚Преступленіе и наказаніе‘ Достоевскаго появилось одновременно въ двухъ переводахъ: у Инзеля въ переводѣ Роля и у Брунса въ переводѣ нашего сотрудника Іенсена; переводъ Іенсена болѣе совершененъ.

У Дидрикса въ Іенѣ выходятъ въ высокой степени интересныя сборники древне-сѣверной поэзіи и прозы ‚Туге‘. Исландскія саги, начинаясь Эддой, доведены до средневѣковья. Издатель, Феликсъ Ниднеръ, написалъ для этой серіи остроумное предисловіе ‚Исландская культура во времена викинговъ‘; Феликсъ Генцлеръ хорошо перевелъ Эдду; наконецъ, третій томъ содержитъ изумительныя сказанія легендарнаго скальда Эггя. Все предпріятіе расчитано на 24 тома. (Цѣна тома отъ 4 до 6 марокъ).

Да будетъ извѣстно, что у того же издателя выходитъ большой сборный трудъ: ‚Искусство

въ изображеніяхъ, каждый томъ в 40, 80 стр. и 200 крупныхъ таблицъ. Недавно вышелъ новый томъ Ганса Шульце 'Идеалъ женской красоты въ живописи'; онъ обнимаетъ средніе вѣка и содержитъ 200 картинъ 110 итальянскихъ, голландскихъ и старо-нѣмецкихъ художниковъ. Эта поучительная и интересная книга стоитъ 6 марокъ.

Издательство 'Инзель' выпускаетъ теперь превосходную и баснословно дешевую серію: 'Инзель—библиотека', гдѣ каждый томъ, 100 стр., въ переплетѣ и на хорошей бумагѣ стоитъ всего 50 цф. Въ этомъ изданіи вышли книги Рильке, Гофманстала, Гардта, прекрасныя стихотворенія Рихарда Гухъ, красивый рассказъ Рудольфа Биндинга и многое другое, всего 27 выпусковъ, въ томъ числѣ гоголевская 'Шинель', отлично переведенная извѣстнымъ стилистомъ и критикомъ Рудольфомъ Касснеромъ. Тамъ же появится въ моемъ переводѣ 'Пиковая дама' Пушкина.

Къ 50-лѣтнему юбилею Гергардта Гауптмана, Артура Шницлера и Франка Ведекинда вышли полныя собранія ихъ сочиненій: первыхъ двухъ—у Фишера въ Берлинѣ, послѣдняго—у Мюллера въ Мюнхенѣ. У этого издателя готовится къ юбилею 1914 г. 9-томное изданіе Лермонтова въ моемъ переводѣ.

Въ заключеніе я хотѣлъ бы упомянуть о двухъ новыхъ журналахъ. Первый называется 'Листки нѣмецкаго театра', и выпускъ его приуроченъ къ премьерамъ въ театрѣ Макса Рейнгардта. Въ журналѣ сотрудничаютъ всѣ авторы Рейнгардтовскаго театра Фольмеллеръ, Гофмансталь и др.—все пріятно звучащія имена.

Второй журналъ называется 'Сатурнъ' и обслуживаетъ группу молодыхъ футуристовъ и нео-импрессионистовъ, о которыхъ говорилось въ прошлый разъ; но здѣсь, однако, они представлены не крайностями, а лучшими своими созданіями. Здѣсь же печатаются и старшіе поэты (Штесль, Кубинъ). Въ №№ 11 и 12 помѣщены рассказы Брюсова (Бемоль, въ переводѣ графа Кайзерлинга) и балетъ Кузмина (Выборъ невѣсты, въ моемъ переводѣ).

*Johannes v. Guenther.*

## НОВЫЯ КНИГИ ПО ИСКУССТВУ

Недавно вышелъ изданный съ особенною небрежностью четвертый томъ изданія Товарищества 'Образованіе'—'Культурныя сокровища Россіи', посвященный описанію Казани, Нижняго Новгорода и Костромы.

Несмотря на всѣ указанія компетентныхъ лицъ въ печати, несмотря на строгое критическое отношеніе къ этимъ книжкамъ публики, издательство 'Образованіе' продолжаетъ вульгаризовать нашу старину и особенно ту, которая еще такъ мало обследована—старину провинціальную! Пусть были бы это описанія уже извѣстныхъ памятниковъ (напр. Павловска или 'Стараго Петербурга', также изданныхъ 'Образованіемъ'); обращаясь къ подобнымъ темамъ, уже трудно теперь издать такъ плохо, чтобы вызвать въ нашей большой публикѣ хоть тѣнь сомнѣнія въ цѣнности данной старины. Но когда тѣмъ приемомъ изданія, которымъ пользуется 'Образованіе', представлена столь мало извѣстная старина, какъ Казанская или Костромская, становится досадно...

Вся внѣшность книги образцова по своему безвкусию... Томъ IV состоитъ изъ описанія Казани (Евг. Бѣлова), Нижняго Новгорода и Костромы (Зин. Шамуриной).

Крайняя небрежность изданія, аляповатость въ подборѣ и въ расклейкѣ репродукцій, сдѣланныхъ по плохимъ, изготовленнымъ наспѣхъ фотографіямъ, случайность выбора описываемыхъ древнихъ памятниковъ (почему, напр., не описана въ Костромѣ церковь такой изумительной предести, какъ Троицкая?), отрывочность сообщаемыхъ о нихъ свѣдѣній,—обвиненіе во всѣхъ этихъ недостаткахъ, отмѣченныхъ уже и въ прежнихъ трехъ книгахъ, могутъ быть предъявлены авторамъ снова, и едва ли не въ еще большей степени!

Самымъ неприятымъ изъ издательскихъ промаховъ является распределение репродукцій между страницами текста: къ описанію Казани даны общіе виды Нижняго Новгорода, а въ первую главу о Нижнемъ введены снимки Костромы и т. д. Авторы же какъ будто нарочно хотѣли подчеркнуть все безличіе описаній



Костромы, Нижнего, Казани,—все они сданы по одному рецепту, все написаны одним, полюбившимся авторамъ „Образования“, гладкимъ и легкимъ слогомъ.

Далѣе—къ обзору историческихъ сооружений Казани даны воспроизведенія нѣкоторыхъ изъ нихъ, но не даны такія, какъ имѣющая историческое значеніе Спасская башня, представляющая художественную цѣнность колокольни Ивановскаго монастыря, любопытная по очертаніямъ колокольни церкви у Первой гимназіи, или живописный Зилантовъ монастырь (гдѣ такія чудесныя стѣны и замѣчательныя деревянныя кресты на кладбищѣ). Изъ памятниковъ архитектуры позднѣйшаго періода воспроизведенъ Университетъ, но почему же—не гораздо болѣе интересное (и старое!) зданіе Первой гимназіи или Обсерваторіи? Далѣе—не выяснены имена авторовъ многихъ построекъ, а сооруженіе впервые названнаго автора, строителя собора Казанскаго монастыря, знаменитаго Старова (не Стасова ли?), не дано въ снимкѣ... Далѣе—у насъ такъ мало хорошихъ памятниковъ великимъ людямъ, — почему же не воспроизведенъ памятникъ Державину, украшающій Казань съ 1846 года, благодаря Тону и Гальбергу?

Если текстъ, касающійся исторіи и описанія сооружений Казани, составленъ съ достаточной полнотою и, во всякомъ случаѣ, не безъ осмотрительности, то описанія Нижнего и Костромы, хотя и не лишены нѣкоторой талантливости и познн образнаго слога, поражаютъ своей развязностью и непростительною поверхностью. И въ этой части книги не дано ни одного воспроизведенія съ иконъ или хотя бы со знаменитыхъ костромскихъ фресокъ... Между тѣмъ, количество помѣщенныхъ иллюстрацій классическихъ сооружений непропорціонально велико, и получается впечатлѣніе пристрастія къ ампиру, что для Костромы, во всякомъ случаѣ, неумѣстно. Подобныя выхватыванія узкихъ темъ могутъ ввести въ заблужденіе незнающаго читателя, желаніе котораго, очевидно, — ознакомиться со всѣми достопримѣчательностями города; удовлетворить это желаніе и должно бы быть прямою цѣлью „Образования“.

Въ описаніи Костромы не мало ошибокъ. Отметимъ главнѣйшія.

Залъ Дворянскаго Собранія построенъ не „въ концѣ XVIII столѣтія“, а въ 40—50 годахъ XIX; сарай пожарныхъ обозовъ при казанчѣ построенъ не одновременно съ центральною частью сооружения, а въ 80 годахъ XIX столѣтія,—на это именно и указываютъ трехцентровыя арки воротъ, конечно, не примѣнявшіяся еще въ 30 годахъ (въ архивѣ городского управленія имѣются чертежи этихъ построекъ). Гостинныя дворы сооружены въ концѣ XVIII столѣтія (наиболѣе старый—въ 1791 году, по проекту архитектора Метлина)—поэтому нельзя говорить объ ихъ большой давности (въ томъ же архивѣ имѣются все дѣла, касающіяся постройки рядовъ).

Вообще, хотя и кропотливой архивною работою, легко было бы установить имена выдающихся зодчихъ, постройки которыхъ такъ обильно воспроизведены въ книгѣ. Архитекторы Метлинъ, Фурсовъ и другіе заслуживали бы этого. Изъ тѣхъ же архивныхъ дѣлъ авторъ описанія узналъ бы и то, что избавило бы его отъ столькихъ предположеній относительно надстройки фасада гауптвахты. На оригинальномъ проектѣ и на всѣхъ послѣдующихъ изображенъ все тотъ же фасадъ. Очень жаль также, что даже не упомянуто о Зданіи присутственныхъ мѣстъ, хотя сооруженіе заслуживало бы быть воспроизведеннымъ, и въ большей степени, конечно, нежели совершенно нехарактерныя для Костромы „пристані“, какихъ на Волгѣ десятки.

Въ общемъ—еще разъ хочется повторить, что подобныя второсортныя книги не имѣютъ художественнаго значенія, не отвѣчаютъ образовательно цѣли, не могутъ служить и путеводителями. Пора бы было издательству, не забывая своего девиза, стать болѣе строгимъ въ отношеніи требованій, предъявляемыхъ теперь даже большою публикой къ подобнымъ историко-художественнымъ книгамъ.

Для этого надо, принявъ болѣе скромный обликъ, увеличить число репродукцій, а въ текстѣ—пусть даже въ ущербъ художественнымъ образамъ—увеличить количество свѣдѣній.



Старые проекты. Изд. Прокудина-Горского и Владимірова.

Совершенно незаслуженно получалъ большое распространѣніе альбомъ, изданный Прокудинымъ-Горскимъ и Владиміровымъ, подъ названіемъ 'Старые Проекты'. Нѣтъ книжнаго магазина, въ окнѣ котораго не была бы выставлена эта тонкая тетрадка, украшенная обложкою во вкусѣ 'Старыхъ Годовъ' (почти плагиатъ). Правда, съ вѣишной, типографской стороны—изданіе художественно (за исключеніемъ безвкуснаго шрифта подписей и введенія). Но каково содержаніе этого альбома?—Весьма второсортный матеріалъ: проекты зодчихъ Михайловыхъ 1-го и 2-го, выполненные въ 1809—1824 годы и въ свое время изданные уже въ видѣ альбома подъ заглавіемъ—'Высочайше апробованные проекты домовъ, церквей и т. п.' Эти альбомы стоятъ и теперь на антикварномъ рынкѣ не дороже 5—8 рублей, т. е. менѣе стоимости настоящаго перваго выпуска изданія-копій, заключающаго лишь 1/5 часть матеріала, бывшаго въ старыхъ томахъ!!

Почти всѣ проекты Михайловыхъ очень скучны, не выдѣляются ни смѣлостью пропорцій, ни выполненіемъ деталей. Нѣтъ въ нихъ даже красоты провинціальныхъ курьезовъ. Это просто—сухой, казенный, Высочайше утвержденный шаблонъ... Стоило-ли переиздавать хорошей типографіи этотъ плохой матеріалъ? Конечно, нѣтъ. У нашихъ издателей есть задачи иныя, у нашихъ историковъ архитектуры есть матеріалы неизмѣримо болѣе нужные, цѣнные и красивые...

Между тѣмъ, спросъ на литературу по старинѣ сталъ такъ великъ, а публика такъ вѣрна своему неизмѣнному тяготѣнію ко второму сорту, что и этому изданію, кажется, предстоитъ быть распроданнымъ.

'Ежегодникъ' Московскихъ архитекторовъ и 'Московскій архитектурный Миръ'.

Московскимъ архитектурнымъ обществомъ изданъ второй Ежегодникъ (за 1910—1911 годы,—онъ вышелъ лишь въ концѣ 1912 года), посвященный главнымъ образомъ работамъ Московскихъ зодчихъ. Въ немъ выдѣ-

ляются проекты и детали Бородинскаго моста, И. Фомина, работы Адамовича и проекты Московскаго вокзала Казанской дороги—архитектора Шехтеля. Съ другой стороны—множество очень приторныхъ 'ампировъ', въ родѣ дома Грибова архитектора Милукова, или хлѣбной биржи архитектора Дулина, много и недопустимыхъ болѣе 'модерновъ', въ родѣ дома на Пречистенкѣ—Кекушева. Очень типиченъ для Москвы съ ея размахомъ и склонностью къ второсортному художеству залъ Яра—архитектора Эрихсона.

Въ Москвѣ изданъ недавно и другой альбомъ, посвященный современной архитектурѣ, и его обзорѣ можетъ представить немалый интересъ для характеристики московскихъ требованій и вкусовъ,—'Московскій Архитектурный Миръ' (изданіе инженера Леви). 'Ежегодникъ' хотя скучноватъ, но ровенъ въ подборѣ матеріала; программа же 'Архитектурнаго Мира' составлена крайне безалаберно, что несомнѣнно отражаетъ характеръ Московскаго новаго строительства, развивающагося неудержимо и безтолково, внѣ всякой опредѣленной школы.

Книга составлена въ духѣ рекламныхъ альбомовъ торговыхъ фирмъ или фабрикъ и сопровождается текстомъ, написаннымъ совершенно въ стилѣ этихъ изданій... Въ началѣ книги даны два-три удачныхъ снимка 'новой Москвы'; умѣло сняты обликъ этихъ архитектурныхъ нагроможденій: рядомъ стоятъ церковка XVIII столѣтія, одноэтажный, деревянный трактиръ въ какомъ-нибудь заброшенномъ особнячкѣ и десятиэтажный магазинный домъ 'модернъ'. Но тутъ же, послѣ этихъ удачныхъ по темѣ снимковъ (ибо по типографскому выполнению, всѣ репродукціи очень плохи), идутъ—гостиница 'Саратовъ', домъ Филиппова,—этотъ ужасный красный кошмаръ Тверской улицы,—'Хлѣбная биржа' (архитектора Дулина), домъ какого-то еврейскаго банкира на Спиридоновкѣ и т. д.

Здѣсь же на ряду съ 'итальянскимъ палаццо' Тарасовыхъ, архитектора В. И. Жолтовскаго, помѣщенъ Брестскій новый вокзалъ.

Въ заключеніе отмѣтимъ хорошую достройку колокольни при церкви въ Кручлино (Московская губ.) въ ампириномъ стилѣ—архитектора

Заѣвскаго, и пожалѣемъ о томъ, что И. В. Жолтовскій далъ воспроизвести построенный имъ дворецъ Тарасовыхъ въ такомъ рыночномъ, безвкусономъ изданіи, когда есть несравненно лучшія книги, выпускаемыя его коллегами...

Издатель обѣщаетъ вскорѣ 2-ой выпускъ. Однако, качество первого столь плохо, а цѣна сравнительно такъ велика (5 р.), что, надо думать, если это намѣреніе и осуществится, то г. Леви будетъ долго ждать, пока раскупятся его выпускъ 2-й.

‘Русскія Древности’ по снимкамъ И. Ф. Барщевскаго. Вып. 1—5. Изд. Моск. Строган. Училища. Ц. вып. 45 к.

Наконецъ-то, огромная коллекція фотографій, снятыхъ И. Барщевскимъ гдѣ 25—30 тому назадъ, дождалась изданія...

Барщевскій первый задался цѣлью сфотографировать всѣ зданія русскаго стиля и предметы старины. Совершая ежегодныя поѣздки по Россіи, подъ руководствомъ В. В. Суслова, онъ постепенно образовалъ коллекцію, состоящую изъ 30.000 снимковъ. Правда, техническая качества этихъ фотографій не блестящи: плохіе негативы, плохая рисовка деталей, выборъ фотографическихъ точекъ нѣсколько односторонній...—Теперь намъ, избалованнымъ много лучшими снимками, фотографіи Барщевскаго кажутся лишенными вкуса. Но, какъ документальный матеріалъ, все же коллекція имѣетъ неоспоримое значеніе, тѣмъ болѣе, что многіе изъ снятыхъ памятниковъ уже измѣнились въ своемъ общемъ видѣ или искажены перестройками и реставраціей.

Императорское Строгановское училище рѣшило издать всѣ эти матеріалы, въ рядѣ выпусковъ. Первые пять — посвящены предметамъ собственно церковной старины: иконамъ, богослужебной утвари и прочимъ древностямъ.

Незначительная стоимость изданія (45 коп. выпускъ) лишаетъ насъ права предъявлять къ его вышней сторонѣ большія требованія, но все же обложка книги, выпускаемой художественнымъ училищемъ, могла бы быть изысканнѣе. ‘Русскія Древности’, оказывается,

настолько нужны и цѣнны, какъ историко-художественный матеріалъ, что въ теченіе совсѣмъ недолгаго времени первые четыре выпуска уже разошлись безъ остатка и ихъ нѣтъ въ продажѣ.

Г. А.

Симпатичное по своимъ принципиальнымъ задачамъ, издательское начинаніе г. Маевского, выпустившаго рядъ мелкихъ біографій выдающихся художниковъ, біографій, такъ необходимыхъ интересующейся искусствомъ широкой публикѣ, повидимому, судя по вышедшимъ выпускамъ (Леонардо да Винчи, Рафаель, Боттичелли, Микеланджело, Беклинъ, Рубенсъ и Рембрандтъ), — не вполне соответствуетъ поставленной задачѣ. Въдѣ книжечка въ 15 копѣекъ можетъ рассчитывать на самую широкую ‘массу’ публики, жаждущей знакомства съ произведеніями искусства и ихъ авторами. Специалисты — тѣ обратятся къ серьезнымъ работамъ. Учащіеся, рабочий людъ и вообще лица, которымъ необходимо два-три точныхъ и убѣдительныхъ слова о значеніи того или иного произведенія или художника — вотъ публика, на которую это изданіе можетъ рассчитывать. Но въ такомъ случаѣ изложеніе темы должно бы принять иную форму. Отдѣльныя выраженія и цѣлыя фразы, имѣющіяся въ появившихся выпускахъ, совершенно неумѣстны. Печать поспѣшности лежитъ на изложеніи. Въдѣ здѣсь каждое слово, каждое предложеніе должны быть опредѣленны, ясны; должна быть изгнана подробность, мелочливый анализъ. Обобщеніе должно быть поставлено на первое мѣсто. Тѣмъ болѣе недопустима вульгаризація (какъ, напр., въ біографіи Рафаеля). Наиболѣе приятное впечатлѣніе оставляетъ біографія Боттичелли, легко читаемая, безъ лишняго мелочей. Характеристика интересной фигуры Боттичелли на фонѣ любопытнѣйшей культурной эпохи съ ея мировыми вопросами, нерѣшенными до нашего времени, — выступаетъ рельефно и должна быть понята широкимъ кругомъ читателей безъ затрудненій. Отъ ‘Беклина’ можно бы воздержаться вовсе.

Н. М.

Ф. И. Гу щ и н ь. «Этюды по вопросам вокального искусства» (посмертное издание). Киев. 1913. Ц. 2 р.

Имя Федора Ильича Гущина прошло незамеченным в хроникѣ театральной педагогики. Нѣсколько насмѣшливыхъ отзывовъ въ газетахъ о томъ, что онъ заставлялъ учениковъ Императорскихъ Драматическихъ Курсовъ говорить «изъ живота», и восторженные, можно сказать, благоговѣйные отзывы нѣсколькихъ бывшихъ учениковъ его или людей, близко его знавшихъ, о его преданности искусству, о самоотверженности его воспитательныхъ стремлений, объ идеалистичности этой исключительной природы... Но онъ «не весь умеръ». Передъ нами книга, въ которой живетъ,— и съ рѣдкой прелестью правды и искренности,— живетъ духъ художника и человѣка. «Этюды по вопросамъ вокального искусства», конечно, заинтересуютъ всякаго, кто занимается техническими вопросами пѣнія, читки, дыханія; но гораздо интереснѣе эта небольшая книжка въ той ея части, которая является выраженіемъ обще-эстетическихъ взглядовъ автора; здѣсь она, можно сказать, знаменательна, по той связи, которую она устанавливаетъ, и ни на мигъ не покидаетъ, между цѣлью всякаго исполнительнаго искусства,—выраженіемъ душевнаго движенія, и средствомъ этого выраженія,—человѣческимъ тѣломъ. Воспитаніе тѣлесныхъ средствъ выраженія, установленіе тѣхъ «формъ», въ которыхъ выражается сущность,—вотъ его лозунгъ; необходимость научной обоснованности въ распредѣленіи и пользованіи природными средствами голоса и тѣлодвиженія,—вотъ его художественно-воспитательный принципъ. Не могу охарактеризовать все, что изложено въ этой удивительной, хотя и нѣсколько безпорядочной, не столько написанной, сколько набросанной книгѣ (по вѣдъ она — посмертная), — не могу охарактеризовать всю эстетическую философію, изъ этой книги выдѣляющуюся, иначе какъ—безсознательное Дельсартіанство. Судите сами.

Прекрасное можно опредѣлить слѣдующимъ образомъ: это есть воспріятіе или дѣйствіе, возбуждающее въ насъ жизнь въ трехъ ея

формахъ сразу (чувство, умъ и волю) и вызывающее удовольствіе, въ силу быстрого сознанія этой общей возбужденности. Мы прикасаемся къ самому корню Дельсартовскаго тройнаго дѣленія, и изъ этого корня растетъ тождественное древо теоріи и практики выразительности человѣческихъ органовъ. «Вѣдъ это дѣло требуетъ науки, науки при томъ глубокой, которая могла бы снабдить артиста знаниями, открывающими тайны природы, дабы ему возможность овладѣть тѣми формами, облекаясь въ которыя, естественное дарованіе человѣка достигаетъ высоты». Понятно отсюда—требованіе школы. А въ чемъ задача школы? Опять можно подумать, говоритъ Дельсартъ. «Въ принципахъ школы должно быть заложено стремленіе раскрыть природу». «Допустима ли такая школа, которая идетъ вразрѣзъ тому, что имѣла въ виду природа? Школа не есть манера, а есть наука». Въ другомъ мѣстѣ: «Мы черпаемъ отъ природы законы, которые служатъ фундаментомъ для искусства, улаживаемъ тѣ общія основанія для него, которыя утвердили бы истину въ искусствѣ».

Изъ этого обоснованія выразительности искусства на законахъ природы естественно вытекаетъ разработка и воспитаніе природнаго органа выразительности,—тѣла человѣческаго. Какъ пріятно убѣжденному Далькрозисту читать слова вродѣ слѣдующихъ: «Передавая утонченность нашего духовнаго міра, мы должны имѣть такимъ же утонченнымъ и проводникомъ, то есть тѣло, иначе мы будемъ лишены возможности чувствовать высшую область, въ которую должны войти, съ которой должны слиться. Реализуя нашимъ тѣломъ интеллектуальный и эстетическій міръ, мы должны не только «понимать», но и физически ощутить его, тогда только дѣятельность наша будетъ сознательна». Въ этихъ немногихъ словахъ исходная точка и краеугольный камень Геллераускаго учителя.

Говоря о приемахъ художественной педагогики, онъ возстаетъ противъ обученія подражаніемъ и настаиваетъ на обученіи воспріятію, а для этого, говоритъ онъ, «необходимо сосредоточить нашу дѣятельность не надъ тѣмъ, что надо дѣлать, а надъ тѣмъ

какъ надо дѣлать: Опять—воспитаніе тѣлесныхъ формъ выразительности.

Замѣчательно это возвращеніе къ человеку у того, кто болѣетъ за состояніе современнаго театра,—къ человеку, какъ конечному воспринимателю и исходному выразителю, и—къ тѣлу человѣческому, какъ единственному воплостителю. И это не есть „материализмъ“: уваженіе къ материалу—развѣ материализмъ? А безъ материала гдѣ идея? Нѣтъ, возвращеніе къ человеку есть возвращеніе къ той таинственной области, гдѣ встрѣчается, соприкасается и сливается тѣлесное съ духовнымъ,—выражающее съ выражаемымъ. Это то, въ чемъ центръ жизни, источникъ искусства. Эпиграфомъ къ своей книгѣ авторъ взялъ изреченіе Шекспира: „Рѣчь нашу дыханіе составляетъ, а дыханіе есть жизнь“. Не есть ли это прообразъ слиянія самаго умственнаго съ самымъ физическимъ? И не далъ ли намъ авторъ въ своей рѣчи ощущеніе жизни?—жизни горячей, искренней, правдивой?..

Книга Гуцина у насъ явленіе красивое, одинокое...

*Кн. Сергій Волконскій.*

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

### Франція

Событіемъ въ художественной жизни Франціи является новый законъ, подписанный недавно Леономъ Бераръ и касающійся авторскихъ правъ на художественное произведеніе, приобрѣтенное или заказанное государствомъ. Существенное отличіе отъ дѣйствовавшаго раньше закона состоитъ въ томъ, что, вмѣстѣ съ продажей произведенія, авторъ не передаетъ государству всѣхъ правъ на всякаго рода репродукціи его.

Художникъ можетъ протестовать противъ коммерческой эксплуатаціи своей работы, произведенной безъ его согласія. Если правительство беретъ на себя инициативу воспроизведенія, оно обязано 25 процентовъ съ дохода уплатить автору.

Комисіи бюджета и изящныхъ искусствъ высказались за перенесеніе люксембургскаго му-

зея въ бывшую семинарію Saint Sulpice. По этому проекту, на выполненіе котораго ассигнуется около двухъ миліоновъ франковъ, три этажа семинаріи отводятся подъ живопись, въ rez-de-chaussée будутъ помѣщаться рисунки и медали, для скульптуръ предназначаются центральныи дворъ старой капеллы и сады. Общество друзей Лувра постановило взять на себя перенесеніе на холсты фресокъ Шассеріо изъ cour des comptes, которыя, за недостаткомъ средствъ у Лувра, еще долго должны были бы ожидать очереди водворенія ихъ въ музей.

Постановленіемъ 29-го апрѣля, Альбертъ Бенаръ назначается директоромъ французской Академіи въ Римѣ. Карольюсъ Дюранъ, подавшій прошеніе объ отставкѣ, получаетъ званіе почетнаго директора Академіи; новый директоръ вступаетъ въ должностъ 1-го іюня.

7-го апрѣля городское управленіе Парижа открыло въ Petit-Palais большую выставку, посвященную творчеству Давида и его школы. Кромѣ сорока произведеній Давида, собранъ цѣлый рядъ еще мало извѣстныхъ публикѣ картинъ Жерара, Гро, Изабе, Энгра. Бельгійское министерство изящныхъ искусствъ прислало на выставку нѣсколько цѣнныхъ картинъ, находящихся въ Брюсселѣ.

Открылись Салоны „Общества французскихъ художниковъ“ Chapiers de Mars. Въ первыхъ числахъ мая въ Palais-Royal въ большой залѣ стараго cour des comptes открылась выставка театральнаго искусства, организованная Полемъ Жинисти (Ginisty). Выставлены макеты и эскизы постановокъ французскихъ и иностранныхъ художниковъ театра. Въ Musée Cernuschi—замѣчательная выставка „Буддійскаго искусства“, устроители которой—В. В. Голубевъ и Н. d'Ardenne de Tizac. По инициативѣ журнала L'Art et les Artistes, въ будущемъ мѣсяцѣ предполагается ретроспективная выставка работъ Альфонса де Невилля.

Музей города Пуио обогатился завѣщанной ему недавно скончавшимся коллекционеромъ Boudinhou, интересной картиной нѣмецкой школы 1457 года, изображающей св. Дѣву съ Младенцемъ.



26-го апрѣля на могилѣ писателя Озопах при церкви въ Сартес поставленъ памятникъ работы скульптора Жоффруа (Geoffroy). Изъ музея города Lille недавно была украдена картина 'Св. Павелъ' провансальской школы XV ст. На дняхъ удалось задержать похитителей, работавшихъ для мѣстнаго антикара, обѣщавшаго за картину 2000 франковъ.

### Испанія

Въ маѣ открывается мадридская выставка, посвященная испанскимъ художникамъ половины XIX столѣтія. Кромѣ Гойи, будутъ выставлены работы Esquivel, Alenza, Gutierrez, de la Vega, Ribelles и Perez Rubio.

Знаменитыя картины нидерландской школы, хранившіяся въ Capilla de los Reyes собора въ Гранадѣ и до сихъ поръ открытыя для публики только три дня въ году, въ настоящее время перевозятся въ Лонѣ, для образованія новой галереи нидерландской живописи.

### Италія

Въ Неаполѣ подъ провалившимся поломъ одного изъ дворцовъ найдена статуя Венеры, представляющая, повидимому, копию съ греческой работы времени расцвѣта пластики. Сообщаютъ объ открытыяхъ въ венеціанской церкви St. Giovanni e Paolo двухъ фрескахъ джіоттовской школы, изображающихъ Ангела и Справедливость. Живопись находится на стѣнѣ рядомъ съ гробницей дожа Вендрамина работы Александра Леонарди. Директоромъ венеціанской академіи художествъ Фоголари приобрѣтенъ изъ Толедо небольшой эскизъ картины 'Триумфъ Св. Елены' Дж. Тиеноло и 'Давидъ' кисти Форабоско.

### Австрія

Открылись выставки 'Вѣнскаго сецессиона' и 'Союза художниковъ'. Галерея Митке устроила небольшую выставку картинъ французскихъ импрессионистовъ. Хорошо представленъ Ренуаръ (десять произве-

деній) есть работы Моне, Писсаро, Сислея, Сезанна и интересная 'Pietà' (1850 г.) Пюви де Шаванна.

### Швейцарія

Присутствіе работъ Ходлера на выставкѣ 'женевской секціи швейцарской живописи, скульптуры и архитектуры', обуславливаетъ и сравнительно высокой общій уровень выставки, и участіе на ней интересныхъ художниковъ. Кромѣ 'Портрета г-жи Г.' Ходлера, критика выдѣляетъ произведенія Мориса Барро, Джовани Джакометти, Отто Вотье и, въ особенности, композиціи молодого художника Эмиля Бресслера.

### Америка

Завѣщаніе П. Моргана, вскрытое недавно, содержитъ передачу всѣхъ коллекцій единственному сыну миллиардера Джону П. Моргану и указываетъ волю усопшаго, чтобы коллекціи были открыты для публики.

### Германія

Настоящая выставка 'Мюнхенскаго сецессиона', по примѣру осенней, закрыла двери передъ новыми теченіями искусства. Сецессионъ становится новой академіей; большинство выставленныхъ работъ—варианты уже часто видѣнныхъ картинъ знакомыхъ художниковъ. Большое количество новыхъ именъ—только кажущееся обновленіе. Почти вся допущенная на выставку молодежь пишетъ по рецептамъ старыхъ сецессионистовъ; это—старшіе ученики академіи сецессиона... Нѣсколько выше отдѣлъ графики: въ немъ участвуютъ Гульбранссонъ, Вилли Гейгеръ, Швиннереръ и др.

Въ отличіе отъ Мюнхена, прусскій центръ новаго искусства выказываетъ очень живое стремленіе впередъ по новымъ путямъ. Открытый 26 апрѣля 'Лѣтній сецессионъ' Берлина,—первое выступленіе выставки подъ предѣлательствомъ Кассирера,—встрѣчено передовой прессой очень сочувственно, какъ опытъ обновленія выставочнаго матеріала. Строгое



жюри, отвергнувшее целый ряд произведений даже известных сецессионистов, заслужило от одного из исключенных, Фр. Шталя, упрек в желании отомстить за оппозицию при избрании председателя. Правлением и жюри выставки автор замѣтки привлекается за клевету. Выставка может быть разделена на три отдела: группа признанных мастеров, как Трюбнеръ, Сера, Либерманъ, Лейбль, Ренуаръ, Сезаннъ, Ванъ-Гогъ, изъ которыхъ особенно полно представлены первые двое; даѣе, переходная группа во главѣ съ Слефогтомъ, Коринтомъ (очень неудачнымъ на этотъ разъ), Бекмапомъ и др. и многочисленная группа новаторовъ, большую часть которой составляютъ иностранцы—Маттиссъ, Марке, Ванъ-Донгенъ, Фриесъ и др. Изъ пѣмедкихъ художниковъ здѣсь выдѣляются Пехштейнъ, Новакъ и Эрбсле. Среди скульпторовъ критика отмѣчаетъ Эрнеста Барлаха.

Изъ менѣе крупныхъ выставокъ Германіи отмѣтимъ: выставку Коринта (19 картинъ) и швейцарца Виртенбергера, подражателя Ходлера, въ мюнхенской, новой галереѣ; два новыхъ художественныхъ салона, — салонъ Боллага и новая галерея въ Цюрихѣ, дебютирующие: первый—большой картиной 'Tugnegbakett' Ходлера, второй—двадцатью картинами Курбе. Перваго июня въ 'Стекляномъ дворцѣ' въ Мюнхенѣ открывается большая интернациональная выставка и, въ ближайшемъ будущемъ, выставка картинъ футуриста Авг. Мака въ дрезденской галереѣ Арнольда.

Въ германскіе музеи за послѣдній мѣсяць попали слѣдующія произведенія: картина Фейербаха 'Hafis vor der Schenke' (1858 г.), приобретенная мангеймской 'Kunsthalle', 'Blumensaal', одна изъ послѣднихъ работъ Ходлера, купленная на аукционѣ Гюнсбургера музеемъ короля Альберта въ Хемницѣ. Въ городской музей Штеттина — портретъ работы Габермана и 'Берегъ въ Нордвикѣ' Либермана. Цюрихское Kunstgesellschaft устроило кабинетъ произведений Велти, составленный изъ поднесеній и приобретеній, которыхъ въ этомъ году сдѣлано на 50 т. марокъ.

Жюри выставки 'Союза пѣмедкихъ художниковъ' въ Мангеймѣ присудило награду Villa-

Romana (годовая побѣда во Флоренцію) скульптору Э. Стефанъ и живописцу Карлу Каспаръ.

Художникъ Франкъ Брангвинъ избранъ членомъ берлинской академіи.

#### Умерли:

Художники Альфонсъ Муттъ въ Марсели, Теодоръ Гроль въ Дюссельдорфѣ, Люсьенъ Гро въ аббатствѣ Пуасси и пейзажистъ Анри Море въ Бретани; скульпторъ Теофиль Барро въ Парижѣ; архитекторы Отто Мархъ въ Берлинѣ и проф. Габриель ф. Зейдль въ Мюнхенѣ. Въ Римѣ скончалась известная коллекционерша Гертцъ.

Н. Р.

#### Десятилѣтіе со дня смерти Гогена

9-го мая (по новому стилю) исполнилось десятилѣтіе со дня смерти Поля Гогена, скончавшагося въ одиночествѣ на островѣ Доминикѣ (Маркизскій Архипелагъ). Десять лѣтъ — а между тѣмъ, какъ мало еще учтено его значеніе въ самой Франціи, какъ мало еще сдѣлано для утвержденія заслуженной имъ славы! Не только въ Луврѣ, но и въ Люксембургскомъ Музеѣ нѣтъ ни одной его картины, и по-прежнему Гогенъ запертъ въ тайникахъ частныхъ коллекцій. Въ сущности, кромѣ работы Jean de Rotonchamp 'Paul Gauguin', изданной къ тому же въ Веймарѣ, не существуетъ даже монографій о его творчествѣ, а французское изданіе Noa-Noa стало библиографической рѣдкостью. Въ концѣ концовъ, Германія (Meier Graefe) и Россія ('Золотое Руно' и 'Аполлонъ') сдѣлали гораздо больше для популяризаціи Гогеновскаго наслѣдія, чѣмъ родина. Осенью въ Москвѣ выйдетъ изъ печати иллюстрированный переводъ Noa-Noa, съ предисловіемъ Я. Тугендхольда.

#### Выставка русского народного искусства въ Парижѣ

Какъ известно, Salon d'automne ежегодно удѣляетъ мѣсто демонстраціи какого либо иностран-

наго искусства; въ текущемъ году здѣсь будетъ устроена секція Русскаго народнаго творчества. Подобнаго рода выставка вполне своевременна въ виду того оживленнаго интереса къ art populaire вообще и русскому въ особенности, которыми отмѣчены современные художественные вкусы во Франціи (да и не въ одной Франціи, какъ показываетъ специальное издание Studio). Существующіе въ Парижѣ русскіе кустарные магазины съ ихъ самоварами и матрешками, разумѣется, создаютъ только ложное представление о русскомъ народномъ стилѣ. Отсюда понятны серьезность и отвѣтственность задачи, взятой на себя устроителями выставки, имѣющей быть въ стѣнахъ наиболее передового изъ большихъ французскихъ Салоновъ, и необходимость содѣйствія этому 'патріотическому' дѣлу со стороны русскихъ коллекционеровъ. Парижъ, оцѣнившій Бакста и русскій балетъ, долженъ оцѣнить и самобытныя произведенія русскаго народнаго гения.

#### ROSSICA

Проф. Юліусъ Лейшингъ, директоръ вѣнскаго Художественно-Промышленнаго музея имени Эрцгерцога Райнера, только что издалъ великоблѣнный увражъ 'Die Schabkunst' (Вѣна, Artur Wolf), дающій исторію развитія гравюры черной манерой съ момента ея изобрѣтенія Людовикомъ фонъ-Зигенъ въ XVII в. вплоть до нашихъ дней. Въ отличіе отъ другихъ подобныхъ изданій, Лейшингъ включилъ въ свое изслѣдованіе краткій очеркъ указанной вѣтви гравировальнаго искусства въ Россіи до начала XIX в.

По Лейшингу, гравюру черной манерой ввели въ Россію голландцы Адрианъ Шхонебекъ и пасынокъ его Питеръ Пикаръ, подъ вліяніемъ которыхъ впослѣдствіи работали Одольскій, Алексѣй Зубовъ и кievлянинъ Козачковскій. Изъ вѣмедскихъ граверовъ, работавшихъ въ Россіи въ XVIII в., одинъ лишь Иванъ Штенгланъ изъ

Аугсбурга, прибывшій въ Петербургъ въ 1744 г., занимался гравюрой черной манерой, а рядомъ съ нимъ въ этой техникѣ упражнялись А. Г. Ухтомскій, Ф. Тихоновъ, Ф. Лебедевъ, А. Екимовъ и др. Лучшія русскія гравюры черной манерой исполнены знаменитымъ англійскимъ мастеромъ Джемсомъ Валькеръ (вѣрнѣе—Уокеръ), прожившимъ въ Россіи цѣлыхъ 18 лѣтъ и оставившимъ ученика въ лицѣ И. А. Селivanова. Въ книгѣ проф. Лейшинга воспроизведена гравюра Валькера съ эрмитажнаго Рембрандта 'Анна обучаетъ своего сына Самуила'.

Очевидно—лишь на чужбинѣ легко стать пророкомъ: С. Соломко приглашенъ недавно французскими издателями иллюстраторомъ для ихъ éditions de luxe! Передъ нами проспектъ роскошнаго изданія извѣстнаго романа Бенжамена Констана 'Адольфъ', затѣяннаго парижской фирмой Ф. Ферру, который будетъ 'украшенъ' иллюстраціями въ краскахъ par Serge de (?) Solonko. Недаромъ настоящіе любители изящной книги давно указываютъ на низкій художественный уровень большинства теперешнихъ французскихъ éditions de luxe, гдѣ роскошь бумаги и репродукціонной техники слишкомъ часто уживаются съ банальной слащавой иллюстраціей и шаблонной печатью.

P. E.

#### ПОПРАВКИ

Въ 4-й книжкѣ 'Аполлона', въ статьѣ о А. Я. Головинѣ, допущена погрѣшность (стр. 15 и 19): слѣдуетъ читать—балетъ 'Донъ-Кихотъ' Минкуса, вмѣсто Массне.

Въ этой же статьѣ (стр. 15) 'Псковитянка' Римскаго-Корсакова названа оперой Бородина, причемъ эта описка была механически повторена корректоромъ подъ двумя репродукціями эскизовъ къ знаменитой оперѣ. Редакція утѣшается мыслью, что эта неточность, какъ слишкомъ очевидная, никогда не могла ввести въ заблужденіе.

## СОДЕРЖАНІЕ

	стр.
Ник. Пунинъ—Къ рисункамъ М. А. Врубеля . . . . .	5
Всеволодъ Дмитриевъ—Завѣты Врубеля . . . . .	15
Максимиліанъ Волошинъ—Эдуардъ Виттигъ. О возможныхъ путяхъ скульптуры	19
Кн. Сергѣй Волконскій—Древній хоръ на современной сценѣ. III. Читка.	
IV. Движеніе . . . . .	29

### РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

Essep, Ник. Пунинъ, Н. М.—Выставка древне-русского искусства въ Москвѣ . . . .	38
А. Р.—въ—Выставки. Художественныя дѣла. Музеи. Изданія. Доклады . . . . .	45
В. І. Ливковскій—Русскій художественный рынокъ . . . . .	47
Каратыгинъ—Петербургскіе концерты . . . . .	49
Кн. Сергѣй Волконскій—Студія Московскаго Художественнаго театра . . . . .	51
Валеріанъ Чудовскій—Гастроли Московскаго Художественнаго театра . . . . .	53
Я. Т.—Московскія письма . . . . .	57
Мих. Гершенфельдъ—Театръ и художественная жизнь въ Одессѣ . . . . .	60
Б. Яновскій—Музыка въ Одессѣ . . . . .	62
Г. Р.—Письмо изъ Вологды . . . . .	63
Валеріанъ Чудовскій—Докладъ Мерешковскаго о Толстомъ . . . . .	64

### ХРОНИКА

Э. П.—Письмо изъ Парижа . . . . .	65
Paolo Buzzì—Письмо изъ Італіи . . . . .	68
Johannes v. Guenther—Замѣтки о пѣмедкой литературѣ . . . . .	70
Г. Л., Н. М., Кн. Сергѣй Волконскій—Новыя книги по искусству . . . . .	71
Н. Р.—Художественныя вѣсти съ Запада . . . . .	76
Р. Е.—Rossica . . . . .	79

### РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

(рисунковъ Врубеля, бывшихъ на выставкѣ „Новаго Общества“)

ФОТОТИПИИ:

М. А. Врубель—Портретъ жены художника.

АВТОТИПИИ:

М. А. Врубель—Два автопортрета; Два варианта „Раковины“; Автопортретъ; Портретъ жены художника; Набросокъ одѣяла; Портретъ жены художника; Эскизы къ „Демону“; Женская фигура на котурнахъ; Кампанулы.

Эдуардъ Виттигъ—Ева (мраморъ); Ева (двѣ детали); Утренняя заря (мраморъ).

### РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

АВТОТИПИИ:

М. А. Врубель—Автопортретъ въ юности; „Любовь и Голодъ“ (деталь); Женская голова; Кампанулы.

Фронтисписъ и заставка на стр. 38—В. Левитскаго; концовки на стр. 14 и 37—И. Мозалевскаго, на стр. 28—С. Чехонина.

Обложка и заглавныя буквы—М. Добужинскаго.