

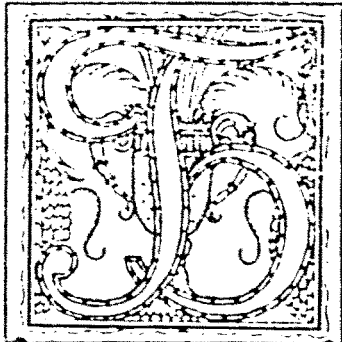
АПОЛЛОНЫ



ЛЮТАРЬ

АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА

1



ЮГРАФИЧЕСКІЯ свѣдѣнія о Лютарѣ вкратцѣ сводятся къ слѣдующему. Жанъ Этіенъ Лютаръ родился въ Женевѣ, 22 декабря 1702 года, въ семьѣ французскихъ эмигрантовъ. Уже на школьной скамьѣ онъ обнаружилъ свое художественное дарованіе, рисуя портреты товарищей по 3 сольда за штуку. Слѣдую увѣщеваніямъ родныхъ, отецъ Жана поручаетъ его дальнѣйшее воспитаніе художнику Гарделю; въ мастерской у послѣдняго онъ исполнилъ рядъ копій, поражавшихъ современниковъ своей точностью. Въ 1725 г. Лютаръ отправляется въ Парижъ и поступаетъ въ ученики къ миниатюристу и граверу Массе. Исполнивъ портретъ дочери управляющаго одного знатнаго дома, онъ требуетъ, въ награду за это, полученіе заказовъ, которые и выполняетъ съ большимъ успѣхомъ. Дважды возвращается Лютаръ въ Женеву и, по дорогѣ, въ Лионѣ пишетъ свою родственницу Лавериъ (Читальщица). Блестящій придворный живописецъ Лемуанъ, увидавъ работы Лютара, совѣтуетъ ему обращаться исключительно къ природѣ, ибо онъ не знаетъ кого-либо, кто бы изображалъ ее лучше, нежели Лютаръ. Въ 1736 г. Лютаръ отправляется въ обществѣ маркиза де Пюизіе, посланника при Неаполитанскомъ Дворѣ, въ Италію. Въ Римѣ онъ пишетъ рядъ портретовъ кардиналовъ и даже самого папу, слѣпного Климента XII Корсини. Сошедшись съ компаніей богатыхъ англійскихъ туристовъ, онъ присоединяется къ нимъ и совершаетъ путешествіе на Востокъ. Въ Константинополѣ онъ живетъ нѣсколько лѣтъ. Въ 1743 г. Лютаръ — въ Вѣнѣ, гдѣ онъ пишетъ членовъ императорской фамиліи. Въ періодъ недолговременнаго пребыванія въ Венеціи онъ исполняетъ для графа Алгаротти свою знаменитую „Belle chocolatière“ (Дрезденъ). Въ 1746 г. онъ сопровождаетъ вѣнскій дворъ на коронацію во Франкфуртъ и въ томъ же году возвращается въ Женеву, гдѣ его ожидаютъ всякія почести со стороны кантонаго совѣта. Въ 1748 г. Лютаръ опять въ Парижѣ. Здѣсь въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ онъ исполняетъ длинный рядъ портретовъ, не пользуясь, однако, успѣхомъ среди officialнаго художественнаго міра. Онъ даже принужденъ выставять на „второстепенныхъ“ выставкахъ Академіи св. Луки и ему не удается проникнуть въ Королевскую Академію. Изъ Парижа онъ ѣдетъ въ Англію, а оттуда въ Голландію, гдѣ и женится въ 1756 г. на M-lle Marie Lafargues. Передъ вступленіемъ въ бракъ онъ принужденъ пожертвовать своей гордостью — длинной бородой, кото-

КУРСЫ РИТМИЧЕСКОЙ ГИМНАСТИКИ И МУЗЫКИ

ЖАКЪ-ДАЛЬКРОЗА

(Петербургское отдѣленіе института въ Хеллерау).

Преподаваніе производится отъ 10 ч. утра, до 8-ми ч. вечера въ помѣщеніяхъ Института и для группъ на дому.

Въ ученики принимаются лица обоихъ половъ, не ниже 6-ти лѣтъ.

Курсъ преподаванія двухгодичный (2 ч. въ недѣлю ритмич. гимн. и 2 ч. сольфеджіо).

Учебныя заведенія и группы пользуются скидкой такъ же, какъ и воспитанники высшихъ учебныхъ заведеній.

Отдѣленія организованы особымъ Почетнымъ Комитетомъ, въ который вошли: кн. С. М. Бятынская, В. М. Бехтеревъ, А. А. Брокъ, кн. С. М. Волконскій, В. Н. Всеволодской, кн. М. Д. Гагарина, кн. О. Н. Гедройцъ, М. В. Головинскій, гр. Н. Ф. Карлова, Е. А. Кроунъ, С. М. Лукомская, А. Н. Лянинъ, М. Г. Раевская, О. Н. Петерсонъ, В. А. Теляковскій, бар. Н. М. Фредериксъ и др.

Бюро Отдѣленія открыто по понедѣльникамъ, средамъ и пятницамъ отъ 2-хъ до 5-ти час. дня, Невскій, 28, д. Зингера.

Телефонъ 497-98.

МОСКОВСКОЕ ОТДѢЛЕНИЕ ИНСТИТУТА ЖАКЪ-ДАЛЬКРОЗА

открыто въ помѣщеніи Женской Гимназіи Бессъ, Бол. Никитская, д. 14.

Бюро Отдѣленія открыто по понедѣльникамъ, средамъ и пятницамъ отъ 2-хъ до 5-ти час. дня, Больш. Никитская, д. 24, кв. 8.

Телефонъ 136-08.

Въ ближайшемъ будущемъ открываются отдѣленія въ Кіевѣ и Ригѣ.



Люта́р. Автопортретъ.
(Дрезденская галерея).

Liotard. Portrait de l'artiste.
(Musée de Dresde).

АПОЛЛОНЪ

Съ осени 1944 г. при „Аполлон“ основано Книгоиздательство. Подписчики „Аполлона“ пользуются скидкой 10%.

Редакторы: Сергей Макавскій.
Бар. Н. Н. Врангель.

гдѣ висятъ Терборхъ, Остаде, Ботъ, Пуленбурхъ, Гоохъ, Гельстъ и т. д., то сразу всѣ эти столь между собой различные художники какъ бы сплотятся въ одну цѣлую группу — Вермееръ же окажется какимъ-то отщепенцемъ. Даже самъ Рембрандтъ окажется въ группѣ, а Вермееръ — все отдѣльно. Продѣлайте такой же опытъ съ Лiotаромъ въ соединеніи съ лучшими художниками XVIII в., и какъ ни странно, но съ одной стороны окажутся Ватто, Наттiе, Буше, Фрагонарь, Латуръ, Грезъ, Шарденъ, Левицкій, Боровиковскій, Троостъ, Хогартъ, и все въ той же группѣ — Рейнольдсъ, Генсборо, а съ другой — одинъ одиношенекъ Лiotаръ. Если же совѣмъ не знать его и встрѣтить его пастель среди другихъ портретовъ современныхъ ему мастеровъ, то она покажется поддѣлкой подъ XVIII вѣкъ, исполненной въ шестидесятыхъ, семидесятыхъ годахъ XIX вѣка. Когда въ Амстердамскомъ Музеѣ всѣ Лiotары висѣли вмѣстѣ въ кабинетѣ, включенномъ между голландскими залами, то это собраніе его шедевровъ производило прямо непріятное впечатлѣніе *.

III

Въ свое время эта исключительность и „передовитость“ Лiotара не ставилась ему въ заслугу „судьями изящнаго“. Его цѣнила большая публика, профаны. Быть можетъ, какъ разъ, та самая категорія публики, которая нынѣ предпочитаетъ Богданова-Бѣльскаго Сѣрову или Крыжицкаго Левитану... Если бы фотографія была уже изобрѣтена въ XVIII в., то безъ сомнѣнія, съ точки зрѣнія хорошаго вкуса, Лiotара бы упрекали въ томъ, что онъ подражаетъ ей и что даже онъ ею пользуется. Зато люди, для которыхъ вопросы вкуса далеки, были очень довольны тѣмъ, что Лiotаръ въ совершенной точности и безъ всякаго лукавства передаетъ ихъ черты. Особенно были удовлетворены мужчины, тогда какъ дамы могли быть нѣсколько обижены слишкомъ правдивыми и часто нелестными „снимками“ **. Знаменитый коллекціонеръ и знатокъ живописи Маріеттъ такъ характеризуетъ Лiotара: „Его пастели (въ Парижѣ) были оценены по заслугамъ; ихъ нашли сухими и исполненными съ трудомъ; краска напоминала пряники, къ тому же его головы казались плоскими, безъ рельефа, и, если сходство было схвачено довольно хорошо, то это приписывалось тому, что онъ скорѣе шаржировалъ, нежели воспроизводилъ формы натуры“.

* Нынѣ эти пастели помѣщены въ залѣ рисунковъ и, вдобавокъ, завѣшены, чтобы предупредить выгораніе, занавѣской, — прежній эффектъ, получавшійся отъ вящаго контраста, поэтому, пропалъ.

** Писатель Pierre Clément увѣрялъ въ 1748 г., что „Лiotаръ, поселившійся въ Парижѣ нѣсколько времени тому назадъ, пользуется большимъ успѣхомъ, причемъ цѣны онъ назначаетъ экстравагантныя. Морщинистые лбы, усталые глаза и двусмысленныя мины боятся его, подобно тому, какъ жулики опасаются взгляда честнаго человѣка“.



Лiotарь. „Молодая женщина изъ Смирны".
Сангина и черный карандашъ.
(Луврскій Музей).

Liotard. „Jeune femme de Smyrne".
Sanguine et crayon noir.
(Musée du Louvre).



Лiotарь. Женщина изъ Смирны.
Сангина и черный карандашъ.
(Туарскій Музей).

Liotard. Jeune femme de Smyrne.
Sanguine et crayon noir.
(Musée du Louvre).



АПОТАРЖ. Франс FABAPЖ.
LWAPD. М-me FAVARL.
Учен: Ириута мв.



Льотард. Д-ль Петрань, французский консул в Смирне и „Дама в Турецкомъ костюмѣ“,
Салтанатъ и черный караваншъ,
(Турецкій Музей).



Liotard. „M^r Pelecan, consul français à Smyrne“ et: „Dame en costume turc“,
Sanguine et crayon noir,
(Musée du Louvre).

рую онъ носилъ съ самаго своего пребыванія въ Константинополѣ *. Послѣдніе годы мастеръ живетъ на родинѣ, откуда онъ предпринимаетъ нѣсколько короткихъ путешествій въ Парижъ (для портрета Маріи Антуанетты), въ Англію, въ Вѣну. Въ Женевѣ Лiotаръ преимущественно занятъ портретами близкихъ ему лицъ и именитыхъ гражданъ Женевы, но здѣсь же его навѣщаютъ и парижскіе знакомые (среди нихъ и г-жа д'Эпинэ), пріѣзжающіе консультировать друга Лiotара, доктора Троншена, слава о которомъ гремѣла на всю Европу. Къ послѣднимъ работамъ Лiotара принадлежатъ, между прочимъ, его автопортретъ масломъ, съ протянутой рукой (Женева), и его изумительный пейзажъ (въ Амстердамскомъ музеѣ), исполненный совершенно въ духѣ нѣкоторыхъ пленэристовъ конца XIX вѣка. — Умеръ Лiotаръ вдовцемъ въ Женевѣ, 12 іюня 1789 г. **.

II

Среди нормальнаго теченія исторіи живописи выдѣляются нѣсколько художниковъ, являющихся какими-то феноменами и не имѣющихъ настоящей связи со своей эпохой. Нѣкоторые изъ нихъ представляются выходцами изъ далекаго прошлаго. Другіе, напротивъ того, какъ бы забѣгаютъ впередъ. Послѣдующая критика, изучая послѣднихъ, не можетъ объяснить, откуда они взялись и куда, затѣмъ, затерялись ихъ завоеванія. Дѣйствительно, такіе художники не создаютъ школы. Для большой толпы своихъ собратьевъ они остаются непонятными и неприемлемыми. И лишь черезъ вѣкъ, черезъ два, широкая волна эволюціи всего искусства въ цѣломъ захватываетъ область, въ которую они первые проникли, и тогда становится понятнымъ, что ихъ исключительность была и своего рода предзнаменованіемъ. Такими художниками можно считать Пьеро ден Франчески, Гольбейна младшаго, Вермеера, Веласкеза, отчасти нашего Венеціанова. Къ этой же разрозненной вѣкамъ семьѣ принадлежитъ и Лiotаръ. Мы сдѣлали бы крупную ошибку, если бы въ немъ увидѣли характернаго представителя французской живописи XVIII в., и такую же ошибку мы бы сдѣлали, если бы въ Вермеерѣ увидѣли характернаго представителя голландской школы XVII в. Лiotаръ и Вермееръ не представители, а исключенія. Поставьте ихъ въ ряду другихъ, и они покажутся кричащими диссонансами среди прекрасно выдержанныхъ гармоній.

Самый характеръ этихъ гармоній становится для насъ при такихъ сопоставленіяхъ болѣе понятнымъ, ощутимымъ. Если мы повѣсимъ картину Вермеера въ галерею,

* Вскорѣ послѣ свадьбы и написанъ безбородый портретъ Лiotара, помѣщенный здѣсь.

** О Лiotарѣ см. „La vie et les oeuvres de Jean Etienne Liotard. Etude biographique et iconographique par le professeur Ed. Humbert et M. Alphonse Revillod à Genève et le professeur J. W. R. Tilanus à Amsterdam. Avec 2 héliogravures et 74 photographures. Amsterdam E. M. van Gogh 1897; Band-Boxy „Les peintres genevois“ и номеръ 118 журнала „Les Arts“, въ которомъ помѣщена статья „J. E. Liotard — Léandre Vaillat“.

дили то впечатлѣніе, которое производятъ просто и правдиво сказанныя слова среди бесѣды въ монденной гостиной. А вѣдь хорошо льющаяся монденная бесѣда не есть только презрѣнный вздоръ — это есть и произведеніе искусства, надъ которымъ работали поколѣнія. Вполнѣ естественно, если это произведеніе искусства находило себѣ пламенныхъ защитниковъ и если они не хотѣли терпѣть вторженія въ свою среду чуждыхъ, „профанирующихъ“ элементовъ.

IV

Однако разумѣется, Мариеттъ, какъ всякій фанатикъ, впадалъ въ своемъ пренебреженіи Лiotаромъ въ крайность и даже въ ненослѣдовательность. И совершенно непонятнымъ представляется, почему краска лицъ на портретахъ Лiotара ему напоминала *rains d'épices*, и почему онъ въ нихъ видѣлъ шаржи. Наконецъ, какъ могъ этотъ великій цѣнитель рисунка проглядѣть нѣчто такое, что должно было его тронуть за живое, — безупречный, тончайшій рисунокъ Лiotара? Онъ могъ не цѣнить его красочныхъ произведеній, но какимъ образомъ онъ оставался равнодушнымъ къ сангвиновымъ и карандашнымъ наброскамъ, коими были полны картоны вернувагося съ Востока художника? Въ каталогѣ распродажи Мариетта, между тѣмъ, мы не находимъ ни одного листа Лiotара.

Именно въ этихъ путевыхъ этюдахъ, женевскій художникъ представляется въ нѣкоторомъ смыслѣ преемникомъ Ватто. Здѣсь, гдѣ по самымъ ювіямъ техники нельзя было достичь полнаго „обмана зрѣнія“, того, что мы бы назвали „полной фотографичности“, — Лiotаръ нашелъ такіе остроумные способы передавать натуру, которые ставятъ эти рисунки рядомъ съ Гольбейномъ. Видно, переѣзжая ихъ города въ городъ, съ одного острова архипелага на другой, нигдѣ долго не останавливаясь, Лiotаръ долженъ былъ торопиться съ запечатлѣніемъ всего того особеннаго, страннаго и живописнаго, что ему попадалось на глаза*. На такой непрестанной практикѣ мастеръ и приобрѣлъ совершенно изумительную синтетичность рисунка и въ то же время онъ выработалъ особые способы оттѣненія, которые придаютъ его рисункамъ вполнѣ законченный видъ и чрезвычайную выпуклость.

Возможно, впрочемъ, что и эти рисунки показались типичнымъ эстетамъ XVIII вѣка, Мариетту и ему подобнымъ, какимъ-то дерзкимъ нарушеніемъ тѣхъ иллюзій, кото-

* Въ Турцію Лiotаръ попалъ случайно, и благодаря встрѣчѣ во Флоренціи съ богатымъ англичаниномъ, кавалеромъ Понсомби (впослѣдствіи лордомъ Бесборо), пригласившимъ его съ собою на яхту. Выѣхавъ Лiotаръ изъ Неаполя весной 1737 г. и посѣтилъ Мессину, Спракузы, Мальту, Милосъ, Паросъ, Антипаросъ, Делосъ, Хиосъ, Смирну и, наконецъ Константинополь. Отсюда онъ еще ѣздивъ въ Яссы, гдѣ имъ были написаны портреты господара, его супруги и Іерусалимскаго патріарха.

Эта трезвость лишает его личность той остроты интереса, который представляли многие из его товарищей. Правда, Лютарь был чудаком (один из его турецкий костюм чего стоит), но это чудачество не носило какого либо характера пикантной богемы и дерзкой авантюриности. Можно даже утверждать, что Лютарь очень ловко пользовался своими причудами, как ифкимъ средствомъ рекламы. Вообще, въ немъ было много практического смысла и чисто буржуазной расчетливости. Эти же черты и обуславливаютъ особенности его творчества, накладываютъ ту печать черзчуръ трезвой системности, которая сближаютъ его работы съ механическими воспроизведеніями видимости.



Лютарь. Портретъ М. Лютара (женевскій музей).

Въ сохранившемся письмѣ Лютара къ Руссо, онъ выкладываетъ съ изумительной наивностью свои крайнія натуралистическія теоріи, и въ то же время несомѣнно старается поразить ими своего собесѣдника. „Мы имѣемъ — пишетъ онъ — передъ животными всего только одно преимущество, — а именно нашу способность общаться посредствомъ языка. Языкъ — настоящій источникъ всѣхъ нашихъ познаній, дурныхъ и хорошихъ. Во всемъ остальномъ я стараюсь мыслить, какъ животныя, которыя не имѣютъ ни нашихъ дурныхъ привычекъ, ни нашихъ предразсудковъ. Я обладаю очень странными идеями. Вотъ главнѣйшія: мы должны, чтобы жить дольше, ходить нагими и ходить обыкновенно на четверенкахъ; быть можетъ, мы принадлежимъ къ тому разряду животныхъ, которыя не должны пить, которыя не должны спать, но лишь отдыхать, — многія животныя только отдыхаютъ, но не спятъ“. Воображаю изумленіе Руссо, когда онъ прочелъ эти строки. При его мнительности, онъ легко могъ принять эти дилетантскія фантазіи за пародію на его собственныя теоріи. Кое-какія свои мысли и изысканія Лютарь успѣлъ изложить въ видѣ трактатовъ. Своему другу, генеральному прокурору Троншену, онъ посылаетъ однажды „Проектъ политической конституціи, имѣющей цѣлью примирить въ Женевѣ обѣ враждующія партіи“, за которымъ слѣдуетъ „Средство, чтобы предохранить корабли отъ червотчины“ и „Планъ ядра, предназначеннаго удвоить дальнобойность орудій“. Въ вѣкъ

Мариеттъ, болѣе чѣмъ кто либо, можетъ считаться за эстетическаго глашатая XVIII вѣка. Его словами говорить оскорбленный вкусъ изысканныхъ людей. Однако, не угодилъ Лiotаръ и тому великому своему современнику, въ которомъ онъ, по справедливости, могъ видѣть и единомышленника: Жанъ-Жакъ. Около 1765 года Лiotаръ написалъ портретъ Руссо, который, кажется, приходится нынѣ считать утраченнымъ*, но миѣніе о которомъ философа-натуралиста намъ извѣстно по сохранившемуся его письму къ граверу Рей: „Разъ вы — пишеть онъ — непременно рѣшили гравировать мой портретъ (что вовсе не въ моемъ вкусѣ), то я подумалъ, не лучше ли было бы взять оригиналъ схожіи, а не тотъ, который меня уродуетъ. Вотъ почему я предпочитаю портретъ г. де-Латура, какъ не способнаго отдаться тѣмъ интригамъ (manoeuvres), что руководили кистями Рамсея и карандашами Лiotара“.

Мы не можемъ судить, былъ ли правъ капризный Руссо, но, пожалуй, Мариеттъ былъ по своему правъ. Мы теперь любимъ XVIII вѣкомъ, какъ какой-то волшебной драгоценностью, въ которой всѣ части чудеснымъ образомъ между собой связаны, въ которой проявились неисчерпаемыя богатства фантазіи, остроумія и своеобразнаго чувства жизни. Не все въ этомъ зачарованномъ мірѣ было ложью: Шарденъ, напимѣръ, былъ человѣкъ крайне правдивый, и еще искреннѣе былъ Ватто. Но вотъ этотъ міръ принципиально отгораживался отъ нѣкоторыхъ вещей. Онъ боялся бѣлаго дневнаго свѣта и находилъ его грубымъ; онъ не любилъ и оглушительныхъ звуковъ, рѣзкихъ красокъ. Тогда культура выработала полный кодексъ хорошаго тона, изящныхъ манеръ, строго преслѣдовавшій все, что выпадало изъ извѣстнаго круга условности, что вторгалось со своимъ напоминаніемъ о житейской прозѣ въ тонкое плетение свѣтской жизни.

Вѣдь и голландскіе живописцы (которымъ, кстати сказать, безмѣрно поклонялся Лiotаръ)**, даже „табажисты“ среди нихъ, достаточно за одинъ вѣкъ патинировавшіеся, не нарушали гармоніи на стѣнахъ любительскихъ кунсткамеръ***. Сюжеты ихъ были „подлыми“, но золотистый ихъ тонъ все спасалъ, превращалъ ихъ въ драгоценности, въ „украшенія“. Такъ точно и реалистическія картины Шардена, въ которыхъ всегда столько закутанности, бархатистости, гурманства.

Напротивъ того, Лiotаръ, вторгаясь въ эту зачарованную атмосферу со всей своей швейцарской прямолинейностью, долженъ былъ казаться какимъ то невѣжей. Его „бѣлые“, „плоскіе“ портреты, — точно зафиксированныя отраженія зеркалъ, произво-

* Возможно, впрочемъ, что изображеніе Руссо Лiotаромъ мы имѣемъ въ портретѣ, сохранившемся въ семьѣ Жирарденъ.

** У самаго Лiotара была недурная коллекція голландскихъ картинъ. Кромѣ того, онъ могъ изучать голландцевъ, не покидая Женевы, въ собраніи своего друга прокурора Троншена. Последняя коллекція была приобрѣтена Екатериной II въ 1771 г.

*** Какъ разъ въ серединѣ XVIII в. замѣчается чрезвычайное оживленіе интереса коллекціонеровъ къ старымъ голландцамъ.



Лютарь. Автопортретъ въ молодости
(пастель).
(Музей въ Женевѣ).

Liotard. Portrait de l'auteur jeune
(pastel).
(Musée de Genève).



Лiotарь. „Молодая женщина на Паросе”.
Сангина и черный карандаш.
(Тульский Музей).

Liotard. Jeune femme de Paros.
Sanguine et crayon noir.
(Musée du Louvre).

свѣтлыя мѣста (*rapportez vos clairs* — что, кажется, надо понимать въ томъ смыслѣ, что слѣдуетъ усиливать и упрощать свѣтъ въ картинѣ, иначе не хватитъ тоновъ для темноты); 2) усиливать тѣни; 3) не допускать, чтобъ тѣнь походила на свѣтъ (*un clair*), и въ то же время писать такъ, чтобы свѣтъ, хотя бы слабѣйшій, былъ на степень свѣтлѣе самой легкой тѣни; 4) самая красивая краска на предметѣ должна быть та, что окрашиваетъ наиболѣе освѣщенную часть; она утрачиваетъ постепенно свою красоту, переходя въ тѣнь, а самое темное мѣсто лишено всякой красочности; 5) ни одна краска не должна рѣзать (*reger*)...

Быть можетъ, наиболѣе интереснымъ и яснымъ является слѣдующее правило: „Не надо мазковъ. Природа, которую мы всегда должны себѣ ставить въ образецъ, не представляетъ собой тѣхъ оскорбительныхъ неровностей (*ces inégalités choquantes*), которыя уродуютъ шедевры величайшихъ мастеровъ. Все въ божественной картинѣ природы изумительно связано, всѣ даже самыя разрозненные части объединены незамѣтнымъ образомъ. Никогда не слѣдуетъ писать того, чего не видишь“. Допустимы по Лiotару мазки только въ эскизахъ. Произведенія Лiotара показываютъ, что мастеръ достигъ этой „связанности“ въ передачѣ природы, избѣгнувъ при этомъ той опасности, въ которую впадаютъ почти всѣ преслѣдующіе ту же цѣль, — зализанности. Главное, впрочемъ, чего не достаетъ теоретическимъ разсужденіямъ Лiotара, это увлеченія, иначе говоря, того самаго, что составляетъ главную силу всѣхъ проповѣдниковъ. Лiotаръ очень разсудительно создалъ себѣ свою манеру, но онъ никуда не рвался, онъ ничѣмъ не мучился. Холодомъ вѣетъ въ равной степени и отъ его словъ и отъ его изумительнаго искусства.

VI

Долгое время Лiotаръ оставался въ тѣни. Отчасти это объясняется тѣмъ, что въ музеяхъ его произведеній не встрѣчалось вовсе, если не считать „*La belle chocolatière*“ въ Дрезденѣ и дивнаго портрета г-жи д'Эпинэ въ Женевѣ. Но „*La belle chocolatière*“ — картина для Лiotара совсѣмъ не характерная, — она слишкомъ въ духѣ XVIII в. Женевскій же музей былъ до послѣдняго времени въ совершенномъ загонѣ. Никому бы не пришло въ голову посѣтить его для какого то „второстепеннаго“ художника*. Лишь въ концѣ минувшаго столѣтія „*le peintre ture*“, вмѣстѣ съ другими несомнѣнными предками того, что сходило за „*modernisme*“, проникъ въ храмъ славы и нашелъ себѣ тамъ очень видное мѣсто. При этомъ

* Посѣтилъ его во всякомъ случаѣ Энгръ, который выдалъ Лiotару такую аттестацію: „Я не знаю, имѣется ли въ Европѣ болѣе прекрасный портретъ, нежели этотъ“. Надо замѣтить, что въ портретахъ Энгра есть черты, сближающія ихъ съ произведеніями его предшественника: это то же желаніе оставаться на почвѣ абсолютной объективности, это то же преслѣдованіе выпуклости.



Делакруа. Молдавский вельможа и его жена.
Синина и черный карандаш.
(Луврский Музей).

Делакруа. Le Seigneur moldave et sa femme.
Sanguine et crayon noir.
(Musée du Louvre).



Ліотарь. Автопортретъ.
(Музей въ Женевѣ).

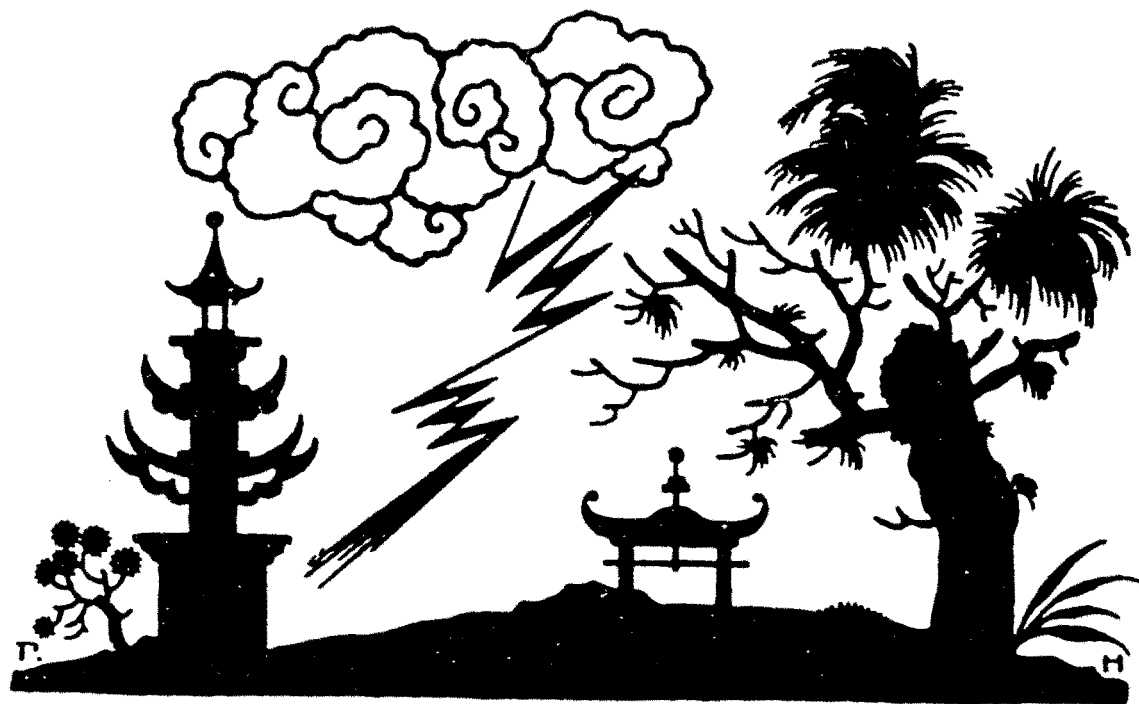
Liotard. Portrait de l'artiste.
(Musée de Genève).

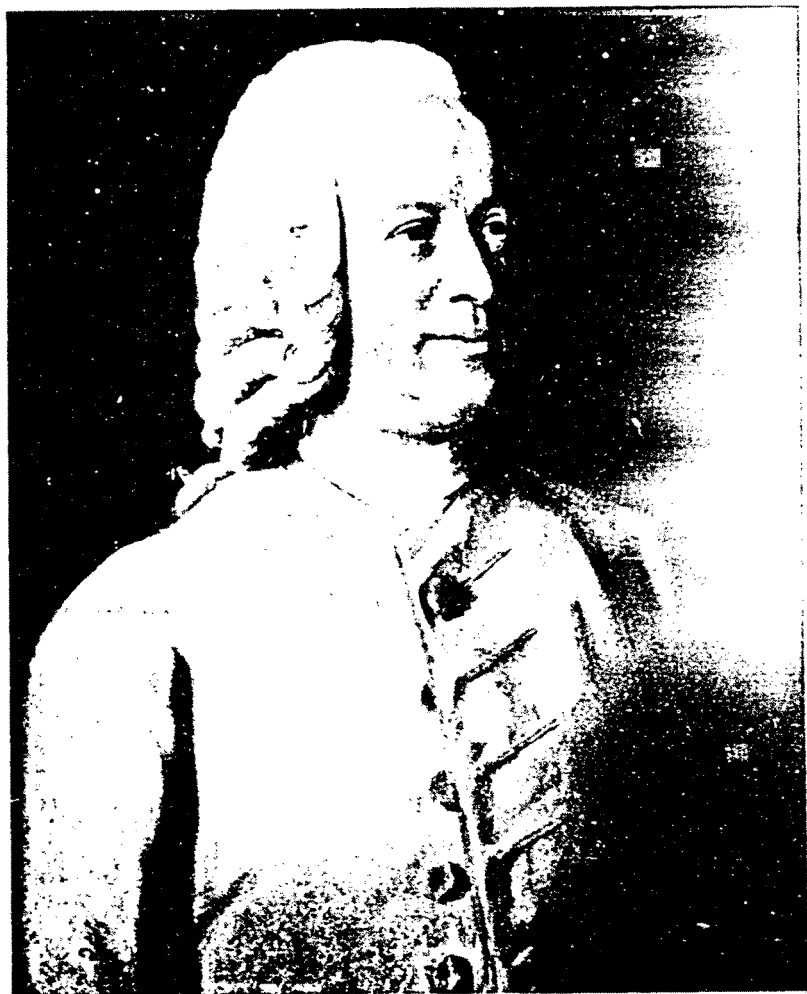


Лютард, «Даме франке де Галата и сон еславе».
Sanguine et crayon noir.
(Collect. de M^r J. P. Heseltine).

Лютаръ, «Французская дача и ея рабыня».
Сажина и черной карандашъ.
(Собр. Г-на Гесслера).

прежде всего, что мастера вообще не влекло поправлять и не зависѣло ли это отъ того, что его „личный запасъ“ былъ безконечно бѣднѣе, нежели запасъ какого-нибудь Матюра или Наттье? Лютаръ не столько художественный интеллектъ и темпераментъ, сколько идеальный и безупречный аппаратъ. Его произведенія не выражаютъ ни его личныхъ взглядовъ и ощущеній, ни души его времени. Зато мы не знаемъ никого, кто оставилъ бы объ этомъ времени болѣе достовѣрные документы, кто-бы намъ передалъ точнѣе виѣшній обликъ давно исчезнувшихъ съ лица земли людей.





Ліотаръ. Мужской портретъ (женевскій музей).

„приближенію Востока“ способствовалъ лично самъ Ліотаръ, продолжавшій, ради оригинальности, среди бритаго, пудренного и одѣтаго по версальской модѣ общества, носить тюрбанъ, огромную бороду и халатъ. Ходили даже о немъ слухи, что онъ перемѣнилъ вѣру, подобно графу Бонневалу, и что у себя, за семью замками, онъ содержитъ гаремъ.

V.

На самомъ дѣлѣ Ліотаръ никогда не переставалъ быть тѣмъ прямолинейнымъ, трезвымъ, лишеннымъ всякаго романтизма швейцарцемъ, какимъ его сформировала родина и какимъ его воспитала среда, состоявшая изъ пуританъ-реформатовъ, къ которымъ принадлежали и его родители, бѣжавшіе изъ Франціи послѣ отмены Нантскаго эдикта *.

* Принадлежность къ религіи еретиковъ не мѣшала Ліотару жить и въ Римѣ, и при дворцѣ „дезая священной римской имперіи“ (Марія Терезія очень благоволила ему и осыпала его милостями) и среди парижскаго общества. Но съ самой смерти Людовика XIV на принадлежность къ religion prétendue réformée смотрѣли всюду сквозь пальцы, и даже самъ „христіаннѣйшій“ король удостоилъ еретика заказами своего портрета и портретовъ своей семьи.

Она глядитъ, она поетъ и плачетъ.
И снова плачетъ и поетъ,
Не понимая, что все это значить,
Но только чувствуя: — не тотъ!

То муза отошедшаго поэта,
Увы! безумная сейчасъ,
Бѣги ея: въ ней нѣтъ отнынѣ свѣта
И раны, раны вмѣсто глазъ.



энциклопедизма насъ не должно удивлять это разнообразіе опытовъ Лiotара. Вспомнимъ только, чего-чего не выдумывалъ его блестящій современникъ, Казанова. Но зная мыслительныя способности Лiotара по его корреспонденціи, можно утверждать, что едва ли эти проекты представляли собой что-либо цѣнное. Гораздо для насъ интереснѣе его „Трактатъ о принципахъ и правилахъ живописи“, который появился въ печати въ 1781 г. и въ которомъ Лiotаръ дѣлится своимъ восторгомъ отъ Корреджо* и старыхъ голландцевъ, излагая, кромѣ того, въ цѣломъ рядѣ положеній свои основныя взгляды на живопись.

Самый фактъ, что Лiotаръ написалъ и напечаталъ свой трактатъ, доказываетъ, что онъ относился къ своему предмету сознательно, что онъ понималъ обособленность своего положенія, что ему даже мерещилась роль какого-то реформатора**. Но самое изложеніе, въ свою очередь, открываетъ и причины, почему Лiotару не удалось создать школы***. Его достойные послѣдователи — Дроленгъ, Венеціановъ, Рунге, Фридрихъ, Экерсбергъ, Кёбке — пришли къ своему искусству совершенно независимо отъ него и тогда уже, когда Лiotаръ, послѣ долгой жизни, поконилъ въ могилѣ. Однако, и имъ не удалось еще отстаить позиціи, которыя были отвоеваны теоріей и художественной практикой лишь въ срединѣ XIX в. Весьма возможно, что, если бы Вермееръ составилъ трактатъ о своей живописи, сочиненіе это не отличалось бы въ смыслѣ убѣдительности отъ трактата Лiotара. Художественныя истины почти всегда являются сначала въ практикѣ, а затѣмъ, гораздо позже, въ видѣ сложившихся ученій. Истинно одаренный живописецъ совершаетъ величайшія открытія, обладая находчивостью чистой интуиціи, и почти всегда пасуетъ, если желаетъ заковать вдохновившія его движенія въ стройную теорію. Онъ не находитъ настоящихъ словъ, онъ невольно все суживаетъ, желая найти связь между своими личными импульсами и данными общей культуры своего времени. Теоризація иногда даже вредно отзывается на творчествѣ. Быть можетъ, потому и получили портреты Лiotара оттѣнокъ какого-то „паноптикума“, что онъ ужъ слишкомъ вѣрилъ въ спасительность ходячихъ въ то время теорій натурализма. Какъ теоретикъ, онъ во всякомъ случаѣ не можетъ считаться цѣннымъ. Принципы его въ одно и то же время и слишкомъ наивны, и недостаточно ясны.

Приведемъ наиболѣе характерныя изъ этихъ мыслей Лiotара о живописи. Главнѣйшими частями живописи онъ считаетъ: рисунокъ, колоритъ, сужденіе (*le jugement*), выдумку, композицію, выразительность, свѣтотѣнь, гармонию, эффектъ, контрастъ, выпуклость, грацію. Въ видѣ правилъ онъ рекомендуетъ: 1) усиливать

* Книжка посвящена *aux mânes de Corrége*.

** Въ письмѣ къ Руссо онъ, между прочимъ, говоритъ: „Я имѣю вамъ показать картины новаго рода живописи и въ которыхъ живопись доведена до высшей степени совершенства (*où la peinture est poussée à son plus haut période*)“.

*** Единственнымъ подражателемъ Лiotара былъ Серръ (*Serre*), произведенія котораго сходили и, вѣроятно, до сихъ поръ сходятъ за Лiotаровъ.



Monotype. Alphonse Daudet (1859-1917)
(Musée de Genève)

Litho. Portrait de l'artiste (1859)
(Musée de Genève)



*Потаръ. Портретъ Императрицы Мариа-
Терезии Австрійской (пастель).
(Музей въ Женевѣ).*

*Liottard. Portrait de l'Impératrice Marie-
Thérèse d'Autriche (pastel).
(Musée de Genève).*

Хотя эта мысль — вѣрна въ обученіи и подвигу и высокому мышленію. Такъ сильно развилось стремленіе къ самобытности, такъ презрительны осужденія произведеній, похожихъ на что-нибудь, сдѣланное другимъ художникомъ, что тѣмъ, которые не обладаютъ естественною самобытностью, приходится мучиться, изобрѣтая таковую, или поступать въ одну изъ новѣйшихъ „школъ“, которыхъ въ Парижѣ развелось много, въ отвѣтъ на спросъ, и гдѣ, судя по широковѣщательнымъ объявленіямъ, обучаютъ, какъ пріобрѣсти самобытность...

Рѣчь о томъ, чтобы ученикъ стремился продолжать „живописную личность“ своего учителя, кажется нынѣ позорной. Честный учитель первый остановилъ бы ученика, намѣренно подражающаго ему. Вѣдь онъ обучается здѣсь, какъ найтисебя, а не какъ подражать учителю! Между тѣмъ, раннія работы великихъ мастеровъ старины часто трудно отличить отъ работъ ихъ учителей; ихъ личность проявлялась позднѣе, или покрывая собою личность учителя, или уходя въ свѣтъ его славы и, тѣмъ не менѣе, не теряя ничего въ своей цѣнности... Какъ отлично было бы уничтожить всѣ школы, какъ онѣ есть, и низвести художниковъ до положенія ре-ресленниковъ, принимающихъ къ себѣ на работу и обученіе подручныхъ! Только тогда могли бы вновь создаться настоящія гнѣзда живописнаго образованія, и преемственность знаній и завѣтовъ могла бы вновь установиться. Нельзя забывать, что искусство, одна изъ самыхъ глубокихъ областей человѣческаго духа, можетъ быть передаваемо лишь при ближайшемъ общеніи и постоянномъ воздѣйствіи одной личности на другую. Оно можетъ быть плодотворно только при большомъ уваженіи и восхищеніи художественной личностью учителя со стороны ученика и при сознаніи со стороны учителя, что въ ученикѣ, его духовномъ наслѣдникѣ, продолжится его личность и останется жива сущность его духа.

Въ наши дни простой городской домъ мѣщанина требуетъ больше работы и затраты времени, чѣмъ постройка художникомъ „дома духовнаго“: рѣдко картина занимаетъ больше мѣсяца труда, многіе заканчиваютъ работу въ день, два. Годъ, это такая рѣдкость! Обыкновенно только бездарности обладаютъ столь продолжительной усидчивостью!.. До чего измѣнилось представленіе о картинѣ — какъ о строгомъ строеніи, возведенномъ для вѣчности, со всѣмъ знаніемъ этого своеобразнаго зодчества. Современные живописцы душевныхъ настроеній, мимолетныхъ переживаній и впечатлѣній видятъ предметомъ своей живописи, единственнымъ и достаточнымъ, очертаніе своего пережитаго чувствованія; они смѣтутъ на свою живопись, какъ на ближайшее свидѣтельство ихъ переживанія, — ничѣмъ не стѣсненное, ничѣмъ постороннимъ не осложненное и поэтому наиболѣе непосредственное ощущеніе духа, какъ онъ есть. Конечно, здѣсь — глубокая правда, и заслуга нашего времени въ напряженномъ сознаніи ея. Не о ней ли свидѣтельствуется все истинное искусство? Живопись, лишенная этой личины искренности, называется „казенною“ живописью; вѣриѣе было бы назвать ее „мертворописью“, хотя и въ наше время и прежде занимались и занимаются ею, не задумы-

изъ желанія исправить прѣжнюю несправедливость невольно впади въ другую крайность. То, что сблизало Лiotара съ нашимъ временемъ, казалось столь поразительнымъ, что во имя этого съ легкостью прощались ему его очень существенные недостатки. Изъ категоріи художественныхъ курьезовъ онъ сразу перешелъ въ разрядъ классиковъ.

Перенесли на художественную личность и всю симпатію, которую усталый *fin de siècle*¹ питалъ къ эпохѣ рококо². Было слишкомъ пріятно видѣть полюбившихся людей того времени — совершенно такими, какими они были на самомъ дѣлѣ. Одновременно съ симпатіей къ Лiotару, поднялся поэтому и симпатіи къ другимъ „протоколистамъ дѣйствительности“: къ Рослену, бывшему опаснымъ конкурентомъ Лiotара въ Вѣнѣ, къ любителю Костà де Борегаръ, къ датчанину Юэлю и имъ подобнымъ. Ихъ также приняли за типичныхъ мастеровъ своего времени, тогда какъ они именно типа времени, духа его, не выражали и не хотѣли выражать, относясь къ нему отрицательно и даже не безъ нѣкотораго передового негодованія³.

Намъ сейчасъ все это представляется болѣе яснымъ. Разумѣется, Лiotаръ превосходный, рѣдчайшій художникъ. Это безупречный глазъ, абсолютно вѣрная рука, изумительный знатокъ своего ремесла, художникъ совершенно искренній и честный⁴. Но не найти намъ ни у него, ни у его предшественника Вермеера — чего-то очень существеннаго — стиля. Лiotаръ пишетъ въ точности то, что видитъ, но видимость не претворяется въ немъ, не получаетъ новую цѣнность — она только запечатлѣвается. Идеальная красочная фотографія, но не искусство въ высокомъ пониманіи слова. Даже не приходится останавливаться на его граціи (о которой онъ все же говоритъ въ своемъ *Traité*⁵), ни на прелести его красокъ. Если комбинаціи розоваго съ голубымъ, зеленаго съ краснымъ, синяго съ персиковымъ у него прелестны, то вся честь этой прелести принадлежитъ всецѣло тѣмъ европейскимъ и азіатскимъ щеголихамъ, которыя, позирова художнику, умѣли съ такимъ изощреннымъ вкусомъ подбирать краски своихъ одеждъ. Если нѣкоторые изъ нихъ стоятъ и сидятъ передъ нимъ съ очаровательнымъ *laisser aller* и съ элантибншей *nonchalance*, то мы не должны забывать, что другія опять таки поражаютъ неловкостью своихъ жестовъ, деревянностью и застылостью.

Лiotаръ считалъ бы грѣшнымъ позволить себѣ „поправить натуру“, и это ставится ему большинствомъ критиковъ въ большую заслугу. Однако, не значитъ ли это,

¹ Одинаковымъ совершенствомъ обладаютъ и его масляныя картины, и его пастели, и его эмали. Превосходнымъ образчикомъ послѣднихъ является миниатюрный портретъ нѣвпцы Фаваръ въ роли оперы *Les trois sultanes*, хранящійся въ Эрмитажѣ и воспроизведенный у насъ въ краскахъ. Лiotаромъ написанъ въ 1757 г. и другой портретъ той же знаменитой артистки, находящійся въ собраніи Н. Pannier въ Парижѣ. Кромѣ того, Лiotаромъ были исполнены рядъ транспарантовъ на стеклѣ, изумлявшихъ современниковъ своей полной иллюзионностью.



Лiotard. „Г-жа d'Эпинай“. (Версальскій музей).

Liotard. „Madame d'Épinay“. (Musée de Versailles).



*Лютаръ. Г-жа Лавернь.
(Амстердамскій музей).*

*Liotard. Mlle Lavergne.
(Musée d'Amsterdam).*

полотно, что и при близкомъ разсмотрѣніи еле видна работа кисти. Какъ нѣжно одна краска обнимаетъ другую, хотя одна почти темная, а другая — цвѣта свѣтлаго тѣла; края уходятъ въ воздухъ, благодаря лишь мастерскимъ движеніямъ кисти... Какъ тяжелы и несносны лохмы и рвань красокъ на современныхъ картинахъ! А скучная жижица, еле прикрывающая наготу полотна! А длинныя однообразныя полосы сверху внизъ или слѣва направо, чего не позволилъ бы себѣ ни одинъ порядочный маляръ? А куски густой наляпанной краски, которую хочется отколупнуть, и которая осуждена на раннее шелушеніе сама собой! Во многихъ лучшихъ образцахъ живописи тончайшія прелести свѣта, тѣни и цвѣта объясняются исключительно точно рассчитаннымъ движеніемъ кисти, создавшей поверхность, и различными иными ремесленными знаніями.

Вышеприведенныя замѣчанія въ особенности приложимы къ масляной живописи, изъ области которой они взяты; эта послѣдняя получила наибольшее распространеніе за послѣднее время и, можетъ быть, болѣе всего нуждается въ совершенствованіи. Но обработка поверхности и использование ея возможностей для художественнаго впечатлѣнія отъ картины важно и необходимо для всѣхъ родовъ живописи. Поверхность полотна должна приглашать зрителя вступить въ духовный міръ, должна открыть ему двери... Такъ — съ точки зрѣнія конечной цѣли искусства. Сама же по себѣ поверхность должна дать картинѣ качество добротной вещи, пріятной даже на ошупь — подобно тому, какъ привлекательны эмаль, чеканный металлъ, хрусталь и стекло, парча, бархатъ, ковровая или вышитая ткань, и другіе, хорошо выдѣланные предметы.

Природа, доставляющая столь разнообразныя средства для живописнаго творчества, всегда дающая всѣ необходимыя буквы, изъ которыхъ живописецъ слагаетъ слова, а иногда указующая ему и само слово, — природа, чарующая и безконечно-образная, которая даетъ возможность говорить самой животрепетной рѣчью, потому что — наиболѣе къ ней прикосновенной, природа въ современномъ искусствѣ использована для вѣщаго творческаго слова часто такъ ложно, часто такъ недостаточно. Она или представляетъ собою самостоятельную цѣль, въ которую стрѣлокъ старательно попадаетъ изъ лука, съ удовольствіемъ отмѣчая свои усиѣхи — „вотъ попалъ, вотъ еще попалъ!“ — или она случайная, часто ненужная, часто обременяющая, мало занимательная спутница живописнаго рисунка. Гдѣ дивныя человѣчныя лица — выразительные символы незрекаемыхъ мыслей? Лица, лишеныя кукольнаго безсмыслія, надѣленные жизнью духа и только нужнымъ для творчества значеніемъ? Ихъ нѣтъ среди мгновенныхъ снимковъ съ природы, задача которыхъ воспроизвести случайное распредѣленіе силъ природы. Ихъ нѣтъ и тамъ, гдѣ люди, занятые приготовленіемъ изысканныхъ живописныхъ кушаній, ради тонкаго душка и пряности порвали свое общеніе съ подлинной природой и свѣжимъ запахомъ жизни, и избрали своимъ языкомъ языкъ готовыхъ словъ и рѣчей, уже сказанныхъ когда то или гдѣ то, языкъ замкнутый и мертвый, потому что только то

ПАМЯТИ ИННОКЕНТІЯ ФЕДОРОВИЧА АННЕНСКАГО

И. Гумилевъ

По случаю второй годовщины смерти, исполнившейся 30-го ноября.

Къ такимъ неожиданнымъ и пѣвучимъ бреднямъ
Ведя съ собой умы людей,
Былъ Иннокентій Анненскій послѣднимъ
Изъ царскосельскихъ лебедей.

Я помню дни: я, робкій, торопливый,
Входилъ въ высокій кабинетъ,
Гдѣ ждалъ меня спокойный и учтивый,
Слегка сѣдѣющій поэтъ.

Десятки фразъ плѣнительныхъ и странныхъ
Какъ бы случайно уроня,
Онъ вбрасывалъ въ пространство безымянныхъ
Мечтаній, слабого, меня.

О, въ сумракъ отступающія вещи
И еле-слышныя духи,
И этотъ голосъ ибжный и злобщій,
Уже читающій стихи!

Въ нихъ плакала какая то обида,
Звенѣла мѣдь и шла гроза,
А тамъ надъ шкафомъ профиль Еврипида
Слѣпилъ горящіе глаза...

Скамоу я знаю въ паркѣ: мнѣ сказали,
Что онъ любилъ сидѣть на ней,
Задумчиво смотря, какъ сини дали
Въ червонномъ золотѣ аллей.

Тамъ вечеромъ и страшно и красиво,
Въ туманѣ свѣтитъ мраморъ плитъ,
И женщина, какъ серна боязлива,
Изъ тьмы къ прохожему спѣшитъ.

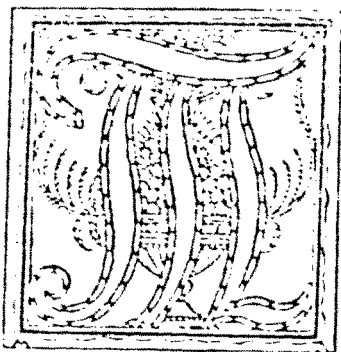


*Лотарь. Портретъ сивоуха Мюссара
(пастель).
(Музей въ Женевѣ).*

*Liotard. Portrait du syndic Mussard
(pastel).
(Musée de Genève).*

БЕСѢДА О ЖИВОПИСИ

Б. Аврешъ



Ри главныхъ предмета живописнаго образованія, это: 1) ремесло живописи, т. е. изученіе веществъ и пріемовъ, которыми можетъ пользоваться живописецъ, и умѣніе извлекать изъ нихъ полноту ихъ силы, 2) изученіе природы и умѣніе пользоваться ея своеобразіемъ и, наконецъ, 3) изученіе сокровищъ искусства всѣхъ вѣковъ и народовъ и умѣніе воспринять и употребить во благо драгоценное наслѣдіе. Такое образованіе, соединенное съ общимъ воспитаніемъ души, увѣичанное преданностью Высокому — не позволяя легкомысленно относиться къ дѣлу, которое предназначено служить сближенію Бога съ людьми — даетъ возможность живописцу переживать великія радости, и тѣмъ оправдать свои восторги передъ неисчислимыми страданіями людей, что его произведенія съ большею, по сравненію съ другими, вѣроятностью утѣшать скорби міра и возвысить души.

Вся жизнь живописца является почвой для построенія зданія его духа и дома его душѣ, а въ немъ живописныя стройки — не для украшенія угловъ, но иконы, творящія чудо. Человѣческій обликъ намѣчаетъ обликъ живописца; поэтому горетому, кто равнодушенъ къ своему духовному совершенствованію! Поверхностные и тщеславные, мелочные, пресыщенные, изнѣженные или нуждающіеся въ раздражающихъ ядахъ — произведутъ и живопись подобную себѣ, тайное сдѣлавъ явнымъ. Можетъ быть большое живописное образованіе оживить ихъ сердца; можетъ быть только позолотить ихъ язвы. Но тѣ, что носятъ въ себѣ благородство и возвышенныя страсти, найдутъ въ живописныхъ знаніяхъ своихъ слугъ, помощниковъ и руководителей, которые дадутъ имъ подняться высоко, если они стремятся къ Высочайшему, и облегчатъ совершить имъ великое, если они стремятся къ Величайшему.

Вотъ объ этихъ живописныхъ познаніяхъ пора теперь поднять рѣчь... Кое-кто кое-что знаетъ, но цѣльнаго большого образованія получить негдѣ. Время прошло, когда мастера передавали душу своего искусства вмѣстѣ съ наукою его своимъ подмастерьямъ. Современные казенныя и частныя школы не оказались способными накопить въ себѣ достаточно свѣдѣній. Мастера замѣнились преподавателями, обыкновенно недопускающими учениковъ до собственныхъ мастерскихъ, иногда прекращающими свое личное творчество по полученіи мѣста преподавателя. Во всякомъ случаѣ, эти учителя имѣютъ весьма виѣнное отношеніе къ живописи своихъ учениковъ и не оказываютъ на нихъ почти никакого нравственнаго вліянія. Въ этихъ школахъ мысль о томъ, что лучшее усвоеніе ремесла и искусствъ происходитъ черезъ подражаніе, получаетъ только частичное, мелочное примѣненіе.



Лiotаръ. „Мари Гюннингъ, графиня Ковентри“.
(Амстердамскій музей).

Liotard. „Mary Gunning, countess of Coventry“
(Musée d'Amsterdam).

И все-таки живопись золотыхъ вѣковъ не есть конечная ступень развитія ея. Въ наше горячее и зоркое время, много пространствъ открыто совѣмъ новыхъ, чарующихъ, неожиданныхъ; но сейчасъ до того много служатъ — каждый какой-нибудь маленькой особенной области, — что мало думаютъ о сосредоточеніи въ своемъ искусствѣ многихъ живописныхъ достоинствъ, полученныхъ, между прочимъ, и отъ совмѣщенія новыхъ открытій со всѣми завѣтами и знаніемъ прошлаго. Есть и такіе художники, которые твердо убѣждены въ самопроизвольности искусства. Еще кое-гдѣ продолжается суевѣрное преклоненіе передъ самодержавіемъ творческаго своеволя и безмѣрный страхъ передъ воспитаніемъ его устремленіями къ мастерству и совершенству. Теперь именно время подвести итогъ всѣмъ новымъ цѣлностямъ живописи, призывая молодыхъ художниковъ къ служенію Превосходному, Совершенному, Великому и Святому, всѣми въ данное время возможными средствами. Познаніе средствъ живописи, какъ въ началѣ указано, можно раздѣлить на три рода:

познаніе ремесла живописи,

познаніе природы (т. е. того, что можно и нужно извлечь изъ нея),

познаніе сокровищъ искусства.

Эти три рода знаній опредѣлились въ трехъ различныхъ видахъ живописи нашего времени; каждый имѣетъ свое преимущественное мѣсто развитія.

Живопись, особенно разработавшая познанія ремесла, укоренилась въ Англіи. Живопись, наиболѣе развившая стремленіе познать природу, расцвѣла во Франціи.

Живопись, прелести и особенности которой содержатся, главнымъ образомъ, въ знаніи и использованіи искусства прошлаго, произросла обильно въ Россіи.

Стремясь способствовать развитію познанія средствъ живописи, я въ дальнѣйшемъ предполагаю изложить рядъ свѣдѣній и соображеній, возникшихъ во время близкаго соприкосновенія моего съ каждымъ изъ вышеназванныхъ видовъ живописи. Конечно, это не даетъ мнѣ права надѣяться на непосредственное улучшение живописи, но можетъ быть, бесѣды мои вызовутъ обмѣнъ мнѣній о томъ, какъ привести живопись къ совершенству; также, можетъ быть, возникнетъ рядъ сообщеній по многочисленнымъ вопросамъ науки живописи. Хотѣлось бы, чтобы эти сообщенія сдѣлались постояннымъ явленіемъ въ современной печати, принося большую пользу въ дѣлѣ развитія живописи.

Невозможно и безмысленно заявлять о ненужности, бесполезности и вредѣ научнаго освѣщенія вопросовъ живописи. Мы всѣ во время творческой работы руководствуемся большимъ количествомъ соображеній, управляющихъ выборомъ красокъ, направленіемъ линій, расположеніемъ частей и пр. и пр. Многое, чѣмъ мы руководствуемся, воспринимается нами изъ случайныхъ разговоровъ, несознаннаго подражанія разнымъ образцамъ и иныхъ многочисленныхъ обстоятельствъ, оставляющихъ слѣдъ въ нашей душѣ и служащихъ вѣхами для указанія пути творчеству. Отъ такихъ прошенныхъ и непрошенныхъ вліяній художнику нельзя себя отгоро-

ваясь, толпы людей!.. Конечно. Но я долженъ оговориться, что признанная выше правда — правда недостаточная, потому что сложныя построенія мысли (полагающія продуманные и прочувствованные законы для осуществленія живописной задачи, которая опредѣляется исканіемъ неперемѣнно совершеннаго), будучи выражены въ соотвѣтствующей сложно построенной и продуманной искренней живописи, связанной нравственно съ сознаніемъ художника, — явятся неизмѣримо болѣе важными свидѣтельствами художническаго духа, просвѣтленнаго и вооруженнаго всѣми своими силами.

Живопись, не стремящаяся къ сооруженію обширныхъ своихъ зданій, останется только пріютомъ бѣдности. Убогая лачуга духа-скитальца можетъ быть сложена на спѣхъ. Но нельзя приступить къ постройкѣ дворца или храма Духу созидающему, безъ обширныхъ предварительныхъ соображеній, безъ науки зодчества, безъ начертаній разума, безъ помощи большого снаряженія. У насъ его нѣтъ еще, но время о немъ позаботиться. А пока что, право, каждый маляръ знаетъ больше о томъ, какъ нужно употребить краски въ дѣло, чѣмъ многіе изъ извѣстныхъ художниковъ, потому что тотъ краситъ, а эти пишутъ, тотъ повинуется своей скромной наукѣ, эти безоглядно отдаются творческому напѣтию.

Силы красокъ и кисти не использованы. Гдѣ дивная чистота, ясность, таинственная переливчатость и прозрачность красокъ? Гдѣ изумительная игра кисти, которая ,обрабатываетъ' поверхность полотна: то выковываетъ ее на подобіе металла, то превращаетъ въ восхитительную рѣзьбу искуснаго мастера, то, скрывая весь трудъ, даетъ впечатлѣніе, будто картина создана легкимъ дуновеніемъ отъ дыханія генія? Какъ недостаточно занимаютъ современныхъ художниковъ качества поверхности! Между тѣмъ, вычеканенная, любовно обработанная поверхность или поверхность, отъ нѣжныхъ прикосновеній кисти словно нерукотворная, является необходимой принадлежностью драгоценной картины. Она даетъ намъ ощущеніе, что каждый вершокъ полотна обработанъ, обдуманъ, не ускользнулъ отъ вниманія автора или созданъ однимъ велѣніемъ его свѣтлаго сознанія безъ усилія рукъ. Кромѣ того, при изученіи того, какъ положены краски на картинахъ многихъ мастеровъ въ золотые вѣка живописи, видно, что само движеніе кисти находится въ тѣсной связи съ художественнымъ впечатлѣніемъ отъ изображеннаго предмета. Здѣсь кисть накапливаетъ краску въ видѣ холмиковъ, и они отражаютъ свѣтъ по всѣмъ направленіямъ; тамъ кисть ,успокаиваетъ' поверхность настолько, что ни одна крупинка красящаго вещества не отражаетъ лучей (это особенно въ области тѣни, т. к. поверхность своимъ покоемъ должна помогать впечатлѣнію тѣни, — вѣдь въ тѣни все покойно); здѣсь слѣды кисти — коротки и пересѣкаютъ другъ друга по всѣмъ направленіямъ, а тамъ они слѣдуютъ за изгибами представляемаго предмета; здѣсь они свидѣлствуютъ о томъ, что долгая предварительная работа была совершена съ великимъ трудомъ и терпѣніемъ и затѣмъ блестяще и весело оживлена легко набросанными красками; тамъ краски такъ искусно налиты на

КЪ ИСТОРИИ ТИПА ПЬЕРРО

(о возможности воскрешения пантомимы)

Alex. St.

I

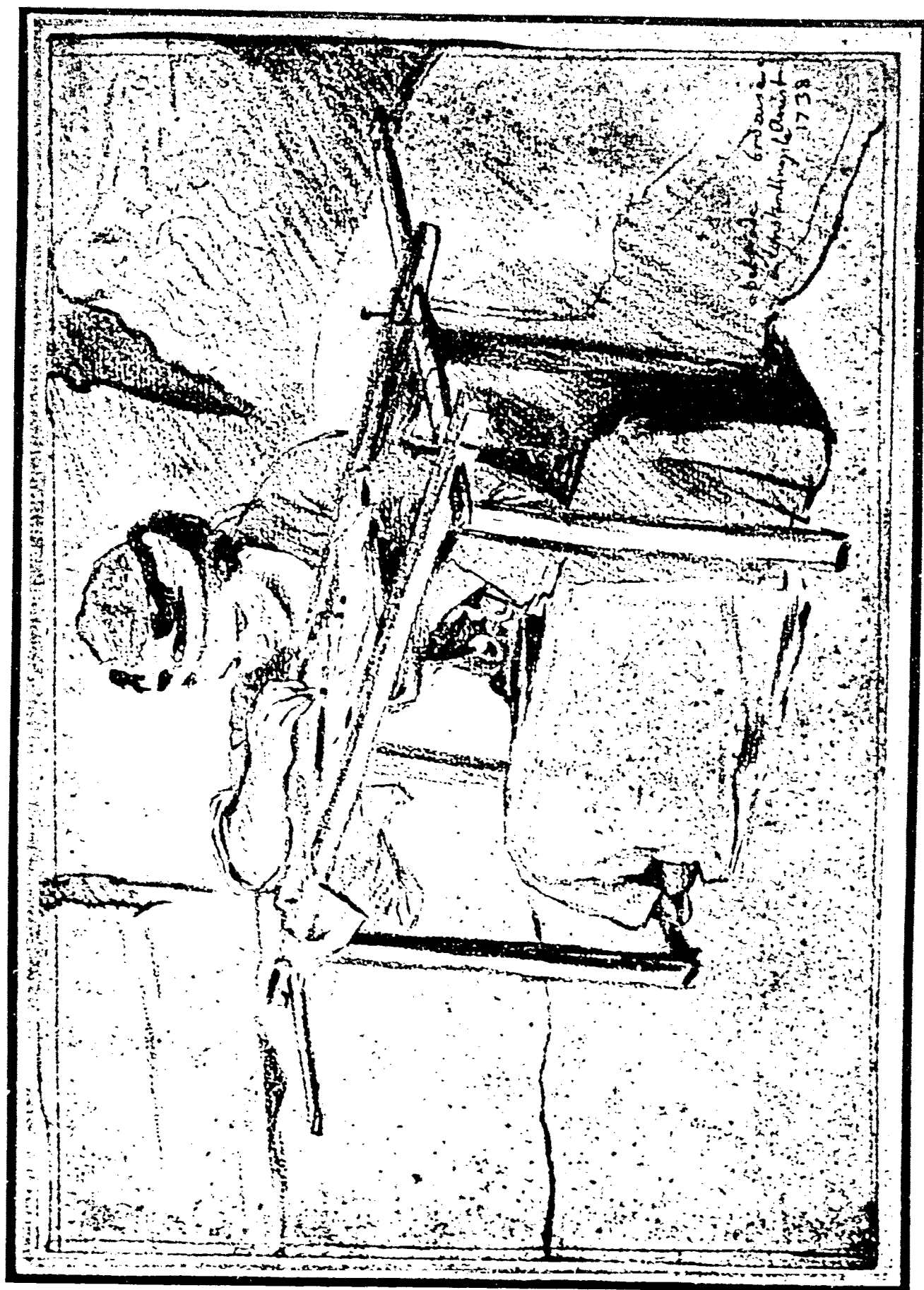


ЕНІА давно уже интересовалъ Пьерро. Кто онъ, этотъ ,блѣдный
человѣкъ лирики‘ и блѣлый кавалеръ луны, такой интригующій
и странный въ своемъ безмолвіи и все же столь много гово-
рящій? Чистенькій и блѣлый, какъ котъ, болящійся замянуть свою
шубку, съ бровями, изогнутыми тонкой дугой на комически
неподвижномъ лицѣ, съ острымъ взоромъ пронизательныхъ
черныхъ глазъ, то понизывающихъ, то убѣгающихъ въ сторону,
съ движеніями, которыхъ никогда нельзя предугадать, всегда неожиданныхъ и выте-
кающихъ изъ какихъ-то ему одному извѣстныхъ мотивовъ, шаловливый и странный,
жестокій, холодный наблюдатель и большой идеалистъ, сенсуалистъ и мистикъ,
сангвиникъ, надѣвший маску безстрастія? Кто онъ? Чего ему надо? Почему
его такъ любятъ дѣти, почему онъ такъ несчастливъ въ любви? Почему намъ уже
съ дѣтства примелькались безчисленныя иѣмецкія гравюры, гдѣ изображено утро
послѣ непремѣннаго карнавала: спятъ вывѣски, запущенныя сѣтвомъ, спитъ покри-
вившійся желѣзный пѣтухъ на желѣзной балюстрадѣ, и спитъ Пьерро въ глубокомъ
сѣтву, свалившись у ступенекъ крыльца. А за угломъ съ шаловливымъ смѣхомъ
проходятъ Колумбина подъ руку со счастливымъ обладателемъ. Или другая картина:
на балу. Онъ принесъ букетъ. О, съ какой окрыленной радостью сѣвшилъ онъ
навстрѣчу, какъ бережно прижималъ къ груди эти хрупкіе цвѣты въ голубомъ
портбукетѣ. И вотъ теперь онъ стоитъ, согнувшись въ узкомъ проходѣ, всѣмъ
существомъ своимъ давая дорогу ему и ей. Букетъ упалъ къ его ногамъ. И голова
въ черномъ serre-tête, съ правильными, слишкомъ правильными чертами лица, свѣ-
силась на грудь. Почему онъ такъ несчастливъ? Вѣдь онъ плѣнителенъ. Быть
можетъ потому, что онъ такъ перемѣнчивъ, такъ волнующе разнообразенъ? Жен-
щины-же любятъ въ мужчинѣ четкость линий — вѣчно - мужское. А онъ дитя,
женщина и народъ. И здѣсь онъ раздваивается. Быть можетъ, его младшій братъ
дѣйствительно обладалъ вздернутымъ носомъ и всей шаловливой и невинно-хищной
граціей котенка. Это онъ, младшій братъ — невинный интриганъ, обжора и пьяница
и неудачный сластолюбецъ. Вотъ онъ тащить убитую имъ жену къ колодезю. Бро-
саетъ ее туда внизъ головой, потомъ припадаетъ къ отверстію колодезца и жадно
смотритъ, какъ расходятся концентрическіе круги затѣмъ, чтобы оттолкнувшись
отъ стѣнъ, сойтись и расплыться опять. На его дѣтскомъ лицѣ лишь одно любо-



Ломаръ. Г-жа Бо-па. (Аукеродамскіи музей).

Liotard. „M-me Boire”. (Musée d'Amsterdam).



Лионард. Брусе в Константинополе.
(Брусе и черная каравансера).
(Луврская галерея).

Лионард. Брусе в Константинополе.
(Брусе и черная каравансера).
(Музей Лувра).

слово живо, которое связано съ его первоисточникомъ, т. е. съ художнической непосредственностью.

Природа должна быть возлюбленной непокидаемой подругою живописца, потому что она 'страхуетъ' отъ смерти. Рѣчь не о томъ, часто безмысленномъ, школьномъ воспроизведеніи 'натуры', доводящемъ насъ до отчаянія, такъ какъ воспроизведеніе природы невозможно въ ея многосторонности и не составляетъ предмета искусства, но рѣчь о томъ, чтобы душа накопила жизненные образы, соотношенія, очертанія, чтобы умъ вспоминалъ ихъ и давалъ имъ живописный обликъ, чтобы живописецъ былъ чутокъ ко всѣмъ возможностямъ природы и благодаря непрерывному общенію съ нею оставался сильнымъ и свѣжимъ. Желаннымъ слѣдствіемъ близкаго 'сожитія' съ природой, будетъ гибкій выразительный рисунокъ, вышедшій изъ предѣловъ обезличенныхъ обобщеній; живописецъ, нашедшій разрѣшеніе своихъ задачъ въ отклоненіяхъ природы отъ навязанныхъ ей схемъ, откроетъ въ ней неизсякаемый источникъ прелестей. Не повтореніе природы во всей ея полнотѣ, но уразумѣніе и похищеніе ея сродной духу стороны нужно для творчества: нужно все, что въ ней ясно, какъ непререкаемая мысль, что бодро и сладкозвучно, какъ откровенная любовь, что повелительно и важно, какъ царственное рѣшеніе, что таинственно, какъ исполняющееся пророчество, что упорно, какъ безотвѣтная молитва, что иѣжно, что еще иѣжнѣе, что стройно, что возвышено, что грозно, что бесконечно и мудро, — Боже! все несказуемое, но очамъ видимое: душа найдетъ соотвѣтствія.

Живопись прошлаго не есть конечная ступень живописи, но въ огромномъ количествѣ прекрасныхъ старыхъ образцовъ заложено много драгоценнаго и нужнаго именно для нашихъ дней: проявленіе глубокихъ ремесленныхъ знаній и основаннаго на нихъ мастерства, большое пониманіе строительства картины, развитое мышленіе о живописи и стремленіе къ совершенствамъ, сознаніе важнаго значенія живописи въ развитіи человѣческаго духа. А сколько въ этой старой живописи лучшихъ душевныхъ состояній, во всеоружіи покоряющаго насъ выраженія! Чѣмъ больше любитъ человѣкъ создаваемый домъ, тѣмъ больше стремится къ его благородному украшенію. Чѣмъ болѣе душевнаго богатства вмѣщаетъ живописецъ въ свою картину, тѣмъ болѣе онъ долженъ заботиться, чтобы этотъ домъ его души былъ соотвѣтствующимъ образомъ убранъ, чтобы ему всегда было желанно созерцать его.

Съ этой стороны много поучительнаго въ искусствѣ прошлаго: какъ все, что похоже на неряшливость, скороспѣлость, необдуманность, небрежность, далеко отъ него. Не дѣло указывать и выбирать жемчужины изъ этого безцѣннаго наслѣдія и вспоминать здѣсь ихъ красоты. Накопленные богатства живописи даютъ возможность каждому находить и выбирать своихъ боговъ, изучить ихъ заповѣди и слѣдовать имъ, какъ своимъ лучшимъ руководителямъ, свободно избраннымъ за манящія совершенства на то время, когда ищущій умъ нуждается въ руководителяхъ.

актера, драматурга, историка театра и, наконецъ, интересная, какъ показатель эволюціи героя и коллективной психики.

Я старался, по мѣрѣ возможности, уяснить себѣ все выше намѣченное, не удаляясь слишкомъ вглубь итальянскихъ первоисточниковъ, ибо, въ данномъ случаѣ, они оказались ненужны. Быть можетъ, эти странички кого нибудь заинтересуютъ.

II

Всѣмъ извѣстно значеніе итальянской народной импровизаціи и площадныхъ типовъ итальянскаго фарса въ исторіи романскаго, да и вообще европейскаго театра. Арлекины, Паяцы, Полишинелли, Кассандры живутъ вотъ уже нѣсколько столѣтій и, по всей видимости, будутъ жить еще долго, какъ и русскій Петрушка, который, къ слову будь сказано, кажется, только возрождается. Вліяніе итальянскаго театра на театръ Мольера громадно. Набѣленное лицо предковъ Пьерро знакомо было Болоньѣ еще въ 16-омъ вѣкѣ, какъ и его бѣлая блуза, которую тогда носилъ Бартольдо. Пьерро въ своемъ одѣяніи, мимикѣ и гримѣ вполне совпадаетъ съ другимъ французскимъ персонажемъ, Gilles'емъ, увѣковѣченнымъ Ватто и изображеннымъ имъ въ просторной бѣлой блузѣ, широкихъ бѣлыхъ панталонахъ, падающихъ раструбомъ и закрывающихъ башмакъ, съ намучненнымъ лицомъ и съ головой, покрытой широкополой и остроконечной шляпой. Замѣните шляпу чернымъ *serre-tête* и вы получите Пьерро.

Итакъ, Gilles. По происхожденіе французскаго Gilles'я изъ итальянскаго Giglio, кажется, несомнѣнно и, если и отрицается иными изслѣдователями, то, надо полагать, лишь изъ шовинизма. Мы знаемъ, что Джиліо впервые появляется на французской сценѣ въ итальянской труппѣ *'Intronati'* въ 1532 году. Онъ играетъ роли слугъ, наперсниковъ и, подчасъ, несчастныхъ влюбленныхъ. Персонажъ комическій. Однако, онъ ничего общаго не имѣетъ съ тѣмъ Джиліо, котораго играютъ въ Неаполѣ въ 1701 году актеры Филиппо и Фабіенти.

Когда появился французскій Жиль? Въ точности это неизвѣстно. Но въ 1702 году Майю, *acteur fogaïn*, играетъ подъ именемъ Жилля роли Пьерро. Отсюда и отождествленіе Ватто обоихъ типовъ. Какъ-бы тамъ ни было, казалось-бы, вся эта совокупность фактовъ знаменуетъ лишь одно: безусловную преемственность итальянскаго и французскаго театровъ въ смыслѣ образованія типа Ватто. Однако, эту преемственность иные изъ изслѣдователей отрицаютъ.

На этотъ счетъ мнѣнія колеблются, и очень. Такъ, Морисъ Сандъ *, выказываетъ себя безусловнымъ сторонникомъ теоріи преемственности. По его мнѣнію типъ Пьерро насчитываетъ семь вариаций и предшественниковъ: итальянскихъ — Bertoldo,

* Maurice Sand, *Masques et Bouffons de la Comédie Italienne*, 2 vol. in-4°. Paris, 1860.



Лiotаръ. Портретъ г-жи Лiotаръ
(пастель).
(Музей въ Женевѣ).

Liotard. Portrait de Mme Liotard
(pastel).
(Musée de Genève).

типа осложняется. Итальянское вліяніе породило французскую обработку типа, французская версія породила итальянскую. Но итальянское вліяніе во второй стадіи сведено къ *minimum*'у. Интерпретаторы роли состоятъ какъ изъ французовъ, такъ и изъ итальянцевъ. Съ изгнаніемъ итальянцевъ персонажъ окончательно закрѣпляется и націонализуется. Онъ становится французскимъ.

И все-же генезисъ Пьерро неясенъ. Если для насъ положенія Селлера безусловно неубѣдительны, и фактъ существованія Рієго, какъ и его родственная связь (какъ увидимъ далѣе) съ Педроліно, въ достаточной степени знаменательны, то въ исторіи театра оказываются нѣкоторыя данныя, которыя еще болѣе затемняютъ вопросъ. Невѣстно, итальянскаго ли происхожденія набѣленное лицо и бѣлая блуза. Французскіе *badin*'ы бѣлили себѣ лицо, кажется, еще въ 15-омъ вѣкѣ, во всякомъ случаѣ до Монтаня. Въ 1502 году Jean Serre и сынъ его Auguste Serre, другъ Клемана Марро, совершали свои *parades* въ костюмахъ аналогичныхъ костюмамъ, описаннымъ Каллю *. Изъ числа такихъ *badin*'овъ, намъ извѣстенъ одинъ, ставшій наиболѣе знаменитымъ, Robert Guérin по прозвищу *Lafleur*, но болѣе извѣстный подъ именемъ Gros-Guillaume, актеръ *Hôtel de Bourgogne*. О немъ говоритъ еще Рабле въ „Гаргантюа“. Gros-Guillaume — носилъ блузу изъ бѣлаго полотна, яркихъ цвѣтовъ панталоны и красную войлочную шапку. Онъ не захотѣлъ надѣть личины Паяца, но засыпалъ себѣ лицо мукой. Бывшій мельникъ, необычайно жирный, тучный и сильный, онъ носилъ два пояса, тѣсно обхватывающихъ его животъ, верхній и нижній. Gros-Guillaume имѣлъ успѣхъ колоссальный. „Turlupin, Gaultier-Gargouille и онъ были единственными истинными французскими буффонами, — говоритъ Сандъ. — Со смертью Gros-Guillaume'a и Gaultier-Gargouille, которые скончались въ промежутокъ нѣсколькихъ лѣтъ, умеръ и французскій фарсъ“.

Итакъ, сомнительно, — заимствованы-ли одежда и гримъ у итальянцевъ. Болѣе того: вѣдь эта бѣлая блуза мельника была также блузой французскаго крестьянина. Самое слово „Пьерро“ — кличка воробья и, подобно другимъ словообразованіямъ, Марго — кличкѣ коровы, Жаннетонъ — кличкѣ овцы, типично французское. Но если французы внесли свое содержаніе въ психику типа и во вѣншемъ слѣдовали тоже своей традиціи, то что-же остается тогда отъ теоріи преемственности? Генезисъ типа осложняется еще болѣе.

Намъ кажется, что исторія развитія типа такова: французскій народный геній никогда не чувствовалъ себя хорошо въ рамкахъ итальянскаго театра. Психологическое трактованіе типа французами столь отличается отъ итальянскаго, что мы можемъ съ полнымъ правомъ приурочить его генезисъ ко второй половинѣ 17-го вѣка, т. е. съ момента введенія его Мольеромъ на подмостки Французской Комедіи. Его отецъ — итальянскій Рієго, его дѣдъ — итальянецъ-же Педроліно. Дальнѣйшая его связь съ итальянскимъ театромъ, со старшей (Паяцъ), какъ и съ

* Всѣ эти свѣдѣнія у Sand'a. Глава „Pierrot“.



*Лiotаръ. Прекрасная шоколадница.
(Дрезденская галерея).*

*Liotard. 'La belle chocolatière'.
(Musée de Dresde).*

ствѣ, но въ заключеніе примиряется, беретъ на себя вину и проситъ у нея же прощенія, котораго добивается лишь съ трудомъ. Въ роляхъ слуги кокетки Фламиніи, онъ отказывается передавать ей *billets doux* счастливому сопернику Ораціо. Фламинія и Ораціо оскорбляютъ его, называютъ мерзавцемъ и сводникомъ. Онъ приходитъ въ необычайную ярость, послѣ чего рыдаетъ въ объятіяхъ Арлекино надъ потерей своей репутаціи.

Въ другихъ пьесахъ Скала, онъ напивается вмѣстѣ съ Докторомъ и Капитаномъ и продѣлываетъ тысячу экстравагантностей. Онъ трусъ и хвастунишка. Желая отмстить Арлекину, онъ является вооруженный съ ногъ до головы, застаётъ своего недруга и бросается на него съ оружіемъ въ рукахъ. Арлекинъ, вооружившись засовомъ, спокойно поджидаетъ его. Здѣсь они забрасываютъ другъ друга ругательствами въ надеждѣ, что присутствующіе ихъ разнимутъ, — что и хочетъ сдѣлать Капитанъ. Тогда они яростно набрасываются другъ на друга, но всѣ удары попадаютъ въ Капитана. Въ другомъ мѣстѣ Педролино хвастаетъ, что не боится ничего, но завидѣвъ Арлекина въ бѣлой одеждѣ и съ фонаремъ въ рукахъ, не заканчиваетъ рѣчи и убѣгаетъ со всѣхъ ногъ.

Онъ любитъ хорошо покушать.

Его поколотили. Онъ жалуется и плачетъ. Онъ встрѣчаетъ Арлекина, который приноситъ ему въ подарокъ отъ Капитана блюдо макаронъ. Педролино принимаетъ подарокъ и, продолжая плакать, унысываетъ съ жадностью макароны; тронутый этимъ, Арлекинъ присоединяется къ слезамъ друга и помогаетъ ему въ ѣдѣ. Появляется Бураттино. Увидя, какъ оба они плачутъ и ѣдятъ, онъ тоже ударяется въ слезы и присоединяется къ тарелкѣ. Никто изъ нихъ не говоритъ ни слова. Макароны, политые слезами, быстро уничтожаются. Продолжая плакать, Педролино рекомендуетъ Арлекину поцѣловать отъ его имени руку Капитану и уходитъ; Бураттино проситъ Арлекина о томъ-же и уходитъ въ другую сторону, весь въ слезахъ; остается Арлекинъ, который раздражается рыданіями и уходитъ, облизывая блюдо.

Онъ хитеръ и проказникъ...

Таковъ Педролино въ сборникѣ Фламиніо Скала.

Вы видите: типъ сложный. Онъ не только фанфаронъ и хвастунишка, обжора и пьяница, проказникъ и плутъ, но онъ сверхъ того и сентименталенъ. Нѣчто вродѣ нравственнаго неврастеника. Онъ не лишенъ морали, хотя ежеминутно преступаетъ ее, и обижается, если его въ томъ заподозрятъ. Сластолюбецъ, онъ мечтаетъ о чистотѣ, трусъ, онъ жадно хочетъ героизма, и припадки яростнаго отчаянія безпрестанно смѣняются у него столь-же необузданными припадками радости.

Я скажу больше: онъ поэтъ. Онъ художникъ и импровизаторъ. Что же будетъ, если онъ попадетъ въ позднѣйшую капиталистическую эпоху, если, въ качествѣ скромнаго конторщика, онъ заболѣетъ безнадежной любовью къ прекрасной

доть. Нельзя и не должно. Наоборотъ, надо стремиться къ созданію возможно большого количества хорошо обоснованныхъ, полезныхъ мыслей и положеній, которыя уже тѣмъ, что обдуманно выражены и послѣдно обоснованы, заслуживаютъ вниманія. Не бѣда, если многое высказанное среди этихъ научныхъ попытокъ окажется при ближайшемъ разсмотрѣніи неосновательнымъ. Пусть возникнетъ борьба за правду! Независимо отъ того, на чьей сторонѣ окажется побѣда, это бореиіе да будетъ возвышающей и укрѣпляющей страстью, благотѣльной для духа, преданнаго живописи.



Въ 1718 году оба они, Пьерро и Арлекинъ, попадаютъ въ общество амазонокъ, выбирающихъ себѣ сами мужей, гдѣ и совершаются соотвѣтственные *qui pro quo*, и т. д. Одна изъ самыхъ интересныхъ страничекъ — вопросъ о томъ, какой обработкѣ подвергся Пьерро, преломившись въ индивидуальности этихъ исполнителей, остается, къ сожалѣнію, мало освѣщеннымъ. Мы знаемъ, что Беллини отличался большой простотой игры и подчеркивалъ безхитростную наивность персонажа, что Пьетро Соди изъ Рима былъ танцовщикъ и мимъ, авторъ многихъ пантомимъ, установившій весьма важный моментъ въ исторіи Пьерро — Пьерро-мима (1749 г.), наконецъ, что талантливѣйшій Намбсче особенно способствовалъ популяризаціи типа, ставшаго наиболѣе народнымъ послѣ Полишинеля. Это онъ, по преданію, добился отъ знаменитаго композитора Люлли музыки на „*Au clair de la lune*“. Съ этой поры пѣсенку распѣваютъ все, подъ нее убаюкиваютъ дѣтей; взявшись за руки, распѣваютъ ее маленькія дѣвочки... Но каковъ былъ психологическій обликъ Пьерро, созданный этими исполнителями, мы сказать не можемъ. Пошелъ-ли онъ по пути, указанному Педроліно, или давалъ обликъ французскаго крестьянина? Скорѣй послѣднее. Подобно тому, какъ Ріего, говоритъ Сандъ, былъ воплощеніемъ итальянскаго крестьянина, такъ Pierrot былъ воплощеніемъ крестьянина французскаго. Во французскихъ пьесахъ и пантомимахъ Пьерро всегда выступаетъ рядомъ съ Кассандромъ. Это существо, говорящее все, что думаетъ, и не признающее никакихъ социальныхъ различій... Пьерро — смѣсь здраваго смысла и наивности. Въ немъ есть что-то отъ Санчо Пансы. Онъ въ одно и то-же время доверчивъ и скептиченъ. Это вѣчный типъ свободно высказывающагося поселанина (*l'éternel franc parleur rustique*), ничему не удивляющійся, охотно отдающійся проказамъ и спокойно насмѣхающійся въ глубинѣ души надъ ихъ нецѣлостію; типъ, по своей правдивости не умирающій и не преходящій. Но еще вѣрнѣе, что незафиксированный режиссерскою указкой и свободно развивающійся въ импровизаціяхъ въ рамкахъ схематически набросаннаго сценарія, Пьерро, преломившись въ индивидуальности артиста, каждый разъ мѣнялъ свой зыбкій обликъ. Тяжеловѣсный у Мольера, онъ легкій воздушный плясунъ у мима Соди; глубоко комичный у Жиратона, онъ вѣроятно романтиченъ у Амона.

Но откуда взялся свѣтъ мѣсяца, который такъ любитъ Пьерро, этотъ романический и зыбкій обликъ страдальца, одиноко гримасничающаго въ лунной ночи? Неужто все это порожденіе лишь второй половины 19-го вѣка? Неизвѣстно, неизвѣстно...

(Окончаніе слѣдуетъ).

пытство. Угрызенія совѣсти ему неизвѣстны. Холодный математикъ, онъ наблюдаетъ лишь за движеніемъ частицъ воды, и однимъ явленіемъ изъ области опытной физики умъ его сталъ богаче. И — все. А послѣ трудового дня можно доставить себѣ маленькое развлеченіе, и онъ лѣнивыми шагами направляется къ ближайшему виноторговцу, чтобы тамъ раснять съ подвернувшимся пріятелемъ бутылку вина. Онъ игривъ и сластолюбивъ. Это онъ пускаетъ въ ходъ забавно-глупую и старую какъ міръ отговорку, что у него дѣтъ спичекъ, когда стучится ночью въ дверь къ Коломбинѣ:

Ma chandelle est morte
Je n'ai plus de feu;
Ouvre moi la porte
Pour l'amour de Dieu.

Онъ любитъ всѣ радости бытія и не останавливается передъ средствами ихъ достиженія. Забавный убійца, остроумный обманщикъ, сангвиникъ, все-же страдающій какимъ-то тайнымъ недугомъ, онъ полонъ по временамъ какого-то кромѣшного отчаянія и, озлобленный и жестокій, холодный и безпощадный, онъ выкидываетъ жестокіе фарсы, въ которыхъ за комической ихъ нецѣпностью чувствуется какая-то страшная глубь, и, заложивъ руки за спину, весь движеніе въ своей неподвижности, не дрогнувъ ни однимъ мускуломъ лица, наблюдаетъ результаты своихъ холодно-злыхъ и шутовскихъ дѣйствій. И здѣсь уже незримо нарождается обликъ его двойника — Пьерро-Старшій.

Старшій Пьерро не таковъ. Онъ за версту далекъ отъ наивнаго убійства. Я говорю старшій, хотя онъ немного моложе по возрасту и появился лишь недавно (когда? не съ Мюссе-ли?). Но такова скорбь его лица, такая глубокая возмущалость въ его мученическомъ и исхудаломъ ликѣ, что онъ по праву становится старшимъ. Его интересуютъ уже вопросы другого порядка. Онъ метафизикъ и индивидуалистъ. Онъ заболѣлъ космическимъ отчаяніемъ и написалъ стихи Лафорга. У каждой эпохи свой Пьерро.

Итакъ, кто такой Пьерро? Можно опредѣлить его духовную физіономію догматически. Въ извѣстную эпоху онъ представляетъ намъ такія-то и такія-то черты. Но онъ многоликъ и разнообразенъ. Пьерро дѣтской пѣсенки —

Au clair de la lune
Mon ami Pierrot

сильно отличается отъ Пьерро Дебюро, а этотъ послѣдній отъ Пьерро Шере и всѣ три ничего общаго уже не имѣютъ съ Пьерро Лафорга и Блока. Не примѣнить-ли здѣсь историко-сравнительный методъ? Не поискать ли въ исторіи театра происхожденіе этого типа, его эволюцію, его различные видовзмѣненія? Забавная и любопытная страничка, приобретающая свой особый смыслъ въ глазахъ режиссера,

природы, я сталъ старше и болѣе зрѣлымъ, я учился и работалъ... что жъ дѣлать? Только Богу въ насъ можно оставаться вѣрнымъ... не словамъ.

Я сказалъ, что символизмъ нѣчто среднее между аллегоріей и мистикой. Не пугайтесь: я скажу и больше. Символизмъ — естественная переходная стадія души, восхищенной своими возможностями и глубинами и ошеломленной многообразіемъ предметовъ и формъ въ природѣ, и поэтому потерявшей власть надъ самою собою и влагающей въ слова то, что замѣтили глаза человѣка и не могло упорядочить внутреннее око; страстное оформливаніе, а не оформленная страсть, а лишь послѣдняя, боюсь я, есть искусство. Все остальное — лишь путь къ нему, приводящій къ цѣли послѣ долгаго труда и старанія, если авторъ талантливъ, конечно. И я бы сказалъ еще больше: я боюсь, что символизмъ имѣетъ лишь значеніе, какъ ученическія работы тѣхъ поэтовъ, которые сдѣлались истинными художниками, лишь переставъ быть символистами...

Этому научилъ меня Стефанъ Георге и еще другому. Про меня говорятъ, что я строгій критикъ, но, долженъ сознаться, мнѣ пора стать много болѣе строгимъ. Въ наше время, когда довольно было раздробить бѣлый свѣтъ искусства въ призмы и получить семь лучей спектра, въ наше время анализа можно было многія вещи хвалить въ ихъ цѣломъ, когда онѣ и не заслуживали похвалы, — но теперь, когда лучшіе люди стремятся уйти изъ этого хаоса многихъ красокъ къ освобождающему бѣлому свѣту, когда приближается всеобщая тоска по синтезу обобщающаго (далекаго отъ школьныхъ споровъ) искусства, теперь пора очистить храмы, хотя бы ударами плетей.

И какъ могу я теперь говорить о молодыхъ поэтахъ, когда все ярче возгорается искусство Стефана Георге, когда еще не понято, не услышано величіе этого великаго художника.

Именно величіе! То величіе, которое, хотя бы и въ обыденныхъ словахъ высказала уже современная жизнь, величіе, звенящее надъ нами уже два десятилѣтія, хотя мы его и не умѣемъ слышать сквозь крики его сопровождающіе, это величіе воплотилось теперь въ искусствѣ и не въ іератическомъ, не въ теургическомъ, но живомъ, человѣческомъ и страстномъ. Я не хочу здѣсь опредѣлять, какъ тѣсна связь Георге съ современной кипучей жизнью, и утверждаю лишь, что въ ея могучій потокъ жизнь еще болѣе могучая вступила ея прекраснымъ рокомъ.

Величіе здѣсь и тамъ! Ибо нашъ вѣкъ, рабами сдѣлавшій тѣ машины, которымъ мы служили въ 19-мъ столѣтіи, давшій намъ дѣйствительность безумиѣ безумнѣйшихъ мечтаній (мистерія русско-японской войны, китайскій гротескъ 1911; славянская трагедія 1912), давшій намъ людей, которые съ невиданной раньше энергіей стремятся къ новому и, находя его, ищутъ еще болѣе новаго, давшій намъ мифы и героевъ, достойныхъ новаго неба боговъ, почти осуществившій вѣчное стремленіе людей къ четвертой стихіи, болѣе великій и въ уродливомъ и въ прекрасномъ, и въ высокомъ и въ смѣшномъ, чѣмъ всѣ бывшія времена, по-



Портрет, Турокъ (турецкая).
(Турецкий музей).

Портрет, Турокъ (турецкая).
(Музей Лувра).

1900 года и выступающемъ еще теперь. Прежде всего, конечно, поэты принадлежашіе и принадлежавшіе къ тѣсному кружку Стефана Георге. Изъ этихъ молодыхъ поэтовъ кажется мнѣ единственнымъ значительнымъ Фридрихъ Гундольфъ (Gundolf), какъ я это уже не разъ говорилъ (ср. „Аполлонъ“ III — IV, 1912). Изъ поэтовъ принадлежавшихъ раньше къ кружку Георге называютъ чаще всего, и, думается мнѣ, не совсѣмъ безъ основанія Гофмансталя. Правда, я увѣренъ, что Г у г о ф о н ъ-Г о ф м а н с т а л ь (Hofmannsthal) теперь очень переоцѣниваются, но я долженъ все же признать, что это поэтъ исключительно тонкій, удивительный лирикъ, съ душою драматурга, но безъ драматическаго огня, слишкомъ тонкій, чтобы создать нѣчто монументальное, но неподобный въ нѣкоторыхъ лирическихъ драмахъ („Der Abenteurer und die Sängerin“) и во многихъ стихотвореніяхъ.

Такую же классичность съ устремленіемъ къ простотѣ (къ сожалѣнію, ставшимъ манерой) обнаруживаетъ Рудольфъ Александръ Шредеръ (Schröder); сначала писавшій слишкомъ длинно, повторявшійся и потому бывшій скучнымъ, онъ выработалъ съ годами болѣшую сжатость, благородную сухость языка и, повидимому, потрудился надъ формою стиха. Въ немъ сочеталось вліяніе раннихъ произведеній Гете и его времени съ вліяніемъ Георге, котораго онъ пытается порою преодолѣть, безуспѣшно, такъ же какъ и другъ его Рудольфъ Борхардъ (Borchardt), прежде всего филологъ, и несомнѣнно талантливый поэтъ, которому не хватаетъ только одного, чтобы достичь высоты: страстности. Борхардъ — превосходный мастеръ стиля, понимаетъ монументальное творчество, но часто теряется въ подробностяхъ подъ вліяніемъ страннаго вкуса къ чему то не вполне настоящему.

Ученикомъ этихъ трехъ является мой соотечественникъ, молодой поэтъ Отто фонъ-Таубе (von Taube), лирикъ тонкій, нѣжный и изящный, много поработавшій надъ стихомъ.

Но этихъ четырехъ поэтовъ, болѣе или менѣе тѣсно связанныхъ между собою въ своихъ стремленіяхъ, достиженіяхъ и ошибкахъ, превосходитъ по своей значительности творчество нашего крупнаго лирика Райнера Маріи Рильке (Rainer Maria Rilke), который сталъ для насъ въ своихъ послѣднихъ стадіяхъ развитія тѣмъ же, чѣмъ сдѣлались Сезаннъ и Ванъ Гогъ для художниковъ. Можно не быть его ученикомъ, но нельзя читать его, не поучаясь въ то же время. Потому что совсѣмъ по новому взглянулъ Рильке на хаосъ и на вещи и это новое говоритъ онъ съ такою литургическою сосредоточенностью, облекаетъ это новое въ такую неслыханно новую форму, въ мелодіи, столь сладостныя для уха и столь убѣдительныя по внутреннему своему ритму, что творчество его роковымъ образомъ повліяло на новое поколѣніе нѣмецкихъ лириковъ: съ его пути не умѣли свернуть, попытались взглянуть на міръ его глазами, но добились только безвкусицы.

Немногіе спасли свой обликъ: такъ Максъ Мелль (Mell), воспѣвающій природу дивными напѣвами, языкомъ образнымъ и поразительно монументальнымъ (хороши

Pagliaccio, Pedrolino, Perre-Nappa, французскихъ — Gilles и Gros-Guillaume, англійскаго — клоунъ. Но такой интересный изслѣдователь, какъ Людовикъ Селлеръ *, говоритъ иное: „Происхожденіе Пьерро несравненно менѣе темно, нежели происхожденіе Полишинеля — говоритъ онъ, — и совершенно напрасно его стараются отодвинуть въ эпоху, отстоящую отъ насъ далѣе середины 17 в., эпохи его формаций, какъ театральнаго типа“. Пьерро по мнѣнію Селлера родился на французской сценѣ. Напрасно его выводятъ изъ Бертольдо. Пьерро былъ созданъ Мольеромъ. Точно также и французскаго Жилля не слѣдуетъ выводить изъ итальянскаго Джиліо. Почему? Этому своему положенію Селлеръ аргументаціей не подкрѣпляетъ. Hugouinet **, не самостоятельный въ своемъ изслѣдованіи, а лишь компилирующій Селлера и Санда, защищаетъ третью версію: „...Быть можетъ было бы неблагоприятно выводить происхожденіе Пьерро изъ Джиліо 16 в.“ И далѣе: „Дѣйствительно, начиная съ 1547-го года, итальянцы называли Pedrolino Pièro (т. е. маленькимъ Pièrre'омъ) честнаго слугу, но забавника, фарсера, хвастуна, трусящаго при малѣйшей опасности. Pièro въ соединеніи съ арлекиномъ создалъ типъ тѣхъ персонажей, которыхъ въ труппѣ Gelosi называли Zanni: коварнаго и хитраго слуги, похожаго на Скапэна или Жокрисса. Времена измѣнили Пьерро. Доминикъ пересоздаетъ впоследствии типъ арлекина, представивъ его хитроватымъ простакомъ, остроумнымъ дуракомъ, надъ которымъ смѣются все и который потѣшается надъ всею. Тогда только дѣйствительно появляется персонажъ, фигурирующій во всехъ пьесахъ, жадное обжорство котораго всегда будетъ восхищать массы, какъ и его потерянный и заспанный видъ существа свалившагося съ луны“. Отсюда уже одинъ шагъ до Мольера, который вводитъ его во французскую комедію въ роли крестьянина Пьерро, любовника Шарлотты въ своемъ Донъ-Жуанѣ, поставленномъ имъ во Французской Комедіи 4-го февраля 1673 г. Пьеса имѣла колоссальный успѣхъ. Съ тѣхъ поръ Пьерро не покидаетъ сцены, но, странное дѣло, фигурируетъ, главнымъ образомъ, въ репертуарѣ итальянскомъ. Онъ продолжаетъ щеголять въ своемъ бѣломъ балахонѣ, широкополой fraise и черной шапочкѣ, какъ классическій типъ, рядомъ съ Мецетаномъ, Леліо и Кассандромъ. Самъ Арлекинъ, которому по праву старшинства принадлежатъ наивная простота и безхитростная глупость, уступаетъ это свойство новому персонажу. Съ этихъ поръ уроженецъ Бергамо, видоизмѣняясь подъ вліяніемъ новаго персонажа, въ лицѣ Доминика, будетъ олицетворять собой духъ интриги и лукавства и плѣнять сердца Колумбинъ. Пьерро становится жертвой, хотя подчасъ и отмщаетъ за себя. Затѣмъ слѣдуетъ цѣлый рядъ интерпретаторовъ. По требованію m-me de Maintenon Théâtre des Italiens упраздняется въ 1696 г. и замѣняется Opéra comique. Итальянская комедія эмигрируетъ. Пьерро сливается съ Жиллемъ“.

Итакъ, версія третья. Пьерро происхожденія итальянскаго. Онъ произошелъ изъ Pedrolino-Pièro и затѣмъ подвергся вновь вліянію итальянцевъ. Процессъ эволюціи

* Ludovic Celler, Caractères populaires au Théâtre, Paris in-8°. 1870.

** Hugouinet, Mimes et Pierrots (Notes et documents pour servir à l'histoire du théâtre).

учиться, — вѣдь Георге почти не пишетъ прозы. Остаются старые образцы: мастерство Гете, лирическое вдохновеніе Жанъ Поля, фантастика Гофмана, строгій стиль новеллы Мейера, богатый юморъ Келлера. Первый и послѣдній въ этомъ ряду привлекли вниманіе новыхъ прозаиковъ, вмѣстѣ съ великими иностранными писателями, какъ: Диккенсъ, Флоберъ, Стендаль, Достоевскій и гораздо менѣе значительный Гамсунъ, вмѣстѣ съ другими скандинавцами.

Безусловно, лучший среди новыхъ прозаиковъ — Фрицъ Гухъ (Puch), превосходный рассказчикъ, всегда занимательный, всегда тонко наблюдающій и одаренный юморомъ; въ произведеніяхъ его, слава Богу, больше дѣйствій, чѣмъ психологій. Въ лучшей его повѣсти „Мао“ — неоспоримо вліяніе Гете. И — что является большой заслугой Гуха, — во времена одичанія рѣчи поэтической и прозаической, онъ пишетъ на благородномъ и чистомъ нѣмецкомъ языкѣ.

То же самое должно сказать и о Гергардѣ Укама Кноопъ (Gerhart Ouckama Knoor). Это, быть можетъ, болѣе крупный романистъ, чѣмъ Гухъ, хотя и не такъ сильно захватывающій фабулами, которыя онъ задумываетъ съ меньшимъ искусствомъ. Нѣтъ у него и юмора, которымъ богатъ Гухъ, но въ своихъ задачахъ и выполненіи ихъ онъ серьезнѣе послѣдняго. Гухъ фантастичнѣе и богаче, Кноопъ суше, но несомнѣнно значительнѣе въ мудрой своей односторонности. У обоихъ — уклонъ къ театру, Гухъ написалъ три очень остроумныхъ комедій-гротеска, въ которыхъ онъ пародируетъ Вагнеровскую обработку старыхъ сказаній.

Отличный рассказчикъ, но плохой стилистъ — Рудольфъ Бартшъ (Bartsch), превосходящій обоихъ вышеназванныхъ юной и великой страстностью, не боящійся очень трагичныхъ мотивовъ; до сихъ поръ, правда, удавались ему описанія природы и обстановки больше, чѣмъ сами люди. Много выше его стоитъ въ стилистическомъ отношеніи Отто Стессль (Stössl), фабулы его рассказовъ слетены съ меньшимъ искусствомъ, но это вознаграждается юморомъ, которымъ проникнуты его произведенія. Наслажденіе читать книги этого молодого автора; онъ наиболѣе занимательный и романтичный изъ названныхъ четырехъ, подобно тому, какъ Гухъ самый остроумный, а Кноопъ самый глубокій. У этихъ трехъ, къ тому же хороший вкусъ; Бартшъ обладалъ гораздо меньшимъ.

Рудольфъ Биндингъ (Binding) слишкомъ юнъ, чтобъ можно было считать его искусство рассказывать равнымъ мастерству вышеназванныхъ, но я думаю, что со временемъ можетъ этотъ лучший ученикъ Келлера стать однимъ изъ нашихъ величайшихъ прозаиковъ. О Робертѣ Вальсерѣ (Walser) никогда нельзя будетъ этого сказать, но всегда будетъ радовать тонко выработанный стиль его первыхъ книгъ; всего хуже въ его вещахъ то, что онъ забываетъ дѣйствіе за множествомъ слишкомъ обстоятельныхъ описаній, слишкомъ подробно вдается въ психологію своихъ героев и дѣлаетъ это недостаточно занимательно. Тѣмъ же страдаетъ и Робертъ Музилъ (Musil), прерывающій свои рассказы длиннѣйшими лирико-психологическими интермеццо и любящій пространно описывать половыя стран-

младшей линіями (Шенне-Наппа), затериваются въ глубинѣ вѣковъ и въ данный моментъ не представляютъ для насъ интереса. Вмѣстѣ съ тѣмъ мы устанавливаемъ и другой моментъ: начинающееся съ 16-го вѣка скрещивающееся вліяніе итальянскихъ и французскихъ „маскъ“. Съ одной стороны, галльская народная традиція бадэновъ, съ другой — кочевыя итальянскія труппы. Итальянцы, конечно, оказываютъ вліяніе на французскіе подмостки, но французскій народный геній каждый разъ справляется съ привнесеными въ его театръ чужеземными элементами, претворивъ ихъ на свой образецъ. При такихъ обстоятельствахъ намъ совершенно безразлично, изъ какихъ источниковъ заимствованы мучнистая личина Пьерро и его бѣлый халатъ. Быть можетъ, эти одинаковыя тенденціи засыпанія себѣ лица мукой развились въ обоихъ театрахъ одновременно, и французскій бадэнъ, первый догадавшійся сдѣлать это, ничего не зналъ объ итальянскомъ Bajasso или Pagliaccio. Быть можетъ, солдатомъ забрелъ онъ въ Италію и здѣсь ознакомился съ наставнымъ носомъ Пульчинелля, съ деревянной саблей Скарамучча?

Не все ли намъ равно? Французскій геній до того перерабатываетъ итальянскій оригиналъ, что отъ подлинника не остается ничего. Мольеровскій Pierrot полагаетъ начало французской адаптаціи типа. Рядъ интерпретаторовъ, въ особенности, какъ увидимъ далѣе, Natòche, создаютъ изъ этого персонажа національнаго героя. Съ этихъ поръ онъ французъ — и только французъ, и ужъ ничего въ немъ нѣтъ итальянскаго. Сообразно намѣченной схемѣ мы и постараемся уяснить себѣ его исторію.

III

Начнемъ съ Pedrolino-Piero. „Въ итальянской комедіи“ — говоритъ Сандъ * — „онъ появляется въ 1547 г. въ пьесѣ Кристофоро Бастеллетти — „Пьеро-слуга“; ту же роль онъ играетъ въ „I Bernardi“, пьесѣ Джованмарія Чекки (1563 г.) и въ пьесахъ Люджии Гротто (такова, напримѣръ, la Altiéra, 1587 г.). Подъ именемъ Педроллино онъ играетъ роли слугъ съ Бертолино (Zaccha). Въ знаменитой труппѣ Gelosi (1587 — 1604 г.) на роляхъ слугъ находятся Burattino, Pedrolino и Arlecchino“. Кто такой Педроллино?

Педроллино, типъ весьма сложный и какъ характеръ обнаруживаетъ тѣснѣйшее родство съ новѣйшимъ французскимъ Пьерро. Но особенно его характеризуетъ его честность. Въ пятидесяти сценаріяхъ, оставшихся намъ послѣ Фламиніо Скала, онъ почти всегда является счастливымъ любовникомъ субретки Франческины, которая одновременно допускаетъ за собой ухаживанье Панталеоне, Арлекино и Бураттино. Подчасъ онъ является супругомъ Франческины и тогда играетъ роль Сганарелля; обманываемый своей женой, онъ обнаруживаетъ взмѣну, упрекаетъ ее въ кокет-

* Idem.

писавшаго несказанно прекрасные первые акты и забывавшаго уже въ серединѣ драмы, какъ хотѣлъ онъ завершить богатый свой замыселъ.

Къ этимъ двумъ можно безъ натяжки присоединить слѣдующихъ трехъ поэтовъ, которыхъ я также назвалъ бы „пылкими“ драматургами. Значительнѣйшимъ изъ нихъ является Францъ Дюльбергъ (Dülberg), сценическій талантъ въ лучшемъ смыслѣ этого слова, немного риторичный и, къ сожалѣнію, слишкомъ любящій психологическія странности въ характерахъ своихъ героевъ, но талантъ, кипучій темпераментъ и ясный въ построеніи своихъ пьесъ. Произведенія Лео Грейнера (Leo Greiner) фантастичнѣе, глубже и написаны болѣе красивымъ языкомъ, чѣмъ драмы Дюльберга, характеры его разнообразнѣе и богаче, но какъ хорошій лирикъ онъ дѣлаетъ ту ошибку, что считаетъ понятнымъ для публики то, что ясно ему самому. Тяжелая печаль его прерывается иногда грубоватымъ юморомъ. Эмиль Людвигъ (Ludwig), писатель даровитый, страдаетъ, къ сожалѣнію, склонностью впадать въ уста своихъ героевъ безконечно длинныя риторическія фразы, построенныя такъ сложно, что понять ихъ можно, лишь прочтя дважды.

Къ этимъ „пылкимъ“ слѣдовало бы, можетъ быть, причислить и Вильгельма фонъ Шольца (von Scholz), мистика, безусловно обладающаго драматической силовкой, но мнѣ кажется, болѣе удачна его лирика, романтическая и мѣстами непонятная, хотя и она не вполнѣ хороша.

За ними слѣдуютъ три драматурга изъ кружка Георге. Прежде всѣхъ Георгъ Фуксъ, извѣстный уже читателямъ „Аполлона“; онъ написалъ нѣсколько драмъ, которыя понравились мнѣ... и почти никому больше; въ этихъ драмахъ чувствуется, при всей ихъ романтичности и сентиментальности, пріятная ясность, хотя и мало темперамента. Далѣе Эрнстъ Гардтъ (Hardt), возбуждающій теперь столько толковъ; его послѣдняя драма „Гудрунъ“ дѣйствительно достоинства весьма умереннаго, но вообще писатель этотъ безусловно обладаетъ „театральнымъ смысломъ“ и публика валомъ валитъ на его представленія. Это поэтъ, у котораго часто удаются прекрасные стихи, удивительныя отдѣльныя сцены, хотя вкусъ его я бы не всегда назвалъ лучшимъ.

Но во сто кратъ значительнѣе Гардта и дѣлнѣе для современной сцены нашъ величайшій драматическій писатель Карлъ Фольмеллеръ (Vollmoeller); въ его талантѣ соединены, на мой взглядъ, всѣ достоинства, необходимыя крупному драматургу: страстность, монументальность, легко-уловимое построеніе, захватывающая фабула, пылкій темпераментъ и стихи, стихи, стихи... стихи, звучащіе такъ полнозвучно, строфы, полныя такой выразительности, діалоги, пылающіе такимъ огнемъ, какого мы не видѣли въ драматической нашей поэзіи со временъ Гете. Его единственной ошибкой бываютъ именно эти прекрасные стихи, слишкомъ увлекающіе порою его самого. Трагедія его „Сумурудъ“ на всѣ времена остается высшимъ достиженіемъ нынѣшняго драматургическаго искусства (не слѣдуетъ смѣшивать съ очень посредственной пантомимой Фрекса — „Сумурунъ“).

супругѣ своего патрона и ко всѣмъ радостямъ богатства! Если, молодымъ авантюриеръ, онъ очутится на парижскихъ бульварахъ 19-го вѣка и съ наивной необузданностью ребенка и поэта, унаслѣдованной имъ отъ своего солнечнаго предка, онъ захочетъ, чтобы все — и огонь электрическихъ гирляндъ, и матовый свѣтъ газовыхъ шаровъ, и тяжелое серебро дорогихъ ресторановъ, и нарядныя женщины въ перчаткахъ выше локтя — принадлежало ему и только ему одному? Что — если глубоко и инстинктивно презирая писанный законъ, магистратуру, юстицію и полицію, не обладая холодной настойчивостью сына вѣка, а лишь вѣчной смѣлой недолговѣчныхъ порывовъ, онъ попадетъ въ коллизію съ холоднымъ вѣкомъ? Скорѣй всего, что онъ заснетъ вѣчнымъ сномъ на своемъ холодномъ чердакѣ; быть можетъ, онъ бросится въ Сену. Быть можетъ, онъ попадетъ на каторгу за убійство городского. Быть можетъ, онъ осмыслитъ ,соціальныя противорѣчія‘ и станетъ трибуномъ, реформаторомъ, синдикалистомъ. Пьерро неудачный сынъ вѣка...

Отсюда и его успѣхъ во Франціи, недоумившій Мольера подѣ вліяніемъ Giuseppe Giratone Феррарскаго, ссздавнаго типъ Pièro въ ,L'Aggiunta del convitato di pietra‘, внести этотъ персонажъ въ своего ,Донъ-Жуана‘. Да будетъ намъ позволено сказать, что Мольеръ значительно упростилъ и ,оглунилъ‘ своего Пьерро. Въ этомъ можетъ убѣдиться всякій, прочитавшій мольеровскаго Донъ-Жуана. Глуповатый мужичокъ, ревнующій свою возлюбленную къ легкомысленному, бездушному и плоскому щеголю (таковъ мольеровскій Донъ-Жуанъ), вотъ все, что сумѣлъ создать Мольеръ изъ Пьерро. Но непонятное дѣло! Этотъ глуповатый персонажъ имѣлъ колоссальный успѣхъ. Какъ уже было сказано выше, его заимствуютъ и другія труппы для своихъ импровизацій. Онъ переходитъ съ подмостковъ на подмостки. Рядъ интерпретаторовъ, имена которыхъ сохранились — Prévot (1707), Hamoche (1712), Belloni (1715), Dujardin (1721), Bréon (1741), Pietro Sodi (1749), Sticcotti (1779) — популяризируютъ эту роль. Въ зависимости отъ актеровъ и создается соотвѣтственный репертуаръ. Селлеръ повѣствуетъ о дѣломъ рядѣ пьесъ, поставленныхъ въ концѣ 17-го и въ началѣ 18-го вв., исходной точкой которыхъ является Пьерро и его дѣянія. Въ ,La Coquette‘, поставленной въ 1691 г., Пьерро, слуга Трафке, влюбляется въ его дочь Коломбину, добивается брака, но получаетъ только однѣ колотушки. Въ безчисленныхъ пьесахъ ,foires‘ онъ играетъ ту-же двойственную роль существа себѣ на умѣ и все-же попадающаго впросакъ. Въ 1714 году онъ фигурируетъ на Foire st. Laurent, далѣе въ роли секретаря судьи, гдѣ беретъ взятки съ торговцевъ за разрѣшеніе открыть лавки на ярмаркѣ. Въ ,Tombeau‘, относящемся приблизительно къ той-же эпохѣ, онъ служитъ у мельничихи и совершаетъ различныя скабрёзности. Въ ,Le Monde Renversé‘ (1718 г.) Пьерро и Арлекинъ, оба типа выведенные отрицательно, по прихоти импровизатора оказываются въ таинственной связи съ судьбами волшебника Мерлина, что впрочемъ не удивительно, ибо иной разъ онъ поддерживаеъ сношенія даже съ Магометомъ.

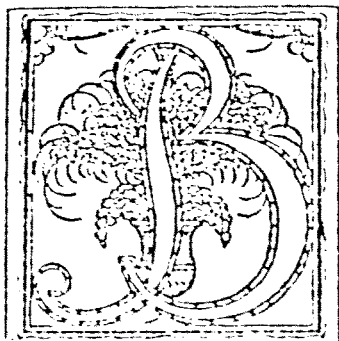


МУЗЕЙЪ Изящныхъ Искусствъ имени Императора Александра III въ Москвѣ открытъ въ большей своей части для обозрѣнія, и потому можно считать начавшейся его дѣятельность, — дѣятельность учрежденія художественно-образовательнаго. Такимъ учрежденіемъ является этотъ музей по своей идеѣ, представляя широкое (небывало и безпримѣрно широкое) развитіе обычнаго университетскаго вспомогательнаго кабинета при кафедрѣ теоріи и исторіи искусства. Но расширеніе первоначальной мысли повлекло за собой, неизбежно, и коренное измѣненіе основныхъ задачъ. Выйдя изъ естественно скромнаго и дѣловаго масштаба, поставивъ на видное мѣсто заботу объ общемъ впечатлѣніи, открывъ двери всѣмъ желающимъ, московскій музей пересталъ быть университетскимъ учрежденіемъ, лабораторіей ученаго и учащагося. Все указываетъ на то, что онъ претендуетъ быть образовательнымъ музеемъ въ болѣе распространенномъ значеніи этого слова, стремясь къ непосредственному воздѣйствію на самые обширные круги русскаго общества.

Столь смѣло понятую миссію музей осуществляетъ, прежде всего, при помощи подбора гипсовыхъ слѣпковъ съ памятниковъ скульптуры, нелишненнаго, надо сказать, систематичности въ отдѣлѣ скульптуры античной. Къ этому присоединены попытки ,матеріальной репродукціи' нѣкоторыхъ памятниковъ архитектуры, въ цѣляхъ созданія общаго историко-художественнаго ансамбля. Затѣмъ слѣдуютъ копіи съ различныхъ произведеній живописи, — весьма случайныя и своей случайностью показывающія, что у руководителей не было опредѣленной точки зрѣнія на этотъ предметъ. Наконецъ, музей располагаетъ и подлинными художественными произведеніями въ прибрѣтенной для него коллекціи египетскихъ предметовъ В. С. Голенищева и въ пожертвованномъ ему собраніи итальянской и итало-греческой живописи М. С. Щеккина. Само собой разумѣется, что эти два собранія составляютъ единственную художественную цѣнность новаго музея. И вмѣстѣ съ тѣмъ вполне понятно, что эти собранія не будутъ играть главную роль въ намѣченной музеемъ дѣятельности. Нужна большая подготовка, чтобы оцѣнить тонко и съ истиннымъ изяществомъ вкуса составленную коллекцію В. С. Голенищева. Слишкомъ велика пропасть, отдѣляющая драгоценныя и рѣдчайшіе фрагменты эллинистической живописи и нитя отъ механическихъ гипсовыхъ слѣпковъ въ сосѣднихъ залахъ. Красота Голенищевскихъ предметовъ не является для музея первой необходимостью. Образовательныя свѣдѣнія по Египту онъ могъ бы дать тѣмъ же путемъ, какъ и всѣ другія даваемыя имъ свѣдѣнія — съ помощью тѣхъ же

ИТОГИ НОВОЙ НѢМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

JOHANNES VON GUENTHER



В этой статьѣ о новой нѣмецкой литературѣ хотѣлъ я говорить о будущности нашей поэзіи, о молодыхъ дарованіяхъ, которымъ еще суждено расти и развиваться; но могу ли я начать съ этого, когда я знаю, что въ Россіи почти нѣтъ человѣка, который хоть сколько-нибудь былъ бы знакомъ со Стефаномъ Георге, не говоря уже о цѣляхъ и стремленіяхъ его кружка, изложенныхъ въ „Художественныхъ Листахъ“; почти нѣтъ въ Россіи человѣка, понявшаго, что въ лицѣ этого поэта данъ европейской литературѣ талантъ, который отмѣтитъ столѣтія своей печатью. Основанія къ этому привелъ я въ прошломъ году въ „Аполлонѣ“ (III—IV, 1911 г.), хотя и не тѣ, какія могъ бы привести теперь, ибо и во мнѣ самомъ произошла перемѣна и на новый вступилъ я путь, путь, ведущій отъ символическаго искусства къ полямъ и холмамъ реальной, прекрасной жизни... прочь отъ символизма къ безконечной красотѣ искусства, ибо лишь въ естественномъ, понятномъ и простомъ выявляется красота. Символизмъ же, насколько я его могу понять, есть нѣчто среднее между аллегоріей и мистикой, безъ пылающаго экстаза и порыва мистики, и безъ аллегорической сжатости и выразительности; это постоянное колебаніе между чувствомъ и разумомъ, постоянное пользованіе неясными понятіями, смыслъ которыхъ мѣняется у каждаго поэта. Изъ этого хаоса намековъ, недоговорокъ, гениальныхъ банальностей и скучнѣйшаго схематизма я знаю одинъ лишь путь: надо пытаться, оставивъ поэзію символической (не символистичной) сколько она захочетъ, писать просто, выразительно и понятно, что (между нами будь сказано) гораздо труднѣе, чѣмъ составлять символистическія стихотворенія и драмы, которыхъ никто не понимаетъ вполнѣ, а если и пойметъ, то навѣрное иначе чѣмъ авторъ. Гораздо легче орудовать отдѣльными словами и понятіями, чѣмъ логично провести мысль. Такъ и въ жизни: гораздо легче быть распушеннымъ и лишеннымъ манеръ, чѣмъ оставаться личностью, будучи въ то же время корректнымъ: манеры и корректность должны быть изучены. Можетъ быть, выдвинуть противъ меня Бодлера, 2-ю часть Фауста, Ибсена, Тютчева, чтобы опровергнуть мои слова. Пускай. Я сумѣю себя защитить, ибо и на мою долю выпало великое счастье ознакомиться съ этими поэтами. Или, быть можетъ, назовутъ въ концѣ концовъ—Данте, Шекспира, Сервантеса? Или найдется умникъ, который захочетъ пустить въ меня пароянскую стрѣлу, сказавъ мнѣ, что мои собственныя произведенія символистичны? Что мнѣ тогда отвѣчать? Да, конечно, вы правы, я писалъ туманные стихи и драмы, но въ то же время я позволилъ себѣ слѣдовать закону

леванной подъ шелковыя обои съ нарисованнымъ на ней отблескомъ свѣта! Общее впечатлѣніе зависитъ, прежде всего, отъ соблюденія простѣйшихъ правилъ художественнаго вкуса и такта. Но какъ разъ это элементарное условіе и оказалось самымъ труднымъ для устроителей музея. Кромѣ сноснаго зеленаго цвѣта экрановъ въ залѣ сѣвернаго Возрожденія, во всемъ музеѣ, ни на стѣнахъ, ни на щитахъ, подножіяхъ и подставкахъ, нѣтъ ни одного удачно найденнаго и живого цвѣта. Грязновато-коричневый или сѣрый цвѣтъ подставокъ производитъ удручающее впечатлѣніе рядомъ съ мѣловымъ гипсомъ. Здѣсь опять все рѣшительно не связано между собой. Трудно представить себѣ, зачѣмъ устроено такое странное соединеніе формъ и красокъ, какое получилось, напримѣръ, вокругъ гипсоваго подобія Венеры Капитолійской, — будка выкрашена въ лиловый цвѣтъ, на будкѣ колоссальный бюстъ на черной лакированной подставкѣ, въ будкѣ желтая ниша, и на фонѣ ея — гипсовая богиня. Едва ли о добропорядочномъ вкусѣ говорятъ и тѣ картины, которыя разбросаны кое гдѣ по музею и которыя дополняютъ, по мнѣнію устроителей, художественный ансамбль различныхъ эпохъ. Неудачное панно Головина, въ какомъ то ужасномъ обрамленіи, не прибавляетъ ничего къ слѣпкамъ надгробій и стелъ. Злосчастный залъ Донателло и Гиберти, кромѣ нарисованныхъ шелковыхъ обоевъ, украшенъ еще очень плохими и недостойными никакаго музея видами итальянскихъ городовъ. Какіе то случайные этюдики Греціи повѣшены по сосѣдству съ копіей Пароенона, какъ бы вознаграждая посѣтителя своимъ синимъ небомъ за тусклые стекла, покрывающія сверху московскую Грецію. Этотъ „Греческій дворикъ“ производитъ, вообще, одно изъ самыхъ тягостныхъ впечатлѣній въ музеѣ. Вся нецѣлостность попытки „скопировать“ архитектуру, да при томъ еще въ другомъ матеріалѣ, видна здѣсь съ полной очевидностью. Сколько разъ говорилось уже о непригодности для скульптуры разсѣяннаго верхняго свѣта. Но никогда и никому не приходило въ голову, что подъ такой свѣтъ можно поставить архитектуру! Нынѣ это осуществлено въ московскомъ музеѣ, гдѣ архитектурныя копіи лишены свѣта и тѣни. Безъ свѣта и тѣни, конечно, вовсе не можетъ быть архитектуры, и потому къ этому искусству не имѣютъ никакого отношенія поставленные здѣсь гипсовыя подобія Эрехтейона и части Пароенона. Безсвязность всей этой затѣи увеличивается еще отъ того, что, повидимому, устроители музея не знали опредѣленно, для чего они его устраиваютъ. Совершенно очевидно, что уголъ Пароенона втиснуть въ нерасчитанное на него пространство. Зритель, входящій въ „Греческій дворикъ“, оказывается на значительной высотѣ, такъ что для него основанія колоннъ исчезаютъ гдѣ то внизу, въ ямѣ. До такой „точки зрѣнія“ на Пароенонъ никто еще до сихъ поръ не додумался. Немногимъ лучше этого и общее впечатлѣніе, которое производитъ „дворикъ Возрожденія“. У каждаго, кто любитъ Италію, онъ вызоветъ только щемящее чувство какой то обиды. Ничего ровню не вышло изъ попытки воспроизвести знаменитый дворъ флорентійскаго Барджелло. Цементныя стѣны его нисколько не похожи на

тому что никогда и ничѣмъ не были потрясены наши предки такъ, какъ мы, — этотъ вѣкъ нашъ, все обновляющій въ новомъ и дотолѣ невѣдомомъ ритмѣ чувствъ и переживаній и всестороннимъ соперничествомъ заставляющій насъ давать лучшее и большее, чѣмъ мы можемъ, — воистину этотъ вѣкъ покажется будущимъ поколѣніямъ часомъ рожденія обѣтованной Новой Жизни, ибо онъ сумѣлъ возвысить себя, вдумавшись въ природу и взявъ у нея тысячи силъ.

Необыкновенное электрическое напряженіе этого вѣка должно было сообщиться и людямъ, возвышая ихъ до невиданныхъ высотъ и роняя ихъ въ невиданные раньше пропасти, создавъ намъ новые нервы, дающіе испытывать небывалыя страданія и наслажденія, раздробляя души и расслабляя ихъ вихремъ событій; и чтобъ скрыть эту разорванность и слабость изобрѣли люди новые и тончайшіе пути лжи, новыя маски морали, на самомъ дѣлѣ безирравственной, и создали этимъ уродливую гримасу прекраснаго лица — лица нашего времени. И въ этомъ хаосѣ мноооо, рушащихся небеса, и духовнаго упадка — очистительнымъ возвышающимъ свѣтомъ вторгается пламя большой души и призывъ къ красотѣ, которую можно обрѣсти лишь въ строгомъ и простомъ. И нашъ вѣкъ пойметъ его, ибо отъ нашихъ великихъ отцовъ Ницше и Пбсена получили мы это наследіе: томиться и тосковать по великомъ, не достигая его въ нашемъ одиночествѣ; кто же теперь будетъ противиться, когда предстало предъ нами величіе великаго искусства? Здѣсь иѣтъ призыва къ сверхчеловѣческому, здѣсь указанъ путь къ вершинамъ человѣческой страсти, поскольку она является совершенствомъ, совершеннѣйшей гармоніей духа, тѣла и души. Ибо этотъ великій поэтъ страдалъ нашими страданіями, пылалъ нашими надеждами и нашею жгучею тоскою, прежде чѣмъ стать истиннѣйшимъ символомъ нашего времени. А великое время требуетъ великихъ героевъ.

Какъ же хотите вы, чтобъ я говорилъ о комънибудь другомъ, какъ не о Стефанѣ Георге? Правда, мы знаемъ и другихъ большихъ поэтовъ, но никто изъ нихъ не отмѣченъ той же печатью гениальности. Правда, въ Россіи есть Валерій Брюсовъ, во Франціи — мощный (но слишкомъ часто риторически высокопарный и потому скучный) Верхарнъ, въ Италіи — д'Аннунціо, писатель высоко даровитый, но почти безсердечный; есть и другіе поэты (прежде всѣхъ покойный и близкій къ гениальности Суинбернъ) — но кого изъ нихъ можно сравнить съ Георге? Вѣдь въ немъ нашло наше время вождя изъ временнаго въ вѣчный міръ красоты, міръ души. Въ этомъ величій строгости, простоты и страсти найденъ звукъ, который долженъ найти откликъ въ каждой душѣ, который каждую душу возвыситъ до требованій времени, ибо мы не должны забывать, что въ жизни нашей имѣемъ мы и обязанности, или можетъ быть только одну: поднять эту жизнь на возможную высоту. Это, думается мнѣ, ясно всѣмъ и каждому.

Я полагаю, въ Германіи иѣтъ ни одного сколько-нибудь цѣннаго молодого поэта, который бы этого не понималъ. Конечно, я говорю не о томъ времени, которое еще не знало Георге; рѣчь идетъ о поколѣніи, выступившемъ на сцену послѣ

красивѣйшихъ и живыхъ нѣкогда формъ искусства. Для образовательнаго музея, для университетскаго кабинета нѣтъ никакой необходимости въ этомъ исполненномъ кладбищѣ. Весьма ограниченное число тщательно выбранныхъ и облюбованныхъ слѣпковъ, дополненныхъ очень большимъ числомъ фотографій, удовлетворило бы отлично всѣ нужды науки и преподаванія.

Но свою образовательную миссію устроители музея поняли, какъ уже сказано выше, совѣмъ иначе. Ихъ прельстила мысль о совершенно такомъ же непосредственномъ воздѣйствіи на широкіе круги, какое составляетъ только удѣлъ музеевъ, хранящихъ подлинныя художественныя произведенія. Мысль о замѣнѣ подлинника совершенно идентичной по общему впечатлѣнію механической копіей стала исходной точкой ихъ дѣятельности. Отсюда ихъ усиленные заботы о ,тонированіи' гипсовъ, съ цѣлью имитациі пожелтѣвшаго мрамора, позеленѣвшей бронзы, стараго дерева и другихъ матеріаловъ, тронутыхъ рукой времени. Имитациа эта осуществляется въ однихъ случаяхъ болѣе искусно, въ другихъ менѣе, но есть что-то оскорбительное для эстетическаго чувства въ самомъ этомъ процессѣ тонированія. Какъ-никакъ, гипсъ, это все-таки естественный матеріалъ, имѣющій свой цвѣтъ и свою поверхность, и немного неловко пачкать его краской, долженствующей изобразить ,старый паросскій мраморъ' или ,изумрудную зеленую патину' на бронзѣ. Въ большинствѣ случаевъ, это ведетъ только къ потерѣ всякаго чувства матеріала, къ непріятному ощущенію вещей, слѣпленныхъ изъ замазки, испещренныхъ желтыми пятнами, — что можно видѣть хотя бы на слѣпкѣ знаменитаго алтаря или трона Афродиты.

Допуская такіе сомнительные въ смыслѣ простѣйшихъ эстетическихъ требованій приемы, недостаточно заботливо размѣщая свои коллекціи и допуская въ ихъ число такіе явно невѣрные слѣпки, какъ, напримѣръ, Венера Милосская, московскій музей, очевидно, грѣшитъ противъ взлелѣванной имъ самой задачи. Отказавшись отъ скромной роли музея художественно образовывающаго, онъ стремится быть музеемъ художественно воспитывающимъ. И, несомнѣнно, его воспитательное значеніе будетъ велико, но, къ сожалѣнію, болѣе отрицательно, чѣмъ положительно. Едва ли русская художественная культура повысится, если она станетъ на уровень вкуса и умѣлости, обнаруженный устроителями московскаго музея. Въ его дѣятельности будутъ, конечно, плюсы, — библіотека, лекціи, привлеченіе новыхъ подлинныхъ вещей, — но наврядъ ли эти плюсы покроютъ тѣ безчисленные минусы, тѣ безчисленные промахи въ эстетическомъ экспериментѣ, которые окружаютъ входящаго въ музей съ первыхъ шаговъ, — начиная отъ безобразнаго прифѣта всѣхъ надписей, отъ широкихъ золотыхъ рамъ, въ которыя вставлены небрежныя копіи масляной краской съ античныхъ фресокъ! Миѣ скажутъ, что надписи и рамы — мелочь. Но такихъ мелочей бездна, а только изъ мелочей и состоитъ художественный ensemble, только строжайшимъ вниманіемъ ко всѣмъ мелочамъ и можетъ быть достигнуто художественное воспитаніе.

его же стилизованныя новеллы, граціозныя и остроумныя). Рядомъ съ нимъ стоитъ Бенно Гейгеръ (Benno Geiger), поэтъ проникшійся величіемъ нашего и грядущаго времени, лирикъ строжайшаго стиля, но еще болѣе подъ вліяніемъ Георге; Феликсъ Браунъ (Braun), еще совѣмъ молодой, романтически одаренный поэтъ, стихи котораго богаты мелодіями. Недавно попыталъ онъ свои силы и въ комедіи, но удастся ему лишь чисто лирическое.

Рядомъ съ этими тремя можно, пожалуй, назвать Эриста Лиссауеръ (Lissauer), также работающаго надъ стихомъ. Близкими къ нимъ кажутся миѣ и лирики Гессель и Раушъ, оба внутренне связанные съ кружкомъ Георге. Альбертъ Раушъ (Rausch), скажу я въ добавленіе къ прежнимъ моимъ словамъ о немъ („Аполлонъ“ XII, 1910), является однимъ изъ наиболѣе общающихся среди молодыхъ современныхъ поэтовъ; это безусловно богато одаренный писатель, усердно работавшій надъ стихомъ и еще усерднѣе надъ самимъ собою; творчество его уже теперь достигаетъ кристалльных высотъ гармоніи, родоначальникомъ которой считаю я Платона съ его классической лирикой. Наоборотъ, во Францѣ Гесселѣ (Hessel) чувствуется скорѣе вліяніе романтики (Брентано) и лучшія его произведенія звучатъ трогательнымъ (порою слегка насмѣшливымъ) наѣвомъ народной пѣсни, не вполне образной, но всегда полной движенія чувствъ; оба они пишутъ новеллы.

Еще болѣе народнымъ въ своихъ пѣсняхъ, словно вышедшимъ изъ нашей знаменитой антологіи „Des Knaben Wunderhorn“ (изданной Арнимомъ и Брентано), является Эмиль Германъ (Herrmann), дарованіе котораго возбуждаетъ во миѣ большія надежды своей свѣжестью, наивною и здравой непосредственностью.

Поэтами иного склада назову я трехъ: Даутендея, Пакета и Morgenstern. Максъ Даутендей (Dauthendey) — пылкій пѣвецъ любви; начавъ съ мистики въ самомъ крайнемъ смыслѣ этого слова (вспомните невыносимаго Момберта), онъ принадлежалъ къ кружку Георге, но вскорѣ отдался поэзии миннезенгеровъ; изъ этого соединенія возникло творчество своеобразное и своенравное; отсутствіе формы, проведенное послѣдовательно и ставшее формой; страстность, порою утомительная, но всегда изображенная съ поразительной наглядностью; безпорядочность, дѣлающаяся мелодіей; сентиментальность, звучащая временами рѣзко; экзотичность и эксцентричность. Въ своей экзотичности соприкасается онъ съ Альфонсомъ Пакетъ (Raquet), единственнымъ ученикомъ Уитмана въ Германіи, даровитымъ поэтомъ, относительно котораго, однако, нельзя еще сказать, какъ онъ разовьется; въ своей эксцентричности соприкасается онъ съ Христіаномъ Morgenstern (Morgenstern), лирика котораго стоитъ немногаго, но комическіе стихотворные гротески его блистаютъ изумительными шутками, живѣйшей свѣжестью и богатѣйшей фантазіей.

Если мы перейдемъ отъ лирики къ прозѣ, то увидимъ иную картину: въ новѣйшее время не было здѣсь несравненнаго учителя, у котораго можно было бы

Но оставимъ сосѣдей. Если у организаторовъ московскаго музея не было силъ для осуществленія этой задачи, то передъ ними могла быть другая, не менѣ важная. Мы не обладаемъ собственнымъ Національнымъ музеемъ, гдѣ была бы достойнымъ образомъ собрана наша несравненная иконопись, гдѣ была бы показана старинная красота русской церкви, русской деревни, русскаго купеческаго дома, русской дворянской усадьбы. И музей императора Александра III въ Петербургѣ, и московскій Историческій музей, и смоленскій музей княгини Тенишевой — все это разрозненныя части такого музея. Моментъ основанія московскаго музея Изящныхъ Искусствъ могъ бы стать, вмѣсто того, великимъ моментомъ основанія русскаго Національнаго музея въ Москвѣ. Такіе моменты не могутъ быть упущены никѣмъ безъ сознанія своей за это отвѣтственности.



ности юныхъ людей; его вещи были бы непріятны, еслибъ онъ не умѣлъ и въ такихъ темахъ быть занимательнымъ и своеобразнымъ. Любитъ странныхъ людей и Отто Гизе (Gysae), рассказывающій о нихъ удивительныя исторіи, которыя читаются не безъ интереса.

Теперь долженъ былъ бы я сказать что-нибудь и о Максѣ Бродѣ, но я этого не сдѣлаю, потому что онъ не заслуживаетъ упоминанія, а перейду къ даровитѣйшему рассказчику этой эпохи — Альфреду Кубину (Kubin); единственный романъ его — образецъ фантастики и стиля, произведеніе въ духѣ Гофмана, По и Вилье де Лиль Адана, дико задуманное и выполненное блестяще. Онъ называется „Другая сторона“ (Die andere Seite). Острый юморъ Гофмана и сверхъестественная простота его воплотились въ этомъ произведеніи.

Вотъ наши рассказчики: какъ видно, ихъ немного и гордиться ими Германіи не приходится; предыдущее поколѣніе имѣло представителей болѣе значительныхъ.

Немного — и дѣйствительно цѣнныхъ критиковъ и вообще писателей, статьи которыхъ имѣютъ какое-либо отношеніе къ искусству слова. Остроумнѣйшій и наиболѣе занимательный изъ нихъ Францъ Блей, о которомъ я здѣсь не разъ уже упоминалъ, наиболѣе глубокій, зато и туманный Рудольфъ Каснеръ (Kassner), любящій мистическихъ поэтовъ и мистическія темы, а по всей вѣроятности умнѣйшій изъ нихъ — Павелъ Виглеръ (Wigler), талантливый и начитанный человѣкъ.

А теперь самое тяжелое испытаніе — драма. Я уже говорилъ здѣсь о нѣкоторыхъ драматургахъ, Гофмансталъ и Браунъ, преимущественно. Но Гофмансталъ, кажется, уже выдохся, а лирическій темпераментъ Брауна не обѣщаетъ по моему многого для драмы. Но есть кромѣ нихъ цѣлый кругъ писателей, стремящихся завоевать драматическія лавры и до сихъ поръ, по большей части, неудачно.

Среди нихъ, прежде всего — Карлъ Штернгеймъ (Sternheim), о которомъ много говорятъ за послѣднее время и который напрасно хочетъ писать комедіи, когда большая драма болѣе соотвѣтствовала бы его крупному дарованію. Правда, комедіи его всегда задуманы довольно весело, построеніе ихъ остроумно, но не хватаетъ въ нихъ чего то, трудно сказать чего именно, но, боюсь, не хватаетъ души. Трагедія его „Донъ-Жуанъ“ была бы превосходна, еслибъ у нея не было такой скучной второй части. Зато первая часть дѣйствительно безподобна: задуманная монументально, выполненная художественно, она пылаетъ истинно сценическою страстью. Но въ три раза болѣе страстны мощныя и горячія произведенія Герберта Эйленберга (Eulenberg), трагика par excellence. Онъ написалъ много трагедій и не достигалъ ничего, кромѣ провала. Но чувствуется въ піесахъ его мощь неслыханная, мужественность, доходящая до безвкусія, богатство, которое было бы невиданнымъ на нашей сценѣ, еслибы у насъ не было Клейста, способность задумывать драмы, достойныя великаго драматурга и притомъ никакой силы, чтобъ довести эти драмы до конца. Эйленбергъ напоминаетъ этимъ Стриндберга, также

вого аппарата — музыка наиболее удобопонятный, космополитический язык, и казалось бы, искусство разноязычных народов (и особенно — родственных) следовало бы начать познавать именно с музыки. Между тем, как ни странно, музыкой обыкновенно кончают.

Практические соображения... Да, они очень важны, когда речь идет об исполнении нового симфонического произведения. Один молодой польский музыкант, на концерт которого мне случилось быть три года тому назад в Париже, рассказал мне о тернистом пути тех малоизвестных композиторов, сочинения которых удостоиваются чести быть принятыми для исполнения за границей. Подумать только: сложная, изобилующая всякого рода техническими трудностями модернистская à la Штраус поэма шла на этом концерте 40 минут вместо 20!.. Что должно было твориться в душе автора, не умевшего добиться с трех-четырех репетиций нужного темпа!.. Между тем французы считают даже такого рода допущение *d'un étranger* большой любезностью...

За последнее время в Польше выдвинулись, мощью таланта и благодаря образцовому исполнению их произведений на польских и немецких эстрадах, два молодых композитора: Карл Шимановский и Людомир Ружицкий*.

Творчество Шимановского открыло польской музыке новые перспективы на Западе, заставив в то же время немецких композиторов считаться с возрождающейся в Польше, большою музыкой, представителем которой до сих пор от Польши был один Шопен, и только отчасти — и Моцарт, и Венявский, и Падеревский.

Шопен — явление в искусстве неповторяемое, величина непревзойденная, страшный ге-

* В Вienne, Лейпциге, Берлине исполнялись симфонии обоих авторов. Композиции Шимановского для рояля нашли себе прекрасного исполнителя в лице известного пианиста А. Рубинштейна, который играл их в текущем году во всех крупных музыкальных центрах Европы (помнится — и в Петербурге).

ний печального народа, дивный цвет орхидеи, выросший на пепелище польских надежд XIX века. Как величайший лирик-фантаст всех эпох и всех наций, он давно стал во всех школах, во всех законах, дающих возможность уразуметь и проследить ту или другую эволюцию. Между тем его музыка, ее дух легли тяжелым бременем на творчество огромного большинства польских композиторов второй половины прошлого столетия. Подчиняясь внушению его мечтательной, волшебной, колдующей души, творческие замыслы целых поколений не выходили за пределы чарующей грусти, всячески прилаживаемой к стилю *moderne de salon*. Были, конечно, исключения, были попытки установить связь с западно-европейскими течениями, были и вагнерианцы, как сегодня есть штраусисты... Но мы не намерены давать здесь исторического очерка довольно скучной с точки зрения направления в польской музыке. Цель этой заметки — обрисовать музыкальные облики Шимановского и Ружицкого, двух молодых, но далеко не начинающих композиторов.

Своей глубокою культурностью и сознательным отношением к музыкальному творчеству оба они несомненно обязаны тщательному образованию, полученному в Германии, особенно же высоко художественной атмосфере кружка князя Любомирского в Берлине, где они пробыли по нескольку лет. То была эпоха поклонения «программной» музыке, т. е. музыке, черпающей вдохновение из области внEMUзыкальной. Творчество Шимановского легче всего охарактеризовать как реакцию против такого понимания музыки. В этом смысле он следовал за Брамсом и Максом Регером, опять таки не догматически, но стараясь органически примирить противоположные тенденции обоих лагерей. Так, он соединяет традиционную форму замкнутой циклической сонаты и симфонии с музыкальным содержанием, хотя и свободным от конкретного фона (с литературным названием), но возникающим на почве психической, эмоциональной, на почве личных страстей и увлечений, т. е. в конце концов — с музы-

Кромѣ того, Фольмеллеръ — авторъ прекрасныхъ стихотвореній и выдающихся фантастическихъ новеллъ, еще неизданныхъ.

Его и лирика Рильке (гораздо менѣе Гофмансталя) считаю я единственными поэтами современной Германіи, которыхъ можно назвать сразу послѣ Георге. О болѣе юныхъ поэтахъ, здѣсь упомянутыхъ, не рѣшился бы я сказать ничего положительнаго, хотя съ такими именами, какъ Шредеръ, Мелль, Гейгеръ, Раушъ, Биндингъ, Гухъ, и Эйленбергъ и связаны у меня большія упованія.

И это все? И никого болѣе? Чтобъ быть вполне искреннимъ, долженъ я прибавить къ сказанному, что сейчасъ живутъ въ Россіи четыре молодыхъ поэта, будущее которыхъ, думается мнѣ, представляетъ нѣкоторую цѣнность: Гербертъ фонъ Гернеръ (von Hoerner), художникъ по профессіи, написавшій нѣсколько красивыхъ стихотвореній и очаровательныхъ сказокъ; Бруно Гецъ (Goetz), поэтъ іератическаго дарованія; Густавъ Шнехтъ (Snecht), лирика котораго необыкновенно изящна и обнаруживаетъ тонкое чувство стиля; и я.

Итакъ — вотъ пока итоги новой нѣмецкой литературы и я исполнилъ такимъ образомъ то, что хотѣлъ. Я исполнилъ это, но все же еще разъ скажу: пройдетъ время и забудутъ тотъ рядъ именъ, а тысячи и десятки тысячъ новыхъ людей будутъ восторгаться и жить въ великомъ имени, которое царитъ надъ нашимъ временемъ, въ имени Стефана Георге.

Я назвалъ здѣсь имена лишь тѣхъ поэтовъ, достоинство которыхъ мнѣ кажется неоспоримымъ. Есть и другія имена и другіе поэты, но я и не хотѣлъ перечислять здѣсь все интересное, а лишь указывающее пути къ будущему. Должны быть упомянуты умершіе Вальтеръ Кале (Calé), графъ Леопольдъ Калькрейтъ (Kalekreuth), Георгъ Геймъ (Heym), Эрнстъ Шуръ (Schur). Грядущіе пусть будутъ во время отмѣчены. Если же я пропустилъ какое-нибудь имя, то да простится это критику, который не только читаетъ чужія книги, но и пишетъ иногда самъ.



соты, Ружицкіі свободно находятъ самого себя; у него замѣчательный ‚Klangsinu‘, сочетающіи итальянскую стѣльность съ германскимъ изяществомъ и съ фантастическимъ размахомъ польскаго духа.

SWASTICA.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Сергій Городецкій. Пис. Пятая книга стиховъ. Изд. Шиповникъ. Сиб. 1913. Ц. 2 р. Вл. Бестужевъ. Возвращенье. Изд. Цехъ Поэтовъ. Сиб. 1913. Ц. 1 р. 20 к.

Большая радость для насъ всѣхъ Сергій Городецкій. Всѣго семь лѣтъ тому назадъ появился онъ въ литературѣ и уже успѣлъ сдѣлать столько, что глаза разбѣгаются. Рядъ книгъ стиховъ, нѣсколько книгъ рассказовъ, стихи и сказки для дѣтей, статьи по вопросамъ литературы, живописи, теоріи искусства, переводы, предисловія, — словомъ во всѣхъ областяхъ, гдѣ представляется возможность мыслить и говорить, вездѣ — Сергій Городецкій. Эта безудержность творческихъ силъ, отсутствіе колебаній передъ выполненіемъ задуманнаго и единообразіе стиля, при самыхъ различныхъ попыткахъ, обличаютъ натуру стремительную и крѣпкую, вполне достойную героическаго двадцатаго вѣка.

Сергій Городецкій началъ, какъ символистъ, потомъ объявилъ себя сторонникомъ мнѣотворчества, теперь онъ акменстъ. Въ „Писѣ“ есть стихи, отмѣченные печатью каждаго изъ этихъ трехъ періодовъ. Стихи символическіе, въ которыхъ образъ по сравненію съ ритмомъ играетъ чисто служебную роль, — слабѣе другихъ. Прикоснувшійся къ глубинамъ славянства, Сергій Городецкій чувствуетъ, что мѣра стиха есть не стопа, а — образъ, какъ въ русскихъ пѣсняхъ и былинахъ, и какъ бы не было сильно переживаніе, глубока мысль, они не могутъ стать матеріаломъ поэтическаго творенья, пока не облеклись въ живую и осязательную плоть самоцѣннаго и дѣеспособнаго образа. Отсюда — блѣдность и вялость его символическихъ попытокъ, потому что теперь символизмъ просто литературная школа, къ тому же закончившая кругъ своего развитія, а не

голосъ на пути въ Дамаскъ, какъ это было для первыхъ символистовъ...

Мнѣотворческій періодъ Сергія Городецкаго весьма многознаменателенъ, и прежде всего, потому что поэтъ впасть въ ошибку, думая что мнѣотворчество — естественный выходъ изъ символизма, тогда какъ оно есть рѣшительный отъ него уходъ. Мнѣ — это самодовлѣющій образъ, имѣющій свое имя, развивающійся при внутреннемъ соотвѣтствіи съ самимъ собою, — а что можетъ быть ненавистнѣе для символистовъ, вливающихъ въ образъ только намекъ на „великое безликое“, на хаосъ, Нирвану, пустоту? Поэтому методъ символическій не приложимъ къ мнѣотворчеству. Срывъ Сергія Городецкаго показалъ намъ это. Его „Вириненъ“ (интересно задуманные, глубоко почувствованные, благодаря импрессионизму изложенія и отсутствію перспективы) — только рассказъ о событіяхъ, а не сами событія и мы можемъ только до вѣрять, что все было такъ, какъ рассказываетъ поэтъ, а не вѣрять въ это.

Мечтающій о мнѣ, Сергій Городецкій понялъ, что ему необходима иная школа, болѣе суровая и плодотворная, и обратился къ акменизму. Акменизмъ (отъ слова акме — расцвѣтъ всѣхъ духовныхъ и физическихъ силъ) въ сущности и есть мнѣотворчество. Потому что, что же, если не мнѣи будетъ создавать поэтъ, отказавшійся и отъ преувеличеній, свойственныхъ юности, и отъ безкрылой старческой умѣренности, равномерно напрягающій всѣ силы своего духа, принимающій слово во всемъ его объемѣ, и въ музыкальномъ, и въ живописномъ, и въ идейномъ, — требующій, чтобы каждое созданіе было микрокосмомъ. Критика не разъ отмѣчала у символистовъ преобладаніе подлежащаго надъ сказуемымъ. Акменизмъ нашелъ это сказуемое въ логически музыкальномъ, непрерывномъ, на протяженіи всего стихотворенія, развитіи образиден.

Странички „Нищая“, „Волкъ“ являются представителями мужской стихіи акменизма въ стихахъ Сергія Городецкаго, цикль „Пятая Жизнь“ — женской. Мнѣ кажется послѣдняя — ближе поэту. Потому что, несмотря на великолѣпный задоръ и лапидарность выраженій

копій и имитацій. Такимъ сознаниємъ, повидимому, проникнуты сами руководители музея, которые отвели для Голенищевского собранія только одну тѣсную залу и до сихъ поръ не нашли еще мѣста для расположенія вещей М. С. Щекина, отводя въ то же время десятки залъ подъ свои гипсы и отдавъ цѣлую комнату подъ дѣтскія и невѣрные копіи съ античной живописи.

Къ образовательному матеріалу музея, естественно, относится библіотека, о составѣ которой пока мало что извѣстно. Неизвѣстно даже, снабжена ли она тѣмъ обширнымъ фотографическимъ матеріаломъ, который обязателенъ для образовательнаго музея, располагающаго къ тому же большими средствами. Нельзя быть, къ сожалѣнію, увѣреннымъ въ этомъ, ибо всюду въ московскомъ музейѣ видно не столько желаніе обезпечить условія серьезной научной работы, сколько желаніе подѣйствовать на воображеніе мало подготовленнаго посѣтителя, поразить его общимъ впечатлѣніемъ и даже ,ошеломить' разными незамысловатыми эффектами. Чрезвычайно большую роль играетъ, благодаря этому, самое зданіе музея — его не нужно преувеличенный размѣръ, его искусственный замыселъ, его необычайно дорогіе матеріалы. Уже многими было отмѣчено, какой малой архитектурной удачей оказался фасадъ музея. Внутри еще менѣе художественное зрѣлище является escalier d'honneur, несмотря на великолѣпный матеріалъ, употребленный на его постройку. Сочетаніе массивныхъ гранитныхъ колоннъ со стекляннымъ потолкомъ и съ жалкимъ ,помпейскимъ' фризомъ, заканчивающимъ перспективу, производитъ опредѣленно дисгармоническое впечатлѣніе. Становится обидно за колоссальную трату денегъ, труда и отличнаго камня, не давшую даже никакой роскоши. Когда то великіе зодчіе барокко умѣли достигать впечатлѣній роскоши при самыхъ ограниченныхъ средствахъ и гораздо болѣе простыхъ матеріалахъ.

Умѣстная еще на парадной лѣстницѣ роскошь оказывается, конечно, весьма непрощенной гостей въ залахъ музея, вмѣщающихъ всего только скромные гипсы. Между тѣмъ, заботу о ,роскоши' выдаетъ во многихъ мѣстахъ украшеніе потолковъ, — въ римскомъ залѣ, въ особенности. Не вездѣ плоха, сама по себѣ, эта декоративная лѣпка (и живопись), но конечно вездѣ неумѣстна при наполняющихъ залы гипсахъ и, особенно, при необычайно безотраднхъ и некрасивыхъ по окраскѣ стѣнахъ. Нѣтъ никакой связи между этими потолками, этими гипсами и этими стѣнами, и ,безсвязность' является, вообще, однимъ изъ первыхъ впечатлѣній при входѣ въ музей. Думается, что лучше было бы позаботиться о томъ элементарномъ естественномъ уютѣ и удобствѣ, котораго невольно ищешь въ стѣнахъ всякаго зданія, даже не претендующаго на роскошь и художественность. Сейчасъ музей интересуется многихъ, но едва ли онъ можетъ привлечь чье нибудь душевное расположение. Есть что-то глубоко равнодушное и не согрѣтое никакимъ чувствомъ въ самомъ его планѣ, въ формѣ его дверей, въ его фабричныхъ полахъ. Во всемъ — бесполезная холодность и на ряду съ этимъ исканіе какихъ то неопозволительныхъ для истиннаго музея эффектовъ вродѣ стѣны (залъ, гдѣ двери Гиберти), разма-

Итали́н, смѣлый, мудрый, изящный, — и влюбленная въ него, во всемъ покорствующая ему толпа. Въ этой толпѣ всѣ какъ то на одно лицо: и папа, и куртизанка, и маленькій пажъ, и безпутный кондотьери и даже гении эпохи, Леонардо и Макиавелли. И всѣ они, какъ подсолнечники къ солнцу, обращаются къ Цезарю, любятъ только его, ненавидятъ только его и, говоря, только подаютъ ему речяки. А онъ управляетъ ими по законамъ своего духа, такимъ же свѣтымъ и безжалостнымъ, какъ и законы міра.

Эта попытка измѣнить привычное соотношеніе историческихъ элементовъ въ пользу одного изъ нихъ, напоминаетъ попытку гр. Алексѣя Толстого реабилитировать донъ Жуана. Но что удалось представителю крупнаго теченія идеализма, выдвинутаго самой жизнью, то оказалась не по силамъ простой влюбленности. Зато, если въ неудачныхъ мѣстахъ донъ Жуанъ напоминаетъ средняго русскаго интеллигента пятидесятихъ годовъ, Цезарь Борджиа въ такихъ мѣстахъ просто расплывается въ туманъ, и авторъ его, на протяжении всей нити, ни разу не уступаетъ своей высшей руководящей — мечтѣ.

Двѣ другія книги того же автора, „Багровые листья“ и „Асторе Тринче“, ярче и вышуклѣе первой. Ихъ можно читать, стоя, опоздать изъ за нихъ на поѣздъ, пропустить дѣловое свиданіе. Но интересъ, возбуждаемый ими — чисто фабулистическій, словно одинъ изъ осколковъ великолѣпнаго зеркала царицы-разсказчицы Шехеразады блеститъ намъ со страницъ этихъ увлекательно-женскихъ книгъ. Что же касается до психологій дѣйствующихъ лицъ, то она однообразна и недостаточно обоснована, будто всѣ они актеры-любители, честно, хотя не всегда умѣю, исполняющіе назначенныя имъ роли злодѣевъ или героевъ. Этому впечатлѣнію способствуетъ и языкъ этихъ книгъ, безкрасочный, необразный, нестерпимо-блѣдящій часто глубоко интересныя темы. Въ этомъ отношеніи для автора оказалось бы крайне полезно болѣе близкое знакомство съ произведеніями символистовъ, русскихъ и иностранныхъ, распахнувшихъ двери

въ сокровищницу неизвѣстныхъ дотолѣ словъ, образовъ и приемовъ. Бар. М. Ливень — одна изъ тѣхъ, кто имѣетъ право на пользованіе этими сокровищами.

Н. Г.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Франція

Живой интересъ къ родному искусству, характерный для культурной Франціи, проявляется въ постоянныхъ болѣе или менѣе крупныхъ пожертвованіяхъ и завѣщаніяхъ. Последній мѣсяцъ ознаменовался богатымъ даромъ г. Дюлака, преподнесшаго Institut de France свою коллекцію картинъ и предметовъ прикладнаго искусства. Имъ же предоставленъ въ распоряженіе Наружной Академіи Художествъ капиталъ въ 500,000 фр. на реставрацію католическихъ церквей, и менѣе крупная сумма — для учрежденія премій по пейзажной живописи. Вторымъ крупнымъ даромъ является превосходный портретъ Анатоля Франса, работы Каррьера, завѣщанный Лувру недавно умершимъ Э. Пеллетанъ. Теперь этотъ портретъ будетъ выставленъ въ музеѣ Carnavalet, вслѣдствіе извѣстнаго закона, запрещающаго помѣщеніе въ Лувръ произведеній авторовъ, со времени смерти которыхъ прошло менѣе десяти лѣтъ.

Въ настоящее время Лувръ украшенъ другого рода великолѣпнымъ произведеніемъ искусства, приобретеннымъ министерствомъ изящныхъ искусствъ изъ собора города Mantès. Это — большой коверъ индо-персидской работы XVI в. На засѣданіи 26 октября музыкальной секціи Академіи изящныхъ искусствъ избранъ на мѣсто покойнаго Массенэ композиторъ Шарпантье.

Отмѣтимъ курьезный фактъ, свидѣтельствующій о томъ, что не смотря на столь разившійся за послѣдніе годы интересъ французовъ къ русскому искусству, ихъ отношеніе къ изученію его далеко еще не серьезно; въ ноябрьскомъ выпускѣ „Gazette des Beaux-Arts“, какъ иллюстрація къ статьѣ, детально повѣствующей о постройкѣ нашего Эрмитажа, изображено... зданіе Академіи Художествъ.

флорентійскій камень, и нѣтъ ничего болѣе ненужнаго, чѣмъ стоящій здѣсь гипсовый Давидъ и чѣмъ пересѣкающіе другъ другу путь, выкрашенные подъ бронзу, кони Гаттамелаты и Коллеоне. И Гаттамелата и Коллеоне лишены своихъ пьедесталовъ, и видъ этихъ знакомыхъ и дивныхъ всадниковъ, стоящихъ почти на полу и какъ бы выѣзжающихъ изъ подъ арокъ Барджелло, внушаетъ глубокую къ нимъ жалость. Здѣсь невольно приходитъ на умъ, что если музей — храмъ искусства, то значить, существуютъ же какія то святилища въ искусствѣ, требующія весьма бережнаго къ нимъ отношенія! Не въ томъ это отношеніе сказывается, что можно назвать одинъ залъ „заломъ Микеланджело“ и собрать въ немъ гипсовые слѣпки со всѣхъ бесспорныхъ и сомнительныхъ работъ великаго мастера. Устроители московскаго музея не сумѣли даже расположить этихъ слѣпковъ въ сколько нибудь стройномъ порядкѣ. Гробницы Санъ-Лоренцо поставлены какъ разъ такъ, какъ ихъ нельзя ставить, и вся эта комната производитъ тяжелое, почти кошмарическое, впечатлѣніе какого то смѣненія преувеличенныхъ бѣлыхъ формъ. Въ слѣдующемъ залѣ св. Георгій Донателло стоитъ опять не на мѣстѣ и не на такой высотѣ, на какой ему подобаешь быть. Но слѣдуетъ ли, однако, разбирать частности? Сначала ихъ хочется замѣчать, но потомъ то общее впечатлѣніе, тотъ „ансамбль“, о которомъ такъ расточительно позаботился музей, роковымъ для него образомъ выступаетъ на первый планъ и мѣшаетъ выдѣлать крупныя дѣйствительно полезнаго дѣла изъ всего этого хаотическаго накопленія предметовъ.

Тщетно было бы возставать противъ гипсовыхъ слѣпковъ самихъ по себѣ. Красоту скульптуры гипсъ передать, разумѣется, не можетъ, ибо скульптура столько же обращается къ чувству зрѣнія, сколько къ чувству осязанія и, слѣдовательно, чрезвычайно тѣсно связана съ матеріаломъ. Но гипсовый слѣпокъ можетъ быть иногда полезнымъ учебнымъ пособіемъ, наравнѣ съ фотографіей. Наравнѣ съ фотографіей онъ можетъ оказать большую услугу при научной работѣ. Въ интересной статьѣ Вильгельма Клейна (*Museumskunde*. 1912. I — II.) приведены примѣры научныхъ реставрацій, которыя могутъ быть произведены съ помощью гипсовыхъ слѣпковъ. Нѣкоторымъ ученымъ удалось чрезвычайно интересно соединить такимъ образомъ разрозненныя исторической судьбой части античныхъ группъ, и мы не сомнѣваемся, что уважаемый профессоръ В. К. Мальценбергъ могъ бы успѣшно дѣлать подобныя же опыты со слѣпками московскаго музея. Но устроителямъ этого музея такая роль гипсовыхъ слѣпковъ показалась слишкомъ скромной. Ни для учебныхъ, ни для научныхъ цѣлей не было необходимою то нагроможденіе предметовъ, та якобы полнота, которая обуславливается широкимъ масштабомъ этого страннаго предпріятія. Устроителямъ музея очень завидной кажется мысль собрать подъ одной кровлей всѣ чудеса античной и новой скульптуры. Имъ не приходитъ въ голову то простое соображеніе, что если бы даже такой универсальный музей оригинальныхъ произведеній и былъ осуществимъ, то было бы нѣчто ужасающее и чудовищное въ этомъ погребеніи подъ однимъ стекляннымъ колпакомъ всѣхъ пре-

лавченочъ — проданное, какъ старый холстъ, произведение de Hegera.

Несмотря на детальныя рассказы объ этихъ находкахъ, имъ вѣрится съ трудомъ и направляется предположеніе о томъ, не просто ли это новый видъ американской рекламы для какой-нибудь фабрики старыхъ картинъ.

Въ Нью-Йоркскомъ домѣ берлинскаго фотографическаго общества предполагается устроить этой зимою обширную выставку нѣмецкой графики.

Открытія:

Dr. Poppeleuter, директоръ Wallraf-Richarts-Museum въ Кельнѣ, выступилъ съ новымъ истолкованіемъ картины Тиціана „Земная и небесная любовь“. По его выкладкамъ (еще не изданнымъ полностью), на ней изображены Сафо и Нимфа.

Бюде въ 4-ой кн. „Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsaml.“ сообщаетъ объ открытомъ имъ произведеніи Донателло, каковымъ онъ считаетъ головку мальчика изъ K. Friedrich-Museum, считавшуюся раньше головой Мадонны.

Умерли:

Художникъ пейзажистъ проф. Шенкъ, и К. Хайдеръ. Скульпторы: Т. Ривьеръ и Фр. Бееръ. Тяжкую потерю понесло медальерное искусство въ лицѣ недавно скончавшагося члена французской Академіи Ф. де-Вернонъ.

Н. Р.

Письмо изъ Даніи

(Осенній сезонъ въ Копенгагенѣ)

Сезонъ открылся рядомъ небольшихъ выставокъ. Юмористическій журналъ Klods-Naps собралъ и выставилъ около 500 скандинавскихъ рисунковъ и иллюстрацій. Собственно говоря, художественной карикатуры въ Даніи пока не существуетъ, но есть безусловно хорошіе рисовальщики. И на этой выставкѣ были отличные рисунки тушью извѣстной рисовальщицы обложекъ, Герды Веге-

неръ, изображающей, не безъ легкаго налета шаржа, дегенерированныхъ представителей „высшаго свѣта“: исполненныхъ змѣиной граціи дамъ въ уродливыхъ модныхъ нарядахъ и ихъ бласированныхъ, изломанныхъ и безкровныхъ кавалеровъ. Въ исторіи Іосифа Гудмундъ Генце со свойственнымъ ему умѣніемъ вводитъ зрителя въ „духъ эпохи“. Необыкновенной убѣдительною отличаются портреты-шаржи шведскаго рисовальщика Эйнара Нермана. Эти портреты, даже лицъ совершенно незнакомыхъ, поражаютъ сходствомъ: съ такой силой выражено то особенное, индивидуальное нѣчто въ человѣческомъ лицѣ, что не можетъ быть выдуманно.

Но самымъ значительнымъ событіемъ сезона слѣдуетъ признать скромную выставку „Общества художниковъ-графиковъ“ (Grafsk Kunstsamfund), устроенную въ помѣщеніи „Художественнаго ферейна“ (Kunstforeningen). Графикою здѣсь, въ Даніи, весьма интересуются и занимаются съ большою любовью.

Томъ Петерсенъ, о которомъ мы говорили въ прошлой замѣткѣ, былъ представленъ на этой выставкѣ всего лишь нѣсколькими гравюрами, одной литографіей и однимъ чернымъ офортомъ. Очень близокъ къ этому художнику другой выдающийся молодой графикъ — Э. Краусъ. Онъ такъ же, какъ и Т. Петерсенъ, интересуется многочисленными въ маленькой Даніи остатками средневѣковаго зодчества, но тогда какъ работы Т. Петерсена прежде всего архитектурны, поражаютъ силой линій и не свободны отъ извѣстной сухости; произведенія Э. Краусъ мягче, округленнѣе, богаче игрою свѣта и тѣни. Особенно хороши раскрашенные гравюры „на рыбномъ рынкѣ“: рыбныя торговли въ національныхъ напоминающихъ голландскіе костюмахъ, расположившіяся, со своими лодками, на узкой набережной канала, у подножья высокихъ и узкихъ старинныхъ домовъ. Прекрасны также литографіи „на набережной, у рыбацкихъ судовъ“. Очень любопытны литографіи Луплау-Янсена и черные офорты Ганса Инк. Гансена, съ любовью оставившагося на типахъ средневѣковья и трактуящаго эту благодарную тему съ извѣстнымъ уклономъ къ гротеску.

Едва ли мелочью и случайностью является тотъ странный языкъ, какимъ написано маленькое предисловіе къ „Путеводителю по музею“, подписанное, однако, именемъ директора, проф. Н. Цвѣтаева. Здѣсь, наряду съ упоминаніемъ о памятникахъ скульптуры „греческаго и римскаго производства“, мы встрѣчаемъ сообщеніе о томъ, что въ музей „поступаетъ цѣлый рядъ дамскихъ пожертвованій памятниками искусствъ, изготовлявшимися за границей и въ Россіи“. Эта фраза можетъ вызвать улыбку; за ней скрывается, однако, весьма серьезный смыслъ. И „дамскими“, и всякими иными денежными пожертвованіями музей оказался чрезвычайно богатъ. Онъ поглотилъ значительную сумму, исчисляемую милліонами. На эти деньги можно было соорудить несравненно болѣе скромный, но и болѣе толковый образовательный университетскій музей и, кромѣ того, положить начало настоящему художественному и воспитательному музею подлинниковъ. Что организація такого музея еще возможна и въ наше время безъ всякихъ необычайныхъ затратъ, это доказываетъ примѣръ новаго музея въ Бостонѣ. Въ этомъ музеѣ есть, между прочимъ, и небольшая коллекція слѣшковъ. По отношенію устроителей музея къ слѣшкамъ, видно въ томъ скромномъ мѣстѣ, какое удѣлено имъ въ официальномъ описаніи музея (Handbook of the museum of Fine Arts, Boston), — послѣ библіотеки и фотографій. Оно выражается еще въ слѣдующихъ заимствованныхъ изъ этого описанія строкахъ: „Какъ механическая репродукція въ натуральную величину, слѣшокъ передаетъ композицію, пропорціи и то, что можетъ быть названо драматическимъ элементомъ греческой скульптуры, а иногда даже даетъ учащемуся кое-какое представленіе о техникѣ. Однако, глядя на слѣшки, всегда надлежитъ помнить, что совершенное достиженіе ствля въ произведеніяхъ великихъ мастеровъ не можетъ быть передано въ гипсѣ. Впечатлѣніе отъ этого матеріала и по цвѣту, и по качеству поверхности, и по воспринятію имъ свѣта и тѣни чрезвычайно далеко отъ впечатлѣнія, производимаго мраморомъ и бронзой. Поэтому, впечатлѣніе, которое производятъ слѣшки, слѣдуетъ постоянно провѣрять сравненіемъ съ оригинальными античными скульптурами въ классическомъ отдѣленіи музея“. Эти строки надо было бы хорошо запомнить устроителямъ московскаго музея. Они не могутъ сослаться на отсутствіе подлинныхъ античныхъ вещей, ибо стоило бы имъ пожертвовать половиной гипсовъ, и у нихъ была бы отличная коллекція античныхъ рельефовъ и цѣльныхъ фрагментовъ круглой скульптуры. Можетъ быть, здѣсь нашлось бы тогда и мѣсто для древностей, находимыхъ на югѣ Россіи и прямымъ путемъ отправляемыхъ, вмѣсто отечественныхъ хранилищъ, въ лавки заграничныхъ антикваровъ... Бостонскій музей успѣлъ сдѣлать все это, какъ успѣлъ онъ, слѣдуя строго продуманному во всѣхъ деталяхъ замыслу, собрать и замѣчательныя коллекціи по искусству Персіи, Китая, Японіи. Въ теченіе многихъ столѣтій Россія была ближайшей сосѣдкой этихъ странъ. И она оказывается теперь единственнымъ государствомъ въ Европѣ, не владѣющимъ памятниками ихъ искусства!

музеевъ и періодическихъ изданій по искусству въ Россіи, далъ г. Луи Рео, директоръ 'Institut Français' въ Петербургѣ. Это, пожалуй, первый краткій очеркъ развитія русской архитектуры, живописи, скульптуры и прикладного искусства, написанный на иностранномъ языкѣ человекомъ свѣдующимъ, безъ крупныхъ промаховъ и на основаніи новѣйшей, по данному предмету, литературы. Лишь въ нѣсколькихъ мѣстахъ можно оспаривать воззрѣнія автора. Рео заканчиваетъ свою статью очень цѣнной, подробно составленной библіографіей по исторіи искусствъ въ Россіи, въ которой, между прочимъ, бросается въ глаза на рѣдкость точная транскрипція русскихъ заглавій. Замѣтимъ, кетати, что въ скоромъ времени должна выйти изъ печати монографія г. Рео, посвященная Петербургу. Книга появится въ серіи 'Les villes d'art célèbres', издаваемой парижской фирмой H. Laurens.

Подъ заглавіемъ 'Gemälde des Wiener Kongresses 1814-1815' появился у Георга Мюллера въ Мюнхенѣ нѣмецкій переводъ воспоминаній графа Августа де ла Гардъ, которыя полны анекдотическаго матеріала о главныхъ герояхъ знаменитаго вѣнскаго конгресса, особенно объ Александрѣ I и окружающихъ его лицахъ. Стильная виѣшность, интересно подобранныя иллюстраціи съ подчасъ рѣдкихъ современныхъ гравюръ и рисунковъ, равно примѣчанія редактора книги, г. Густава Гутицъ, отличаютъ новѣйшее нѣмецкое изданіе делагардовскихъ 'Fêtes et Souvenirs du Congrès de Vienne' отъ прежнихъ изданій этихъ мемуаровъ, впервые напечатанныхъ въ 1843 г.

Photographische Gesellschaft въ Берлинѣ издала цвѣтную гравюру на мѣди съ портрета Императрицы Елисаветы Алексѣевны работы Виллема Лебрена, принадлежащаго великому герцогу Гессенъ-Дармштадтскому; портретъ фигурировалъ на выставкѣ французскаго искусства XVIII в., которая была устроена въ 1910 г. берлинской Академіей Художествъ.

Въ pendant къ монографіи о С.-Петербурѣ, о которой здѣсь была рѣчь въ прошломъ году, лондонскіе издатели Adam & Charles Black теперь выпустили монографію города Москвы.

составленную г. Генри М. Гровъ и обильно иллюстрированную рисовальщикомъ F. de Naepen. Текстъ и рисунки — послѣдніе, повидимому, исполнены во время коронаціи 1895 г. — опять выдержаны въ томъ безличномъ бойкомъ стилѣ журнальныхъ корреспонденцій, который намъ уже пришлось отмѣтить, называя книгу о Петербургѣ.

Одновременно упомянутая фирма издала сборникъ русскихъ народныхъ сказокъ — 'Russian Wonder Tales' — въ англійскомъ переводѣ г. Поста Уиллеръ, секретаря посольства Сѣверо-Американскихъ Штатовъ въ С.-Петербурѣ, который снабдилъ книгу вступительной статьей о характерѣ этихъ сказокъ. Изданіе украшено двѣнадцатью цвѣтными репродукціями съ извѣстныхъ иллюстрацій И. Я. Билибина къ русскимъ сказкамъ.

Въ послѣднее время въ иностранныхъ художественныхъ журналахъ появились слѣдующія статьи по исторіи искусства въ Россіи: въ апрѣльскомъ и майскомъ выпускахъ Burlington Magazine О. А. Дальтонъ подробно разсматриваетъ византійскія эмали въ коллекціи Пирпонта Моргана, среди которыхъ первенствующее мѣсто занимаетъ собраніе А. Звенигородскаго, увы, недавно слѣбавшееся собственностью американскаго милліардера. Въ № 176 парижскаго журнала L'Art Décoratif г. Луи Откеръ (Hautecoeur) помѣстилъ статью о деревянныхъ издѣліяхъ въ народномъ искусствѣ Россіи; въ 179 номерѣ того-же журнала сотрудникъ 'Аполлона' Я. Тугендхольдъ даетъ обширный очеркъ новѣйшей русской графики подъ заглавіемъ 'L'Illustration Russe', который богато иллюстрированъ образцами работъ Билибина, Бакста, Александра Бенуа, Добужинскаго, Павла Кузнецова, Е. Лансере, Малютина, Митрохина, Остроумовой, Рериха, Сомова и Судейкина. Въ октябрьскомъ выпускѣ берлинскаго ежемѣсячника 'Kunst und Künstler' талантливый молодой нѣмецкій скульпторъ Эрнстъ Барлахъ (род. въ Россіи) напечаталъ свои впечатлѣнія о поѣздкѣ по южно-русскимъ стенамъ, украшенныя крайне интересными и своеобразными набросками.

Р. Е.

Хрожака

МУЗЫКА ВЪ ПОЛЬШѢ

Если о литературѣ 'Молодой Польши', представители которой, къ слову будь сказано, далеки уже отъ первой и даже второй молодости, если о произведеніяхъ Жеромскаго, Каспровича, Тетмайера, Сброшевскаго, Струга, Реймонта и др. въ Россіи средній интеллигентъ-читатель и можетъ создать себѣ понятіе по дешевымъ переводамъ; если имена многихъ другихъ представителей польскаго модернизма въ поэзіи, какъ Мицинскій, Стаффъ, знакомы, быть можетъ, литературному классу читателей болѣе по наслышкѣ, то, какъ ни далекъ итогъ такого рода познаній отъ дѣйствительности польскаго модернизма, все-таки онъ что-нибудь да представляетъ...

Показатель относительно большаго въ послѣднее время интереса къ польской литературѣ (исключительно бытовой беллетристикѣ и рассказамъ изъ революціонной и по-революціонной эпохи) — на лицо: выходятъ, вѣдь, полныя собранія сочиненій всѣхъ передовыхъ польскихъ писателей. Печатается въ русскомъ переводѣ не только почти все, что нужно, но и еще больше изъ того, чего не слѣдовало бы вовсе печатать. Впрочемъ, это вопросъ, которому не зѣбсь мѣсто.

Гораздо менѣе удовлетворительно знакомство русскаго общества съ польской пластикой: тутъ нѣтъ даже хотя бы дилетантскаго інформаціоннаго руководства, какимъ для польской литературы явился трудъ А. Яцимирскаго.

Польскіе художники какъ то не выставляли до сихъ поръ соборно лучшихъ своихъ произведеній въ столицахъ Россіи, а русскіе, бывающіе за-границей, рѣдко останавливаются въ Варшавѣ, Краковѣ, Львовѣ или Познани, и знакомство ихъ съ польскимъ искусствомъ большею частью сводится къ впечатлѣнію отъ случайнаго польскаго отдѣла на какой-либо международной выставкѣ (часто именуемаго 'австрійскимъ'), къ очень одностороннему понятію о современной польской живописи и скульптурѣ по экспонатамъ отдѣльных художниковъ въ вѣнскомъ 'Сецессионѣ', въ Салонѣ Независимыхъ и т. д. Ознакомленіе русскаго читателя съ изобразительными искусствами Польши — одна изъ задачъ 'Аполлона', которая и будетъ выполняться по мѣрѣ возможности. Но пока коснемся хоть немного еще менѣе извѣстной въ Россіи области — польской музыки.

Для того, чтобы понимать, любить и цѣнить по достоинству музыку чужого народа, иногда не нужно вовсе знать ни его исторіи, ни обычаевъ, ни литературы. Иногда одинъ лишь намекъ на обстоятельства, вдохновившія композитора написать то или иное музыкальное сочиненіе (напр. Шопенъ и его революціонный прелюдъ), достаточно для того, чтобы возсоздать воображеніемъ всю трагическую картину судьбы народа...

Дѣйствіе музыки начинается тамъ, гдѣ кончается внушающая сила слова. Потому при извѣстномъ динамическомъ напряженіи воле-

СОДЕРЖАНІЕ

	СТР.
Александръ Бенуа — ,Ліотаръ‘	5
Н. Гумилевъ — ,Памяти Пиннокентія Федоровича Анненскаго‘. Стихотвореніе .	16
Б. Анрепъ — ,Бесѣда о живописи,	18
А. St. — ,Къ исторіи типа Пьерро (о возможности воскрешенія пантомимы)‘ .	25
Johannes von Guenther — ,Итоги новой нѣмецкой литературы‘	34
П. Муратовъ — ,Музей Изящныхъ Искусствъ въ Москвѣ‘	43

ХРОНИКА

Swastica — ,Музыка въ Польшѣ‘	50
Н. Гумилевъ — ,Письма о русской поэзіи‘.	53
Н. Г. — Драматическія произведенія бар. М. Ливенъ	54
Н. Р. — ,Художественныя вѣсти съ Запада‘	55
М. К. — Л. — Письмо изъ Даніи. Осенній сезонъ въ Копенгагенѣ	57
Р. Е. — ,Rossica‘	58
Книги, поступившія въ редакцію	60

кальнымъ содержаніемъ, представляющимъ очень интимную программу.

Его идеалъ — это монументальность Бетховена въ послѣднемъ фазисѣ его творчества. Въ наиболѣе зрѣлыхъ произведеніяхъ Шимановскаго, во 2-й сонатѣ и во 2-ой симфоніи, большую роль играютъ варіаціи. Разработаны онѣ блестяще, прозрачны въ своей полифонической конструкціи, богаты по музыкальному содержанію и логично выявлены изъ темы. Отдѣльныя части прекрасны по соразмѣрности: динамика настроеній, колоритъ диссонансовъ и все техническое вѣщо, — при помощи котораго Шимановскій разрѣшаетъ труднѣйшія контрапунктическія проблемы, не дѣлая ихъ въ то же время самоцѣлью, — указываютъ на огромный умъ композитора, умѣющаго владѣть всей архитектурой своего сочиненія. Архитектура эта (я имѣю въ виду 2-ую симфонію B-dur) дѣйствительно колоссальна, похожа на храмъ; *adagio* принадлежитъ къ наиболѣе чистымъ, простымъ и, въ то же время, потрясающимъ своей мощью твореніямъ современной симфонической музыки.

Тонкое проникновеніе въ сферу звукового колорита, пластичность инструментальной перспективы Шимановскій обрѣлъ, повидимому, не сразу. Его долго прельщало фортепианное творчество. И здѣсь слѣды его симпатій къ совершеннѣйшему типу сонаты, каковыми являются послѣднія сонаты и квартеты Бетховена, ясны. Какъ извѣстно, отъ Листа до Скрябина классическій типъ циклической сонаты подвергался постоянному ограниченію составныхъ частей. Къ такого рода модификаціи замѣтно склоняется и польскій композиторъ. Шопень — его учитель, особенно поскольку рѣчь идетъ о прелюдіяхъ и этюдахъ, но — Шопень, полифонически усложненный изученіемъ Баха и Брамса, гармонически же — отчасти и русскихъ модернистовъ. Вообще въ творествѣ Шимановскаго явственна борьба — не съ матеріаломъ, а борьба художника съ самимъ собою, что, конечно, дѣлаетъ честь ему и многообѣщающе для польской музыки.

Творчество Людомира Ружицкаго нѣсколько демократичнѣе. Будучи не менѣе производителемъ, онъ чаще, чѣмъ Шимановскій, вхо-

дилъ въ соприкосновеніе съ широкими массами музыкальной публики, предлагая ей дѣльный рядъ симфоническихъ поэмъ, иллюстрирующихъ тѣ или другіе литературные замыслы. Такъ, онъ написалъ красивую поэмку „Ангелли“ (текстъ Словацкаго), „Варшавянка“, „Болеславъ Смѣлый“, „Монна Лиза“, и много другихъ. Краски его палитры — ярки, чувственны. Онъ поэтъ мелодій, бьющей неудержимымъ потокомъ изъ родниковъ души — прозрачно, увлекающе непосредственно. Композиціи Ружицкаго строго выдержаны въ стилѣ и всегда производятъ дѣлостное впечатлѣніе.

Трудно подыскать у одного композитора, и притомъ молодого, столь сильныя формальныя контрасты, какъ недавно исполненныя, на вечерѣ молодой польской музыки въ Краковѣ, двѣ оркестровыя поэмки Ружицкаго: „Болеславъ Смѣлый“ и „Монна Лиза“. Двѣ эпохи: одна — мрачнаго средневѣковія, съ его ужасами и паѳосомъ, другая — эпоха радости, солнечнаго ренессанса. Какія разныя техническія средства понадобились автору для музыкальной иллюстраціи! Но въ колоритѣ, въ психологической пластикѣ вся сила Ружицкаго. Не даромъ любимое его поприще — сцена. Въ Варшавѣ въ Большомъ театрѣ только что поставлена его опера „Медуза“ (слова Цезаря Лелленты). Критика, выражая большія похвалы автору, подчеркнула въ этомъ послѣднемъ его произведеніи отрѣшеніе отъ компромиссовъ съ корифеями нѣмецкой школы, и привѣтствовала его вступленіе на путь личныхъ исканій. Одинъ изъ критиковъ считаетъ даже „Медузу“ поворотнымъ пунктомъ въ исторіи новѣйшей польской музыки — геджрой, отъ которой будутъ исчисляться годы возрожденія польской оперы. Особенно хорошо второе дѣйствіе, драматически изображающее страсти и таинственный рокъ, тяготящій надъ героемъ, Леонардо да Винчи. Опера написана по схемѣ, если можно такъ выразиться, — что нисколько не умаляетъ ея музыкальныхъ достоинствъ: въ ней переплетается большое количество темъ, которыми пользуется авторъ для ясности внутренняго дѣйствія — по примѣру Вагнера. Всюду, гдѣ есть возможность развить мелодическія кра-

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 г.

(IV-й ГОДЪ ИЗДАНИЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

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 23 Марта, къ 1 Мая — остальное.

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

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

Въ отдѣлѣ театра ближайшее участіе принимаетъ кн. Сергѣй Волконскій.

Музыкальнымъ отдѣломъ заведуетъ В. Г. Каратыгинъ.

Отдѣлъ поэзіи и литературы при непосредственномъ участіи Н. Гумилева.

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

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

Иллюстрированные проспекты высылаются главной Конторой бесплатно.

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. Гагариной), Карбасниковъ (Моховая), „Новое Время“ (Кузнецкій мостъ), М. О. Вольфъ, Шибановъ (Никольская), нотный магазинъ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства“ въ Берлинѣ (Кузнецкій мостъ, д. бр. Дзамгаровыхъ); въ Одессѣ — „Трудъ“; въ Кіевѣ — Издиковскій (Крещатикъ, 29); въ Ковно — Рутскій; въ Варшавѣ — кн. т-во „Оросъ“ (Новый свѣтъ, 70); въ Саратовѣ — „Основа“ (Имѣцкая ул.); въ Казани — Голубевъ и Башмаковъ; въ Ригѣ — В. Мелниъ и К^о (Известковая 1), А. Павловъ (Б. Несочная, 32), А. Вальтеръ и Я. Ранъ (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 — Сиб. Разъѣзжая, 8. Тел. 178-69.

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергѣй Маковскій.

въ стихахъ первой категоріи, въ нихъ есть какая то мягкость и нѣжная задумчивость, что лучше всего опредѣляетъ самъ авторъ:

...Какъ будто звуки всѣ любовные
И ласковыя всѣ слова.

Вл. Бестужевъ начиналъ свою поэтическую дѣятельность вмѣстѣ съ ранними русскими символическими, и только въ этомъ году вышла его первая книга. Въ этомъ, да и во многомъ другомъ, онъ напоминаетъ Ю. Бальтрунайтиса. Однако Бальтрунайтисъ, какъ ни какъ, принималъ участіе въ жизни своего кружка, и его голосъ звучалъ, хотя и негромко, въ общемъ хорѣ символистовъ. При чтеніи же стиховъ Вл. Бестужева возникаетъ досадное чувство, словно узналъ что нибудь хорошее слишкомъ поздно, когда оно уже не нужно. Первое и безспорное достоинство стиховъ Вл. Бестужева въ ихъ нѣвзвучности. Кажется, поэтъ больше всего нѣбнжаютъ перемены гласныхъ, ускоренія и замедленія ритма, и онъ совершенно не обращаетъ вниманія ни на что другое. Попробуемъ, напримѣръ, разобрать слѣдующее стихотвореніе, одно изъ лучшихъ въ книгѣ:

Ты слышишь — какъ въ рѣкѣ холодной
Поетъ незвучная вода, —
Она бѣжитъ струей свободной
И не устанетъ никогда.
И мы вечернею порою,
Едва померкнетъ небосклонъ,
Отходимъ къ вѣчному покою —
И въ тишину, и въ мирный сонъ;
И усынительно, и сладко
Поетъ незвучная вода, —
Что сонъ ночной, что сумракъ краткій —
Не навсегда, не навсегда...

Если отдѣлять понятіе рѣки отъ понятія воды, то эпитетъ 'холодный' можетъ быть примѣнимъ только къ послѣдней; эпитетъ 'свободный' по отношенію къ слову 'струя' ничего не говоритъ нашему воображенію; также бесполезно сообщеніе, что вода 'не устанетъ никогда', потому что никто въ этомъ и не сомнѣвался. Затѣмъ, во второй строфѣ многократный видъ сказуемаго доказываетъ,

что разговоръ идетъ о снѣ, тогда какъ подъ 'вѣчнымъ покоемъ' принято подразумѣвать смерть. Слово 'тишина' лишено силы и значенія (вспомнимъ хотя бы 'Молчаніе' Эдгара По), потому что, какая же это тишина, если слышно какъ поетъ вода. Сумракъ краткій не навсегда — плеоназмъ. Четыре дѣ подрядъ въ двухъ строкахъ (девятой и десятой) неприяты для слуха. И, въ концѣ концовъ, во всемъ стихотвореніи сказано очень мало. Всѣ эти ошибки характерны и для другихъ стиховъ Вл. Бестужева. Стремящіеся скрыть бѣдность мысли и образа ходучностью темъ и выраженій, составленные изъ невѣрно употребленныхъ клише, эти стихи тѣмъ не менѣе 'поютъ' и поэтому не могутъ быть выброшены изъ поэзіи.

Н. Гумилевъ.

ДРАМАТИЧЕСКІЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ БАР. М. ЛИНЕНЪ.

Бар. М. Линенъ. Цезарь Борджіа. Спб. Цѣна 1 р.

Душа капризная, дѣшная или усталая, любовная... Ясновидящая, но не памятливая... И гордая, настолько гордая, что пренебрегаетъ даже жеманствомъ, которое одно могло бы перевести ея сннннныя мечты въ міръ линий, красокъ и звуковъ. Таковъ авторъ 'Цезаря Борджіа'. Его трансцендентный романъ съ героемъ Возрожденія характеренъ и какъ литературная попытка, и какъ человѣческій документъ.

Мы всѣ знаемъ Цезаря Борджіа. Знаемъ и то, что онъ страдалъ дурной болѣзнію, насилуваеъ дѣвушекъ, что бывали періоды, когда его видѣли только или въ постели, или на лошади. Но женскому сердцу мало говорятъ эти сннннкомъ реалистическія подробности. Тотъ, кого любить женщина всегда героиня и, увы, всегда немного кукольный герой.

Во всѣхъ восьми сценахъ, виѣнне почти не связанныхъ между собой, только два дѣйствующихъ лица, какъ въ любви. Цезарь Борджіа, человекъ, которому дѣйствительно все позволено, соединяющій индивидуализмъ нашего времени съ патріотической мечтой объединенія

ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ТОВАРИЩЕСТВО
ПРЕЕМНИКЪ АЛЕКСѢЯ ГУБКИНА
А. КУЗНЕЦОВЪ и К^о.
 КРУПНѢЙШАЯ ВЪ РОССІИ ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ ЧАЕМЪ.



фирма существовать
съ 1840 года.
 Основной капиталъ -
10 милліоновъ руб.
 запасныя -
свыше 3 1/2 милліо-
новъ рублѣн.
 Годичный оборотъ
фирмы -
ок. 50 милліон. руб.
 условный текущій
счетъ въ Москов-
ской к-рѣ Государ-
ственного Банка -
№ 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^о".

Своими главнѣйшими задачами фирма всегда ставила: до малѣйшихъ подробностей знать требова- ния, предъявляемыя рынкомъ къ качеству продукта, и возможно быстрее, полнѣе, наивыгоднѣй- шимъ для покупателя образомъ примѣняться къ этимъ требованіямъ и удовлетворять ихъ.

Вся организация дѣла направлена къ успѣшнѣйшему достиженію этихъ цѣлей. Черезъ свои кон- торы, расположенныя во всѣхъ значительнѣйшихъ городахъ Имперіи, фирма внимательно слѣ- дить за качествомъ обращающагося продукта и за потребностями спроса и предложенья на чай- номъ рынкѣ.

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

Чай приобретается вслѣдствіе этого со строжайшимъ разборкомъ: только лучшихъ сортовъ, съ са- мыхъ наивѣстнѣйшихъ плантацій.

Въ продажу чай фирмы идетъ какъ цѣльными ящиками — въ упаковкѣ съ мѣста производства, за таковойной пломбой, такъ и въ развѣшенномъ видѣ — подѣ правительственной бандеролью. Развѣскою чай въ мелкія помѣщенія — въ развѣшенныхъ: въ Москвѣ, Одессѣ, Челябинскѣ, Самар- кандѣ и Иркутскѣ — занято до двухъ тысячъ человѣкъ рабочихъ.

Обширные здания развѣшенныхъ Т-ва устроены съ соблюденіемъ всѣхъ требованій гигиены: въ нихъ очень просторно, много свѣта, воздуха; съ технической стороны развѣшенный Т-ва оборудованы согласно послѣднимъ указаніямъ науки: освѣщеніе, вентилляція, механич. движеніе — все произво- дится электричествомъ, — введены электро-автоматич. вѣсы.

Общее благоустройство и тщательный надзоръ вполне обезпечиваютъ чистоту и опрятность раз- вѣски.

Развѣшивается чай въ бумажныя пачки вѣсомъ отъ 1 ф. до 3 1/4 зол., также имѣется въ разнаго рода чайницахъ: стеклянныхъ, жестяныхъ, алюминиевыхъ, наъ нашь — маше и т. п.

РАЗВѢШЕННАГО ЧАЯ выборъ у фирмы — весьма обширный и тщательно припороченный ко вкусу и средствамъ русскаго потребителя.

- Черные чай — тонкаго аромата и нѣжнаго вкуса (№№ отъ 1 до 8)
- Первосборные чай — съ крѣпкимъ настоемъ и вкусомъ (№№ отъ 58 до 65)
- Цейлонскіе и Индійскіе чай — съ крѣпкимъ настоемъ и сильнымъ ароматомъ (№№ отъ 90 до 95; 42, 44). — Эти главные, выпускаемые фирмою сорта, расцѣниваются для розничной торговли отъ 1 р. 20 к. до 4 р. за фунт.

Развѣшивается также **зеленый чай** для средне-азіатскаго рынка. **Цвѣточные чай** — на раз- ные цѣны. Оптовымъ покупателямъ — обычная скидка.

Адресъ во всѣ
города:

для телеграммъ -

Губкинъ-Кузнецову:

для писемъ -

Товариществу

„Губкинъ-Кузне-
цовъ и К^о“.

Постоянное стремленіе фирмы — дать потребителю продуктъ высокаго достоинства по вкусу, на- стою и аромату — не проходитъ незамѣченнымъ: развѣшенный чай фирмы пользуется дестною наивѣстностью лучшаго на русскомъ рынкѣ и расходится ежегодно въ количествѣ до 28 милліо- новъ фунтовъ.

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

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

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

Въ сомнительныхъ случаяхъ покорнѣйше просить гг. потребителей за необходимыми разъясне- ніями обращаться непосредственно по адресу ближайшей конторы Т-ва.

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

ПРАВЛЕНІЕ И ГЛАВНІЙ СКЛАДЪ ВЪ МОСКВѢ. Конторы за границей: въ Ханькоу, Шанхаѣ, Коломбо, Калькуттѣ, Лондонѣ; въ Россіи: С.-Петербургѣ, Одессѣ, Варшавѣ, Ригѣ, Кіевѣ, Харьковѣ, Астрахани, Царицынѣ, Самаркандѣ, Таш- кентѣ, Кокандѣ, Тифлисѣ, Ростовѣ-на-Дону, Н.-Новгородѣ, Казани, Самарѣ, Уфѣ, Дуванѣ, Челябинскѣ, Перми, Кунгурѣ, Екатеринбургѣ, Тюмени, Курганѣ, Омскѣ, Семипалатинскѣ, Вѣрномъ, Петропавловскѣ, Томскѣ, Барнаулѣ, Бійскѣ, Кра- сноярскѣ, Иркутскѣ и Владивостокѣ.

Торговля въ армаркахъ: Нижегородской, Ирбитской, Меназлинской, Ишимской, Кузнецко-Ботовской и др.

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

Италія

По поводу трехсотлѣтія со дня смерти Бароччи, кабинетомъ рисунковъ устраивается посвященная мастеру выставка въ галереѣ Уффици.

Такой же ретроспективный характеръ носила выставка произведеній Дуччіо въ Сіеннѣ, на которой было собрано болѣе семидесяти оригиналовъ великаго художника.

Во Флоренціи, въ церкви св. Августина открыты двѣ фрески работы XIV в., изображающія Рождество Богородицы и Благовѣщеніе.

Собраніе галерей Уффици увеличилось пріобрѣтеніемъ нѣсколькихъ новыхъ автопортретовъ (Превіати, В. Крэнъ, I. Werts, L. Tuxen, del Merse).

Англія

Въ Tate-Gallery директоромъ la Ch. Atkinson устроена ретроспективная выставка произведеній Бернъ-Джонса. Творчество художника прекрасно освѣщено такими типичными холстами, какъ 'Король и нищенька', 'Clalla', 'Sidonia van Bork', 'Планъ и Пенхей', 'Любовь на развалинахъ' и т. д...

Германія

Довольно шумно встрѣтила критика выставку Кандинскаго, устроенную въ Берлинѣ газетой 'Sturm'. Василий Кандинскій — проповѣдникъ самоновѣйнаго искусства, которое, развивая до конца принципы импрессионизма, отрѣшается отъ всякаго содержанія и, въ то же время, ищетъ новыя, не заимствованныя отъ природы, формы выраженія. Могутъ-ли эти попытки привести искусство куда-нибудь дальше прикладной живописи. — мы этого не думаемъ; но критика дѣлаетъ ошибку, вступая съ Кандинскимъ въ споръ, ибо субъективность его исканій отнимаетъ всякую почву для какихъ-бы то ни было сопоставленій и выводовъ.

Этой зимой редація той же газеты откроетъ въ Мюнхенѣ выставку произведеній футуристовъ.

Осенній Сецессионъ графики въ Берлинѣ — можетъ быть, одна изъ самыхъ интересныхъ періодическихъ выставокъ Германіи. Искусство

графики больше, чѣмъ какое-либо другое близко духу нѣмцевъ, и въ этой области имъ принадлежитъ если не первенствующая, то во всякомъ случаѣ очень выдающаяся роль. Украшеніемъ ретроспективнаго отдѣла выставки служатъ рисунки Менцеля изъ коллекціи Либермана. Современный отдѣлъ наполняютъ произведенія рисовальщиковъ 'Simplificissimus'a', работы полу-парижанина Pascin и работы вожаковъ берлинскаго Сецессиона — Либермана, Коринта и др.

Главный директоръ королевскихъ музеевъ В. Бодеръ съ 1-го октября покинулъ мѣсто перваго директора картинной галереи и музея христіанской скульптуры. Его замѣстителями назначены временно Фридендеръ и Кётнау.

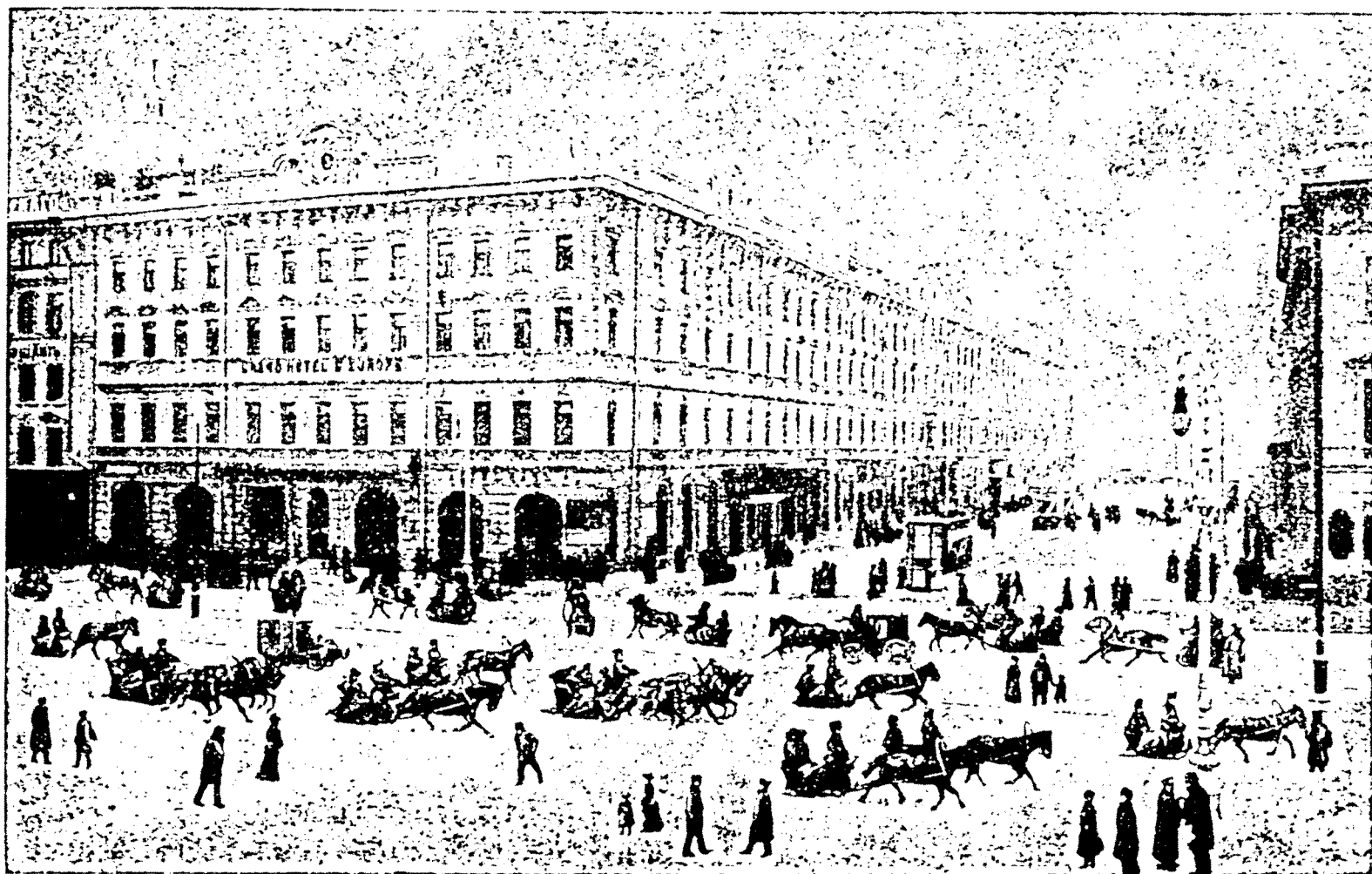
Изъ Лейпцига сообщаютъ о вновь открытой работѣ Веласкеза (женскій портретъ), перекупленной изъ частной коллекціи въ Миланѣ. Изъ аукціоновъ этого мѣсяца отмѣтимъ: состоявшійся 29 октября у Ленке (Берлинъ) аукціонъ галереи И. Фридмана изъ Гамбурга. Галерея представляетъ собраніе картинъ новой живописи, отъ Коро — до нашихъ дней. Достаточно назвать такія произведенія какъ пейзажи Курбе, работы Трюбнера, Ходлера и др., чтобы дать представленіе о цѣнности коллекціи. Высшей оцѣнки достигла картина Курбе (13 т. марокъ).

21 октября распродалось въ галереѣ Hebing богатое собраніе картинъ г-жи v. D. Между прочими произведеніями, это собраніе содержитъ оригиналы Домье, Курбе, Менцеля, Фейербаха, Лейбля, Ходлера и т. д.: картина Израельса продана за 31,000 м.

14 — 16 ноября у Макса Перля происходилъ аукціонъ офортныхъ и рисунковъ (Домье, Менцель, Лейбль, Ронсъ, Цорнъ).

Америка

Торговцы картинъ сообщаютъ о новыхъ сокровищахъ, перекупленныхъ въ Нью-Йоркѣ или найденныхъ тамъ случайно и теперь фигурирующихъ на рынкѣ. L. Ralston вывезъ контрабандой изъ Италіи портретъ Микеланджело работы Буджіардони. Въ вещахъ Dr. Wella найдена 'Діана' Рубенса, и въ одной изъ



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.

Attenant à l'hôtel se trouve un bureau de poste et de télégraphe, une agence des Wagonlits, 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, diner et souper.

Dernière création.

Elégant 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.

На выставкѣ у Клейса цѣлая комната была занята картинами норвежца Э. Дирикса, находящагося подъ сильнымъ вліяніемъ французскихъ неомимпрессионистовъ. Типично-норвежскаго или скандинавскаго въ работахъ Дирикса очень мало, — пожалуй, одни только сюжеты. Очень неплохи его виды Христіаніи: „Туманъ“, „Гавань“.

Шарлоттенбургъ, по установившемуся за послѣдніе годы обычаю, предоставляет свою осеннюю выставку, главнымъ образомъ, молодымъ, начинающимъ художникамъ. На этотъ разъ выставочный комитетъ отдалъ, почему то, главный залъ подъ аукціоны, и ему пришлось изъ 1100 присланныхъ работъ выбрать всего 300 съ чѣмъ то. Несмотря на такой строгій отборъ, выставка мѣстами носитъ совершенно ученическій характеръ. Справедливость требуетъ, однако, признать, что работы всей этой молодежи обнаруживаютъ трудолюбіе и серьезное отношеніе къ искусству. Хотѣлось бы только побольше культурности и живого интереса къ новымъ достижениямъ иностранной живописи.

На тѣ же мысли о нѣкоторой отсталости современнаго датскаго творчества наводитъ и „свободная“ выставка, на этотъ разъ еще менѣе удавшаяся, чѣмъ весной. Можно назвать только обратившіе на себя всеобщее вниманіе и дѣйствительно прекрасно написанные пейзажи Поуля С. Христіансена, „Улицу въ дождливую погоду“ — Мальта Энгельстеда, свѣжіе „Виды гавани“ — Карла Фриденсберга, и яркія *naïves mortes* — Сигурда Сванэ. Этотъ художникъ, только что открывшій собственную выставку въ помѣщеніи „свободныхъ“, представляетъ одно изъ немногихъ пріятныхъ исключеній среди молодого поколѣнія датчанъ: въ его картинахъ видна несомнѣнная культурность и желаніе учиться, особенно у французскихъ мастеровъ; но его безспорный талантъ еще не вполне выразился, и произведенія его неровны. Наряду съ прекрасными работами, какъ „Видъ изъ моего окна въ туманъ“, „Дамскій портретъ“ и „Берегъ моря у Тидсвилле“, попадаются какіе то кричаще-пестрые безмыслицы и лѣсные ландшафты, скорѣе напоминающіе дикіе тропиче-

скіе лѣса, чѣмъ скромныя и уютныя рощи и плантажи Даниіи.

Издательствомъ Gad выпущены на дняхъ два новыхъ выпуска изъ серіи общедоступныхъ монографій датскихъ мастеровъ, посвященные Лаурису Рингу и супругамъ Аннѣ и Михаилу Анкеръ.

М. К. — Л.

ROSSICA

Выставка „Сто лѣтъ французской живописи“, устроенная редакціей „Аполлона“ совместно съ петербургскимъ „Institut Français“, продолжаетъ отражаться во французской художественной литературѣ. О выставкѣ этой г. Луи Нантесонъ помѣстилъ статью съ иллюстраціями въ сентябрьскомъ выпускѣ парижскаго ежемѣсячника „Les Arts“; кромѣ того, фирма Гуниль и К^о выпустило роскошное изданіе о выставкѣ (300 экз. по 60 франковъ и 20 на японской бумагѣ по 200 фр.) „L'Art Français à St.-Petersbourg“, составленное г. Рене Жанъ.

The Fine Art Society въ Лондонѣ готовитъ роскошное изданіе новѣйшихъ работъ Л. С. Бакета. Увражъ будетъ заключать выборъ 75 лучшихъ эскизовъ, исполненныхъ художникомъ для постановокъ русскаго балета, и изъ нихъ одна треть будетъ воспроизведена въ краскахъ. Текстъ для изданія пишется французскимъ художественнымъ критикомъ Арсеномъ Александръ.

Издаваемая г. Анри Беррѣ „Revue de Synthèse Historique“ (Парижъ, Librairie Léopold Cerf) выпустила объемистый, въ триста страницъ, номеръ, цѣликомъ посвященный Россіи. Здѣсь помѣщены обширныя статьи о національномъ вопросѣ въ Россіи — Поля Бойе, о русской конституціи — Пьера Шаль, объ экономической эволюціи — Этьенна Тарп, о русской церкви — Жозефа Вильбуа, о русской философской мысли — д-ра Янкевича, о русскомъ театрѣ до 1850 г. — П. Патуїе, о русскомъ романѣ послѣдняго десятилѣтія — г-жи Лю-Бородиной и т. д. Картину русскаго искусства на протяжении тысячелѣтія въ общихъ чертахъ, равно обзоръ современныхъ художественныхъ

НЕВСКОЕ БЮРО ПЕРЕПИСКИ — А. И. ПЛатова.

СПб. Невскій, 81, кв. 8.

Тел.: 556 - 92.

ИДЕАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ ПЕРЕПИСКИ

на пишущихъ машинахъ.

БЫСТРОЕ ПЕЧАТАНИЕ ПОДЪ ДИКТОВКУ.

Гарантируется

срочность и тайна.

По требованію являются работать съ машиной
на домъ.

Пріемъ работы во всякое время.

ОБУЧЕНИЕ ПИСЬМУ НА ПИШУЩИХЪ МАШИНАХЪ.



Julius Blüthner
Leipzig
Kaiserl. u. Königl.
Hof-Pianoforte-Fabrikant
Flügel u. Pianinos.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

Книгоиздательство Т-ва „Просвѣщеніе“:

- А. В. Амфитеатровъ. — Книгиня Настя и др. драмат. соч. 1912. Ц. 1 р. 50 к.
 А. Г. Горнфельдъ. — О русскихъ писателяхъ. Т. I. 1912. Ц. 1 р. 25 к.
 Н. Н. Златовратскій. — Собр. соч. Т. VI. 1912. 1 р. 50 к.
 Вл. Н. Крапхфельдъ. — Въ мірѣ идей и образовъ. Т. II. 1912. Ц. 1 р. 25 к.
 Б. Лазаревскій. — Собр. соч. Т. IV. 1912. Ц. 1 р.
 Д. Н. Маминъ-Сибирякъ. — Золото. Романъ. 3-е изд. 1912. Ц. 1 р. 50 к.
 В. Н. Немировичъ-Данченко. — Живые псы и мертвые герои. 1912. Ц. 1 р. 50 к.
 В. Н. Немировичъ-Данченко. — Гроза. Часть I. Ц. 1 р. 75 к. и ч. II. 1 р. 25 к.
 Н. Олигеръ. — Собр. соч. Т. II. 1912. Ц. 1 р. 25 к.
 Н. М. Осиповичъ. — Собр. соч. Т. IV. 1912. Ц. 1 р. 25 к.
 В. С. Соловьевъ. — Собр. соч. Т. VII. 2-е изд. Ц. 2 р.
 Книгоиздательство „Шинковикъ“:
 Альманахъ. Кн. 18.
 А. Бенуа. — Исторія живописи всѣхъ временъ и народовъ. Ч. 1-я. Пейзажная живопись. Вып. 2 и 3. 1912.
 Н. Я. Гердъ. — Сборникъ игръ и полезныхъ занятій для дѣтей всѣхъ возрастовъ. 5-е изд. Съ 174 рис. Ц. 2 р.
 С. Городецкій. — „Ива“. 1913. Ц. 2 р.
 М. Кривцкій. — Разказы. Т. III. 1912. Ц. 1 р. 25 к.
 Э. Мейерсонъ. — Тождественность и дѣйствительность. 1912. Ц. 3 р. 50 к.
 А. Ремизовъ. Т. 8-й. Русальныя дѣйства. Ц. 1 р. 25 к.
 Ю. Сологубъ. — Собр. соч. Томъ XII. Ц. 1 р. 25 к.
 В. Н. Сперанскій. — Общественная роль философіи. Вып. I. 1913 г.

Книгоиздательство К. Ф. Некрасова:

- Л. Круковская. — Очеркъ жизни и дѣятельности Н. А. Морозова. Москва, 1912 г. Ц. 40 к.
 Адамъ Чарторижскій. кн. — Мемуары. М. 1912. Ц. 2 р. 50 к.
 Книгоиздательство „Скорпионъ“ (Москва):
 М. Кузминъ. — Осеннія озера. 2-я кн. стиховъ. 1912. Ц. 1 р. 80 к.
 Н. Морозовъ. Звѣзды и сны. Ц. 1 р. 50 к.
 Изданіе т-ва М. О. Вольфъ:
 Д. С. Мережковскій. — Полн. собр. соч. Т. XV. Стихотворенія. 1912 г.
 Книгоиздательство „Грифъ“:
 А. Тиняковъ (Одинокій). — Navis Nigra. Книга стиховъ. 1912.
 Книгоиздательство „Школа“:
 С. Шницеръ. — Н. А. Гончаровъ. Къ столѣтію его рожденія. 1912. Ц. 40 к.
 Изданія авторовъ:
 Я. Ардонъ. — Кто мы. Книжка I: „Пробуждающимся“. Спб. 1912. Ц. 50 к.
 Б. Гуревичъ. — Вѣчно человѣческое (стихотворенія). 1913. Ц. 2 р.
 Ник. Животовъ. — „Южные цвѣты“. Стихотворенія. Кн. 2-я. Кіевъ. 1912. Ц. 1 р.
 П. Кохманскій. — Половой вопросъ. М. 1912. Ц. 80 к.
 М. Ливень Баронесса. — Багряные листья. Ц. 1 р.
 М. В. Лодыженскій. — „Свѣтъ незримый“. 1912. Ц. 2 р.
 Гл. Сазоновъ. — Органъ. 2-я книга стиховъ. Пенза. 1912.
 Японская лирика. Переводы А. Брандтъ. Спб. 1912 г. Ц. 40 к.
 Библиотека В. В. Протопопова: Театръ. Спб. 1912 г.
 „Жатва“. Литер. сборникъ. Кн. III. Москва. 1912. Ц. 1 р. 50 к.
 Изд. „Société Lithuanienne des Beaux Arts“.
 Croix lithuanienes. Vilno. 1912.
 Иностранныя изданія.
 Р. J. Jouve. — Présences. Poèmes — 1-re série. Paris. 1912.

Ф О Т О Г Р А Ф Ъ

И в а н ъ Н и к о л а е в и ч ъ

АЛЕКСАНДРОВЪ.

Завѣдывавшій фотографіей Русскаго музея ИМПЕРАТОРА
АЛЕКСАНДРА III.

Ф О Т О Г Р А Ф Ъ

Высочайше учрежденнаго Комитета попечительства о рус-
ской иконописи.

СОТРУДНИКЪ ЖУРНАЛОВЪ

„АПОЛОНЫ“ и „СТАРЫЕ ГОДЫ“.

М Н О Г О Ц ВѢТНОЕ И ОДНОЦВѢТНОЕ

И ОДНОЦВѢТНОЕ ФОТОГРАФИРОВАНИЕ:

Иконъ, картинъ, предметовъ искусства, архитектуры, внутрен-
нихъ видовъ церквей, домовъ, фабрикъ и проч.

Какъ здѣсь такъ и повсемѣстно въ Россіи.

О Т Л И Ч Н О Е И С П О Л Н Е Н І Е .

Цѣны умеренныя.

Адресъ: С.-Петербургъ, Большая Зеленина, д. 26-Б, кв. 7.

ТЕЛЕФ.: 474-17.

1 — 1

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ЦВѢТНАЯ (въ 3 краски) автотипія.

Ліотаръ — ,Г-жа Фаваръ‘.

ФОТОТИПІЯ:

Ліотаръ — ,Автопортретъ‘ (масло).

АВТОТИПИИ:

Ліотаръ — сангина и черный карандашъ: Молодая женщина изъ Смирны; Молодая женщина на Паросѣ; Женщина изъ Смирны; Молдаванскій вельможа и его жена; Г-нъ Пельранъ, французскій консулъ въ Смирнѣ; Дама въ турецкомъ костюмѣ; Французская дама изъ Галаты и ея рабыня; Вышивальщица въ Константинополѣ; Турокъ. Пастели: Автопортреты (2); Мужской портретъ; Портретъ М. Ліотара; Автопортретъ въ молодости; Императрица Марія-Терезія Австрійская; Г-жа Лавернь; Г-жа д'Эпинэ; Г-жа Боэръ; Синдикъ Мюссаръ; Г-жа Ліотаръ; Мари Гейнингъ, графиня Ковентри; Прекрасная шоколадница.

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

Концовки на стр. 15, 24, 42 — Ег. Нарбута, на стр. 17 и 49 — В. Левитскаго.

Обложка и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.



Удостоена награды на фотографич. выставкѣ въ Сиб. въ 1912 г. и благодарности Высочайше утвержд. Николаевского Комитета

Артистич. фотографія и Ателье Художеств.-Увелич. портретовъ

С. А. СОКОЛОВА

существ. съ 1898 г.

Николаевская ул., 14.

тел. 131-54.

Выполняетъ всевозможныя fotogr. работы художе- ственно-аккуратно и быстро на лучш. платино-матов. бумагахъ и изящн. бланкахъ. Портреты въ то- нахъ черныхъ, сепіей и краскахъ.

Спеціальныя сним- ки дѣтей и взрос- лыхъ.



ЦѢНЫ
РАБОТАМЪ
УМѢРЕННЫ.

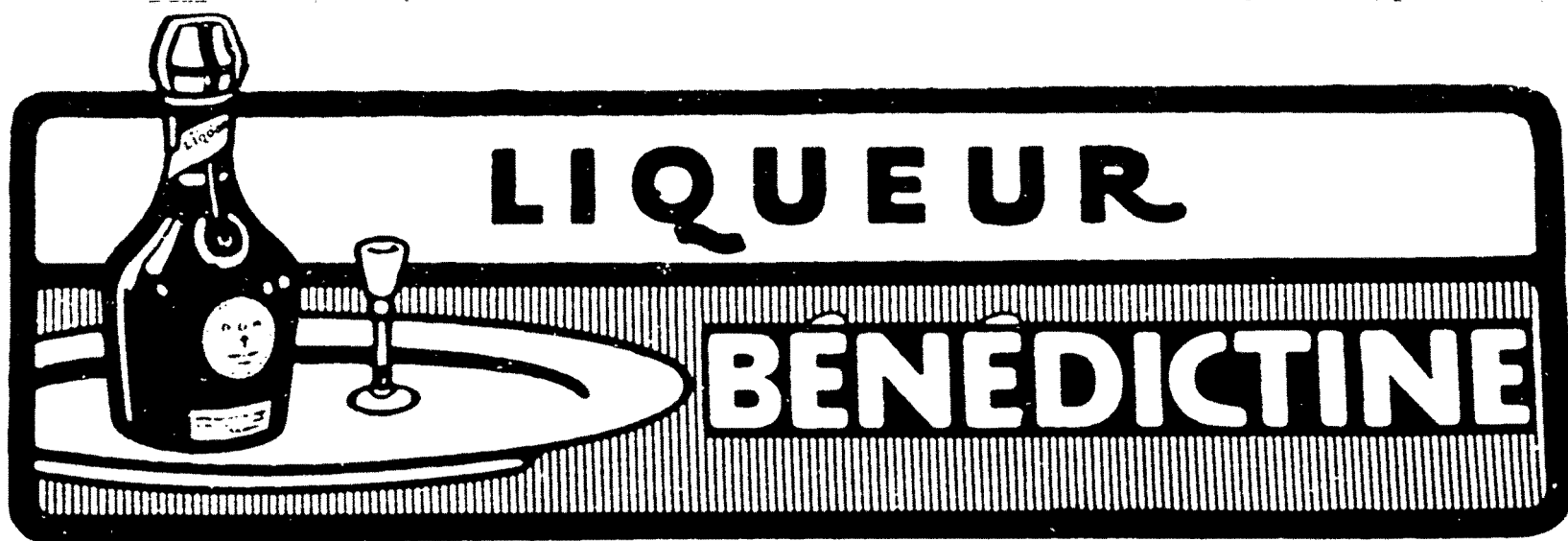
Учащимся
уступка.



Большія группы исполняются безукоризненно.

Принимаются снимки и въ не фотографіи.

2-1



Аполлонъ, № 9.

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Разъѣзжая, 8 (у Пяти Угловъ), телеф. 178-69.

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

В. Я. Адарюковъ. — Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, со множествомъ (болѣе 60) воспроизведеній авто-и фототипіей. Ограниченное число экземпляровъ. Ц. 3 р. 50 к. (Р а с п р о д а н а).

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'a и Александра Бенуа. 57 репродукцій на отдѣльных листахъ. Ц. 8 р. Огранич. число экземпляровъ.

Сергѣй Маковский — Страницы художественной критики, кн. III (иллюстриров.). Ц. 3 р.

И. 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.

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

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

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

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

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

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

Кн. Сергѣй Волконскій. — 'Ритмическая гимнастика'. Ц. 40 к.



Г. ГЕРЛЯХЪ.

Варшава. Чистая, 4.

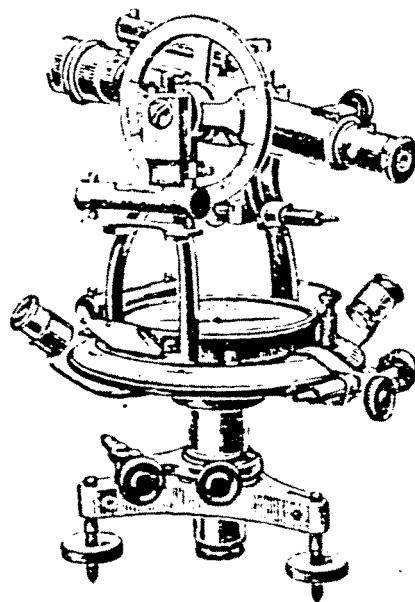
СПЕЦИАЛЬНАЯ

ФАБРИКА

ГЕОДЕЗИЧЕСКИХЪ И

ЧЕРТЕЖНЫХЪ

ИНСТРУМЕНТОВЪ.



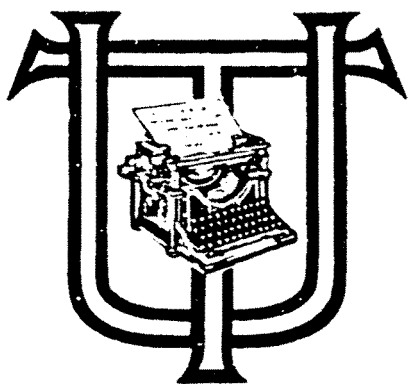
ОТДѢЛЕНІЯ:

С.-Петербургъ.

Невскій просп., д. № 7.

Москва.

Б. Лубянка, 14.



СКЛАДЪ

ЛУЧШИХЪ ВЪ МІРѢ ПИШУЩИХЪ

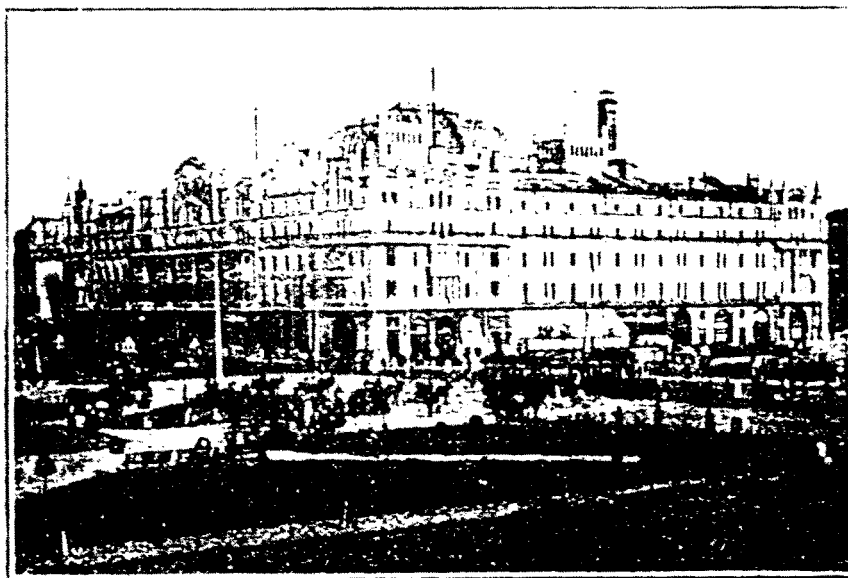
МАШИНЪ

„УНДЕРВУДЪ“.

КАТАЛОГИ БЕЗПЛАТНО.

1—1

Hôtel Métropole.

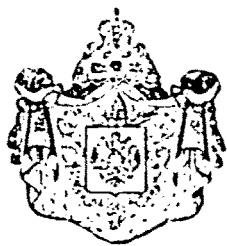


M O S C O U.

Гостиница МЕТРОПОЛЬ.

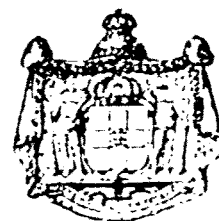
М О С К В А.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ.



ТАБАЧНЫЙ МАГАЗИНЪ

„Р Е Ж И“



ПОСТАВЩИКЪ

ДВОРА

Его Императорскаго
Величества.

ДЕПО ИНОСТРАННЫХЪ ТАБАКОВЪ,

ПАПИРОСЪ И СИГАРЪ.

ПОСТАВЩИКЪ

ДВОРА Е. В.

Короля Эллиновъ.



СНБ. МИХАЙЛОВСКАЯ УЛИЦА, № 1—7.

ТЕЛЕФОНЪ 427-15.

д. Европейской гостиницы.

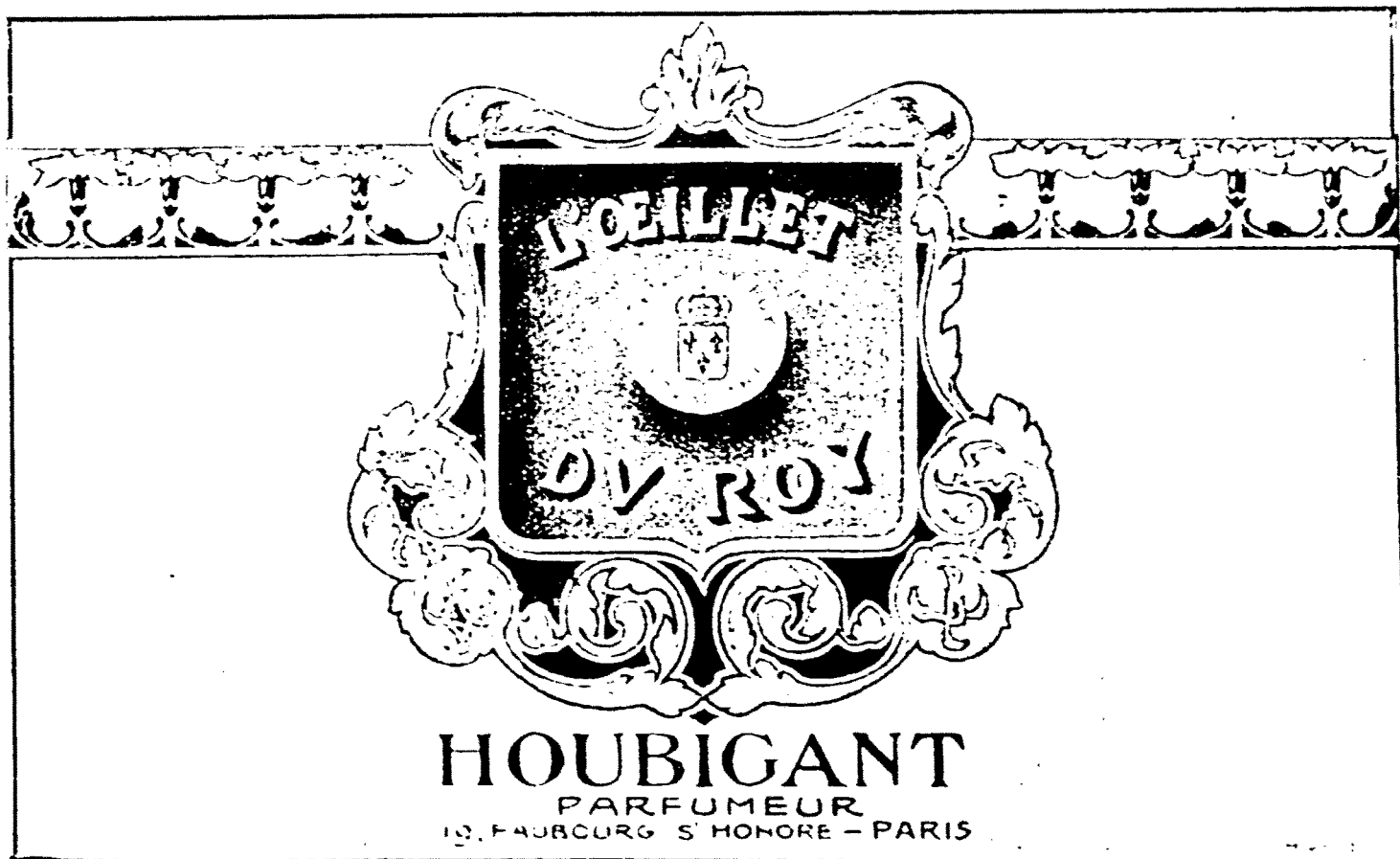


MAGASIN de CIGARETTES & TABACS

„R É G I E“

Dépôt de tabacs, cigarettes & cigares étrangers.

St. Pétersbourg, rue Michel, N. 1. Maison de l'Hôtel d'Europe. Téléphone N. 427-15.



St = Moritz = Dorf

(SUISSE) Altitude 1.856 mètres

SAISON D'ÉTÉ & D'HIVER

Grand Hôtel St=Moritz

Hôtel de tout premier ordre, ouvert en 1905. Appartements particuliers composés d'une ou plusieurs chambres, salon, salle de bain et toilette. — Nombreuses chambres avec bain. — Corridors doubles assurant une tranquillité absolue. — Chauffage à l'eau chaude partout. — Installations sanitaires et ventilation, d'après les systèmes les plus modernes. — Vacuum-cleaner dans tous les étages. — Salons, salles de conversation, restaurant grandiose avec vue superbe sur le lac et les montagnes

Grandes Places de patinage. — TOUS LES SPORTS D'HIVER

Ascenseurs depuis les places de patinage à tous les étages. Concert deux fois par jour par l'orchestre de l'hôtel.

Recommandé spécialement pour séjour pendant les vacances de Noël et du Nouvel An.

Pour prospectus, etc., s'adresser à la **DIRECTION**

— PARIS —

GRAND-HOTEL

Cet Hôtel de premier ordre, qui dispose d'une des plus belles vues de la Suisse, est ouvert à tous les voyageurs et touristes. Il se trouve dans la plus merveilleuse situation de la Suisse.

800 CHAMBRES ET SALONS — confortables

SALLE FÊTES ZODIAQUE — 12 salles

TABLES D'HÔTE — déjeuner, dîner, souper, concert quotidien

ELECTRICITÉ — dans tous les services et dans toutes les chambres

ASCENSEURS — pour tous les étages

BAINS HYDROTHERAPIE — pour tous les étages

TÉLÉPHONIQUE — service pour Paris, France et l'étranger

TÉLÉGRAPHE SERVICE POSTAL — dans l'Hôtel

SALON DE LECTURE — comportant les journaux du monde entier

TICKET-OFFICE ENREGISTREMENT DES BAGAGES — pour toutes les destinations

PLAN-TARIF — pour tous les voyages, séjour, etc.

Le Plan-Tarif est en vente dans l'Hôtel. Il est également à la disposition de MM. les Voyageurs dans toutes les Agences de la Compagnie des Wagons-Lits.

Пріємъ отъ 10 до 2 ч. дня и отъ 4 — 8 ч. веч.

ЗУБОЛѢЧЕБНЫЙ КАБИНЕТЪ

Т е о ф и л і и І о с и ф о в н ы
КИНСКОЙ.

Леченіе болѣзней зубовъ и полости рта; пломбированіе цементомъ,
фарфоромъ и металломъ, удаленіе зубовъ подъ наркозомъ (безъ боли).

ВСТАВЛЕНІЕ ИСКУССТВЕННЫХЪ ЗУБОВЪ И ЧЕЛЮСТЕЙ.

Спб., Кирпичный пер., 5 (2-й д. отъ Морской), кв. 30.

3--1





ПОТНЫЕ МАГАЗИНЫ

РОССІЙСКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ИЗДАТЕЛЬСТВА

МОСКВА,

Кузнецкій Мостъ, 6. Телефонъ 217-07.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,

Морская, 11. Телефонъ 178-53.

СКЛАДЪ СОБСТВЕННЫХЪ ИЗДАНИЙ:

Постоянный складъ для Россіи изданій Брейткопфъ и Гертель. Оптовые склады изданій: Н. Зимрокъ, Шлезингеръ (Р. Линау), Эрнстъ Эйленбургъ (карманныя партитуры). Складъ духовно-музыкальныхъ сочиненій изданій Придворно-пѣвческой капеллы. Поты и книги по всеѣмъ отраслямъ музыкальнаго знанія всеѣхъ русскихъ и иностранныхъ издательствъ. Оперы и либретто. — Постоянно все новости. — Центральный складъ открытыхъ писемъ съ портретами музыкальныхъ дѣятелей. — Свѣжія струны. — Потная бумага.

КАТАЛОГИ БЕЗПЛАТНО.

Заказы г.г. иногороднихъ покупателей исполняются быстро и аккуратно.

Отправка съ наложеннымъ платежомъ.

ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ТОВАРИЩЕСТВО
ПРЕЕМНИКЪ АЛЕКСѢЯ ГУБКИНА
А. КУЗНЕЦОВЪ и К^о.
КРУПНѢЙШАЯ ВЪ РОССІИ ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ ЧАЕМЪ.



Фирма существуетъ съ 1840 года.
 Основной капиталъ - 10 миллионовъ руб.
 запасныя - 3½ миллионъ руб.
 Годичный оборотъ фирмы - ок. 50 миллион. руб.
 условный текущій счетъ въ Москов-ской К-рѣ Государ-ственного Банка - № 330.

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 пре-образовано въ существующее нынѣ Торгово-Промышленное Товарищество Преемникъ Алексѣя Губкина А. Кузнецова и К^о.

Своими главнѣйшими задачами фирма всегда ставила: до малѣйшихъ подробностей знать требова-нія, предъявляемыя рынкомъ къ качеству продукта, и возможно быстро, полноѣ, наиблаготѣй-шимъ для покупателя образомъ примѣняться къ этимъ требованіямъ и удовлетворять ихъ.

Вся организация дѣла направлена къ усовершенствованію достиженію этихъ цѣлей. Черезъ свои кон-торы, расположенныя во всѣхъ значительнѣйшихъ городахъ Имперіи, фирма внимательно слѣ-дитъ за качествомъ обращающагося продукта и за потребностями спроса и предложенія на чай-номъ рынкѣ.

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

Чай приобретають въ дѣствіе этого со строжайшимъ разборомъ: только лучшихъ сортовъ, съ са-мыхъ извѣстныхъ плантацій.

Въ продажу чай фирмы идетъ какъ цѣльными ящиками — въ упаковкѣ съ мѣста произведетва, за таможенной пломбой, такъ и въ развѣшенномъ видѣ — подѣ правительственной баннеролью.

Развѣсочный чай въ мелкія помѣщенія — въ развѣсныхъ: въ Москвѣ, Одессѣ, Челябинскѣ, Самар-кандѣ и Иркутскѣ — занято до двухъ тысячъ человѣкъ рабочихъ.

Обширныя зданія развѣсныхъ Т-ва устроены съ соблюденіемъ всѣхъ требованій гигиены: въ нихъ очень просторно, много свѣта, воздуха; съ технической стороны развѣсочныя Т-ва оборудованы согласно послѣднимъ указаніямъ науки: освѣщеніе, вентиляціи, механич. движеніе — все произво-дится электричествомъ, — введенныя электро-автоматич. вѣсы.

Общее благоустройство и тщательный надзоръ вполнѣ обезпечивають чистоту и опрятность раз-вѣски.

Развѣшивается чай въ бумажныя пакки вѣсомъ отъ 1 ф. до 3½ зол., также имѣется въ разнаго рода чайницахъ: стеклянныхъ, жестяныхъ, алюминиевыхъ, изъ панье — ямне и т. п.

ВЫБОРЪ РАЗВѢШЕННАГО ЧАЯ

у фирмы — весьма обширный и тщательно приноравленный ко вкусамъ и средствамъ русскаго потребителя.

- Черные чай — тонкаго аромата и нѣжнаго вкуса (№№ отъ 1 до 8)
- Первосборные чай — съ вѣрнымъ настоємъ и вкусомъ (№№ отъ 58 до 65)
- Цейлонскіе и Индійскіе чай — съ вѣрнымъ настоємъ и сильнымъ ароматомъ (№№ отъ 90 до 95; 42, 44). — эти главные, выпускаемые фирмою сорта, расцѣниваются для розничной торговли отъ 1 р. 20 к. до 4 р. за фунт.

Развѣшивается также зеленый чай для средне-азіатскаго рынка. Цвѣточные чай — на раз-ныя цѣны. Оптовымъ покупателямъ — обычная скидка.

Адресъ во всѣхъ городахъ:

для телеграммъ -

Губкинъ-Кузнецовъ:

для писемъ -

Товариществу

„Губкинъ-Кузне-цовъ и К^о“.

Постоянное стремленіе фирмы — дать потребителю продуктъ высокаго достоинства по вкусу, на-стою и аромату — не проходить незамѣченнымъ: развѣшенный чай — онъ пользуется дѣстною извѣстностью, лучшаго на русскомъ рынкѣ и расходится ежегодно въ количествѣ до 28 миллио-новъ фунтовъ.

Изъ другихъ видовъ потреб-ляемаго въ Россіи чая фирма имѣетъ изготовляемые исключительно собственной фабрикой „Синтай“ въ Ханькоу. Прессовка про-изводится механически и поставлена на возможную при современныхъ технич-скихъ средствахъ высоту.

По доброкачественности, богатству и разнообразію выбора, прочности и извѣстности выработки, кир-пичный и плиточный чай фирмы занимають на русскомъ рынкѣ столь же важное положеніе, какъ и ея развѣшенный чай.

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

Въ сомнительныхъ случаяхъ покорнѣе просить гг. потребителей за необходимыми разъясне-ніями обращаться непосредственно по адресу ближайшей конторы Т-ва.

Правленіе Т-ва было бы **крайне признательно за всякое основательное сообще-ніе** 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, Шанхаѣ, Коломбо, Калькуттѣ, Лондонѣ; въ Россіи: С.-Петербургѣ, Одессѣ, Варшавѣ, Ригѣ, Кіевѣ, Харьковѣ, Астрахани, Царицынѣ, Самаркандѣ, Таш-кентѣ, Кокандѣ, Тифлисѣ, Ростовѣ-на-Дону, В.-Новгородѣ, Казани, Самарѣ, Уфѣ, Дуванѣ, Челябинскѣ, Пермѣ, Кунгурѣ, Екатеринбургѣ, Тюмени, Курганѣ, Омскѣ, Семипалатинскѣ, Верномъ, Петропавловскѣ, Токмѣ, Барнаулѣ, Бійскѣ, Кра-сноярскѣ, Иркутскѣ и Владивостокѣ.

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

Въ розничной продажѣ чай фирмы можно найти у всѣхъ лучшихъ колониальн. и бакалейн. торговцевъ Россійской Имперіи.

КУРСЫ
РИТМИЧЕСК. ГИМНАСТИКИ
СИСТЕМЫ
ЖАКЪ-ДАЛЬКРОЗЪ
(ГЕЛЛЕРАУ).

Бюро — Невскій пр., 28, кв. 10.

Пріемные часы: понедѣльникъ, среда и пятница отъ 2 до 5 час.

Директоръ — Князь С. М. Волконскій.

Распорядительный Комитетъ — Кн. М. Гагарина, Бар. Фредериксъ, С. М. Лукомская, О. П. Петерсонъ.

Преподаватели — г-жи Пфефферъ, Альвангъ и г-нъ Анніа (изъ Геллерау).

Кромѣ этихъ преподавателей въ Петербургѣ нѣтъ учениковъ Жакъ-Далькроза, имѣющихъ отъ него право на преподаваніе его системы.



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	7. —
Salon et chambre à coucher	7. —
do. avec antichambre et salle de bain	12.50

Service, chauffage et lumière électrique compris.

Grand nombre d'appartements et chambres avec téléphone.

Attenant à l'hôtel se trouve un bureau de poste et de télégraphie, une agence des Wagonlits, 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, diner et souper.

Dernière création.

Elégant 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.

ВЫШЛА ВЪ СВѢТЪ НОВАЯ КНИГА:

Кн. Сергѣй Волконскій.

„ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКЛІКИ“.

Съѣздъ художниковъ. — Драматическія впечатлѣнія. — Сценическая обстановка и человѣкъ. — Музыка. — Пластика. — Число. — Что дальше?

цѣна 1 р. 50 к.

ВЪ ПРОДАЖЬ ИМѢЮТСЯ КНИГИ ТОГО ЖЕ АВТОРА:

„Человѣкъ на сценѣ“	Ц. 1 р. 50 к.
„Искусство и Жестъ“, Ж. д'Удина, переводъ съ французскаго	» 1 » 50 »
„Разговоры“	» 1 » 50 »
„Ритмическая гимнастика“	» — » 40 »

ПЕЧАТАЕТСЯ И ВЫЙДЕТЪ ВЪ ДЕКАБРЬ КНИГА:

Кн. Сергѣй Волконскій.

„ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВѢКЪ“.

Сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту).
Введеніе. — Семіотика. — Статика. — Динамика. — Упражненія. — Библиографія. — Указатели. Со многими иллюстраціями, отд. таблицы (по Дельсарту).

Книги продаются въ конторѣ издательства
Разъѣзжая, 8, и въ главныхъ книжныхъ магазинахъ.

ИЗДАНИЕ

„АПОЛЛОНА“



Удостоена награды на фотографич. выставкѣ въ Спб. въ 1912 г. и благодарности Высочайше утвержд. Николаевского Комитета

Артистич. фотографія и Ателье Художеств.-Увелич. портретовъ

С. А. СОКОЛОВА

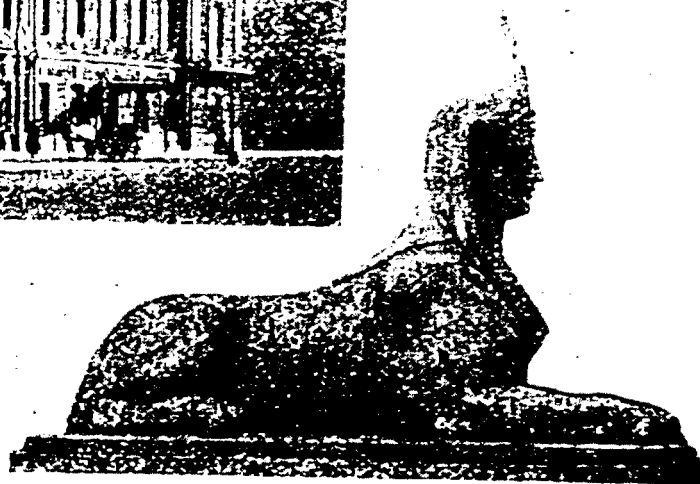
существ. съ 1898 г.

Николаевская ул., 14.

тел. 131-54.

Выполняетъ всевозможныя fotogr. работы художественно-аккуратно и быстро на лучш. платино-матов. бумагахъ и изящн. бланкахъ. Портреты въ тонахъ черныхъ, сѣней и краскахъ.

Спеціальныя снимки дѣтей и взрослыхъ.



Цѣны
РАБОТАМЪ
УМѢРЕННЫ.

Учащимся
уступка.

Большія группы исполняются безукоризненно.

Принимаются снимки и въ не фотографин.

2-2

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

ГЕРМАНЪ БРАХМАНЪ СТРОИТЕЛЬНАЯ
турныя, художественно-лѣбныя мастерскія, специально вновь построенныя для выполненія крупныхъ работъ. МАГАЗИНЪ: Пантелеймоновская ул., № 13. Телефонъ № 74-72.

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

10-8

Аполлонъ, № 10.



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

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

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

Кн. Сергѣй Волконскій. — ,Ритмическая гимнастика'. Ц. 40 к.

ГОТОВЯТСЯ КЪ ПЕЧАТИ СЛѢДУЮЩІЯ КНИГИ:

Бар. Н. Н. Врангель. — ,Вѣновъ мертвымъ' (сборникъ художественно-историческихъ статей). Вступленіе. — Романтизмъ въ живописи Александровской эпохи и война 1812 г. — Русская женщина въ искусствѣ. — Любовная лирика XVIII-го вѣка. — Помѣщичья Россія. — Иностранцы художники въ Россіи (иллюстриров.). Ц. 3 р.

Сергѣй Маковскій. — Страницы художественной критики, кн. III.

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

Максимилианъ Волошинъ. — ,Лики творчества'. Книга первая. Франція. — Вилье де Лиль-Аданъ. Барбе д'Оревилли. Поль Клодель. Реми де Гурмонъ. Анри де Ренье. Аполлонъ и Мышь. Сезаннъ. Гогенъ и Ванъ-Гогъ. Французскій театръ. Демоны разрушенія и закона. Пророки и мстители.

Кн. Сергѣй Волконскій. — ,Выразительный человѣкъ', сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту), съ многочисл. иллюстраціями.

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

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

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

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

Въ художественныхъ переплетахъ —
18 руб.

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

С.-Петербургъ, Разъѣзжая, 8.



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

GERMANъ BRAHMANъ СТРОИТЕЛЬНАЯ
мраморно-скульптурная, художественно-лѣнная мастерскія, специально вновь построенныя для выполненія круп-
ныхъ работъ. МАГАЗИНЪ: Пантелеймоновская ул., № 13. Телефонъ № 74 - 72.

Чертежи и смѣты по первому требованію. Готовые мраморные камни. Гранитные монументы.

Реставрированіе художественныхъ вещей изъ фарфора, мрамора и разныхъ мозаикъ и проч.

10—7

ПРИЕМЪ ОБЪЯВЛЕНІЙ



ВЪ ГАЗЕТЫ И ЖУРНАЛЫ.

ИСКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ
право на приемъ объявленій въ худож.-литер. журн. „АПОЛЛОНЪ“.

В. И. БАЛТИНЪ.

С.-Петербургъ, Невскій пр., д. 81, кв. 16. Телеф.: 556-92.

О Б М Ъ Н Ъ .

По примѣру заграничныхъ изд., редакція „Аполлона“ открыла при журналѣ отдѣлъ для желающихъ обмѣниваться открытками. Плата за однократное печатаніе адреса и указанія обмѣна — 60 к. (можно почт. марками), адресовать: Спб. Невскій, 81, кв. 16, В. И. Балтину.

Спб. Невскій, 2. Воепп. В. М. Андрееву.
Вид. и худ. откр.

Спб. Невскій, 94, кв. 9.
Баронесса М. К. Ропнъ. Худ. откр.

Москва. Ленехинскій, 3.
М. Г. Добролюбовъ. Обм. откр. и мыслями объ искусствѣ въ деревнѣ.

Рига - Нордекского ф. Нейгофская, 12.
Н. Медгаловъ. Вид. откр.

Вильно. Воепп. Училище.
Юнкеру К. К. Кузьмину. Вид. откр.

Спб. Гл. Шт. Пріемн. Покой.
Ф. А. Шеретову. Вид. гороз.

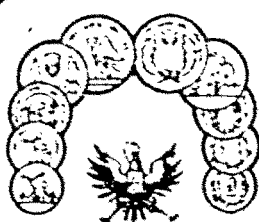
Спб. Невскій, 81, кв. 16. Для „Луча“.
Жел. пер. на тему: Совр. литер. и театръ.

Рига. Больш. Соколинная, 3, кв. 11.
Скайдритъ. Вид. откр.

Спб. Б. Пушкарская, 40, кв. 35.
М. Н. Калтей. Сн. карт. муз., худ. галлерей и салон.,
отв. худ. откр. Эрмитажа и Муз. Имп. Алекс. III.

Москва. Серпуховка. 1-й Щиповскій пер., 3, кв. 29.
Д. М. Лебедевъ. Вид. откр.

Спб. Запорожская, 44, кв. 26.
Для К. Ч. обм. впечатл. сцена и литер.



Cailler

MAISON FONDÉE
VEVEY
1819

GENUINE SWISS MILK

(CHOCOLAT AU LAIT SUISSE) **CHOCOLATE**

„КАЙЕ“

ПРИЗНАННЫМЪ
ПЕРВЫЙШИМЪ
ПО ЧИСТОТѢ ПРОДУКТА
И ПИТАТЕЛЬНОСТИ

ШОКОЛАДЪ НА МОЛОКЪ

(CHOCOLAT AU LAIT SUISSE)