

ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ТОВАРИЩЕСТВО

ПРЕЕМНИКЪ АЛЕКСѢЯ ГУБКИНА

А. КУЗНЕЦОВЪ и К^о.

КРУПНѢЙШАЯ ВЪ РОССИИ ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ ЧАЕМЪ



Фирма существуетъ съ 1840 года. Основной капиталъ 10 милліоновъ руб. занесены свыше 3 1/2 милліоновъ рублей. Годичный оборотъ фирмы — ок. 40 милліон. руб. Условный текущій счетъ въ Московской к-рѣ Государственнаго 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 требованія, предъявляемыя рынкомъ къ качеству продукта, и возможно быстрее, дешевле, наимыгоднѣйшимъ для покупателя образомъ прискладывать къ нимъ требованія и удовлетворять ихъ.

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

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

Чай приобретается вслѣдствіе этого со строжайшимъ разборкомъ: только лучшихъ сортовъ, съ самыхъ извѣстныхъ плантацій.

Въ продажу чай фирмы идетъ какъ цѣлыми ящиками — въ упаковкѣ съ мѣста производства за таможенной пломбой, такъ и въ развѣсочной пакѣ — подъ правительственнымъ бандеролью.

Развѣсочный чай въ мѣдкѣ помѣщается — въ развѣсочныхъ: въ Москвѣ, Одессѣ, Челябинскѣ, Самаркандѣ и Иркутскѣ — замото до двухъ тысячъ фунтовъ въ ящикѣ.

Обширные аданія развѣсочныхъ 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, вентиляція, механич. движеніе — все производится электричествомъ — введеніи электро-автоматич. дѣловъ.

Общее благоустройство и тщательный надзоръ дѣловъ обеспечиваютъ чистоту и опрятность развѣсочн.

Развѣсочный чай въ бумажныхъ пакѣхъ вѣсѣтъ отъ 1 ф. до 2 1/2 ф., также имѣется въ разнаго рода чайникахъ: стеклянныхъ, жестяныхъ, алюминіевыхъ, изъ латуны — маше и т. п.

ВЫБОРЪ РАЗВѢШЕННАГО ЧАЯ у фирмы — весьма обширный и тщательно припрораселенный ко вкусу и предпочтѣніямъ русскаго потребителя.

— Черные чай — тонкаго аромата и нѣжнаго вкуса (Мѣ отъ 1 до 8)

— Первосборные чай — съ крѣпкимъ настоемъ и вкусомъ (Мѣ отъ 68 до 66)

— Цейлонскіе и Индійскіе чай — съ крѣпкимъ настоемъ и эфирнымъ ароматомъ (Мѣ отъ 90 до 95; 42, 44), — эти главныя, выпускаемые фирмой сорта, расцѣпиваются для розничной торговли отъ 1 р. 20 к. до 4 р. за фунт.

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

Адресъ во всѣхъ городахъ для телеграммъ — Губкинъ-Кузнецову; для писемъ — Товариществу „Губкинъ-Кузнецовъ и К^о“.

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

КИРПИЧНЫЙ И ПЛИТОЧНЫЙ ЧАЙ,

И изъ другихъ видовъ потребляемаго въ Россіи чая фирма имѣетъ приготовляемые исключительно собственной фабрикой „Сиятай“ въ Ханькоу. Прессовка производится механически и поставлена на возможную при современныхъ техническихъ орудіяхъ высоту.

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

Во избежаніе усложненій за послѣднее время надлежитъ, слѣдуетъ непремѣнно требовать чай фирмы съ ея торговымъ знакомъ „ДВА ЯКОРЯ“.

Въ сомнительныхъ случаяхъ покорнѣе просимъ гг. потребителей за необходимыми разъясненіями обращаться непосредственно по адресу ближайшей конторы Т-ва.

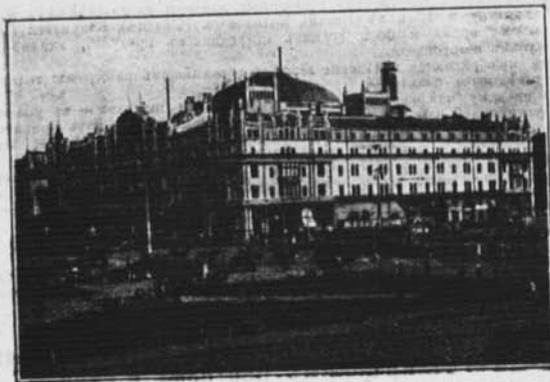
Правленіе Т-ва было бы крайне признательно на всякомъ основательномъ сообщеніи со стороны гг. потребителей о какихъ-либо недостаткахъ и желательныхъ улучшеніяхъ продукта, что могло бы дать поводъ своевременно принять нужныя мѣры.

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

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

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

HÔTEL MÉTROPOLE



MOSCOU.

ГОСТИНИЦА МЕТРОПОЛЬ.

МОСКВА.

Театральная площадь.



Le Grand Hôtel d'Europe, St. Pétersbourg

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

Tarif des chambres et appartements:

Chambre à un lit	à partir de 8. — 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 Wagons-lits, un bureau d'information de voyages et un bureau de machines à écrire.

Le Restaurant du Grand Hôtel d'Europe

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

Grande Salle de Fêtes

en communication avec des foyers spéciaux et petits salons pour

Banquets, Réceptions et Noces.

Salle spéciale pour assemblées, five o'clock tea.

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

„Аполлонъ“, № 1.

ОБРАЗЦОВАЯ АМЕРИКАНСКАЯ ПИШУЩАЯ МАШИНА

„УНДЕРВУДЪ“

ПЕРВАЯ И ЛУЧШАЯ
МАШИНА СЪ ВИД-
НЫМЪ ШРИФТОМЪ.



ПРОДАНО СВЫШЕ
600.000 МАШИНЪ
— ЗА 12 ЛѢТЬ. —

22 НАИВЫСШЯ
— НАГРАДЫ. —

ПОБѢДЫ НА ВСѢХЪ
КОНКУРСАХЪ ВЪ БЫ-
— СТРОТЬ ПИСЬМА. —

ЕДИНСТВЕННЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ДЛЯ ВСЕЙ РОССИИ:

Г. ГЕРЛЯХЪ

ВАРШАВА
Чистая, 4.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,
Невскій, 7.

МОСКВА,
Б. Лубянка, 14.

КНИГИ ВЪ КРЕДИТЪ.

ДОПУСКАЕТСЯ РАЗСРОЧКА ПЛАТЕЖА ОТЪ 2-хъ РУБ. ВЪ МѢСЯЦЪ.
Изданія Русск. Книжн. Т-ва „ДѢЯТЕЛЪ“ С.-Петербургъ, Троицкая, 26.

РУССКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДІЯ. 20 т.
въ полукож. перепл. по 5 р.; около
100.000 статей на 9.500 стр. текста,
6.000 иллюстр. на 800 цвѣтн. и черн.
табл., 100 геогр. картъ, 200 прилож.

БРЕМЪ, ЖИЗНЬ ЖИВОТНЫХЪ.
13 т. въ полукож. перепл. по 6 р.,
подъ ред. проф. Н. М. Книповича.
9.000 стр. текста съ 2.000 рисунками,
500 цвѣтн. и черн. табл., 13 картъ.

СВОДЪ ЗАКОНОВЪ РОСС. ИМП.
5 т. въ полукож. перепл. по 6 р. 50 к.
Единств. изд., гдѣ все дѣйствующее
право сгруппировано въ одно цѣлое.

Князь УРУСОВЪ, КНИГА О ЛОШАДИ.
2 т. въ полукож. перепл. по 8 р.
3-е дополн. изданіе. 1.400 стр. текста,
1.030 рис., 17 отд. таблицъ.

БИБЛИОТЕКА РУССКИХЪ ПИСАТЕЛЕЙ. — Подъ общей редакціей профес.
Е. В. Аничкова. Полныя собранія сочиненій: С. Т. Аксакова — 7 т.,
Н. В. Гоголя — 9 т., Н. А. Добролюбова — 10 т., И. С. Никитина — 2 тома.
Каждый томъ въ коленкоров. переплетѣ 1 р. 75 к.

ОБЩЕДОСТУПНАЯ БИБЛИОТЕКА. Каждый № въ красивой обложкѣ отъ 10 к.
Отдѣлы: Русскіе и иностр. писатели, критика, педагогика, дѣтскія книги, есте-
ствознание, сельское хозяйство, спортъ, законовѣдніе. Требуется списокъ №.

БЕЗПЛАТНО требуютъ иллюстрированный каталогъ и условія разсрочкою платежа.

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

„ЗУБОЛѢЧЕБНЫЙ КАБИНЕТЪ П.“
Геофіліи Іосифовны
КИНСКОЙ.

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

ВСТАВЛЕНІЕ ИСКУССТВЕННЫХЪ ЗУБОВЪ И ЧЕЛЮСТЕЙ.

С.-Петербургъ, Қирочный пер., 5 (2-й д. отъ Мореккой), кв. 30.

3-3.

НОТНЫЕ  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 Эяленбургъ (карманная партитуры). Складъ духовно-музыкальныхъ сочиненій изданій Придворно-пѣвческой капеллы. Ноты и книги по всѣмъ отраслямъ музыкальнаго знанія всѣхъ русскихъ и иностранныхъ издательствъ. Оперы и либретто.—Постоянно всѣ новости.—Центральный складъ открытыхъ писемъ съ портретами музыкальныхъ дѣятелей.—Свѣжія струны.—Нотная бумага.—Каталоги бесплатно.

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

Отправка съ наложеннымъ платежемъ.

Золотая медаль на международной выставкѣ въ Парижѣ въ 1901 г.

ГЕРМАНЪ БРАХМАНЪ

СТРОИТЕЛЬНАЯ мраморно-скульптурная, художественно-лѣпная мастерскія, спеціально вновѣ построенныя для выполненія крупныхъ работъ.

СУЩЕСТВУЕТЪ съ 1885 г. МАГАЗИНЪ: Пантелеймоновская ул., 13. Телефонъ № 74-72.

Чертежи и сметы по первому требованію. ◉ Готовые мраморные камни. ◉ Гранитные монументы.

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

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

„ПИКОВАЯ ДАМА“

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

„СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТЪ“

ТЕКСТЪ В. Я. СВѢТЛОВА.

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

АЛЕКСАНДРЪ Н. БЕНУА.

„ЦАРСКОЕ СЕЛО“

въ царствованіе императрицы Елисаветы Петровны.

Книга издана съ роскошью, соотвѣтствующей темѣ. Это поистинѣ «дворцовая книга о дворцѣ». Многочисл. иллюстр. въ текстѣ даютъ полное и наглядное представл. о данномъ предметѣ. Кромѣ того, книгу украшаютъ: 18 гелиограм., 14 красочн. воспр., больш. планъ, снимокъ fac-simile съ рѣдч. грав. плана нач. царств. Екатерины II, 10 фотот. и 15 автот.-дупл. Цѣна изд. въ роск. кож. пер. 125 р.

„ДЕМОНЪ“

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

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

„ЕВГЕНІЙ ОНЪГИНЪ“

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

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

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

ТЕКСТЪ М. М. ДАЛЬКЕВИЧА.

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

„РУССКОЕ ЗОДЧЕСТВО“ по преданіямъ народной старины.

В. В. СУСЛОВА.

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

Плата за пересылку всѣхъ изданій—по разстоянію.

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

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

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

Сто лѣтъ (1812—1912) французской живописи.—Иллюстрированный каталогъ выставки. Ц. 1 р.
Сто лѣтъ французской живописи (1812—1912).—Вступление. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre'a и Александра Бенуа. 87 репродукцій на отдѣльныхъ листахъ. Ц. 8 р. Огранич. число экземпляровъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

Выйдутъ въ Январѣ 1913 г. слѣдующія книги:

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

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

Готовятся къ печати слѣдующія книги:

Я. Тугендхольдъ.—'Проблемы и характеристики' (сборникъ художественно-критическихъ статей).

Максимиліанъ Волошинъ.—'Лики творчества'. Книга первая.

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

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

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

А П Л О Д А
КОНЦЕРТЫ С. КУСЕВИЦКАГО
БЕТХОВЕНСКІЯ ТОРЖЕСТВА

ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ

СЕРГЪЯ КУСЕВИЦКАГО

при участіи **М. МЕЙЧИКЪ, И. ДОБРОВЕЙНЪ (ф.-п.), П. ЦЕЙТЛИНЪ**
(скрипка) и оркестра С. Кусевицкаго.

Въ заключительномъ хорѣ финала 9-й симфоніи 'Къ радости' (изъ Шиллера, пер. В. Коломійцева) партіи вокальнаго квартета исполнять:

А. ТРЕБИНСКАЯ, В. АНДРЕЕВСКАЯ, А. КАРЕНЗИНЪ, А. МАКБЕВЪ
и мѣстные соединенные хоры.

Въ программѣ: **ВСѢ ДЕВЯТЬ СИМФОНІЙ БЕТХОВЕНА,**
концертъ для ф.-п., концертъ для скрипки.

ОДЕССА

ЗАЛЪ БИРЖИ: 7, 8, 9, 10 марта 1913 г.

КИЕВЪ

ТЕАТРЪ СОЛОВЦОВЪ: 12, 13, 14, 15 марта 1913 г.

ХАРЬКОВЪ

ТЕАТРЪ КОММЕРЧЕСКАГО КЛУБА: 25, 26, 28, 29 марта 1913 г.

РОСТОВЪ-НА-ДОНУ

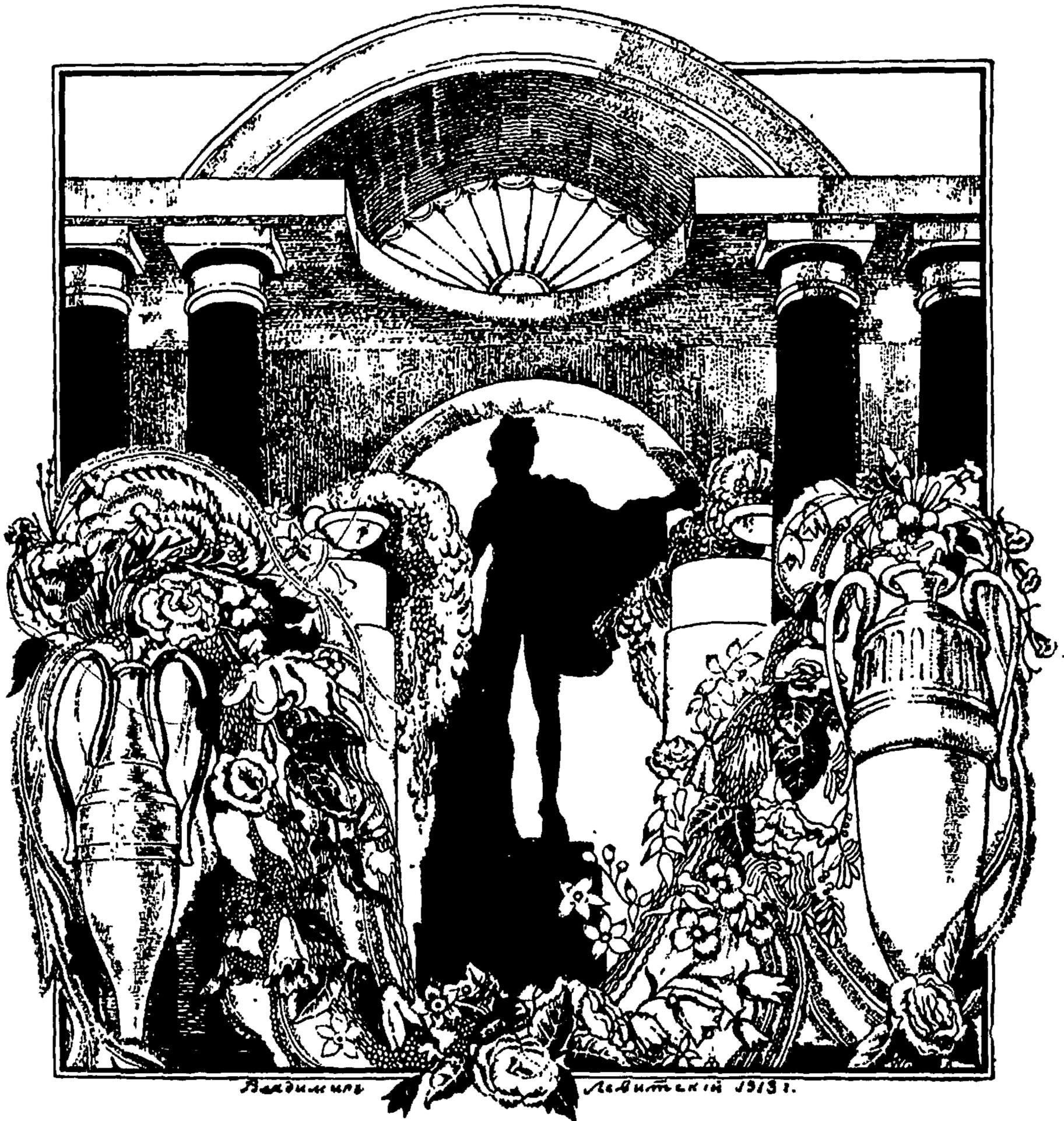
ТЕАТРЪ МАШОНКИНА: 31 марта, 1, 3, 4 апрѣля 1913 г.

ПРОДАЖА БИЛЕТОВЪ:

- въ **ОДЕССѢ**—Музыкальный Магазинъ Л. Юзеферъ (Дерибасовская, Пассажи).
- „ **КИЕВѢ**—Музыкальный Магазинъ Л. Идзиковскаго (Крещатикъ, 29).
- „ **ХАРЬКОВѢ**—Книжный Магазинъ 'Новое Время' (Николаевская площ.).
- „ **РОСТОВЪ-НА-ДОНУ**—Музыкальный Магазинъ Наслѣд. П. Г. Адлеръ.

Рояль фабрики К. Бехштейнъ изъ депо Андрея Дидерихсъ
(Москва—С.-Петербург).

АТТОВАЛЛОТ



Вадимовъ

Левитскій 1913 г.

Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ, Спб., Звенигородская, 11.



Баронъ К. К. Райиъ фонъ Траубенбергъ.
Обер-офицеръ А. Г. Кавалера полка гренадеръ Императрицы Елизаветы.
(фарфоръ - 1911 г.)

Baron C. Rausch von Trautenberg.
Officier subalterne des Gardes à cheval du temps
de l'Impératrice Elisabeth (Porcelaine)

ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОДЪ И СКУЛЬПТУРЫ БАР. РАУША Ф.-ТРАУБЕНБЕРГЪ

А. Ростиславовъ



ТО не восхищается стариннымъ фарфоромъ и въ чьихъ коллекціяхъ старинныхъ вещей онъ не занимаетъ виднаго мѣста? Въ художественномъ фарфоровомъ производствѣ—своеобразная прелесть, удовлетворяетъ ли оно нуждамъ художественной промышленности или чистому искусству. Къ элементамъ живописи и скульптуры, связаннымъ техникой производства и формой предметовъ, предъявляются оригинальныя требованія. Фарфоровая скульптура и живопись на фарфорѣ получаютъ своеобразный оттѣнокъ, носятъ характеръ какой-то особой нарядности и привлекательной условности.

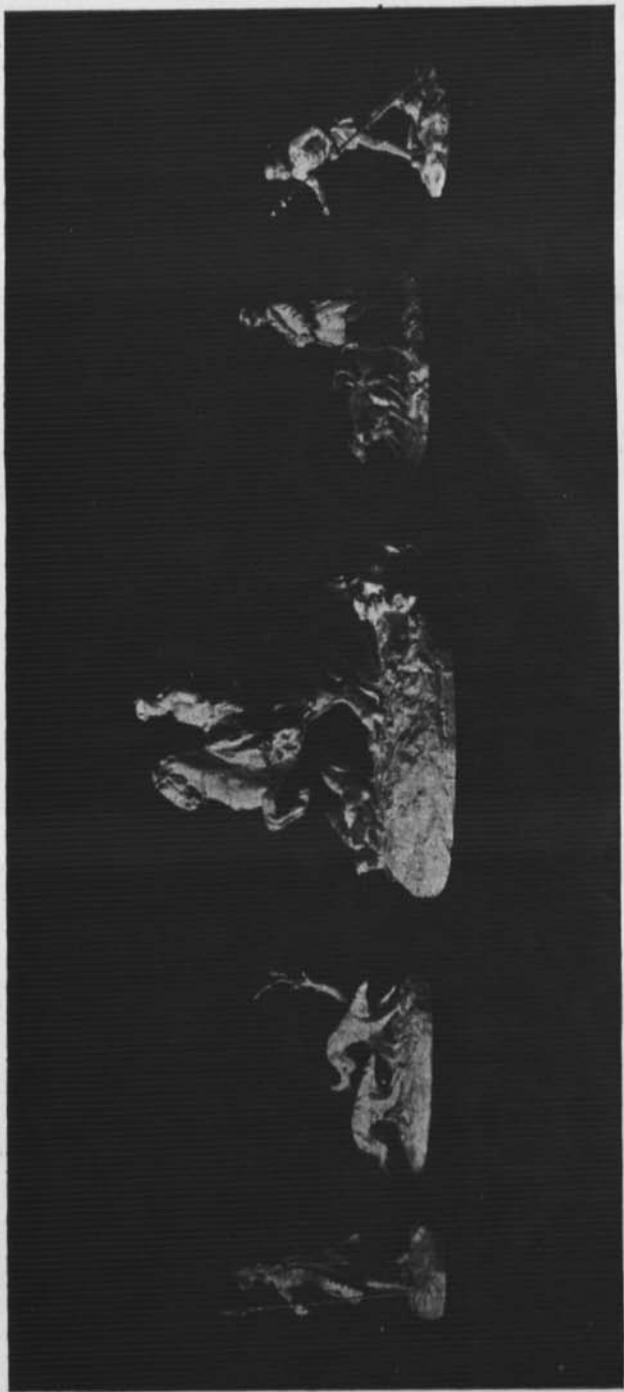
Фарфоровое производство возникло въ очень древнія времена въ Китаѣ. На Западѣ впервые познакомились съ китайскимъ фарфоромъ въ XIII-мъ в. Въ концѣ XVII-го в. начинаются и въ Европѣ попытки оригинальнаго фарфороваго производства, а въ XVIII-мъ, благодаря Беттхеру, открывшему европейскій твердый фарфоръ, оно развивается въ разныхъ центрахъ Европы и доходитъ до удивительнаго совершенства, особенно въ Саксоніи, въ Мейссенѣ, въ работахъ знаменитаго Кендлера и др. Кромѣ Саксонскаго возникаютъ знаменитыя фарфоровыя заводы Вѣнскій, Берлинскій, Севрскій и, при Елисаветѣ, нашъ Императорскій, достигшіе ко второй половинѣ XVIII-го в. и началу XIX-го наивысшаго періода своего процвѣтанія. Со второй половины XIX-го в. всюду замѣчается упадокъ фарфороваго производства, доходившій до полной антихудожественности, и только въ самое послѣднее время, почти въ наши дни, какъ бы начинается возрожденіе. Но его все-таки надо искать не въ извѣстномъ Копенгагенскомъ поглазурномъ производствѣ, которому начали подражать и въ другихъ странахъ и которое само было подражаніемъ японскому фарфору,—одно время блеклыя краски, изображенія животныхъ всюду были въ модѣ, и поглазурное производство почти вытѣснило наглазурное, при которомъ только и возможна яркая раскраска.

Любопытно, что среди всѣхъ существующихъ съ XVIII в. знаменитыхъ фарфоровыхъ заводовъ въ особенно благоприятномъ положеніи находится нашъ Императорскій, о дѣятельности котораго такъ мало извѣстно и такъ мало говорятъ. Между тѣмъ это крупное предпріятіе съ сотнями рабочихъ, абсолютно не преслѣдующее коммерческихъ цѣлей, щедро субсидируемое Кабинетомъ Его Величества, какъ бы предназначено исключительно для художественныхъ цѣлей и художественнаго производства. Здѣсь могли бы дѣлаться техническіе и художественные опыты, вводиться всѣ новѣйшія усовершенствованія, что уже и дѣлается на извѣстныхъ западныхъ заводахъ, все-таки связанныхъ коммерческой стороною дѣла. Тамъ тех-

никой дѣла завѣдываютъ настоящіе ученые специалисты, художественной стороной— настоящіе художники, и, хотя сейчасъ существуетъ опредѣленная тенденція къ изученію старыхъ формъ и секретовъ техники, весьма возможно, что именно изученіе старины поведетъ къ новому расцвѣту. Интересъ къ старымъ формамъ, явившійся благодаря нѣкоторымъ выдающимся художникамъ, въ томъ числѣ и нашему Сомову, имѣющему за границей крупнѣйшій успѣхъ, уже сказался благотворно и на фарфоровомъ производствѣ.

Нашъ фарфоровый заводъ— длинное двухэтажное зданіе, гдѣ происходитъ и приготовленіе массъ, и формовка, и обжигъ— въ огромныхъ печахъ-комнатахъ; а наверху въ цѣломъ рядѣ большихъ залъ-мастерскихъ, увѣшанныхъ старинными картинами и портретами, десятки художниковъ и художницъ заняты рисованіемъ. Мѣстами носится бѣловатая пыль, стоитъ характерный, острый, но не непріятный запахъ отъ разныхъ жидкостей и составовъ. Почти не видно скучныхъ и сложныхъ машинъ, столь удручающихъ на фабрикахъ и заводахъ, чувствуется прелесть ручного труда, не механической, а сознательной работы, требующей умѣлости, находчивости и даже талантливости. При очень несложныхъ станкахъ и шаблонахъ почти отъ руки умѣло и ловко выдѣлываются предметы простыхъ формъ. Техника болѣе сложнаго фарфороваго производства очень трудна, и не удивительно, что съ утратой секретовъ и внимательнаго отношенія къ работѣ она можетъ огрубѣть и давать нежелательный процентъ брака. Чего стоитъ одинъ обжигъ, особенно болѣе или менѣе тонкихъ скульптурныхъ формъ въ огромныхъ печахъ, гдѣ должна все время (чуть ли не цѣлые сутки) равномерно поддерживаться высочайшая температура, доходящая до 1600°! У насъ еще не введены самозаписывающіе пирометры, и успѣхъ обжига зависитъ отъ внимательности, опытности и находчивости рабочихъ.

Конечно, особенно трудны наложеніе глазури и раскраска. При толстомъ слой глазури можетъ образоваться непріятная заплывчивость, уничтожающая тонкость скульптурныхъ формъ. Краски при обжигѣ соединяются съ глазурью, и потому долженъ быть особенный расчетъ при наложеніи ихъ на ней или подъ ней. За-границей уже производятся различные опыты, напр., вторичнаго покрыванія глазурью и раскрашиванія, введенія особой изолирующей среды между массой и глазурью. Краски при обжиганіи мѣняютъ тона, но трудность заключается не только въ удачномъ расчетѣ ихъ сочетаній, а и въ самомъ наложеніи слоя краски, требующемъ особаго вкуса. Краски отнюдь не должны быть наложены густымъ слоемъ, глушащимъ самый тонъ фарфора и огрубляющимъ тонкую скульптурность формъ. Въ позолотѣ необходимо избѣгать сусальной густоты и яркости. Должны быть тѣ художественныя неравномерности, нѣжность и прозрачность, не исключаяющія яркости, которыя такъ очаровательны, напр., въ старин-



Баронъ К. К. Рюшиъ, Охота Анны Ивановны,
столовый приборъ (цѣльс—1911),
(Фаб. фарфоровой заводъ).

Baron C. Rausch, La chasse de l'Impératrice Anne
surcoui de table (plâtre).
(Fabrique Impériale de porcelaine à St. Pbg.).



Барон С. Раусч. „Piqueux avec des chiens courants“ (plâtre).

Баронъ К. К. Рауша. „Егеръ съ зомциларъ“ (суксъ—1911).

номъ саксонскомъ фарфорѣ. Иначе получается грубая густота масляной малярной раскраски, при которой не только пропадаетъ нѣжность фарфоровой поверхности, а можетъ даже не чувствоваться самый матеріалъ. Сплошная окраска, напр., статуэтокъ, не есть живопись 'подъ натуру' и въ своей условности требуетъ особаго вкуса, особой осторожности. Вообще недавній живописный натурализмъ здѣсь менѣе всего желателенъ, и очень хорошо, что въ послѣднее время для расписыванія вазъ и другихъ предметовъ стали обращаться къ стариннымъ оригиналамъ, напр., къ старымъ нѣжнымъ акварелямъ. Въ кажущейся условности расписыванія XVIII-го в., въ удивительной позолотѣ нашихъ издѣлій начала XIX-го в.—большая художественная мудрость.

О ней наглядно говорить небольшой, но очень интересный музей при заводѣ, гдѣ въ витринахъ выставлены образцы не только нашего, но и иностраннаго производства отъ стараго Сакса до Копенгагенскихъ издѣлій. Въ нашихъ витринахъ, какъ и вездѣ, можно прослѣдить постепенность упадка. Послѣ прекрасныхъ работъ Елисаветинской, Екатерининской и Александровской эпохъ, по традиціи державшихся еще и въ Николаевскую, — полный упадокъ во время Александра II, гдѣ—такое отсутствіе художественной цѣльности и такъ непріятны элементы тогдашняго 'русскаго' стиля. Вотъ витрина производства, близкаго къ нашимъ днямъ, и новѣйшаго. Тоже—посуда, большія вазы Копенгагенскаго характера, большею частью съ очень слабымъ рисункомъ, модныя когда-то модернистскія блюда или вазы, переходящія въ женскія фигуры, статуэтки скульпторовъ, второстепенныхъ и третьестепенныхъ, и вдругъ—очаровательная статуэтка и группа Сомова, соединяющія въ себѣ прелесть и старинныхъ формъ, и совсѣмъ новой остроты. Къ сожалѣнію, эти опыты прервались на двухъ прелестныхъ вещицахъ, придающихъ такой художественный интересъ всей витринѣ и наглядно говорящихъ о значеніи старыхъ традицій и о возможности совсѣмъ новаго расцвѣта.

Но въ витринѣ недавно появились работы барона Рауша фонъ-Траубенбергъ, конныя статуэтки изъ заказанной ему черезъ Министра Двора серіи—'Исторія русской гвардіи'. Статуэтки эти тоже несомнѣнное украшеніе витрины. И хотѣлось бы думать, что чрезвычайно удачное привлеченіе этого художника—уже не случайность, какъ, повидимому, было привлеченіе Сомова, а симптомъ возвращенія къ необходимой и подлинной художественности. Пора же въ самомъ дѣлѣ не только приглашать къ художественному производству подлинныхъ художниковъ, а и вполне вбѣрнуть имъ художественную сторону этого производства! Баронъ Раушъ фонъ-Траубенбергъ былъ командированъ заводомъ для изученія дѣла за границу на Саксонскій и Берлинскій заводы, гдѣ сейчасъ такъ дѣятельно идутъ къ возрожденію. Въ этомъ производствѣ художественныя требованія тѣсно связаны съ техническими, и возрожденіе тѣхъ и другихъ идетъ рука объ руку. Поэтому этотъ подлинный художникъ вдвойнѣ дорогъ заводу. Но работы барона Рауша настолько интересны сами по себѣ, что о немъ и о его художествѣ вообще необходимо поговорить отдѣльно

и болѣе подробно. Казалось бы, несложная, а въ дѣйствительности—очень трудная задача изобразить, по книгѣ Висковатова ‚Историческое описаніе одеждъ и вооруженія Россійскихъ войскъ‘, съ возможной точностью старинныя гвардейскія формы въ небольшихъ конныхъ статуэткахъ—разрѣшена очень интересно и художественно, удивительно удачно совпавъ съ особенностями дарованія и нѣкоторыхъ индивидуальныхъ склонностей автора.

Баронъ Константинъ Константиновичъ Раушъ фонъ-Траубенбергъ воспитывался первоначально въ Пажескомъ корпусѣ и принадлежитъ къ военной семьѣ. Съ раннихъ дѣтскихъ лѣтъ онъ дѣлается любителемъ и знатокомъ лошадей, изучаетъ ихъ типы, всѣ приемы верховой ѣзды, знакомится съ дѣломъ и исторіей выѣздки лошади, когда-то дѣлой сложной науки, изложенной въ старинныхъ руководствахъ. Характерно для художника вообще его любовное изученіе животныхъ, особенно собакъ. Одновременно имъ владѣетъ любовь къ старинѣ, къ русской исторіи, интересъ къ характернымъ военнымъ образамъ, такъ ярко выраженнымъ и запечатлившимся въ живыхъ историческихъ фигурахъ и въ нѣкоторыхъ нашихъ знаменитыхъ литературныхъ произведеніяхъ. Рано или поздно эти исконныя склонности и интересы художника должны были вылиться въ той или иной формѣ.

Строго и систематически заниматься искусствомъ онъ началъ сравнительно поздно. Сначала въ мюнхенской школѣ Ашба, подъ руководствомъ Игоря Грабаря, онъ учился рисованію и живописи, а потомъ, перейдя на скульптуру, работалъ во Флоренціи, подъ руководствомъ извѣстнаго Гильдебрандта, позднѣе—пользовался совѣтами и указаніями Родена и П. Трубецкого. Наиболѣе сильно было вліяніе Родена и затѣмъ Майоля. Впервые баронъ Раушъ выставляетъ свои произведенія въ парижскихъ Салонахъ, на выставкѣ русскихъ художниковъ въ Парижѣ въ 1907 г. и встрѣчается благосклонно французской критикой, особенно за ‚Богатыря‘. Вернувшись въ Россію, участвуетъ на выставкахъ ‚Салонъ‘, ‚Союзъ‘ и ‚Миръ Искусства‘. Работы барона Рауша, съ которыми только отчасти можно было познакомиться на этихъ выставкахъ, довольно разнообразны и по задачамъ и по матеріалу. У него есть бронза, оригиналы для серебра, не мало декоративныхъ работъ изъ камня. Въ послѣднее время онъ увлекается портретной скульптурой.

Въ характерѣ композиціи небольшихъ портретныхъ статуэтокъ барона Рауша замѣтно какъ бы вліяніе П. Трубецкого, но характеръ техники и выполненія совсѣмъ иной. Баронъ Раушъ и теоретически въ своей скульптурѣ исходитъ изъ совсѣмъ иныхъ принциповъ. Онъ врагъ ‚живописи‘, живописныхъ приѣмовъ въ скульптурѣ. Скульптура должна исходить изъ чисто скульптурныхъ принциповъ, обусловленныхъ твердостью матеріала и соотношеніемъ, гармоніей объемовъ. Только эта гармонія, правильное отношеніе плоскостей и граней опредѣляютъ гармонію и контуровъ, и свѣтотѣни. Каждая деталь имѣетъ свою форму, и потому



*Баронъ К. К. Раушъ. Конногвардеецъ
временъ Павла I (фарфоръ—1910).
(Имп. фарфоровый заводъ).*

*Baron C. Rausch. Garde à cheval
du temps de Paul I (porcelaine).
(Fabrique Impériale de porcelaine à St. Pbg.).*



*Баронъ К. К. Раушъ. „Всадникъ“
(глина—1912).*

*Baron C. Rausch. „Un cavalier“
(plâtre).*



*Баронъ К. К. Раушъ. Лейбъ-гусарь
начала царствованія Александра I
(бискуитъ — 1911).
(Имп. фарфоровый заводъ).*

*Baron C. Rausch. Hussard de la Garde
du temps d'Alexandre I
(biscuit).
(Fabrique Impériale de porcelaine
à St. Pbg.).*



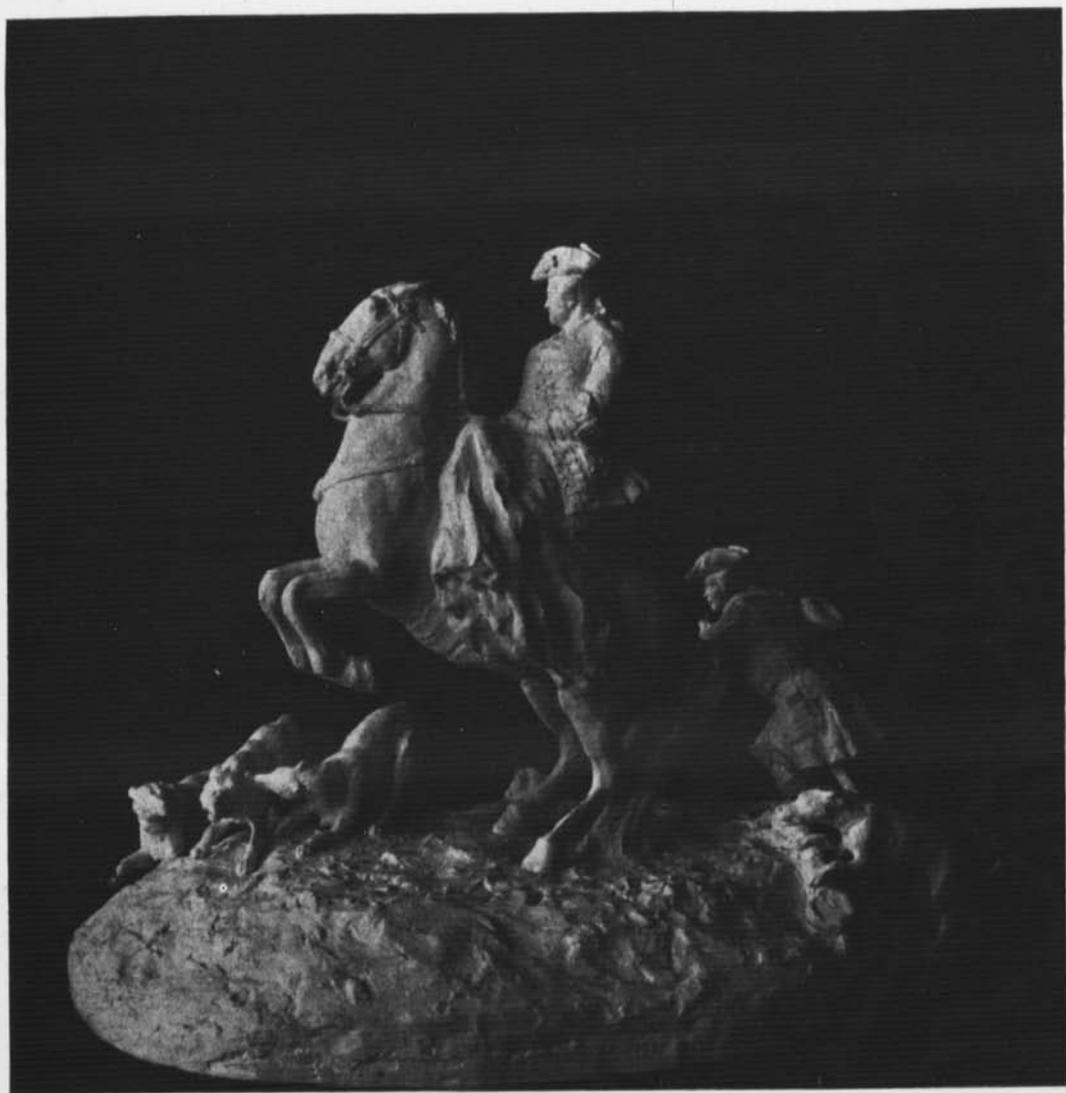
Баронъ К. К. Раушъ. Лейбъ-гусаръ
начала царствованія Александра I
(бисквитъ — 1911).
(Имп. фарфоровый заводъ).

Baron C. Rausch. Hussard de la Garde
du temps d'Alexandre I
(biscuit)
(Fabrique Impériale de porcelaine à St. Pét.).



*Баронъ К. К. Раушъ. Лейбъ-гусаръ
временъ Александра I (гипсъ—1912).*

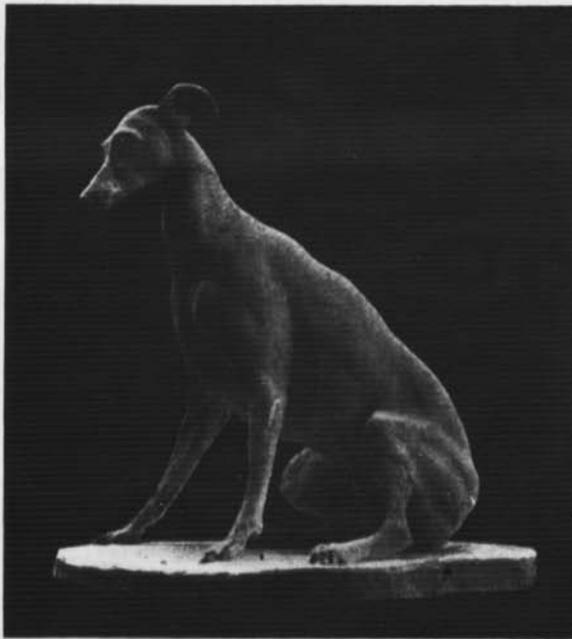
*Baron C. Rausch. Hussard de la Garde
du temps d'Alexandre I (plâtre).*



Баронъ К. К. Раушъ. Императрица Анна Иоанновна
на охотѣ (сипсь—1911).

Baron C. Rausch. L'Impératrice Anne
à la chasse (plâtre).

при передачѣ должна быть вычеканена, а не набрызгана живописнымъ мазкомъ. Поэтому не должно быть разницы въ фактурѣ, каковы бы ни были размѣры произведенія, и если фигурка на булавкѣ для галстука скульптурна, то будучи увеличена, она станетъ монументомъ. Принципъ конечно правильный, аскетическій въ своемъ послѣдовательномъ проведеніи и задающій огромныя трудности, напр., при обобщеніи деталей, гдѣ такъ легко впасть тоже въ безформенность другого рода. Однимъ изъ наиболѣе удачныхъ проектовъ памятника Александру II на недавнемъ конкурсѣ былъ не отмѣченный и мало замѣченный критикой строго выдержанный въ стилѣ ампира проектъ барона Рауша, гдѣ Александръ II изображенъ въ видѣ Римскаго императора. Въ этой небольшой конной статуэткѣ несомнѣнно чувствуется монументальность и какой-то очень вѣрный почти математическій расчетъ. Помимо строгой скульптурности, необходимо самую композицію памятниковъ создавать подъ предполагаемымъ угломъ зрѣнія зрителя, включить ее въ какъ бы извѣстный треугольникъ, чтобы избѣжать тѣхъ нелѣпыхъ сокращеній и кажущагося отсутствія пропорціональности, которыя очень бросаются въ глаза во многихъ отечественныхъ памятникахъ... Въ общемъ о баронѣ Раушѣ, какъ о художникѣ, выступившемъ совсѣмъ недавно, было бы преждевременно дѣлать какіе бы то ни было рѣшительные приговоры. Но несомнѣнно, что онъ нашелъ себя (всего-ли, это другой вопросъ) въ своихъ иногда прямо прелестныхъ фарфоровыхъ статуэткахъ и въ такой аналогичной имъ работѣ, какъ 'Всадникъ' для серебра, собственностью камеральной части Кабинета Его Величества. Въмѣсто раскрашенныхъ манекеновъ изъ фарфора, что получилось бы при официальномъ отношеніи къ 'заказу', создались художественныя, живыя, исторически характерныя фигурки разнообразныхъ, соответственно эпохамъ, индивидуальностей. Историчность выражена даже въ фигуркахъ животныхъ: типъ горбоносыхъ лошадей Екатерининскихъ и Павловскихъ временъ потомъ уже не повторялся. Давно уже нѣтъ больше старинной выѣдки, стариннаго обученія верховой ѣздѣ Высшей школы, когда



Баронъ К. К. Раушъ. Фарфоръ.

Baron C. Rausch. Porcelaine.

всадникъ и лошадь представляли нѣчто монолитное, иногда жеманное, но утонченно красивое, когда лошади даже въ моменты сильныхъ и рѣзкихъ движеній, напр., поднимаясь на дыбы, повторяли заученныя красивыя позы. Всадники барона Рауша—дѣйствительно настоящіе кавалеристы, всѣмъ своимъ тѣломъ отдающіеся ритму въ столь разнообразныхъ движеніяхъ лошадей—тонкость, часто отсутствующая въ конныхъ статуяхъ.

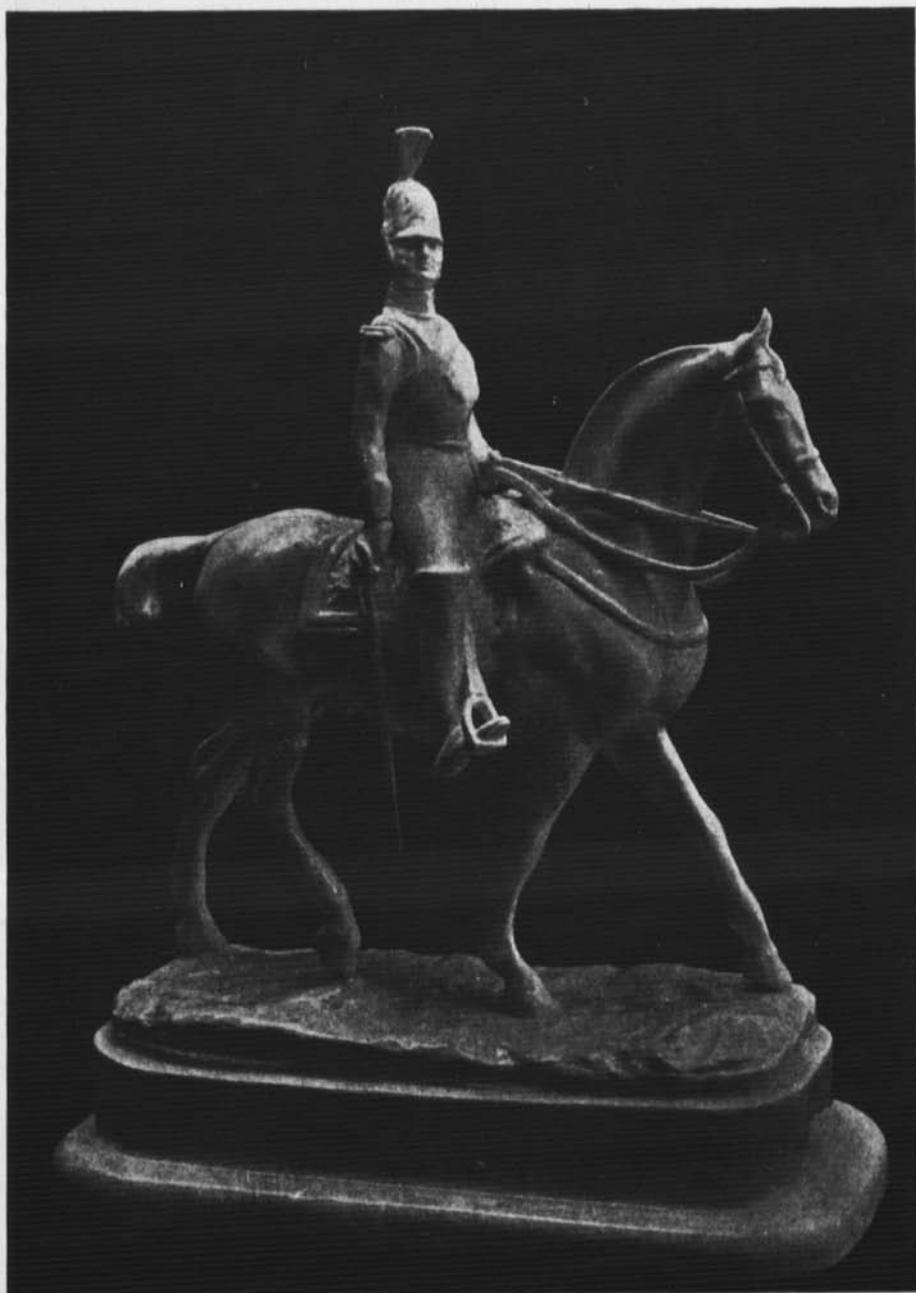
Вотъ юный и граціозный Елизаветинскій петиметръ. Вотъ столь разнохарактерные конногвардейцы разныхъ временъ: Павловскій гатчинецъ съ вызывающимъ видомъ на горбоносой лошади. Красавецъ времени Александра I, герой парадовъ и баловъ, и уже болѣе прозаическая съ нѣскольکو чиновничьимъ обликомъ фигура времени Александра II. Очень хороши и гусары, особенно лейбъ-гусаръ начала царствованія Александра I, столь близкій къ романтическимъ фигурамъ тогдашнихъ батальныхъ картинъ, лихой герой будущей Отечественной войны и гусарскихъ пирушекъ. Прекрасная статуэтка оберъ-офицера коннаго полка времени Елисаветы и этотъ александровскій гусаръ, очень удавшіеся и въ раскраскѣ, могутъ быть названы гордостью современныхъ техническихъ достиженій нашего фарфороваго завода. Ажурность ихъ деталей, легкость прикрѣпленія къ пьедесталу (одно время на заводѣ настаивали на необходимости особыхъ подпорокъ), казалось, представить при обжигѣ непреодолимыя трудности... Но, благодаря энергіи автора, умѣнію и внимательности мастеровъ, выполненіе смѣлыхъ композицій вполне удалось. Также легка и граціозна фигура 'Всадника' (для серебра), бросающаго копьё и такъ дѣйствительно сливающагося въ одно съ несѣдланной лошадей. Несомнѣнно, во всѣхъ этихъ статуэткахъ выдержанъ принципъ монументальности: по снимкамъ каждую изъ нихъ можно представить себѣ въ самыхъ крупныхъ размѣрахъ. Очень удаченъ и большой *sur-tout de table*—'Охота Анны Иоанновны', особенно фигура самой Императрицы, интересная въ своей исторической характерности. Тонко выдержанная задача была не легкой. Императрица, не смотря на свою тяжелую и неподвижную фигуру, была прекрасной наѣздницей, и монолитность всадницы и горбоносаго, жеманно поднявшагося на дыбы, коня прекрасно удалась художнику. Даже неподвижное спокойствіе позы и лица, казалось бы неподходящее къ моменту травли, очень характерно для образа, столь удивительно увѣковѣченнаго Растрелли-отцомъ и нѣкоторыми портретами. Удачны и другія фигуры всей группы, гдѣ такъ изучены всѣ тонкости костюма. Очень хороши фигуры волка и собакъ, въ которыхъ передана страстная возбужденность момента. Нельзя не пожелать, чтобы авторъ выполнилъ свое намѣреніе создать 'охоты' и другія царствованій.

Какъ это всегда бываетъ, когда художникъ находитъ себя, внутреннее проникновеніе, чисто художественныя задачи, задачи выполненія, техники сливаются въ одно удачное цѣлое. Въ фарфоровыхъ статуэткахъ барона Рауша несомнѣнно выработана специальная фактура лѣпки, вполне соответствующая характеру производства и самымъ задачъ. Какъ будто на лету, эскизно схваченныя въ своихъ



*Баронъ К. К. Раушъ. Конногвардеецъ время
Александра II (бисквитъ—1911).
(Имп. фарфоровый заводъ).*

*Baron C. Rausch. Garde à cheval du temps
d'Alexandre II (biscuit).
(Fabrique Impériale de porcelaine à St. Pbg.).*



*Баронъ К. К. Раушъ. Конногвардеецъ
временъ Александра I (бисквитъ—1911).
(Имп. фарфоровый заводъ).*

*Baron C. Rausch. Garde à cheval
du temps d'Alexandre I (biscuit).
(Fabrique Impériale de porcelaine à St. Pbg).*

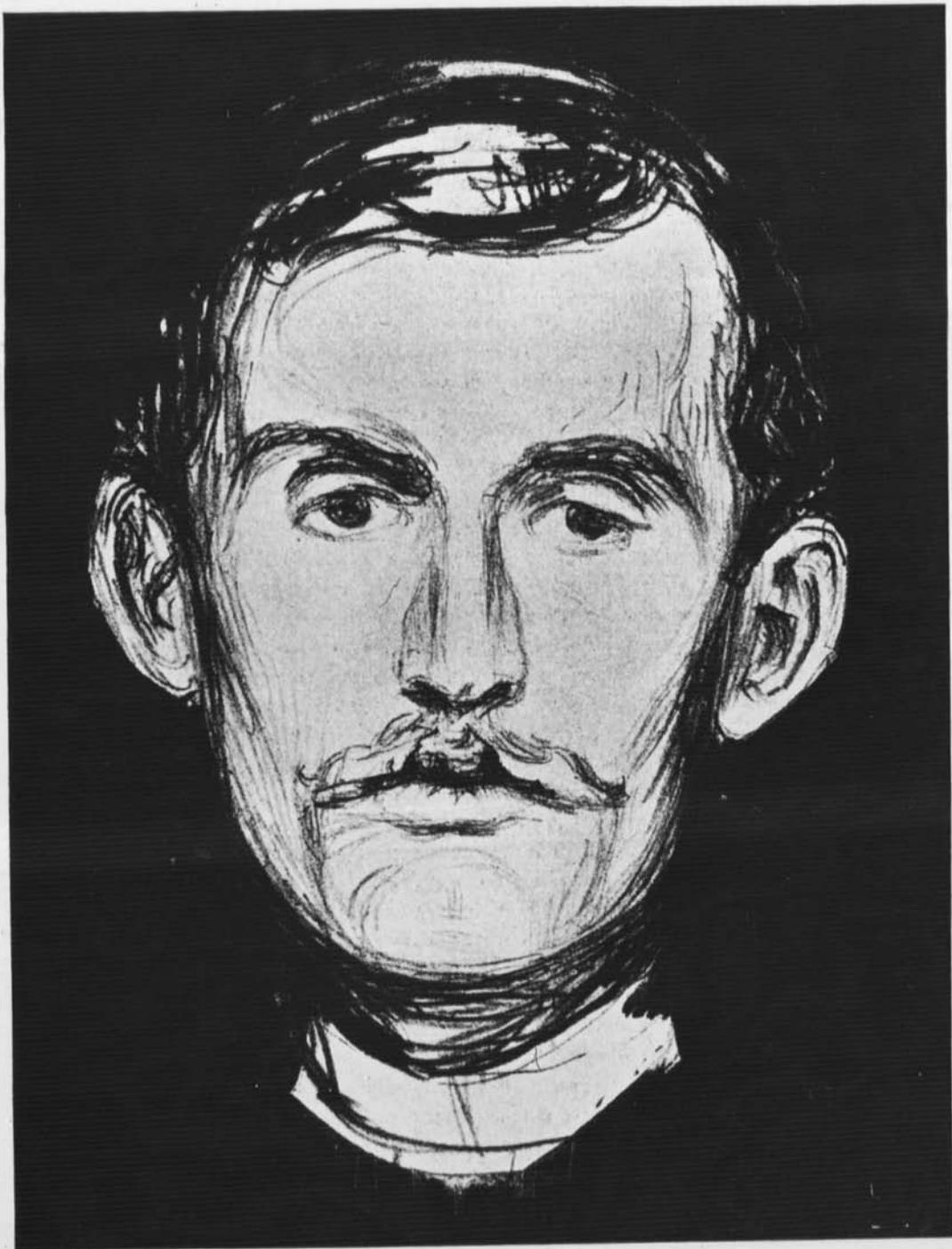
движеніяхъ фигуры подчинены общему характеру ритма и композиціи, детали подчинены цѣлому и выражены какъ разъ на столько, чтобы при неизбежной гладкости и округлости поверхности всюду чувствовалась форма. Замѣчательно удачно найдены самые размѣры статуэтокъ, ихъ связь съ пьедесталами. Удачны и образцы для раскраски, основное исхожденіе изъ раскраски старинныхъ саксонскихъ статуэтокъ.

Словомъ, художникъ проникся самымъ принципомъ фарфорового искусства и, увлекаясь старинными совершенными формами, несомѣнно внесъ и свои свѣжіе элементы, обусловленные всѣми послѣдними достиженіями скульптуры и искусства вообще. Я не боюсь утверждать, что фарфоровыя статуэтки барона Рауша, слишкомъ, къ сожалѣнію, мало извѣстныя публикѣ (администрація Эрмитажа уже выхлопотала, чтобы ими была пополнена эрмитажная коллекція фарфора),—одно изъ самыхъ пріятныхъ и талантливыхъ явленій въ нашей скульптурѣ послѣдняго времени.

При ихъ специальномъ назначеніи, при ихъ кажущейся принадлежности къ „малому“ искусству, какъ все подлинно художественное, онѣ имѣютъ не малую цѣну. Пора уже перестать преводить рѣзкую грань между малымъ и большимъ искусствомъ. Можно только радоваться появленію художника, столь дѣятельно способствующаго возрожденію и у насъ прелестной отрасли художественнаго производства—художественнаго фарфора.*



* Подъ репродукціями—корректурная ошибка: напечатано (porcelaine, вмѣсто—porcelaine).



Эдвард Мунк. Автопортрет (литография).

Edvard Munch. Portrait de l'artiste (lithographie).

ЭДВАРДЪ МУНКЪ И НОРВЕЖСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Андрей Левинсонъ



ворчество Эдварда Мунка какъ у немногихъ лишь художниковъ— безостаточное выраженіе его личности. Формальное своеобразие, ему присущее, обусловлено преломленіемъ зрительныхъ воспріятій въ личной психической средѣ. Приемы деформациі природы, сближающіе произведенія Мунка съ нѣкоторыми общими для новѣйшей живописи устремленіями, являются у него не столько сознательнымъ обобщеніемъ, сколько непосредственнымъ выраженіемъ его глубоко субъективной впечатлительности. Миръ открывается для Мунка лишь окрашенный въ цвѣта его интимныхъ переживаній.

Ни къ кому изъ современниковъ не примѣнимы въ подобной степени слова: «рука изображаетъ душу». Къ мастеру столь личному примѣнимъ, быть можетъ, лишь субъективный же приемъ изслѣдованія.

Все же представляется умѣстнымъ описать условія, предшествовавшія и сопутствующія развитію этого замѣчательнаго художника, хотя бы для того, чтобы лучше выяснитъ причины, вознесшія его на суровыя вершины одиночества.

Намъ свойственно представлять себѣ искусство скандинавскаго Сѣвера, какъ единую гранитную глыбу, тяжкую и могучую, съ необтесанными гранями и сибжной главой. Между тѣмъ, искусство это, несомнѣнно объединенное общими сѣверно-германскими чертами, въ то же время развѣтвляется на цѣлый рядъ теченій, отчетливо обособленныхъ.

При первомъ же разсмотрѣніи обозначаются два основныхъ момента, разрушающихъ влѣзю этого единства: историческая эволюція и этническое разграниченіе.

Нужно помнить, что зарожденіе и первоначальное развитіе современной художественной культуры въ Даніи и Швеціи въ главныхъ своихъ чертахъ соотвѣтствуетъ однородному процессу, совершившемуся въ Россіи. Переживъ бурныя и кровавыя столѣтія внутренняго строительства, обѣ эти страны (о Норвегіи вплоть до XIX-го вѣка даже не приходится упоминать) восприняли художественное крещеніе извнѣ. Прививка эта осуществлена была усиліями пришлыхъ художниковъ, а особенно итальянскихъ зодчихъ,—въ родѣ славной династіи графовъ Тессинъ,—положившихъ начало своеобразному бароко скандинавской дворцовой архитектуры. Вліянія эти оплодотворили національное искусство: во второй половинѣ XVIII-го столѣтія шведскій дворъ, съ его блестящей и гибкой умственной культурой, могъ обмѣниваться съ Европой такими представителями шведскаго рококо, какъ портре-

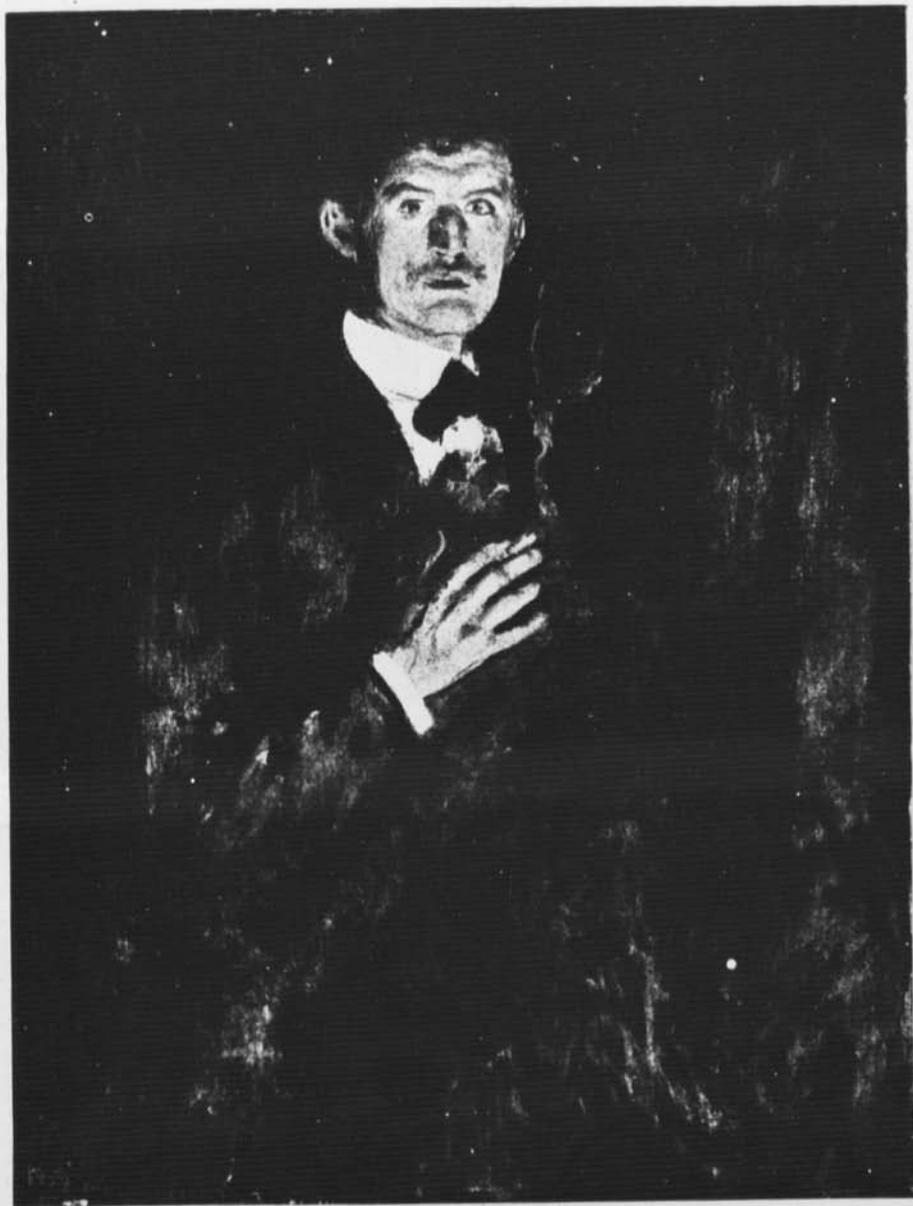
тисть и *reintre d'étoffes* Росленъ или галантный жанристъ Лафрензень, прославившійся въ Парижѣ подъ именемъ Lavreince; проникли на Западъ и портреты датчанина Юля; въ послѣдствіи знаменитый Торвальдсенъ, принявшій наслѣдіе Кановы, временно обезпечилъ Даніи европейское предводительство въ искусствѣ ваянія.

Насажденіе пластическихъ искусствъ въ Норвегіи совпадаетъ съ началомъ ея самостоятельной политической жизни. Вообще въ этой странѣ количественныя и качественныя измѣненія художественной производительности неизмѣнно отражаютъ колебанія общественнаго настроенія: паралелизмъ этотъ открываетъ широкій просторъ для приложенія тѣновскаго метода.

Скандинавское искусство начала вѣка справедливо получило прозвище ‚эмигрантскаго‘ (Andreas Aubert. Статья о живописи въ извѣстномъ изданіи ‚Норвегія въ XIX столѣтіи‘. 1900). Въ теченіе ряда десятилѣтій норвежскіе художники (и писатели—Ибсенъ, Бьорнсонъ) устремлялись къ иностраннымъ очагамъ живописи; основатель норвежской живописи I. К. Даль еще примыкалъ къ эпигонамъ голландской школы; большинство норвежскихъ его ландшафтовъ написаны въ Дрезденѣ, подъ явнымъ вліяніемъ южно-германскихъ и альпійскихъ мотивовъ. Фернлей и Капелленъ романтизируютъ тотъ же псевдо-норвежскій пейзажъ; Гуде, сохранившій въ теченіе полустолѣтія безпримѣрное вліяніе на дѣлныхъ три поколѣнія и постепенно эволюціонировавшій самъ, перенесъ въ Норвегію темную палитру, кропотливые приемы и жанровые мотивы дюссельдорфской школы. Эти приемы были приложены Тидеманомъ къ изображенію народной норвежской жизни: онъ лишь перенесъ въ нѣсколько измѣненную обстановку привычные типы и навыки Лудвига Рихтера и Карла Фридриха Лессинга.

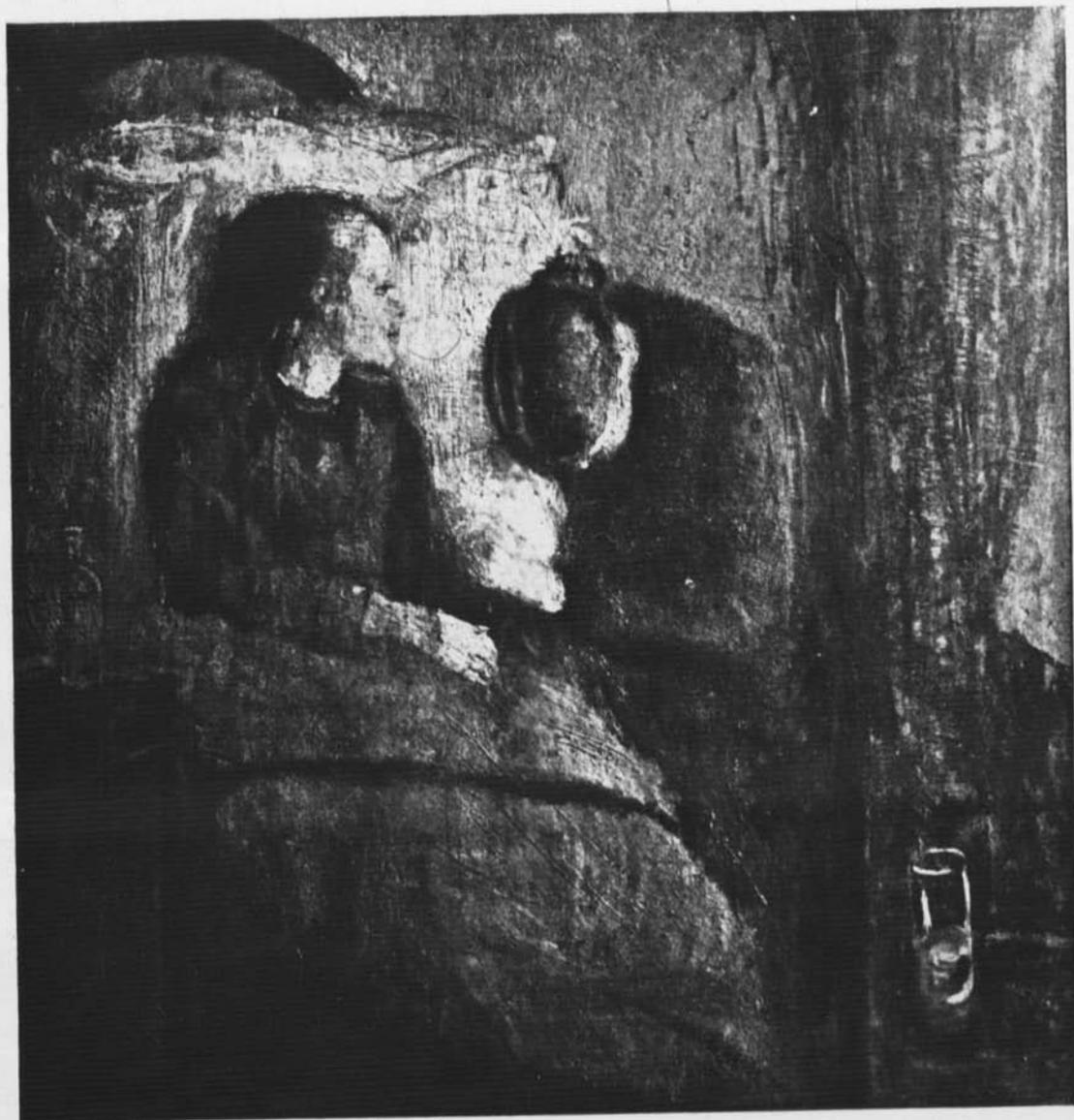
Впослѣдствіи Дюссельдорфъ и Римъ были покинуты ради Мюнхена и мастерской Пилотти, чьи историческіе сценаріи и пестрая раскраска продолжаютъ и нынѣ царить въ немногочисленныхъ академическихъ кругахъ Скандинавіи.

Воинствующій подъемъ національнаго сознанія въ Норвегіи, вызванный около 1880 г. успѣшной и популярной борьбой Свердрупъ противъ королевскихъ прерогативъ, подъемъ, оплодотворившій искусство и литературу страны (литературныя отраженія— ‚Крестьяне-студенты‘ и ‚У мамы‘ Арнъ Гарборга, общественный романъ Бьорнстьерне Бьорнсона, ‚Тетя Ульрика‘ Гуннара Гейберга), совпалъ съ охватившей весь художественный Сѣверъ тягой въ Парижъ. Это безсознательное, стихійное устремленіе скандинавской молодежи оказалось спасительнымъ для искусства на Сѣверѣ; изъ этой послѣдней—парижской—эмиграціи выросло его самодовѣющее бытіе. Внезапное нашествіе походило на заговоръ. Въ Парижѣ норвежецъ Вереншельдъ, рѣшительно покинувшій Пилотти, встрѣтился съ финляндецъ Альбертомъ Эдельфельдомъ, покинувшимъ антверпенскую мастерскую почтеннаго Лейса; вокругъ гениальнаго предтечи Эрнста Юзефсона сплотилась шведская колонія: Андерсъ Цорнъ, Карлъ Ларссонъ, Тегерстремъ, скульпторъ Гассельбергъ и прочіе бѣглецы изъ германскихъ академій.



Эдвард Мунк. Автопортрет (масло).

Edvard Munch. Portrait de l'artiste (huile).



Эдвард Мунк. «Больной ребенок» (масло - 1885).

Edvard Munch. 'L'enfant malade' (huile).

Можно было бы ожидать, что вся эта восприимчивая и свободомыслящая молодежь присоединится къ натиску импрессионистовъ, еще не побѣдоносному, но близкому къ торжеству. Между тѣмъ, трудно отыскать въ произведеніяхъ, письмахъ, статьяхъ и біографіяхъ членовъ скандинавской эмиграціи хотя бы малѣйшее упоминаніе объ Эдуардѣ Мане и его кругѣ. Въ выборѣ образцовъ они не столько руководствовались безотносительной ихъ цѣнностью, сколько брали то, что имъ больше всего было нужно.

Сѣверянъ толкнуло въ Парижъ брезгливое утомленіе академическими условностями и заученными формулами; ихъ лозунгомъ сдѣлалась жизненная правда, кратчайшій и простѣйшій путь къ передачѣ дѣйствительности, а вождемъ—Бастьенъ-Лепажъ (учитель большинства изъ нихъ по Академіи Жюльена), влияние котораго достигло размѣровъ, нынѣ представляющихся неправдоподобными.

Въ умѣренномъ поясѣ Бастьеновскаго натурализма, частично использовавшаго пріобрѣтенія ‚Свѣтлой Живописи‘, навыки пленѣристовъ, пріемы Курбе и старыхъ мастеровъ и мотивы Милле, отображавшаго матеріальное подобіе вещей съ тактичной сдержанностью электика, впервые расцвѣло современное скандинавское искусство.

Первой демонстраціей шведовъ-парижанъ явилась стокгольмская выставка, получившая характерное названіе ‚Съ береговъ Сены‘; за ней послѣдовали освѣдомительныя выставки французской живописи въ сѣверныхъ центрахъ.* Практическимъ результатомъ напора парижанъ явился неизбѣжный расколъ, разрывъ съ официальнымъ искусствомъ и образованіе мѣстныхъ ‚Сецессій‘ (если термину этому позволено придать значеніе нарицательнаго) подъ видомъ независимыхъ ‚союзовъ художниковъ‘. Матеріальную поддержку движеніе получило отъ коллекционеровъ Понтуса Фюрстенберга и Якобсена, создавшихъ замѣчательные музеи современнаго искусства въ Гетеборгѣ (Furstenbergska Galleriet) и Копенгагенѣ (Ny Karlsberg Glyptotek,—преимущественно пластика).

Такимъ образомъ почва для работы на мѣстахъ была выкорчевана. Первые же побѣды новаго духа привели къ обратной тягѣ изъ Парижа на родину, къ созданію освѣдлага и національнаго искусства, смѣнившаго добровольную ссылку художниковъ. На ‚берегахъ Сены‘ лишь выковано было оружіе для завѣтной задачи: завоеванія подлиннаго сѣвернаго пейзажа и живого быта. Въ сущности все норвежское искусство, отъ Даля до Лудвига Мунте, неизмѣнно стремилось къ той же цѣли, но кружнымъ и сомнительнымъ путемъ черезъ Дюссельдорфъ.

Между тѣмъ какъ финляндецъ Альбертъ Эдельфельтъ внесъ въ молодое финляндское художество духъ парижскихъ мастерскихъ и Салоновъ, а знаменитый

* Директоръ Йенсъ Тивъ въ своей исчерпывающей книгѣ о норвежскихъ художникахъ и ваятеляхъ (Jens This. Norske Malere og Billedhuggere) вполне послѣдовательно посвятилъ обширный отдѣлъ характеристикѣ французской живописи.

шведъ Андерсъ Корнъ и нынѣ колеблется между жизнерадостнымъ, пестрымъ и грубоватымъ реализмомъ мотивовъ изъ крестьянскаго Даларне и ,шикарной' фактурой свѣтскаго портретиста-виртуоза (его офорты—особая статья), обращеніе норвежцевъ къ роднымъ задачамъ было искреннимъ и многозначительнымъ шагомъ: недаромъ сквозь нарочитую беззаботность художественной богемы въ Христіаніи то и дѣло проглядываетъ мужицкая прямота и степенность, нѣкоторая нетерпимая и нелюдимая суровость—наслѣдіе религіознаго сектантства, столь опредѣлительнаго для норвежской деревенской культуры.

Признанный представитель своей группы, Эрикъ Вереншельдъ, сумѣлъ слить воедино стремленіе къ жанру и къ пейзажу. Вереншельдъ взглянулъ на родную природу яснымъ, сдержаннымъ и пронизательнымъ взоромъ: онъ не сдѣлалъ ее матеріаломъ для романтической грезы о дикой и первобытной красотѣ, а отразилъ ее трезво и широко, въ мощныхъ обобщающихъ линіяхъ, въ свѣтлой, но бѣдной гаммѣ (Норвегія обрѣла перваго колориста лишь въ лицѣ Мунка, если не считать Изааксена, любопытную сѣверную параллель къ Монтичелли). Снѣжнымъ хребтамъ и скалистымъ фіордамъ онъ предпочелъ скудную, но болѣе привѣтливую природу телемаркенскихъ долинъ: предпочелъ потому, что въ долинахъ этихъ онъ могъ встрѣтить чело вѣка. Если у Вереншельда почти не находишь пейзажа, не оживленнаго человѣческими фигурами, его знаменитые портреты въ свою очередь слиты съ ландшафтомъ. Такъ, Ибсенъ Вереншельда, реалистическій въ подробностяхъ и монументальный по композиціи, съ силой выдѣляется на фонѣ снѣжнаго пейзажа, намѣченнаго немногими штрихами и пятнами. Пейзажъ этотъ настолько стѣсненъ и ограниченъ размѣрами картины, что фигура Ибсена, занимающая передній планъ, съ ея компактнымъ контуромъ, кажется громадной: она царитъ надъ этимъ снѣжнымъ міромъ.

Дѣятельностью Вереншельда, Эйлифа Петерсена, другаго перебѣжчика изъ Мюнхена къ реалистамъ (ему принадлежатъ два-три единственные почти въ норвежской живописи произведенія исторической живописи), Гейердала и Таулова и опредѣляется характеръ норвежской школы въ этотъ первый періодъ ея самобытности.

Быть можетъ, терминъ ,школа' еще преждевремененъ для скандинавскаго искусства 80-хъ годовъ; сравнительно слабое сосредоточеніе культурной жизни и упорное ,сидѣніе на землѣ' были неблагоприятной почвой для роста совмѣстной художественной жизни въ кружкахъ и партіяхъ; къ тому же повелительное вліяніе Парижа не было поколеблено. Наоборотъ, интеллектуальная связь съ Западомъ сдѣлалась лозунгомъ политическаго и общественнаго обновленія: радикальная партія даже получила названіе ,литературной европейской'.

Между тѣмъ въ Христіаніи готовилась своеобразная реакція противъ европеизма; вышла она изъ нѣдръ новаго соціального наслоенія маленькой столицы: богемы. Но для того, чтобы сплотиться, этотъ кругъ рѣшительной, полукультурной, а нѣгдѣ даровитой молодежи нуждался въ вождѣ, соединяющемъ



Эдвард Мункъ. Автопортретъ.
(масло).

Edvard Munch. Portrait de l'artiste.
(huile).



Эдвард Мункъ. Портретъ молодого француза
(масло—1903).

Edvard Munch. Portrait d'un jeune français
(huile).



Эдвард Мункъ. Л'Аллеманъ
(портретъ художника Шлиттгена)
(масло — 1903).

Edvard Munch. 'L'Allemand'
(portrait du peintre Schlittgen)
(huile).



Эдвард Мункъ.
Портретъ писателя Гельге Роде
(масло).

Edvard Munch.
Portrait de M. Helge Rode
(huile).

несомнѣнныя качества живописца съ темпераментомъ и уостью демагога. Этимъ вождемъ сдѣлался Кристианъ Крогъ, создатель норвежскаго ,передвижничества'. И избралъ этотъ нашъ отечественный кустарный терминъ, такъ какъ онъ вполне опредѣляетъ новое настроеніе ,союза молодежи' въ Христианіи.

Дѣйствительно, у Крога, создателя прекрасныхъ и яркихъ эскизовъ, въ законченныхъ его картинахъ налицо черная палитра, гражданскій протестъ, грязноватая фактура и литературность сюжетовъ. Онъ пишетъ громадные полотна для высокой цѣли иллюстрированія общнхъ мѣствъ. Ему принадлежитъ сенсаціонная повѣсть о соблазненной дѣвушкѣ, служанкѣ Альбертинѣ,—картины его показываютъ намъ ее наканунѣ паденія и даже въ ожиданіи врачебно-полицейскаго осмотра...

Впрочемъ, въ изображеніяхъ жизни рыбаковъ, созданныхъ въ датской колоніи художниковъ на мысѣ Скагенѣ, гдѣ и вѣтъ ничего, кромѣ измѣчиваго неба, измѣчиваго моря и подвижныхъ дюнъ, онъ достигаетъ иногда подлинной силы.

Вокругъ личности Крога и его нарочито натуралистическихъ пріемовъ сосредоточились все мнѣнія и разногласія; дальнѣйшее дробленіе норвежскаго модернизма создавалось благодаря реакціи противъ его шумной проповѣди.

Выстѣ съ тѣмъ опредѣлились вполне признаки, отличающіе другъ отъ друга художественныя тѣготвіи трехъ скандинавскихъ народовъ. Кругъ шведскихъ художниковъ, въ составъ котораго входятъ Бруно Лиліефорсъ, Бьоркъ, принцъ Евгений, Рихардъ Бергъ, Калстеніусъ, Эженъ Янсонъ, обратились къ изображенію внешней природы, ея органической и красочной жизни. Жизнь сѣверныхъ лѣсовъ и моря, зеленыхъ шхеръ и золотистыхъ отмелей съ неотразимой интимностью воплощается Лиліефорсомъ, самымъ впечатляющимъ анималистомъ нашихъ дней. Тайна его разительнаго правдоподобія въ его чуть ли динамическихъ особенностяхъ бѣга животныхъ или полета птицъ; подобно японцамъ, онъ смотритъ на свои мотивы съ птичьего полета; о связи его съ японцами говорятъ также условный колоритъ и декоративная композиція нѣкоторыхъ его панно. Другой анималистъ, Нильсъ Крейгеръ, ,лошадникъ' по преимуществу, умѣетъ извлечь изъ своихъ моделей впечатлѣніе тяжелой монументальности; ему свойственно оживлять и углублять плоскость своихъ картинъ сѣтью черныхъ точекъ. Густавъ Фьестаадъ черпаетъ орнаментальные мотивы своихъ почти одноцвѣтныхъ панно въ естественной декорации лѣса, покрытаго инеемъ. Другіе—принцъ Евгений, пастелистъ Карлъ Нурдстремъ—предпочли зеленая, бурья, стальные краски короткаго сѣвернаго лѣта, тихія воды, облака съ фіолетовыми краями, капризный узоръ Стокгольмскихъ шхеръ или зеркальность озера Мэларе.

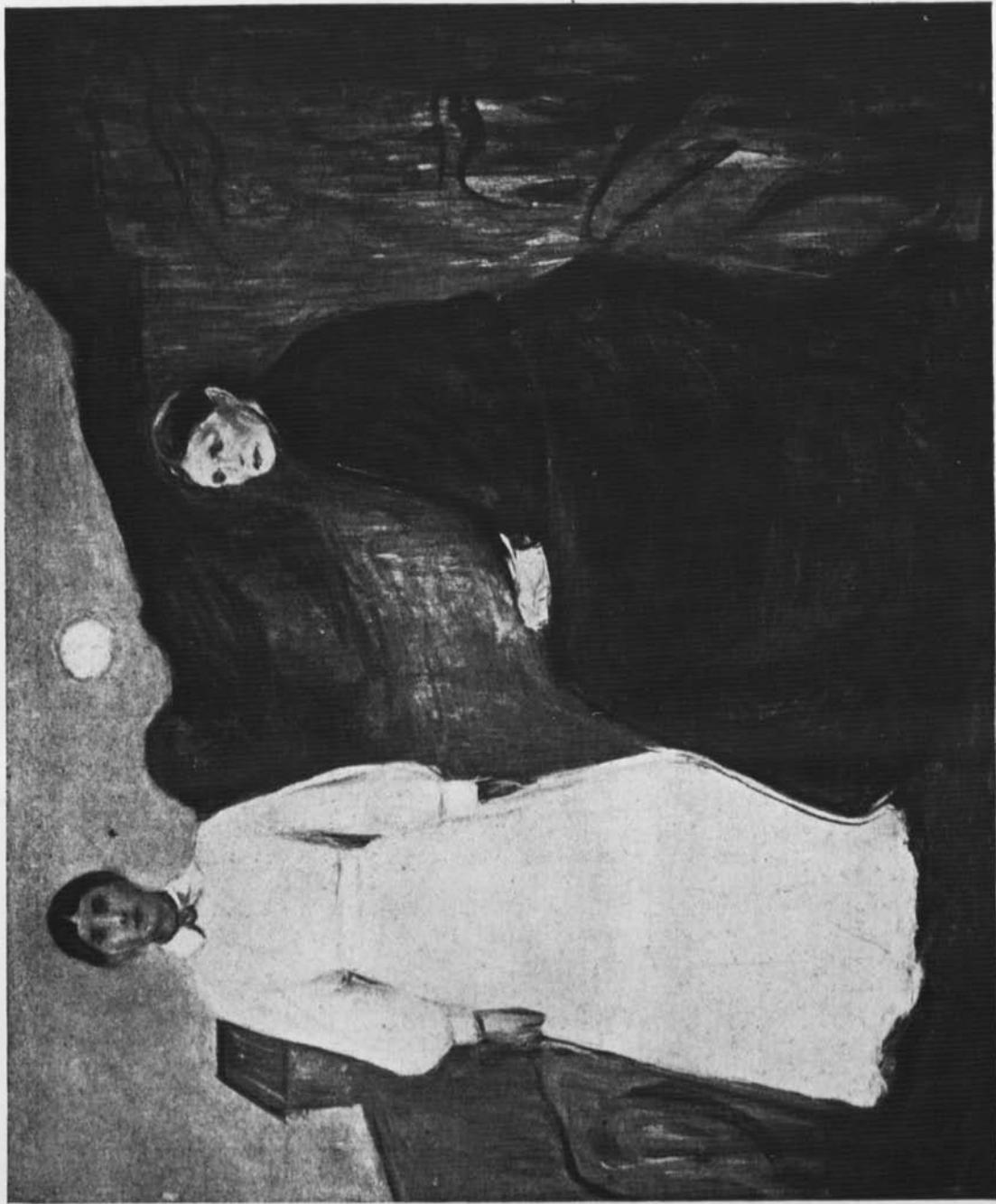
Въ противоположность жизнерадостному лиризму шведскихъ пейзажистовъ, новѣйшая датская живопись отмѣчена нечальной и плѣнительной интимностью. Ея излюбленная область—,intérieur', лишь изрѣдка оживленный человѣческой фигурой. Мастеръ датскаго ,intérieur'a,—Вильгельмъ Гаммергей, покорно при-

ившій опасное наслѣдіе Питера де Гюха и Вермеера Дельфтскаго. Онъ воскресилъ жемчужную гамму послѣдняго, но ему осталось чуждо очарованіе яркихъ и прозрачныхъ красокъ, упойтельная голубизна Вермеера; другой датскій интимистъ, Ильстедъ, еще освѣщаетъ иногда однозвучность своихъ холстовъ блескомъ красныхъ лаковъ на освѣщенной поверхности стола, или дѣлымъ потокомъ жидкаго солнца—кадмія. Гаммерсгой неизмѣнно сохраняетъ траурную скудость своей двухдвѣтной палитры, сѣрой и коричневой. Въ его маленькихъ картинахъ—вся усталость культуры, утомленной вѣками, вся сладость безпредметной меланхоліи. Тотъ же пассивный и благородный лиризмъ проникаетъ и декоративныя панно Эйнара Нильсена, сочетааясь съ формальнымъ вліяніемъ Пюви де Шаванна. Пишетъ ли онъ людей, прислушивающихся къ вечернему звону, или слѣзую дѣвушку—въ ритмическомъ колебаніи линій поетъ томительная печаль. Наступившее между тѣмъ въ Норвегіи неизбѣжное утомленіе натурализмомъ и общественностью было обусловлено двумя моментами, формальнымъ и психологическимъ.

Въ Даніи возникшее стремленіе къ монументальной живописи нашло выраженіе въ росписяхъ Сковгоора (Skovgaard, художникъ Кафедральнаго Собора въ Выборгѣ, столь сходственный по замысламъ съ нашимъ Н. К. Рерихомъ). Деревянное сельское зодчество Норвегіи и прусская казеннаго образца архитектура Христіаніи не предоставляли ни малѣйшаго повода для созданія прикладной живописи. Поэтому стиль Гергардта Мунте—національное отраженіе тенденцій, обнаруженныхъ впервые Уильямомъ Моррисъ и его кругомъ,—не получилъ характера ‚большаго искусства‘, торжественной и декоративной стѣнописи; его признакъ—орнаментальность красочная и линейная, построенная отчасти на основѣ старо-норвежскихъ кустарныхъ мотивовъ; вмѣсто goblenovъ Мунте изготавливаетъ небольшіе ковры, умѣстные въ тѣсной обстановкѣ богатаго хутора, вмѣсто фресокъ и фризозъ—иллюстраціи и виньетки.*

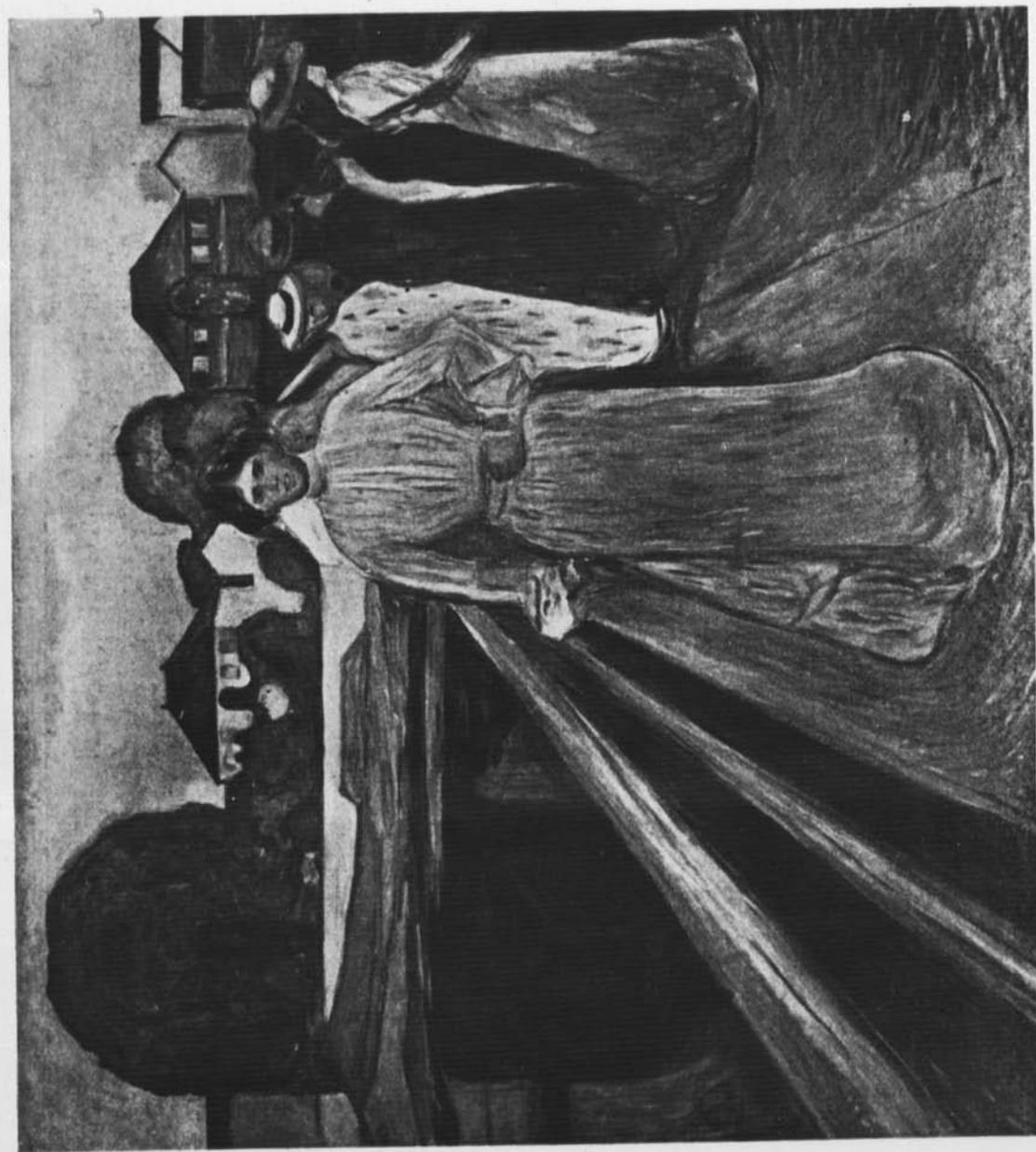
Предпріятіемъ, объединившимъ художниковъ трехъ послѣдовательныхъ поколѣній, явилось иллюстрированное изданіе Снорре, собранія лѣтописныхъ и легендарныхъ памятниковъ норвежской старины; исторія этихъ иллюстрацій необыкновенно любопытна. Къ группѣ заслуженныхъ художниковъ—Мунте, Крогу, который такъ и не сумѣлъ приспособиться къ простѣйшимъ требованіямъ mise en page, Эрику Вереншельду, уже создавшему обширный циклъ реалистическихъ рисунковъ къ народнымъ сказкамъ, былъ привлеченъ безвѣстный еще, но гениальный юноша Гальмаръ Эгедіусъ, прирожденный мастеръ синтетическаго и выразительнаго рисунка. Интересно прослѣдить на страницахъ ‚Снорре‘ постепенное подчиненіе старшаго и прославленнаго Вереншельда вліянію младшаго, Эгедіуса. Этотъ рано созрѣвшій мастеръ умеръ, не достигнувъ двадцатидвухлѣтняго возраста.

* Въ орнаментикѣ Мунте есть черты, живо напоминающія украшенія Библинскихъ ‚Былинъ‘.



Эдвард Мунк. Портрет двух женщин (масло).

Edvard Munch. Portrait of two women (huile).



Эдвард Мунч. «Женщина на мосту» (1908).

Edvard Munch. «Femme sur le pont» (huile).

Поверхностная, хоть и находчивая стилизация и углубление въ легендарное прошлое вывели Мунте изъ круга живописной, психологической и идейной обыденности натурализма. Его дѣятельность—не преодоленіе этого натурализма, а непринужденный и беззаботный уходъ отъ него. Оставался открытымъ иной выходъ: путь самоуглубленія и свободы, преемственный въ сѣверной мысли путь героическаго индивидуализма. Его избрали художникъ Эдвардъ Мункъ и ваятель Густавъ Вигеландъ.

11

Біографія здравствующаго художника всегда содержитъ въ себѣ нѣчто отъ предварительнаго некролога, этапы же пути, еще не завершеннаго, утрачиваютъ свою знаменательность. Поэтому мы отмѣтимъ лишь тѣ факты изъ жизни Эдварда Мунка,* значеніе которыхъ безотносительно.

Семья, изъ которой вышелъ художникъ, окружила его молодость тяжелой атмосферой болѣзни и смерти, обострившей его впечатлительность, но закалившей его волю. Творчество Мунка—лакомый предлогъ для профессиональных хулителей, паталогическаго въ искусствѣ. Но не есть ли эта наша неумѣренная потребность въ 'бодромъ оптимизмѣ' и 'здоровомъ реализмѣ' опаснѣйшій признакъ собственной душевной дряблости?

Второй семьей Мунка сдѣлалась богема Христианіи; ея душой былъ писатель Гансъ Јегеръ, авторъ запрещеннаго романа *Kristiania-Vohême* и афористической Библии Анархиста; ея членами сдѣлались люди 'завтрашняго дня', послѣдовавшіе за первымъ героическимъ раздѣломъ Норвегіи Ибсена, Бьорнсона и Свердруп; ея демономъ—бѣдность и алкоголь. По какому-то непостижимому закону, общественный интересъ къ искусству, послѣ краткаго торжества, сталъ стремительно и неотвратимо падать. Въ экономической жизни страны художникъ занялъ положеніе вреднаго паріи. Культурное нашествіе новыхъ викинговъ на Западъ осталось величественнымъ, но незаконченнымъ жестомъ. Культура же новѣйшей, независимой Норвегіи есть прежде всего культура спортивная, скудная духовными цѣнностями.

Послѣдняя эмиграція сѣверянъ, приведшая около 1894 года въ Берлинъ Мунка, Галлена, Вигеланда, Августа Стриндберга, уже походила не на походъ, а на бѣгство. Они стали свидѣтелями и участниками германскаго художественнаго обновленія.

Здѣсь Мункъ соприкоснулся со своеобразнымъ собраніемъ предтечъ, бунтовщиковъ, утопистовъ и подлинныхъ художниковъ; въ атмосферѣ напряженныхъ и беспорядочныхъ

* Edvard Munch,—русская транскрипція фамиліи художника неизбежно грѣшитъ фонетической приближенностью.

дочныхъ исканій здѣсь скрещивались: насыщенный пышной эротикой лиризмъ Рихарда Демеля, истерическая, фурія Пшебышевскаго, сказочные капризы Шербарта, пророчества Петера Гилле, демоническая пластика Вигеланда, социальная драма Гауптмана, вліянія Нитцше и Ропса, Гюисманса и Достоевскаго, импресіонизма и декоративной архаики. Мейеръ-Грефе только что создалъ журналъ „Панъ“, первый въ мірѣ вѣстникъ новаго искусства. Отказъ группы художниковъ съ Антономъ фонъ-Вернеромъ во главѣ допустить произведенія Мунка на выставку, послужилъ поводомъ для образованія Берлинскаго Сецессиона, уже давно назрѣвавшаго.

При напряженной остротѣ воспріятій, привитой Мунку переживаниями юности, его столкновение съ утонченной и лихорадочной культурой конца вѣка сдѣлалось роковымъ для него, точно ядъ, привитый сильному организму. Мункъ соединяетъ героическую мощь съ упадочной morbidezza; властный и стремительный онъ неизлечимо уязвленъ и отравленъ. Примѣчательныя событія его ви́шней жизни немногочисленны. Родился онъ 12 декабря 1863 г.; 18-и лѣтъ онъ работаетъ въ Школѣ Искусствъ и Ремеслъ подъ руководствомъ Мидельтуна; съ 1882 г. его учителемъ становится Крогъ; впервые выставляетъ онъ въ 1883 году. 6 лѣтъ спустя онъ получаетъ поѣздку въ Парижъ; учится у Бонна и увлекается приемами Писсарро. Двѣ его самостоятельныя выставки въ Христианіи имѣютъ лишь успѣхъ скандала (1889 и 1892 г.); послѣ упомянутаго раскола, вызваннаго въ Берлинѣ расхожденіемъ въ оцѣнкѣ его творчества, онъ дважды выставляетъ тамъ (1892 и 1894 г.). Въ Сецессионѣ 1902 г. появляется его фризъ, образованный 18-ью холстами. Затѣмъ: циклъ живописныхъ и графическихъ работъ, выполненныхъ для д-ра Линде и его семьи въ Любекѣ; замкнутая жизнь въ германскомъ городкѣ Варнемюнде, Копенгагенѣ и норвежскомъ мѣстечкѣ Крагерере; выставки въ Прагѣ, устроенная обществомъ „Манесъ“ въ 1905 г., и недавняя въ Кельнѣ; запоздалое и частичное признаніе на родинѣ... Таковъ краткій перечень фактовъ, которымъ исчерпывается наша освѣдомленность о послѣднихъ годахъ жизни художника. Работы Мунка никогда не были предметомъ рекламы и ажіотажа на международномъ художественномъ рынкѣ; ихъ можно встрѣтить въ „Национальномъ музеѣ“ въ Христианіи, гдѣ число ихъ постоянно множится стараніями директора Тиса, и въ болѣе интимныхъ хранилищахъ: у Эрнста Тила въ Стокгольмѣ, негоціанта Расмуса Мейера въ Бергенѣ, въ собраніяхъ Линде и графа Гарри Кесслера, директора Веймарской галереи.

Спора нѣтъ, творчество Мунка отразило многія особенности историческаго момента, переходнаго времени бури и натиска, пережитаго имъ: примитивный и вещественный символизмъ, прямолинейность идеологіи, чувственный демонизмъ; но этотъ привходящій элементъ растворялся въ глубинѣ личнаго переживанія.

Мункъ не символистъ, а одержимый; онъ одержимъ дѣйствительностью, какъ безумецъ неотвязной мыслью. Излюбленные имъ обобщенные и упрощенные образы, эмблемы его внутренней жизни—дѣвушка-цвѣтокъ, съ льняными косами и



Эдвард Мункъ. Автопортретъ
(литографія).

Edvard Munch. Portrait de l'artiste
(lithographie).



Edvard Munch. *La chambre du moribond*
(lithographie).

Эдвард Мунхс. *Комната умирающего*
(литография - 1896).

въ бѣлой одеждѣ, женщина-вампиръ или скорбящая мать — лишь углубленная и субъективная кристаллизація повседневной правды.

Преображая, деформируя природу, онъ никогда не слѣдуетъ побужденіямъ декоративности или архаичности. Онъ ищетъ не стила, а характера. Отсюда его значеніе, какъ портретиста. Такъ въ жизнерадостномъ и грузномъ портретѣ нѣмца, съ массивными, почти нечленораздѣльными очертаніями, съ ногами, точно вросшими въ кричащій яркими пятнами коверъ, — какъ бы расцвѣли всѣ признаки германской племенной энергіи.

А рядомъ съ нимъ: ‚французъ‘ (M. Archimard), высокая фигура, съ тонкими и неувѣренными очертаніями, съ сомнительной устойчивостью какихъ-то извилистыхъ ногъ, съ нервной вибраціей прерваннаго движенія, на ровномъ нейтральномъ фонѣ. Я оставляю въ сторонѣ выраженіе головъ, чтобы подчеркнуть, какъ изъ чисто строительныхъ линейныхъ и красочныхъ моментовъ слагается несравненная психологическая оживленность этихъ портретовъ.

Одна изъ тайнъ лирической проникновенности Мунка — въ бессознательной ритмичности его композиціи. Ритмичность эта обнаружена даже въ наиболѣе раннихъ произведеніяхъ Мунка, гдѣ еще даетъ себя знать нечистая и темная палитра натуралистической школы. Такова его ‚Большая дѣвочка‘, съ ея композиціей, сводящейся къ сочетанію горизонтальныхъ и вертикальныхъ плоскостей, подобно ряду нисходящихъ ступеней. Отъ профиля ребенка, свѣтлаго на свѣтломъ фонѣ подушки, исходитъ какой-то невидимый флюидъ одухотворенности; этотъ профиль прозраченъ, какъ ваза, освѣщенная изнутри. Такъ же явно звучитъ композиціонный ритмъ и въ портретѣ двухъ женщинъ среди луннаго свѣта, гдѣ пейзажъ течетъ внизъ волнистыми діагоналями. Или взгляните на портретъ сестры художника, вписанный въ узкій треугольникъ, строго фронтальный, симметричный, съ равномерно распределеннымъ орнаментомъ пестрыхъ пятенъ на платьѣ, портретъ, въ которомъ воплотилась жизнь замкнутой, смирившейся, какъ бы закругленной души. Этотъ очень простой портретъ даетъ впечатлѣніе монументальности, но не схематичности.

Въ другихъ своихъ живописныхъ произведеніяхъ Мункъ плѣнился задачами изображенія свѣта и тьмы. Извѣстнѣйшій его ‚Автопортретъ съ папирсой‘ стремится разрѣшить чисто Рембрандтовскую проблему освѣщенія плоскости, распределенія массъ и пластической лѣпки фигуры при недостаточномъ источникѣ свѣта. Вспышка папирсы придаетъ исключительный рельефъ, почти мучительную рѣзкость освѣтившейся головѣ, обращая тѣни вокругъ носа въ провалы, придаетъ бѣлизнѣ бѣлыя отраженный блескъ, между тѣмъ какъ, сливаясь съ дымомъ папирсы, изъ мглы ползетъ, струится и клубится фіолетовое и зеленое марево — видѣнія глаза, внезапно ослабленнаго вспышкой. Или онъ изображаетъ — какъ въ

* См. ‚Аполлонъ‘ 1911. № 7.

intérieur'ѣ съ женской фигурой въ пурпурномъ платьѣ (на кельнской выставкѣ Sonderbund'a)—безопасную силу свѣта, дѣлающаго очертанія четкими и тѣни черными, свѣта, обнаруживающаго оголенный остовъ вещей, вырванныхъ изъ сумеречной дремы, свѣта, нарушителя тайнъ; сѣверный художникъ глубоко ощутилъ и изобразилъ съ безнадежной явностью меланхолю солнечнаго свѣта.

При ‚визионерствѣ‘ Мунка, для котораго предметы обыденной жизни иногда оживляются великой и многозначительной красотой, любой ‚мотивъ‘ можетъ послужить побужденіемъ къ творчеству. Поэтому онъ нерѣдко видоизмѣняетъ безъ конца одинъ и тотъ же мотивъ, мало озабоченный новизной и разнообразіемъ; такъ, число его автопортретовъ значительно; но особенно показателенъ циклъ ‚мостовъ‘ (одинъ изъ нихъ находится въ Третьяковской Галереѣ въ Морозовской комнатѣ иностранныхъ художниковъ).

Этотъ мостъ съ расходящимися линиями деревянныхъ перилъ, бѣгущихъ навстрѣчу зрителю, надъ которыми склоняются дѣти или темныя группы моряковъ, неподвижныхъ, со взглядомъ, прикованнымъ къ отраженію закругленнаго массива деревьевъ,—неисчерпаемый для художника источникъ созерцанія и творчества. На фонѣ плоскія пирамиды крышъ надъ бѣлыми домами своей геометрической правильностью умножаютъ впечатлѣніе спокойствія, законченности, монотоніи.

Было бы, однако, ошибочнымъ полагать, что очерченный контуръ—единственная строительная сила картинъ Мунка. Его техника трудно опредѣлима и неустойчива; она растворила въ себѣ всѣ достиженія новой живописи. У Мунка мы встрѣчаемъ мелкій, быстрый, неравномѣрный мазокъ импрессионистовъ; встрѣчаемъ и протяжный волнообразный мазокъ, заставляющій думать о концентрическихъ красочныхъ вихряхъ Ванъ-Гога; иногда онъ строитъ картину изъ сочетанія красочныхъ плоскостей, иногда компануетъ рѣшительнымъ взмахомъ линіи.

Мы находимъ у него примѣры изысканнѣйшей законченности фактуры, а иногда холсты его точно изрублены сабельными ударами—въ зависимости отъ побужденій, которымъ послушенъ художникъ.

У него есть громадное панно, изображающее рабочихъ, расчищающихъ путь въ сѣвжномъ заносѣ: на первомъ планѣ вырастаютъ нѣсколько ярко-синихъ, циклопически упрощенныхъ фигуръ, фономъ же служитъ суровая поверхность холста, еле тронутаго мѣстами бѣлой краской и расчлененнаго немногими рѣзкими линіями. Быть можетъ, интимнѣйшее слово, сказанное Мункомъ—его лѣсные пейзажи. Зародыши дѣйствительности здѣсь облечены въ формы и краски внутренняго видѣнія художника. Въ сходственномъ преображеніи природы усмотрѣлъ Мейеръ-Грефе то, что онъ называетъ мистикой Сезанна.

Въ восходящихъ спираляхъ линій его ‚Ельника‘ обнаружена какая-то готическая устремленность художника въ высь.

Въ дѣлахъ художниковъ, подобныхъ Мунку, неизбежно есть ‚часы отлива и прилива‘; быть можетъ, въ этихъ пейзажахъ чище и совершеннѣе всего воплотилась мечта

живописца, обычно смятенного и подавленного гнетомъ мучительныхъ переживаній. Если надъ картинами Мунка все же царятъ объективныя условія живописности, циклъ его графическихъ работъ—интимная исповѣдь художника. Подробное описаніе или даже перечень этихъ работъ, число которыхъ простирается до 300, здѣсь были бы не у мѣста; до 1906 года они каталогизованы и подробно описаны Густавомъ Шифлеромъ.*

111

Гипотезы о ‚Морали линій‘, о психологическихъ соответствіяхъ для нихъ сочтаній, могли бы найти въ графикѣ Мунка широкое развитіе. Германъ Штрукъ, проницательный авторъ извѣстнаго пособия для изученія искусства офорта, относитъ Мунка къ числу наилучшихъ рисовальщиковъ нашихъ дней; Эдгаръ Дега сумѣлъ оцѣнить столь чуждаго ему норвежца; доказывать же лишній разъ, что рисунокъ художественный отнюдь не совпадаетъ съ рисункомъ академически правильнымъ, представляется мнѣ задачей, которой позволено пренебречь.

Графика Мунка—обнаруженіе эмоціональной жизни чловѣка во всемъ многообразіи ея явленій, доведенныхъ до послѣднихъ предѣловъ ихъ напряженности; надъ всѣмъ царитъ трагическое наводненіе смерти, тлѣнія, уничтоженія; трупнымъ ядомъ отравлены эротическія видѣнія художника, нервѣдко исполненныя мучительной сладости; изъ глазъ его портретовъ глядитъ одиночество и страхъ; эта сгущенность грозовой атмосферы иногда смѣняется чарами лунныхъ сновъ или умиленной нѣжностью...

Мункъ постепенно овладѣлъ всѣми графическими техниками: литографіей красочной и двухтонной, разновидностями офорта, гравюрой на деревѣ, черной и цвѣтной. Рисунокъ на камнѣ, самая непринужденная и яркая изъ этихъ техникъ, съ его сплошными красочными массами, болѣе всего отвѣчаетъ замысламъ величавымъ и героическимъ. Мункъ началъ съ офорта: въ раннихъ литографіяхъ еще на лицо тонкій штрихъ и нѣжныя тѣни офортяста; ими смягчается даже та каменная маска отчаянной рѣшимости, непокорности и затаенной горечи, какой является литографированный автопортретъ художника, пуритански строгій.

Камню же онъ довѣрилъ самый неотступный изъ своихъ кошмаровъ: ужасъ умирающаго.

Вотъ группа близкихъ, столпившаяся у постели умирающаго: на первомъ планѣ женщина со скуластымъ лицомъ, отвращеннымъ отъ зрѣлища смерти, съ расширенными глазами, устремленными въ даль; старикъ съ голымъ черепомъ сжимаетъ костлявыя пальцы, сдерживая рыданіе; круглая старушка, сложившая опущенныя

* Schieffler. Das graphische Werk Eduard Munchs.

руки съ тупымъ смиреніемъ, и въ глубинѣ—женщина, на лицѣ которой живутъ лишь черныя впадины вперенныхъ въ умирающаго глазъ; ея руки вытянуты и скованы ужасомъ. Умирающаго не видно: онъ заслоненъ отъ насъ спинкой кровати; видны лишь похудѣвшія руки, скрюченныя этимъ ужаснымъ жестомъ агоніи, дѣляніемъ за воздухъ. Бѣлая поверхность постели кажется пропастью, проваломъ въ ничто. Но въ умирающемъ еще бьется, замедленно и смутно, жизнь. Онъ видитъ. Видитъ полузакрытыми глазами, тѣмъ двойнымъ зрѣніемъ, что позволяетъ намъ иногда воспринимать предметы, лежащіе внѣ нашего поля зрѣнія. Среди огненныхъ и черныхъ полосъ угасающаго свѣта маячатъ передъ нимъ безплотные и расплывчатые лики тѣхъ, что тѣснятся рядомъ, въ сторонѣ у его изголовья. Въ этихъ тающихъ отраженіяхъ— послѣдняя тѣнь уходящей жизни; они—тонкая завѣса, за которой—le néant.

Такова роковая особенность Мунка: онъ изображаетъ наблюденную группу людей, обыкновенныхъ и жалкихъ, но кулисы быта раздвигаются, чтобы явить ужасный ликъ Медузы...

Другая литографія—,Крикъ'. Мостъ черезъ ущелье; въ глубинѣ плоскій фіордъ и миниатюрные очертанія кораблей. Но надъ фіордами и холмами колеблются полосы облаковъ, зажженныхъ закатнымъ солнцемъ, волна надъ волной, бурнымъ потокомъ красокъ. Пейзажъ лежитъ, тяжело придавленный яркимъ и жесткимъ свѣтомъ. На первомъ планѣ фантастическая женская фигура, гонимая навстрѣчу зрителю и колеблемая ужасомъ, кричитъ, затыкая уши, чтобы крикомъ заглушить страхъ. И, дѣйствительно, отъ этого двухцвѣтнаго пейзажа исходитъ звуковая иллюзія протяжнаго, рѣзкаго, гибнаго крика. Плоскости этой литографіи расчленены тѣсной шрафировкой рѣзкихъ параллельныхъ линий, усиливающихъ другъ друга до впечатлѣнія того космическаго ужаса, который звучитъ въ ,Крикѣ'.

Очень значителенъ рядъ литографированныхъ портретовъ, созданныхъ Мункомъ. Исключительна та острота передачи личнаго характера, которой отмѣчены эти портреты. Даже у величайшихъ художниковъ-портретистовъ, Франца Гальса или Тициана, мы наблюдаемъ особые трудно опредѣлимые признаки, создающіе то, что можно назвать фамилнымъ сходствомъ между ихъ портретами. У Мунка же—при сходственности техническихъ приемовъ—каждый изъ этихъ портретовъ какъ бы зарождается въ иной психической плоскости; поэтому-то его изображенія ,показательныхъ' современниковъ Ибсена или Стриндберга, Маллармэ или Ванъ-де-Вельде, при разительномъ внѣшнемъ сходствѣ, являются великолѣпными свидѣтельствами ихъ духовнаго подвига, отображеніями ихъ внутренней сущности.

Не знаешь, кого предпочесть изъ этого цикла героевъ духа. Есть литографія, отъ которыхъ вѣетъ близостью гения: таковъ старый Ибсенъ у окна ,Грандъ-Отеля' въ Христианіи, скрытый въ полумракѣ простѣвка, съ незрячимъ взглядомъ глазъ, какъ бы устремленнымъ внутрь себя, презрительными устами, точно сомкнувшимися для міра, и ореоломъ сѣдины, окружившимъ его голову, какъ сѣверное сіяніе,



Эдвард Мунк. Портрет Гельге Роде
(офорт — 1898).

Edvard Munch. Portrait de M. Helge Rode
(eau forte).



Эдвард Мункъ. Дѣвушка съ длинными волосами.
(литографія—1903).

Edvard Munch. Jeune fille aux longs cheveux.
(lithographie).

а на улицѣ, на которую онъ не смотритъ, косыя, рѣзкія линии дождя и спѣшашіе люди, съ пустыми мѣстами вмѣсто лицъ.

Въ послѣднихъ портретныхъ литографіяхъ Мунка лаконичность средствъ и напряженіе экспрессіи доведена до пластической монументальности масокъ. Такова голова Ванъ-де-Вельде съ удлиненными аристократическими чертами кавалеровъ и святителей Эль Греко (сходство, отмѣченное Мейеръ-Грефе), моделированная черными тѣнями, съ ея рельефомъ и обобщенностью архаическаго изваянія. Здѣсь выразительность умножается формальнымъ синтезомъ.

Если въ литографіи Мункъ нашелъ средство для воплощенія характеровъ, а въ рѣзкихъ и опредѣленныхъ очертаніяхъ ея выразилъ твердость и ясность творческой воли, офортъ сталъ для него носителемъ смутныхъ и таинственныхъ настроеній, запечатлѣнемъ самой неслышной вибраціи чувствительныхъ нервовъ. Но и въ предѣлахъ гравюры по металлу онъ чувствителенъ къ разнообразнымъ оттѣнкамъ и приѣмамъ ея; то онъ предпочитаетъ сѣти глубокихъ бороздъ, выѣдренныхъ въ сталь ѣдкой кислотой (тогда тѣни на оттискахъ его офортовъ пріобрѣтаютъ густоту и шероховатость бархатной поверхности), то смутныя, слитныя очертанія *vernis mou*, то изящную сухость и остроту *pointe sèche* и тончайшіе намеки ея тонкихъ царинъ. Правда, онъ чуждался чисто техническихъ задачъ, какъ, напримѣръ, сліянія фигуры съ воздухомъ, блистательно осуществляемого Порномъ посредствомъ косой параллельной штриховки и отсутствія контура.

Насколько Мункъ считается съ различіемъ психологическихъ побужденій, опредѣляющихъ ту или иную технику, явствуетъ изъ того, что нѣкоторые изъ мотивовъ, осуществленныхъ имъ въ живописи, онъ повторяетъ офортомъ или пересказываетъ въ литографіи.

Таковы его три портрета Гельге Роде. Портретъ живописный (Роде стоитъ, скрестивъ руки передъ неопредѣленно-пестрымъ фономъ) проникнуть экзотическимъ своеобразіемъ его внѣшняго облика, безсознательнымъ расовымъ аристократизмомъ его существа. Въ поясномъ офортѣ (поворотъ фигуры почти тотъ же), съ несказуемо нѣжной лѣпкой носа и лба, вся жизнь сосредоточена въ круглыхъ, испуганныхъ и опечаленныхъ глазахъ, въ которыхъ сіяетъ робкая душа челоѣка-мимозы. Наконецъ, литографія (голова) даетъ сжатую и лаконическую схему болѣзненнаго, страстнаго духа, не отъ міра, сего, возвеличенную до какой-то египетской іератичности. Выполненіе его офортовъ далеко отъ сухой графичности. Въ нихъ сочетаются свѣтъ и тѣнь, солнечные блики и густая мгла; въ этихъ *blancs et noirs* всегда звучатъ красочные обертоны.

Ему особенно мила серебристая печаль луннаго свѣта. Есть у него офортъ: у окна, черезъ которое струится лунный свѣтъ, сидитъ одинокая закутанная фигура; отраженный прямоугольникъ окна на полу, со сѣзанными драпировками углами, принялъ форму, похожую на гробъ, на который черныя тѣни оконной рамы ложатся траурнымъ крестомъ. Или другой, излюбленный мотивъ: блѣдный шаръ луны и

подъ нимъ широкая и свѣтлая полоса отраженія на темной поверхности озера; въ фосфористой полумглѣ, среди тонкихъ стволовъ, точно призрачныхъ деревьевъ, дѣвушка съ лицомъ, обращеннымъ вверхъ, и глазами, опьяненными лунными чарами. Эту-то плѣнительность, замираніе души, этотъ тихій экстазъ мы встрѣчаемъ не разъ въ произведеніяхъ Мунка, даже въ изображеніяхъ мирнаго, обыденнаго житія. Вотъ двѣ фигуры, мужчина и женщина въ тихомъ буржуазномъ intérieu'p; онъ куритъ, и дымъ сигары погружаетъ ихъ въ сладкое самозабвеніе безпредметной мечты... Въ области гравюры на деревѣ Мункъ далеко отступилъ отъ виртуозныхъ упражненій Лепара и ему подобныхъ. Снѣжные его пейзажи на фонѣ ночи, бѣлые на черномъ, создаютъ могучіе контрасты. Цвѣтныя гравюры, исполненныя плѣнительныхъ японизмовъ, отличены сказочными и нѣжными фіолетовыми и желтыми тонами. Многообразна, извилиста и измѣнчива чувствительность художника; въ каждомъ новомъ произведеніи онъ кажется инымъ. Однако, среди красочной полифоніи настроеній и образовъ, не-отступно звучитъ основная трагическая тема его творчества: Смерть и Любовь.



Эд. Мункъ. Гравюра на деревѣ.

Ed. Munch. Gravure sur bois.

настроений и образовъ, не-отступно звучитъ основная трагическая тема его творчества: Смерть и Любовь. Любовь и женщина являются для этой сѣверной психики лишь въ демоническомъ видѣ борьбы, разрушенія, паденія и муки. Страстная судорога физическаго сближенія испепеляетъ душу. Лукавый другъ, прелестный и безстыдный, подблужаетъ высасываетъ жизнь, оплетаетъ волю злыми чарами. Женщина Мунка—это вампиръ или Иродіада. Надъ нею властвуетъ темная стихія инстинкта. У Мунка есть поктюриъ (картина и офортъ), исполненный какимъ-то паническимъ ужасомъ пробужденія пола. Обнаженная дѣвушка, полу-дитя, встревоженная непонятнымъ кошмаромъ ночи, сидитъ на постели, сжавъ колѣбными руками съ судорожно сдѣланными



Эд. Мункъ. Гравюра на дереве.

Ed. Munch. Gravure sur bois.

пальцами. За ней на стѣнѣ громоздятся гигантскія, подвижныя тѣни, похожія на живыя существа. Дѣвушка не смѣетъ оглянуться; она чувствуетъ, скованная безотчетнымъ страхомъ, какъ поднимается какаѣ-то темная, горячая волна, стихійный порывъ впервые пробудившейся плоти.

Все же Мункъ прославилъ и творческую силу женщины; таинство зачатія является ему въ ореолѣ божественности; его „Мадонна“—апоеозъ благодатнаго чрева, материнской муки.

Но вулканическіе взрывы женоненавистничества, роднящіе Мунка съ другимъ сѣвернымъ художникомъ, Стриндбергомъ, нерѣдко уступаютъ мѣсто мечтательной и меланхолической эротикѣ. Мужчина съ непоправимой раздвоенностью его тѣлеснаго и духовнаго существа безсиленъ передъ побѣдоносной цѣльностью физиологической женской природы. Слабѣйшій въ борьбѣ, мужчина иногда безвольно отдается плѣнительной слабости.

Есть женскій обликъ—съ длиннымъ и узкимъ разрѣзомъ влажныхъ глазъ, съ широкимъ ртомъ и тонкими губами, съ блѣднымъ оваломъ неправильнаго лица,

который постоянно повторяется въ творествѣ Мунка. Это — его *gêne familier*. На одной изъ литографій художникъ отдалъ въ руки этой длинноволосой дѣвушкѣ собственную отрубленную голову; ее легко узнать, несмотря на аскетически исхудалыя черты. Литографія называется—,Саломея‘.

За мгновеніями горькаго и сладостнаго смиренія слѣдуютъ новыя порывы мстительнаго отчаянія. Такъ создается недавній циклъ пятнадцати офортовъ подъ названіемъ ‚Альфа и Омега‘—трагическій гротескъ, созданіе измученнаго, загнаннаго воображенія. Мѣсто дѣйствія—рай первобытнаго человѣчества, двѣтушій Эдемъ, заключенный въ суровыя и простыя очертанія сѣвернаго пейзажа. Герои драмы, Альфа и Омега, человѣкъ и его жена—одинокіе среди злаковъ и звѣрей. Испушеніе Змія лишь первая ступень паденія для женщины. Ненасытимый страстный голодь толкаетъ ее въ звѣриныя объятія. Ее неотразимо плѣняетъ и благородная стройность страуса, и эластичная стремительность тигра, сила медвѣдя и плотоядность борова. Звѣри вступаютъ въ борьбу изъ-за человѣческой самки. Человѣкъ видитъ себя окруженнымъ страшнымъ потомствомъ, дѣлымъ сонмомъ чудовищъ, полу-звѣрей, полулюдей. Возставъ, Альфа убиваетъ Омегу, топить ее въ водѣ. На него бросаются звѣри и разрываютъ его. Рай разрушенъ.

Если этотъ чудовищный циклъ отмѣченъ, при жестокомъ мастерствѣ и точности выполненія, гнойными стигматами безумія, онъ въ то же время ввелъ художника въ новую область творчества. Въ немъ обнаружился замѣчательный анималистъ. Новѣйшая серія офортовъ—миніатюръ, законченная Мункомъ, посвящена изображенію звѣрей.

Мунку около пятидесяти лѣтъ. Если ранніе его автопортреты, съ рѣзкими чертами и каменнымъ подбородкомъ, говорили объ ожесточенной волѣ, послѣднее его изображеніе (литографія) вызываетъ впечатлѣніе силы надломленной. Лобъ обнажился, черты одухотворились. Это лицо—раненнаго Викинга. Крайнее напряженіе, буйные вихри лихорадочнаго воображенія улеглись. Быть можетъ, въ дальнѣйшихъ произведеніяхъ Мунка предъ нами предстанетъ мастеръ ясный, гармоническій и совершенный, какимъ онъ иногда является и нынѣ.



ОСЕННИЙ САЛОНЪ 1912 Г.

Я. Тугендхольдъ



ПРИЖСКИЙ Salon d'automne минувшаго года представлялъ собою довольно значительный интерес. Правда, онъ не открылъ новыхъ перспективъ, но зато подведены имъ кое-какіе итоги, вызывающіе на многія размышленія.

Вѣрный своему синтетическому принципу, онъ и нынче состоялъ изъ ряда секцій—ретроспективной и современной, чисто-художественной и художественно-промышленной, литературной и музыкальной. Есть ли единство стиля въ этомъ многообразіи—вопросъ другой, но, во всякомъ случаѣ, заслуга Осенняго Салона въ томъ, что онъ даетъ возможность проводить паралели между разными развѣтвленіями искусства.

Особенный смыслъ имѣетъ ретроспективный отдѣлъ, сосѣдство котораго является поучительнымъ испытаніемъ для современнаго художества, — въ большинствѣ случаевъ, какъ и на этотъ разъ, оно выходитъ изъ этого испытанія, увы, побѣжденнымъ... Здѣсь, въ ретроспективномъ отдѣлѣ, мы видѣли выставки Греко, Пюви-де-Шаванна, Коро, Курбе, Мане, Сезанна, ф.-Мареса, Монтичелли; теперь онъ посвященъ портрету XIX-го вѣка. Идея—чрезвычайно счастливая, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и задача—чрезвычайно серьезная и обязывающая.

Между тѣмъ, la Retrospective du Portait была организована весьма случайно и даже картины развѣшаны безъ всякой системы — вѣчный недостатокъ французскихъ выставокъ! Эволюція европейскаго портрета XIX вѣка демонстрировалась здѣсь скорѣе полнотою именъ, чѣмъ удачнымъ выборомъ произведеній; впрочемъ, даже имена здѣсь далеко не всѣ: нѣтъ Прудона, Гро, Жерико, И. Фландрена, не говоря уже о Вистлерѣ, Сомовѣ, Сѣровѣ... Такіе мастера, какъ Давидъ, Энгръ, Мане и Сезаннъ представлены очень убого; Мане даже хуже, чѣмъ Каролюсь-Дюранъ, Бонна и Больдини. Но, несмотря на всѣ эти оговорки, спасибо устроителямъ выставки и за то, что они дали. Здѣсь были очаровательные семейные портреты временъ Луи Филиппа (работы неизвѣстныхъ мастеровъ), многіе изъ которыхъ хотѣлось бы сдѣлать достояніемъ музеевъ — взамѣнъ многихъ музейныхъ портретовъ, которымъ мѣсто въ гостиныхъ. Здѣсь былъ чудесный автопортретъ Шассеріо, въ возрастѣ двадцати лѣтъ, черный на оливковомъ фонѣ, исполненный съ узорной четкостью Энгра и духовнымъ благородствомъ Бронзино и заставляющій лишній разъ пожалѣть о досрочной утратѣ этого глубокаго художника.* Здѣсь было два превосходныхъ портрета Мон-

* Шассеріо умеръ 37 лѣтъ; см. о немъ недавно вышедшую книжку Н. Marcel въ серіи Art de notre temps (Librairie Centrale des Beaux-Arts).

тичели, 'Алжирка' — Коро, Жюль Валлесъ — Курбе, 'Сестры' — Фантенъ Латура, m-me Шарпантье—Ренуара; тонкій портретъ — Дегà, подчеркивающий его близость къ Энгру; автопортретъ молодого Пюви-де-Шаванна; интересный портретъ Сезанна работы Писарро. Иконографія Сезанна весьма любопытна. У Писарро онъ изображенъ какимъ-то мрачнымъ монахомъ-фанатикомъ, а у Германа Поля—старымъ и смѣшнымъ чудакомъ съ лицомъ генерала въ отставкѣ, какимъ рисуетъ его и Э. Бернаръ въ своихъ воспоминаніяхъ.

А вотъ и гениальный предтеча Сезанна — Домье. Его оба портрета столь экспрессивны и скульптурны, что, не будь коричневой гаммы Домье, можно было бы приписать ихъ Сезанну. Впрочемъ, это относится скорѣе къ его портрету гравера Лавуанье; что же до эскиза Берліоза,* то онъ построенъ съ такимъ сверхъестественнымъ пафосомъ и съ такой монументальностью, что только съ Греко можно сравнить его — точно не человекъ изображалъ Домье, а проектъ высокаго и величественнаго собора. Передъ нами настоящій Берліозъ, авторъ патетической *Messe des morts* Викторъ Гюго музыки...

Подлинными жемчужинами ретроспективной выставки являются также работы Делакруа, Гогена и Ванъ-Гога. Портретъ Жоржъ-Сандъ, написанный Делакруа въ 1838 году, несмотря на свои совершенно коричневые краски,—гениальное произведение. Это pendant къ портрету Шопена. Я не знаю, польстилъ ли художникъ Жоржъ-Сандъ, но если даже она хоть приблизительно была такой — понятны становятся ея властные чары. Какая страстная женственность, какой неистовый темпераментъ, какая полнота жизненныхъ силъ! Да, это именно та Жоржъ-Сандъ, которую не могъ не любить ибжный и тоскующій Шопенъ,** та Жоржъ-Сандъ, которую такъ психологично охарактеризовалъ самъ Делакруа въ своемъ дневникѣ: 'Вечеромъ я былъ у Шопена... Мы говорили о m-me Sand, объ этой странной судьбѣ, объ этомъ соединеніи достоинствъ и пороковъ. Это было по поводу ея мемуаровъ. Шопенъ мнѣ сказалъ, что она не можетъ ихъ написать: она способна на вспышки чувствительности, но быстро все забываетъ. Она оплакивала своего стараго друга Pietret, а затѣмъ перестала о немъ думать... Ея совѣсть не упрекаетъ ее ни въ чемъ, въ чемъ упрекаютъ ее друзья—она обладаетъ хорошимъ здоровьемъ' (*Journal*, I, 1849 г.)... И все это явлено на портретѣ Делакруа немногими широкими мазками — скользящей, доброй и вмѣстѣ съ

* А. Alexandre сомнѣвается въ принадлежности этого портрета Домье; но что значить отсутствіе документовъ и подписи художника тамъ, гдѣ чувствуется его гениальный почеркъ?

** Есть предположеніе, что этотъ портретъ Жоржъ-Сандъ, принадлежащій Viau, первоначально составлялъ одно дѣло съ портретомъ Шопена и что Dutilleux, въ руки которыхъ онъ попалъ, разрѣзали его на 2 части—Шопенъ былъ проданъ въ коллекцію Marmontel, откуда попалъ въ Лувръ, а 'Жоржъ-Сандъ' пропала, пока не очутилась у Viau. Во всякомъ случаѣ, на одномъ изъ сохранившихся набросковъ Делакруа оба они изображены въ точно такихъ же позахъ вмѣстѣ (см. объ этомъ *La Revue de l'art ancien et moderne*, ноябрь 1912).

тѣмъ сладострастной улыбкой, въ которой столько *éternel désir de l'amour*, округлостью упрямой и капризной головы, поднатою здоровыхъ и сильныхъ рукъ. Весь секретъ этой изумительной экспрессіи—въ той отвѣтной художнической пылкости, съ которой Делакруа-романтикъ писалъ портретъ, въ тѣхъ бурныхъ контрастахъ свѣта и тѣни, изъ которыхъ онъ его вылѣпилъ. Чисто художническая бурность Делакруа магически передаетъ здѣсь жизненную бурность Жоржъ-Сандъ. Этотъ портретъ — поистинѣ гениальное дѣтище его искусства живописи и ея искусства жизни.

На автопортретѣ Гогена, написанномъ имъ въ пору полной зрѣлости, мы видимъ иную, обратную стихію—мужскую силу. Бронзовое лицо и куртка цвѣта морской волны, рѣзкій профиль, низкій лобъ и мощная, животная шея, — варваръ Гогенъ!.. Наконецъ, на портретѣ Ванъ-Гога (его брата Теофила, въ общемъ очень похожаго на самого художника) передъ нами — сама обнаженная и вибрирующая человѣческая душа. Это уже даже не живопись, а какое-то ясновидѣніе...

Романтическая страстность Делакруа, неподдѣльная стихійность Гогена, паеость Домье и духовность Ванъ-Гога—все это такія цѣнности, которыя являются опасными сосѣдями для современнаго молодого художества. Посмотримъ, выдерживаетъ ли оно это сосѣдство...

II

Нѣтъ, не выдерживаетъ—и не только потому, что нѣтъ такихъ большихъ мѣтровъ, какими были старые художники, но и потому, что психологія современнаго живописца по самому существу — психологія 'маленькаго мастера'. Бываютъ эпохи безвременья, къ которымъ это слово удивительно подходитъ. Именно таковъ настоящій моментъ во французской живописи. Все ясное и ясное становится ея внутреннее измелѣчаніе при всемъ огромномъ прогресѣ самаго *métier*. Вышнихъ богатствъ накопилось столько, что душа затерялась въ лабиринтѣ кладовыхъ. Импрессионизмъ съ его наивной солнечной радостью уже отошелъ въ область дѣтскихъ воспоминаній. Завѣты же Гогена и Сезанна, давшихъ современному художеству впервые вкусить отъ древа добра и зла, тѣ самые завѣты, которые въ сущности были зовами къ большому и даже національному искусству, попросту перефразируются на всѣ лады или доводятся до абсурда.

Такъ и въ этомъ Салонѣ: съ одной стороны, безконечные переѣзды, съ другой—крайности кубизма. Повторяютъ, впрочемъ, не только другихъ, но и самихъ себя; здѣсь, я думаю, опять таки бѣдность отъ богатства. Въ Парижѣ столько выставокъ и столько покупателей, что художнику некогда начинать съ начала: надо идти въ томъ же направленіи, которое уже одобрено и утверждено. Вѣдь уже всѣ знаютъ, что Лапрадъ пишетъ итальянскіе пейзажи съ амурами и пьерро, что Лебо дѣлаетъ очень милые пейзажи въ смытыхъ тонахъ и немного въ японскомъ духѣ (правда, въ этомъ

году его виды Корфу очень красивы), что Лебаскъ изображаетъ женщинъ въ гамакахъ на Гогеновскомъ фонѣ, что m-me Magval специализуется на двѣвчичьихъ тѣлахъ и т. д. Но только напрасно повторяютъ, что она — вторая Берта Моризо, которая была, дѣйствительно, большой художницей-женщиной, — у m-me Magval женственность черезчуръ уже ватная. Напрасно также Валлоттонъ убѣжденъ, что онъ идетъ за Энгромъ—конечно, у него много хорошей Энгровой четкости, какъ напр., въ его превосходныхъ портретахъ, въ ретроспективномъ отдѣлѣ, но все же даже олимпіецъ Энгръ превращался въ экзотика, когда писалъ свои nus. Между тѣмъ, отъ Валлоттоновскихъ женщинъ на берегу моря вѣтъ холодомъ, въ нихъ нѣтъ ни прежней его натуралистической остроты, ни какого нибудь новаго любовнаго подхода къ тѣлу...

Много сдержаннаго благородства въ ‚Распятіи‘ Девальера (вице-президента Осенняго Салона), но религіознаго чувства въ немъ мало. За суровой, холодно-сизой гаммой Девальера чувствуется скорѣе парижскій аристократизмъ, нежели христіанскій аскетизмъ. Въ смыслѣ религіознаго вдохновенія я предпочитаю Мориса Дени съ его пѣвучими, какъ молитва, рисунками...

Много душевной теплоты въ пейзажахъ Пьера Боннара; это самый женственный и лирическій изъ современныхъ живописцевъ Франціи. Есть въ немъ какая-то усталая прелесть, какое-то Верленовское сочетаніе нѣжности съ легкой ироніей — ироніей надъ своими фигурами и, быть можетъ, надъ своей живописью. Боннаръ любитъ природу и людей, которыхъ онъ изображаетъ, но не какъ ‚примитивъ‘ Руссо съ его важной, почти религіозной любовью къ каждому листику и каждой вѣткѣ, а какъ горожанинъ, вспоминающій то, что за городомъ...

А вотъ Матиссъ совсѣмъ равнодушенъ къ своему intérieur'у съ золотыми рыбками на столѣ. Вещи и люди все больше и больше становятся для него лишь предлогами яркихъ красочныхъ экспериментовъ. Безусловно, Матиссъ — большой талантъ, и въ его синихъ акордахъ — большая мощь. Но талантъ обязываетъ, и неудовлетвореннымъ отходишь отъ этихъ кричащихъ матиссовскихъ афишъ. И неволью вспоминаешь миниатюры Фуке, въ которыхъ есть такія же пышныя, густо-синія гаммы и такое же червонное золото, но помимо нихъ, есть и еще нѣчто... Наоборотъ, Ванъ Донгенъ ищетъ обновленія въ красочной скромности; его женщины съ голубками намѣчены голубыми контурами по бѣлому фону. Но какъ то не вѣрится искренности этой голубиной простоты Ванъ Донгена! Въ другой картинѣ гораздо откровеннѣе проявляется монмартрская душа его творчества. Она называется ‚Морякамъ, путешественникамъ и скоморохамъ‘ и изображаетъ море, корабль и берегъ, а на берегу—дерево и развалившуюся женщину, какъ символъ... гавани. И опять, какъ Боннаръ, художникъ иронизируетъ надъ тѣмъ, что изображаетъ, а можетъ быть—и надъ своей живописью...

Гораздо глубже другой голландецъ—Верховенъ: въ немъ есть неподдѣльная страстность фламандца. Его Ида Рубинштейнъ въ костюмѣ Саломеи виѣшне не похожа

но экзотическая сущность ея явлена хорошо. Картины Верховена сначала кажутся нѣсколько дряблыми,—не столько написанными, сколько сшитыми изъ цвѣтистыхъ лоскутьевъ или вышитыми пушистыми шерстями. Но эта своеобразная ковровая техника какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ восточной, вкрадчивой и тягучей чувственности изображаемыхъ Верховеномъ экзотическихъ женщинъ. У Верховена тонкое декоративное чутье и горячая любовь къ жизни.

Рядомъ—большое панно Фрїеза ‚Женщины у фонтана‘ (воспоминаніе о Португаліи), тоже выдержанное въ ковровой гаммѣ, хотя и совершенно другой,—суровой, сине-зеленой. Тѣ же, какъ и всегда у Фрїеза, могучія и неуклюжія женщины, та же дикая и массивная природа. Художникъ недавно былъ въ Португаліи и у Druet я видѣлъ выставку его португальскихъ работъ. Талантливый художникъ Фрїезъ, но все таки его Португаліи слишкомъ похожа на Сезанновскій Aix en Province...

За то у испанцевъ какая то особенная неизбывность couleur locale: испанскую живопись можно узнать съ перваго же взгляда. И не только потому, что большинство современныхъ испанскихъ художниковъ подражаетъ Зулоагѣ, Гойѣ и Греко (на этотъ разъ особенно много работъ, напоминающихъ послѣдняго, какъ ‚Портретъ Риверы‘), но очевидно и потому, что испанское искусство до сихъ поръ сохранило еще какую то традиционную близость къ фольклору, живую любовь ко всему своему. Особенно ярко это сказывается въ живописи братьевъ Зубіоррѣ, Валентина и Рамона, глухонѣмыхъ художниковъ, кистью которыхъ говоритъ сама Испанія. Жутко-фосфорическій, зеленовато-глухой колоритъ, трогательная любовь къ подробностямъ, натуралистическая чуткость рисунка—все это придаетъ народнымъ сценамъ Зубіоррѣ характеръ какого-то подлинно-стариннаго, любовнаго письма. Конечно, здѣсь нѣтъ талантливаго размаха Зулоаги, но зато нѣтъ и его шикарной манерности. Какъ и у Руссо, впечатляетъ здѣсь какая-то особенная важность подхода къ вещамъ—вплоть до послѣднихъ мелочей утвари или костюма, какое-то обоже-ствление своей деревни, своей природы, своихъ сосѣдей (‘Les Autorités de mon petit village...’)*

Этой утраченной важности міровоспріятія и этого утраченнаго любовнаго чувства реальности особенно не хватаетъ современной французской молодежи. Я говорю о кубистахъ,—о тѣхъ, что недавно провозгласили свою живопись—единственно возможной въ настоящее время живописью! (см. Albert Gleizes et Jean Metzinger—‘Du cubisme’, Paris, Figuière, 1912).

Выступленіе кубистовъ въ этомъ году сопровождалось особеннымъ шумомъ; Lamprué отъ имени муниципалитета опубликовалъ открытое письмо къ министру,

* Изъ остальныхъ иностранныхъ работъ упомяну красивые интимные пейзажи Моррисса (Канада), выразительный портретъ венгерца Гзока, превосходныя гравюры на деревѣ нѣмца Больда и декоративное панно фонъ-Бюлова.

протестуя противъ допущенія въ національное зданіе этой ‚банды злоумышленниковъ‘. Крикъ этотъ былъ подхваченъ многими журналистами и только Тьебо Сиссонъ въ Temps заступился за свободу искусства, нисколько, конечно, не сочувствуя самимъ кубистамъ.*

Разумѣется, никакая официальная цензура надъ искусствомъ недопустима и съ формальной стороны моя симпатія на сторонѣ кубистовъ. Но я вполне понимаю и гг. журналистовъ, которымъ надо что нибудь написать о картинахъ и которые ничего не могутъ разобрать въ ребусахъ кубизма. Ибо нынче послѣдніе побили рекордъ загадочности. У Леже—какіе то клочки синей оберточной бумаги (*La Femme en bleu*), у Метценжера — нѣчто землисто-трупяго цвѣта (*Danseuse*), у Лефоконье—какая то рыжая неразбериха (*Les montagnards attaqués par des ours!*) у Пикабиа—груды красныхъ кирпичей (*Danses à la Source*) и т. д. Болѣе или менѣе приемлемы лишь ‚Мужской портретъ‘ Глаза, въ которомъ есть все таки мужскія формы, ‚Судъ Париса‘ Лота, гдѣ, во-первыхъ, есть красивая красочность, а во-вторыхъ, и самые ‚кубы‘ не слишкомъ уродуютъ человѣческое тѣло и, наконецъ, ‚Игроки‘ де Лафрена, художника вообще серьезнаго и обладающаго вкусомъ...

Въ одномъ изъ послѣднихъ писемъ изъ Парижа я характеризовалъ кубизмъ, какъ болѣзнь духа, какъ симптомъ утраты критеріевъ. И дѣйствительно, принципъ *égalité des parties*, заставляющій кубистовъ ‚обходить вокругъ предмета‘, чтобы изобразить на одномъ и томъ же полотнѣ его различныя стороны, не имѣетъ ничего общаго съ любовнымъ вниманіемъ примитива Руссо (или хотя бы Зубиоровъ) ко всѣмъ предметамъ міра. Опустошенная городомъ душа кубистовъ не знаетъ, на какомъ изъ ликовъ дѣйствительности остановиться, и поэтому она отражаетъ одновременно ‚всѣ стороны предметовъ‘, совершенно забывая о томъ, что она имѣетъ дѣло съ плоскостью, допускающей только два измѣненія... Этой ‚равноправностью частей‘ кубисты гордились какъ высшей ‚объективностью‘, открывающей дорогу новому классицизму. Но съ тѣхъ поръ уже много воды утекло—эволюція кубизма идетъ быстрыми скачками! Теперь, согласно утверженію Глаза и Метценжера, оказывается что ‚сколько существуетъ глазъ, созерцающихъ предметъ—столько существуетъ и различныхъ образовъ этого предмета; сколько есть умовъ, постигающихъ его—столько есть и различныхъ сущностей этого предмета‘ (см. указанную мною книгу)! И даже болѣе того, оказывается, что ‚отнынѣ, когда установлена наконецъ химеричность объективнаго знанія вещей и доказана условность всего того, что толпа называетъ естественной формой,—художникъ не будетъ считаться ни съ какими законами, кромѣ законовъ вкуса‘ (стр. 43)! Другими сло-

* Къ чести министра Bérard'a надо добавить, что наперекоръ комисіи онъ рѣшилъ оставить Осенній Салонъ и впредь въ Grand Palais, но только ограничено будетъ количество иностранцевъ въ жюри до одной пятой (въ этомъ году на 4 француза было 18 иностранцевъ!).

вами, кубисты приходятъ къ абсолютному субъективизму и феноменализму и откровенно обнаруживаютъ всю мелко-индивидуалистическую подкладку своей живописи. Такимъ образомъ они возвращаются какъ разъ къ тому самому *état d'âme*, въ которомъ упрекаютъ импрессионистовъ. Правда, они какъ будто бы ищутъ композици и даже 'сюжета', но выражаясь словами самого Лефоконье 'болѣе чѣмъ когда либо сюжетъ является для художника лишь *prétexte à peindre*'.* По моему лучше ужъ совсѣмъ оставить сюжетъ, чѣмъ изображать 'nus descendant d'un escalier', какъ это значилось подъ одной картиной на выставкѣ 'Section d'art'. Далѣе. До сихъ поръ предполагалось, что кубисты озабочены строительствомъ нѣкаго новаго монументальнаго стиля. Теперь оказывается, что 'забота о декоративности... есть лишь анахроническая условность, пригодная для того, чтобы скрывать свое безсилье'. И далѣе 'картина носить въ себѣ свою *raison d'être*. Можно безнаказанно переносить ее изъ церкви въ салонъ, музей или комнату' (стр. 11).

Подобное пониманіе или, лучше сказать, подобное непониманіе декоративной живописи демонстрируется тутъ же на практикѣ. Въ отдѣлѣ *mobilier* Осенняго Салона была гостиная André Mare (о которомъ подробнѣе я скажу ниже), гдѣ на фонѣ персидскихъ обоевъ висѣла картина Метценжера,—это сѣро-бурое полотно, конечно, не только не сочеталось съ окружающимъ *ensemble*, но производило впечатлѣніе какой то дыры въ стѣнѣ, дыры, изъ которой выступаетъ облупившаяся сѣрая штукатурка... Это поистинѣ картина, которую можно 'безнаказанно переносить' съ мѣста на мѣсто!''

Итакъ, прежній хаотическій индивидуализмъ, прежнее отсутствіе интимной слитности между живописью и архитектурой, прежнее самодержавіе вѣншей формы, прежнее голое мастерство... Конечно, я очень далекъ отъ того, чтобы отрицать великое значеніе формы и *métier* которыхъ такъ не хватаетъ намъ, русскимъ. Но вѣдь во всѣ времена и у всѣхъ народовъ было и еще кое что, кромѣ этого. Вѣдь не хлѣбомъ однимъ живъ человѣкъ. И хочется сказать молодымъ французскимъ художникамъ — пусть будетъ новый классицизмъ, новый романтизмъ, пусть будетъ какое угодно новое 'во имя', но только не этотъ холодъ души...

* См. предисловіе Лефоконье къ каталогу выставки въ Амстердамѣ (ноябрь 1912 г.); 'Чрезмѣрная забота о сюжетѣ—говоритъ онъ—всегда встрѣчается лишь въ школахъ упадка и манерничанія. Однако, другимъ маньеризмомъ было бы полное упраздненіе этой заботы во имя простой игры объемовъ и красочныхъ пятенъ. Отказавшись отъ той страстной дуэли, которая происходитъ между его мозгомъ и вѣншей жизнью, художникъ пришелъ бы къ живописи... имѣющей ограниченный пластическій интерес'. Какъ характерно здѣсь слово *дуэль*! Развѣ можно быть художникомъ, когда настолько не любишь міръ, чтобы... вызывать его на *дуэль*!..

** Въ томъ же отдѣлѣ былъ проектъ архитектурнаго фронтона, работы Дюшамъ-Виллона. Это первая попытка кубизма въ области архитектуры и попытка весьма неудачная. Передъ нами самый банальный фасадъ, облѣпленный какими то нависающими многоугольниками.

Более радующее впечатлѣніе производит современная французская скульптура. Въ то время какъ живопись переживаетъ въ настоящей моментъ несомнѣнный періодъ застоя, скульптура именно теперь расцвѣтаетъ. Бурделль, Майоль, Деспю, Маркъ и др.—все это силы сегодняшнего и завтрашняго дня; а какъ сравнительно недавно былъ только одинъ мэтръ Роденъ! Но дѣло не только въ количествѣ талантовъ, но и въ самомъ характерѣ современныхъ скульптурныхъ тенденцій, которымъ несомнѣнно принадлежитъ будущее, ибо они устремляются навстрѣчу жизненнымъ зовамъ. Это, конечно, не значитъ, что скульптура становится ‚идейной‘ въ академическомъ смыслѣ или динамической и ‚моторной‘, какъ этого требуютъ въ своемъ послѣднемъ манифестѣ футуристы,*—избави, Господи, и отъ того и отъ другого! Нѣтъ, она сближается съ жизнью и утверждаетъ жизнь, сближаясь съ архитектурой и становясь монументальной.

Въ этомъ смыслѣ, на фонѣ современного художническаго карьеризма и дилетантства, интересное явленіе представляетъ собой скульпторъ Жозефъ Бернаръ, которому въ Осеннемъ Салонѣ было удѣлено центральное мѣсто... Сынъ провинціального каменотеса, самъ долго жившій этимъ же трудомъ и почти никому ничѣмъ не обязанный въ своемъ искусствѣ, онъ долгое время работалъ совершенно уединенно. Правда, еще въ 1896 году Бернаръ получилъ *hors concours* въ одномъ изъ Парижскихъ Салонѣвъ, но послѣ того не выставлялся въ теченіе 12 лѣтъ, запершись въ своей парижской мастерской. Только года четыре тому назадъ онъ вновь сталъ появляться на выставкахъ—уже зрѣлымъ, почти пятидесятилѣтнимъ художникомъ, и только въ этомъ году мы увидѣли впервые ensemble его работъ. Какъ непохожа эта труженическая жизнь на обычную карьеру современнаго художника, который спѣшитъ повѣдать міру каждую пробу своей кисти или стека! Можно ли, однако, назвать Бернара самородкомъ, совершенно оригинальнымъ? Нѣтъ, его скульптура питается тѣми же вдохновеніями, что и скульптура Майоля и Бурделля,—архаической Греціей и готикой. Надо сказать тотчасъ же—Бернаръ обладаетъ гораздо меньшимъ вкусомъ, чѣмъ Майоль, и у него меньше романтическаго пафоса, нежели у Бурделля, этого послѣдняго преемника Рюда. Но у него есть отличныя достоинства—во-первыхъ, сила экспрессіи и, во-вторыхъ, большое скульптурное чутье, большое чувство матеріала. Говоря объ экспрессивности Бернара, я имѣю въ виду, главнымъ образомъ, его многочисленную серію женскихъ головъ,—Вакханокъ. Миѣ нравятся эти тяжелыя, словно отяжелѣвшія отъ хмеля, съ низкимъ лбомъ и пьяной улыбкой женскія головы. Благодаря крайне плоскому, словно сплюснутому профилю, онѣ произво-

* Техническій манифестъ скульптуры, Umberto Boccioni.

дять впечатлѣніе какихъ-то круглыхъ глыбъ—въ нихъ есть что-то массивное, стихійное и безумно земное, матеріальное. Это впечатлѣніе въ значительной степени обуславливается и тѣмъ, что головы Бернара не вылѣплены изъ глины, не отлиты изъ гипса или бронзы, а вырѣзаны непосредственно изъ камня, какъ и большинство его работъ.

Чувство матеріала играетъ въ скульптурѣ гораздо болѣе важную роль, чѣмъ вопросъ о той или иной техникѣ въ области живописи. Конечно, всякое искусство есть преодоленіе матеріи и всякое искусство одѣживается, въ концѣ концовъ, по своему результату. Но преодоленіе косной матеріи отнюдь не должно быть ея извращеніемъ, ибо подобное неуваженіе къ матеріалу нарушаетъ гармонию между формой и содержаніемъ художественнаго произведенія, т. е. основное условіе красоты. Чѣмъ больше сохраненъ въ скульптурѣ изначальный характеръ матеріала, тѣмъ яснѣе выступаетъ само творческое усиліе, которое потрачено художникомъ для того, чтобы сдѣлать изъ дерева, гранита или мрамора живое произведеніе искусства, и тѣмъ болѣе впечатляетъ оно. Вотъ почему мастера Египта, архаической Греціи и готики всегда считались со специфическими велѣніями того матеріала, изъ котораго они работали; такъ, на примѣръ, гранитъ требовалъ большей простоты и спокойствія въ трактованіи формъ, чѣмъ дерево или бронза. Современная скульптура, въ лицѣ своего наиболѣе талантливаго выразителя Родена, не только оторвалась отъ архитектуры, но и перестала считаться съ матеріаломъ, ибо скульпторъ сталъ работать изъ глины, не зная во время работы, въ какомъ матеріалѣ будетъ завершено его произведеніе. Раньше скульпторъ начиналъ и заканчивалъ свое произведеніе самъ; теперь онъ лѣпитъ его, а затѣмъ отдаетъ кому нибудь отлить изъ гипса, бронзы или вытесать его изъ мрамора. Послушная и легкая глина убила скульптуру, какъ таковую. Вотъ почему Роденъ—геніальный лѣщикъ, но гораздо худшій скульпторъ,—его темпераменту довлѣютъ лучше всего нервная бронза или мимолетные рисунки. Въ этомъ смыслѣ еще меньшій скульпторъ—нашъ кн. Трубецкой, виртуозъ-живописецъ, работающій изъ глины...

Своимъ возрожденіемъ современная скульптура обязана Полю Гогену. Своими полинезійскими идолами, вырѣзанными изъ дерева, онъ напомнилъ о логикѣ матеріала и направилъ молодыхъ скульпторовъ на путь изученія архаическихъ образцовъ. Майоль былъ первымъ ученикомъ Гогена и первымъ новымъ скульпторомъ Франціи. По тому же пути идетъ и Бернаръ. Сынъ каменотеса и самъ по профессіи каменотесъ, онъ съ дѣтства полюбилъ твердость камня и радость рѣзбы. Логика самого матеріала заставила его добиваться полноты формы, экономіи плоскостей, архитектурности замысла. Бернаръ мечтаетъ о монументальной скульптурѣ *plein air*^а, и его большой памятникъ „Жертвамъ Инквизиціи“ (Мишелю Серве), поставленный въ его родномъ городѣ, Виеннѣ,^а—первая попытка его въ этомъ родѣ.

^а См. „Аполлонъ“, 1910, № 6.

Бернаръ вышелъ побѣдителемъ изъ трудной задачи — не только избѣжалъ анекдотизма, но и сумѣлъ монументально и психологически связать пять человѣческихъ фигуръ. Этотъ памятникъ можно обойти со всѣхъ сторонъ и отовсюду онъ ритмиченъ и чуждъ тѣневымъ впадинъ. *Plein air* — большое испытаніе для скульптуры, — какъ много скульптурныхъ произведеній не выдерживаетъ открытаго неба! Солнце — строжайшій судья въ области пластики, оно не прощаетъ скульптору ошибокъ противъ монументальности, оно затѣняетъ чернью всѣ тѣ мѣста, въ которыхъ онъ погрѣшитъ противъ полноты формы! Я не преувеличиваю эстетической цѣнности памятника Бернара, но мнѣ хочется отмѣтить то, что съ формальной стороны онъ знаменуетъ собой большой шагъ впередъ по сравненію съ аморфнымъ и импрессионистическимъ *plein air*'омъ Медардо Россо и Родена. И тотъ и другой стремились къ созданію скульптуры (какъ, напр., памятникъ Балъзаку), которая вибрировала бы въ воздухѣ неопредѣленностью своихъ очертаній; теперь снова начинаютъ понимать, что скульптурный *plein air* подвластенъ совсѣмъ другимъ законамъ, нежели *plein air* живописный, — законамъ архитектуры, симфоніи объемовъ и линій...

IV

Особенно крупное мѣсто въ нынѣшнемъ Осеннемъ Салонѣ занимала секція художественной промышленности, которой, вообще говоря, здѣсь предоставляется гораздо большій пріютъ, чѣмъ во всѣхъ другихъ Салонахъ, вмѣстѣ взятыхъ. Еще сравнительно недавно французская художественная промышленность находилась въ плѣну у фабрикантовъ, фальсификаторовъ старыхъ стилей, всячески поддерживавшихъ „антиквотию“ французской буржуазіи, которая любитъ воображать себя наслѣдницей *ancien régime*'а. Толчокъ къ новымъ исканіямъ данъ былъ примѣромъ Германіи или, лучше сказать, конкуренціей съ Германіей. Еще въ 1908 году французскіе делегаты, побывавшіе въ Мюнхенѣ, указывали съ тревогой на то, что въ области прикладнаго искусства Германія наноситъ Франціи второй Седанъ, — *un Sedan commercial*. Выставка же мюнхенскаго *Kunstgewerbe*, устроенная въ 1910 году въ Осеннемъ Салонѣ по инициативѣ Франца Журдена, еще болѣе способствовала пробужденію французскаго соревнованія и постановкѣ вопроса о причинахъ кризиса *art décoratif* во Франціи. Уже тогда начались выступленія такъ называемой *école de Nancy*, положившей въ основу новаго мебельнаго стиля принципы солидности матеріала, технической доброкачественности и чистой линейности. Съ другой стороны, вторымъ и еще болѣе сильнымъ факторомъ, повліявшимъ на новѣйшій французскій *mobilier*, явился, какъ это ни странно на первый взглядъ... русскій балетъ! Да не подумаетъ читатель, что я утверждаю это изъ какого нибудь патріотическаго ослѣпленія. Нѣтъ, сама французская критика признала это вліяніе русскихъ театральныхъ постановокъ на *art décoratif* Осенняго Салона.

И действительно, среди архитектурно-обстановочных ансамблей Салона можно проследить два совершенно противоположных течения. С одной стороны, intérieurs'ы Дюфрена, Галлери, Готье, Пуансиньона, Мажореллы и других—холодные, чуждые всяких колористических заданий, кроме выявления естественного цвета дерева, и по существу повторяющие избитые декадентские линии космополитического стиля модерн. Эта—группа техников в по преимуществу. С другой стороны, обратная крайность: чистый колоризм, театральная бутафория. Марь, Фолло, Гру, таковы эти meubliers-coloristes, ансамбли которых являются типичными продуктами Осеннего Салона и русского балета. Вот, например, спальня, будуар и столовая Follot—каждая комната выдержана в особой яркой гармонии: столовая—малиновый ковер и изумрудные стлбы, будуар—вишневые стлбы, апельсиновые фонарики и серебристая мебель. Салонъ Groult—весь круглый и синий, и его же столовая—сплошное зеленое с желто-лимонным пятном абажура. Спальня молодой девушки André Mage оранжевый ковер и ультрамариновые обои, лимонные часы, кажущиеся фарфоровыми, но на самом деле сделанные из bois laqué и бордовое кресло, вышивки которого кажутся написанными—до такой степени они бутафорски грубы. В общем, это будуар Луи Филиппа через призму Призрака Розы в театр Шатле! Равным образом, в других intérieurs'ах можно было найти обои из каморки арапа в Петрушки или подушки из Шехеразады! Но особенная вакханалия эклектизма в Salon bourgeois Мара, где—персидские обои, картина Метценжера, красный лакированный стол, архаический камин де Лафрене и красивые в духе XVIII-го века трюмо Мари Лорансен. Эта какая-то mise en scène богемы, стиль своеобразного безстилья...

Таким образом, в противоположность германской и вообще северной прикладной эстетике, основанной на красоте самого материала, как такового, здесь все производит впечатление красивой бутафории, искусной подделки. Конечно, употребление bois laqué—давняя и чисто французская традиция, но все же такого полного извращения материала еще не было ни в одном французском стиле. Смотришь на эти крашенные черные стулья, на этот блестящий мозаичный стол—и не знаешь, действительно ли это—черное дерево, мраморный ли этот стол или деревянный! Все это как будто рассчитано на созерцание с дальнего расстояния, из партера или бельэтажа театра, а не вблизи... То же самое приходится сказать об экспонатах декоративной школы Мартинь (дочери Poiret, школы, где импровизируют девочки-подростки). Здесь перед нами обои, проекты стлбных панно, гардины и диванные подушки—и все это испещрено гигантскими яркими цветами в духе той же арапской комнаты из Петрушки. Все это, несомненно, талантливо, сочно и смело, но, Боже мой! в каком же костюме должен ходить сам человек, чтобы не затеряться среди всей этой Тысячи и одной ночи! Ведь только Бакстовские персидки могут безнаказанно сидеть на таких шехеразадовых подушках...

Та же самая черта выступает и въ другой залѣ, отведенной подъ различные образцы papier peint—Гру, Лебаска, Лапрада, Мари Лорансенъ, Мара, д'Эспанья. За исключеніемъ нѣжнаго, какъ всегда, Лапрада, у всѣхъ остальныхъ—полное отсутствіе интимности. Цвѣтныя яблоки величиной съ арбузъ, яркія розы не меньше подсолнуховъ—да вѣдь на фонѣ такихъ обоевъ не только нельзя повѣсить картины, но даже человѣку стоять невозможно, ибо орнаменты больше его головы. Это не обои для комнаты, это обои для декораціи. И здѣсь мы приходимъ къ общему выводу: увлеченіе восточнымъ колоризмомъ заставило французскихъ художниковъ забыть самый принципъ intérieur'a. Нѣкогда задача стѣнной живописи заключалась въ томъ, чтобы преодолѣть стѣну, раздвинуть ее вглубь, превратить въ окно. Таковы были стѣны помпейскихъ домовъ. Но современное сознаніе, вся психика современнаго человѣка приходятъ къ совершенно обратному пониманію стѣны—къ утвержденію стѣны, какъ къ спасительной плоскости, огораживающей его индивидуальный міръ отъ бездомности города. Я говорю, конечно, о жилой комнатѣ, а не объ общественной залѣ. Нѣмцы съ ихъ культомъ домосѣдства поняли это, но у нихъ слишкомъ много буржуазной солидности, нейтральной сѣрости. Какъ сочетать новую красочность съ интимностью intérieur'a такъ, чтобы она не убивала, а выявляла человѣческой ликъ,—это вопросъ будущаго, котораго художники Осенняго Салона, конечно, не разрѣшили.

Но хорошо уже то, что надъ этимъ вопросомъ работаютъ не техники и не фабриканты, а искренніе и ищущіе художники. Въ этомъ смыслѣ, ансамбли, надъ которыми трудились французскіе декораторы, живописцы и скульпторы, и даже упомянутые мною образцы обоевъ (кто могъ бы подумать объ этомъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ!)—явленіе весьма отрадное. Здѣсь стирается академическая грань между чистымъ и прикладнымъ искусствомъ, здѣсь искусство сближается съ жизнью, сближаясь съ архитектурой. Въ этомъ отношеніи, съ формальной стороны, несомнѣнную и положительную роль сыграли въ Парижѣ русскіе 'варвары' и особенно Бакстъ...

Мой обзоръ Осенняго Салона былъ бы неоконченъ, если бы я не сказалъ еще нѣсколько словъ о русскихъ и польскихъ экспонентахъ. Среди русской молодежи вниманіе останавливаютъ на себѣ работы Шагала. Всящія въ залѣ кубистовъ, гдѣ все такъ надуманно и непонятно, онѣ также поражаютъ своей ирраціональностью, но такой ирраціональностью, которая психологически вполне убѣдительно. Въ его 'Литовской улицѣ' (выставлявшейся въ 'Аполлонѣ' на выставкѣ учениковъ Бакста и Добужинскаго) съ игрушечно-яркими, покривившимися домиками, съ покойникомъ на землѣ и пиликающимъ на крышѣ музыкантомъ—есть какая то исконно-русская, полу-пьяная, полу-трагическая несуразность и дичь. На другой картинѣ, 'Распятіе', мнѣ очень понравилась фигура убѣгающаго съ лѣстницы Іуды, полная острой экспрессіи и юмора. Этотъ молодой художникъ съ рѣдкимъ своеобразіемъ чувствуетъ мистику быта; въ самомъ банальномъ умѣть

онъ открыть яркую и жуткую диковину. И когда видишь его цвѣтистыя, огненно-лубочныя краски и всѣ его выразительныя человѣческія „рожи“, словно намаляванныя какимъ-нибудь кустаремъ, думается: вотъ прекрасныя иллюстраціи къ Гоголю, Сологубу, сказочкамъ Ремизова... Шагаль еще юнъ и тѣмъ болѣе цѣнно то, что онъ обладаетъ не только колористическимъ талантомъ, но и большой силой внушенія. То, что онъ дѣлаетъ, не имѣетъ ничего общаго съ „лубками“ московскихъ шутиковъ, хлѣбниковъ, бубновыхъ валетовъ и хвостовъ — это серьезное искусство...

Столь же русскимъ по своему темпераменту является Тарховъ. Какая расточительность въ его свѣжей, сочной, жирной живописи, какая звонкая яръ въ его красныхъ цвѣтахъ! Живопись Тархова меня всегда радуетъ, но и всегда неудовлетворяетъ, ибо хочется, наконецъ, увидѣть у него что нибудь болѣе завершенное и задуманное, чѣмъ куски улицъ, уголки *intérieurs'овъ* и эскизы дѣтей... Изъ остальныхъ русскихъ экспонатовъ упомяну работы Шапшала, Широкова, Дончева, Зиновьева, Федера, Иванова, Божерянова, Н. Иванова, г-жи О. Меерсонъ, Кругликовой, Зельмановой и Поповой (гравюры), скульптуру Архипенко, Мезенцева, Лучанскаго, Когана и, въ особенности, впервые мною увидѣнные превосходныя головы Мещанинова, ученика Бернара. Что касается польскихъ экспонатовъ, то мнѣ больше всего понравилась скульптура Надельмана, живопись Зака и г-жи Муттермильхъ. У Зака очень тонкій и изысканный декоративный вкусъ и большая культурность, но ему немного вредитъ нѣкоторая симметричность. Г-жа Муттермильхъ — превосходный портретистъ; она не задается колористическими исканіями, зато интимно и духовно чувствуетъ человѣка.



НАСЛѢДІЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМЪ

Н. Гумилевъ



Для внимательнаго читателя ясно, что символизмъ закончилъ свой кругъ развитія и теперь падаетъ. И то, что символическія произведенія уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабыя даже съ точки зрѣнія символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса въ пользу пересмотра еще такъ недавно безспорныхъ цѣнностей и репутацій, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочія гіены, всегда слѣдующія за львомъ.* На смѣну символизма идетъ новое направленіе, какъ бы оно ни назвалось, акмеизмъ ли (отъ слова ἀκμή—высшая степень чего либо, цвѣтъ, цвѣтущая пора) или адамизмъ (мужественно твердый и ясный взглядъ на жизнь), во всякомъ случаѣ требующее большого равновѣсія силъ и болѣе точнаго знанія отношеній между субъектомъ и объектомъ, чѣмъ то было въ символизмѣ. Однако, чтобы это теченіе утвердило себя во всей полнотѣ и явилось достойнымъ преемникомъ предшествующаго, надо чтобы оно приняло его наслѣдство и отвѣтило на всѣ поставленные имъ вопросы. Слава предковъ обязываетъ, а символизмъ былъ достойнымъ отцомъ.

Французскій символизмъ, родоначальникъ всего символизма, какъ школы, выдвинулъ на передній планъ чисто литературныя задачи: свободный стихъ, болѣе своеобразный и зыбкій слогъ, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую теорію соотвѣтствій†. Послѣднее—выдаетъ съ головой его не романскую и слѣдовательно не національную, наносную почву. Романскій духъ слишкомъ любитъ стихію свѣта, раздѣляющаго предметы, четко вырисовывающаго линію; эта же символическая сліянность всѣхъ образовъ и вещей, измѣнчивость ихъ облика, могла родиться только въ туманной мглѣ германскихъ лѣсовъ. Мистикъ сказалъ бы, что символизмъ во Франціи былъ прямымъ послѣдствіемъ Седана. Но на ряду съ этимъ онъ вскрылъ во французской литературѣ аристократическую жажду рѣдкаго и трудно-достижимаго и такимъ образомъ спасъ ее отъ угрожавшаго ей вульгарнаго натурализма.

Мы, русскіе, не можемъ не считаться съ французскимъ символизмомъ, хотя бы уже потому, что новое теченіе, о которомъ я говорилъ выше, отдаетъ рѣшительное предпочтеніе романскому духу передъ германскимъ. Подобно тому, какъ французы

* Пусть не подумаетъ читатель, что этой фразой я ставлю крестъ надъ всѣми крайними устремленіями современнаго искусства. Въ одной изъ ближнихъ книжекъ 'Аполлона' ихъ разборъ и оцѣнку будетъ посвящена особая статья.

искали новый болѣе свободный стихъ, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропускомъ слоговъ, болѣе чѣмъ когда либо вольной перестановкой удареній, и уже есть стихотворенія, написанныя по вновь продуманной силлабической системѣ стихосложенія. Головокружительность символическихъ метафоръ приучила ихъ къ смѣлымъ поворотамъ мысли; зыбкость словъ, къ которымъ они прислушались, побудила искать въ живой народной рѣчи новыхъ—съ болѣе устойчивымъ содержаниемъ; и свѣтлая иронія, не подрывающая корней нашей вѣры, иронія, которая не могла не проявляться хоть изрѣдка у романскихъ писателей, стала теперь на мѣсто той безнадежной, нѣмецкой серьезности, которую такъ возмѣляли наши символисты. Наконецъ, высоко цѣня символистовъ за то, что они указали намъ на значеніе въ искусствѣ символа, мы не согласны приносить ему въ жертву прочихъ способовъ поэтического воздѣйствія и ищемъ ихъ полной согласованности. Этимъ мы отвѣчаемъ на вопросъ о сравнительной 'прекрасной трудности' двухъ теченій: акмеистомъ труднѣе быть чѣмъ символистомъ, какъ труднѣе построить соборъ, чѣмъ башню. А одинъ изъ принциповъ новаго направленія—всегда идти по линіи наибольшаго сопротивленія.

Германскій символизмъ въ лицѣ своихъ родоначальниковъ Ницше и Ибсена выдвигалъ вопросъ о роли человѣка въ мірозданіи, индивидуума въ обществѣ и разрѣшалъ его, находя какую нибудь объективную цѣль или догматъ, которымъ должно было служить. Въ этомъ сказывалось, что германскій символизмъ не чувствуетъ самоцѣнности каждаго явленія, не нуждающейся ни въ какомъ оправданіи извнѣ. Для насъ іерархія въ мірѣ явленій—только удѣльный вѣсъ каждаго изъ нихъ, причемъ вѣсъ ничтожнѣйшаго все таки несомнѣннѣе больше отсутствія вѣса, небытія, и поэтому передъ лицомъ небытія—всѣ явленія братья.

Мы не рѣшились бы заставить атомъ поклониться Богу, если бы это не было въ его природѣ. Но, ощущая себя явленіями среди явленій, мы становимся причастны мировому ритму, принимаемъ всѣ воздѣйствія на насъ и въ свою очередь воздѣйствуемъ сами. Нашъ долгъ, наша воля, наше счастье и наша трагедія—ежечасно угадывать то, чѣмъ будетъ слѣдующій часъ для насъ, для нашего дѣла, для всего міра, и торопить его приближеніе. И какъ высшая награда, ни на мигъ не останавливая нашего вниманія, грезится намъ образъ послѣдняго часа, который не наступитъ никогда. Бунтовать же во имя иныхъ условій бытія здѣсь, гдѣ есть смерть, такъ же странно, какъ узнику ломать стѣну, когда передъ нимъ—открытая дверь. Здѣсь этика становится эстетикой, расширяясь до области послѣдней. Здѣсь индивидуализмъ въ высшемъ своемъ напряженіи творитъ общественность. Здѣсь Богъ становится Богомъ Живымъ, потому что человѣкъ почувствовалъ себя достойнымъ такого Бога. Здѣсь смерть—занавѣсъ, отдѣляющій насъ, актеровъ, отъ зрителей, и во вдохновеніи игры мы презираемъ трусливое заглядываніе—что же будетъ дальше?

Какъ адамысты, мы немного лѣсные звѣри и во всякомъ случаѣ не отдадимъ того, что въ насъ есть звѣринаго въ обмѣнъ на неврастенію. Но тутъ время говорить русскому символизму.

Русскій символизмъ направилъ свои главныя силы въ область невѣдомаго. По-прежнему онъ бртался то съ мистикой, то съ теософіей, то съ окултизмомъ. Нѣкоторыя его исканія въ этомъ направленіи почти приближались къ созданію мива. И онъ вправѣ спросить идущее ему на смѣну теченіе, только ли звѣриными добродѣтелями оно можетъ похвастать и какое у него отношеніе къ непознаваемому. Первое, что на такой допросъ можетъ отвѣтить акмензмъ, будетъ указаніемъ на то, что непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать. Второе—что всѣ попытки въ этомъ направленіи—нецѣломудренны. Вся красота, все священное значеніе звѣздъ въ томъ, что онѣ безконечно далеки отъ земли и ни съ какими успѣхами авіаціи не стануть ближе. Бѣдность воображенія обнаружить тотъ, кто эволюцію личности будетъ представлять себѣ всегда въ условіяхъ времени и пространства. Какъ можемъ мы вспоминать наши прежнія существованія (если это не явно литературный приѣмъ), когда мы были въ безднѣ, гдѣ міриады иныхъ возможностей бытія, о которыхъ мы ничего не знаемъ, кромѣ того, что онѣ существуютъ? Вѣдь каждая изъ нихъ отрицается нашимъ бытіемъ и въ свою очередь отрицаетъ его. Дѣтски-мудрое, до боли сладкое ощущеніе собственнаго незнанія, вотъ то, что намъ даетъ невѣдомое. Франсуа Виллонъ, спрашивая, гдѣ теперь прекраснѣйшія дамы древности, отвѣчаетъ самъ себѣ горестнымъ восклицаніемъ:

...Mais où sont les neiges d'antan!

И это сильнѣе даетъ намъ почувствовать нездѣшнее, чѣмъ дѣлые томы разсужденій, на какой сторонѣ луны находятся души усоншихъ... Всегда помнитъ о непознаваемомъ, но не оскорбляетъ своей мысли о немъ болѣе или менѣе вѣроятными догадками—вотъ принципъ акмензма. Это не значить, чтобы онъ отвергалъ для себя право изображать душу въ тѣ моменты, когда она дрожитъ приближаясь къ иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумѣется, познаніе Бога, прекрасная дама Теологія, останется на своемъ престолѣ, но ни ея низводитъ до степени литературы, ни литературу поднимать въ ея алмазный холодъ акменсты не хотятъ. Что же касается ангеловъ, демоновъ, стихійныхъ и прочихъ духовъ, то они входятъ въ составъ матеріала художника и не должны больше земной тяжестью перевѣшивать другіе взятые имъ образы.

Всякое направленіе испытываетъ влюбленность къ тѣмъ или инымъ творцамъ и эпохамъ. Дорогія могилы связываютъ людей больше всего. Въ кругахъ, близкихъ къ акмензму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подборъ этихъ именъ не произволенъ. Каждое изъ нихъ—краеугольный камень для зданія акмензма, высокое напряженіе той или иной его стихіи. Шекс-

пирь показалъ намъ внутреннй мйръ чловѣка, Рабле—тѣло и его радости, мудрую физиологичность. Виллонъ повѣдалъ намъ о жизни, нймало не сомнѣвающейся въ самой себѣ, хотя знающей все, и Бога, и порокъ, и смерть, и безсмертiе; Теофиль Готье для этой жизни нашелъ въ искусствѣ достойныя одежды безупречныхъ формъ. Соединить въ себѣ эти четыре момента—вотъ та мечта, которая объединяетъ сейчасъ между собой людей, такъ смѣло назвавшихъ себя акменстами.



НѢКОТОРЫЯ ТЕЧЕНІЯ ВЪ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Сергій Городецкій



ИМВОЛИЧЕСКОЕ движеніе въ Россіи можно къ настоящему времени счесть, въ главномъ его руслѣ, завершеннымъ. Выросшее изъ декадентства, оно достигло усилиями цѣлой плеяды талантовъ того, что по ходу развитія должно было оказаться апофеозомъ и что оказалось катастрофой... Причины этой катастрофы коренились глубоко въ самомъ движеніи. Помимо причинъ случайныхъ, какъ разрозненность силъ, отсутствіе вождя единого и т. д., здѣсь болѣе всего дѣйствовали внутренніе пороки самого движенія.

Методъ приближенія имѣетъ большое значеніе въ математикѣ, но къ искусству онъ неприменимъ. Безконечное приближеніе квадрата черезъ восьмиугольникъ, шестнадцатигульникъ и т. д. къ кругу мыслимо математически, но никакъ не *artis mente*. Искусство знаетъ только квадратъ, только кругъ. Искусство есть состояніе равновѣсія прежде всего. Искусство есть прочность. Символизмъ принципиально пренебрегъ этими законами искусства. Символизмъ старался использовать текучесть слова... Теоріи Потебни устанавливають съ несомнѣнностью подвижность всего мыслимаго за словомъ и за сочетаніями словъ; одинъ и тотъ же образъ не только для разныхъ людей, но и для одного и того же человѣка въ разное время—значить разное. Символисты сознательно поставили себѣ цѣлью пользоваться, главнымъ образомъ, этой текучестью, усиливать ее всѣми мѣрами, и тѣмъ самымъ нарушили царственную прерогативу искусства—быть спокойнымъ во всѣхъ положеніяхъ и при всякихъ методахъ.

Заставляя слова вступать въ соединенія не въ одной плоскости, а въ непредвидимо разныхъ, символисты строили словесный монументъ не по законамъ вѣса, но мечтали удержать его одними проволоками 'соотвѣтствій'. Они любили облекаться въ тогу непонятности; это они сказали, что поэтъ не понимаетъ самъ себя, что, вообще, понимаемое искусство есть пошлость... Но непонятность ихъ была проще, чѣмъ они думали.

За этой бѣдой шла горшая. Что могло поставить преграды вторженію символа въ любую область мысли, если безконечная значимость составляла его неотъемлемый признакъ? Съ полной послѣдовательностью Георгій Чулковъ захотѣлъ отдать во власть символа всю область политико-общественныхъ исканій своего времени. Съ еще большей послѣдовательностью ввелъ въ символизмъ мистику, религію, теософію и спиритизмъ Вячеславъ Ивановъ. Оба эти примѣра тѣмъ характерны, что еретиками оказывались сами символисты; ересь заводилась въ центрѣ. Ничьи вассалы не вступали въ такіа безконечныя комбинаціи соръ и мира—въ сферѣ теорій, какъ

вассалы символа. И удивительно ли, что символисты одного из благородѣйшихъ своихъ дѣтелей проглядѣли: Иннокентій Анненскій былъ увѣчанъ не ими. Къ основнымъ порокамъ символизма въ кругѣ разрушившихъ его причинъ нельзя не отнести также и ряды частныхъ противорѣчій, жившихъ въ отдѣльныхъ дѣтеляхъ. Героическая дѣятельность Валерія Брюсова можетъ быть опредѣлена, какъ опытъ сочетанія принциповъ французскаго парнаса съ мечтами русскаго символизма. Это—типичная драма воли и среды, личности и момента. Сладостная пытка, на которую обрекъ себя наслѣдникъ одного изъ образовъ Владиміра Соловьева, Александръ Блокъ, желая своимъ сначала рѣзко-импрессионистическимъ, позднѣе лиро-магическимъ приемомъ дать этому образу символическое обоснованіе, еще до сихъ поръ длится, разрѣшаясь частично то отпадами Блока въ реализмъ, то мертвыми паузами. Творчество Бальмонта оттого похоже на протуберанцы Солища, что ему вѣчно надо вырываться изъ ссыхающейся коры символизма. Ѳедоръ Сологубъ никогда не скрывалъ непримиримаго противорѣчія между идеологіей символистовъ, которую онъ полуповѣдовалъ, и своей собственной—солищической.

Катастрофа символизма совершилась въ тишинѣ—хотя при поднятомъ занавѣсѣ. Ослѣпительные ,вѣйки сонетовъ' засыпали сцену. Одна за другой кончали самоубійствомъ мечты о мнѣ, о трагедіи, о великомъ эпосѣ, о великой въ простотѣ своей лирикѣ. Изъ ,слѣпительнаго да' обратно выявлялось ,непримиримое нѣтъ'. Символь сталъ талисманомъ, и обладающихъ имъ нашлось несмѣтное количество. Смыслъ этой катастрофы былъ многозначителенъ. Значила она ни больше, ни меньше, какъ то, что символизмъ не былъ выразителемъ духа Россіи—тотъ, по крайней мѣрѣ, символизмъ, который былъ методомъ нашихъ символистовъ. Ни ,Дюнисъ' Вячеслава Иванова, ни ,телеграфистъ' Андрея Бѣлаго, ни пресловутая ,тройка' Блока не оказались имбьющими общую съ Россіей мѣру.

Искупителемъ символизма явился бы Николай Клюевъ, но онъ не символистъ. Клюевъ хранить въ себѣ народное отношеніе къ слову, какъ къ незыблемой твердинѣ, какъ къ Алмазу Непорочному. Ему и въ голову не могло бы придти, что ,слова—хамелеоны'; поставить въ пѣсню слово незначущее, шаткое да валкое, ему показалось бы преступленіемъ; сплести слова между собою не очень тѣсно, да съ причудами, не съ такою прочностью и простотой, какъ бревна сруба, для него невозможно. Вздохъ облегченія пронёсся отъ его книгъ. Вяло отнесся къ нему символизмъ. Радостно привѣтствовалъ его акмеизмъ...

Новый вѣкъ влилъ новую кровь въ поэзію русскую. Начало второго десятилѣтія—какъ разъ та фаза вѣка, когда впервые намѣчаются черты его будущаго лика. Нѣкоторыя черты новѣйшей поэзіи уже опредѣлились, особенно въ противоположеніи предыдущему періоду. Между многочисленными книгами этой новой поэзіи было нѣсколько интересныхъ; среди немалаго количества кружковъ выдѣлился Цехъ

Поэтовъ. Газетные критики уже въ самомъ названіи этомъ подмѣтили противопоставленіе прямыхъ поэтическихъ задачъ—оракульскимъ, жреческимъ и инымъ. Но не замѣтила критика, что эта скромность, прежде всего, обусловлена тѣмъ, что Цехъ, принимая на себя культуру стиха, вмѣстѣ съ тѣмъ принялъ все бремя, всю тяжесть неисполненныхъ задачъ предыдущаго поколѣнія поэтовъ. Непреклонно отвергая все, чторосло на поэзіи отъ методологическихъ увлеченій, Цехъ полностью призналъ высоко поставленный именно символистами идеалъ поэта. Цехъ приступилъ къ работѣ безъ всякихъ предвзятыхъ теорій. Къ концу перваго года выкристализовались уже выразимыя точно тезы.

Рѣзко очерченныя индивидуальности представляются Цеху большой цѣнностью,— въ этомъ смыслѣ традиція не прервана. Тѣмъ глубже кажется единство нѣкоторыхъ основныхъ линій мироощущенія. Эти линіи приблизительно названы двумя словами: акмеизмъ и адамизмъ. Борьба между акмеизмомъ и символизмомъ, если это борьба, а не занятіе покинутой крѣпости, есть, прежде всего, борьба за этотъ міръ, звучащій, красочный, имѣющій формы, вѣсь и время, за нашу планету Землю. Символизмъ, въ концѣ концовъ, наполнивъ міръ ‚соотвѣтствіями‘, обратилъ его въ фантомъ, важный лишь постольку, поскольку онъ сквозитъ и просвѣчиваетъ иными мірами, и умалилъ его высокую самоцѣнность. У акмеистовъ роза опять стала хороша сама по себѣ, своими лепестками, запахомъ и цвѣтомъ, а не своими мыслимыми подобіями съ мистической любовью или чѣмънибудь еще. Звѣзда Маиръ, если она есть, прекрасна на своемъ мѣстѣ, а не какъ невѣсомая точка опоры невѣсомой мечты. Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщикомъ и конями, а не притянутой подъ ея покровъ политикой. И не только роза, звѣзда Маиръ, тройка—хороши, т. е. не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство можетъ быть прекрасно. Послѣ всякихъ ‚непріятій‘ міръ безповоротно принять акмеизмомъ, во всей совокупности красотъ и безобразій. Отнынѣ безобразно только то, что безобразно, что недоовоплощено, что завяло между бытіемъ и небытіемъ.

Первымъ этапомъ выявленія этой любви къ міру была экзотика. Какъ бы вновь сотворенные, въ поэзію хлынули звѣри; слоны, жирафы, львы, попугаи съ антильскихъ острововъ наполнили ранніе стихи Н. Гумилева. Тогда нельзя было еще думать, что это уже идетъ Адамъ. Но мало-по-малу стали находить себѣ выраженіе и адамистическія ощущенія.

Знаменательной въ этомъ смыслѣ является книга М. Зенкевича ‚Дикая Порфира‘. Съ юношеской зоркостью онъ вновь и вновь увидѣлъ нерасторжимое единство земли и человѣка, въ остывающей планетѣ онъ увидѣлъ изрытое стружьями тѣло Юва, и въ тѣлѣ человѣческомъ—железо земли. Снявъ наслоенія тысячелѣтнихъ культуръ, онъ понялъ себя, какъ ‚звѣря, лишеннаго и когтей и шерсти‘, и не менѣе ‚радостнымъ міромъ‘ представился ему микрокосмъ человѣческаго тѣла, чѣмъ макрокосмъ остывающихъ и вспыхивающихъ солнцъ. Махайродусы и ящеры—

доисторическая жизнь земли—плѣнили его воображеніе; ожили камни и металлы, во всемъ онъ понялъ ,скрытое единство живой души, тупого вещества'.

Но этотъ новый Адамъ пришелъ не на шестой день творенія въ нетронутый и дѣвственный міръ, а въ русскую современность. Онъ и здѣсь оглядѣлся тѣмъ же яснымъ, зоркимъ окомъ, принялъ все, что увидѣлъ, и пропѣлъ жизни и міру аллилуія. И майоръ, и пошъ, и землемѣръ', ,женщина веснушчатая', и шахтеръ, который ,запахиваетъ жарить на гармошкѣ' и ,слезливая старуха-гадалка'— все вошло въ любовный взоръ Адама... Владиміръ Нарбутъ, выпустившій сначала книжку стиховъ, въ которой предметовъ и вещей было больше, чѣмъ образовъ, во второй книжкѣ (Аллилуія'), является поэтомъ, осмысленно и непреклонно возлюбившимъ землю. Описывая украинскій мелко-помѣстный бытъ, уродство маленькихъ уютовъ, онъ не является простымъ реалистомъ, какъ могло бы показаться взгляду, легкому на сравненія, въ побѣдителяхъ ищущему побѣжденныхъ. Отъ реалиста Владиміра Нарбута отличаетъ присутствіе того химическаго синтеза, сплавления явленія съ поэтомъ, который и снится никакому, даже самому хорошему, реалисту не можетъ. Этотъ синтезъ даетъ совсѣмъ другую природу всѣмъ вещамъ, которыхъ коснулся поэтъ. Горшки, коряги и макитры въ поэзіи, напр., Ивана Никитина, совсѣмъ не тѣ, что въ поэзіи Владиміра Нарбута. Горшки Никитина существовали не хуже и до того, какъ онъ написалъ о нихъ стихи. Горшки Нарбута рождаются впервые, когда онъ пишетъ своего ,Горшечника', какъ невидѣныя доселѣ, по отнынѣ реальныя явленія. Оттого то нежить всякая у Нарбута такъ жива, и въ такой же полной воплощенности входитъ въ рай новой поэзіи, какъ и звѣри Гумилева, какъ человекъ Зенкевича.

Новый Адамъ не былъ бы самимъ собой и измѣнилъ бы своей задачѣ—опять назвать имена міра и тѣмъ вызвать всю тварь изъ влажнаго сумрака въ прозрачный воздухъ,—если бы онъ, послѣ звѣрей Африки и образовъ русской провинціи, не увидѣлъ и человека, рожденнаго современной русской культурой. О, какой это истонченный, изломанный, изогнувшійся человекъ! Адамъ, какъ истинный художникъ, понялъ, что здѣсь онъ долженъ уступить мѣсто Евѣ. Женская рука, женское чутье, женскій взоръ здѣсь болѣе умѣстны... Лирика Анны Ахматовой остроумно и нѣжно подошла къ этой задачѣ, достаточно трудной. О ,Вечерѣ' много писали. Многимъ сразу стали дорогими изящная печаль, нелживость и безхитрость этой книги. Но мало кто замѣтилъ, что пессимизмъ ,Вечера'—акмеистиченъ, что ,называя' уродцевъ неврастеніи и всякой иной тоски, Анна Ахматова въ несчастныхъ этихъ звѣреныхахъ любить не то, что искалѣчено въ нихъ, а то, что осталось отъ Адама, ликующаго въ раю своемъ. Эти ,остатки' она ласкаетъ въ поэзіи своей рукой почти мастера.

Труднѣе всего было проложить новый путь къ лирикѣ; къ эпосу дорога не такъ была засорена, но къ лирикѣ безупречныхъ словъ надо было пробиваться. Не оттого ли и называлась юношеская книга Н. Гумилева ,Путь конкистадоровъ'?

Дѣйствительно, надо было имѣть много отваги и безкорыстной любви къ будущему, чтобы въ то время, когда расцвѣта своего достигла лиро-магическая поэзія, исповѣдаться и въ лирикѣ завѣтъ Теофила Готье:

Созданье тѣмъ прекраснѣй,
Чѣмъ взятый матеріалъ
Безстрастнѣй!—
Стихъ, мраморъ или металлъ.

Какъ новый и безстрашный архитекторъ, Н. Гумилевъ рѣшилъ употреблять въ поэзіи только 'безстрастный матеріалъ'. Въ этомъ рѣшеніи тѣмъ большая видна дерзость, что по характеру своей поэзіи Н. Гумилевъ скорѣе всего лирикъ,—музыка Верлена, магія Блока—вотъ какія первоклассныя твердыни онъ не побоялся атаковать изъ любви къ безпристрастію. Во всякомъ случаѣ путь къ новой лирикѣ и къ ничѣмъ неограничиваемымъ темамъ открыть.

Итакъ, это просто на просто Парнасъ—новые Адамы,—скажутъ намъ любители 'круговъ' въ исторіи. Нѣтъ, это не Парнасъ. Адамъ не ювелиръ, и онъ не въ чарахъ вѣчности. Если Леконтъ де Лиль и полюбился Зенкевичу, то — 'Сномъ Ягуара'. Если Гумилеву и дорогъ холодъ въ красотѣ, то это холодъ Теофила Готье, а не парнасцевъ. А ужъ какіе же парнасцы Нарбутъ или Ахматова?

Нѣтъ, просто съ новымъ вѣкомъ пришло новое ощущеніе жизни и искусства. Стало ясно, что символизмъ не есть состояніе равновѣсія, а потому возможенъ только для отдѣльныхъ частей произведенія искусства, а не для его созданій въ цѣломъ. Новые поэты не парнасцы, потому что имъ не дорога сама отвлеченная вѣчность. Они и не импрессионисты, потому что каждое рядовое мгновеніе не является для нихъ художественной самоцѣлью. Они не символисты, потому что не ищутъ въ каждомъ мгновеніи просвѣта въ вѣчность. Они акмеисты, потому что они берутъ въ искусство тѣ мгновенія, которыя могутъ быть вѣчными.





Русская Художественная Летопись 1913 г.

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДѢЛА Восьмая выставка 'Новаго Общества'

Долго ждали мы посмертной выставки Врубеля. Тщетно... Были какіе то слухи, что выставка устраивается не то въ Петербургѣ, не то въ Москвѣ,—назывались авторитетныя лица, взявшіяся за это дѣло, столь желанное и нужное (ибо кто же теперь сомнѣвается въ гениі Врубеля, но многіе ли знаютъ его творчество въ цѣломъ?)... И все-таки траурнаго праздника не будетъ, не суждено Врубелевскому наслѣдію быть собраннымъ воедино, хотя бы на краткій срокъ выставки. Виною тому—наши коллекціонеры, ставшіе за послѣднее время неукротимыми эгоистами. Они не согласны давать свои картины на выставки. Дѣлай тутъ, что хочешь: не согласны! Нужно ли говорить, что эгоизмъ этотъ—явленіе глубоко антисоціальное. Некультурно противопоставлять интересамъ искусства—право собственности. Картина—не только предметъ роскоши, переходящій отъ автора въ личное

владѣніе покупателя, но—общественное достояніе, памятникъ эпохи. Некультурно—особенно въ наши дни, когда въ музеи такъ рѣдко попадаютъ хорошія картины,—прятать гениальнаго мастера отъ восхищенія и любознательности общества, въ частной квартирѣ, за семью замками.

Представьте себѣ 'собирателя', который бы скупалъ работы какого нибудь художника для того, чтобы уничтожить ихъ (хотя бы изъ личной мести). Такого собирателя-вандала заклеямили бы позоромъ и, навѣрное, нашли бы на него управу. Но развѣ не близко къ этому—veto, налагаемое коллекціонерами на выставки, огромное значеніе которыхъ трудно даже учесть? Пора обратить вниманіе на эти новыя коллекціонерскіе права. Почему ничего подобнаго не наблюдается на Западѣ? Въ Парижѣ, въ Берлинѣ, въ Лондонѣ и т. д. выставки отдѣльных мастеровъ устраиваются постоянно благодаря щедрому содѣйствію частныхъ лицъ. Не даѣе, какъ въ прошломъ году, и намъ удалось составить 'Столѣтнюю выставку французской живописи' изъ картинъ, довѣренныхъ

редакціи 'Аполлона' парижскими собирателями (и даже музеями), причемъ общаа стоимость этихъ картинъ превышала 10 миліоновъ франковъ... А посмертная выставка большого русскаго мастера наладить нельзя, потому, видите ли, что въ Россіи счастливые обладатели художественныхъ сокровищъ не любятъ, чтобы ихъ тревожили изъ за какихъ-то общественныхъ затѣй. И тутъ—всеразрушающая російская противообщественность—заклятый врагъ русской культуры. Каждый за себя, каждый 'около себя', и остаются втугѣ широкія задачи, осуществимыя только общими силами.

Какъ бы то ни было, 'праздникъ' Врубеля не состоится, и теперь приходится быть благодарнымъ 'Новому Обществу Художниковъ' за то небольшое, что собрано, на его восьмой выставкѣ, изъ произведеній Врубеля.

Всего—162 работы; большинство—изъ собранія вдовы художника, Н. И. Забѣлы-Врубель. Кромѣ нѣсколькихъ, уже извѣстныхъ по выставкамъ и репродукціямъ холстовъ масломъ ('Азраилъ', 'Пророкъ', 'Видѣніе Іезекіиля', неоконченный портретъ жены художника у камина, ея же портретъ—въ лѣтнемъ платьѣ и на фонѣ березокъ', 'автопортретъ', 'Садко', 'Валькирія', 'Нимфа', портретъ сына художника), это—почти все наброски карандашемъ, чернилами и акварелью, этюды съ натуры или эскизы задуманныхъ картинъ и декоративныхъ фантазій. Между ними одна серія относится къ первому, академическому періоду Врубеля и представляетъ сравнительно меньшій интересъ; другіе, въ особенности—вѣкоторые рисунки кievскаго періода и позднѣйшія 'natures mortes', 'автопортреты', 'мотивы раковинъ', наброски костюмовъ и цвѣтовъ—даютъ намъ заглянуть въ самую интимную глубь творчества Врубеля, какъ бы вводятъ насъ въ мучительный кругъ его исканій... Какая знаменательная 'художническая эволюція'—отъ первыхъ, юношескихъ, еще связанныхъ всѣми академическими путями, опытовъ рисунка и композиціи (по указкѣ проф. Чистякова, большое вліяніе Фортуни), гдѣ только изрѣдка угадывается рука будущаго мастера,—къ вдохновенному индивидуализму послѣднихъ лѣтъ! Какая сила духовнаго роста и какаа трагедія въ недовершенномъ подвигѣ!

Здѣсь не мѣсто говорить о художественномъ значеніи этихъ работъ (вскорѣ имъ будетъ посвящена отдѣльная, иллюстрированная статья въ 'Аполлонѣ'), но я не могу удержаться отъ желанія назвать тѣ изъ нихъ, которыя на мой взглядъ вызываютъ наибольшее вниманіе, (отчасти оттого, что онѣ выставляются впервые и еще не были репродуцированы). Это, по порядку каталога (кстати сказать, черзчуръ ужъ законичнаго для посмертнаго перечня!)—слѣдующіе рисунки: 'Мужская голова' (№ 29), 'Молчаніе' (№ 44), 'Автопортретъ карандашемъ' (№ 46 6) nature morte (№ 53 д), 'Безсонница' (№ 55), 'Цвѣты кампанулы' (№№ 62—67), 'Рисунки собственной руки' (№№ 74—76), 'Голова Серафима' (№ 127), 'Эскизъ Демона' (№ 128), 'Женская фигура на котурнахъ' (№ 130), 'Рисунки раковинъ, девять вариантовъ' (№ 154). Сосѣдство Врубеля—опасное сосѣдство... Послѣ него—что скажешь объ участникахъ 'Новаго Общества' такихъ, въ большинствѣ, маленькихъ, настолько маленькихъ, что можно нѣ сколько разъ быть на этой небольшой выставкѣ (307 номеровъ)—и всетаки ихъ не примѣтить. Такъ, съ трудомъ удалось мнѣ 'найти' пейзажи г-жи Амосовой, г-жи Вестфаленъ, декоративные эскизы г. Завдина, миниатюры г. Шитова, готическіе мотивы г-жи Шретеръ и мн. др. Мимо такихъ работъ проходишь, все не замѣчая ихъ, и только справка съ каталогомъ на мгновение останавливаетъ на нихъ вниманіе... Весьма скромное впечатлѣніе оставляютъ также многочисленные intérieu'исты 'Новаго Общества художниковъ', съ Н. Ф. Петровымъ во главѣ. Словъ нѣтъ, очень живописна и, трогательна наша усадебная мебель 30—40 годовъ... но какъ-то ужъ очень по стародѣвчьи унылъ этотъ мебельный ретроспективизмъ и со стороны живописной—незначителенъ (intérieu'ы г-жи Верховской, г. Ильина, г-жи Тиховой-Финкельштейнъ, г. Ульмана). На выставкѣ такое количество тщательно вырисованныхъ стульевъ и дивановъ краснаго дерева, подоконниковъ, балкончиковъ, занавѣсокъ и всякой старинки, что, въ концѣ концовъ, ощущаешь только скуку и никакого настроенія, на которое, конечно, рассчитываютъ художники intérieu'овъ. Не пора ли, однако, сдать въ ар-

хивъ весь этотъ 'дрогательный' хламъ? Художникъ—не старьевщикъ.

Признаться, я никакъ не могу понять увлечение нашего государственнаго музея тѣми виртуозными фотографіями усадебныхъ обстановокъ, какія выставилъ нынче Н. Ф. Петровъ. Музеемъ Имп. Александра III приобрѣтены въ этотъ разъ двѣ картины Петрова: 'Гостиная' и 'Визитъ'. Съ первой—можно еще примириться (хотя это, повторяю, не болѣе, какъ превосходная фотографія въ краскахъ), но вторая картина, съ фигурами,—произведение до нельзя бездушное: художникъ, специализировавшійся на изображеніи старинныхъ комнатъ съ фамильными портретами по стѣнамъ, какъ будто вовсе утратилъ чувство жизни, и даже не кукольны, а по-просту деревянные его обстановочные человечки. Изъ всѣхъ 'комнатъ' на выставкѣ наиболее плѣнительнъ, пожалуй, 'Петербургскій intérieu' г-жи Чемберсъ-Билибиной... Ужъ если наполнять Русскій музей 'комнатными' картинами, то почему бы не приобрѣсти эту милую, точно живописную акварель?

Было бы несправедливо, однако, поддаваясь ощущенію скуки, которую наводятъ intérieu'исты и ретроспективисты 'Новаго Общества', не отмѣтить отрадныхъ впечатлѣній, которыя даетъ намъ эта интимная, но въ общемъ очень разнохарактерная выставка. На ней участвуетъ много начинающихъ художниковъ; между ними есть безусловно даровитые. Внимательное и безпристрастное привлечение молодежи—несомнѣнная заслуга 'Новаго Общества', и въ этомъ, хочется думать, залогъ его дальнѣйшаго развитія.

Талантливъ г. Черновъ, выставившій очень пріятные по тону пейзажные этюды и менѣе удачный 'Портретъ жены'; оригинальна по краскамъ и техникѣ картина г. Шестопалова—'Мать'; талантлива г-жа Зандеръ-Радлова, давшая очень звучно-красочную 'Герань'; одаренный художникъ также г. Спиринъ, хотя рисунки его и напоминаютъ таблицы для ботаническаго атласа, а темные natures mortes—откровенное подражаніе 'маленькимъ голландцамъ'; превосходный графикъ г. Левитскій, быть можетъ, наиболѣе мастеръ среди всѣхъ экспо-

нентовъ, хотя онъ еще не вышелъ изъ лѣтъ ученичества и выставляетъ всего во второй разъ.

Изъ участниковъ менѣе 'молодыхъ', къ сожалѣнію, приходится только упомянуть: г. Мангангри (превосходные цвѣтные офорты), г. Ноаковского ('Впечатлѣнія Венеціи'), г. Лукомскаго (рисунки изъ серіи 'Памятники старинной архитектуры (Россія)'), г. Бранловскаго (очень 'звучные' эскизы декорацій для 'Герцогини Падуанской'), г. Львова (яркіе наброски карандашемъ и довольно вялые пейзажи масломъ), г-жу Детерсъ ('Цвѣты и вышивки'), г. Шарлеманя (историческія иллюстраціи, рисунки изъ коллекціи музея 'Изобрѣтенія и усовершенствованія'), г. Штурмана (декоративные пейзажи Венеціи), г-жу Делла-Вось-Кардовскую и, наконецъ,—главнаго виновника выставки, Д. Н. Кардовскаго, выставившаго картину масломъ 'Полтавская битва' (для Петровскаго училища), нѣсколько акварелей изъ серіи школьныхъ картинъ изд. Кнебель и множество иллюстрацій къ 'Горе отъ ума' для изданія Голицы и Видльборгъ.

О выставкѣ 'Міръ Искусства' въ Петербургѣ—въ слѣдующей книжкѣ.

Essem.

По поводу выставки 'рисунковъ и эстамповъ'

Пора бы намъ понять, что графика есть отличное отъ живописи искусство не только по своимъ средствамъ, но и по своимъ цѣлямъ, что рисунку открыта область не менѣе дѣльная, не менѣе широкая, но независимая и обособленная отъ живописи. Пока рисункомъ художникъ выражаетъ живописную сущность явленія—онъ только намѣчаетъ задачу, рѣшеніе которой лежитъ внѣ средствъ рисунка, и, если мы и признаемъ его значеніе, съ одной стороны, какъ стенограмму живописнаго явленія, съ другой—какъ средство воспроизведенія картины, то ограничивать графику этой ролью было бы равносильно непризнанію ея самостоятельности. Для объективно-реальной живописи закрыть

* См. 'Русск. Худ. Лѣтопись', № 19, 1912 г.

цѣлый міръ явленій и идей, доступныхъ рисунку въ силу переальности графическихъ средствъ изображенія. Живопись, какъ классическая драма, должна избѣгать нагляднаго изображенія слишкомъ сильныхъ аффектовъ или ничтожныхъ бытовыхъ мелочей, чтобы впечатлѣніемъ ужаснаго или недостойно-смѣшнаго не разбивать идеи вѣчнаго, что лежитъ въ каждомъ большомъ произведеніи. Эти явленія—достояніе менѣе наглядныхъ искусствъ. Если бы наши передвижники отказались отъ живописнаго трактованія своихъ темъ—ихъ произведенія имѣли бы право на существованіе; превратите въ картину рисунокъ Гойи или Ропса и на нее нельзя будетъ смотрѣть.

Японцы и Бирдслеи открыли графическіе новые пути. Какъ ни мало общаго между теченіемъ импрессионизма въ живописи и графикой прошлыхъ десятилѣтій—корни ихъ одни и тѣ же. Въ развитіи обоихъ искусствъ японцы, тамъ черезъ посредство Мане, тутъ—Бирдслея, сыграли одинаковую роль. Признаніе равноцѣнности всѣхъ явленій передъ художникомъ и отсюда перенесеніе центра тяжести на рѣшеніе техническихъ задачъ—указало путь дальнѣйшему развитію живописи. Любованіе линіей, чернымъ и бѣлымъ пятномъ, узоромъ точекъ,—однимъ словомъ, культъ графической техники легъ въ основаніе современной графики.

Не моя задача прослѣдить, или хотя бы перечислить тѣ вліянія, которыя перерабатывалъ Бирдслеи въ своемъ столь значительномъ творчествѣ, или—исчерпывающе указать всю разнородность и благотворныхъ, и ядовитыхъ вліяній его генія. Душа Бирдслея, содержаніе его искусства было слишкомъ одиноко, я бы сказалъ,—случайно, чтобы создать школу, но его форма выраженія наша послѣдователей почти во всѣхъ націяхъ, и до сихъ поръ графика и, главнымъ образомъ, русская графика, японизована. Въ силу отвлеченнаго характера мышленія, присущаго германскому генію, ибмедкую графику (въ лицѣ, хотя бы Отто Грейнера, Йетмара, Шмудера, Клингера и др.) попрежнему влечетъ глубина мыслей и образовъ, закрытыхъ для живописи. Германцы чтутъ традиціи Мончауера и Дюрера; ихъ искусство консервативно.

Мы, русскіе, — не знаемъ такихъ рисунковъ. Наша графика почти цѣлкомъ выросла на культѣ графической формы и черезъ нее нашла или ищетъ свое содержаніе. Какъ ни парадоксально звучитъ это, но мы должны въ указанномъ смыслѣ поставить нашихъ графиковъ Билибина, Нарбута, Лансера и др. въ связь съ англійскимъ геніемъ.

Только въ этихъ двухъ формахъ, въ одной, ведущей начало отъ Дюрера, и другой—отъ японцевъ и Бирдслея, графика должна быть разсматриваема, какъ самостоятельное искусство. И только рисунки, принадлежащіе къ этому искусству, могутъ быть выдѣлены въ самостоятельную группу и предназначены для отдѣльной выставки.

Живописный рисунокъ можетъ существовать, но раздѣлять искусство на живопись и рисунокъ въ широкомъ смыслѣ этого слова,—значитъ брать чисто внѣшній признакъ дѣленія. Вѣдь не стали бы мы дѣлать выставку картинъ, написанныхъ на копейскомъ бальзамѣ? Такой случайный характеръ носитъ отдѣлъ 'Современное искусство' на открытой въ Академіи выставкѣ рисунковъ и эстамповъ. Мы не получаемъ на ней никакого представленія о нашемъ рисункѣ, о нашей графикѣ, такъ высоко теперь стоящей. Два-три хорошихъ рисунка извѣстныхъ художниковъ, остальное—листы, частью не имѣющие отношенія къ рисунку въ настоящемъ смыслѣ слова, а въ большинствѣ случаевъ—и къ искусству вообще.

Если оставить въ сторонѣ нѣкоторые листы художественной цѣнности, то собраніе случайныхъ набросковъ и этюдовъ, исторически значительныхъ, можетъ быть цѣнно для публички только, если путемъ подбора произведеній освѣщается какая нибудь страница исторіи искусствъ. Съ этой точки зрѣнія выставка Цвѣтковой коллекціи интересна лишь жѣстами. Сравнительно недурно иллюстрируется исторія акварельнаго портрета произведеніями Александра и Карла Брюлловыхъ, Петра Соколова, К. Жуковскаго, венеціановцевъ Чернецова, Терebeneва и др.

Требованію историчности удовлетворяютъ бы довольно содержательный (есть и печальные пропуски; т. напр., отсутствуютъ совсѣмъ та-

кие мастера, какъ Бегровъ, Р. Жуковский, Галактионовъ, Мартыновъ и др.) отдѣлъ 'Исторія литографіи въ Россіи', если бы не нелѣпая алфавитная развѣска листовъ.

На каждой выставкѣ любящій искусство найдеть что нибудь стоящее его вниманія, каждый каталогъ подъ самой nepозволительно-безвкусной обложкой (выставка 'рисунковъ и рѣстамповъ' поставила, кажется, рекордъ въ этой области) хранить два-три интересныхъ имени, не стоитъ ли отдавать столь цѣнное для насъ выставочное помѣщеніе подъ выставку, такъ плохо организованную?

Н. Радловъ.

Спб. Общество Художниковъ

Само собой понятно, что о XXI выставкѣ С.-Петербургскаго Общества Художниковъ, какъ о двадцать первомъ повтореніи все того же самага, говорить не приходится. Повидимому, потребители сурогатовъ искусства еще не переводятся, и вѣроятно еще долго будутъ появляться 'головки' съ противными гримасами, портреты съ фотографическихъ карточекъ, глубокие жанры на избитѣйшія темы, жестяные и деревянные пейзажи и пр.—г.г. Вениговъ, Гороховыхъ, Геллеровъ, Егоровыхъ, Измайловичей, Кондратенковъ, Кюфферле, Пановъ, Сафоновыхъ, Крошечкиныхъ-Краюшкихъ и мн. др.

Выставка 'Союза молодежи' закрылась 10-го января.

По всѣмъ признакамъ, посмертная выставка Сѣрова не состоится. 'Общество защиты и сохранения въ Россіи памятниковъ искусства и старинны' должно было отказаться отъ ея устройства, отчасти, за немѣнимымъ помѣщеніемъ. Общество 'Миръ Искусства' тоже встрѣтило препятствія, между прочимъ со стороны нѣкоторыхъ крупныхъ коллекционеровъ, отказавшихся дать картины Сѣрова... Разумѣется, не легко устроить полную выставку и въ особенности—добыть произведенія Сѣрова изъ частныхъ собраній, но, думается, художественная репутация Сѣрова

такъ велика и опредѣленна, что было бы интересно, важно и поучительно выставить хотя бы все то, что осталось послѣ его смерти въ его мастерской, какъ это сдѣлано съ выставкой Врубеля, устроенной 'Новымъ Обществомъ'.

Роль Академій въ конкурсахъ

Въ связи съ обиліемъ конкурсовъ все чаще возникаетъ вопросъ объ ихъ ненормальности. Не говоря о нелѣпости преобладанія, даже участія, напр., 'представителей вѣдомствъ' при рѣшеніи чисто художественной стороны дѣла, сплошь и рядомъ не осуществляются проекты, одобренные художественнымъ жури и Академіей Художествъ и, наоборотъ, осуществляются неодобренные или даже взятые со стороны, не бывшіе на конкурсѣ. Конкурсы не рѣдко превращаются въ какую-то недостойную игру, даже маску.

Поразительно наглядная иллюстрація—исторія съ костромскимъ памятникомъ 300-лѣтія Дома Романовыхъ. Надъ приговоромъ жури, надъ костромскимъ постановленіемъ Академіи Художествъ восторжествовало мнѣніе 'лучшихъ костромскихъ людей' съ г. губернаторомъ во главѣ. Какъ мы уже сообщали, въ Костромѣ осуществляется проектъ г. Адамсона, абсолютно отклоненный въ прошлогоднемъ январскомъ собраніи Академіи Художествъ, благодаря 'недостаткамъ, которые исключаютъ возможность его разработки' (академическая резолюція). При этомъ даже г. костромской губернаторъ былъ уличенъ въ 'недоразумѣніи', въ приписываніи Академіи въ официальной перепискѣ мнѣнія, котораго она не высказывала (см. 'Списокъ дѣлъ'. Январь 1912 г.). Между тѣмъ по закону и уставу Академіи подобныя сооруженія не могутъ осуществляться безъ ея одобренія...

Другой примѣръ. Памятникъ Императрицы Маріи Феодоровны передъ Смольнымъ монастыремъ будетъ осуществленъ не по проекту, получившему первую премію (Ю. Н. Свирской и Н. Е. Лансере), а по проекту, получившему одну изъ послѣднихъ. Да и мало ли можно найти еще аналогичныхъ примѣровъ за послѣдніе годы? 'Пикантнѣйш' всего то, что обык-

новенно членами жюри являются члены и профессора Академіи, получающіе, слѣдовательно, какъ бы двойные щелчки и въ качествѣ художниковъ, и въ качествѣ лицъ, отъ которыхъ якобы зависитъ официально, по закону, рѣшеніе вопроса.

Казалось бы послѣ щелчковъ, подобныхъ въ особенности костромскому, всякая уважающая себя коллегія отказалась бы разъ навсегда отъ участія въ официальныхъ конкурсахъ. Пускай себѣ устраиваютъ, выбираютъ и осуществляютъ представители вѣдомствъ или провинціальныя обыватели по своему вкусу! Но кротости Академіи Художествъ тамъ, гдѣ она соприкасается съ официальными учреждениями и лицами, нѣтъ предѣловъ. Въ прошлагодномъ январскомъ собраніи Академіи состоялось постановленіе о невозможности осуществленія проекта г. Адамсона; въ концѣ лѣта этотъ проектъ уже началъ осуществляться въ Костромѣ, а сентябрьское собраніе Академіи, какъ ни въ чемъ не бывало, утверждаетъ правила конкурса памятника въ Нижнемъ Новгородѣ Минину и кн. Пожарскому, препровожденные ей особымъ комитетомъ, аналогичнымъ костромскому, выбираетъ членовъ жюри и пр. Дай, конечно, Богъ, чтобы на этотъ разъ сошлись вкусы обывателей, 'представителей' и официальныхъ художниковъ.

Но гдѣ гарантія, что нижегородскій губернаторъ не окажется столь же предприимчивымъ, какъ костромской, въ отстанваніи своихъ и обывательскихъ вкусовъ и не посмѣется надъ компетенціей и официальными правами высшаго художественнаго учрежденія такъ же, какъ, вѣроятно, смѣется сейчасъ бывший костромской губернаторъ?

Музеи

Казалось бы на что другое, а на изданіе каталоговъ собственнаго музея Академіи не должна бы жалѣть денегъ. Вѣдь безъ подробныхъ описей она сама едва ли знаетъ, чѣмъ владѣть. Между тѣмъ количественно музей богатъ. Въ русской школѣ почти 700 номеровъ, въ иностранной 540, въ отдѣлѣ русской скульптуры свыше 300. Но, какъ и слѣдовало ожи-

дать, довольно широкій планъ изданія, разработанный хранителемъ музея, сильно урѣзанъ. Все дѣло свелось только къ составленію каталога русской школы и русской скульптуры и составленію каталога-путеводителя по скульптурному музею. Любопытно мнѣніе, высказанное Совѣтомъ: 'чѣмъ каталогъ короче, тѣмъ онъ лучше'. Весьма категорично, но и весьма спорно.

Въ Румянцевскій музей передано собственникомъ 68 работъ Антокольскаго, оставшихся въ его мастерской послѣ его смерти.

Конкурсы

На конкурсъ проектовъ памятника патриарху Гермогену и архимандриту Діонисію въ Москвѣ первую премію получилъ скульпторъ Андреевъ.

По конкурсу Императорскаго Русскаго общества садоводства, объявленному Обществомъ архитекторовъ-художниковъ, получили за проектъ фасадовъ выставочнаго зданія первую премію (500 р.) гг. Л. В. Рудневъ и А. Л. Шилловскій, вторую (380 р.)—Б. Д. Цинзерлингъ, третью (150)—А. Лангманъ и В. Ф. Соломовичъ.

Кромѣ того рекомендованъ къ приобрѣтенію проектъ гг. Суханова и Антонова. Зданіе это предполагено построить на мѣстѣ теперешнихъ оранжерей рядомъ съ Таврическимъ дворцомъ, въ его стилѣ. Думается наиболѣе удаченъ проектъ, получившій первую премію. Проектовъ было представлено не мало. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ слишкомъ безобразны стеклянныя пирамиды крышъ надъ ампирическими фасадами.

По конкурсу проектовъ музея въ Оренбургѣ, объявленному Обществомъ архитекторовъ, первая премія присуждена П. М. Нахману, вторая—Ө. М. Плюцинскому и третья—М. Х. Дубинскому.

На конкурсъ памятника-часовни въ память 300-лѣтія Дома Романовыхъ въ Общество архитекторовъ-художниковъ поступило 33 проекта. Первую премію получилъ ученикъ Академіи Н. Ицѣвлевъ, вторую—М. М. Адамовичъ и Д. А. Васильевъ.

Съ большой помпой при участіи Н. Е. Рѣпина открылась бібліотека-читальня Общества имени Куинджи. Едва ли это открытіе является удовлетвореніемъ одной изъ насущныхъ нуждъ художества, на которыя должны быть расходованы куинджевскіе капиталы.

Общество архитекторовъ-художниковъ намѣрено предпринять изданіе еженедѣльнаго архитектурно-художественнаго журнала. Пока еще не выяснилось, будетъ ли онъ издаваться, какъ отчетъ о трудахъ Общества, или какъ художественный органъ съ широкой программой. Во всякомъ случаѣ иллюстраціонный матеріалъ собираемый для 'Ежегодника' Общества, можетъ быть интереснымъ.

† Ционглинскій

24 декабря на 54 году жизни скончался И. Ф. Ционглинскій. Страшна была судьба покойнаго. Весьма привлекательный, какъ вишній типъ художника, онъ въ своихъ произведеніяхъ не оправдывалъ этой вишности. Общепризнанный блестящій преподаватель, въ собственныхъ работахъ онъ не давалъ образцовъ строгаго мастерства. Для современныхъ поколѣній, среди своихъ выдающихся сотоварищей по выставкамъ, онъ не казался даже подходящимъ къ ихъ общему уровню и характеру. А между тѣмъ, въ свое время, во второй половинѣ 80 гг., въ Академіи и послѣ ея окончанія Ционглинскій, несомнѣнно, былъ совсѣмъ передовымъ художникомъ, не лишеннымъ блеска,—такъ привлекательна казалась его живопись по широкой импрессионистской манерѣ, извѣстному вкусу, столь выдѣлявшими его среди тогдашнихъ академиковъ и передвижниковъ. Естественно поэтому, что и потомъ, съ возникновеніемъ 'Міра Искусства', въ числѣ другихъ талантливыхъ оригинальныхъ и передовыхъ художниковъ, и онъ примкнулъ къ тогдашнимъ новаторамъ. Но горячій энтузіазмъ искусства, дѣйствительно красиво говорившій о немъ, такъ до конца и остался, подававшимъ надежды художникомъ, авторомъ портретовъ и пейзажныхъ и архитектурно-пейзажныхъ аэюдовъ. Первые далеко не совершенны, хотя и не лишены извѣстной пріятной манеры, а вторые,

ежегодно въ изобиліи привозившіеся изъ разныхъ экзотическихъ странъ, сравнительно живописны, но блѣдны по сравненію съ подлинно-новыми работами послѣднихъ десятилѣтій. Какъ будто судьба, богато одаривъ натуру художника, чего-то не долѣлала въ характерѣ его творчества...

А. Ростиславовъ.

Два доклада о старинѣ

Въ залѣ Тенишевскаго училища 9-го и 16-го декабря прочитаны были В. Я. Курбатовымъ публичныя лекціи на тему, самый смыслъ которой десять-пятнадцать лѣтъ назадъ былъ бы не понятенъ собравшейся здѣсь 'большой публикѣ'. 'Старый Петербургъ', въ сухомъ изложеніи Петрова или Пыляева, разбиравшихся скорѣе въ политическихъ, бытовыхъ или анекдотическихъ подробностяхъ, связанныхъ съ Петербургскими постройками, нежели въ художественно-архитектурныхъ, не представлялъ еще для этой публики живого интереса. Только послѣ многочисленныхъ трудовъ въ специальныхъ журналахъ и отдѣльныхъ изданіяхъ, и послѣ долгой 'агитаци' за сохраненіе старины, явилась возможность предложить большой публикѣ эту специальную тему.

Любителей 'Старога Петербурга' собралось очень много: аудитория была полна... Но оправдалъ ли лекторъ выраженное ему вниманіе? Думаю, что нѣтъ.

Первая лекція о 'Старомъ Петербургѣ' должна была имѣть характеръ увлекательнаго, живописнаго образа, которымъ еще глубже было бы захвачено вниманіе слушателей и еще сильнѣе запечатлѣна предельно незамѣчаемыхъ толстой построекъ, ихъ деталей, невиданныхъ еще intérieu'овъ. Надо было дать изысканнѣйшій иллюстраціонный матеріалъ (фотографіи съ натуры) и проектировать его на экранѣ съ помощью волшебнаго фонаря, представляя памятники съ наиболѣе выгодныхъ точекъ зрѣнія, подчеркивая художественную атмосферу 'Старога Петербурга'. Вторая лекція могла бы быть посвящена вопросамъ болѣе специальнымъ, выясненію плановъ, именъ зодчихъ, авторовъ разныхъ сооружений...

Между тѣмъ, что же представилъ докладчикъ? Съ помощью микроскопа въ небольшомъ размѣрѣ были показаны очень плохо подобранный не лучший, не очаровательный, съ кое-какихъ воспроизведеній (съ cartes postales) матеріалъ. Достаточно сказать, что церкви Ярославля показаны были на открыткахъ голубого цвѣта съ изображеніемъ церквей въ углу, въ видѣ виньетокъ. Въ результатѣ этого легкомысленнаго отношенія лектора къ задачѣ, представить которую выпала на него честь, получилась толька скука, такъ какъ немислимо же было дать методичный обзоръ петербургской архитектуры въ какіе-нибудь 3—4 часа времени; къ тому же имена зодчихъ лекторъ произносилъ невнятно, забывъ о томъ, что въ аудиторіи присутствуютъ вовсе не знающіе исторіи архитектуры Петербурга.

Обидно было намъ дожидаться такого, праздника, обидно было добиться вниманія общества, чтобы почти ничего не услышать и увидѣть иллюстраціонный матеріалъ, который не только не могъ заинтересовать и очаровать, а, быть можетъ, даже унизилъ облюбованную нами красоту... Не говоря уже о природныхъ недостаткахъ В. Я. Курбатова, какъ лектора, — голосъ, дикція мимика лишаютъ его, въ сущности, совершенно права читать лекціи, — конечно, съ такими темами передъ неподготовленной аудиторіей надо было бы выступать только хорошимъ ораторамъ... Полную противоположность представлялъ докладъ о Ляличахъ и его дворцѣ, прочитанный А. Я. Бѣлородовымъ въ Обществѣ защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины (о немъ было уже вкратцѣ упомянуто въ „Аполлонѣ“).

* „Русская Худож. Лѣтопись“ 1912, стр. 258. Въ означенной замѣткѣ была допущена неточность. Свѣдѣнія о Ляличахъ, сообщенныя г. Бѣлородовымъ, были заимствованы имъ не изъ статей, напечатанныхъ въ „Старыхъ Годахъ“ за 1910 г. и въ Трудахъ Черниговскаго археологическаго съѣзда, а изъ другихъ источниковъ, какъ-то: архивные документы, еще не опубликованные (Раздѣльный актъ и условіе изъ „Книги на записку записей по вногород-

Прекрасный подборъ фотографій, удивительныхъ по своей техникѣ, умѣлый выборъ снимковъ, деталей въ рядѣ прекрасныхъ діапозитивовъ, чертежи превосходно нарисованные, внесли въ докладъ большую обстоятельность и красоту. Такимъ образомъ, къ матеріаламъ о Ляличахъ прибавилось еще изслѣдованіе, но уже иного типа, а именно — изслѣдованіе нашей архитектурной классики съ помощью детальныхъ обмѣровъ, изслѣдованіе художческаго облика творца, посредствомъ подробнаго изученія художественной формы памятника.

До сихъ поръ такому изученію подвергались лишь сооруженія до-петровской эпохи, нынче Комисія по обмѣрамъ, состоящая при Императорской Академіи Художествъ, равно какъ и Императорская Археологическая Комисія, намѣтили для обмѣровъ рядъ сооруженій послѣпетровскаго времени.

Общество „защиты старины“ предполагаетъ — и это очень удачная мысль, — издать весь трудъ Бѣлородова въ видѣ увража, состоящаго изъ таблицъ, съ приложеніемъ большого количества репродукцій, рисунковъ и фотографій и небольшого текста. Подобное изданіе въ высшей степени желательно и для Общества, и для нашей художественно-научной литературы.

Ю. Р.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОКЪ И АУКЦИОНЫ

Съ этого года мы открываемъ новый отдѣлъ, посвященный русскому художественному рынку. Такой отдѣлъ кажется намъ весьма желательнымъ, хотя наша художественно-аукціонная жизнь, конечно, количественно не развита и качественно скудна, являясь въѣрымъ отраженіемъ общаго состоянія нашей

нимъ губерніямъ за 1825 г.; „Репортъ формовальнаго мастера Тихона Лозовскаго“, 1795 г.); Архивъ кн. Воронцова т. 12, „Путешествіе въ Малороссію Шаликова“, 1804, „Замѣчательныя богатства частныхъ лицъ въ Россіи“ Карновича, 1874, и мн. др.

Ред.

художественной культуры... Тут и безграмотность каталоговъ, неотдѣленность художественной части аукціоновъ отъ чисто житейской, тут и отчасти справедливое, отчасти должное опасеніе держателей, что цѣнныя вещи пройдутъ за грошъ. Преобладающій типъ нашихъ аукціоновъ — не аукционы художественныхъ коллекцій, а квартирныхъ обстановокъ, въ которые вперемежку съ домашней рухлядью входятъ въ извѣстной долѣ художественныя произведения.

Подборъ и цѣны произведеній иностраннаго искусства на нашихъ аукціонахъ—случайны; кто хочетъ знать эти цѣны, тотъ ъдетъ на Западъ. Поэтому мы не будемъ отмѣчать здѣсь произведеній иностраннаго искусства, за исключеніемъ особо интересныхъ съ русской точки зрѣнія. Что же касается произведеній русскаго искусства—старая и новая живопись, фарфоръ, иконы, монеты и т. д., то здѣсь нашъ рынокъ развился закономерно, такъ какъ весь почти мировой спросъ и мировое предложеніе русскіихъ художественныхъ цѣнностей ограничены Россіей. Аукціонъ коллекціи фарфора Лукутина (1908 г.) показалъ, чѣмъ могли бы быть подобныя аукционы при надлежащей постановкѣ.

Несмотря на перечисленные недостатки, наши аукционы въ общемъ за извѣстный срокъ должны дать вѣрное представленіе о томъ 'товарѣ', изъ котораго состоитъ нашъ рынокъ, и о тѣхъ цѣнахъ, которыя платятся за этотъ товаръ. На аукціонахъ знатокамъ раскрывается часть завѣсы, скрывающей частное владѣніе со всѣмъ его разнообразіемъ. Достигнутыя цѣны—не только показатель фаворитизма или моды, но и объективный критерій относительной художественной цѣнности въ предѣлахъ того же самаго направленія или группы предметовъ. Конечно, подавляющее большинство купль-продажъ, совершаемыхъ келейно, по 'вольной цѣнѣ' въ лавкѣ антиквара или въ частномъ домѣ. Здѣсь лишь въ сравнительно рѣдкихъ случаяхъ удастся достигнуть регистраціи, но все же мы будемъ стараться отмѣчать наиболѣе интересныя перемены въ частномъ владѣніи, обогащеніи, распродажи, обнаруживая такимъ пу-

темъ новый, неизвѣстный въ литературѣ матеріалъ. Опредѣленіе, конечно, зачастую будетъ приблизительное, особенно же размѣры произведеній, продаваемыхъ съ аукціоннаго торга, по понятной причинѣ. Цѣны аукціонныя приводятся безъ 5% надбавки, но надо помнить, что вещь, проданная съ молотка, напр. за 900 рублей, обходится покупателю въ 945 р. Съ середины ноября до середины декабря 1912 года въ Спб. былъ рядъ аукціоновъ. Первый, съ 9—17 и о я б р я (въ залѣ на Мойкѣ 61), былъ самый оживленный. Въ области живописи здѣсь слѣдуетъ упомянуть:

двѣ парныя картины, изображающія—первая утокъ на пруду въ паркѣ, вторая—куръ и пѣтуховъ (ш. 3 арш. × в. 2 арш.), приписанныя И. О. Гроту, за 550 р. 10 к. и 600 р.;

цѣлая серія картинъ изъ жизни животныхъ и птицъ и *natures mortes*, среди которыхъ нѣсколько оригиналовъ Грота, прошли за 150 р. 30 к., 110 р. 10 к. и ниже;

два карандашныхъ рисунка А. Орловскаго (банкиры верхомъ) за 14 р., маленькая акварель К. Брюллова (миѳологическій сюжетъ, двѣ нагихъ мужскихъ фигуры на берегу моря)—за 40 р. 60 к.

Изъ русскаго фарфора рекордной цѣны достигла группа Имп. зав. Н. I на отдѣльномъ цоколѣ (выш. всего 8 вершк.), изображающая двухъ дѣвочекъ, катающихся верхомъ на мальчикѣ и играющихъ съ собачками,—189 р.;

двѣ статуэтки Попова, музыканты въ охотничьихъ костюмахъ (1½ вершк.),—61 р. 50 к.;

группа Попова, охотникъ въ бѣлой ливреѣ съ собакой (1½ вершк.), продана за 36 р. 80 к.; фигурка Миклашевскаго, мужикъ, играющій на балабайкѣ (2 вершк.),—35 р.;

двѣ парныя статуэтки его же, изображающія каждая черкеса, опирающагося на ружье (2½ вершк.),—49 р. и 35 р. 10 к.

Изъ мебели интересны четыре голландскихъ палисандровыхъ стула временъ Петра I—258 р. 10 к.

На аукціонѣ 29, 30 ноября и 1 декабря (въ залѣ на Литейномъ 14) были проданы слѣдующія картины:

ранній Кондратенко, вершины Кавказа (ш. 1½ арш. × в. 3 арш.),—900 р.; Шишкинъ 70-хъ

годовъ съ фигурнымъ стафажемъ (ш. 1 арш. × в. 10 вершк.)—500 р. 10 к.; Саламаткинъ 50-хъ годовъ, сцена передъ шинкомъ (ш. 10 вершк. × в. 7 вершк.)—140 р.;

женскій портретъ Чумакова (80-хъ годовъ, бюстъ, натур. вел.)—215 р.

Изъ фарфора стоитъ отмѣтить двѣ декоративныя вазы съ рельефными амурами и гирляндами Имп. зав. Ник. I (в. 2 арш.)—453 р.

Изъ бронзы—полный экземпляръ пресловутой коллекціи бюстовъ русскихъ монарховъ отъ Рюрика до Ал. II (64 бюста), работы Шопена, прошелъ за 583 рубля.

Съ 4 до 12 декабря (въ залѣ на Мойкѣ 61) былъ проданъ кое-какой фарфоръ.

Саксонская ваза амбиръ (в. 7 вершк.) съ надписью по русски въ память основанія Спб. страхового общества 1827 года и съ Петербургскимъ видомъ въ медальонѣ, достигла 130 р. 50 к.;

фигурка Попова (1½ вершк., красное клеймо): жнецъ въ костюмѣ нѣмецкаго поселенца, пьющій воду, сидя на спонѣ,—40 р. 10 к.

Изъ остального—за оригинальную бронзовую модель памятника Петру I, открытаго въ 1872 въ Петрозаводскѣ (2 арш. в.), заплачено 302 р. 14 декабря (въ залѣ на Мойкѣ 61) поздній Айвазовскій (ш. 5 × в. 3 вершк.)—за 280 р.

Изъ частныхъ продажъ отмѣтимъ, что г-жа М. К. Ч-цъ приобрѣла недавно для своего особняка на Английской набережной, въ одномъ частномъ домѣ въ Римѣ, картину К. Брюдлова изображающую итальянку съ двумя дѣтьми (натур. вел.), укрывшихся отъ грозы подъ деревомъ.

В. I. Линковскій.

МУЗЫКА

Петербургскіе концерты

Однимъ изъ наиболѣ крупныхъ событій первой половины сезона явился 6-ой очередной концертъ Зилоти; «гвоздемъ» этого концерта была симфоническая поэма «Пелей и Мелисанда» Шенберга, исполненная подъ личнымъ управленіемъ автора. Уже кажется современнаго слушателя трудно поразить. Его «анатиро-

вали» и Штраусъ, и Регеръ, и Дебюсси, и Равель, и Скрябинъ, и Стравинскій. Конечно, всей значительности творчества этихъ композиторовъ большинство до сихъ поръ не склонно признавать, но какъ ни какъ «привычка свыше намъ дана» къ тому, чтобы перестать удивляться гармонической смѣлости и новизнѣ. Такъ ибѣтъ же, нашелся такой «скандалистъ», котораго даже нынѣшній слушатель, и притомъ часто даже культурный слушатель, рѣшительно отвергаетъ. Вспоминаю одинъ изъ «Вечеровъ Современной Музыки» въ прошломъ году, когда исполненыя г. Прокофьевымъ фортепианныя пьесы Шенберга изъ ор. 11 заставили часть публики хохотать до упада, часть же—открыто протестовать. А то еще совсѣмъ недавно, за нѣсколько дней до 6-го концерта Зилоти, исполнялся квартетъ Шенберга (съ участіемъ голоса въ послѣднихъ двухъ частяхъ) въ концертѣ петербургской пѣвицы, Сандры Белингъ. Къ крайнему сожалѣнію, мнѣ удалось прослушать этотъ удивительный квартетъ только на репетиціи, но о встрѣчѣ его концертной аудиторіей я освѣдомленъ вполне точно. Дѣло не дошло до прямой обструкціи, какъ за границей, гдѣ этого квартета, сколько помню, дважды не давали довести до конца. Но возмущенныхъ, негодовавшихъ на «мистификацію», неистово хохотавшихъ и чуть ли не требовавшихъ деньги обратно было въ маломъ залѣ консерваторіи достаточно-таки, когда въ стѣнахъ этого зала звучала странная музыка Шенберга (тѣмъ болѣе, что и «отдохнуть» бѣдной публикѣ отъ Шенберга пѣвица не дала, посылавъ музыкальныя колючки вѣнскаго новатора острою солью регеровскаго гармоническаго остроумія и кайенскимъ перцемъ новыхъ романсовъ Стравинскаго!). Что же это за явленіе—Шенбергъ? Просто взбалмошный гармоническій самодуръ или человѣкъ, въ самомъ дѣлѣ говорящій новое слово въ искусствѣ звуковъ, до того новое и до того свое, личное, что оно не можетъ не казаться бредомъ маниака, пока не придетъ срокъ для благодѣтельности, свыше намъ данной, привычки?

Вышло такъ, что Петербургъ знакомится съ творчествомъ Шенберга въ порядкѣ обратномъ

нормальному. Сначала опусъ 11-ый, потомъ 10-ый (квартетъ) и напоследокъ 5-ый (Пеллея и Мелисанда'). Неудивительно, что при первомъ знакомствѣ съ однимъ изъ позднѣйшихъ сочиненій Шенберга, съ его тремя фортепианными пьесами, даже я, не мало приложившій стараній къ тому, чтобы эти пьесы были публично исполнены, откровенно говоря, не былъ тогда увѣренъ въ художественной цѣнности ихъ, если угодно, даже не былъ увѣренъ, точно ли онѣ мнѣ нравятся, или это такъ, случайная блажь вкуса. Но за то теперь-то я убѣжденъ, что не было каприза, а былъ оправдавшій себя инстинктъ. Я слышалъ 'Пеллея'. Здѣсь многое несовершенно. Поэма сильно растянута. Оркестровка часто—слишкомъ перегруженная, пересыщенная, и оттого въ конечномъ счетѣ сбѣгая, вялая. Модуляціонный и конструктивный планы расплывчаты. И при всемъ томъ, какой несомнѣнный, самоочевидный талантъ! Выпуклость темъ, своеобразие ихъ полифоническихъ соединеній (къ несчастью, многіе контрапункты въ виду нескладной оркестровки остаются вполне 'платоническими', ихъ видишь въ партитурѣ, но не слышишь въ инструментахъ), свѣжесть гармоній, безукоризненный вкусъ въ выборѣ мелодическаго матеріала и рѣдкая изобрѣтательность въ его разработкѣ, наконецъ, не частые, но необыкновенно удачные моменты интересной оркестровой звучности, все это такого качества, такой художественной значительности, что не остается тѣни сомнѣнія въ глубокой природной даровитости композитора. И я слышалъ квартетъ. Въ немъ уже нѣтъ несовершенствъ 'Пеллея'. И вмѣстѣ съ тѣмъ своеобразныя черты музыкальной личности Шенберга приобрѣтають здѣсь дальнѣйшее утонченіе и высшую индивидуализацію. Разработка немногихъ основныхъ темъ достигается въ квартетѣ поразительнаго мастерства, острота скользящихъ, ѣдкихъ гармоній доходитъ до крайнихъ предѣловъ (особенно характерны въ этомъ отношеніи скерцо и начало финала), логика все время неумолима, а главное непочатый уголъ совершенно новой, совершенно особенной музыкальной красоты и увлекательности.

На кого похожъ Шенбергъ? Въ его искусствѣ чувствуются частичныя вліянія Штрауса, Вагнера, новакордовыя построенія сближаютъ его со Скрябинымъ (котораго Шенбергъ до прїѣзда въ Россію вовсе не зналъ!). Но всѣ эти вліянія слабы, а другихъ незамѣтно. Осмѣлюсь высказать свое, къ несчастью, непривѣримое предположеніе. Если бы Бетховенъ жилъ до нашихъ дней, вѣроятно его 1000-ый квартетъ походилъ бы на квартетъ Шенберга: въ послѣднихъ квартетахъ Бетховена надо искать зачатковъ музыкальнаго мышленія Шенберга... Кромя 'Пеллея и Мелисанды' програма 6-го концерта Зилоти заключала въ себѣ Вступленіе къ кантатѣ № 42 Баха въ прекрасной редакціи (оркестровка) Штейнберга, скрипичный концертъ № 3 Сень-Санса (въ довольно заурядномъ исполненіи г. Риварде) и двѣ пьесы Лядова. Одна изъ нихъ, общезвѣстная баллада 'Про старину'. Другая, посвящая названіе 'Изъ Апокалипсиса', только что сочинена композиторомъ. Эта симфоническая картина, являющаяся, между прочимъ, самымъ длиннымъ изъ донинѣ сочиненныхъ Лядовымъ симфоническихъ произведеній (онъ, вѣдь, большею частью пишетъ произведенія длиною минутъ на пять; новая симфоническая поэма идетъ около четверти часа) запечатлѣна всѣми характерными чертами Лядовскаго творчества. Темы выпуклыя, гармонія свѣжія, оркестровка блестящая, причемъ очень ловко использована мѣдная группа. Апокалипсисъ трактованъ въ духѣ русской церковности. Главная церковная тема характеромъ своей 'обходной' мелодіи влечетъ и соотвѣтственную—въ древнихъ ладахъ—гармонизацію.

Третій экстренный концертъ Зилоти—Clavierabend Скрябина. Ежегодно слушаемъ мы славнаго композитора-піаниста, и ежегодно же попадаемъ сладкому очарованію его тонкаго, изящнаго искусства, въ которомъ порывы страстной экзальтированности смѣняются приливами нѣжно-мечтательной раздумчивости, и рождается изъ пѣны волнъ, подъятыхъ душевными бурями, новая красота, дерзостная, но обольстительная. Какъ всегда, Скрябинъ игралъ только самого себя, свои старыя, еще сильно шопенизированные прелюды ор. 11, свою

переходнаго „листовскаго“ періода „Сатаничскую поэму“, свою новую, уже совсѣмъ „свою“ гармонически необычайно смѣлую 7-ую сонату (ея гармоніи нерѣдко даютъ впечатлѣніе мажора, смѣшаннаго съ миноромъ), рядъ очаровательныхъ болѣе мелкихъ пьесъ (Fragilité, Masque, Etrangeté, Désir, Enigme, рядъ „поэмъ“, только что вышедшую прелестную Poème Nosturpe). Игра Скрябина по прежнему чаруетъ живой порціей, но и по прежнему кажется нѣсколько слабой и технически несовершенной. Нынче недостатки эти дали себя особенно сильно почувствовать, такъ какъ Скрябинъ игралъ въ слишкомъ, надо сказать, большомъ для своихъ ограниченныхъ піанистическихъ силъ залѣ, именно, въ Дворянскомъ Собраніи. 5-ый концертъ Кусевицкаго былъ посвященъ вокально-оркестровымъ ensembles трехъ покойныхъ столповъ германскаго музыкальнаго искусства: Шумана, Брамса, Гуго Вольфа. Первый представленъ не такъ часто исполняемой мелодрамой „Манфредъ“. Музыка Шумана, иллюстрирующая поэму Байрона, перовна по своимъ достоинствамъ. Однако же, на ряду съ эпизодами блѣдоватыми, а то и вовсе незначительными, Шуманъ даетъ въ своей партитурѣ страницы великолѣпной музыки, занимающей одно изъ первыхъ мѣстъ не только въ каталогѣ произведеній автора, о которомъ идетъ рѣчь, но и во всемірной литературѣ вообще. Сюда относится, въ особенности, мощная увертюра и сцена обращенія Манфреда къ Астартѣ. Очень поэтиченъ также эпизодъ, рисующій Манфреда на вершинахъ альпійскихъ горъ. Музыка этой сцены сводится къ сольной мелодіи англійскаго рожка; на этомъ фонѣ—декламация. Больше ничего. Но все вмѣстѣ—прелестно. Музыка такъ проста и однообразна, что не отвлекаетъ вниманія отъ декламируемаго текста. И наоборотъ, текстъ, при всей значительности своего содержания, не мѣшаетъ воспринимать музыку сплоя, ибо „наигрыши пастушескихъ рожковъ“ такъ ясны, просты и наивны по мелодіи, что понимаются совершенно пассивно, хотя бы при совершенномъ отвлеченіи дѣйствительнаго вниманія въ иную сторону. Какъ это всегда бываетъ при сочетаніи чтенія съ музыкой и при чере-

дованіи кусковъ послѣдней съ чисто драматическими монологами и діалогами безъ музыкальнаго сопровожденія, конечное впечатлѣніе оказывается лишеннымъ цѣльности. Интонаціи разговорной, хотя бы и повышеннопатетической рѣчи не сливаются съ музыкой. Механическая смѣсь двухъ разнородныхъ эстетическихъ стихій то и дѣло распадается на составныя части, и болѣе безплотная музыка въ воображеніи слушателя всплываетъ надъ болѣе уплотненной массой литературныхъ образовъ, какъ пелена масла надъ слоемъ воды. И только иногда достигалась ихъ тонкая „эмульсія“, дававшая иллюзію какъ бы однороднаго художественно-химическаго соединенія двухъ разныхъ элементовъ искусства, обладающихъ минимальной силой взаимнаго сродства. Это случалось,—когда декламаторъ партіи Манфреда, г. Вюльнеръ, повышалъ интонаціи своей декламации почти до музыкально-соизмѣримыхъ отношеній тоновъ (въ обращеніи къ Астартѣ), когда онъ почти пѣлъ, тонко ориентируя „мелодію“ своего чтенія-пѣнія по отношенію къ гармоніямъ сопровожденія. Но даже когда этого не было, когда была голая „механика“—надо сознаться, что это была очень тонкая механика; декламационная часть въ исполненіи г. Вюльнера такъ ловко была пригнана къ музыкальной, что трепіе между ними было едва ли не минимальнымъ изъ достигаемыхъ въ подобныхъ случаяхъ. Какой даровитый человекъ, вообще, г. Вюльнеръ, и какъ замѣчательна его жизненная „карьеря“! Онъ не только декламаторъ, но и пѣвецъ, и считается даже преимущественно пѣвцомъ. И въ послѣдній пріѣздъ г. Вюльнера въ Петербургъ артистъ не только декламировалъ „Манфреда“ въ концертѣ Кусевицкаго, но и пѣлъ въ двухъ собственныхъ Liederabend'axъ (о нихъ я говорилъ въ предыдущей хроникѣ). Изъ сочиненій Брамса г. Кусевицкій выбралъ превосходную „Пѣснь судьбы“, въ которой обычная брамсовская глубина музыкальной мысли и богатство мелодическаго и гармоническаго содержанія совмѣщаются съ несовсѣмъ обычной для этого музыкальнаго „пурриста“ характерностью идей, доходящей почти до звукоподражательной программности. Этотъ про-

грамный момент сказывается въ рѣзкомъ противоположеніи двухъ главныхъ частей сочиненія, изъ которыхъ въ одной, исполненной тихаго и какъ бы набожнаго настроенія, Брамсъ „рисуетъ“ безмятежный покой неподвластныхъ року небесныхъ силъ, въ другой же части, бурной и стремительной, „дображаетъ“ отчаянную борьбу смертныхъ противъ жестокихъ законовъ судьбы. Стихотвореніе Гельдерлина, положенное Брамсомъ въ основу его произведенія, не даетъ разрѣшенія этому противоположенію. Но Брамсъ, главнымъ образомъ ради симетріи формы, снабжаетъ свою „Пѣснь судьбы“ еще особымъ спокойнымъ заключеніемъ, остающимся въ паралели съ текстомъ и производящимъ впечатлѣніе конечнаго религіознаго примиренія человѣка съ судьбой. Изъ сочиненій Вольфа тоже было выбрано очень интересное—донинѣ ни разу у насъ не исполнявшееся, его „Огневѣстникъ“, баллада для оркестра и хора на романтической текстъ любимаго поэта Вольфа, Мерике. Баллада очень коротка, хотя отвѣчающій ей текстъ заключаетъ въ себѣ 45 строкъ. Несмотря на краткость, а можетъ быть, благодаря ей, баллада Вольфа производитъ впечатлѣніе замѣчательно яркое, сильное, дѣльное и законченное. Менѣе содержательная, менѣе насыщенная пластической красотой, нежели кантата Брамса, баллада Вольфа, пожалуй, превосходитъ твореніе Брамса сочностью своихъ красокъ и остротой драматическаго пафоса.

За изобиліемъ всякаго рода интересныхъ концертовъ почти не остается времени на посѣщеніе симфоническихъ вечеровъ И. Р. М. Общества, которое по обыкновенію идетъ въ хвостѣ музыкальной жизни Петербурга. На концертахъ этихъ, обыкновенно лишь часть программы которыхъ удастся миѣ услышать, исполняются или совсѣмъ неинтересныя новинки, вроде симфоніи „датскаго композитора Гласса и „Те Деум“ Сгамбатти, или произведенія, не такъ давно исполнявшіяся въ другихъ концертахъ, какъ „Экстазъ“ Скрябина, Ленора (№ 3) Бетховена. Слѣдуя устанавливаемому г. Зилоти и г. Кусевичкимъ обычаю устраивать вечера, посвященные какому-нибудь одному автору, И. Р. М. О. нынче устроило спеціальные кон-

церты изъ сочиненій Бетховена (Коріоланъ, 9-ая симфонія, Es-dur'ный концертъ, блестяще сыгранный г. Бакгаузомъ) и Чайковскаго (5-ая симфонія, „Модартиана“, „Славянскій маршъ“, скрипичный концертъ, превосходно сыгранный г-жей Кетлицъ Парло). Изъ интересныхъ сольныхъ силъ, выступавшихъ на концертахъ И. Р. М. О., отмѣчу, кромѣ вышеназванныхъ, еще отличную пѣвицу г-жу Волунтасъ (изъ Вѣнской оперы, исполнила арію изъ „Орфея“ Глюка), г-жу Нежданову, очаровательно передавшую арію изъ „Сервилія“ Римскаго-Корсакова и нѣсколько „Персидскихъ пѣсенъ“ Рубинштейна (на 3-емъ концертѣ, въ программу котораго вошла также „Ночь на Горѣ-Триглавъ“, одно изъ колоритнѣйшихъ и поэтичнѣйшихъ вдохновеній Римскаго-Корсакова), и г-жу Эрдели, съ артистической законченностью исполнившую „Хоралъ и вариатіи“ для арфы Видора, съ художественной точки зрѣнія болѣе чѣмъ скромнаго значенія. Силы ученическаго оркестра оказываются во многихъ отношеніяхъ недостаточны для передачи „въ натуральную величину“ такихъ грандіозныхъ твореній, какъ 9-ая симфонія Бетховена. Впрочемъ, стоящій во главѣ оркестра г. Сафоновъ серьезною и художественною своихъ дирижерскихъ намѣреній не одинъ разъ заставляя аудиторію забывать о недочетахъ оркестровой звучности и интонаціи.

Особое и довольно значительное мѣсто въ музыкальной жизни столицы заняли въ нынѣшнемъ сезонѣ Вечера Придворнаго оркестра. Вечера эти распредѣлены въ 3 серіи. Первая обнимаетъ собою 3 абонемента (по 6 вечеровъ въ каждомъ) спеціально для учащейся молодежи. Вечерамъ этимъ посвящена первая половина сезона. На нихъ въ послѣдовательномъ историческомъ порядкѣ исполняются наиболѣе характерные образцы оркестроваго творчества Бетховена, Шпора, Вебера, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Раффа, Листа, Брукнера, Брамса. Культурно-образовательное значеніе этихъ дешевыхъ концертныхъ цикловъ съ предварительными лекціями о каждомъ композиторѣ—несомнѣнно. Пустыхъ мѣстъ на этихъ вечерахъ не бываетъ. Дирижируютъ оркестромъ гг. Варлихъ и Белингъ. Вторая серія,

это—6 вечеровъ камерной музыки, на которыхъ исполняются преимущественно мало-извѣстные, но часто очень интересные ensembles для смѣшаннаго состава.

Такъ, на состоявшихся до сихъ поръ 4 вечерахъ сыграны, между прочимъ: Концертъ дивертисментъ Моцарта для двухъ скрипокъ, альты, контрабаса и двухъ валторнъ, 2-ая сюита его же—для двухъ флейтъ, гобоя, двухъ кларнетовъ валторны и двухъ фаготовъ, октетъ Гайдна—для двухъ гобоевъ, двухъ кларнетовъ, двухъ валторнъ и двухъ фаготовъ, секстетъ Бетховена—для двухъ скрипокъ, альты, виолончели и двухъ валторнъ, квинтетъ его же—для рояля, гобоя, кларнета, валторны и фагота, октетъ Шуберта—для двухъ скрипокъ, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота, септетъ Сенъ-Санса для рояля, двухъ скрипокъ, альты, виолончели, контрабаса и трубы и пр. 3-ья серия именуется 'Оркестровыми собраниями музыкальныхъ новостей'. Она начнется по окончаніи второго, камернаго цикла, т. е. въ началѣ второй половины сезона. Въ весеннемъ же полугодіи предложены новые абонемента на концерты для учащихся, посвященные развитію русской оркестровой музыки отъ конца XVIII-го вѣка до Чайковскаго включительно. Сверхъ того въ мартѣ предложены, съ участіемъ французскаго пианиста Боршара, 5 вечеровъ, посвященныхъ развитію фортепіаннаго концерта отъ Баха до нашихъ дней.

Юбилей СПб. Консерваторіи

Крупнымъ событіемъ столичной музыкальной жизни явилось празднованіе 50-лѣтія со дня основанія Петербургской консерваторіи незабвеннымъ Антономъ Григорьевичемъ Рубинштейномъ. Точный срокъ юбилея, собственно говоря, уже истекъ. Консерваторія впервые открыла свои двери для жаждущихъ музыкальныхъ знаній 8-го сентября 1862 г. Празднованіе же этого событія отложено было до середины декабря. Но это, конечно, не существенно. Гораздо важнѣе отмѣтить одну характерную черту этого юбилея. Когда музыканты собрались во вновь перестроенный (и безобразно

перестроенный подъ театр) залъ консерваторіи, оказалось, что И. Р. М. О. не нашло лучшаго способа отпраздновать полулѣтнюю юбилей своего музыкально-образовательнаго первенца, какъ... уничтоживъ небольшіе музеи Рубинштейна и Глинки, раиѣе помѣщавшіеся въ фойе концертнаго зала. Уничтожить музеи людей, безъ которыхъ немислима исторія русской музыки! И когда же? Ко дню всероссійскаго музыкальнаго праздника, тѣсно связаннаго съ воспоминаніями объ отцахъ русской музыки и отечественнаго музыкальнаго просвѣщенія! Se non e ben trovato, e vero...

Остальное же было въ полномъ порядкѣ, какъ слѣдуетъ тому быть въ юбилейные дни. Торжественное засѣданіе, рѣчи, адреса, привѣтственные телеграммы. Однихъ депутацій слыше ста. На торжественномъ актѣ (16 декабря) музыка занимала довольно скромное мѣсто. Исполнена красиво звучащая, но особыхъ музыкальныхъ достоинствъ не представляющая 'Прелюдія-кантата' Глазунова и мало содержательное 'Шествіе' ученика консерваторіи г. Орлова. Въ оркестрѣ и хорѣ принимали участіе преподаватели и бывшіе ученики консерваторіи. Вечеромъ состоялся симфоническій концертъ по программѣ изъ произведеній Рубинштейна, Соловьева, Ипполитова-Иванова, Давыдова, Чайковскаго (скрипичный концертъ, первая часть котораго великолѣпно сыграна была талантливымъ ученикомъ Ауэра, г. Полякинымъ), Глазунова (1-ая часть фортепіаннаго концерта, весьма удачно переданная ученикомъ г-жи Есиновой, г. Захаровымъ), Римскаго-Корсакова (Испанское Каприччіо подъ управленіемъ г. Черепнина, виолончельная серенада въ исполненіи ученика проф. Зейферта, г. Бродскаго). 17 декабря послѣдовало продолженіе праздника. Днемъ—камерное утро, на которомъ изъ крупныхъ произведеній были исполнены квартетъ G-dur Витоля, Тріо D-moll Арескаго (за скрипичнымъ пультомъ даровитая ученица Ауэра, г-жа Гаузенъ), квинтетъ A-dur Глазунова, изящныя 'Вариации на тему Глинки' для фортепіано Лядова (красиво сыграныя ученицей г. Лядунова, г-жей Голубовской). Съ вокальными мелочами Рубинштейна, Глазунова, Гречанинова, Соколова (прелестный романсъ

въ старомъ стилѣ—,Майскимъ утромъ') выступила г-жа Бутомо, ученица г-жи Ирецкой. У г-жи Бутомо пріятный, свѣжій голосъ, но весьма неважная дикція.

Вечеромъ того же дня состоялся оперный спектакль. Даны: 1-ый актъ ,Маккавеевъ' Рубинштейна, 3-ий ,Сибгурочки' Римскаго-Корсакова и 1-ый ,Орлеанской Дѣвы' Чайковского. Изъ многочисленныхъ участвовавшихъ въ этомъ спектаклѣ ученическихъ силъ,—увы—очень немногіе заслуживаютъ ,именного' о нихъ упоминанія. Хорошимъ исполнителемъ роли Иуды былъ г. Кругловскій, ученикъ г. Габеля. Прекрасный и хорошо обработанный голосъ обнаружила г-жа Файнбергъ—Сибгурочка, ученица г-жи Гладковой. Удачно провела свою партію г. Бобровичъ—Берендей, ученикъ г. Габеля. Музыкально пѣла г-жа Мореншильд—Юанна д'Аркъ, ученица г-жи Ирецкой. Оркестромъ управлялъ г. Черепнинъ.

Въ видахъ соблюденія ,единства мѣста' миѣ отъ опернаго спектакля учащихся консерваторіи слѣдовало бы немедленно перейти къ постоянной новой оперѣ, обосновавшейся въ той же консерваторіи и громко именуемой себя ,Музыкальной Драмой'. Но какъ ни хотѣлось бы миѣ сейчасъ же подѣлиться съ читателями свѣжими впечатлѣніями отъ первыхъ спектаклей ,Музыкальной Драмы',—я чувствую, что этого осуществить невозможно, оставаясь въ предѣлахъ настоящей хроники. Нарушить же единство ,хроническаго' мѣста, высказавъ часть своихъ миѣній сейчасъ, а добрую половину матеріала отложивъ до слѣдующей книжки,—это было бы столь же неприятно читателю, какъ и автору настоящихъ строкъ. Поэтому ограничившись пока общимъ признаніемъ за постановками въ театрѣ ,Музыкальной Драмы' ,Евгенія Онѣгина' и ,Мейстерзингеровъ' немалого интереса, позволю себѣ подробный разборъ новаго дѣла отложить въ полномъ объемѣ до слѣдующаго мѣсяца. Къ тому же въ ближайшіе дни предвидится еще одна постановка въ консерваторскомъ театрѣ (,Садко'), которая безъ сомнѣнія дастъ возможность говорить о ,Музыкальной Драмѣ' полнѣе и опредѣленнѣе.

Каратыгинъ.

† Сацъ

11-го октября въ лѣчебницѣ Тихоновича въ Москвѣ умеръ Илья Александровичъ Сацъ. Погибъ онъ отъ нефрита въ полномъ расцвѣтѣ жизненныхъ и творческихъ силъ, 38 лѣтъ отъ роду. Страненъ былъ жизненный путь Саца. Ученикъ С. И. Таубеа, Сацъ въ послѣдніе годы минувшаго столѣтія внезапно увлекся... толстовствомъ. Увлечение это стоило ему ссылки въ Сибирь. Здѣсь, въ далекомъ Иркутскѣ, отъ идей Толстого онъ снова вернулся къ музыкѣ. Онъ преподавательствовалъ въ музыкальномъ училищѣ, писалъ рецензіи и фельетоны въ ,Восточномъ Обзорѣни'. Съ теченіемъ времени ему разрѣшено было вернуться въ Москву. Вскорѣ Сацъ знакомится со Станиславскимъ и пишетъ музыку къ ,Смерти Тентажля', для кружка ,Студія' подъ ,режисерствомъ' Мейерхольда. Когда зачала ,Студія', Сацъ вмѣстѣ съ режисеромъ Художественнаго Театра Л. А. Сулержицкимъ затѣяли постановку ,Евгенія Онѣгина' на новыхъ основаніяхъ, съ возможно болѣе полнымъ изгнаніемъ изъ постановки ,Вампуки'. Миѣ не случилось видѣть этого спектакля. Но очевидцы говорятъ, что успѣхъ былъ огромный, что постановка вышла на рѣдкость свѣжая, красивая и убѣдительная. Этотъ успѣхъ рѣшилъ судьбу Саца, который вскорѣ же получилъ приглашеніе заведывать музыкальной частью въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ. Отнынѣ Сацъ становится представителемъ прикладной музыки. ,Чистой' музыки онъ почти вовсе не сочиняетъ, а все—для театра, все въ связи съ драмой, со сценой, съ ея своеобразными требованіями и условіями. Жалѣть ли объ этомъ? Говорятъ, что самъ Сацъ въ послѣднее время горько печалился объ одностороннемъ направленіи своей дѣятельности и даже приступилъ къ сочиненію произведенія въ симфонической формѣ, котораго судьба не дала ему кончить. Какъ знать, можетъ быть изъ Саца со временемъ выработался бы отличный и оригинальный симфоническій композиторъ, а могло случиться и наоборотъ: измѣнивъ теченіе своихъ музыкальныхъ мыслей, онъ не сумѣлъ бы влить

нхъ въ новое русло. Миѣ думается, что послѣднее вѣриѣ, что у него въ крови жила какой то особый 'живчикъ' безпокойства, вѣчной неудовлетворенности и неуравновѣшенности, погони за цѣлнстью преходящихъ мгновѣнн, и что у него вовсе не было той склонности къ усидчивости, къ регулярной работѣ, къ увѣренному и планомерно творчеству, ко всѣмъ тѣмъ качествамъ, какихъ требуетъ отъ своихъ адептовъ 'чистая' симфонія.

А всего вѣриѣ то, что и содѣяннаго по музыкальной части Сацомъ слишкомъ достаточно для признанія за нимъ крупнаго таланта. Правда, все это не 'чистая' музыка, все это черная работа для театра, для драмы, для чего угодно, только не для музыки *an und für sich*. Есть у Саца нѣкій цыганскій романсъ для 'язвительнаго тенора'. По музыкѣ сущій вздоръ. Но надо было слышать, какъ онъ его самъ пѣлъ, и свѣтъ, громко и какъ бы гнѣвно захопывалъ крышку рояля. Сколько злого сарказма надъ самой цыганщиной вкладывалъ онъ въ ея исполненіе! И этотъ нелѣпый стукъ рояльной крышки — онъ вѣдь входилъ въ 'нюансы' исполненія, былъ оговоренъ особымъ примѣчаніемъ — какимъ-то образомъ ввязался съ пѣніемъ Саца, что то дополнял. Казалось, въ чаду веселья гробъ захопнулся надъ кѣмъ то. Становилось жутко. А въ глазахъ Саца играла усмѣшка не то безшабашно веселая, не то скорбная. И становилось еще страшнѣе... Есть у Саца фривольная пѣсня для Плевницкой, тоже какая то пикетная по музыкѣ, но чувствуешь, что съ надлежащей мимикой, съ искусной интонаціей пѣсней этой можно Богъ знаетъ какой успѣхъ сорвать. Наибольшую извѣстность приобрѣлъ Сацъ своими превосходными музыкальными композиціями къ 'Жизни Человѣка', 'Анатемъ', 'Синей птицѣ', 'Драмѣ Жизни' и другимъ пьесамъ, поставленнымъ въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ. Изъ болѣе значительныхъ по объему и болѣе претендующихъ на самостоятельный музыкальный интересъ произведеній Саца, надо назвать его сатирическую оперу 'Не хвались идучи на рать' и послѣднее сочиненіе его 'Козлоногіе', которое играли въ Петербургѣ въ Литейномъ театрѣ въ тотъ часъ,

когда авторъ 'Козлоногихъ' боролся со смертью. Превосходно удавалось Сацу схватывать еврейскій колоритъ въ музыкѣ (напримѣръ, въ музыкѣ къ 'Miserege'). Но попробуйте отнять отъ искусства Саца сцену, текстъ, спеціальныя ремарки исполненія. Остаются какія то разрозненныя пятна, любопытныя гармоническіе штрихи, и ни какихъ слѣдовъ жизни. Что за странная музыка! Безусловно 'грязная', всегда дополнительная къ чему то. Тайна въ томъ, что не только она дополняетъ, но и ее обратно дополняютъ, осмысливаютъ, придаютъ ей силу, блескъ, фантазію тѣ же условія, дополняютъ которыя она призвана. Дѣйствіе равно противодѣйствію. Это законъ общій. Но все же я никогда не встрѣчалъ такой музыки — зеркала. Сама по себѣ ничто, нуль. А зажгите вокругъ свѣчи, и она заблеститъ заискрится какъ огонь. Потушите свѣтъ, и она потухла. Развѣ этого мало? Развѣ эта 'грязная' музыка не рождена душой необыкновенной, свѣтлой, не только талантливой, но и загадочной въ своемъ чисто-импрессионистскомъ талантѣ?

† Виноградскій

4-го октября скончался въ Кіевѣ извѣстный дирижеръ Александръ Николаевичъ Виноградскій.

Покойный родился въ Кіевѣ и здѣсь же закончилъ свое общее образованіе (въ Кіевскомъ университетѣ, по юридическому факультету). Музыкой занимался подъ руководствомъ Н. Ф. Соловьева и М. А. Балакирева. Дирижерская карьера его началась въ Саратовѣ, гдѣ А. Н. состоялъ директоромъ музыкальнаго училища и завѣдывалъ концертами И. Р. М. О. (1884—1886). Позже А. Н. былъ избранъ предѣтелемъ Кіевскаго отдѣленія И. Р. М. О. и съ 1889 г. сталъ во главѣ кіевскихъ симфоническихъ концертовъ, которые, благодаря дирижерскому дарованію и художественному вкусу покойнаго, сразу поднялись на большую высоту. Въ качествѣ дирижера-гастролера Виноградскій неоднократно выступалъ въ Петербургѣ, Москвѣ, Одессѣ, Харьковѣ, а также за границей, въ Вѣнѣ, Берлинѣ, Парижѣ, Антверпенѣ и пр.

Какъ дирижеръ, Виноградскій не былъ чуждъ нѣкоторыхъ преувеличеній въ экспрессіи исполняемыхъ имъ произведеній. Не совсѣмъ приятное впечатлѣніе производила также слишкомъ беспокойная и рѣзкая жестикуляція Виноградскаго, когда онъ стоялъ за дирижерскимъ пультомъ. Но его большой артистическій темпераментъ и, нѣрѣдко, проявляемая имъ тонкая музыкальность передачи, заставляли извинить ему нѣкоторыя странности его дирижерской манеры. Для Виноградскаго, какъ человѣка, характерны были его беззавѣтная преданность интересамъ искусства, пылкость и экспансивность характера, сердечная отзывчивость и доброта.

Каратыгинъ.

'Хованщина' въ московскомъ Большомъ театрѣ

Наиболѣе крупнымъ художественнымъ событіемъ въ жизни московскаго театра текущаго сезона является постановка 'Хованщины' Мусоргскаго, на сценѣ Имп. Большаго театра, съ участіемъ и подъ режиссерствомъ Шалапина. Въ то время, какъ опера эта обошла уже многія сцены культурнаго міра, chef d'oeuvre музы Мусоргскаго, послѣ долгихъ усилій, лишь благодаря авторитету Шалапина, увидѣлъ, наконецъ, свѣтъ рампы казеннаго театра. Поднявшись на вершину творческой интуиціи, Мусоргскій создалъ свою дивную 'народно-музыкальную драму'. Нигдѣ такъ ярко не использованы русскіе народные напѣвы, нигдѣ не придается такое важное значеніе хору, какъ въ этой музыкальной картинѣ народнаго быта. Мусоргскій—эпикъ, съ оттѣнкомъ пессимизма, Отрицаніе жизни, какъ источника страданій, стремленіе къ тайнамъ ночи,—вотъ ceterum sensuo всего творчества Мусоргскаго. Смотря на жизнь сквозь призму боевой литературы 60-хъ годовъ, т. е. какъ на средство, а не самоцѣль; вѣра съ убѣжденностью фанатика въ тенденціозность искусства, Мусоргскій, естественно, тяготѣлъ къ программной музыкѣ. Но музыка, какъ непосредственный образъ самой воли, какъ категорическій императивъ чистаго искусства, коль скоро соприкасается со сло-

вомъ, не можетъ ему служить, а лишь терпитъ его около себя, расширяя и дополняя его значеніе: поэтому, идея, столь ревностно проводимая Мусоргскимъ, неизбѣжно должна была потерпѣть крахъ:—большой талантъ композитора спасъ его отъ 'живописи звуками'.

Языкомъ глубокихъ драматическихъ переживаній, языкомъ паюса, заговорила съ нами лучезарная высь созерцаній Мусоргскаго... Въ ритмикѣ, динамикѣ и гармоніи, въ волнахъ живого огня музыки, онъ пошелъ своимъ путемъ: его искусство, вѣрнѣе, стиль письма, предвѣщаетъ современныхъ французовъ съ Дебюсси во главѣ. Его секунды, неожиданныя модуляціи, частая смѣна темповъ,— все это внесло новый трепетъ въ трезвый присяжный академизмъ.

Лишь въ забвеніи—замогъ счастья; а гдѣ же, какъ не въ 'Хованщинѣ', въ этомъ opus'ѣ діопсихической мудрости великаго композитора, можемъ мы замереть на порогѣ мгновенія?

Итакъ, постановкою 'Хованщины' спектакль 12-го декабря долженъ бы былъ подняться до степени 'значительнаго событія',—и если этого не было, если мы не постигли мудрости Силены, то въ этомъ виновато отсутствіе дружной совмѣстной работы, энергіи и, главное, любви къ дѣлу.

Несмотря на всю шумиху, произведенную около постановки этой оперы въ Петербургѣ и на громкій инцидентъ между Шалапинымъ и дирижеромъ г. Сукомъ, окончившійся уходомъ послѣдняго съ генеральной рететиціи, спектакль прошелъ болѣе чѣмъ скромно.

Экстренно вызванный изъ Петербурга дирижеръ Пахитоновъ лишь акомпанировалъ пѣвцамъ и хору, ни разу не вылививъ свою индивидуальность. Вся музыкальная сторона этого спектакля состояла изъ болѣе или менѣе удачныхъ мѣстъ; дѣльнаго-же художественнаго впечатлѣнія, что обыкновенно достигается согласованностью дѣйствія художественныхъ силъ и что рождаетъ великую радость, имя которой—Искусство, спектакль этотъ, къ сожалѣнію, не далъ.

Воинѣ заслуженнымъ успѣхомъ пользовался главный исполнитель этой оперы—хоръ, который, по настоянію публики, повторилъ за-

ключительную сцену (молитва стрѣльцовъ) изъ третьяго дѣйствія.

Хороши были г-жа Збруева въ роли Марыи и, конечно, Шалапинъ (Досиѳей).

Волненіе, овладѣвшее въ первомъ дѣйствіи этимъ воинственнымъ артистомъ, благодаря оваціямъ, которыя ему устроила публика, понемногу улеглось, и гениальный пѣвецъ провелъ свою партію съ присущей ему экспрессіей.

Созвучная игра красокъ Коровинскихъ декораций производить чарующее впечатлѣніе.

Ф. Китцеръ.

ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ

Надежды, возлагавшіяся на утверженіе у насъ постоянной русской оперы, къ сожалѣнію, могутъ не оправдаться. Уже въ прошломъ сезонѣ опера приносила убытокъ антрепризѣ, а въ нынѣшнемъ, за первые три мѣсяца, г. Багровымъ понесенъ огромный дефицитъ. Поэтому имъ возбуждено ходатайство передъ Городской Управой о замѣнѣ оперы... драмой. Если это ходатайство будетъ удовлетворено, Одесса въ разгарѣ сезона останется безъ оперы... Это безпримѣрное въ музыкальных дѣтописяхъ города событіе настолько знаменательно, что на немъ стоитъ остановиться. Городской театръ искони является здѣсь ареной для мировыхъ знаменитостей, правда, въ типичномъ итальянскомъ репертуарѣ съ преобладаніемъ пѣвцовъ характера *bel canto*. Первые же попытки посадить постоянную русскую оперу кончались каждый разъ неудачно, въ виду укоренившагося пристрастія къ итальянцамъ. Нужно было очень много энергіи, смѣлости, а главное вкуса во всей постановкѣ новаго опернаго дѣла, чтобы противопоставить русскую оперу прежней, знаменитой итальянской оперѣ. Нужно было показать, что русскія оперныя силы таятъ въ себѣ возможности, нисколько не уступающія зарубежнымъ руладамъ, и съ наличнымъ русскимъ опернымъ составомъ давать репертуаръ, по качеству и содержанію стоящій выше итальянщины.

Уже первые шаги г. Багрова въ прошломъ году показали, что врядъ ли по его силамъ справиться съ задачей, требующей, кромѣ большой энергіи, еще и очень большихъ средствъ. На ряду съ иными прекрасными постановками русскихъ оперъ и отчасти Вагнера ('Валькирія'), антреприза не отказывалась отъ 'Травиаты' и 'Фаустовъ' въ обычной устарѣвшей банальной постановкѣ. Завоевать же симпатіи публики можно было только новымъ содержаніемъ оперы. Этого содержанія не было. За исключеніемъ 'Сказки о царѣ Салтанѣ' и двухъ оперныхъ миниатюръ, ничего новаго намъ не дали, и весь репертуаръ, по прежнему, состоялъ изъ банальностей, которыя всѣмъ давно оскомили набили. Оперный составъ труппы, — несмотря на участіе отдѣльныхъ прекрасныхъ пѣвцовъ, какъ г.г. Каміонскій, Селявинъ, Розановъ, г-жа Милова, — все же спасти дѣла не могъ, дѣла, въ самой основѣ неправильно поставленнаго. Въ будущемъ антрепренеру придется или вернуться къ итальянскимъ знаменитостямъ (что врядъ ли улыбается Одессѣ, — ибо это очень дорогое удовольствіе), или, что благоразумнѣе, — совершенно пересоздать оперное дѣло на единственно возможной почвѣ: нужно новое содержаніе, вложенное въ высшую художественную форму, согласно требованіямъ времени.

Изъ оперныхъ постановокъ текущаго мѣсяца слѣдуетъ отмѣтить двѣ миниатюры: 'Разлука' д'Альбера и 'Два Пьерро' Б. Яновскаго. 'Разлука' не отличается особенной глубиной музыкальнаго замысла. Но общее построеніе оперы изящно, остроумно иллюстрируетъ характеры дѣйствующихъ лицъ. Авторъ умѣло пользуется всѣми завоеваніями полифонической музыки и его оркестръ красочно и оживленно рисуетъ переживанія героевъ. Въ роли Гильфена очень хороши были г. Залевскій и въ роли Трота — г. Селявинъ.

'Два Пьерро' г. Яновскаго — чрезвычайно интересны по своей музыкальной архитектоникѣ. Въ первой части оперы авторъ пользуется чистой, абсолютной формой музыки, напоминающей Гайдна и Моцарта. Во второй части сцена двухъ Пьерро и Коломбины — въ духѣ модернистскихъ построеній. Очень много ме-

людей, красоты и темперамента, несмотря на то, что авторъ избегаетъ банальной мелодійной закругленности. Въ оперѣ много танцевъ, вся опера ‚плясового‘ характера и отдаленно напоминаетъ о тѣсной связи музыки и танца. Эти постановки мы охотно привѣтствовали бы, если бы не знали, что надъ оперой виситъ Дамокловъ мечъ...

Впрочемъ, будемъ надѣяться, что участь оперы рѣшится въ благоприятномъ смыслѣ; Городская Управа, повидимому, все-же согласится на оставленіе въ театрѣ оперы съ увеличеніемъ субсидіи антрепренеру. А пока, въ ожиданіи разрѣшенія опернаго кризиса, г. Багровъ показалъ, что если въ Городскомъ театрѣ должна оставаться опера, то онъ, г. Багровъ, можетъ если захочетъ, давать подлинныя художественныя постановки; одной изъ нихъ, безусловно, слѣдуетъ считать ‚Лоэнгринъ‘.

‚Лоэнгринъ‘ прошелъ съ большимъ художественнымъ успѣхомъ, еще разъ свидѣтельствующимъ о возможности организаціи и въ провинціи музыкальных Fest-Spiele, какими по замыслу Вагнера и должны быть идеальныя воплощенія его музыкальных драмъ. Оркестровую часть съ большимъ умѣньемъ велъ опытный дирижеръ г. Прибикъ, но, къ сожалѣнію, ‚Лоэнгринъ‘ шелъ съ нѣкоторыми купюрами, что не согласуется съ мнѣніемъ композитора, считавшаго неприемлемыми и невозможными сокращенія въ ‚Лоэнгринѣ‘. За главную роль игралъ г. Розановъ, въ общемъ хорошо справившійся съ вокальной стороной партіи, но желательно было бы больше поэтического перевоплощенія для рыцаря св. Грааля. Интересный болѣзненно-мистическій образъ Эльзы создала г-жа Борина; типичнымъ Фридрихомъ былъ г. Залевскій, также хороши были г-жа Милова (Ортруда) и г. Сергѣевъ (Герцогъ Брабантскій). Единственная сторона, которая требовала бы большаго вниманія—это декорации. Подлинный стиль Вагнера невозможенъ безъ взаимодѣйствія между внѣшней и внутренней сторонами его оперъ. Намъ обѣщали новыя декорации Кіевского художника Эвелбаха по мотивамъ декорации Мюнхенскаго Prinz-Rehenten-Theater. Я видѣлъ постановки Вагнера въ Мюнхенѣ и скажу, что только де-

корации 3-го акта—внутренность спальни Эльзы—меня удовлетворила. Декорация строго выдержана въ средневѣковомъ стилѣ и интересна по отдѣльнымъ архитектурнымъ частямъ. Удаченъ занавѣсъ, закрывающій дѣвую часть свода и вносящій красочное оживленіе и разнообразіе въ монотонный рисунокъ потолка. Остальныя декорации 1 и 2 дѣйствій блѣдны и скучны. Лучше сдѣланы костюмы, хотя и здѣсь желательно было бы больше живописнаго толкованія, чѣмъ хорошаго копированія заграничныхъ образцовъ..

Рядомъ съ ‚Вагнеромъ‘ поставлено нѣсколько комическихъ оперъ, въ томъ числѣ— ‚Сказки Гофмана‘, исполняющіяся съ успѣхомъ. Отмѣчаю г. Селявина (Гофманъ), г-жу Старостину (Антопія) и г. Книгинина (Копеліусъ).

Въ театрѣ Сибирякова у г. Басманова поставлена комедія О. Уайльда— ‚Что иногда нужно женщинамъ‘. Постановка г. Глаголина характерна и проникаетъ въ духъ Уайльдовской комедіи. Парадоксальность комедійныхъ mises en scène со всѣми движеніями, передаваемыми схематично, явилось не только эстетическимъ замысломъ режисера, но отвѣчало инымъ особенностямъ англійской культуры. Очень курьезны были декорации въ стилѣ пресловутыхъ кубистовъ. Интереснымъ Джекомъ Іерингомъ былъ г. Глаголинъ.

Въ свой бенефисъ г. Глаголинъ поставилъ ‚Орлеанскую Дѣву‘, выступивъ въ заглавной роли. Постановка ‚Профессора Сторицына‘ Л. Андреева, несмотря на участіе лучшихъ силъ труппы г. Басманова, художественнаго успѣха не имѣла.

Изъ многочисленныхъ здѣсь театровъ, миниатюръ отмѣчаю Одесскій Малый театръ ‚Мозаика‘. Постановки режисера г. Висковскаго всегда отличаются тщательностью и часто художественны, напр., ‚Бѣлый ужинъ‘ (Исторія двухъ Пьерро). Интересно поставленъ былъ балетъ: ‚Четыре эпохи вальса‘. Рѣчь же г. Висковскаго, посвященная возникновенію театра типа миниатюръ, даже съ ссылками на статьи кн. С. Волконскаго въ ‚Аполлонѣ‘, съ нашей точки зрѣнія не оправдываетъ жизненности ‚миниатюръ‘. Какъ и импрессионизмъ, фиксировавшій только мгновенности жизни,

миниатюра' глубоко не проникает и, скользая на поверхности жизни, должна будетъ уступить мѣсто инымъ формамъ театра.

Симпатичное дѣло возникло въ Городской Аудиторіи (дирекція Валентиновой-Эльашевой). Здѣсь устроилась постоянная драма, культурно обслуживающая отдаленные кварталы города. Первые шаги ознаменовались гастролями талантливой А. А. Пасхаловой, выступившей въ 'Родинѣ', въ 'Мечтѣ любви' и проч. Изъ антуража, въ общемъ весьма приличнаго, отмѣчу г. Герфельди и Горина.

Прибыла сюда XL Передвижная выставка картинъ' и помѣстилась въ Музеѣ. Общее впечатлѣніе—безотрадное и еще разъ убѣждаетъ въ томъ, что даже провинціи передвижники' ничего больше дать не могутъ. Всѣ эти картины гг. Дубовскихъ, Волковыхъ и Пимоненко настолько сухи, деревянны и жалки въ красочномъ отношеніи, что могутъ вызвать отвращеніе къ природѣ у всякаго, любящаго ее. Неужели жизнь кругомъ такъ лишена аромата, цвѣтѣнія, цвѣта, движенія, что ее можно вкладывать въ разъ навсегда заготовленные трафареты? Не спасаетъ выставку и 'Воспоминанія въ Царскомъ Селѣ' Рѣпина, картина, все-же выдѣляющаяся обычной рѣпинской ловкостью среди окружающихъ безпомощныхъ холстовъ.

Литературно-артистическій клубъ возобновилъ свою дѣятельность. Первый 'четвергъ' былъ посвященъ 'Перь-Гинту' Ибсена и реферату г. Перовича о 'Перь-Гинтѣ' и 'Брандѣ'. Г. Яновскій сдѣлалъ сообщеніе о музыкѣ Грига къ 'Перь-Гинту', указывая, что она не является той декоративной музыкой, которая нужна драмѣ, и что по своей абсолютной цѣнности она превосходитъ Ибсена яркостью. Второй вечеръ былъ посвященъ Ѡ. Сологубу.

По приглашенію того-же клуба Георгій Чулковъ прочелъ въ Новомъ театрѣ интересную лекцію на тему: 'Современная душа и нѣкоторыя темы Достоевскаго'. Начавъ съ опредѣленія трехъ формулъ искусства—искусства для искусства, искусства для гражданственности и искусства для личности—и замѣтивъ, что послѣдняя формула не противорѣчитъ первой и отчасти совпадаетъ со второй, г. Чулковъ ска-

залъ, что искусство для личности наиболѣе соответствуетъ современнымъ чувствованіямъ, ибо даетъ личности раскрыть себя, узнать себя въ космосѣ и утвердить себя со всѣми. Это — искусство, стремящееся преобразовать дѣйствительность, искусство, предваренія мировой гармоніи. Сравнивая творчество Достоевскаго съ Эдгаромъ По и Гойей, въ противобѣдѣ творчеству Данте, Рафаэля и Моцарта, г. Чулковъ относитъ Достоевскаго къ разрушителямъ цѣнностей, стремящихся раскрыть тайны 'ночной души' и за предѣлами разума раскрыть первоисточникъ любви, приближаясь къ ея неземному лику. И въ этомъ общности Достоевскаго съ современной душой и его несомнѣнное вліяніе на В. Иванова, Блока и модернистовъ. Въ заключеніе г. Чулковъ сравнилъ Достоевскаго съ Врубелемъ. У обоихъ то же стремленіе къ монументальности, та же 'мечта о Мадоннѣ' и то же стремленіе дойти до послѣдней черты. Общее въ судьбѣ Врубеля и Достоевскаго, что они 'посмѣли' заглянуть въ лицо Пречистой. За вѣтъ ихъ—,красота спасетъ міръ', но не красота, заключающаяся въ эстетическомъ созерцаніи, а въ дѣятельности, отвѣтственной передъ личностью. Здѣсь лекторъ, по моему, сдѣлалъ логическую ошибку, ибо его формула, искусство для личности, исключаящая въ итогѣ 'эстетическое созерцаніе', какъ норму искусства, тѣмъ самымъ противорѣчитъ его первоначальному заявленію, что 'искусство для личности' не противорѣчитъ формулѣ 'искусства для искусства'.

Одесскимъ музыкальнымъ О-вомъ предпринятъ циклъ историческихъ концертовъ. Первые вечера посвящены Моцарту и Бетховену.

М. Г.

СМѢСЬ

19 декабря 1912 г., въ помѣщеніи Общества Интимнаго Театра 'Бродячая Собака', Сергѣемъ Городецкимъ была прочтена лекція подъ названіемъ 'Символизмъ и Акмеизмъ'. Въ основу ея были положены мысли, высказанныя лекторомъ въ статьѣ, напечатанной въ этомъ номерѣ 'Аполлона'. Лекція вызвала оживленные

прения. Н. Гумилевъ, по существу соглашаясь съ лекторомъ, возсталъ противъ нѣсколько односторонней и несправедливой оцѣнки символизма и отмѣтилъ, что въ лекціи говорилось главнымъ образомъ объ адамизмѣ, а не объ акмизмѣ. Адамизмъ же, являясь не міросозерцаемъ а міроощущеніемъ, занимаетъ по отношенію къ акмизму то же мѣсто, что декадентство по отношенію къ символизму. Кромѣ того, имъ же было указано, что подобно тому, какъ символизмъ былъ торжествомъ женскаго начала духовной культуры, акмизмъ отдаетъ рѣшительное предпочтеніе мужскому началу. Лекторъ, попросивъ слова не въ очередь, присоединился къ мнѣніямъ оппонента и объяснилъ свое отношеніе къ символизму требованіемъ настоящаго момента. Затѣмъ Д. Кузьминъ-Каравасъ привѣтствовалъ акмизмъ, за то, что онъ возвращаетъ искусству право быть свободнымъ отъ какихъ либо постороннихъ требованій выраженіемъ творческой силы человѣческаго духа. Василій Гишпіусъ, отрекомендовавшись символистомъ, предостерегалъ акмизмъ отъ опасности впасть въ самодовольство и потерять вѣру въ 'землю обѣтованную', конечный пунктъ человѣческихъ исканій. Е. Зноско-Боровскій отвергалъ самый фактъ существованія акмизма, какъ школы отличной отъ предыдущихъ, и въ доказательство приводилъ выдержки изъ старыхъ статей Н. Гумилева, написанныхъ, когда послѣдній считалъ еще себя символистомъ. А. Кудьбинъ привѣтствовалъ акмизмъ въ выраженіяхъ запутанныхъ и странныхъ. Остальные ораторы обнаружили свою полную неподготовленность къ разсужденіямъ о вопросахъ литературы. Лекторъ отвѣтилъ каждому изъ оппонентовъ, ни въ чемъ не измѣнивъ своей первоначальной точки зрѣнія.

Исполнившееся 17 декабря тридцатипятилѣтіе со дня смерти Некрасова вызвало въ печати рядъ статей. Этимъ лишній разъ подчеркивается вся значительность покойнаго поэта и

необходимость для каждой эпохи установить на него свою точку зрѣнія. Однако, потому что либеральное общество, вообще чуждавшееся поэзіи, какъ-то сразу признало Некрасова своимъ, большая публика заподозрила его исключительно поэтическій талантъ въ неискренности и тенденціозности. Это—странная ошибка. Некрасовъ широкъ, какъ былъ широкъ одинъ Пушкинъ, онъ, какъ глубоко русскій человѣкъ, полонъ противорѣчій, онъ одинъ размахистыми ударами молота ковалъ русскій реализмъ, и не удивительно, что въ его произведеніяхъ можно найти подтвержденіе любой, самой узкой, политической программы. Но его гений стоитъ выше этого, его паеосъ по существу иной. Его манитъ матеріальное благосостояніе для всѣхъ, чувственно, даже грубо воспринимаемая красота и вытекающее отсюда свободное развитіе личности. Какъ исправный хозяинъ, онъ сердится, видя, что въ мірѣ нѣтъ достаточнаго порядка, и для него печаль неразлучна съ гнѣвомъ. Однако, онъ далекъ отъ холоднаго раціонализма, онъ чувствуетъ себя роднымъ міру и, борясь противъ временнаго, дѣлко держится за извѣстный безпорядокъ. Никогда онъ не удивлялся смерти, ни своей, ни чужой, и никто такъ глубоко не почувствовалъ Россію, какъ онъ, хотя бы въ этихъ строкахъ:

...О, матушка Русь, ты привѣтствуешь сына
Такъ сладко, что кругомъ идетъ голова;
Твой мужики на меня выгоняли
Звѣрей изъ лѣсовъ дѣлалъ день
И ночью дорогу мою освѣщали
Пожары твоихъ деревень.

Символисты первые почувствовали въ Некрасовѣ большого 'Божьей милостью' поэта. Бальмонтъ говорилъ о немъ въ своихъ статьяхъ, Блокъ и Бѣлый подражали ему. Но этого, конечно, еще слишкомъ мало, и вопросъ—что же такое поэзія Некрасова?—стоитъ на первой очереди передъ изслѣдователями русской поэзіи.



Хроуэска

ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛІИ

Поэзія и романъ

Въ ожиданіи добраго количества поэтическихъ произведеній, которыми новый годъ обогатитъ книжный рынокъ (общаны томики стихотвореній Орвіето, Пастонки, Годзано, Моретти и другихъ авторовъ, менѣе извѣстныхъ), на исходѣ 1912 г. витрины книгопродавцевъ были уставлены толстыми томами въ обложкахъ огненнаго цвѣта, въ которыхъ мятежная поэзія попыталась собрать все, что ей удалось создать наиболѣе знаменательнаго за послѣдніе годы. Антологія, изданная миланскими футуристами, не лишена интереса, но я, естественнымъ образомъ, буду говорить о ней только для полноты хроники въ виду того, что уже вся итальянская критика сочла своимъ долгомъ упомянуть о книгѣ въ обложкѣ огненнаго цвѣта.

Можно спорить, напримѣръ, объ этическомъ значеніи стиховъ Эприко Каваккіоли, но нельзя отрицать ихъ изысканную латинскую пѣвучесть. Альдо Палаццески можетъ вызвать улыбку своимъ, свидѣтельствующимъ о незрѣлости мысли, ребячествомъ, но наша душа невольно подпадаетъ подъ обаяніе нѣкоторыхъ его наивностей. Лучано Фольгоре умѣетъ обнаруживать, среди своихъ часто слишкомъ незамысловатыхъ приемовъ, мощные творческіе порывы и, что еще болѣе замѣчательно, онъ передаетъ ихъ съ искусствомъ, которое никогда не переходитъ въ искусственность. Коррадо Говони—изящный художникъ скромной жизни; Либеро Альтомаре—неистовый пѣвецъ

печали, необузданный мастеръ стиха, умѣющий находить совершенно новые звуковые эффекты. Если бы поэзія заключалась исключительно въ обновленіи формы, всѣхъ этихъ молодыхъ писателей нужно было бы признать великими поэтами. Основная ошибка ихъ вождя, Ф. Т. Маринетти, заключается въ томъ, что онъ воображаетъ, будто онъ проникъ уже со своими товарищами въ тронный залъ дворца поэзіи, тогда какъ большая часть ихъ еще находится въ прихожей. Тотъ, кто утвердитъ въ Италіи бѣлый стихъ, будетъ великимъ поэтомъ, если только онъ сумѣетъ вложить возвышенный міръ ощущеній и мыслей въ эту музыкальную форму, которая еще рѣжетъ классическій слухъ итальянцевъ. Такимъ образомъ, книга, о которой идетъ рѣчь, цѣнна, какъ 'Антологія исканій'. Очень вѣроятно, что взаимодействіе этихъ молодыхъ и смѣлыхъ порывовъ создастъ завтра пророка поэзіи будущаго! Тогда назначеніе футуризма будетъ исполнено, и онъ уступитъ мѣсто 'викторизму' зовущихъ впередъ вѣковъ...

Чтобы почтить память извѣстнаго покойнаго романиста Джироламо Роветта, въ Италіи была учреждена премія въ 3000 лиръ за лучшій романъ, появившійся въ послѣднее время. Въ составъ жюри входили два выдающихся представителя молодой итальянской критики: Борджезе и Гавни. Послѣдній, являющійся, къ слову сказать, авторитетнымъ критикомъ *Corriere della Sera*, написалъ отчетъ, представляющій изъ себя образецъ дипломатической тонкости. Такъ какъ среди конкурировавшихъ романовъ не оказалось *chef-d'oeuvre'a*, то премія

была раздроблена на несколько мелких и распределена между романами, достоинство которых трудно поддается учету. Среди награжденных встречаются имена Вирджинио Брокки, Лунджи Сичиліани, Кароло де-Проспери, а из числа менее известных—Гвидо да-Верона и Джузеппе Бруннати; это два молодых писателя с большими задатками и, без сомнѣнія, одаренные художественной силой в большей степени, чѣмъ перечисленные в первую голову. Изъ послѣднихъ выдѣляется Вирджинио Брокки, писатель очень серьезный (можетъ быть, даже слишкомъ), который далъ намъ настоящей мощный романъ в своихъ 'Орлахъ' ('Aquila'); и хотя онъ пошелъ назадъ въ 'Жирондѣ' ('La Gironda') и въ 'Звучащемъ Островѣ' ('L'isola sonante'), итальянскій романъ все же въ правѣ ожидать отъ него многого. Въ своемъ отчетѣ Ганни отмѣчаютъ достоинства Брокки, да-Верона и Брунати и отлично допускаетъ, между строкъ, что въ послѣдующихъ состязаніяхъ эти три молодыхъ автора будутъ въ состояніи побѣдить болѣе счастливыхъ теперь соперниковъ. Ясно однако, что ни одинъ изъ нихъ не обнаружилъ до сихъ поръ того чувства оригинальности и того типическаго писательскаго дарованія, той мощи воображенія и анализа, той искусности замысла и развязки, въ которыхъ все же, по существу, заключается секретъ романа и романиста. Послѣ Достоевскаго и Толстого (называю только ихъ) повѣствовательное искусство имѣло бы, кажется, право требовать отъ молодыхъ талантовъ кое-чего другого, чѣмъ обычныя изображенія событий и лицъ, съ полученными изъ вторыхъ рукъ психологическимъ элементомъ и описаніями природы, къ чему, повидимому, и эти молодые писатели уже насъ приучили. Еще не созданъ романъ, который былъ бы современной поэмой въ прозѣ и который увлекалъ бы души читателей въ электрической водоворотъ искусства, являющагося отраженіемъ жизни нашихъ дней.

Музыка

Настали, повидимому, благоприятныя времена для музыкальной драмы въ Италіи. Рядъ музыкантовъ поставилъ на разныхъ сценахъ

оперы, неодинаковаго характера по замыслу и по настроенію, но сходныя по успѣху, который всѣмъ имъ улыбнулся. Другіе же работаютъ еще въ тѣни, и тамъ, должно быть, таятся великолѣпныя силы для новой борьбы; назовемъ маэстро Эльдебрандо Пиддетти, Отторино Респиги и Балилу Прателлу.

Риккардо Дзандони, Эдіо Камусси, Армандо Сеппили, Джакомо Орефиче и много другихъ, менее известныхъ, предстали въ этомъ году передъ судомъ публики, которая не поскупила на рукоплесканія. Мы присутствуемъ при расцвѣтѣ прекрасныхъ латинскихъ талантовъ, влюбленныхъ въ свое искусство, еще несколько неуверенныхъ въ выборѣ направленія, слѣдующихъ то величественной родной традиціи, то сложной формулѣ имцевъ и французовъ (въ особенности французовъ), и все же служащихъ бодрящимъ доказательствомъ, что творческая жизненная сила итальянскаго музыкальнаго темперамента болѣе, чѣмъ когда-либо, энергична, если не сказать—отважна.

Начнемъ со старѣйшихъ и остановимся на Армандо Сеппили, который своей 'Синицей' ('Cingallegra') показалъ, что онъ умѣетъ изобрѣтать все новыя и новыя чары. Опера, кое-гдѣ напоминающая слащавость 'Богемы' Пуччини, понравилась публикѣ именно благодаря легкости, съ которой она передаетъ свои настроенія слушателямъ, и богатству инструментовки, отбѣнковъ и мягкихъ переходовъ. Джакомо Орефиче, уважаемый преподаватель миланской консерваторіи, захотѣлъ оказаться на высотѣ своего положенія, какъ профессоръ. Въ качествѣ глубокаго знатока всѣхъ тайнъ науки о звукахъ, онъ далъ въ 'Раддѣ' (дикой, необычайной драмѣ, навѣянной Максимомъ Горькимъ!) все, что можетъ принести въ театрѣ художникъ, одаренный пылкимъ талантомъ, аристократическимъ вкусомъ и широкимъ образованіемъ. Опера болѣе, чѣмъ по чему либо другому, понравилась за умѣлый вклектизмъ въ выборѣ ультра-модернистскихъ образцовъ. Штрауссъ и Дебюсси—вотъ два полюса, которые уравниваютъ художественныя возрѣвнія маэстро, внесшаго и отъ себя лично ту соразмѣренную силу и то чувство драматизма человѣческой жизни, которыхъ

свойственны итальянскимъ композиторамъ. Но истинными побѣдителями оказались двое молодыхъ, даже совсѣмъ молодыхъ: Эцио Канусси и Риккардо Дзандони.

Эцио Канусси принадлежитъ къ парижской школѣ, которая многимъ обязана легкой, но изысканной формулѣ Массне. Его опера „Дю Барри“ была удостоена перваго приза на одномъ конкурсѣ въ столицѣ Франціи, и ея блестящій успѣхъ на сценѣ еще разъ подтвердилъ, что награда была присуждена по заслугамъ. „Дю Барри“, написанная на очень слабое либретто, знакомитъ насъ съ композиторомъ, одновременно одареннымъ чувствомъ поэзіи и чувствомъ театра. Въ партитурѣ встрѣчаются замѣчательныя мѣста. Ему удалось изобразить чувственную обстановку Версальскаго дворца, какъ, быть можетъ, никто до него не рѣшился это сдѣлать въ музыкальной драмѣ. Онъ владѣетъ оркестромъ съ большимъ искусствомъ, а его герои поютъ, какъ уже больше нигдѣ не поютъ, то-есть, согласно завѣтамъ старой итальянской школы, въ то же время свободно отъ всякихъ условностей. Канусси досталась честь и удовольствіе видѣть, какъ публика толпой стремилась слушать его оперу и выходила изъ театра взволнованная, что въ наши дни какъ будто кажется анахронизмомъ.

Риккардо Дзандони несомнѣнно наиболѣе популярный изъ молодыхъ итальянскихъ маэстро. Онъ перегналъ уже самого Франка-Альфани, который послѣ постановки „Воскресенія“ въ La Scala казался вождемъ молодого поколѣнія оперныхъ композиторовъ. Это уже третья опера Дзандони. Въ „Сверчкѣ у очага“ (Il Grillo del Focolare) онъ попробовалъ свои силы въ интимномъ домашнемъ жанрѣ и былъ награжденъ очень почтеннымъ успѣхомъ. Его „Кончита“ одержала блестящую побѣду: эта опера, проникнутая болѣзненной страстью, покорила слушателей и странствуетъ теперь по лучшимъ театрамъ свѣта. Послѣднимъ его произведеніемъ была „Меленида“, красивая страничка языческой чувственности и пантеизма въ рамкѣ, величественнѣе которой нельзя себѣ представить: въ рамкѣ Римской Имперіи. Всѣ достоинства молодого маэстро ярко обнару-

жились въ „Меленидѣ“: опредѣленно выраженная изысканность вкуса, глубокое и разнообразное вдохновеніе, удивительная мощь инструментовки. Опера Дзандони имѣла полный успѣхъ въ Миланѣ и широко открыла двери La Scala его „Франческѣ изъ Римини“ которую онъ пишетъ на текстъ трагедіи д'Аннунціо. Публика слѣдитъ съ неослабнымъ вниманіемъ и довѣрjemъ за этимъ симпатичнымъ и скромнымъ музыкантомъ. И я не сомнѣваюсь, что, если Риккардо Дзандони поищетъ новыхъ источниковъ для своего вдохновенія и увеличить число отбѣнниковъ на своей палитрѣ, которую нѣкоторые склонны признавать слишкомъ однообразной, онъ будетъ въ состояніи достигнуть, и при томъ въ самомъ скоромъ времени, той высоты, на которую ему теперь всѣ искренно желаютъ подняться.

Paolo Buzzi.

НОВЫЯ КНИГИ И ЖУРНАЛЫ

18-й Альманахъ „Шиповника“

(СПБ. изд. „Шиповникъ“ 1912 г. ц. 1 р. 25 к.).

Центральное мѣсто въ послѣднемъ альманахѣ „Шиповника“ безусловно занимаетъ пьеса Э. Сологуба „Заложники жизни“, недавно поставленная на казенной сценѣ. Публика и печать, привѣтствовавшая эту пьесу, имѣла въ виду скорѣе самый фактъ постановки дѣйствительно поэтического произведенія на Императорской сценѣ, нежели самую пьесу. Мы не хотимъ сказать, что не было обращено вниманія на „Заложниковъ жизни“, какъ на художественное произведеніе, но радость побѣды нѣсколько отылекала это вниманіе, съ чѣмъ едва ли кто будетъ спорить. Конечно, „Заложники жизни“, какъ произведеніе, предназначенное для сцены, должно разбираться въ связи со сценической постановкой, но какъ всякая пьеса—подлежитъ и чисто литературному разсмотрѣнію, тѣмъ болѣе, что многое въ театрѣ пропадаетъ изъ того, что понятно только при чтеніи. Въ ремаркахъ говорится о дѣйствіяхъ иногда даже больше, чѣмъ въ діалогахъ персонажей; часто разсказывается, что происходитъ не только между дѣйствіями, но посреди ихъ. Психологія героевъ, ихъ вза-

имотношенія и даже конфликты, будучи перенесены въ ремарки, закрытыя для зрителя, не способствуютъ сценичности сологубовской пьесы... Вообще же распространенныя ремарки не сценическаго содержанія, введенныя д'Анпунціо, перенятыя Л. Андреевымъ и почему-то принятыя Сологубомъ для 'Заложниковъ жизни', не совсѣмъ понятны въ драматическомъ произведеніи. Эти ремарки, безусловно принося съ собою полноту впечатлѣнія для читающаго, совершенно пропадаютъ для слушателя; между тѣмъ никакъ нельзя отрицать, что сценическаія произведенія имѣютъ въ виду слушателей и зрителей, а не чтецовъ.

Въ 'Заложникахъ жизни' у Сологуба происходитъ соединеніе реальности съ фантастикой, т. е. фантастическое входитъ въ жизнь и соединяется съ повседневностью, одно и то-же лицо намъ представляется то какъ реальное существо съ плотью и кровью, то какъ созданіе фантазіи, имѣющей первобытные корни, и оторванное отъ міра дѣйствительности. Этотъ приемъ, столь пѣвительный у Гофмана, кажется, впервые вознесшаго его на недосягаемую высоту, имѣетъ ту особенность, что онъ дѣйствененъ и убѣдительно лишь въ томъ случаѣ, когда авторъ самъ вѣрится въ создаваемые имъ образы и лишень всякой предвзятой мысли. Намъ кажется, что Сологубъ не только имѣетъ предвзятую мысль въ символизациі, но далеко не вѣрится въ создаваемые имъ символы. Мечта и жизнь, Альдонса и Дульдиня, — эти излюбленныя противоположенія поэта, — намъ настолько же извѣстны, насколько въ данномъ произведеніи, воплощаемые живыми актерами, — намъ кажутся слишкомъ воплощенными и совсѣмъ не убѣдительными. И Лиличка Лунагорская намъ представляется просто декадентствующей барышней, отнюдь не древней Лидиѣ, такъ же, какъ въ 'Навяхъ Чарахъ' Эмануилъ Осиповичъ Давыдовъ не возбуждаетъ въ насъ никакихъ аналогій, кромѣ самыхъ неловкихъ и непріятныхъ. Если это символизмъ, то очень невинный... А между тѣмъ, лишенная этого символизма, пьеса Сологуба представляетъ собой довольно обычную бытовую исторію, мѣстами волнующую и не то чтобы очень поучительную.

Все же, какъ мы сказали раньше, это произведеніе большого поэта, не самое удачное, но во всякомъ случаѣ несущее въ себѣ всѣ признаки подлиннаго художественнаго замысла. Притомъ нужно замѣтить, что это едва-ли не первое поэтическое произведеніе, касающееся современности, если не считать лирическихъ драмъ Блока, настолько фантастичныхъ, что реальная почва въ нихъ почти отсутствуетъ. Потому вмѣстѣ съ публикой Александринскаго театра, мы привѣтствуемъ не только пьесу Сологуба, какъ таковую, но главнымъ образомъ самый фактъ появленія на казенной сценѣ, послѣ долгаго перерыва, настоящаго художественнаго произведенія.

Повѣсть Ремизова 'Пятая язва', помѣщенная въ томъ-же альманахѣ, насъ нѣсколько разочаровала, потому что мы привыкли ждать отъ этого художника все новыхъ достиженій, а между тѣмъ въ данной повѣсти, если и есть достиженія, то исключительно въ смыслѣ отдѣльных словечекъ и то забавныхъ, то отвратительныхъ эпизодовъ, которые нагромождены съ такою неумѣренностью и съ такимъ отсутствіемъ такта, что почти не производятъ никакого впечатлѣнія.

Никто не будетъ такъ наивенъ, чтобы видѣть въ новомъ произведеніи Ремизова изображеніе хотя бы провинціальной дѣйствительности; это просто 'шашлыкъ' изъ непристойныхъ эпизодовъ и невѣроятныхъ анекдотовъ, фабула же настолько сплетена съ разными сновидѣніями и подробностями, что ее почти нѣтъ возможности уловить, а то, что доступно обозрѣнію, весьма спутано и незначительно.

Очевидно, подражателемъ Ремизова является Пришвинъ, который вмѣстѣ съ большою ясностью отличается и большею прѣисностью и незначительностью содержанія. Сама 'свѣ-жестъ', отличающая рассказы Пришвина, дѣлается нѣсколько стереотипною.

М. Кузмицъ.

Стихи въ журналахъ 1912 г.

Почти всѣ наши періодическія изданія обладаютъ печальнымъ свойствомъ запаздывать въ своихъ сужденіяхъ и вкусахъ относительно

поэзии текущего дня. Въ настоящее время для большинства изъ нихъ К. Бальмонтъ—передовой поэтъ, Блокъ—юноша, подающій надежды, и символизмъ—развивающееся литературное течение. Такого взгляда на современную русскую поэзию явно придерживаются многие 'толстые' журналы: 'Вѣстникъ Европы', 'Современный Миръ', 'Новое Слово', 'Новая Жизнь', 'Новый Журналъ для Всѣхъ' и популярнѣйшіе изъ еженедѣльниковъ: 'Нива', 'Солнце Россіи'.

Отличительное свойство всѣхъ этихъ изданій—любовь къ поэзии второго сорта. Имена В. Брюсова, А. Блока, Н. Гумилева, Кузмина встрѣчаются тамъ несравненно рѣже именъ Ладженскаго, Василевскаго, А. Липецкаго, Рославлева и пр. представителей модернизма изъ третьихъ рукъ. Такое неумѣнье отмѣчать золото отъ позолоты объясняется просто: А. Рославлевъ, дурно перепѣвающій Брюсова временемъ 'Вапна', кажется поэтомъ—редактору 'Вѣстника Европы' или 'Новой Жизни'—именно потому, что его стихи подходятъ подъ мѣрку устарѣвшаго—и значить общепризнаннаго модернизма. Кромѣ этого, вульгарный перепѣвъ всегда пріятнѣе тонкаго оригинала для людей неодаренныхъ вкусомъ.

Вторую по многочисленности группу изданій, совершенно отличную отъ первой, но стоящую еще болѣе не въ курсѣ поэтическихъ дѣлъ, составляютъ: 'Русское Богатство', 'Жизнь для Всѣхъ', 'Новое Время', 'Свѣтлый Лучъ',—журналы, тяготеющіе къ т. н. 'старой' поэзии. Каждое изданіе этой группы имѣетъ собственныхъ поэтовъ, но и Ада Гумаченко ('Русское Богатство'), и Леонидъ Афанасьевъ изъ 'Новаго Времени', и И. Трубинъ ('Жизнь для Всѣхъ') пишутъ одинаково,—вяло, скучно, съ тупымъ безразличіемъ относятся и къ стиху, и къ содержанію, и къ выбору словъ. Ихъ обычная тема—повтореніе лирическихъ общихъ мѣстъ, отличительное свойство ихъ стиховъ—туманность и водянистость. Конечно, старая поэзия тутъ не причемъ!

Схожіе между собой 'Завѣты' и 'Современникъ' какъ будто стремятся соединить дурной модернизмъ 'Вѣстника Европы' съ фальшивой, необудительной, неизвѣстно для чего существующей гражданской поэзіей. Рѣдкія стихо-

творенія Н. Клюева, С. Городецкаго мало скрашиваютъ поэтическую бездѣятность этихъ еженедѣльниковъ.

Двойственное впечатлѣніе производитъ 'Русская Мысль', безусловно культурнѣйшій изъ нашихъ общихъ журналовъ. Имя ея руководителя, В. Брюсова, не позволяетъ заподозрить 'Русскую Мысль' въ непониманіи задачъ современной поэзии, но чѣмъ объяснить, что на ряду съ лучшими нашими поэтами, тамъ печатаются Н. Львова, Л. Зиловъ, единственное достоинство которыхъ въ томъ, что они пишутъ гладко... И тутъ же помѣщаются вовсе жалкія произвенія С. Фруга, извѣстнаго, пѣвца школы Надсона и Апухтина. Слѣдуетъ ли это считать компромисомъ изъ желанія угодить вкусамъ широкой публики, или бессознательнымъ копромисомъ—сказать трудно.

Столь шумѣвшіе недавно 'Его-футуристы', издають газету 'Петербургскій Глашатай', гдѣ неумное и очень не новое по своимъ 'освободительнымъ' приемамъ новаторство, страннымъ образомъ объединилось съ умирающимъ символизмомъ. Впрочемъ, такое соединеніе перестаетъ удивлять, когда сравнишь силы обонихъ союзниковъ. И стихи футуристовъ (Широковъ, Доринъ, Онисимовъ), и стихи представителей стараго поколѣнія, печатаемые въ приложенияхъ къ 'Глашатаю',—одинаково слабы. Первые безобразно подражаютъ своему (кстати ихъ покинувшему) маэстро—Игорю Сѣверянину, вторые уныло перепѣвають самихъ себя. Кромѣ символистамъ и 'Его-футуристамъ' въ 'Петербургскомъ Глашатаѣ' сотрудничаютъ и нововременцы, напр. Леонидъ Афанасьевъ, что служитъ лучшимъ показателемъ, насколько серьезна и умна дѣятельность этого издательства.

Подборъ поэзии въ Альманахахъ 1912 года носитъ случайный и безличныи характеръ. Можно сказать, что стихи, помѣщенные въ 'Шиповникъ' (Тэффи) или въ 'Жатвь' (Н. Львова, Богдановъ), не лучше и не хуже напр., печатаемыхъ въ 'Современномъ Мирѣ'. Въ альманахахъ молодежи:—'Хмель', 'Пташка'—тоже не появилось ничего выдающагося. По обыкновенію ужасенъ поэтической отдѣлъ 'Знанія', украшенный твореніями Теремнова.

Как ни поверхностен этот обзор, все же я думаю его достаточно, чтобы дать представление о мало утешительном положении стиховъ въ нашихъ повременныхъ изданіяхъ. Безвкусіе, отсутствіе интереса къ поэзіи, полная неосвѣдомленность относительно ея задачъ—царить даже въ лучшихъ изъ нихъ, между тѣмъ, какъ вниманіе къ стихамъ читающей публики замѣтно возрастаетъ. На это указываютъ напр., быстро расходящаяся книга молодыхъ поэтовъ. Съ октября 1912 г. началъ даже выходить журналъ, посвященный исключительно стихамъ,—ежемесячникъ стиховъ и критики 'Гиперборей', упоминаемъ о которомъ я, слѣдую мудрому правилу:—,приятное къ концу'—и закончу свое обозрѣніе.

'Гиперборей', насчитывающій въ числѣ своихъ сотрудниковъ такихъ поэтовъ, какъ А. Ахматова, Гумилевъ, Городецкій, Мандельштамъ, Нарбутъ, Зенкевичъ, однако является не только журналомъ, печатающимъ хорошіе стихи, но и тѣмъ русломъ, куда стремится все подлинно живое и въ русской поэзіи, прошедшей искусства символизма... И радостно видѣть, какъ съ каждымъ новымъ выпускомъ молодого журнала это русло дѣлается все опредѣленнѣе.

Георгій Ивановъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Франція

Въ Министерствѣ Внутреннихъ Дѣлъ и Изысканій искусствъ обсуждается вопросъ о реставраціи ваза, окружающаго Лувръ, но скрытаго теперь городскими постройками и насажденіями.

Въ Естественно-историческомъ музеѣ въ Парижѣ проектируется памятникъ скульптору животныхъ Фреміе работы его ученика Graber'a.

Изъ музея въ Bergues похищено 12 картинъ большой цѣнности. Сообщаютъ, что одна изъ нихъ ('Христосъ передъ колонной') при загадочныхъ обстоятельствахъ возвращена завѣдывающему музеемъ съ условіемъ сохраненія въ тайнѣ именъ похитителей.

Недавно скончавшійся меценатъ Cheraму разрознилъ свою коллекцію, завѣщавъ ее по частямъ различнымъ учрежденіямъ. Академія получила бюстъ Ламартина работы Давида д'Анжеръ. Въ собственность Grand Opéra' перешелъ портретъ Вагнера, слѣданный Ренуаромъ. Музею въ г. Анжерѣ завѣщанъ эскизъ Делакруа и картина Энгера и т. д. 16, 17 и 18 декабря въ галереѣ 'Mazziouant' происходилъ второй аукціонъ коллекціи Руара. Распродавались рисунки, гравюры, пастели и акварели коллекціи. Составъ этой части собранія такой же блестящій, какъ и упоминавшійся въ предыдущемъ № 'Аполлона' перечень картинъ и по прежнему благосклоннѣе всего рынокъ отнесся къ Derà, пастели котораго: 'Chez la modiste' и 'Au café-concert' проданы за 82 и 50 т. фр. Слѣдующія мѣста занимаютъ: акварель Домье 'La parade foraine' (45 т. фр.) и пастель Милле 'Le bouquet de marguerites' (32 т. фр.).

Богатство коллекціи составляли далѣе: рядъ произведеній Коро, Руссо, Энгера, Делакруа, Бари, болѣе 50 произведеній Милле и т. д. Кампанія противъ иностранцевъ, заполняющихъ осенній салонъ (см. замѣтку въ предыд. № 'Аполлона'), привела къ положительнымъ результатамъ. Общее собраніе членовъ салона послѣ очень бурныхъ прерій приняло предложеніе президента о преобразованіи системы избранія жюри. До сихъ поръ иностранные художники участвовали въ выборахъ на тѣхъ же правахъ, что и французскіе ихъ коллеги. По новому постановленію имъ предоставляется не болѣе одной трети мѣстъ въ составѣ жюри. По мнѣнію прессы и художественный рынокъ подвергается засилью иностранцевъ. То обстоятельство, что на аукціонѣ собранія Руаръ присутствовало и принимало участіе въ набавленіи цѣль около 400 нѣмецкихъ торговцевъ и любителей картинъ, вызываетъ шумное недовольство и требованія ограниченія сбыта художественныхъ произведеній Франціи за границу. Результаты того же аукціона, столь интересные для опредѣленія рыночной цѣнностей картинъ въ наше время, возбудили и другой вопросъ, касающійся отношенія художника къ торговцу

картинъ,—вопросъ о правахъ художника на участіе въ барышѣ при повышеніи цѣны на его произведеніе. Толчекъ къ этому дала невѣроятная оцѣнка въ 435 т. фр. картины Дега, проданной имъ когда-то за 500 франковъ. Депутатія художниковъ, во главѣ съ рисовальщиками Виллетомъ и Ибельсомъ, дѣлали по этому поводу сообщеніе въ секціи искусствъ палаты депутатовъ. Въ ближайшемъ будущемъ ожидается внесеніе въ палату законопроекта, въ силу котораго авторъ или его наследники до истеченія 50 лѣтъ со дня смерти автора, получаютъ 2 процента съ суммы, на которую результатъ продажи превысилъ предшествующую оцѣнку произведенія.

Наконецъ-то началась борьба съ рекламами, обезображивающими такое огромное количество историческихъ зданій и мѣстъ Парижа. Префектомъ Сены при поддержкѣ комиссіи, вѣдающей живописными мѣстами и памятниками департамента Сены, будетъ на дняхъ опубликованъ указъ съ перечисленіемъ мѣстъ, подлежащихъ очищенію отъ выѣсокъ.

Муниципалитетъ г. Пуи постановилъ ежегодную ассигновку на содержаніе памятниковъ искусства, находящихся въ церквахъ. Необходимость такой мѣры чувствовалась давно и печать надѣется, что это рѣшеніе послужитъ примѣромъ и для остальной Франціи.

Награда имени Poignon, дающаяся каждые 2 года въ размѣрѣ 4,500 фр. парижскому художнику не моложе 32-хъ лѣтъ, присуждена единогласно Карлу Эшбахъ.

Управленіе Алжира объявило конкурсъ на получение побѣдокъ (2-хъ годичной и годичной) художникамъ Франціи, достигшимъ 35-лѣтняго возраста. Жюри созывается къ февралю текущаго года.

Италія

Галерея Уффици приобрѣла 10 рисунковъ Родена. Ему же заказанъ скульптурный автопортретъ, которымъ вѣроятно будетъ положено начало собранію портретовъ скульпторовъ. Городскому управленію Венеціи подарено одной патриціанкой 6 милл. фр. на реставрацію памятниковъ старины.

Въ галерею новыхъ художниковъ Венеціи приобрѣтено панно Фр. Эрлера.

Въ Цюрихскомъ „Kunsthaus“ открыта ретроспективная выставка Джованни Джакометти. Римскій седесіонъ готовится къ будущей веснѣ свою первую международную выставку.

Англія

Найдена очень интересная работа Веласкеца, относящаяся къ 1623 г.,—портретъ каноника Хуана де Фонсека. Бумаги, сохраняющіяся въ семьѣ собственника картины, позволяютъ не только установить ея подлинность, но и прослѣдить исторію вывоза ея изъ Испаніи.

Голландія

Амстердамскій Rijks museum получаетъ въ даръ отъ супруговъ Друкеръ собраніе картинъ, богатое главнымъ образомъ работами Израэльса, подъ условіемъ постройки новаго обширнаго помѣщенія для этой коллекціи. Послѣ долгихъ совѣщаній дирекція музея сочла возможнымъ принять предложеніе Друкеровъ и приступить къ расширенію зданія.

Германія.

Сообщаютъ, что знаменитыя фрески Г. ф. Марэ въ библиотекѣ зоологической станціи въ Неаполѣ приобретаются за 100 т. фр. въ Мюнхенъ.

Салонъ Шнейдера въ Франкфуртѣ устроилъ выставку, посвященную искусству Монтичелли и Гигу. Союзъ художниковъ Кенигсберга занять въ настоящее время постройкой большого выставочнаго помѣщенія по плану проф. Фр. Ларса (Lahrs). Штутгартскій союзъ художниковъ организовалъ большую выставку картинъ членовъ союза. Изъ извѣстныхъ имель присутствуетъ одинъ только Ланденбергеръ; остальные — молодежь, среди которой критика отмѣчаетъ А. Шмидта, А. Фауге, А. Бергера etc...

Музей короля Альберта въ Хемницѣ, обогатившійся недавно приобретеніемъ Беклиновской картины „Поэзія и живопись“, получилъ въ

дарь отъ Бр. Либе (Дрезденъ) цѣлое собраніе картинъ и рисунковъ. Наибольше цѣнна вторая часть колекціи, содержащая, между прочимъ, одинъ листъ Рембранда, гравюру Дюрера и рядъ произведеній Ходоведкаго. Королевская галерея скульптуръ въ Дрезденѣ приобрѣла на аукціонѣ колекціи Липпмана—деревянную скульптуру южно-германской работы 15 столѣтія, изображающую Юдиль съ головой Олоферна.

Герм. Гелеманъ въ Мюнхенѣ учредилъ фондъ въ 60 т. м., проценты съ котораго должны идти на поддержаніе молодыхъ талантовъ мюнхенской Академіи Художествъ.

Н. Р.

ROSSICA

Подъ заглавіемъ ‚Napoleon, 1812—1912‘ въ Парижѣ изданъ большой въ листъ томъ со множествомъ цвѣтныхъ иллюстрацій, посвященный событіямъ 1812 года, который подъ обманчивой оболочкой quasi-художественнаго уврача явно спекулируетъ на крайне невзыскательные вкусы. Текстъ книги состоитъ изъ перепечатокъ изъ извѣстнаго труда графа Филиппа де Сегюръ о русской кампаніи Наполеона, не снабженный никакими примѣчаніями, и для характеристики всего изданія достаточно указать, что ріесе de résistance грубовато исполненныхъ иллюстрацій составляетъ пресловутая серія картинъ Верещагина изъ отечественной войны. Ее дополняютъ батальные полотна Петра Гесса изъ Зимняго дворца, портреты Дау, нѣсколько старинныхъ гравюръ и картины современныхъ Прянишникова, Кившенки, Коссака и др. Все это подобрано безъ художественнаго и историческо-документальнаго мѣрила. Списокъ этихъ цвѣтныхъ таблицъ поражаетъ невѣроятно безграмотной транскрипціей фамилій. Такъ напр., Дау называется Дооо вмѣсто Dawe, нѣмецъ Гессъ вмѣсто Hesse пишется Guesse (!), Кившенко именуется

Kirichenko и даже фамилія француза Дезарно ошибочно напечатана Desaigno; нельзя умолять еще, что московскій Успенскій Соборъ переведенъ Cathédrale d'Ouspégnia! Издателями этой позорной книги является парижская фирма Эрнестъ Фламаріонъ и небызвѣстный г. Луа Larine въ Парижѣ, снабжающій отсюда русскія парфюмерныя и другія фабрики рекламными картинками для упаковокъ.

Въ нѣмецкомъ журналѣ ‚Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde‘ проф. Эрнестъ Кохъ, бывшій инспекторъ Петропавловскаго училища въ Москвѣ, помѣстилъ довольно интересную статью подъ заглавіемъ ‚Die Sachsenkirche in Moskau und die erste Theateraufführung in Moskau‘. На основаніи иностранныхъ источниковъ, преимущественно въ саксонскихъ архивахъ, авторъ далъ изслѣдованіе о роли и дѣятельности пастора Юганна Готфрида Грегори, подъ руководствомъ котораго, какъ извѣстно, состоялось первое театральное представленіе въ Москвѣ при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ въ октябрѣ 1672 г. Статья проф. Коха, вышедшая отдѣльнымъ оттискомъ, попутно содержитъ много данныхъ о другихъ лицахъ тогдашней нѣмецкой слободы въ Москвѣ. Замѣчательная колекція произведеній китайскаго искусства проживающаго въ Парижѣ Виктора Викторовича Голубева въ настоящее время выставлена для публичнаго обозрѣнія въ парижскомъ Musée Cernuschi. Какъ жаль, что русскіе художественные музеи до сихъ поръ совсѣмъ не пользуются частными собраніями для устройства временныхъ выставокъ! Извѣстная книга В. Я. Свѣтлова ‚Современный Балетъ‘ вышла теперь во французскомъ переводѣ изданіемъ журнала ‚Comœdia Illustrée‘. Иллюстраціи и приложенія тождественны съ русскимъ изданіемъ, переводъ текста исполненъ сотрудникомъ ‚Аполлона‘ г. М. Д. Кальвокоресси.

Р. Е.

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергѣй Маковскій.

СОДЕРЖАНІЕ

	СТР.
А. Ростиславовъ—,Фарфоровый заводъ и скульптуры бар. Рауша ф.-Траубенбергъ'	5
Андрей Левинсонъ—,Эдвардъ Мункъ и норвежская живопись'	13
Я. Тугендхольдъ—,Осенній Салонъ 1912 г.'	29
П. Гумилевъ—,Завѣты символизма и акмеизма'	42
Сергѣй Городецкій—,Нѣкоторыя теченія въ современной русской поэзіи'	46

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АВТОГНІСЬ

Esset — Восьмая выставка ,Новаго Общества'	51
Н. Радловъ — По поводу выставки ,рисунковъ и эстамповъ'	53
А. Ростиславовъ — Роль Академіи въ конкурсахъ. Музеи. Конкурсы. † Цюнглинскій	55
Ю. Р. — Два доклада о старинѣ	57
В. І. Ливковскій — Художественный рынокъ и аукціоны	58
Каратыгинъ — Петербургскіе концерты, юбилей Спб. консерваторіи. † Сацъ. † Виноградскій	60
Ф. Китцнеръ — ,Лованщина' въ Московскомъ Большомъ театрѣ	67
М. Г. — ,Письмо изъ Одессы'	68
Смѣсь	70

ХРОНИКА

Paolo Buzzì — ,Письмо изъ Італіи'	72
М. Кузминъ — ,18-й Альманахъ ,Шиповника'	74
Георгій Ивановъ — ,Стихи въ журналахъ 1912 г.'	75
Н. Р. — ,Художественныя вѣсти съ Запада'	77
Rossica	79

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ЦВѢТНАЯ АВТОГНІСЬ:

Баронъ К. К. Раушъ фонъ-Траубенбергъ — Оберъ-офицеръ Л.-Гв. Коннаго полка временъ Императрицы Елисаветы (фарфоръ).

АВТОГНІСЬ:

Баронъ К. К. Раушъ ф.-Траубенбергъ — ,Охота Анны Іоанновны', столовый приборъ (гнись); Егеръ съ гончими (гнись); Конногвардеецъ временъ Павла I (фарфоръ); Всадникъ (гнись); Лейбъ-гусаръ начала царствованія Александра I (бисквитъ); Лейбъ-гусаръ начала царствованія Александра I (бисквитъ); Лейбъ-гусаръ временъ Александра I (гнись); Императрица Анна Іоанновна на охотѣ (гнись); Конногвардеецъ временъ Александра II (бисквитъ); Конногвардеецъ временъ Александра I (бисквитъ).

Эдвардъ Мункъ — Автопортретъ (литографія) (2); Автопортретъ (масло) (2); Большой ребенокъ; Портретъ молодого француза; ,Нѣмецъ' (портретъ художника Шлиттгена); Портретъ писателя Гельге-Роде; Портретъ двухъ женщинъ; Женщина на мосту; Комната умирающаго (литографія); Портретъ Гельге Роде (офортъ); Дѣвушка съ длинными волосами (литографія).

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ

Баронъ Раушъ ф.-Траубенбергъ — Фарфоръ.

Эдвардъ Мункъ — Гравюры на деревѣ (2).

Фронтисписъ, концовка и заставка на стр. 50 и 51 — В. П. Левитскаго.

Концовки на стр. 11, 41 и 45 — М. Эбермана.

Обложка и заглавныя буквы—М. Добужинскаго.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 г.

(IV-й ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЬ

АПОЛЛОНЪ

У С Л О В І Я П О Д П И С К И :

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

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

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

Въ 1913 г. (ЧЕТВЕРТЫЙ годъ изданія) художественно-литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю выпусками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, меццотинтой, фото-и автотипей и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причѣмъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и представляютъ или творчество отдѣльных 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 современныя исканія въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

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

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 безплатно.

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

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

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

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

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергій Маковскій.

‘ШКОЛА И ЖИЗНЬ’

ЕДИНСТВЕННАЯ ЕЖЕНЕДЕЛЬНАЯ ОБЩЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ
ГАЗЕТА СЪ ЕЖЕМЪСЯЧНЫМИ ПРИЛОЖЕНІЯМИ.

3-й годъ изданія.

== ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1913 ГОДЪ. ==

Задача газеты тѣсное единеніе школы съ жизнью и семьи со школою, свободное развитіе всѣхъ видовъ школы, отъ высшей до низшей.

Въ число бесплатныхъ приложений на 1913 г. не менѣе 80 печ. лист., входятъ, между прочимъ, трактатъ о воспитаніи Джона Локка, сборникъ статей самаго выдающагося представителя экспериментальной психологій Стэнли Холла и другія классическія произведенія, необходимыя не только каждому педагогу, но и всѣмъ интересующимся школою и воспитаніемъ.

Программа газеты: 1) Статьи по вопросамъ. а) организаціи школы и школьнаго законодательства, б) общепедагогической теоріи и практики. 2) Статьи по различнымъ вопросамъ образованія и воспитанія. 3) Фельетонъ, характеризующій по преимуществу внутреннюю жизнь школы или популяризирующій различныя стороны знанія. 4) Обзоръ печати. 5) Хроника образованія, дѣятельность законодательныхъ учреждений, правительства и т. д. 6) Хроника школьной жизни въ Россіи и за границей. 7) Обзоріе специальной литературы, русской и иностранной. 8) Объявленія.

Освѣщеніе всего, что касается умственнаго, нравственнаго и физическаго воспитанія, школьнаго и дошкольнаго, какъ въ Россіи, такъ и за границей, обезпечивается сотрудничествомъ профессоровъ, преподавателей средней и низшей школы, земск. и город. дѣятелей, членовъ Г. Думы и Г. Совѣта, дѣятелей различныхъ обществъ и родительскихъ организаціи.

Въ газетѣ участвуютъ между прочимъ: Проф. М. Алексѣенко, Х. Алчевская, акад. В. Бехтеревъ, проф. И. Боргманъ, Н. Бѣлоконскій, проф. В. Вагнеръ, В. Вахтеровъ, акад. В. Вернадскій, В. Гердь, проф. Н. Гредескуль, проф. Д. Гриммъ, проф. В. Данилевскій, Я. Душечкинъ, Е. Звигинцевъ, проф. П. Каптеревъ, проф. М. Капустинъ, проф. Н. Карѣевъ, проф. А. Кизеветтеръ, проф. М. Ковалевскій, акад. А. Коши, проф. Н. Ланге, А. Липовскій, Н. Лубенецъ, проф. И. Лучицкій, проф. А. Мануйловъ, П. Милюковъ, Н. Михайловъ, проф. А. Нечаевъ, акад. Д. Овсяннико-Куликовскій, Ф. Ольденбургъ, А. Острогорскій, проф. Л. Петражицкій, А. Петрицевъ, И. Петрункевичъ, проф. А. Посниковъ, А. Пругавицъ, Г. Россолимо, Н. Рубкинъ, М. Стаховичъ, Г. Титовъ, Д. Тихомировъ, графъ И. Толстой, Н. Тулуновъ, проф. Г. Хлопкинъ, В. Чарнолуцкій, проф. Г. Челпановъ, Н. Чеховъ, П. Шестаковъ, А. Шингаревъ, акад. И. Янжуль и др. и изъ иностранныхъ ученыхъ: проф. Ренэ Вормсъ, Шарль Жидъ, извѣстный французскій педагогъ Бьюссонъ, де Гревъ, Томассенъ и др.

Редакціи газеты имѣетъ корреспондентовъ въ разныхъ городахъ Имперіи и за границей и специальныхъ корреспондентовъ въ Г. Совѣтѣ и Г. Думѣ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА

на годъ на 6 м. на 3 м.

Съ доставкой и пересылкой 6 р. 3 р. 2 р.

Для учащихся въ начальныхъ училищахъ допускается разсрочка: при подпискѣ 2 руб. и къ 1 февраля, 1-му марта, 1-му апрѣля и 1-му мая по 1 руб.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ, Петербургъ, Кабинетская, д. Губернскаго Земства, № 18, во всѣхъ почт.-тел. отд. и въ солидн. книжн. магаз.

Объявленія: Строки непарели впереди текста 60 коп., позади 30—коп.

Редакторъ: Г. А. Фальборкъ.

Издатели: Н. В. Мѣшковъ и Г. А. Фальборкъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ.

Самый дешевый изъ ежемѣсячн. журн., доступный широкимъ кругамъ читателей

Н О В Ы Й

12 книгъ

ЖУРНАЛ ДЛѢ ВСѢХЪ

12 книгъ

ШЕСТОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

Повѣсти, разск., стих., статья по вопросамъ науки, искусства, самообраз., педагогики, исторіи, рецензіи о нов. книг., при участіи выдающихся литерат. и научн. силъ.

Въ каждой книгѣ будетъ даваться по одному рисунку въ три краски на веленовой бумагѣ.

6 книгъ приложений, БЕЗПЛАТНО, по 128 стран. каждая, въ которыхъ будутъ даны произведенія современныхъ извѣстн. иностранныхъ писателей: Уптона Синклера, Бласко, Ибаньеса, Каришъ Михаэлисъ, Як. Вассерманна и др.

18 книгъ въ годъ, изъ которыхъ въ журналѣ свыше 50 печатн. лист. и въ приложенияхъ 48 печатн. лист. На 1 годъ—2 руб. 20 к., на 1/2 г.—1 руб. 20 коп.

20 книгъ получать новые годовые подписчики, подписавшіеся до 1 декабря 1912 г. въ томъ числѣ ноябрьскую и декабрьскую кн. за 1912 годъ.

Адресъ для переводовъ: С.-Петербургъ, Владимірскій просп., № 19. 3—1

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ.

Самый дешевый изъ толстыхъ журналовъ, до 300 страницъ убористаго шрифта, при участіи лучшихъ литературныхъ силъ

12 книгъ

„НОВАЯ ЖИЗНЬ“

12 книгъ

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

Въ 1913 году будутъ печататься оригинальные романы: Ан. Крандіевской, фантастическій романъ Ник. Березина, романы новѣйшихъ англійск., франц. и нѣмецкихъ авторовъ. Въ 1912 году печатались романы Эдгора Сологуба, П. Соловьевой (Allegro), Як. Вассерманна, Фридриха Хуха и друг.

12 книгъ Джека Лондона полное собран. сочин. (3840 стр.) популярн. америк. писат. въ единств. авториз. перев. І. А. Маевского и по типу его изданія, стоящаго въ отдѣльн. прод. 16 руб.

24 книжки въ годъ, что въ общемъ составитъ за годъ около 380 листовъ печатнаго матеріала. На 1 годъ (съ прилож.) 7 р. 20 к., на 1/2—4 р.

Разр.: 3 р. при подп., 2 р. 20 к. 1 марта и 2 р. 20 к. 1 июля.

На 1 г. (безъ прилож.): 4 р. 90 к. Разрочка: 3 р. при подп., 2 р. 1 июля.

26 книгъ получать новые годовые подписчики, подписавшіеся до 1 декабря 1912 г. въ томъ числѣ ноябрьскую и декабрьскую кн. за 1912 годъ.

Подписавш. совместно на „Новый журналъ для всѣхъ“ и „Новую жизнь“ платять: на 1 годъ (съ прилож.) 9 р. Разр.: 4 р. при подп., 3 р.—1 марта и 2 р. 20 к.—1 июля. На 1 годъ (безъ прилож.) 6 р. 60 к. Разр.: 3 р. при подп., 2 р. 1 марта и 2 р. 1 июля.

Подробные проспекты со списк. сотрудниковъ безпл. Пробные №№—за двѣ 7 коп. мар.

Подписка во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Адресъ для переводовъ: С.-Петербургъ, Владимірскій пр., 19.

Всѣ обязательства за 1912 годъ выполнены.

THE BURLINGTON MAGAZINE

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ.

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

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

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

Систематическій указатель главныхъ статей высылается по требованію бесплатно.

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

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

10—1

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ

на общественно-экономическую, политическую и литературную газету

УТРО СИБИРИ

ВЫХОДЯЩУЮ ЕЖЕДНЕВНО ВЪ г. ТОМСКЪ.

III-й годъ изданія,

Въ газетѣ, въ качествѣ постоянныхъ сотрудниковъ, принимаютъ участіе слѣдующія лица:

Анохинъ А. В., прис. пов. Вологодскій П. В., авіаторъ Васильевъ, Валентиновъ В. А., профессоръ Гервертъ, Девель-Хомяевскій, профессоръ Жаковъ, Заряницынъ Н., Юганзенъ Г. Э., Иреневъ Е., Коваленко С. А., прис. пов. Колоновъ В. Д., Карукесъ Н. С., Крекиннъ Г. Я., Колосовъ Е. Е., Коноваловъ А. Е., помощн. прис. пов. Левинъ Н. Я., Ленскій А., прис. пов. Михайловскій М. Д., Мурашевъ П. А., Маслениковъ А. В., Негидаецъ, Новикскій А. Г., врачъ Пановъ, Панышинъ П. П., прис. пов. Преловскій М. И., Рожковъ М., врачъ Соколовъ Н. В., профессоръ Саввинъ В. Н., Николай Сѣдой, Фотіевъ Н. В., Хейсинъ І., Цвѣтковъ В. А., Шинниковъ В. Я., Шебековъ П. П., врачъ Щегловъ А. Н., Леонидъ Томинъ и мн. др.

Въ Томскѣ:	Въ друг. городахъ.	Для учас. и учащихся.	За границу.
На 1 годъ . 6 р. — к.	На 1 годъ . 6 р. — к.	На 1 годъ . 5 р. — к.	На 1 годъ 10 р. — к.
» 6 мѣс. . 3 р. — к.	» 6 мѣс. . 3 р. — к.	» 6 мѣс. . 2 р. 50 к.	» 6 мѣс. . 6 р. — к.
» 3 мѣс. . 1 р. 50 к.	» 3 мѣс. . 1 р. 70 к.	» 3 мѣс. . 1 р. 25 к.	» 3 мѣс. . 3 р. 50 к.

На 1 мѣсяцъ въ Томскѣ 50 коп. Для учащихъ и учащихся въ Томскѣ 45 коп.

ВЪ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ДУМѢ ИМѢЮТСЯ СВОИ КОРРЕСПОНДЕНТЫ.

Время отъ времени въ газетѣ будутъ помѣщаться иллюстраціи.

Адресъ конторы редакціи: Ямской пер. д. Н. И. Орловой. Телефонъ № 307.

Редакторъ В. Е. Воложанинъ.

Издатель К. А. Орловъ.

Анонсы: № 1.

3—2

1913 ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА 1913
НА ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ.

(12-й годъ изданія).

Привлекая къ сотрудничеству лучшія литературныя и художественныя силы, журналъ ставитъ себѣ задачей приближеніе искусства къ обиходу челоѣка, художественному воспитанію, эстетическому развитію дѣтей и юношества, современнымъ методамъ преподаванія рисованія, черченія и лѣпки въ семьѣ и школѣ.

Приложенія: рисунки для художеств. и кустарной промышленности.

Особенное вниманіе обращается на ручной трудъ, игры и занятія, способствующіе развитію изобрѣтательности, образнаго мышленія и представленія.

Сотрудничать въ журналѣ дали согласіе: Н. Н. Бахтинъ, В. И. Бейеръ, А. Н. Бѣляева, М. А. Вайсбейнъ, А. К. Воскресенскій, Л. В. Левитманъ, К. М. Лѣпиловъ, Л. Л. Мищенко, Л. Г. Оршанскій, А. А. Ростиславовъ, Б. П. Шуйскій, А. А. Щепинскій, Н. А. Скалозубовъ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

Подписная цѣна: на 1 годъ (24 №№) 3 р. 50 к., на $\frac{1}{2}$ года 2 р.

РЕДАКЦІЯ И КОНТОРА:

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, САПЕРНЫЙ, 6.

Телф. 68—47.

РАЗСРОЧКА: при подпискѣ 1 р. 50 к., слѣд. мѣсяць 1 р., на 3-й мѣс. 1 р.

Цѣна отдѣльнаго №—20 коп.

ПРОБНЫЕ №№ высылаются за двѣ 7 коп. марки.

*Подписка принимается въ конторѣ журнала, Спб. Саперный, 6, и
въ всѣхъ почтовыхъ отдѣленіяхъ Россіи.*

Редакторъ-Издатель А. Н. СМІРНОВЪ.

Дополненіе № 1.

XVI-й годъ
изданія.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ НА

XVI-й годъ
изданія.

ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

наукамъ и библиографіи

ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ

НЕОБХОДИМЫЙ ЖУРНАЛЬ ДЛЯ ИНТЕЛЛИГЕНТНЫХЪ ЧИТАТЕЛЕЙ

Издаваемый Т-вомъ М. О. Вольфъ.

КАЖДЫЙ НУМЕРЪ ЗАКЛЮЧАЕТЪ ВЪ СЕБѢ:

1. Иллюстр. статьи по вопросамъ литературы, науки и библиографіи.
2. Литературныя воспоминанія и биографіи, съ портретами, автографами и пр.
3. Критическіе очерки о новыхъ книгахъ и новыхъ течен. въ литерат. въ Россіи и за границею.
4. Историко-литературныя изслѣдованія.
5. Статьи по техникѣ чтенія.
6. Обзоръ текущей литературы русской и иностранной.
7. Иллюстраціи: снимки съ выдающихся книгъ, портреты, виды, библиотечные знаки, каррикатуры и пр. и пр.
8. Хроника литературнаго міра въ Россіи.
9. Русскія книжныя новости.
10. Вѣсти изъ Франціи, Германіи, Англии и др. странъ.
11. Россіика (свѣдѣнія о переводахъ по иностран. яз.).
12. Новости по библиот. дѣлу и библиогр.
13. Отзывы и рецензіи о новыхъ книгахъ.
14. Справки, касающіяся книгъ.
15. Ежемесячныя каталоги новыхъ книгъ русскихъ, франц., нѣмец., англ.
16. Библиографическія извѣстія.

ПРИЛОЖЕНІЯ: Систематическіе каталоги по разнымъ отраслямъ знаній, общимъ и специальнымъ, иллюстрированныя проспекты новыхъ книгъ, анкеты по вопросамъ, касающимся чтенія литературы и пр.

1 Р.

Годовая подп. дѣна 'Извѣстій по ЛитературѢ' и 'Вѣстника Литературы', съ дост. и перес. Съ перес. за границу — 1 р. 50 к. (=4 франка).

1 Р.

Подписка принимается въ книжныхъ магазинахъ Товарищества М. О. ВОЛЬФЪ: въ С.-Петербурѣ: 1) Гост. Дв., 18 и 2) Невскій пр., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнецкій Мостъ, 12, д. Дзамгаровыхъ и 2) Моховая ул., 22, д. Чицова и Курындиной (противъ университета).

ДВА ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЕ иллюстрированные журнала для дѣтей и юношества, основанные
С. М. МАКАРОВОЙ и издаваемые подъ редакціей П. М. ОЛЬХИНА.

ПОДПИСНОЙ ГОДЪ СЪ 1-го НОЯБРЯ 1912 г. — ПЕРВЫЕ №№ ВЫСЫЛАЮТСЯ НЕМЕДЛЕННО.

Гг. годовые подписчики журн. „З. Сл.“ для дѣтей

МЛАДШАГО ВОЗРАСТА

(отъ 5 до 9 лѣтъ) получаютъ

52 №№ и 48 премій,

въ числѣ которыхъ:

- Большая стѣнная картина изъ дѣтской жизни худ. К. Фрѣшля „Именинный подарокъ“, исполненная хромотографіей въ 24 краски.
- 12 Занимательныхъ игръ работъ, рукодѣлій и т. п. для вырѣзыванія и склеиванія, въ видѣ раскрашенныхъ и черныхъ листовъ, а именно:
„Копилка для денегъ“, „Пожарная каланча“, „Кукольный домикъ“, „Рыцарскій замокъ“, „Мельница“, „Дядя Помъ“, „Будка для часовъ“, „Приданое для куклы“, „Лошадка-чалачка“, „Больше глаза“, „Утинное озеро“, „Игра Берауку“.
 - 6 Таблица „Звѣрище въ картинкахъ“, для рисованія и раскрашиванія.
 - 12 Иллюстр. книжечекъ разсказовъ, повѣстей, сказокъ, шутокъ и пр. для маленькихъ дѣтей, въ числѣ которыхъ: Смѣшныя малютки. Шутки и прибаутки Л. А. Чарской. Мишка Топтыгинъ и его семейство. Евг. Шведера. Звѣрьки-проказники. Разсказы въ стихахъ В. Маауркевича, съ рис. А. Рабъс.
Наша мамуса. Сборникъ стихотвор. про маму. Составилъ И. И. Гурвичъ, съ карт.
Жизнь бабочки. А. Умнова, съ рис. автора.
Фиделька. Песенка-монологъ В. Цѣховской.
 - 12 Вып. илл. изд. „Новыя Путеш.“ Муранки и его товарищей—дѣтскихъ человѣчковъ“, съ мн. илл. П. Кокса.
 - 12 Вып. „Маленькій Ботаникъ“. Увлекательные популярныя разск. изъ жизни растений. Х. Брюнинга, съ мн. илл.
 - 4 Таблица „Живопись безъ красокъ“. Поучительное развлеченіе для маленькихъ дѣтей.
 - 10 Вып. „Известныя русскіе мальчики“, составл. для дѣтей младшаго возр. Вик. Русаковымъ, съ портр. и илл. (Новая серія).
 - 4 Тетради „Школы рисованія“. Проф. А. Л. Зона. (Новая серія).
 - 6 Тетрадей „Моя первая книга обо всемъ“. Энциклопедія дѣтскихъ знаний. Сост. М. А. Лятскій. Съ иллюстр. „Голоса Звѣрей“. Неселая игра для дѣтей.
„Подвижной вѣчный календарчикъ“, для вырѣзыванія и склеиванія.
„Пѣсенки малютки“, сборникъ сост. Л. Ф. Энгелемъ. и мног. друг.

Гг. годовые подписчики журн. „З. Сл.“ для дѣтей

СТАРШАГО ВОЗРАСТА

(отъ 9 до 14 лѣтъ) получаютъ

52 №№ и 48 премій,

въ числѣ которыхъ:

- „Царство бабочекъ“. Альбомъ изъ 12 таблицъ въ краскахъ, съ объяснит. текстомъ проф. А. Берлина.
- 12 Вып. „Писемскій для дѣтей“. Сборникъ избр. сочин. знаменит. писателя подъ ред. Н. Лернера, съ илл.
 - 4 Вып. „Альбомъ монетъ“, съ объяснительн. текстомъ М. Васильевского.
 - 6 Вып. „Петербургъ въ семь дней“. Достопримѣч. столицы въ описан. и картин., сост. С. Каръевъ.
 - 6 Вып. „Москва въ семь дней“. Составилъ Сергій Каръевъ.
 - 3 Вып. „Альбомъ иѣтокъ и узоровъ для вышиванія“, русск. и франц. буквъ, монограммъ и вензелей.
 - 8 Вып. „Исторія книги въ Россіи“, сост. С. Ф. Дибровичъ, съ мног. илл.
 - 6 Вып. „Настоящій Робинзонъ“. А. Е. Разина, съ рисунками.
25 комнатныхъ игръ для дѣвочекъ и мальчиковъ, составилъ Вадимъ Радецкій, съ рис.
„Тетрадь для записи наблюд. надъ природою“. Съ объяснительнымъ текстомъ и руководящею статьею М. Владимірова.
 - 10 Вып. „Русскія свѣтила науки“. Биографическіе очерки Виктора Русакова, съ портретами и рис.
 - 6 Книжечка „Библиотеки поэтическихъ свѣдѣній“ для юношества, съ иллюстр., а именно:
„Какъ плести самой кружева“.
„Жить, чтобы здоровымъ быть“.
„Самому переплетать книги“.
„Сдѣлать самому фотографическій аппаратъ“.
„Устроить свою домашнюю библиотеку“.
„Самому устроить аквариумъ“.
„Японскіе шахматы“ съ таблицей и фигурами для вырѣзыванія и склеиванія и объяснительн. текстомъ.
Вып. „Великіе міра“. Галерея историческихъ лицъ, въ повѣствовательныхъ очеркахъ М. А. Лятского. Съ портретами, снимками съ картинъ и пр.
Вып. „Книги чудесъ“ Натаніаля Готорна, съ иллюстр. Гранвилля и др. худ. (Новая серія).
 - 12 „Слутничій школы“. Календаръ и записная книжка для учащихся на 1913—14 учебн. годъ въ издани. колеск. перепл. и мног. друг.

Кромѣ того, при каждомъ изданіи будутъ высылаться „Задушевное воспитаніе“ и „Дѣтскія моды“, а также будетъ выдана книга „Первая помощь больному ребенку“.

Подписная цѣна каждого изданія „Задушевнаго Слова“, со всеми объявленными преміями и приложен. съ доставкой и пересылкой—за годъ **ШЕСТЬ руб. 2 р.**
Допускается разсрочка на 3 срока: 1) при подпискѣ, 2) къ 1 февр. и 3) къ 1 мая—по

Съ требованіями, съ обозначеніемъ изданія (возраста), обращаться: въ конторы „Задушевнаго Слова“, при книжныхъ магазинахъ Т-ва М. О. Вольфъ—С.-Петербургъ: 1) Гостин. Дв., 18, или 2) Невскій, 13.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ

на большую НОВУЮ ежедневную, прогрессивную безпартійную газету

РУССКАЯ МОЛВА.

ВЪ ГАЗЕТЪ ПРИНИМАЮТЪ БЛИЖАЙШЕЕ УЧАСТІЕ:

кн. З. Д. Аваловъ, С. А. Адриановъ, А. М. Александровъ, С. В. Аникинъ, С. Я. Арфинъ, К. К. Арсеньевъ, А. А. Блокъ, А. Н. Брянчаниновъ, С. Н. Булгаковъ, Л. А. Велиховъ, Н. В. Волковыскій, Д. Д. Grimmъ, Э. Д. Grimmъ, Н. А. Гредескуль, П. П. Гронскій, Любовь Гуревичъ, В. Ф. Гефдингъ, И. Н. Ефремовъ, И. В. Жилкинъ, М. М. Ковалевскій, С. А. Котляревскій, князь Г. Е. Львовъ, Н. Н. Львовъ, А. Любимовъ, В. А. Маклаковъ, В. В. Муйжель, М. М. Новиковъ, В. П. Обнинскій, князь В. А. Оболенскій, С. Ф. Ольденбургъ, Т. И. Полнеръ, А. С. Посниковъ, А. Е. Прѣсняковъ, Д. Д. Протопоповъ, А. М. Ремизовъ, А. Н. ф.-Рутценъ, А. М. Рыкачевъ, Борисъ Садовской, М. А. Славинскій, А. А. Стаховичъ, П. Б. Струве, кн. Евг. Трубецкой, А. В. Тыркова (Вергежскій), М. В. Челноковъ, С. П. Яремичъ, Г. Н. Штильманъ, А. А. Шахматовъ, С. Л. Франкъ и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА СЪ ДОСТАВКОЙ:

на 12 м.—12 р., на 6 м.—6 р. 50 к., на 4 м.—4 р. 50 к., на 3 м.—3 р. 40 к.,
на 2 м.—2 р. 30 к., на 1 м.—1 р. 20 к.

Для ознакомленія газета желающимъ высылается въ теченіе 2 недѣль БЕЗПЛАТНО.

Въ такомъ случаѣ на пересылку необходимо выслать 20 к. почтовыми марками.

Адресъ Главной Конторы: С.-Петербургъ, Троицкая ул. 15-17, тел. 121-54.

Адресъ редакціи: Троицкая 15-17, телеф. № 121—44.

Адресъ для телеграммъ: Петербургъ, 'РУСМОЛВА'.

Адресъ отдѣленія Конторы: Невскій пр., д. 27. Телеф. 174—15.

Подписка принимается также во всѣхъ большихъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи и всѣхъ почтовыхъ конторахъ и отдѣленіяхъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА съ 1-го октября на 1912/1913 г.

на еженедѣльникъ

ЗАПРОСЫ ЖИЗНИ

ЕЖЕНЕДѢЛЬНОЕ ОБОЗРѢНІЕ КУЛЬТУРЫ и ПОЛИТИКИ.

Изд. въ С.-Петербургѣ при ближайшемъ участіи

проф. М. М. КОВАЛЕВСКАГО (чл. Г. С.) и Р. М. БЛАНКА

и сотрудничествъ: С. В. Аникина, проф. Е. В. Аничкова, С. Ан—скаго, акад. К. К. Арсеньева, В. Базарова, Ф. Д. Батюшкова, акад. А. Н. Бенуа, проф. М. В. Вернадскаго, Н. Д. Бернштейна, Эдуарда Бернштейна (Берлинъ, чл. Рейхстага), проф. В. М. Бехтерева, I. М. Бикермана, П. Д. Боборыкина, В. Я. Богучарскаго, А. И. Браудо, проф. Родольфа Бродя (Парижъ, директоръ 'Документовъ Прогресса'), И. К. Брусиловскаго, А. Н. Бричанинова, О. Е. Бужанскаго, А. Н. Быкова, А. М. Бѣдова, Виктора Вальтера, Л. Василевскаго (Плохощаго), проф. А. В. Васильева (чл. Гос. Совѣта), С. А. Венгерова, акад. В. П. Вернадскаго, проф. А. Н. Веселовскаго, Н. А. Виташевскаго, В. В. Водовозова, В. П. Воронцова, проф. Ю. С. Гамбарова, акад. И. Я. Гиндбурга, А. Г. Горифельда, Максима Горькаго, проф. Н. А. Гредескула, Г. А. Гросмана (Берлинъ), Л. Я. Гуревичъ, Эдуарда Давида (Берлинъ, чл. Рейхстага), И. Л. Давидсона, проф. В. Э. Дена, В. И. Дзюбинскаго (чл. Гос. Думы), Я. И. Душечкина, И. В. Жилкина, П. И. Звѣздича (Вѣна), Ст. Ивановича, Г. Б. Ительсона, проф. Н. И. Карѣева, К. Р. Качоровскаго, А. А. Корнилова, Н. И. Коробки, Д. М. Койгена, проф. В. Д. Кузьмина-Караваева, М. И. Кулишера, Е. Д. Кусковой, проф. I. М. Кулишера, Д. А. Левина, Р. Г. Лемберкъ, С. И. Лисенко, А. В. Луначарскаго (Римъ), проф. И. В. Лучицкаго (чл. Гос. Думы), С. Б. Любоша, проф. А. А. Мануилова, Л. Мартова, проф. И. И. Мечника (Парижъ), Н. А. Морозова, С. Мстиславскаго, М. П. Невѣдомскаго, Вас. И. Немировича-Данченко, К. М. Оберучева, проф. Д. И. Овсяннико-Куликовскаго, проф. И. Х. Озерова (чл. Гос. Совѣта), Н. М. Осиповича, Л. Ф. Пантелѣева, проф. Л. I. Петражицкаго, проф. А. Л. Погодина, Г. Я. Полонскаго, проф. А. С. Поснякова, А. А. Пресса, М. Б. Ратнера (Вѣна), Н. Н. Рахманова, проф. И. М. Рейхесберга (Бернъ), Е. В. де-Роберти, Н. А. Рубакина, Н. С. Русанова, А. С. Рѣдько, Я. Л. Сакера, Д. В. Сатурнина (Лондонъ), М. А. Славинскаго, Л. Э. Слонимскаго, М. Н. Соболева, Н. Д. Соколова, Р. М. Стрѣльцова (Берлинъ), М. Г. Сыркина, В. Г. Тапа (Богоразъ), проф. Е. В. Тарле, проф. К. А. Тиширяза, В. Ф. Тотоміанца, кн. Е. Н. Трубецкаго, проф. М. И. Туганъ-Барановскаго, кн. Г. М. Туманова, А. В. Тырковой, М. Л. Усова, Г. А. Фальборка, Д. В. Философова, проф. М. И. Фризмана, М. Л. Хейсина, Н. Череванина, Н. В. Чехова, М. А. Чеховой, проф. М. П. Чубинскаго, проф. Л. А. Чугаева, Г. И. Чулова, проф. А. А. Чупрова, Л. И. Шейниса (Парижъ), М. И. Шефтеля, П. Ю. Шмидта, И. И. Шрейдера (Римъ), Л. Я. Штернберга, П. О. Эфрусси, П. С. Юшкевича и сотрудниковъ иностранныхъ журналовъ:

„Les Documents du Progrès“ (Парижъ), **„Progress“** (Лондонъ), **„Dokumente des Fortschritts“** (Берлинъ).

ВЪ ПРОГРАММУ ЗАПРОСОВЪ ЖИЗНИ ВХОДЯТЪ: 1) Руководящія статьи по очереднымъ вопросамъ политической, экономической, литературной и научной жизни Россіи и Запада. 2) Обзоръ событій послѣдней недѣли, 3) Корреспонденціи, 4) Соціально-экономическое обозрѣніе, 5) Литературное обозрѣніе, 6) Научное и техническое обозрѣніе, 7) Русская и иностранная библиографія, 8) Журналъ журналовъ (обзоръ русскихъ и иностранныхъ журналовъ и газетъ), 9) Театръ, 10) Искусство, 11) Фельетонъ.

Подписка принимается съ 1-го числа каждаго мѣсяца.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ пересылкой и дост.: на 1 г. — 5 руб., на 1/2 г. — 2 р. 75 к., на 1/4 г. — 1 р. 50 к., на 1 мѣсяцъ — 50 коп., отд. номеръ 15 к. За границу: на 1 г. — 7 р., на 1/2 г. — 3 р. 50 к., на 1/4 г. — 1 р. 75 к., на 1 мѣсяцъ — 60 к.

Льготная подписка для священниковъ, учителей, учащихся, крестьянъ и рабочихъ при подпискѣ на годъ: 4 р. въ годъ и разсрочка платежа на 3 срока: 1 р. 50 к. при подпискѣ, 1 р. 50 к. — черезъ 1/4 года и 1 р. — черезъ 3/4 года.

Подписка принимается: въ главной конторѣ 'Запросовъ Жизни' — С.-Петербургъ, Николаевская ул. д. 37, въ почтовыхъ отдѣленіяхъ и книжныхъ магазинахъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ
СЕДЬМОЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ

НАША ОХОТА

ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛЪ.

посвященный охотѣ ружейной, псовой и рыбоводству.

Въ журналѣ принимаютъ участіе лучшія силы современной охотничьей литературы. Статьи по всемъ отраслямъ охоты, по охотничьему оружію, собаководству, личеразведенію и рыбоводству, по зоологіи и орнитологіи. Обзоръ охотничьихъ выставокъ, полевыхъ испытаній и садокъ. Корреспонденціи охотниковъ изъ разныхъ мѣстностей Россіи. Изящная охотничья беллетристика. Отвѣты подписчикамъ на вопросы по охотѣ и собаководству.

С. А. БУТУРЛИНЪ. Обзоръ иностранной литературы объ охотничьемъ оружіи.
Всѣ годовые подписчики съ № 1 получаютъ безплатное приложение—книгу
С. А. БУТУРЛИНА.

СТРѢЛБА ПУЛЕЙ.

(ОХОТНИЧЬЕ ПУЛЬНОЕ ОРУЖІЕ).

Томъ II, имѣющій самостоятельное значеніе:
МЕЛКОКАЛИБЕРНОЕ ОРУЖІЕ.

Дальнобойные и боевые карабины, винтовки, прѣдѣльные приспособленія и прѣстрѣлки, чистка и сбереженіе, домашнее снаряженіе патроновъ; изданіе, дополненное всемъ новостями 1912 года, со многими рисунками въ текстѣ.

Подписчики 1913 года могутъ получать изъ редакціи I томъ книги—**Крупнокалиберное оружіе: основанія устройства и условія прочности ружья; обычный дробовикъ, какъ дульное ружье; парадоксы, трехстволки, штудера, пнтрожэкспрессы и т. д.** 455+16 стр. съ 248 рис. въ текстѣ, за 3 руб. съ пересылкой.

ВТОРОЕ, ДОПЛАТНОЕ ПРИЛОЖЕНІЕ 1913 ГОДА:

Приплативъ при подпискѣ на журналъ 1 р. 30 к. годовые подписчики получаютъ въ 1913 году книгу

ВТОРОЙ ОХОТНИЧІЙ СБОРНИКЪ.

Собраніе новыхъ, не появлявшихся въ печати беллетристическихъ произведеній и стихотвореній современныхъ авторовъ.

Около 400 страницъ четкаго, но убогистаго шрифта. Но приѣзду 1912 года. Сборникъ будетъ роскошно иллюстрированъ въ текстѣ и на отдѣльныхъ листахъ.

Въ 1909—1912 гг. журналъ „Наша Охота“ удостоенъ 8 золотыми медалями.

24 КНИГИ въ годъ и 2 приложенія—6 р. 50 к., 24 книги въ годъ и приложеніе—5 р. на 1/2 года—2 р. 50 к., 3 мѣс.—1 р. 25 к.; 1 мѣс.—60 к. съ перес. и дост.
За границу на годъ 10 рублей.

приложенія получаютъ только годовые подписчики.
Разсрочка: при подпискѣ 3 руб., остальная сумма—1 мая.

Редакція: С.-Петербургъ, Большая Посадская, № 18.
Издательница А. Н. Фокина.
Редакторъ Н. Н. Фокинъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ
НА ПРОГРЕССИВН., ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКУЮ И ЛИТЕРАТУРНУЮ ГАЗЕТУ

„ОРЕНБУРГСКІЙ КРАЙ“

(Годъ изданія VI).

Г. Оренбургъ, Неплюевская ул., Городисскаго.

Газета ставитъ свою ближайшей задачею служеніе принципамъ конституціоннаго строя на широкихъ демократическихъ началахъ и разработку вопросовъ какъ общихъ, такъ и мѣстныхъ только съ этой точки зрѣнія.

ГАЗЕТА ВЫХОДИТЪ ЕЖЕДНЕВНО.

Подписная цѣна: годъ—6 р., 6 мѣсяцевъ—3 р. 50 к., три мѣсяца—2 р., 1 мѣсяць—70 к.

Редакторъ И. Н. Туркестановъ.

Издатель Е. М. Городисскій.

Открыта подписка на 1913 годъ

НА ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ

III годъ
изданія.

МУЗЫКА

III годъ
изданія.

Видя въ музыкѣ, какъ и вообще въ искусствѣ, одно изъ высшихъ проявленій культурной жизни, Редакція стремится оказывать поддержку всему, что способствуетъ росту и широкому распространенію въ обществѣ музыкальной культуры. И наоборотъ—Редакція будетъ бороться со всѣми явленіями, враждебными свободному развитію музыкальнаго искусства. Полагая идею культуры неотдѣлимой отъ идеи прогрессивности, «Музыка» соединитъ исканія новаго съ уваженіемъ и любовью къ прошлому.

Программа, «Музыки» обнимаетъ собою разработку теоретическихъ и практическихъ вопросовъ музыкальнаго искусства, освѣщеніе современныхъ исканій въ музыкальномъ творчествѣ и защиту профессиональныхъ интересовъ музыкальныхъ дѣятелей.

Въ первые два года изданія «Музыка» дала своимъ подписчикамъ 2 тома въ 1000 съ лишнимъ страницъ каждый, со многими иллюстраціями, портретами, карикатурами, нотными примѣрами и пр.

Въ «Музыкѣ», въ 1910—1912 г.г., помѣстили свои произведенія слѣдующіе авторы: К. Аргамаковъ, Зигфр. Ашкинази, Е. В. Богословскій, кн. Сергій Волконскій, О. А. Гартманъ, Ва. Держановскій, Н. И. Забѣла-Врубель, В. Ивановъ, кн. А. Ю. Дулова-Зюграфъ, кн. Георгій Дуловъ, Н. С. Жилъевъ, М. Кальвокореси, Б. Карагичевъ, В. Г. Каратыгинъ, А. Д. Кастальскій, Е. Э. Линева, Ва. Метцль, Н. Мяковскій, А. В. Оссовскій, Борисъ Поповъ, Б. Л. Сабанѣевъ, Леонидъ Сабанѣевъ, К. Эйгессъ, Б. Яновскій, Б. Л. Яворскій и мн. др.

Въ 1913 году въ «Музыкѣ», въ числѣ другихъ статей и матеріаловъ, будутъ напечатаны: Е. В. Богословскаго: Дж. Габриэли (1613—1913); проф. Н. Д. Капкинъ: Балакиревъ и Николай Рубинштейнъ; проф. Г. Э. Коноса: О тактовой чертѣ въ 48 «пѣсняхъ безъ словъ» Мендельсона; Бориса Попова: Алябьевъ и русскій романсъ.—Аркади-жело Корелли.—Романсы и пѣсни С. Ляпунова.—V симфонія Чайковскаго; Леонида Сабанѣева: Фортепианное творчество А. Н. Скрябина; Л. Саминскаго: О творчествѣ Гѣнсина. Venturus. Арнольдъ Шенбергъ.

Въ виду многочисленныхъ пожеланій, выраженныхъ читателями, редакція отведетъ мѣсто и удѣлитъ вниманіе церковно-пѣвческой и вообще хоровой литературѣ. Для руководства этимъ отдѣломъ приглашенъ Я. С. Акименко. Кроме того къ обычнымъ текущимъ отдѣламъ (Музыкальный календарь, Музыкальная памятка, Критика, Хроника, Петербургскія письма Мизантропа, Литонисъ провинціи, Библиографія, Тексты для музыки) будетъ прибавленъ отдѣлъ «За рубежомъ» (Хроника заграничной музыкальной жизни).

Подписная цѣна оставлена прежней:

на годъ, съ доставкой и пересылкой—5 руб., на полгода—3 руб., на треть года—2 руб. 25 коп.

При непосредственномъ обращеніи въ Контору журнала (Москва, Остоженка, Троицкій, 5) допускается расценка: при подпискѣ—3 руб., къ 1-му июля—2 руб. Для учащихся въ начальныхъ школахъ, оркестровыхъ музыкантовъ и хористовъ допускается уплата подписной суммы въ 5 сроковъ: по 1 руб. каждое 1-е число января—мая. Подписка на годъ принимается только съ января по январь слѣдующаго года, на полгода—съ января и съ іюля, на треть года—съ января, съ мая и съ сентября. Подписчики, желающіе имѣть квитанцію въ пріемѣ подписки, добавляють къ подписной суммѣ 5 коп. (гербовый сборъ). Пробный номеръ высылается по требованію. Подписные деньги адресовать: Москва, Остоженка, Троицкій 5, контора «Музыки».

Ред.-Изд. **Вл. Держановскій.**

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ НА ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛЪ

ГОРОДСКОЕ ДѢЛО

5-й ГОДЪ ИЗДАНИЯ.

Всестороннее обсужденіе вопросовъ городского хозяйства и управленія.

Финансы, санитарія, просвѣщеніе, благоустройство, муниципализація предпріятій и концессій, жилищный вопросъ, домовладеніе, страховое и пожарное дѣло, дороговизна жизни, положеніе городскихъ служащихъ. Статьи научнаго и популярнаго характера.

Чертежи. Рисунки. Вопросы техническіе и юридическіе. Разъясненія Сената.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА 8 рублей въ годъ съ дост. и перес. 24 ЖѢ въ годъ.
Пробный номеръ бесплатно.

ПРИ РЕДАКЦИИ КНИЖНЫЙ СКЛАДЪ.

Спеціальность склада: составленіе библиотекъ справочно-научныхъ для Городскихъ и Земскихъ Управъ.

Изданія редакціи: 1) КАЛЕНДАРЬ-СПРАВОЧНИКЪ ГОРОДСКАГО ДѢЯТЕЛЯ на 1913 годъ. Состав. Б. В. Васильевскій. Карман. форматъ; въ англійскомъ переплетѣ. Цѣна 1 р. 25 к., съ перес. нал. плат. 1 р. 50 к. 2) КАЛЕНДАРЬ-СПРАВОЧНИКЪ ЗЕМСКАГО ДѢЯТЕЛЯ на 1913 годъ. Состав. Б. В. Васильевскій. Карманный форматъ; въ англійскомъ переплетѣ. Цѣна 1 р. 25 к., съ перес. нал. плат. 1 р. 50 к. 3) КАССАЦІОННАЯ ПРАКТИКА ПРАВИТЕЛЬСТВУЮЩАГО СЕНАТА по городскимъ и земскимъ дѣламъ. Систематическіе указатели. 672 стр. текста. Цѣна 5 руб.; съ перес. нал. плат. 5 р. 60 к. 4) Справочныя библиотечки по вопросамъ мѣстнаго самоуправленія. Состав. Б. В. Васильевскій.—Выпускъ I. Земскія библиотечки. Стр. 84. Цѣна 80 к.; съ перес. нал. плат. 1 р. Выпускъ II. Городскія библиотечки. Стр. 69. Цѣна 80 к.; съ перес. нал. плат. 1 р.

Списокъ изданій высылается бесплатно.

Подписка принимается въ ГЛАВНОЙ КОНТОРѢ и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи.

Издатели: Л. А. Велиховъ.
Д. Д. Протопоповъ.

Редакторы: Членъ Гос. Думы Л. А. Велиховъ.
Гласный СПВ. Гор. Думы М. П. Федоровъ.

РЕДАКЦИЯ—СПВ. Кабинетская, 14. Тел. 109-12—ГЛАВНАЯ КОНТОРА.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ НА ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛЪ

ЗЕМСКОЕ ДѢЛО

4-й ГОДЪ ИЗДАНИЯ.

Дѣловая разработка и безпристрастное освѣщеніе главнѣйшихъ вопросовъ земскаго хозяйства и управленія.

Земское самоуправленіе, финансы, народное образованіе, медицина, агрономическая помощь, кооперація, мелкій кредитъ, землеустройство, оцѣночное дѣло, страховое, дорожное, продовольственное, ветеринарное. Статьи научнаго и популярнаго характера.

Диаграммы. Вопросы техническіе и юридическіе. Разъясненія Сената.—Рисунки.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА 8 рублей въ годъ съ дост. и перес. 24 ЖѢ въ годъ.
Пробный номеръ бесплатно.

ПРИ РЕДАКЦИИ КНИЖНЫЙ СКЛАДЪ.

Спеціальность склада: составленіе справочно-научныхъ библиотекъ при земскихъ и городскихъ Управахъ.

Изданія редакціи: 1) КАЛЕНДАРЬ-СПРАВОЧНИКЪ ГОРОДСКАГО ДѢЯТЕЛЯ на 1913 годъ. Состав. Б. В. Васильевскій. Карман. форматъ; въ англійскомъ переплетѣ. Цѣна 1 р. 25 к., съ перес. нал. плат. 1 р. 50 к. 2) КАЛЕНДАРЬ-СПРАВОЧНИКЪ ЗЕМСКАГО ДѢЯТЕЛЯ на 1913 годъ. Состав. Б. В. Васильевскій. Карманный форматъ; въ англійскомъ переплетѣ. Цѣна 1 р. 25 к., съ перес. нал. плат. 1 р. 50 к. 3) КАССАЦІОННАЯ ПРАКТИКА ПРАВИТЕЛЬСТВУЮЩАГО СЕНАТА по городскимъ и земскимъ дѣламъ. Систематическіе указатели. 672 стр. текста. Цѣна 5 руб.; съ перес. нал. плат. 5 р. 60 к. 4) Справочныя библиотечки по вопросамъ мѣстнаго самоуправления. Состав. Б. В. Васильевскій.—Выпускъ I. Земскія библиотечки. Стр. 84. Цѣна 80 к., съ перес. нал. плат. 1 р. Выпускъ II. Городскія библиотечки. Стр. 69. Цѣна 80 к., съ перес. нал. плат. 1 р.

Списокъ изданій высылается бесплатно.

Подписка принимается въ ГЛАВНОЙ КОНТОРѢ и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи.

Издатель: Д. Д. Протопоповъ.

Редакторы: Членъ Госуд. Думы Л. А. Велиховъ.

РЕДАКЦИЯ—СПВ. Кабинетская, 14. Тел. 109-12—ГЛАВНАЯ КОНТОРА.

„Аполлонъ“ № 1.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ

НА БОЛЬШОЙ ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛЪ

II-й г.
изданія.

ЗАВЪТЫ

II-й г.
изданія.

ВЪ БЛИЖАЙШИХЪ КНИГАХЪ 1913 ГОДА БУДЕТЬ НАПЕЧАТАНО:

Леонида Андреева — ‚Свидѣтель истины‘. Ю. Балтрушайтиса — поэма ‚Кочевники‘, повеллы и др. В. Винниченко — ‚Федоръ Биланъ‘. Ив. Вольнаго — ‚Юность‘. Бориса Зайцева — ‚Грѣхъ‘. Олигера — ‚Кожаный чемоданъ‘. М. Пришвина — ‚Въ слоновой долинь‘. А. Ремизова — ‚Свѣтъ немерцающій‘. В. Ропшина — III ч. романа ‚То, чего не было‘. Сергѣева-Ценскаго — ‚Лерикъ‘. Ф. Сологуба — рассказы. Ал. Н. Толстого — комедія ‚Лѣнтяй‘. К. Тренева — ‚Любовь Бориса Николаевича‘. В. Шишкова — ‚Евдокія Ивановна‘. Ив. Шмелева — ‚Подѣнка‘ и др.

ПОСТОЯННЫЕ ОТДѢЛЫ:

Дѣла и дни — Я. Вѣчевъ. (В. Черновъ). Литература и общественность — Р. Ивановъ-Разумникъ. По градамъ и весямъ — М. Пришвинъ. Свое и чужое (русская жизнь) — С. Мстиславскій. ‚Историческіе матеріалы по литературѣ и общественному движенію‘.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

На 12 мѣс. — 10 руб.; на 6 мѣс. — 5 руб.; на 3 мѣс. — 2 р. 50 к., на 1 мѣс. — 85 к.
Отдѣльная книга — 1 руб. За границу — 13 руб., 7 руб. 50 коп., 3 руб. 25 коп.

Принимается коллективная льготная подписка.

Подписавшіеся на весь 1913 годъ имѣютъ право получить комплектъ №№ 1912 г., вмѣсто 8 руб., за 5 руб.

Въ 1912 году напечатано: И. Бунина (‚Веселый дворъ‘). В. Винниченко (‚Исторія Акимова зданія‘). М. Горькаго (‚Рожденіе человека‘). М. Пришвина (‚Иванъ Осланичекъ‘). А. Ремизова (‚Бисеръ малый‘). В. Ропшина (‚То, чего не было‘). С. Сергѣева-Ценскаго (‚Около моря‘). И. Сургучева (‚Торговый домъ‘). К. Тренева (‚Владыка‘) и др.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Въ С.-Петербургѣ въ конторѣ журнала — Косой пер., 11, уг. Соляного. Телефонъ 193-37. Во всѣхъ почтовыхъ учрежден. Россіи.

Въ Москвѣ складъ — книжный магазинъ ‚Наука‘ — Б. Никитская.

Издательница С. А. ИВАНЧИНА-ПИСАРЕВА.



АЛЕКСАНДРЪ ВЕНУА
ИСТОРИЯ
ЖИВОПИСИ
ВСЕХЪ ВРЕМЕНЪ И НАРОДОВЪ

ч. I. история пейзажной живописи — ч. II история портрета. —
 ч. III история бытовой (жанровой) живописи — ч. IV идейная живопись

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

издание составитъ отъ 30 до 39 выпусковъ по 12-15 листовъ, всего
 свыше 2500 страницъ текста большого формата „1/4 QUARTO“
 и 1500 репродукцій при подпискѣ вносится задатокъ въ 3 р. 60 к., который
 олатмвзотся два послѣднихъ выпуска. цѣна каждаго выпуска ~
 по предварительной подпискѣ 1 р. 80 к. отдѣльно выпуски не про-
 даются. по выходѣ въ свѣтъ первой части подписная цѣна изданія будетъ по
 вышесл. подробный иллюстрированный проспектъ высылъ по требованію бесплатно

ИЗД-ВО „ШИЛОВНИКЪ“

С. П. В. НИКОЛАЕВСКАЯ 31.

ШЕСТОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ

Открыта подписка на роскошный художественно-литературный журнал по образцу
большихъ заграничныхъ иллюстрацій

ЕВРОПЕЙСКАЯ ЖИЗНЬ

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

ПРОГРАММА ИЗДАНІЯ:

Жизнь Европы.—Парижъ, Берлинъ, Петербургъ, Вѣна, Римъ, Нью-Йоркъ и т. д.—
Придворный и парламентскій бытъ.—Великосвѣтское общество.—Литература,
искусство, ученые, артисты.—Уголки русской жизни за границей.—Путешествія,
романы, повѣсти.—Міръ изящнаго.—Красота на сценѣ и въ жизни.—Портреты
артистокъ, балеринъ и красавицъ, рисунки, сцены.—Отдѣлъ Парижскихъ модъ.—
Веселые наброски, юмористика.—Театры.—Особый отдѣлъ: изъ міра таинственнаго,
необычайныя явленія, загадки бытія.—Міръ духовъ.]

Галерея картинъ «ПАРИЖСКАГО САЛОНА»

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

ГОДОВЫМЪ ПОДПИСЧИКАМЪ ВЪ 1913 ГОДУ ДВѢ ПРЕМІИ:

I. Знаменитый романъ «ПАРИЖЪ», Эм. Золя или (на выборъ) «ПУТЕШЕСТВІЕ
ВЪ ДРУГІЕ МІРЫ», таинственный романъ, посвященный разрѣшенію проблемъ
міра, Д. Эстора съ иллюстраціями заоблачнаго царства.

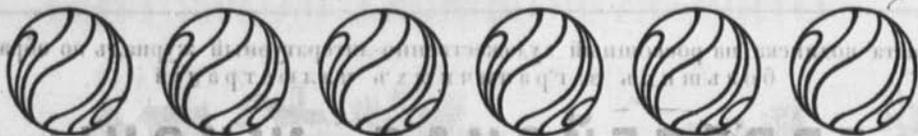
При подпискѣ обязательно указывать, какую изъ этихъ двухъ
премій желаютъ получить.

II. «Всеобщій Иллюстрированный Путеводитель». Новое изданіе. Лѣтнія
поѣздки на 1913 г.

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

Особенно роскошные (веленовые) экземпляры 6 р. въ годъ (съ преміями).

Форматъ журнала увеличенъ. Подписка принимается въ книжныхъ магази-
нахъ «Новаго Времени» и въ редакціи «Европейской Жизни»: С.-Петербургъ,
Невскій пр., № 94.



Цѣна оставшихся отъ прежнихъ
лѣтъ, въ небольшомъ количествѣ,
годовыхъ экземпляровъ — 15 руб.,
въ переплетахъ (картонажахъ) —
18 руб. съ пересылкой.

Для подписчиковъ „Аполлона“
(по предъявленіи почтовой банде-
роли или подписной квитанціи) —
10 руб., а въ переплетѣ — 13 руб.

