

ТОРГОВЫЙ ДОМЪ  
ПРЕМИЕРЪ  
А. А. ОБЮССОНЪ  
№ 23 и 25

СПБ., МОРСКАЯ ЛАМЪ 23 и 25,

уг. Гороховой.



Правленіе Торг. Дома ОБЮССОНЪ имѣть

честь извѣстить о полученіи большого транспорта

восточныхъ ковровъ собственныхъ покупокъ въ

Персіи, Турціи, Малой Азіи и французскихъ изъ

Обюссонъ.

Громадный выборъ мебельныхъ матерій, драпи-

ровокъ, гардинъ и т. п.

Последнія новости Парижа и Лондона.

Крупныя и малыя...

Въ...

Въ...

Въ...

Въ...

Въ...

Въ...

Въ...

Въ...

**MAISON D'AUBUSSON,**

23 et 25, rue Morskaia

**DÉPÔT GÉNÉRAL**

DE TAPIS ET TISSUS POUR AMEUBL.

Анонсъ, № 9 1913 г.

ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ТОВАРИЩЕСТВО

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

КРУПНѢЙШАЯ ВЪ РОССІИ ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ ЧАЕМЪ.



фирма существует  
с 1840 года.  
Основной капиталъ  
10 милліоновъ руб.  
занятыя  
свыше 3 1/2 милліоновъ  
рублей.  
Годичный оборотъ  
фирмы  
ок. 50 милліон. руб.  
Условный текущій  
счетъ въ Москов-  
ской к-рѣ Государ-  
ственного Банка  
№ 530.

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

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

Вся организационная дѣла направлена къ успѣшнѣйшему доставленію откухъ цѣлей. Черезъ свои кон- торы, расположенныя во всѣхъ значительнѣйшихъ городахъ Имперіи, фирма внимательно слѣдитъ за качествомъ обращающагося продукта и за потребностями спроса и предложенія на чай- номъ 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 всякаго посредника продуктъ, являющійся запросамъ рынка и изурнаетъ потребителей.

Чай приобретается вслѣдствіе этого со строжайшими разборками: только лучшихъ сортовъ, съ самыхъ извѣстныхъ плантацій.

Въ продажу чай фирмы идетъ какъ цѣлыми ящиками — въ упаковкѣ съ мѣста производства за таможенной рѣзкой, такъ и въ развѣшенномъ видѣ — но въ пріятнѣйшемъ бандерольнѣ.

Развѣсный чай въ малѣйшихъ количествахъ — въ развѣсныхъ: въ Москвѣ, Одессѣ, Челябинскѣ, Самаркандѣ и Иркутскѣ — завязанъ до двухъ тысячъ человѣкъ рабочихъ.

Обширныя зданія развѣсныхъ Т-ва устроены съ соблюденіемъ всѣхъ требованій гигиены: въ нихъ очень просторно, много свѣта, воздуха; съ технической стороны развѣсныя Т-ва оборудованы со- гласно послѣднимъ указаніямъ науки: освѣщеніе, вентиляція, механич. движеніе — все производится электричествомъ, — введены электро-автоматы, и т. п.

Общее благоустройство и тщательный надзоръ являютъ обезпечивать чистоту и опрятность раз- вѣсныхъ.

Развѣшивается чай въ бумажныя пачки весомъ отъ 1 ф. до 3/4 зол., также ведется въ разнаго рода чайникахъ: стеклянныя, жестяныя, алюминіевыя, изъ палье- маше и т. п.

**ВЫБОРЪ РАЗВѢШЕННАГО ЧАЯ**

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

- Черные чай — тонкаго аромата и нѣжнаго вкуса (МѢ отъ 1 до 8)
- Первоборные чай — съ крѣпкимъ настоємъ и вкусомъ (МѢ отъ 58 до 66)
- Цейлонскіе и Индійскіе чай — съ крѣпкимъ настоємъ и сильнымъ ароматомъ (МѢ отъ 90 до 95; 42, 44), — эти главные, выпускаемые фирмою сорта, расцѣпываются для розничной торговли отъ 1 р. 20 к. до 4 р. за фун.

Развѣшивается также **зеленый чай** для средне-азиатскаго рынка. **Цвѣточные чай** — на рав- ныхъ цѣнахъ. Оптовымъ покупателямъ — обычная скидка.

Адресъ во всѣ  
города:  
для телеграммъ —  
Губкинъ-Кузнецову;  
—  
для писемъ —  
Товариществу  
„Губкинъ-Кузне-  
цовъ и К<sup>о</sup>“.

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

И въ другихъ видахъ потре- бляемаго въ Россіи чай фирма **КИРПИЧНЫЙ И ПЛИТОЧНЫЙ ЧАИ,** вынѣетъ изготовляемые исключительно собственной фабрикой „Смита“ въ Ханькоу. Прессовка про- изводится механически и поставлена на возможную при современныхъ техническихъ средствахъ высоту.

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

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

Въ сомнѣтельныхъ случаяхъ покорнѣйше просить гг. потребителей за необходимыми разъясненіями обращаться непосредственно по адресу ближайшей конторы Т-ва.

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

**ПРАВЛЕНІЕ И ГЛАВНЫЙ СКЛАДЪ ВЪ МОСКВѢ.** Конторы за границей: въ Ханькоу, Шанхай, Коломбо, Каль- куттѣ, Лондонѣ; въ Россіи: С.-Петербургѣ, Одессѣ, Варшавѣ, Ригѣ, Нижѣ, Харькѣ, Астраханѣ, Царицынѣ, Самаркандѣ, Ташкентѣ, Кокандѣ, Тифлисѣ, Ростовѣ-на-Дону, Н.-Новгородѣ, Ивановѣ, Самарѣ, Уфѣ, Дуванѣ, Челябинскѣ, Перми, Кунгурѣ, Екатеринбургѣ, Тюмени, Курганѣ, Омскѣ, Семипалатинскѣ, Вѣрномъ, Петро- павловскѣ, Томскѣ, Барнаулѣ, Бійскѣ, Красноярскѣ, Иркутскѣ и Владивостокѣ.

Торговля въ ярмаркахъ: Нижегородской, Ирбитской, Мензелинской, Ишимской, Кулиндиско-Ботовской и др.  
**ВЪ РОЗНИЧНОЙ ПРОДАЖѢ ЧАИ ФИРМЫ МОЖНО НАЙТИ У ВСѢХЪ ЛУЧШИХЪ КОЛОНИАЛЬН. И БАКАЛЕЙН. ТОРГОВЦЕВЪ РОССІЙСКОЙ ИМПЕРІИ.**

Складъ изданій Т-ва Р. ГОЛИКЕ и А. ВИЛЬБОРГЪ,

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, ЗВЕНИГОРОДСКАЯ, 11.

## „ЦИКОВАЯ ДАМА“

Повесть А. С. Пушкина, под редакціей Н. О. Лернера. Иллюстр. художн. А. Н. Бенуа.

Роскошный томъ въ форматѣ in quarto 30 × 24 сант., отпеч. на роск. бум. съ многок. 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 гт. любит. отпеч. 50 нум. экз. въ роск. кож. перепл. Цѣна любит. экз. 35 р.

## „СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТЪ“

ТЕКСТЪ В. Я. СВѢТЛОВА.

Роск. изд. въ форматѣ 32 × 24 сант. Кромѣ 19 лист. текста (по 8 стр.) съ иллюстр., заставки и концовки, книгу украшаютъ: 28 воспроизв. факсим. въ краск., 8 гелиограм., 32 фотографии и авто-типин-душлексы на отдѣльн. лист. Цѣна изданія въ худож. перепл. по рис. Е. Лансере 30 р. Для гт. любит. отпеч. 50 нумер. экз. въ роск. перепл. Цѣна любит. экз. 60 р.

ПИСЬМА АЛЕКСАНДРЪ Н. БЕНУА

## „ДАРСКОЕ СЕЛО“

въ царствованіе императрицы Елисаветы Петровны.

Книга издана съ роскошью, соотвѣствующей 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.-душ. Цѣна изд. въ роск. кож. пер. 125 р.

## „ДЕМОНЪ“

Повесть М. Ю. ЛЕРМОНОВА. Иллюстраціи художника А. ЭБЕРЛИНГА.

Роск. томъ въ форм. in 4° 25 × 25 сант., съ воспроизв. факсимиле въ краскахъ и гелиографурию съ ориг. художн. писанныхъ имъ на Кавказѣ. Цѣна изд. въ худож. перепл. 8 р., въ роскошн. шелк. пер. 15 р. Для гт. 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 иллюстрацій соотвѣтств. и вся внѣшность изданія. Цѣна изданія въ худож. перепл. 8 р., въ роскошномъ шелковомъ перепл. 15 р.

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

ТЕКСТЪ М. М. ДАЛЬКЕВИЧА.

Изданіе достойнымъ образомъ представляетъ лучшія произведенія иностранной живописи, собранныя въ единственной въ Россіи галлерей, составленной изъ картинъ старинныхъ мастеровъ, работавшихъ въ XIX вѣкѣ. Больше 80 характерн. произв. даны отдѣльн. приложен. и воспроизв. 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.-душлексы. Цѣна изданія въ перепл. 5 р.

Плата за пересылку всѣхъ изданій—по разотоянію.

ПЕЧАТАЕТСЯ И ВЪ СКОРОМЪ ВРЕМЕНИ  
ВЫДЕТЬ ВЪ СВѢТЬ НОВОЕ ИЗДАНИЕ

# “ГОРЕ ОТЪ УМА”

КОМЕДІЯ ВЪ СТИХАХЪ

А. С. ГРИБОѢДОВА.

Подъ редакціей и со вступительной статьей Н. К. Пикса-  
нова, съ оригинальными иллюстраціями профессора ИМП.  
Академіи Художествъ Д. Н. Кардовскаго. Книжныя укра-  
шенія Г. И. Нарбутъ.

НАСТОЯЩЕЕ ИЗДАНИЕ НЕ РАЗСЧИТАНО НА ШИРОКІЙ  
СБЫТЪ, А ПРЕДНАЗНАЧЕНО ЛИШЬ ДЛЯ ИСТИННЫХЪ  
ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫХЪ ВЪ ХУДОЖЕСТВЕН-  
НОМЪ ОТНОШЕНІИ ИЗДАНИЙ И ПОТОМУ ПЕЧАТАЕТСЯ  
○ ВЪ ОГРАНИЧЕННОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ ЭКЗЕМПЛЯРОВЪ. ○

ОБЪЕМИСТЫЙ ТОМЪ ВЪ ФОРМАТѢ IN QUARTO, ОТПЕЧА-  
ТАННЫЙ НА РОСКОШНОЙ БУМАГѢ И УКРАШЕННЫЙ  
МНОГОЧИСЛЕННЫМИ ВОСПРОИЗВЕДЕНІЯМИ ФАКСИМИЛЕ  
○○ ВЪ КРАСКАХЪ И СПОСОБОМЪ ГЕЛОГРАВЮРЫ. ○○

ЦѢНА ИЗДАНИЯ ВЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ КОЖАНОМЪ ПЕРЕПЛАТѢ

Руб. 35. —

Для любителей отпечатаны нумерованные экземпляры.

ЦѢНА НУМЕРОВ. ЭКЗЕМПЛЯРА ВЪ РОСКОШНОМЪ  
КОЖАНОМЪ ПЕРЕПЛАТѢ

Руб. 50. —

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО  
У ИЗДАТЕЛЕЙ.

ТОВАРИЩЕСТВО Р. ГОЛИКЕ и А. ВИЛЬБОРГЪ.

С. ПЕТЕРБУРГЪ, ЗВЕНИГОРОДСКАЯ, 11.

# DIE KUNST

ЕЖЕМЕСЯЧНИКЪ

СВОБОДНАГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Въ теченіе 15 лѣтъ Die Kunst стоитъ во главѣ нѣмецкихъ художественныхъ журналовъ, какъ руководящій органъ.

ИСКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ РАЗНОСТОРОННОСТЬ СОДЕРЖА-  
НІЯ И БОГАТСТВО ИЛЛЮСТРАТИВНАГО МАТЕРІАЛА  
НЕДОСЯГАЕМАГО ТЕХНИЧЕСКАГО СОВЕРШЕНСТВА

дѣлаютъ Die Kunst полнымъ отраженіемъ современнаго художественнаго творчества. Die Kunst ориентируетъ читателей во всѣхъ вопросахъ

ЖИВОПИСИ, ПЛАСТИКИ, ГРАФИКИ, АРХИ-  
ТЕКТУРЫ И ЖИЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЫ.

Цѣна за 3 мѣс. — 6 марокъ.

КАЖДЫЙ НОМЕРЪ СОДЕРЖИТЪ СВЫШЕ 100 СТР.  
ТЕКСТА, 130 ЧЕРНЫХЪ И ЦВѢТНЫХЪ РЕПРОДУКЦІЙ

Изданіе F. Bruckmann A. G. in München.

ПРОДАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ БОЛЬШИХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

ПОСТУПИЛА ВЪ ПРОДАЖУ  
НОВѢЙШАЯ УСОВЕРШЕНСТВОВАННАЯ МОДЕЛЬ 1913 г.  
ЛУЧШЕЙ ВЪ МІРѢ АМЕРИКАНСКОЙ ПИШУЩЕЙ МАШИНЫ

**„УНДЕРВУДЪ“**

Первая и лучшая машина  
съ видимымъ шрифтомъ.



Продано свыше 700.000  
машинъ за 13 лѣтъ.

22 наивысшихъ награды  
за 13 лѣтъ.

Побѣды на всѣхъ конкур-  
сахъ въ быстротѣ письма.

Крупнѣйшій заказъ въ исторіи пишущихъ машинъ: Американская Телеграфная Компа-  
нія «Вестернъ Унионъ» заказала ЕДИНОВРЕМЕННО: 10.000 штукъ пишущихъ машинъ  
«УНДЕРВУДЪ», отдавъ имъ предпочтеніе передъ всѣми конкурировавшими системами.

ЕДИНСТВЕННЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ДЛЯ ВСЕЙ РОССИИ:

**Г. ГЕРЛЯХЪ.**

ВАРШАВА,  
Чистая, 4.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,  
Невскій пр., 7.

МОСКВА,  
Б. Лубянка, 14.

# THE BURLINGTON MAGAZINE

ИЛЮСТРИРОВАННЫЙ 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 пред-  
метамъ. Иллюстраціи лучше, чѣмъ въ другихъ журналахъ; рецензіи составляютъ полный путе-  
водитель 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; слононая кость; мебель и  
обстановочные предметы; медали и печати; миниатюры; мозаика; оружіе; серебряныя издѣлія;  
скульптура; слононая кость; расписныя стекла; эмаль и т. д.

Систематическій указатель главныхъ статей высылается по требованію бесплатно.

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

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

9-1



ПО ВСЕМУ СВѢТУ РАСПРОСТРАНЕНЫ

ДАРМШТАДСКІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ИЗДАНІЯ

„Deutsche Kunst und Dekoration“

„Innen Dekoration“

„Stickerei-Zeitung und Spitzen-Revue“

Объ этихъ журналахъ, какъ и о другихъ изданіяхъ Александра Коха—

„НАСТОЛЬНАЯ КНИГА СОВРЕМЕННОЙ ЖИЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЫ“

Т. I. КАБИНЕТЪ. Т. II. СПАЛЬНЯ. Т. III. СТОЛОВАЯ

(съ 900 иллюстраціями)

бесплатно разсылается богато иллюстрированный проспектъ

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT.



## СПРОСИТЕ СВОИХЪ ДРУЗЕЙ,

имѣющихъ ПИАНОЛУ или ПИАНОЛУ-ШАНО, они скажутъ Вамъ объ огромномъ художественномъ наслажденіи, которыми они обязаны ПИАНОЛЪ.

ПИАНОЛА осуществила мечту—дать возможность веѣмъ любителямъ музыки слышать лучшую музыку въ собственномъ исполненіи, не потративъ на обученіе игрѣ долгихъ лѣтъ.

Художественное значеніе ПИАНОЛЫ подтверждено величайшими корифеями музыки.

Пianoла всегда охотно демонстрируется.

Цѣна ПIANOЛЫ 650 и 850 р. ПIANOла-ШАНО 800, 900, 1000, 1150, 1500 р. и дороже. ПIANOлы-РОЯЛИ 2500 и 3500 руб.

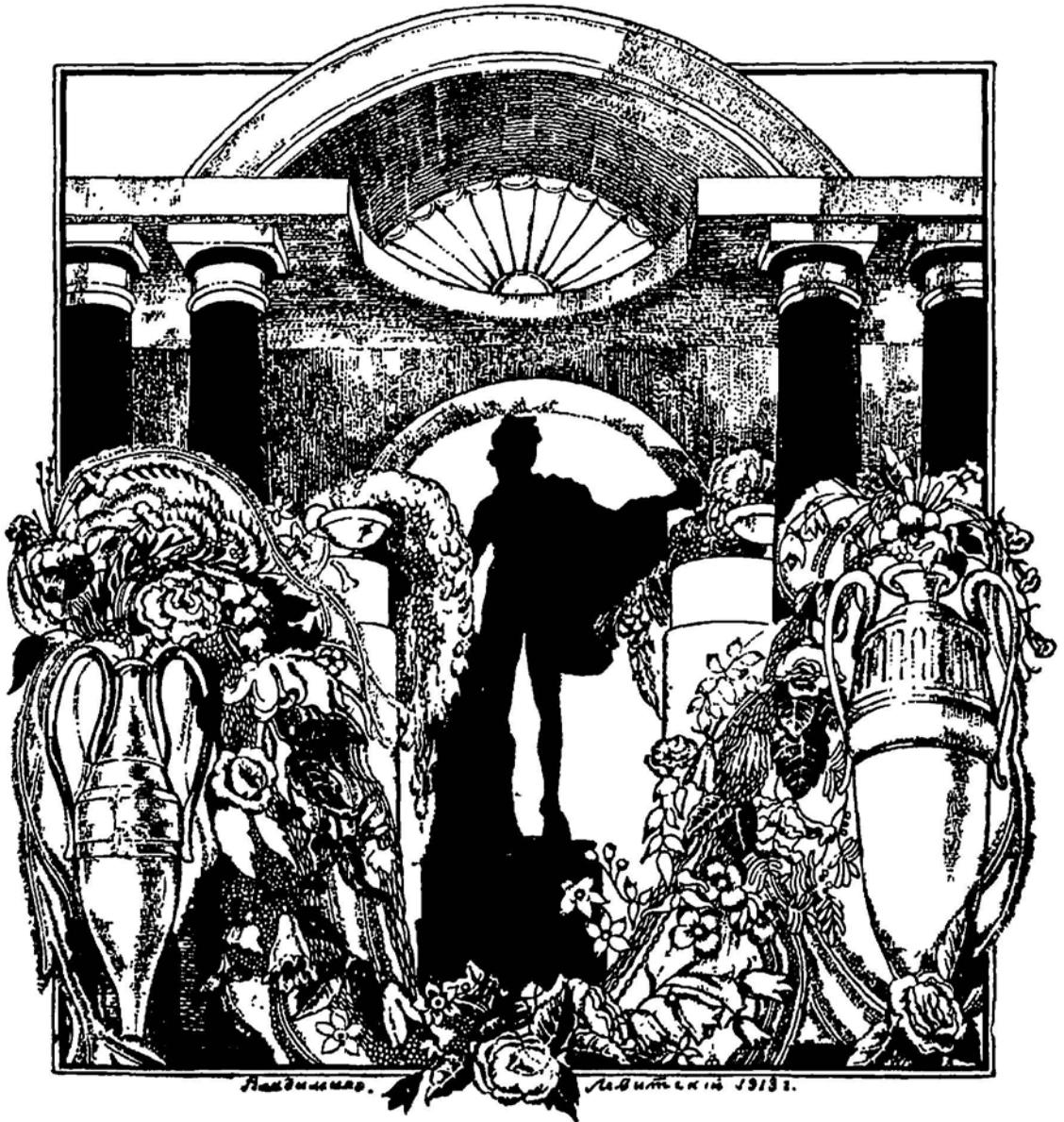
Плати отъ 1 р. 80 к. до 5 р. 40 к.

Брошюра А съ описаніемъ высылается по требованію безплатно.

# ЮЛІЙ ГЕНРИХЪ ЦИММЕРМАНЪ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Морская, 34. МОСКВА, Кузнецкій мостъ. РИГА, Сарайная, 15.

# АТЛАНТИДА



А. С. С. С. С.

А. С. С. С. С. 1913.





М. С. САРЬЯНЪ

Максимилианъ Волошинъ

### 1. Ориентализмъ



ВРОПА, какъ чуждое растеніе, выросла на огромномъ тѣлѣ Азіи. Она всегда питалась ея соками. Если развернуть полушаріе Старога Свѣта, Европа представляется зеленымъ и сочнымъ кактусомъ, выросшимъ на безмѣрныхъ каменистыхъ пустыняхъ Азіи. Всѣ жизненные токи—религію и искусство—она пила отъ ея избытка.

Греція вырастаетъ изъ насыщенной жизни малоазіатскихъ царствъ, опредѣляетъ себя взаимно отталкивающими силами, осознаетъ себя борьбой съ персами; ея цвѣтокъ распускается, какъ индусскій чампакъ, при свѣтѣ македонской молніи, мгновенно осавѣщающей сказочную ночь Азіи. Римъ плаваетъ, какъ лотосъ, омываемый и поддерживаемый великими водами Азіи, которыя потомъ и затопляютъ его. Послѣ переселенія народовъ, Востокъ наводняетъ Средиземное море. Всѣ три питающихъ корня Европы—Пиренейскій, Аппенинскій и Балканскій—погружаются въ животворящую влагу Ислама, и черезъ нихъ израненная и одичавшая Европа вновь наполняется силами жизни.

Съ тѣхъ поръ, и до самыхъ послѣднихъ лѣтъ, мусульманскій Востокъ служитъ посредствующей средой между Европой и той крайней Азіей, съ которой лишь на-дняхъ мы стали непосредственно лицомъ къ лицу. Историческій Востокъ для Европы—это Востокъ магометанскій, Левантъ. Обращенныя къ нему чувствилища Европы, какъ Византія, Венеція, Генуя, Фамагуста, окрашены особой золотистой патиной, волнующей душу Европейца...

Въ ущербномъ XIX вѣкѣ отношеніе Европейскаго искусства къ Леванту выразилось въ ориентализмѣ.

Ориентализмъ—былъ однимъ изъ частныхъ проявленій романтизма. Возникновеніе 'оріентализма' въ искусствѣ обозначаетъ тотъ историческій моментъ, когда органическая, растительная связь Запада съ Востокомъ порывается. Ориентализмъ—это взглядъ на Востокъ со стороны, глазомъ посторонняго наблюдателя.

Европа забываетъ свою сыновнюю связь съ Азіей. Пуповина, связывающая дитя съ матерью, разорвана; растеніе не нуждается больше въ корняхъ, на которыхъ

оно выросло. Ориентализмъ выявился въ романтикахъ, хотя его элементы, какъ и элементы самаго романтизма, были уже налицо въ XVIII вѣкѣ. Завоеватель, пилигримъ, искатель приключеній, начинаетъ со временъ Байрона превращаться въ туриста, любопытствующаго и снисходительнаго наблюдателя, коллекціонера любовныхъ эпизодовъ и пріяныхъ рѣдкостей. Романтики (увы!) были едва не первыми туристами Востока, вздвигшими на осмотръ его достопримѣчательностей... Въ развитіи ориентализма живопись и литература идутъ параллельно, почти сливаясь: поэты для изображенія Востока становятся живописцами, живописцы—литераторами. Все говорить о томъ, что органическая связь искусства съ Востокомъ порвалась. Въмѣсто того, чтобы постигать методы восточнаго творчества, они видятъ только росыши живописныхъ сюжетовъ и темъ. Делакруа, Деканъ, Фромантенъ примѣняютъ свое чисто-западное мастерство къ выписыванію патетическихъ пейзажей и *natures mortes* Востока; музей оружія и костюмовъ, надѣтыхъ на болѣе или менѣе искусно скомбинированныхъ манекеновъ, а иногда натурщиковъ,—въ этомъ весь ихъ ориентализмъ. Живописцы эти стоятъ на разныхъ ступеняхъ европейскаго мастерства, но ихъ отношеніе къ Востоку различествуется мало. Они могутъ давать хорошіе, иногда даже гениальные ‚куски живописи‘, но въ нихъ нѣтъ корней, пьющихъ отъ живыхъ водъ своей прародины.

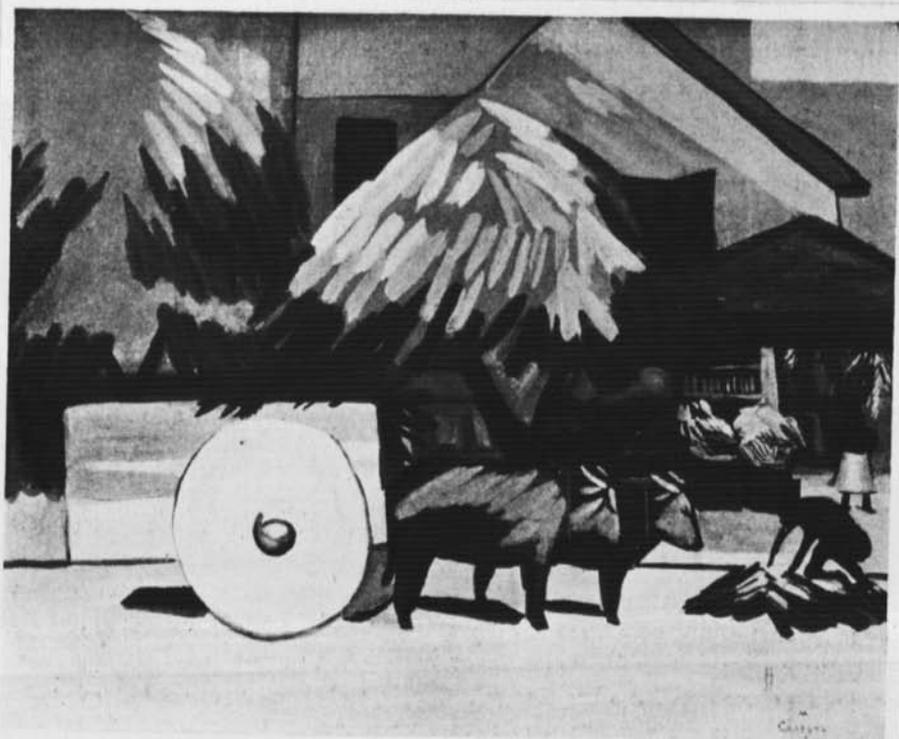
Въ этомъ—смыслъ врожденнаго безсилія ориентализма; онъ никогда не былъ живой струей, онъ явился симптомомъ омертвѣнія.

## 2. Культура Ислама

Формы жизни мусульманскаго Востока были во всѣ времена неотразимо привлекательны для Европейца, можетъ быть потому, что извѣстныя стороны культуры Ислама оставались для него всегда непостижимы и ирраціональны. Первое, что недоступно Европейцу—это обаяніе и сила Корана. Шопенгауеръ говорилъ: ‚Это скверная книга: я дважды прочелъ ее и не нашелъ въ ней ни одной цѣнной мысли‘. Вотъ слова, характерныя для европейскаго духа.

Явно, что красота Корана, одухотворившая Востокъ,—не въ мысли, а въ нѣкоей внутренней волѣ, его одухотворяющей и находящей себѣ выраженіе въ особыхъ музыкальныхъ ритмахъ, дѣйствующихъ неотразимо на строй восточной души и скользящихъ, не захватывая, по душѣ Европейца. Въ этомъ сказывается ирраціональность мусульманскаго Востока и европейскаго Запада.

Творчество европейца распространяется на два міра: міръ физическій (т. е. вещество и его соотношенія, механика, научное изслѣдованіе) и міръ духа (т. е. область идей и сочетанія ихъ: гражданственность, философія, теологія). Оба эти міра находятся всегда въ состояніи неустойчиваго равновѣсія, борьбы и противорѣчія. Несовмѣстимость и непримиримость ихъ рождаетъ ту лихорадку дѣй-



М. С. Сарьянъ. „Продавецъ зелени“ (темпера—1912).

M. Sariane. „Marchand de légumes“ (détrempe).

ственности, которой одержимъ Западъ. Третье звено, ихъ связывающее—творчество въ области чувства и чувственности,—въ душѣ Европейца мало развито. Европейецъ не имѣетъ дара творчества въ этой области,—онъ только воспринимаетъ и наблюдаетъ. Въ лучшихъ случаяхъ онъ прибѣгаетъ къ наркотику грѣха. Исламъ, не зная ни перваго, ни третьяго звена въ отдѣльности, знаетъ только второе—чувство, и больше, чѣмъ какая бы то ни было иная культура, обладаетъ творчествомъ въ области чувственности. Познаніе какъ физическаго, такъ и идейнаго міра, ему доступно только „въ этомъ планѣ“. Отсюда вытекаютъ: успокоенность его культуры, напряженность художественнаго творчества, проникающаго всѣ области и подробности жизни, цѣльность личности, и великолѣпные фейерверки чувства, освѣщающіе его исторію.

Для европейца, носящаго постоянно огненную и незакрывающуюся рану въ своей душѣ, Востокъ представляется похожимъ на земной Рай, вылившейся въ формахъ

„Тысячи и одной ночи“. Это значить, что въ немъ онъ перестаетъ сознавать то адское пламя, которое каждый Европейецъ отъ рожденія носитъ въ себѣ. Онъ чувствуетъ въ немъ утерянную имъ цѣльность, хотя и не сознаетъ ея и, сознавши, не пожелаетъ отдать за свою крылатую противорѣчивость...

Обладая творчествомъ только въ области чувства, Востокъ знаетъ полное сліянiе искусства и жизни. Тамъ нѣтъ патетическихъ взлетовъ въ небо отдѣльныхъ индивидуальностей, но весь строй бытія залитъ прозрачной влагой красоты, неотдѣлимой отъ религіознаго и общественнаго чувства.

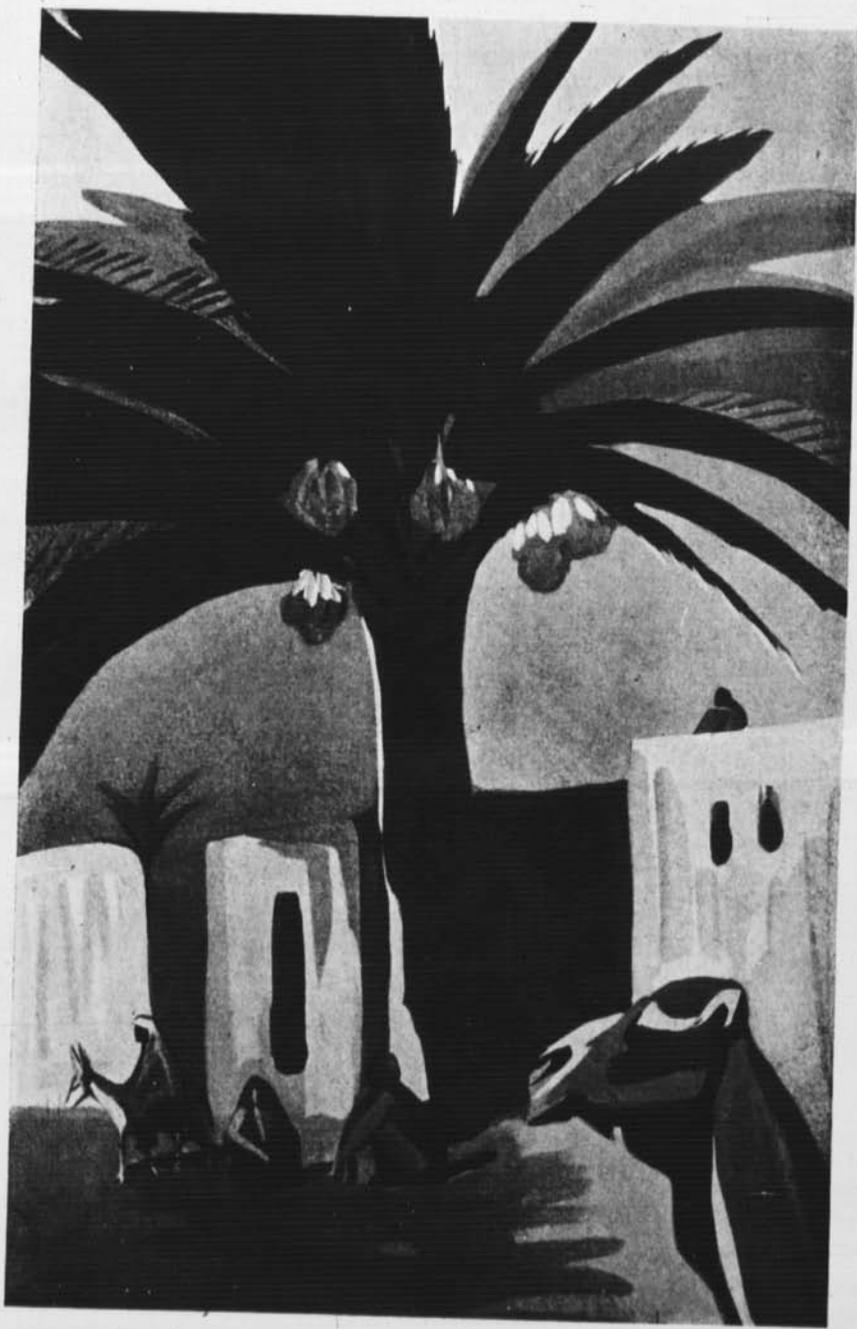
Эта разбѣренность жизни, построенной на гармоніяхъ чувственности, непонятна логическому сознанию Европейца, который смотритъ на нее сверху внизъ, но она узывно и таинственно говорить безсознательнымъ областямъ его души.

Разницу между искусствомъ Востока и Запада я почувствовалъ осязательно, когда однажды разсматривалъ одинъ изъ пересохшихъ фонтановъ Бахчисарайскаго дворца. Это не былъ знаменитый „Фонтанъ Слезъ“, но одинъ изъ похожихъ на него, въ глубинѣ сада, около квадратнаго бассейна для купанія, завитаго сверху винограднымъ трельяжемъ...

Меня заинтересовало прослѣдить путь, который совершала тоненькая струйка воды, просачивавшаяся сверху большой мраморной плиты, поставленной стоймя; она должна была капать изъ средняго вмѣстлища, похожаго на ласточкино гнѣздо, на двѣ стороны—въ такіе же меньшаго размѣра мраморныя гнѣзда и изъ нихъ сливаться снова въ одно срединное, находящееся ниже. И такъ—до пяти разъ, пока не попадала внизу въ бассейнъ пошире...

Я провелъ рукой по его дну, и пальцы почувствовали то, чего не могъ примѣтить глазъ: мраморъ былъ слегка обточенъ и образовывалъ какъ бы одинъ оборотъ плоской спирали,—струйка воды здѣсь становилась совсѣмъ плоской и широкой, какъ лепестокъ расплющенного золота, и покрывала мраморъ тончайшимъ текучимъ слоемъ, дробившимъ лучи солнца. Отсюда она попадала на длинный мраморный желобъ, похожій на массивную деку музыкальнаго инструмента... Здѣсь ея путь шелъ по небольшимъ и частымъ волнообразнымъ ступенькамъ, такъ что она переливалась, дышала и пѣла, подобно струнѣ, пока не попадала въ бассейнъ, гдѣ отражались темно-смагданные зубцы виноградныхъ листьевъ, просвѣченные бирюзью неба.

Такимъ образомъ, каждая капля, прежде чѣмъ кануть въ эту зеленую воду, отдавала тишинѣ сада всю свою свѣжесть, всю свою звучность, весь вкусъ и аромат! И когда я припомнилъ многосаженные ракеты и тяжкіе водопады Версальскихъ водъ и Римскихъ фонтановъ, то мнѣ стало понятно безнадежное „варварство“ европейскаго искусства, играющаго массами и количествомъ, сравнительно съ этою строгою сдержанностью въ средствахъ и щедростью въ достиженіяхъ нужнаго эффекта.



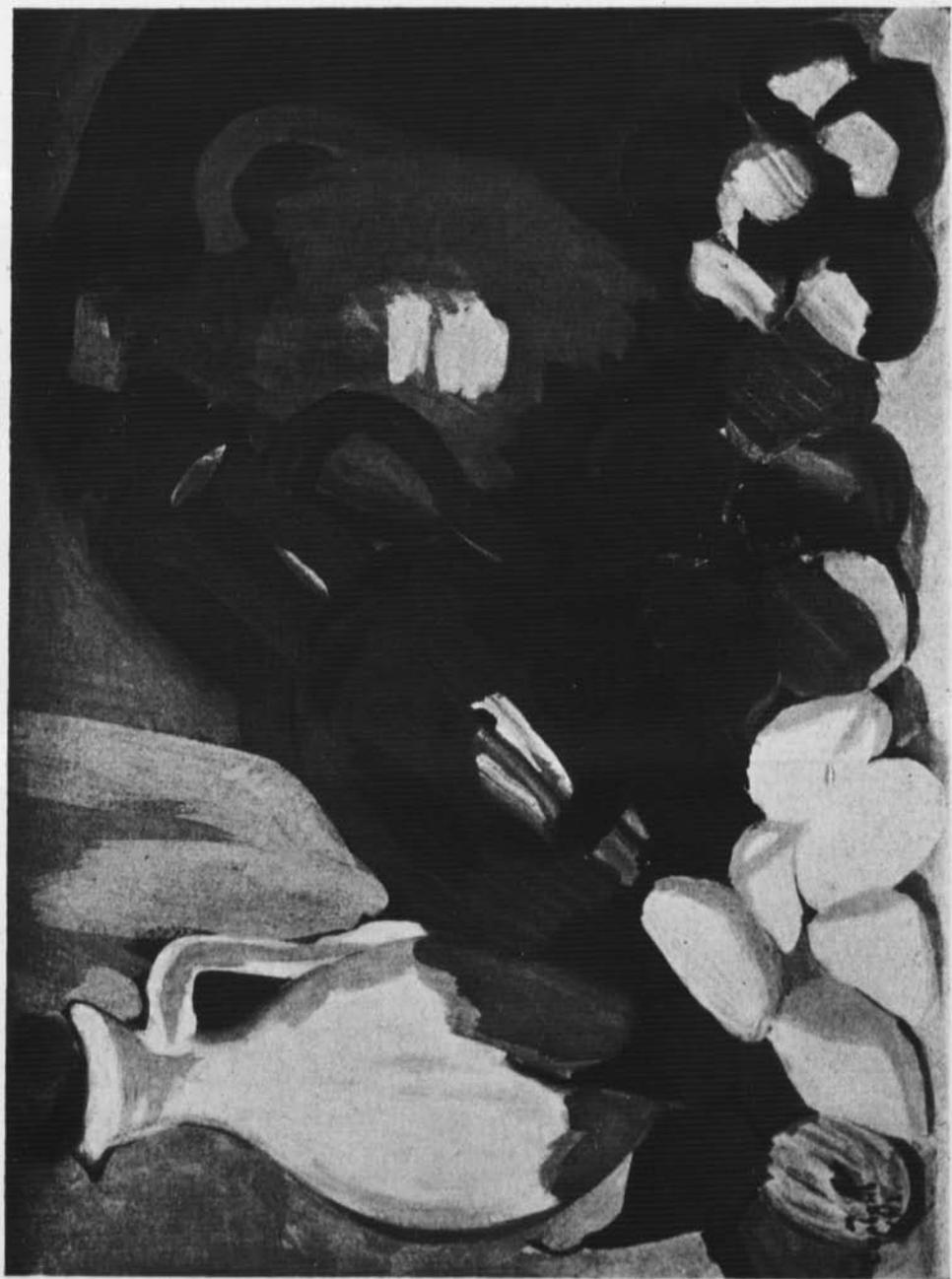
М. С. Сарьянъ. 'Финиковая пальма' (темпера—1911).  
(Соб. Б. О. Гавронскаго, въ Москвѣ).

M. Sariane 'Le Dattier'.  
(App. à M. B. Gavronsky, Moscou).



М. С. Саранов, «Майские цветы» (мелера — 1912).  
(Соб. А. М. Булгакова, в Москве).

М. Саржане, «Fleurs de mai» (d'étépre).  
(App. à M. A. Boudagoff, Moscou).



М. С. Сарьян. «Кушаны» (мелера — 1912).

М. Сарьян. «Nature morte» (détrempe).



М. С. Саркис. Жаркя дьвс' (мэ.ккэра -1907).

М. Саркис. „Чоудэ жоурнэе“ (дэтрэмпэ).

## 3. Искусство и жизнь Сарьяна

Сарьянъ...

Звуки, изъ которыхъ составлено его имя, выражаютъ все его искусство. Корень ‚Сар‘ на многихъ восточныхъ языкахъ обозначаетъ желтый цвѣтъ, т. е. полноту свѣта, солнечный ореолъ—царственное облаченіе міра. Окончаніе же его имени созвучно словамъ ‚рдяный‘, ‚пряный‘, ‚рьяный‘... Въ цвѣтомъ—при произнесеніи этого имени мерещится словно изступленіе желто-оранжеваго цвѣта, прикрытое синевато-сизымъ пламенемъ, напоминающимъ фіолетово-мѣдые отливы мавританской керамики времени Оммайядовъ...

Такая филологія—фантастична, конечно, но интимно-понятна тому, кто мыслить созвучіями и римами и имѣть дѣло не только со смысломъ, но и со вкусомъ и съ ароматомъ слова.

Для художника—большое счастье, если звукъ его имени можетъ стать настоящимъ именемъ его искусства, если оно звенитъ и поетъ созвучно его краскамъ, если оно является ‚Сезамомъ‘, отверзающимъ міры его творчества. Сарьянъ—удачникъ. Его имя звенитъ всѣмъ узывчивымъ и красочнымъ романтизмомъ Востока. Оно зоветъ къ дальнимъ странствіямъ и солнечнымъ странамъ, оно вызываетъ представленіе объ искусствѣ приномъ, пахучемъ, играющемъ павильными отливками красокъ. А въ стихахъ оно можетъ дать драгоценную и насыщенную риму, что и подобааетъ художнику, обозначившему собою новую грань въ пониманіи Востока. Потому что, хотя Сарьянъ еще и въ самомъ началѣ своего художественнаго пути, мы, просматривая все имъ сдѣланное, въ правѣ говорить о новомъ изгибѣ души въ ея отношеніи къ Востоку.

Хотя искусство Сарьяна отражаетъ Востокъ, однако, онъ не ориенталистъ. Въ этомъ его оригинальность и значительность. Онъ далеко не чуждъ романтизма, но отношеніе его къ изображаемому—совсѣмъ иное, чѣмъ у ориенталистовъ. Онъ самъ—сынъ Востока, оторванный отъ своей страны, прошедшій европейскую школу, перенесенный въ сѣверные города. Его творчество пробуждено сыновнимъ чувствомъ. Его романтизмъ—тоска по родинѣ. Поэтому въ его искусствѣ нѣтъ любопытствующаго взгляда путешественника, нѣтъ коллекционерства экзотическихъ рѣдкостей, отличающаго ориенталистовъ. Въ немъ нѣтъ ‚литературы‘. Онъ не станетъ копировать богатый орнаментъ, не напишетъ этюда съ этнографически характерной головы, не будетъ выписывать узоры драгоценной ткани. Для него дороги обыденныя, интимныя черты жизни. Чувствуется, что онъ, сидя зимой въ Москвѣ, напряженно мечталъ о восточной улицѣ, залитой солнцемъ, и ему была дорога правдивость образа, а не его идеализація; что гроздь банановъ въ лавкѣ уличнаго фруктовощика, синія отъ зноя морда буйвола, пыльно-рыжія, короткія туловища и оскаленные зубы константинопольскихъ собакъ для него милѣе и прекраснѣе, чѣмъ отсвѣты сказочной роскоши восточныхъ дворцовъ. Пишетъ ли онъ гранатовыя



М. С. Сарьянъ.  
 'Египетскія маски' (темпера—1911).

М. Sariane.  
 'Masques égyptiens' (détrempe).

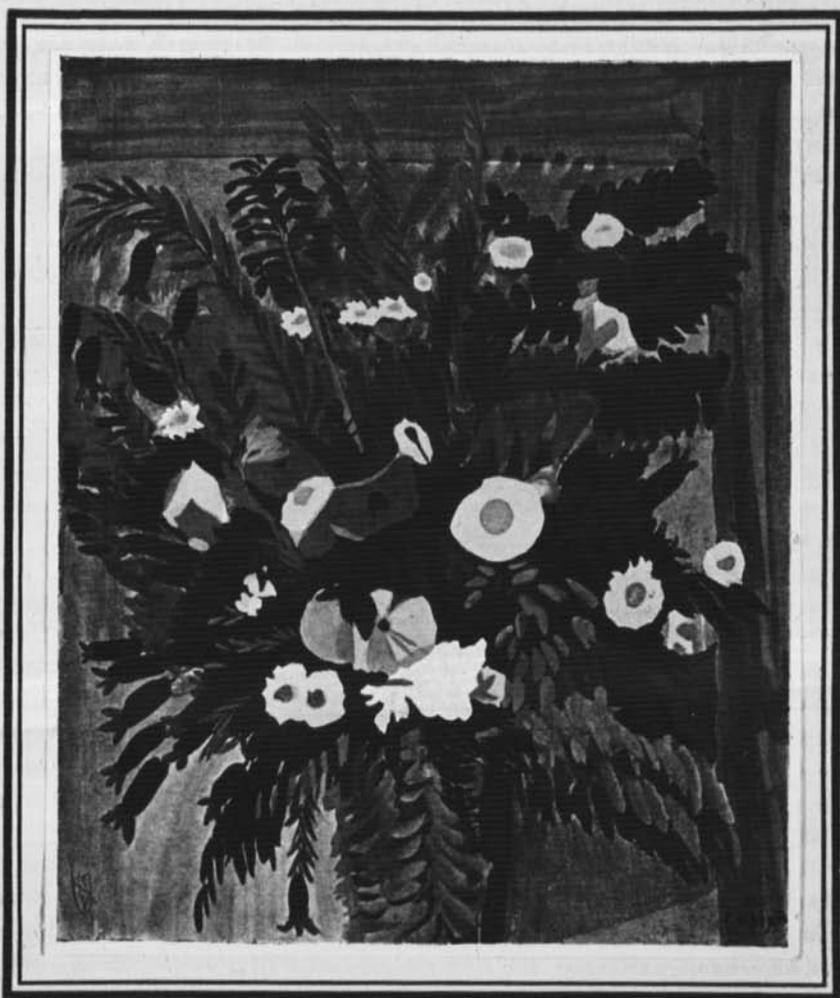
номъ тонѣ, въ которомъ прочувствованы эти не рѣдкости, а вещественныя доказательства Востока.

Живопись свойственно обобщеніе. Она становится искусствомъ только тогда, когда формулируетъ законъ. Живописецъ, какъ говоритъ Фромантенъ, не можетъ написать коровъ на берегу Сены, это всегда будетъ 'стадо на берегу рѣки'. Видъ на данную мѣстность станетъ картиной только въ томъ случаѣ, если будетъ трактоваться, какъ пейзажъ вообще. Изображеніе человѣка становится портретомъ только тогда, когда изображаемый теряетъ въ немъ свое имя и становится человѣкомъ вообще. Поэтому собраніе рѣдкостей и привело ориенталистовъ къ историческому и этнографическому музею.

Идя на Востокъ, какъ на потерянную родину, любя его житейскія и обыденныя черты, Сарьянъ удачно миновалъ ориентализмъ. И ему не понадобилось никакой couleur locale, чтобы стать убѣдительнымъ. Въ своемъ романтизмѣ онъ остается человѣкомъ Востока. Европейецъ не такъ сталъ бы изображать экзотическихъ звѣрей—газелей, гіенъ, пантеръ, не такъ бы увидалъ фигуры женщинъ, закутанныхъ въ покрывала, не такъ бы подошелъ къ ихъ портретамъ, какъ подходитъ Сарьянъ.

Сильный акцентъ въ языкѣ производитъ комическое впечатлѣніе, если относиться къ нему съ точки зрѣнія искаженія языка. Если же сквозь акцентъ представить себѣ горло, привыкшее къ звукамъ иной рѣчи и иного ритма чувствъ, то въ неправильностяхъ произношенія откроются увлекательныя перспективы иной исторіи, иной расы, дѣлмы картины жизни... Именно въ этомъ смыслѣ я бы сказалъ, что живопись Сарьяна подкупаетъ своимъ сильнымъ восточнымъ акцентомъ.

яблоки, айвы, апельсины и зеленый кувшинъ — ясно, что это не предметы, привезенные на сѣверъ, какъ память о путешествіи, а что они только что куплены на одной изъ улицъ Каира, что степные цвѣты собраны имъ самимъ въ полѣ; мѣстный колоритъ—не во вѣбшнихъ признакахъ, а въ отношеніи художника, въ томъ музыкаль-



М. С. Сарьянъ. „Цветы съ Чамлыча“ (темпера—1910). М. Sariane. „Fleurs orientales“ (détrempe).  
 (Соб. А. М. Будагова, Москва). (App. à M. A. Boudagoff, Moscou).

Обстоятельства жизни Сарьяна вполне объясняют его искусство. Онъ родился 16 февраля 1880 года въ патриархальной армянской семьѣ, въ городѣ Нахичевани на Дону; то есть—на сѣверной окраинѣ тѣхъ же Приазовскихъ степей, которыя дали русскому искусству Куинджи, а отчасти Айвазовскаго и Богаевскаго, потому что Киммерійская область настолько же опредѣляется Азовскимъ моремъ, какъ и Чернымъ, и представляетъ географически продолженіе той же Приазовской степи.

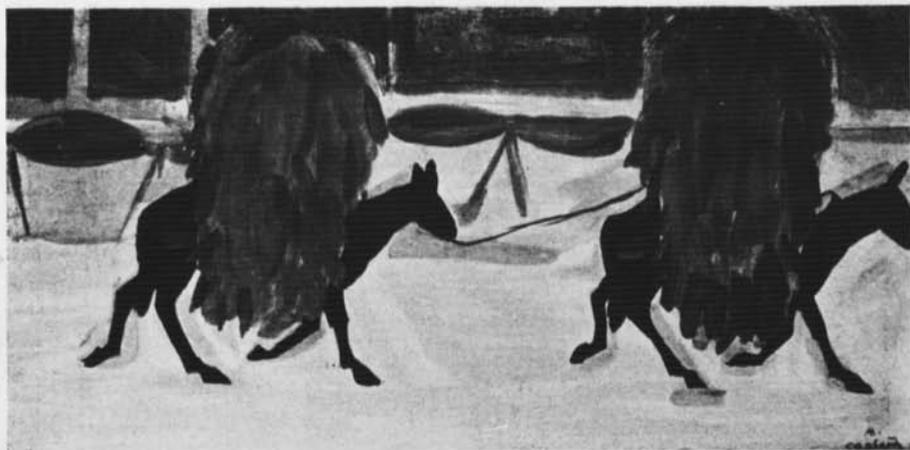
Отецъ Сарьяна занимался земледѣіемъ. Поэтому его дѣтство прошло въ маленькомъ степномъ имѣніи, верстахъ въ пятьдесятъ отъ города. Въ городѣ родители его жили только зимніе мѣсяцы. Хуторъ лежалъ у подножья горы, довольно высокой, покрытой садами и лугами, на берегу рѣчки, заросшей камышомъ. По другую сторону разстилалась степь съ мельницами, курганами, далекими деревушками, синими далями, миражами. Видъ съ холмовъ на степныя пространства пріучалъ глазъ вглядываться въ тонкія дали горизонта, узывалъ духъ къ далекимъ странствіямъ, будилъ романтическую мечту. Видъ съ высоты на поприща земли—лучшая дверь къ творчеству. Степь говорила о близкомъ югѣ и доносила краски и ароматы Кавказа. Семи лѣтъ Сарьянъ научился грамотѣ, а къ пятнадцати кончилъ городское училище. Школа и городъ, какъ водится, были раздражителями мечты. Рисовать онъ началъ въ городскомъ училищѣ, гдѣ его не стѣсняли ни выборомъ темъ, ни указаніями. По окончаніи этого краткаго образованія, его опредѣлили на мѣсто: въ городское агентство по приему подписки на различныя періодическія изданія. Тамъ онъ занимался больше зарисовываніемъ посѣтителей, чѣмъ прямыми своими обязанностями. Одинъ непріятный случай повліялъ на рѣшеніе его судьбы: ему случилось удачно зарисовать старика рабочаго, служившаго при конторѣ. Тотъ заболѣлъ и, объясняя свою болѣзнь портретомъ, требовалъ и умолялъ разорвать рисунокъ... Мальчику пришлось уничтожить набросокъ. И послѣ этого случая ему было запрещено рисовать.

Но это заставило его старшаго брата, больше другихъ занимавшагося его воспитаніемъ, обратить вниманіе на его страсть къ рисованію. Посовѣтовавшись со своими друзьями, онъ рѣшилъ отправить мальчика въ Москву. Шестнадцати лѣтъ Сарьянъ очутился въ Москвѣ, въ 1897 году поступилъ въ Училище живописи и ваянія и окончилъ его въ 1903 году. Еще годъ онъ работалъ въ мастерской Сѣрова и Коровина.

Такова была школа. То же, что толкаетъ къ творчеству, избытокъ, настоятельно ищущій выхода, томленіе, которое не находитъ себѣ формы, это—росло независимо отъ школьной работы...

Въ Приазовскія степи просачиваются токи восточной жизни. Близость горъ, отдѣляющихъ Европу отъ Азіи, тревожитъ и томитъ романтическими предчувствіями. Фантазіи достаточно одной детали, чтобы по ней возстановить цѣлый образъ далекихъ странъ и сложной жизни. Сарьянъ помнить, какъ въ степи, у мѣстнаго лавочника за заборомъ, была привязана газель. Онъ приходилъ, чтобы часами смотрѣть на нее. Это было перо райской птицы, обретенное на землю. Въ 1902 году ему впервые пришлось побывать въ Закавказьи.

„Я долго мечталъ о Кавказѣ и Закавказьи,—говорить онъ,—и хотя мнѣ приходилось бывать нѣсколько разъ на Сѣверномъ Кавказѣ, но онъ меня особенно не плѣнял. Зато Средній Кавказъ, а особенно Южный—зачаровали меня; здѣсь я впервые



М. С. Сарьянъ. „Лошадки съ зеленю“ (темпера—1910). М. Сарьянъ. „Caravane aux légumes“ (détrempe).

увидалъ солнце и испыталъ зной. Караваны верблюдовъ съ бубенцами, спускающіеся съ горъ, кочевники съ загорѣлыми лицами, со стадами овецъ, коровъ, буйволовъ, лошадей, осликовъ, козъ; базары, уличная жизнь пестрой толпы; мусульманскія женщины, молчаливо скользящія въ черныхъ и розовыхъ покрывалахъ, въ фиолетовыхъ шароварахъ, въ деревянныхъ башмакахъ, выглядывающія съ плоскихъ крышъ желтыхъ, квадратныхъ домовъ; большіе, темные миндалевидные глаза армянокъ—все это было то настоящее, о чемъ я грезилъ еще въ дѣтствѣ. Я почувствовалъ, что природа—мой домъ, мое единственное утѣшеніе; что мой восторгъ передъ ней—иной, чѣмъ передъ произведеніями искусства: тотъ длился всегда лишь нѣсколько минутъ. Природа многолика, многодѣтна, выкованная крѣпкой, невѣдомой рукой—мой единственный учитель.

Со времени этого перваго путешествія на югъ для Сарьяна ясно осозналась цѣль его творчества: „выразить сущность загадочнаго Востока“. Начались годы странствій: въ 1910 году онъ побывалъ въ Константинополѣ, въ 1911 въ Египтѣ, въ 1913—въ Персіи. Теперь ближайшею его цѣлью является Индія.

#### 4. Техника

Очень многое въ очарованіи искусства Сарьяна зависитъ отъ его техники, весьма индивидуальной и разработанной. Онъ самъ такъ говоритъ о своихъ исканіяхъ: „Сперва я увлекался сказочностью природы. Нужно было найти средства и формы,

чтобы хоть сколько-нибудь вылить мое очарованіе. Необходимо было побороть въ себѣ школу сѣрую и навязчивую и найти собственную технику, не пользуясь чужимъ. Я сталъ искать болѣе прочныхъ, простыхъ формъ и красокъ для передачи живописнаго существа дѣйствительности. Въ общемъ, моя цѣль—простыми средствами, избѣгая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности, въ частности—избавиться отъ компромиссныхъ полутоновъ. И мнѣ кажется, въ этомъ направленіи я достигъ нѣкоторыхъ результатовъ. Крімъ того, моя цѣль—достигнуть первоосновъ реализма. Я говорю о той силѣ выраженія, которая есть во всѣхъ настоящихъ произведеніяхъ искусства, начиная съ древнихъ временъ и кончая нашими днями. Вѣришь—о той силѣ очарованія, которой достигали разными путями во всѣ времена'.

Сарьянъ вѣрно понимаетъ и формулируетъ самого себя. Но интересно установить преемственныя связи его искусства и опредѣлить ту вѣтвь, на которой онъ выросъ. Если ориентализмъ въ европейскомъ искусствѣ является симптомомъ омертвѣнія старыхъ корней, связывавшихъ Европу съ мусульманскимъ Востокомъ, то импрессионизмъ говоритъ о корнѣ, переброшенномъ на дальній Востокъ. Въ то время, какъ старые, болѣе короткіе корни начинаютъ отмирать, растеніе начинаетъ питаться другими корнями, достигшими глубокой подпочвенной влаги. Когда порвалась срединноморская связь, Азія начала питать Европу черезъ Тихій Океанъ. Теоретическія обоснованія Гельмгольца и Шевреля были восприняты живописцами уже послѣ того, какъ японскій органическій *plein air* открылъ имъ глаза. Позже, для разрѣшенія новыхъ красочныхъ задачъ, пришли на помощь восточные ковры и персидскія миниатюры. Импрессионизмъ былъ, исторически, ключомъ ко многимъ замкнутымъ тайникамъ азіатскаго искусства. Благодаря ему симфоніи полныхъ тоновъ, давно открытыя чувственною интуиціей Востока, стали доступны европейскому сознательному воспріятію.

Въ области анализа и логики Сарьянъ, конечно, многимъ обязанъ импрессионизму и, въ частности, Гогену. Но это была для него лишь логическая дисциплина самопроѣвки и самоопредѣленія. Врожденнымъ инстинктомъ своей восточной души онъ сумѣлъ слить острый дѣтвой анализъ современной европейской живописи съ простыми синтетическими формами восточнаго искусства. Въ немъ европейскія теченія обратились къ своимъ истокамъ, и естественно и легко получилось нѣчто самостоятельное, крѣпкое, органическое. Ему не приходилось, какъ природнымъ европейцамъ, справляться съ образцами восточнаго искусства: ихъ сѣмена отъ рожденія жили въ его душѣ.

Поэтому трудно опредѣлить, изъ какихъ формъ Востока онъ исходитъ: онѣ сами создаются при его работѣ. Въ нихъ есть нѣчто и отъ турецкихъ лубочныхъ картинъ, и отъ персидскихъ миниатюръ, и отъ ковровъ, и отъ фаянсовъ. Но это все—то, къ чему онъ приходитъ, а не то, отъ чего онъ исходитъ...

Принцип упрощения, положенный имъ въ основу его технических исканий, — единственная надежная руководящая нить, которой может довериться художникъ въ современномъ хаосѣ устремлений и требований. Чѣмъ меньше словъ, тѣмъ сильнѣе сила выраженія; чѣмъ меньше линий, тѣмъ выразительнѣе рисунокъ. Чѣмъ проще сочетаніе красокъ, тѣмъ больше онѣ могутъ сказать.



*М. С. Сарьянъ. 'Бананы' (темпера—1910).  
(Собр. С. А. Кусевицкаго, Москва).*

*M. Sariane. 'Bananes' (détrempe).  
(Collect. Koussewitzky, Moscou).*

Языкъ выразилъ это основное требованіе искусства въ словѣ изящество. **Изящный** происходитъ отъ слова изъять. **Изящество**—изъятіе всего лишняго. Это словообразованіе не случайно, потому что латинскій языкъ (такъ же, какъ и французскій) повторяетъ его—элегантность (*elegantia*) происходитъ отъ глагола *eliger*, имѣющаго тотъ же смыслъ изъятія, отбора. **Изящество** и простота почти синонимы: если первое—путь, то второе—достиженіе.

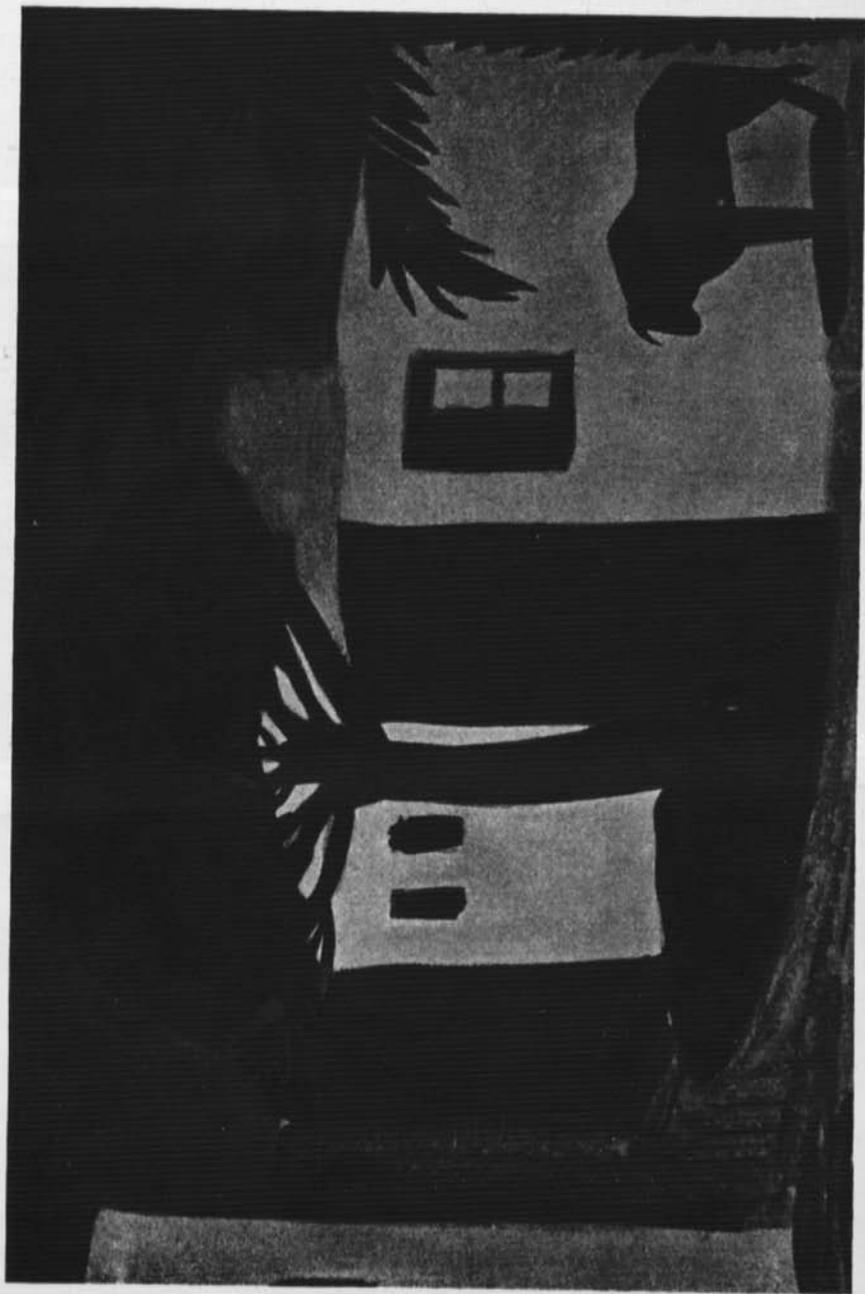
Руководящей нитью для Сарьяна былъ принципъ упрощенія въ равной мѣрѣ, какъ рисунка, такъ и цвѣта. Природный Европеецъ рисковалъ бы при этомъ впасть въ плакатность, Сарьяну же восточный инстинктъ подсказалъ, какъ можно уничтожить всѣ детали и какъ избыткомъ цвѣта можно восполнить простую линію силуэта. Важную роль въ его исканіяхъ сыгралъ и обычный его матеріалъ—темпера. При помощи масляныхъ красокъ ему никогда не удалось бы достигъ того, чего онъ достигъ; для этого достаточно справиться съ немногими этюдами, имъ написанными. Темпера по сравненію съ масляными красками представляетъ многія достоинства и вдохновляющія трудности. Если писать ею на водѣ безъ всякихъ эмульсій, приближающихъ ее къ маслянымъ краскамъ, она даетъ широкія, совершенно ровныя, непрозрачныя бархатистыя поверхности, выявляющія тонъ съ несравненно бѣльшимъ спокойствіемъ, чѣмъ масляныя краски, всегда разбитыя бляками, мазками.

Темпера даетъ одновременно возможность сразу покрывать большія поверхности, а съ другой стороны—рисовать длинными, тонкими, непрерывными линиями кисти, наполненной жидкой краской влагой. Сильное просвѣтленіе краски, когда она засыхаетъ, заставляетъ работать тонами, болѣе полными и глубокими; оно требуетъ отъ художника осознаниости своихъ намѣреній. Онъ долженъ заранѣе предрѣшить свои тона и класть ихъ увѣренно и быстро; онъ увидитъ ихъ только тогда, когда картина высохнетъ совершенно. Благодаря непрозрачности матеріала, одинъ слой краски дѣликомъ прикрываетъ другой и не даетъ сквозить ему. Она устраняетъ соблазны „масляной кухни“: раскрашивать и пачкать основной тонъ отливами и переходами и смѣшеніемъ краевъ двухъ поверхностей. Она требуетъ открытаго и честнаго сопоставленія двухъ цвѣтовъ, а когда надо дать постепенность, то—обдуманной и заранѣе размѣренной гаммы.

Сарьянъ мастерски использовалъ возможности темперы. Онъ умѣетъ поверхность картины заливать большими пятнами, контуръ которыхъ сразу даетъ основныя линіи рисунка. По этимъ поверхностямъ онъ пишетъ длинными ударными мазками, одновременно выявляя цвѣтъ и форму. Онъ или широко штрихуетъ кистью, или развертываетъ вѣрообразныя, перистыя системы мазковъ, идущія къ его „навлиняемому“ тону. Это соединеніе штриха съ перомъ даетъ его технику нѣкоторое сходство, лежащее въ самомъ принципѣ приѣма, съ восточными лубками и вообще съ гравюрой на деревѣ, съ тою разницей, что въ цвѣтной гравюрѣ черный „каркасъ“ рисунка заливается широкимъ пятномъ, а онъ пятно, положенное заранѣе, хлещетъ, шпоритъ и взвиваетъ на дыбы ударами цвѣтныхъ, сверкающихъ штриховъ, опредѣляющихъ рисунокъ...

Интересно прослѣдить его методъ, когда онъ разбирается въ сложной путаницѣ большихъ букетовъ изъ полевыхъ цвѣтовъ. Онъ разрѣшаетъ эти сложныя задачи съ изящнымъ мастерствомъ. Заботясь о томъ, чтобы ударъ кисти давалъ одновременно рисунокъ и цвѣтъ, онъ начинаетъ изъ глубины, съ фона и идетъ къ зрителю постепенно приближающимися планами, давая одни цвѣтные силуэты цвѣтовъ. Благодаря этому, работая плоско, какъ свойственно темперѣ, онъ въ то же время подсказываетъ глазу глубину самымъ внутреннимъ ходомъ работы. Такимъ образомъ, не уменьшая горнія цвѣта ни рефлексами, ни полутѣнями, ни бликами, и не прибѣгая къ выпуклости, онъ достигаетъ большой вещиности изображенія. Ненарисованные стебли его степныхъ травъ топорщатся, и цвѣтные кружочки, обозначающіе мѣсто цвѣтовъ, благоухаютъ степью...

Самое законченное, что до сихъ поръ далъ Сарьянъ—это его *natures mortes*. Когда онъ пишетъ плоды, кувшины, египетскія маски, заливая ихъ силуэты однимъ цвѣтомъ (по большей части двухъ тоновъ), онъ достигаетъ наибольшей силы выразительности. При выборѣ характеризующаго цвѣта предметовъ, онъ обнаруживаетъ себя одновременно и колористомъ и провидцемъ тайной души вещей. Инстинктъ крови, текущей въ его жилахъ, подсказываетъ ему чисто восточныя гаммы цвѣ-



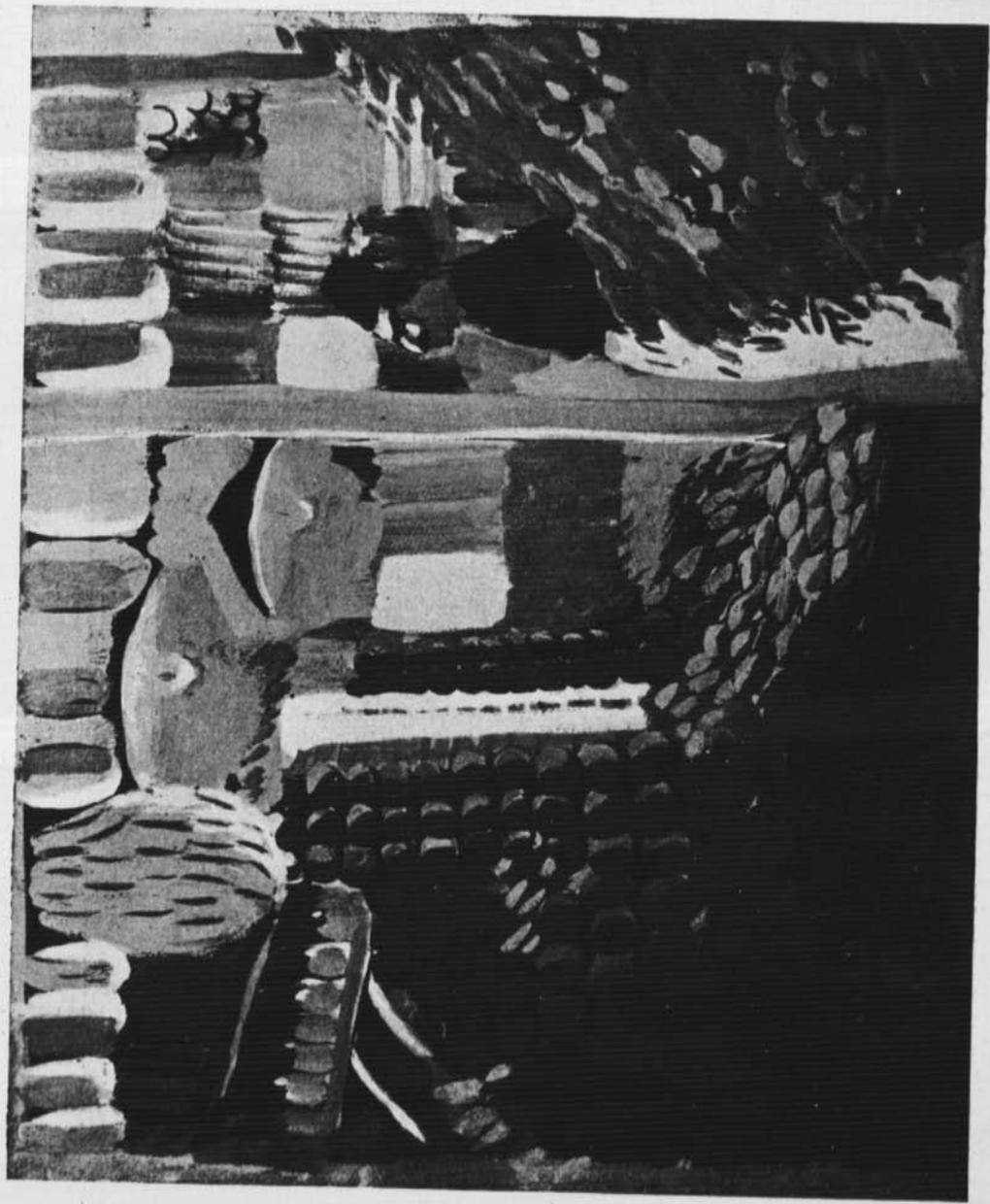
М. С. Сарьян. «Ночной пейзаж, Египет» (темпера — 1911).  
(Соб. А. М. Будагова, в Москве).

М. Сарьян. «Пейзаж nocturne, Egypte (d'été)».  
(App. à M. A. Boudagoff, Moscou).



М. С. Сарьян. Улица со собаками, в Константинополе  
(темпера — 1910).  
(Соб. А. М. Будагова, в Москве).

М. Сарьян. Les chiens à Constantinople  
(détrempe).  
(App. à M. A. Bourdajoff, Moscou).



М. С. Сарьян. «Фруктовая лавочка» (темпера — 1910).  
(Третьяковская галерея).

М. Сарьян. «Boutique de fruits» (détrempe).  
(Galerie Trétiakoff, Moscou).



М. С. Сарьянъ, „Египетскія женщины“  
(темпера—1912)  
(Соб. А. В. Руманова, въ Спб.).

M. Sariane. „Femmes Egyptiennes“  
(détrempe)  
(App. à M. A. Roumanoff, St. Pbg).

товъ и, ударя однимъ простымъ тономъ о другой, онъ умѣетъ вызвать впечатлѣніе разнообразія и роскоши. А западная сознательность, вооруженная импрессионистическимъ анализомъ, помогаетъ ему довести пятно до крайней степени выразительности, послѣдовательнымъ проведеніемъ метода.

Расположеніе пятенъ, дающихъ рисунокъ, бываетъ у него иногда такъ смѣло, что нужно отвести глаза отъ картины, чтобы увидѣть реальность. Это напоминаетъ тѣ пятна Шевреля, на которыхъ нужно смотрѣть до утомленія глазного нерва, а когда потомъ переведешь глаза на потолокъ, то увидишь картину въ дополнительныхъ тонахъ...

Мнѣ вспоминаются Сарьяновскіе буйволы, такъ ошеломившіе московскую публику въ свое время. Они были написаны большимъ чернымъ пятномъ, залитымъ синимъ внутри. Вышне—это была черно-синяя безформенная глыба. Но, отойдя на какое-то психологическое разстояніе, глазъ вспоминалъ картину, и внутри, точно физиологическая реакція глазныхъ нервовъ, внезапно вставала съ мучительной четкостью галюцинаціи знойная дорога, два тяжелыхъ буйвола цвѣта сливы и бородастые фигуры погонщиковъ...

Другимъ образцомъ этой магической убѣдительности Сарьяновскихъ пріемовъ можетъ служить одинъ изъ его портретовъ восточныхъ женщинъ. Издали онъ поражаетъ странной подвижностью и живостью губъ. Подойдя ближе, видишь, что схематически написанный ротъ грубо зачеркнутъ двумя широкими штрихами, совсѣмъ много цвѣта, захватывающими часть щеки и безъ всякаго отношенія къ рисунку лица. Эти ирраціональные мазки кисти, когда вы отступаете на два шага отъ картины, становятся совершенно невидимы. Они-то и придаютъ губамъ ту измѣнчивую живость, которая поражаетъ съ перваго взгляда. Кѣрность такого цвѣтного удара, не оправдываемаго никакимъ методомъ, можетъ подсказать только художественный инстинктъ.

Характеръ живописной манеры Сарьяна точно отмѣчаетъ всѣ моменты его отношенія къ Востоку. Онъ начинается съ романтической мечты о далекихъ странахъ, и картины его носятъ нарядно-сказочный характеръ. Въ нихъ есть вычурность и завитокъ, розы и золото, лазурь и пурпуръ. Онѣ нѣсколько иллюстраціонны и литературны. Онѣ малы размѣромъ и въ нихъ много подробностей. Такъ уменьшено и детально видитъ глазъ, когда вызываетъ видѣніе глубоко внутри себя. Ему мерещатся газели, озера, въ которыхъ купаются феи, священныя рощи, порты, змѣи и барсы, и женщины. Это длится до 1907 года.

Затѣмъ начинается переходный періодъ: мазки развертываются павлиньими вѣтрами, и начинаетъ выказываться характерная для Сарьяна оранжево-фіолетовая тема, являющаяся ключемъ его колорита. Контуры вещей еще неясно выступаютъ изъ подъ драгоценной свѣтовой ткани, окутывающей ихъ. Онъ еще продолжаетъ писать не реальности Востока, а свою знойную мечту о немъ (1907—1909 гг.).

Конкретность видѣнія, вещьность, выявляется вполне опредѣленно только со времени его перваго путешествія въ Константинополь въ 1910 году. Пейзажъ, видъ улицы теряютъ характеръ мечтательнаго видѣнія, а кажутся четкими галлюцинаціями. Человѣческія лица, фигуры, плоды, цвѣты становятся близкими, осязаемыми, очертанія ихъ крѣпнуть; изъ подъ радужнаго солнечнаго спектра проступаетъ собственный цвѣтъ, собственное глубокое горѣніе. Мечта облеклась плотью. Художникъ положилъ руку на реальности Востока. Онъ полюбилъ вещь, какъ конкретность; онъ выявилъ ея периферію, ея контуръ. Съ этимъ же новымъ пониманіемъ реальностей посѣтилъ онъ и Египетъ въ 1911 г. Что привезъ онъ въ этомъ 1913 году, вернувшись изъ Персіи, намъ еще неизвѣстно.

Сарьянъ только въ началѣ своихъ творческихъ осуществленій. То, что онъ далъ до сихъ поръ, крайне важно, такъ какъ кладетъ новую грань въ нашемъ живописномъ отношеніи къ Востоку и свидѣтельствуетъ, что бездушный и душный ориентализмъ окончился. Но самому Сарьяну предстоитъ еще долгій путь.

Чѣмъ обогатится его талантъ, постепенно продвигаясь къ сердцу Азіи? Къ какимъ горизонтамъ направить его Индія, о которой онъ мечтаетъ? Какое воплощеніе дастъ онъ своей безысходной любви къ Востоку, когда окончатся для него годы странствій, и глазъ его напитается видѣніями Азіи?

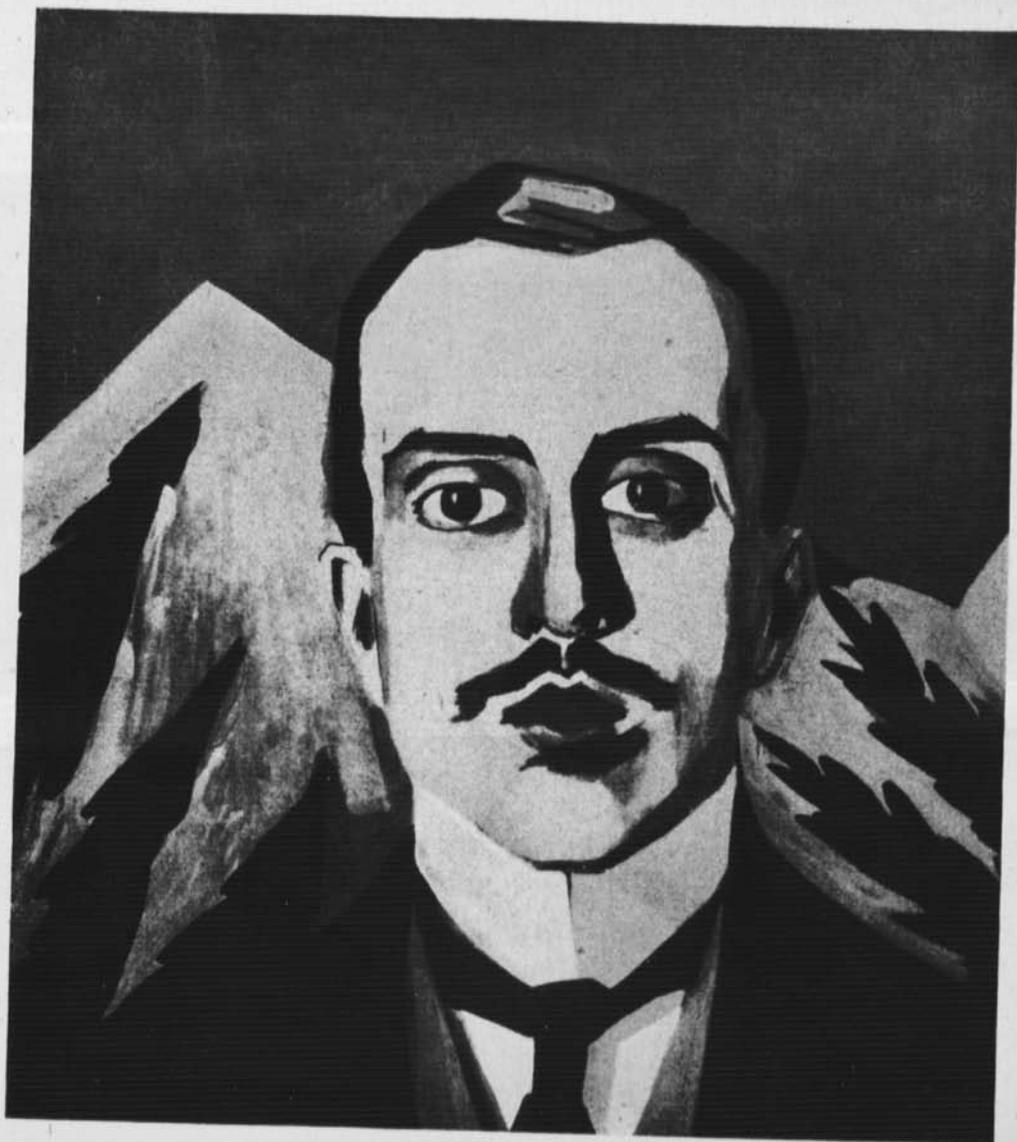
На это отвѣтить только будущее.



## СПИСОКЪ РАБОТЪ М. С. САРЬЯНА.

<i>Названіе картинъ:</i>	<i>Собственники:</i>
1905. Портретъ г-жи Африкіанъ (масло). Оазисъ (темпера). Кобылица (масло). Священная роща (акварель).	Х. Т. Африкіанъ. Тифлисъ.  Н. П. Рябушинскій. Москва.
1906. Озеро Фей (темпера). Влюбленный въ змѣйку (акварель). День (темпера). Чары солнца (темпера). Человѣкъ съ газелями (масло). Жаркій вечеръ (темпера). Портъ (темпера).	В. О. Гиришманъ. Москва. Н. П. Рябушинскій. Москва. М. И. Шапошниковъ. Ростовъ н/Д.  П. С. Уткинъ. Саратовъ. Н. П. Рябушинскій. Москва.
1907. Комета (темпера). Ящерица (темпера). Пантеры (темпера). Пестрый день (темпера). Женщины съ тканями (темпера). У гранатоваго дерева (темпера). Вечеръ въ горахъ (темпера).	Г. М. Міансаровъ. Тифлисъ. К. В. Кандауровъ. Москва. И. А. Морозовъ. Москва.
1908. Жаркій день (темпера). Барсъ и женщины (темпера). Лунная ночь (темпера). Горы (темпера). На плоскихъ крышахъ. Утро (темпера). Знойный полдень (темпера). Въ тѣни (темпера). У моря (темпера). Лунный вечеръ (темпера). Кавказскій пейзажъ (темпера). На плоскихъ крышахъ (акварель).	Е. В. Морозовъ. Москва. М. И. Шапошниковъ. Ростовъ н/Д.  Д. М. Пирбудакова. Москва.  В. Эльснеръ. Кіевъ.
1909. Автопортретъ (темпера). Утро въ Ставривѣ (темпера). Ночь у моря (темпера). Стенные цвѣты (темпера). Ананасъ (темпера). Пахарь (темпера). Зной (темпера). Геленджинскія горы (темпера).	М. П. Рябушинскій. Москва.  Г. Вюртъ. Москва.  К. Г. Коротковъ. Москва.  С. К. Маковскій. Петербургъ.

- Лѣто (темпера).  
 Гиены (темпера).  
 Автопортретъ 2-ой (темпера).  
 Къ источнику (темпера).  
 Цвѣтушій день (темпера).  
 Стенные цвѣты (темпера).  
 Портретъ А. А. М. (рисунокъ).
1910. Собаки. Константинополь (масло).  
 Nature morte. Зеленый кувшинъ (темпера).  
 Nature morte. Бананы (темпера).  
 Улица съ собаками (темпера).  
 Лошадки съ зеленью (темпера).  
 Улица къ вечеру (темпера).  
 Негръ и Турокъ (темпера).  
 Буйволы (темпера).  
 Оврагъ (темпера).  
 Полдень (масло).  
 Nature morte. Коверъ (темпера).  
 Улица. Полдень (темпера).  
 Ослики (темпера).  
 Фруктовая лавочка (темпера).  
 Цвѣты на темномъ (темпера).  
 Красные цвѣты (темпера).  
 Глицини (темпера).  
 Продавецъ апельсиновъ (темпера).  
 Цвѣты съ Чамлыча (темпера).  
 Турчанка (темпера).  
 Фиолетовый кувшинъ (темпера).  
 Nature morte. Синій кувшинъ (темпера).  
 Купцы (темпера).  
 Турчанка и Негритянка (темпера).  
 Константинопольскія собаки (темпера).  
 Улица съ фигурами (темпера).  
 Продавецъ лимонада (темпера).  
 Турчанка и Мулатка (темпера).  
 Персіянка (темпера).  
 Персидская дѣвушка (темпера).  
 Nature morte. Лимонъ (темпера).  
 Турчанки (темпера).
1911. Ананасы (темпера).  
 Идущая женщина (темпера).  
 Нильскій пейзажъ (темпера).  
 Nature morte. Виноградъ (темпера).
- Кн. С. А. Щербатовъ Москва.  
 Е. М. Терещенко. Петербургъ.
- Е. И. Лосева. Москва.  
 Н. В. Рудакова. Москва.
- А. А. Мясникянъ. Москва.
- С. А. Кусевидкій. Москва.  
 А. М. Будаговъ. Москва.
- С. А. Поляковъ. Москва.
- Г. В. Власовъ. Москва.
- Третьяковская галерея.  
 Третьяковская галерея.  
 Е. М. Власова. Москва.
- Третьяковская галерея.
- А. М. Будаговъ. Москва.  
 Б. О. Гавронскій. Москва.  
 В. А. Носенковъ. Москва.
- О. Б. Гавронскій. Москва.  
 В. А. Карзинкинъ. Москва.  
 П. Д. Эттингеръ. Москва.
- И. А. Морозовъ. Москва.  
 М. И. Рабиновичъ. Петербургъ.  
 Н. Д. Миліоти. Москва.
- Н. В. Петровъ. Москва.
- Г. Касьяновъ. Москва.
- Н. Л. Эренбургъ. Парижъ.



*М. С. Сарьян, 'Портрет И. С. Шукина'.  
(Собр. С. И. Шукина, вь Москву).*

*M. Sariane, 'Portrait de M-r J. Schtschoukine'.  
(Collect. S. Stchoukine, Moscou).*



М. С. Сарьянъ. Голова дѣвушки  
(темпера—1912).  
(Собр. С. А. Кузнецкаго, въ Москвѣ)

M. Sariano's Tête de jeune fille  
(détrempe).  
(Collect. S. Koussewitzky, Moscou).

Феллахская деревушка (темпера).  
 Ночной пейзажъ (темпера).  
 Египетская nature morte (темпера).  
 Пустыня (темпера).  
 Египетскія маски (темпера).  
 Nature morte (темпера).  
 Лотосъ (темпера).  
 Арабская женщина (темпера).  
 Финиковая пальма (темпера).  
 Nature morte. Финики (темпера).  
 Каиръ (масло).  
 Зеленый оврагъ (масло).  
 Люксоръ (масло).  
 Египтянки (темпера).  
 Утро у феллаховъ (темпера).  
 Nature morte. Дыня (масло).  
 Лунная ночь (темпера).

Д. В. Высоцкий. Москва.  
 А. М. Будаговъ. Москва.

Б. О. Гавронский. Москва.

Б. О. Гавронский. Москва.  
 И. А. Морозовъ. Москва.

Н. Т. Каштановъ. Москва.

М. Р. Гоцъ. Москва.

Л. А. Гордонъ. Москва.

1912. . . . (темпера).  
 Майскіе цвѣты (темпера).  
 Гора и проходящіе верблюды  
 (темпера).  
 Продавецъ зелени (темпера).  
 Портретъ г. Левоньянъ (темпера).  
 Египетскія женщины (темпера).  
 Гранаты (темпера).  
 Горный пейзажъ (темпера).  
 Проѣзжающіе (темпера).  
 Nature morte. Кувшины (темпера).  
 Персики и айва (темпера).  
 Коричневая гамма (темпера).  
 Nature morte. Яблоки (темпера).  
 Коричневая nature morte (темпера).  
 Утро. Зеленая горы (темпера).  
 Ночь (темпера).

С. А. Кусевидский. Москва.  
 А. М. Будаговъ. Москва.

Гр. Алексѣй Н. Толстой. Москва.

А. В. Румановъ. Петербургъ.

Ө. Ө. Нотгафтъ. Петербургъ.  
 А. В. Кандаурова. Москва.



## О СКУЛЬПТУРЪ КОНЕНКОВА

Н. Радловъ

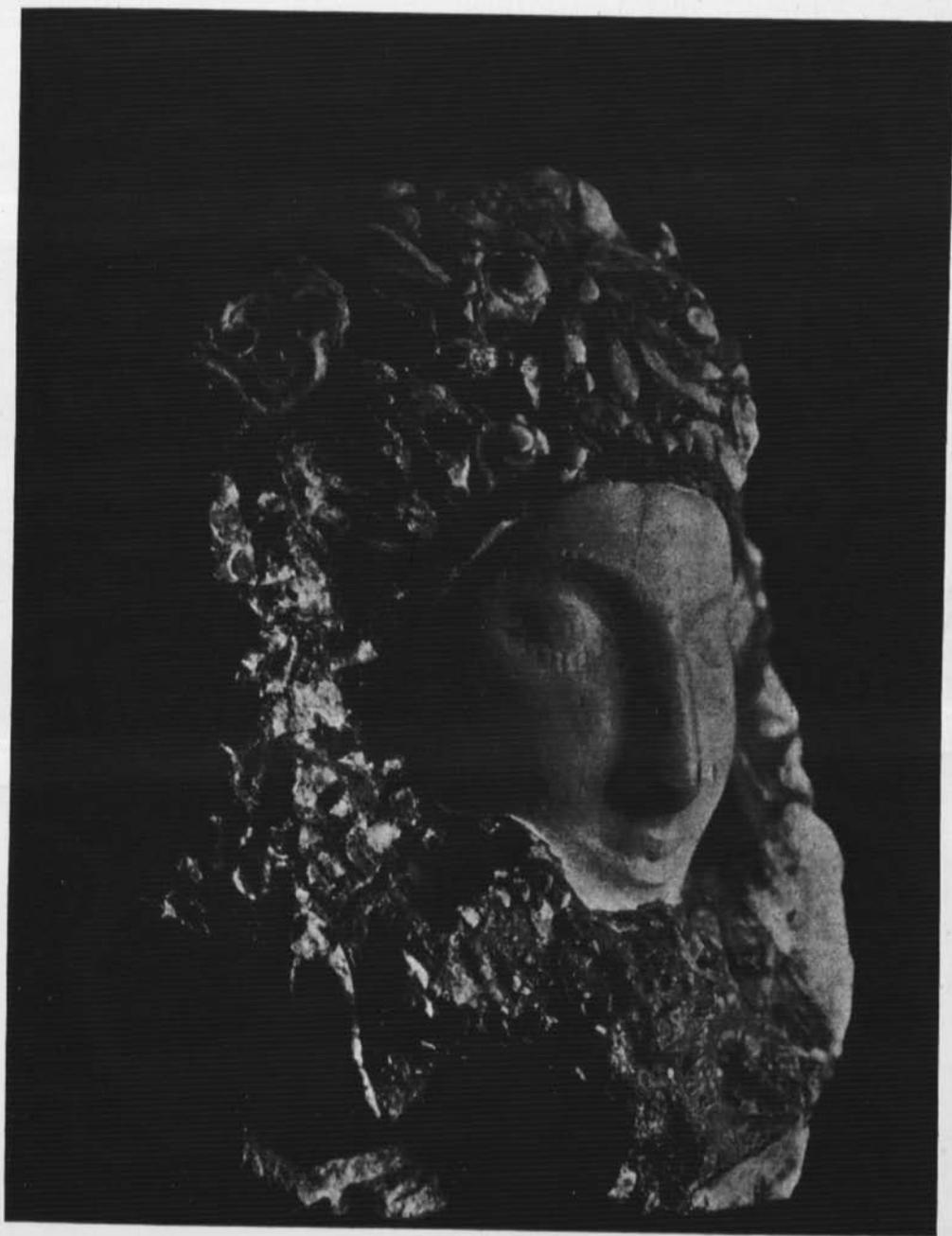


ОГДА Дедалъ впервые вдохнулъ жизнь въ безформенныя изваянія истукановъ-боговъ, ихъ руки шевельнулись, сросшіяся ноги раздвинулись и шагнули, глаза посмотрѣли на солнце, и улыбка, первая улыбка пробуждающейся жизни, появилась на ихъ лицахъ. Пробужденная матерія должна была улыбнуться; ей открылись радости земной свѣтлой эллинской жизни...

Въ основѣ первобытной греческой религіи лежалъ фетишизмъ, обожествленіе камней и деревьевъ, самый чистый примѣръ которому мы знаемъ въ лишенной всякаго антропоморфизма религіи финикіянъ. Одинокій камень, царящій надъ пустыней, загадоченъ и страшенъ своей причудливой формой, даже просто присутствіемъ своимъ на унылой, плоской землѣ,—недаромъ рассказывали, что раньше ничто не нарушало спокойствія горизонтальныхъ линій пустыни, что онъ упалъ съ неба... Въ этихъ камняхъ, послѣднимъ представителемъ которыхъ является черный камень въ Меккѣ, вѣрующій видѣлъ ‚виѳили‘—обиталища божественной силы. Подобныя силы жили и въ горахъ, внушавшихъ трепетъ не однимъ финикіянмъ: гору Кармиль избралъ Илья для посрамленія жрецовъ Ваала. И передъ царственнымъ, одинокимъ деревомъ чувствовалъ финикіянинъ религиозный страхъ; мы знаемъ о деревьяхъ Астарты, ‚ашерахъ‘, которыя замѣнялись иногда деревянными обрубками и колыями,—культъ, извѣстный еще въ Ассиріи и даже въ Эламѣ...

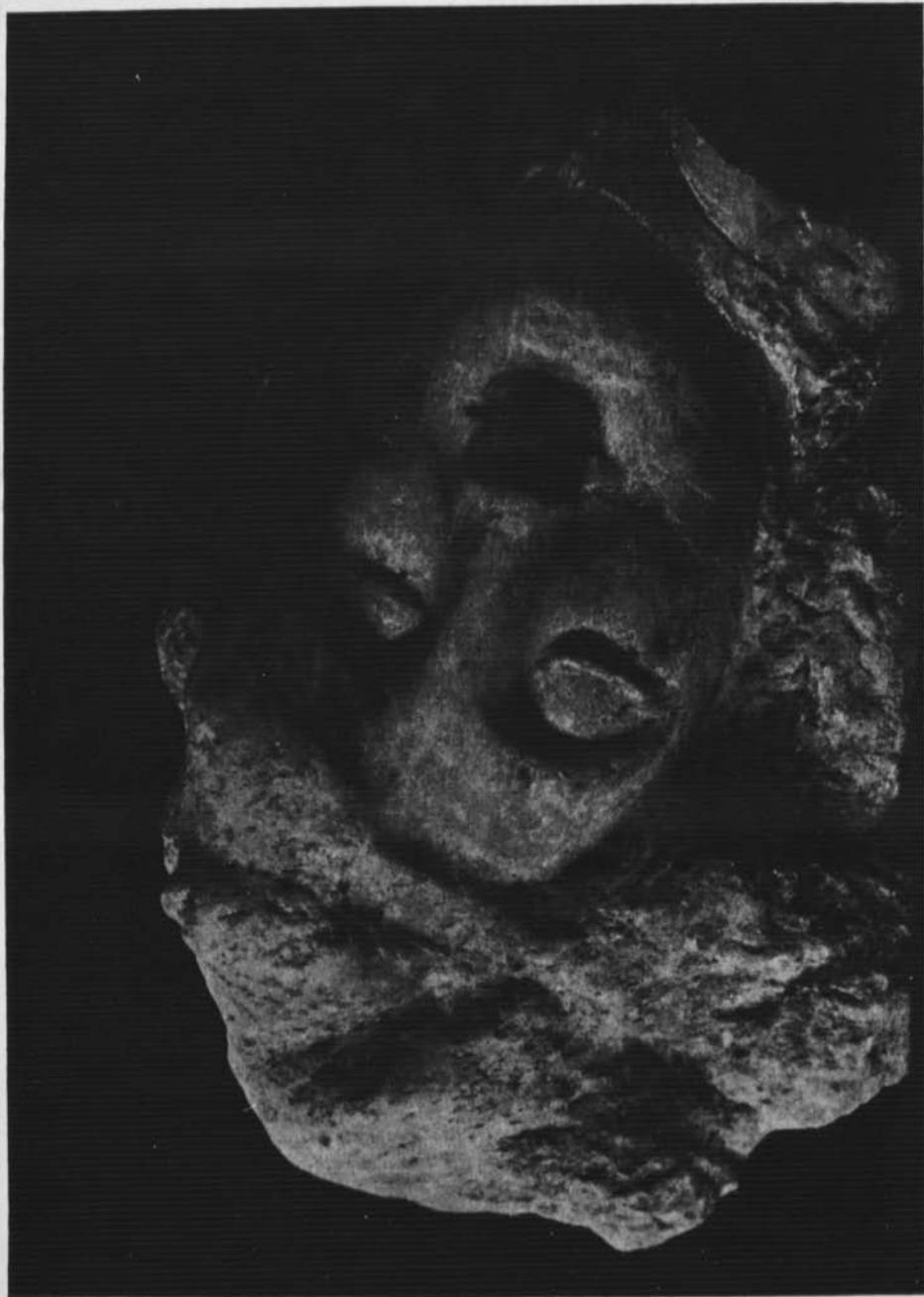
Поклоненіе камнямъ и деревьямъ было первой формой также и греческой религіи. Еще во времена Павсанія встрѣчались слѣды служенія ‚бѣлымъ камнямъ‘. Δίδωι ἀρσοί были въ Тегеѣ, въ Ферахъ. Мы знаемъ и о священныхъ деревьяхъ и даже о священной доскѣ аргосской Геры. Но въ причудливой формѣ ствола, въ растопыренныхъ вѣткахъ, разинутой пасти дупла и морщинахъ коры греческое воображеніе, столь различное отъ воображенія семитическихъ народовъ, скоро увидѣло не только жилище божественной силы, но стало угадывать и форму ея. И если трепетная рука боялась притронуться къ священному фетишу, то, ставя символическое изображеніе бога, вырубая изъ дерева новое бревно или доску-фетишъ, она невольно стремилась придать ему мерещившуюся форму, — намѣтить торсъ, слегка отдѣлать голову... Сначала дерево (вѣдь ‚оживить‘ его такъ легко и современному человѣку), а потомъ камень—ожили, тронутые рукой Дедала, миѳическаго родоначальника искусства скульптуры.

Другой художникъ—влюбленная дѣвушка обвела на стѣнѣ тѣнь своего жениха... Это былъ,—рассказываетъ миѳъ,—первый рисунокъ. Изъ него развился relief en creux, силуэтный рисунокъ и, наконецъ, живопись. Остановивъ жизнь, зачаровать



*С. Т. Коненкова. Голова в кокошник  
(раскраш. мрамор—1912).*

*S. Konenkoff. Tête coiffée du kokoschnik.  
(marbre peint).*



С. Г. Коненков, «Спящая» (раскраш. мрамора — 1912).

С. Коненков, «L'endormie» (marbre peint).

ее на плоскости, дала начало живописи дѣвушка, влюбленная въ жизнь. Поклонившійся дереву и камню художникъ, ожививъ мертвое вещество, создалъ скульптуру...

Надо понять проникновенную глубину этихъ двухъ миеовъ (пускай, только миеовъ), и тогда многое станетъ понятнымъ въ исторіи процвѣтанія и паденія искусства, и откроются глаза на положеніе современной скульптуры, такъ неблагоприятно порвавшей связь съ тѣмъ, чему она обязана своимъ происхожденіемъ. Я говорю объ исконной связи этого искусства съ матеріаломъ.

Вѣдь даже въ живописи то вещество, та рѣте, которую мы такъ любимъ (и которую мы въ правѣ требовать отъ произведеній, преслѣдующихъ чисто техническія цѣли), цѣнна именно тѣмъ, что вызываетъ въ насъ извѣстное, ощущеніе матеріала, дающее особенную остроту наслажденію произведеніемъ художника. Эта острота состоитъ въ томъ удовлетвореніи, которое мы получаемъ при бессознательномъ сличеніи тягучей и по существу тупой краски съ легкостью и прозрачностью изображеннаго воздуха.

Въ скульптурѣ это, ощущеніе матеріала, дѣлается необходимымъ элементомъ наслажденія, потому что матеріалъ является ея основой, и значеніе его въ системѣ пластическихъ искусствъ возрастаетъ пропорціонально ограниченію круга изображаемыхъ идей. (Я не буду подробно останавливаться на этомъ положеніи, обоснованіе котораго можно найти въ германской философіи искусства,—сошлюсь хотя бы на интересную книгу Шаслера, *Das System der Künste*,—и глубину котораго такъ гениально выразилъ греческій миеъ). Поэтому, для полноты наслажденія произведеніемъ скульптуры, мы будемъ требовать ощущенія этого дисонанса между подвижной, изображенной формой и мертвымъ матеріаломъ, этой борьбы, дающей необходимую внутреннюю жизнь всякой дѣйствительно-художественной скульптурѣ.

Если мы съ этой точки зрѣнія взглянемъ на самое распространенное теперь средство скульптурнаго изображенія—глину, мы поймемъ и причины упадка современнаго искусства. Глина, какъ матеріалъ, не выдерживаетъ критики, потому что текучесть и подвижность глины—не меньшая, чѣмъ подвижность изображенной формы, заставляетъ насъ забывать вообще о борьбѣ идеи съ веществомъ. И я убѣжденъ, что одаренному большой воспримчивостью зрителю—эта чрезвычайная податливость матеріала будетъ говорить о слишкомъ легкой побѣдѣ идеи надъ матеріей (оживленіе живого) и непремѣнно вызывать въ немъ извѣстное чувство разочарованія.

Поэтому-то, какъ школа, лѣпка изъ глины показала свою несостоятельность, развращающей легкостью пріемовъ проложивъ дорогу всей импрессионистской скульптурѣ, этому чудовищному по своей нецѣлности понятію. Мнѣ думается, что миеическій родоначальникъ скульптуры взялъ бы обратно жизнь изъ пробужденнаго вещества, если бы зналъ, до какого вырожденія божественнаго искусства дойдетъ она...

Назадъ—къ камню и дереву!

Этотъ призывъ нашелъ себѣ благодарную почву въ молодой русской скульптурѣ; имъ проникнуто и все творчество Коненкова.

Если бы надо было дать одно общее имя всѣмъ произведеніямъ Коненкова, я назвалъ бы ихъ—,оживленная матерія'. Сущность искусства постигъ Коненковъ въ лѣсахъ своей родины и въ искусствѣ грековъ увидѣлъ подтвержденіе своимъ исканіямъ. Онъ смѣло могъ идти учиться на ихъ примѣрахъ, потому что ему уже открылись корни ихъ творчества. И врядъ ли даже самый грубый вкусъ увидитъ въ скульптурахъ Коненкова—простыя подражанія. Вы не сумѣете назвать образцовъ, которыми вдохновлялся онъ, потому что онъ вдохновился только идеей греческаго ваянія. Отъ его деревянныхъ скульптуръ къ ,мраморнымъ головамъ' прошлаго года—логичный переходъ, который свидѣтельствуешь о серьезности дарованія Коненкова. Это тотъ же шагъ, что сдѣлалъ первый ваятель, когда, придавъ деревянному обрубку таившуюся въ немъ форму, онъ, вкусивъ радость творчества, тронулъ жизнью первый камень. И самъ собою камень улыбнулся, улыбнулся и у Коненкова той же самой улыбкой, которая растянула губы первымъ *Эόανα* и въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ, загадочно-неподвижная, говорила о внутренней жизни пробужденной матеріи—на лицѣ бога и на лицѣ героизованнаго смертнаго на стелахъ кладбищъ...

Это единство общей идеи дѣлаетъ названія коненковскихъ скульптуръ какими-то случайными и почти лишними. ,Кора' или ,Эосъ' передъ нами,—это такъ неважно, второстепенно сравнительно съ тѣмъ большимъ единымъ заданіемъ, которымъ вдохновлены всѣ творенія скульптуры. Кажется, и самъ Коненковъ чувствуетъ ненужность этой подробности, такъ какъ иногда выдѣляетъ названіемъ лишь особенности матеріала.

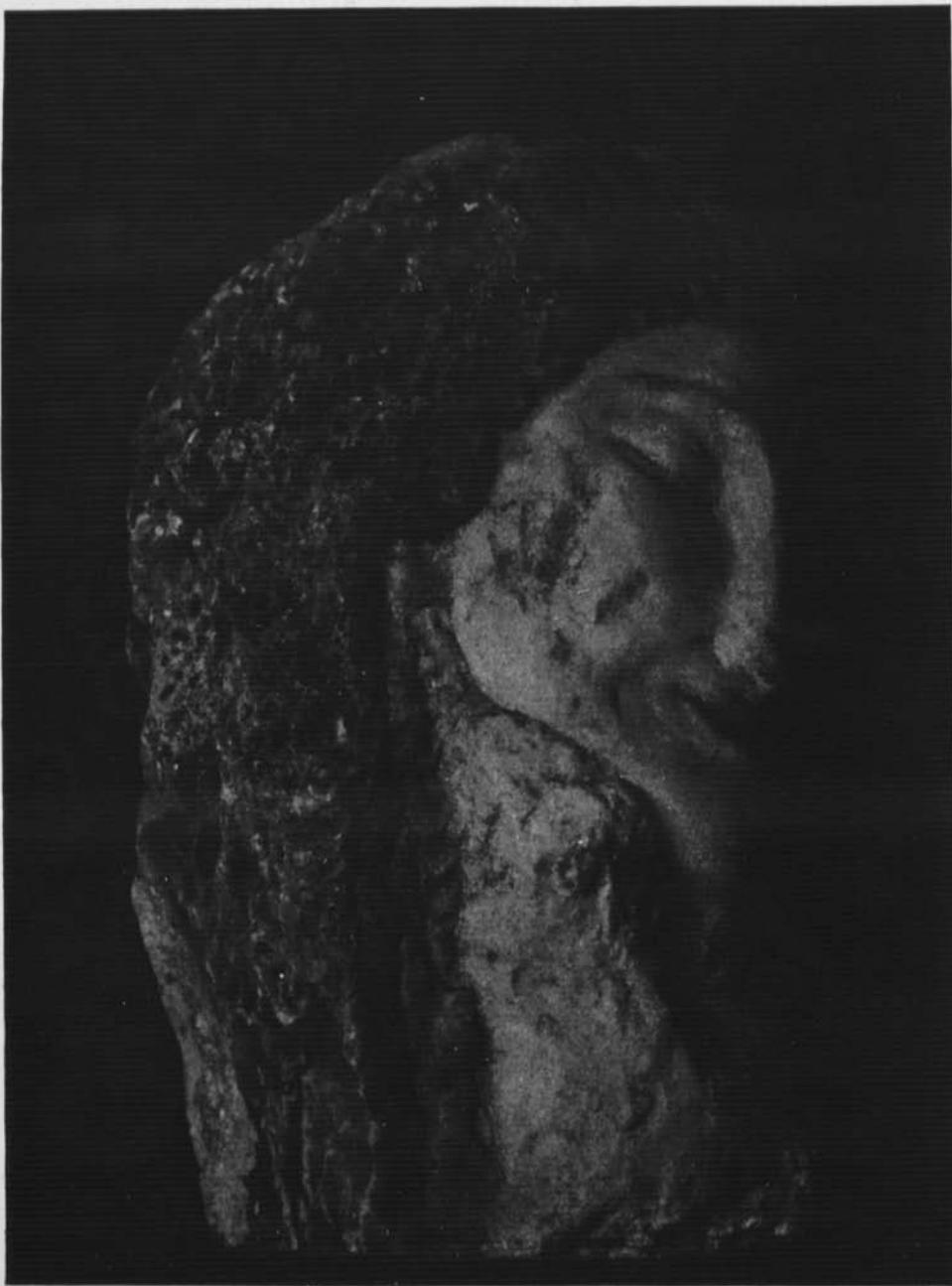
Только понимая скульптуру такъ, какъ это дѣлаетъ Коненковъ, мы сможемъ рѣшить одинъ изъ самыхъ большихъ вопросовъ въ исторіи ваянія,—проблему раскраски скульптуръ. Тѣмъ, кто вникнетъ въ смыслъ двухъ мѣровъ, такими дикими покажутся попытки создать новое искусство изъ соединенія живописи со скульптурой, изъ сліянія двухъ взаимно исключаящихся принциповъ, результатомъ котораго можетъ явиться только страшная ,мертвая жизнь'.

Давалось теоретическое обоснованіе этимъ попыткамъ, и аргументъ, который подтверждалъ ихъ законность, казался очень вѣскимъ:—,греки раскрашивали свои скульптуры'. Да, грекъ раскрашивалъ свой камень или дерево и имѣлъ на это право. Онъ видѣлъ въ своемъ искусствѣ таинственное оживленіе матеріи, и раскраска была для него однимъ изъ способовъ дать ей жизнь; ему былъ чуждъ взглядъ на скульптуру, какъ на окаменѣющую форму, и онъ ужаснулся бы при мысли объ искусствѣ, которое стремится остановить и запечатлѣть жизнь во всей полнотѣ ея проявленій.—Ихъ раскраска была условной',—обычно пытаются рѣшить этотъ вопросъ тѣ, кто чувствуетъ инстинктивное отвращеніе къ ,новому



*С. Т. Коненков. „Кора“ (раскраш. мрамор—1912).*

*S. Konenkoff. „Kora“ (marbre peint).*



*С. Т. Копенков. „Архаическая голова“  
(раскраш. мрамор—1912).*

*S. Kopenkoff. „Tête archaïque“  
(marbre peint).*

искусству. Терминъ ‚условный‘, характеризуетъ, хотя и поверхностно, но по существу правильно, свойства греческой раскраски, не объясняетъ совершенно ея цѣлей. Мы можемъ понять ихъ изъ взгляда на скульптуру, выраженнаго въ древнемъ мифѣ. Раскраска принадлежала всецѣло матеріалу; грекъ раскрашивалъ камень, но не стремился отразить въ немъ красочное явленіе. И въ зрителѣ, поэтому, такая раскраска можетъ только повысить ‚ощущеніе матеріала‘, а не подавить его. Если мы вспомнимъ, что глина въ этомъ смыслѣ—негодный для скульптуры матеріалъ, то поймемъ, какими уродливыми наростами на искусствѣ являются тѣ раскрашенныя глиняныя ‚головки‘, которыми изрѣдка щеголяютъ наши ‚осенніе‘ или ‚весенніе‘ (кто ихъ запомнить) ваятели!..

Коненковъ съ чутьемъ большого художника отнесся и къ раскраскѣ нѣкоторыхъ своихъ работъ. Въ нихъ мы видимъ ярко выраженную дѣйствительно греческую идею раскраски.

Быть можетъ, эти ‚греческія‘ скульптуры, которыя дали поводъ этому очерку, затеряются въ исторіи среди болѣе крупныхъ и, абсолютно говоря, значительныхъ произведеній; быть можетъ, и въ творчествѣ самого Коненкова онѣ будутъ только кратковременнымъ, переходнымъ моментомъ. Но, взятая въ своей совокупности, онѣ представляютъ очень характерное явленіе и свидѣлствуютъ о новомъ, благотворномъ теченіи въ русской скульптурѣ.

Онѣ позволяютъ надѣяться, что заблудившееся искусство найдетъ по этимъ вѣхамъ дорогу къ возрожденію, что варварскіе памятники, которыми еженедѣльно ‚украшается‘ наша бѣдная родина, еще не надгробные памятники на могилѣ русскаго ваянія!..



## ХУДОЖНИКЪ ,РАДУГЪ' И ,ПОЦЪЛУЕВЪ'

Д. Курошевъ



РЕДИ ,малыхъ' художниковъ, хотя бы среди такъ называемыхъ ,мелкихъ голландцевъ', совершенно особымъ образомъ запечатлѣваются, нерѣдкіе среди нихъ, большіе мастера. Они не потрясаютъ насъ глубиною и страданіемъ великой души, мукой задыхающейся въ самой себѣ мощи, но они волнуютъ—то остро, то глухо—съ такимъ вниманіемъ склоненное къ нимъ наше сердце. Они дарятъ насъ то сладостями обычной жизни, насквозь пропитанными интимностью и поэзіей фона, на которомъ четко рисуются наши радости и печали, то рѣдкостными моментами ея, даже курьезами, падающими, какъ странныя по формѣ жемчужины, въ протянутыя къ нимъ нашимъ любопытствомъ руки...

Вермееръ Дельфтскій, Питеръ де Хохъ, Терборгъ, Францъ Хальсъ Младшій, Виллемъ Кальфъ и множество другихъ, неуступавшихъ и уступавшихъ имъ въ талантѣ, обожали рѣдкую, красивую обстановку и роскошь одеждъ, вобравшія въ себя всѣ излученія тихихъ домашнихъ мечтаній. Съ чувственнымъ трепетомъ писали они дорогія ожерелья, которыми играютъ блѣдно-розовые пальцы, горностаевый мѣхъ, лелѣющей обнаженную женскую шею, упоительныя свѣтотѣни бархата и атласа, драгоценныя блюда, наполненныя плодами, хрустальные, мерцающіе опаломъ кубки, по которымъ вьется лента сръзанной лимонной кожи.

Другіе, какъ Иеронимъ Босхъ, Питеръ Хейсъ, Янъ Мандейнъ или Питеръ Брейгель Старшій, любили инныя ,рѣдкости', отыскивая ихъ въ глубинахъ и расщелинахъ человеческого духа, гдѣ онѣ расцвѣтаютъ призрачными злыми цвѣтами. И нерѣдко любопытство такого любителя наталкивалось здѣсь на неожиданный ужасъ отъ падающей на эти цвѣты тѣни Темнаго Духа...

Одинъ изъ корней этого искусства, сохранившійся до настоящаго времени и перенесенный на русскую почву, удобренную французской культурой, далъ любопытный цвѣтокъ—искусство Сомова.

Этотъ замѣчательный художникъ тоже любитъ атласъ и шелкъ, перстни и вычурные наряды, но еще больше притягиваютъ его причудливости и уродства нашей души. Онъ тоже принадлежитъ къ типу ,холостяковъ', изъ которыхъ преимущественно вербуются такіе любители рѣдкостей. Съ нимъ случилось то же, что и съ другими, сердца которыхъ слишкомъ часто леденѣли, помимо ихъ воли и всякой вины. Ибо многими легко-отзвучнымъ душамъ современный жизненный укладъ представляется вѣчными буднями, влекущими развѣренно и тоскливо къ скрывающейся въ туманѣ ямѣ. И для нихъ есть только два способа выйти изъ подъ вліянія этой отврати-



(К. Сомовъ. „Поцѣлуй“ (рисункъ—1911).  
Собр. А. А. Коровина, въ Спб.).

S. Somoff. „Le baiser“ (dessin).  
(Collect. Korowine, St. Pbg.).

тельной магии, не разрывая окончательно съ „дѣйствительностью“: либо подчинить ее себѣ, расплавивъ пламенемъ сердца и отливъ въ форму своего духа, либо отнестись къ ней пренебрежительно и, уединившись, заняться... созерцаніемъ курьезовъ.

Поэтому тщетно стали бы мы искать въ картинахъ Сомова, въ этихъ мечтахъ оледенѣвшаго сердца, какой либо интимности. Въ немъ нѣтъ вовсе того расположенія къ окружающему, которое побуждаетъ прижимать столькихъ любимцевъ къ своей груди, селить ихъ въ своемъ сердцѣ, вращая и любясь. Онъ—убѣжденный, 'холостякъ', и изъ своего одинокаго окна смотритъ пристальнымъ взглядомъ на суетящихся людей и на все почти, что создано ими. Онъ чувствуетъ пристрастие только къ одному—къ рѣдкостямъ, и въ нихъ любить все затѣливое, забавное, курьезное, ласкающее его искушенный вкусъ и въ то же время утверждающее его иронию. Этихъ тонкихъ бездѣлокъ ему не приходится долго искать, такъ какъ текущая мимо него обыденная жизнь, на которую онъ смотритъ, какъ на антикварную лавку, даетъ ихъ ему въ изобиліи.

И вотъ появляются на картинахъ Сомова странныя фигурки, почти уродцы, въ костюмахъ XVIII вѣка и 30-хъ годовъ XIX-го, и съ удивляющей насъ сначала настойчивостью посвящаютъ въ мелочи своей повседневной жизни. Мы видимъ ихъ сидящими на терасѣ лѣтнимъ вечеромъ, мечтающими въ боскетахъ, отдыхающими на диванахъ или просто на лугу, а чаще всего гуляющими въ паркѣ или въ лѣсу. Нечего и говорить, что это отнюдь не исторически вѣрное постиженіе и воспроизведеніе минувшаго:—Сомовъ слишкомъ искушенъ и имѣетъ слишкомъ длинный рядъ предковъ, чтобы находить удовлетвореніе въ такомъ занятіи... Люди XVIII-го или начала XIX вѣка не узнали бы себя на его картинахъ, болѣе того, съ негодованіемъ отвернулись бы, принявъ ихъ за карикатуру и, быть можетъ, чудовищную карикатуру, потому что художникъ, взявъ затѣливую виѣшность этихъ эпохъ, напиталъ ее горечью своей ироніи. Если, тѣмъ не менѣе, слѣды этихъ многозначительныхъ, но уже наскучившихъ эпохъ такъ привлекаютъ насъ на картинахъ Сомова, то это благодаря остротѣ передачи найденныхъ художникомъ формъ, которыя образуютъ всѣ эти фижмы, криолины, высокія прически, спускающіеся локоны, диковинно переплетенныя руки, а главное, положенія этихъ некрасивыхъ мужчинъ и женщинъ.

Наше вниманіе останавливаютъ то переломленная подъ острымъ угломъ фигура дѣвочки, въ надѣтой наклонно на лобъ плоской шляпѣ, присѣвшей сорвать цвѣтокъ и вызывающей въ нашей памяти рисунки японцевъ; то вычурно выгнутая, словно для заглавной буквы, фигура молодого человѣка, которому дѣвушка надѣваетъ на голову вѣнокъ; то еще болѣе необыкновенно изогнутая фигура вырывающейся изъ объятій кавалера дамы, столь похожая на неосторожно выльзшую изъ своей бѣлой раковины улитку; то выходящія изъ шарообразныхъ юбокъ, какъ цвѣты кактуса, дамскія 'осинья' талія...

При этомъ вездѣ—подчасъ тонкія, но неодохтворенныя и застывшія въ лунномъ холодѣ лица, странныя, какъ у куколъ, движенія, отставленныя одна отъ другой ноги, неловкія, словно вывернутыя руки... И тѣмъ, что позы и жесты эти были бы подчасъ грубы и рѣзки, мы сказали бы даже—диничны, если бы они принад-



*К. А. Сомовъ. Портретъ Е. П. Носовой  
(масло—1911).  
(Собр. Е. П. Носовой, въ Москвѣ).*

*C. Somoff. Portrait de M-me E. Nossoff.  
(huile).  
(Collect. M-me E. Nossoff, Moscou).*



К. Соколов. „Почувствуй“ (масло - 1911).  
(Собр. В. О. Гуршакана, в. Москва).

C. Somoff. „Le baiser“ (huile).  
(Collect. W. Hirschmann, Moscou).

лежали живымъ существамъ,—они производятъ почти жуткое впечатлѣніе... какъ движенія развратныхъ куколъ. И только рѣдко, рѣдко бываетъ, что неживые сердца Сомовскихъ ‚маркизь‘ и ‚мечтательницъ‘ затеплятся, точно согрѣтыя кровью забывшагося на мгновеніе художника. Такова— ‚Дама у пруда‘, въ чьей обращенной къ намъ спиной фигурѣ чувствуется грустная мелодія одиночества, готовая, быть можетъ, вспыхнуть загадочной ревностью къ выходящей напротивъ, изъ павильона, дамѣ. Таковъ и ‚Августъ‘, гдѣ порывъ предвѣщающаго осень вѣтра, осеребренный и маленькій прудъ, и деревца, и низкія свинцовыя облака, кажется романтическимъ порывомъ художника, жалующагося на свою тоску по промелькнувшей мимо красотѣ жизни, а курьезная поза сидящей пары то разсѣиваетъ, то усиливаетъ остроту впечатлѣнія...

Но если фигуры на картинахъ Сомова такъ намѣренно безжизненны, то природа на нихъ поражаетъ напряженностью, переполненностью жизни, которой будто тѣсно въ ея предѣлахъ. Теплые, жизненные соки медленно текутъ по жиламъ его деревьевъ, расширяя словно налившіеся кровью стволы, выпрямляя гибкія и упругія вѣтки. Ихъ тонкіе, съ зелеными венами, листья—такъ поразительно чувствительны и нѣжны, что не столько задерживаютъ, сколько просвѣиваютъ солнечный свѣтъ и трепещутъ отъ легчайшихъ прикосновеній вѣтра.

Принимая природу, Сомовъ любитъ въ ней и весеннее созрѣваніе, и лѣтнюю зрѣлость, и великолѣпное тлѣніе осени, избѣгая только скудости траурныхъ красокъ зимы. Но совсѣмъ по-особенному художникъ любитъ виновника всей этой спѣлости—солнце, плодородіе котораго настолько безудержно, стихійно, что, стремясь къ непрестанному зарожденію, оно способно вызвать жизнь даже въ падали... Непрестанно отыскивая вездѣ рѣдкости, Сомовъ чувствуетъ пристрастіе къ радугѣ, и любовь къ этому воздушному капризу у него такъ велика, что, желая украсить ею и ночное небо, онъ расцвѣчаетъ его еще болѣе эфемерной дугой ракетъ. Онъ любитъ также придающія садамъ вычурный, затѣйливый видъ прямые аллеи, подстриженные шпалерами, пирамидами и шарами густыя зеленыя массы, на которыхъ такъ сіяетъ бѣлизна мраморныхъ статуй. Еще чаще, мы встрѣчаемъ у него другія причудливости садовой архитектуры—боскеты и трельжи съ каскадами свѣящихъ виноградныхъ лозъ и плюща, сквозь который прорываются розы.

Но если теперь, разсмотрѣвъ отдѣльно каждый изъ двухъ элементовъ, изъ которыхъ слагаются картины Сомова, мы обратимся къ цѣлому, мы не найдемъ болѣе ни безжизненныхъ фигуръ, ни живого фона. Согрѣтыя голубой ласкою неба, зеленымъ тепломъ деревьевъ и растений, въ этихъ картинахъ живутъ легкомысленныя существа, среди роскошно убранной природы. И это убранство здѣсь вполнѣ умѣстно, такъ какъ вся природа не что иное, какъ ласковый пріютъ этихъ существъ—куколъ, для которыхъ любовь единственное призваніе, единственное назначеніе! Дѣйствительно, почти всѣ картины Сомова имѣютъ эротическую основу, которая художнику представляется трагическимъ курьезомъ духа, съ такимъ трудомъ

накопляющаго великія и благодатныя силы, чтобы затѣмъ растратить ихъ... на мелкую похоть.

Когда этотъ лейтъ-мотивъ искусства Сомова звучитъ лишь какъ отдаленное приближеніе страсти, когда это еще только полузакрытый намекъ, онъ создаетъ мечтательныя произведенія... На картинахъ Ватто томные кавалеры вѣчно приглашаютъ своихъ дамъ отплыть на розовѣющій островъ Питеры; на ,островѣ любви' Сомова, двѣ некрасивыя дѣвушки тоскливымъ взглядомъ ждуть и зовутъ вѣчно собирающихся своихъ возлюбленныхъ...

Но чаще всего Сомовъ поражаетъ насъ наготою человѣческаго сладострастія. Представленіе о любви, какъ о ненавистномъ, навязанномъ природою обрядѣ, дѣлаетъ особенно мучительными Сомовскіе ,Поцѣлуи'. Въ этихъ безстыдныхъ по своей откровенной похотливости ,поцѣлуяхъ' ничего не видишь на человѣческомъ лицѣ, кромѣ губъ: онѣ—средоточіе, онѣ—все; жадно вытянутыя, онѣ ненасытно вбираютъ въ себя ядъ нечистыхъ желаній... Существуетъ, наконецъ, картина, гдѣ нѣтъ грубыхъ объятій и судорожно напряженныхъ мускуловъ, а вмѣсто нихъ—только запрокинутая голова, вздрагивающій въ блаженной улыбкѣ уголокъ рта, счастливо полукрытые глаза, прижатая къ ногамъ рука. Здѣсь уже предъ нами не кукла, здѣсь—оживленная поразительнымъ искусствомъ мастера, содрогается переполненная жизненными соками самка въ непристойномъ томленіи отъ воображаемыхъ ласкъ.

Надъ міромъ Сомова царитъ холодная луна и зарождающее гніеніе солнце... Помните, какъ Гамлетъ во второй сценѣ читаетъ: For if the sun breed maggots in a dead dog, being a god kissing carrion'... Да—будучи богомъ, цѣлующимъ падаль—вотъ образъ любимаго Сомовымъ солнца! Все кругомъ созрѣло, перезрѣло подъ этимъ обезумѣвшимъ солнцемъ, которое въ неистовомъ порывѣ снова и снова производитъ, цѣлуетъ своими лучами даже падаль. И трудно вынести этотъ запахъ гніенія, который Сомовъ старается скрыть безконечными гирляндами розъ и праздничной нарядливостью, такъ какъ вся эта красочность представляется багровыми, желтыми и, попеременно съ ними, зелеными пятнами созрѣвшаго въ могилѣ глѣнія... И становится жутко въ этомъ зачарованномъ сомовскомъ мірѣ, такъ какъ начинается казаться, что на самомъ дѣлѣ въ немъ разлагается не плоть, а самый духъ...





*К. Сомовъ. Автопортретъ (акварель—1909).  
(Собр. В. О. Гиримана, въ Москвѣ).*

*C. Somoff. Portrait de l'artiste (aquarelle).  
(Collect. W. Hirschmann, Moscou).*



*К. А. Сомовъ. Портретъ Г. Л. Гиршманъ  
(масло—1912).  
(Собр. В. О. Гиршмана, въ Москвѣ).*

*C. Somoff. Portrait de M-me Hirschmann  
(huile).  
(Collect. W. Hirschmann, Moscou).*

## КОНСТАНТИНЪ СОМОВЪ

(Опытъ историческаго опредѣленія)

Всеволодъ Дмитріевъ



ОГДА пишешь о художникѣ—нашемъ современникѣ, трудно говорить о его историческомъ значеніи,—здесь промахи почти неизбежны,—и приходится вступать на путь болѣе надежный, а часто и единственно возможный, передачи личныхъ впечатлѣній отъ творчества разбираемаго художника. Кромѣ того, задача дать анализъ искусства какого либо художника на основахъ личнаго его воспріятія иногда и весьма заманчива. Такъ—въ данномъ случаѣ. Пересказать очарованіе Сомовскаго творчества, остро-личнаго и вмѣстѣ остро-волнующаго насъ,—тема трудная, а потому и увлекающая; тѣмъ болѣе, что въ русской художественной критикѣ уже имѣются образцы ея прекраснаго разрѣшенія... Но нѣкоторыя причины, а именно, особенности ,сегодняшняго дня' русской художественной жизни, заставляютъ насъ отклонить эту тему и взяться за иную. Что русское искусство сейчасъ на историческомъ распутіи—опредѣлилось съ несомнѣнностью, но еще непонятно куда поведутъ новыя исканія; однако, вполне возможно предсказать, что новое ,вѣрую' родится изъ протеста противъ крайности прежняго,—того искусствовопиманія, яркимъ выразителемъ котораго и является Сомовъ. Такая измѣна старой вѣрѣ ради новой вполне оправдываема, и даже болѣе, вполне необходима—она только доказываетъ жизненность и поступательность русскаго искусства, но все же она не болѣе необходима, чѣмъ въ 90-хъ годахъ было необходимо возникновеніе и эстетики, и ретроспективности, и стилизма. Обыкновенно, въ моменты историческихъ переломовъ, молодыя силы, возлагая чрезмѣрные надежды на себя, несправедливо вдвигаютъ въ тѣнь художественныя достиженія прошлаго поколѣнія, что, конечно, и отражается печально на цѣнности новыхъ завоеваній. Въ исторіи русскаго искусства такая ,последовательность мифній' сказалась особенно рѣзко и, потому, породила особенно печальные результаты; почему именно у насъ,—я объясню тѣмъ, что большинство русскихъ художественныхъ оцѣнокъ до сихъ поръ было основано на личныхъ вкусахъ авторовъ. Именно у насъ спокойная убѣдительность исторической правды подмѣнивалась ораторскимъ жаромъ и литературнымъ краснорѣчіемъ, хотя и сильно дѣйствующими на широкую публику, но искусству столь же сильно вредящими. И, конечно, несправедливости такихъ оцѣнокъ должны были поражать и поражаютъ крайности молодыхъ движеній, возставшихъ противъ нихъ. Кромѣ того, съ измѣненіемъ общественнаго вкуса, гипнозъ историческаго построения, связаннаго только

личными симпатіями и ораторскимъ талантомъ автора, исчезаетъ, какъ миражъ. (Кого убѣдить теперь Стасовская, 'Исторія русской живописи'? Многіе ли даже и читали ее?)

Вотъ эти-то соображенія и заставляютъ насъ опасаться, что оцѣнка, основанная на нашемъ личномъ тяготѣніи къ Сомову, сейчасъ можетъ оказаться мало-убѣдительною, что она только подольетъ масла въ огонь 'протестующихъ'; можно опасаться, что, если не удастся выявить значеніе Сомова, какъ страницы нашего художественнаго роста, онъ можетъ быть, и совершенно несправедливо, отодвинутъ въ сторону, даже болѣе того—отвергнутъ, какъ художникъ. (Что эта опасность не призракъ, выдуманннй нами, но вполне возможна, я надѣюсь показать въ дальнѣйшемъ на аналогичномъ примѣрѣ изъ недавняго прошлаго русскаго искусства).

Но своевременна-ли попытка оцѣнить Сомова, возможно менѣе опираясь на нашъ личный вкусъ? Я убѣжденъ, что—да. Если удастся современному русскому искусству, одновременно съ вѣрой въ близкое будущее, сохранить довѣріе къ недавнему прошлому, если удастся, среди горячки партійныхъ счетовъ и злобы дня, сохранить, такъ сказать, историческую 'безочарованность'—только тогда, думается намъ, молодое наше движеніе сумѣетъ избѣжать крайности и новаго ущерба. Наиболѣе ответственно въ нашей попыткѣ—это опредѣлить, что въ Сомовскомъ творествѣ важно намъ, только какъ его современникамъ, и что имѣетъ историческую постоянную цѣнность; ошибка здѣсь неизбежно поведетъ къ ошибочности всѣхъ окончательныхъ выводовъ...

Полагая, что всего отчетливѣе врѣзываются въ листы исторіи тѣ произведенія искусства, въ которыхъ личность художника открылась наиболѣе остро, мы задались цѣлью, всматриваясь въ произведенія Сомова, отобрать изъ нихъ тѣ, что неотъемлемо связаны съ нашимъ понятіемъ 'сомовское', и что въ Сомовѣ—созвучно исканіямъ той среды, къ которой онъ принадлежалъ, т. е. группы художниковъ, сплотившихся въ 90-хъ годахъ около С. Дягилева и его журнала 'Міръ Искусства'. Сомовъ—художникъ очень разносторонній; наряду съ 'ретроспективными мечтаніями', онъ далъ рядъ прочувствованныхъ пейзажей, рядъ реалистическихъ работъ и, особенно въ послѣдніе годы, рядъ мастерски-исполненныхъ портретовъ; но все же мы выдѣлимъ только Сомовскія 'ретроспективныя мечтанія', иные его работы—очень важныя для пониманія особенностей дарованія художника—примемъ, какъ подготовленія или уклоненія отъ той темы, что была возложена на Сомова историческими судьбами и была имъ блестяще разрѣшена.

Я понять не могу его притворства въ напусканіи на себя такой дѣтской глупости въ краскахъ, какъ его зеленая травка, такого идиотизма, какъ сцены его композицій съ маленькими выломанными уродцами, лилипутами',—негодуетъ И. Рѣпинъ ('Воспоминанія и письма'. Спб. 1901 г.) по поводу Сомова, но въ этихъ 'дѣтскихъ глупостяхъ' не только наиболѣе полно воплотилось 'сомовское' (это по существу для исторіи не важно), но чрезвычайно важно то, что, выражая себя, Сомовъ закри-



*К. А. Сомов. Автопортрет (акварель 1911). С. Сомов. Портрет артиста (акварель).  
(Собр. Д. О. Тупицына, в Москве). (Collect. Hirschmann, Moscou).*

стализовавъ въ отчетливыя грани духовное броженіе конца нашего XIX столѣтія. Потому, предполагаемъ, эти 'глупости' войдутъ въ русскую художественную исторію, какъ ея непремѣнная страница.

,Рѣшительное' пониманіе, можетъ быть, было господствующимъ при первыхъ выступленияхъ Сомова. Общество восприняло ихъ, какъ курьезъ, какъ забавное и безпричинное дурачество, но съ годами отношеніе къ Сомову рѣшительно измѣнилось, и нынѣ мало кто, я думаю, согласится съ недоумѣніями Рѣшина. Въ Сомовскихъ курьезахъ теперь слышится трагичное; вмѣсто дѣтскаго наивничанія — духовная надломленность. Намъ понятны его ,выломанные уродцы',—ихъ изломъ отразилъ нашъ изломъ; мы сами были плѣнниками того ядовитаго волшебства, что заставляло одновременно и смертельно блѣднѣть и безвольно улыбаться героини Сомовскихъ мечтаній.

Если въ ,сомовскомъ' есть какой-то одурманивающий ядъ и если все же русскому искусству это ,сомовское' чрезвычайно нужно—не знакъ ли это, что въ ядѣ Сомова заключено противоядіе отъ другой, болѣе гнетущей, отравы? Но—спѣшу замѣтить—это только теперь, въ послѣдніе годы, все настойчивѣе слышится намъ въ ,сомовскомъ' какое-то наважденіе, чарующее и вмѣстѣ больное (не потому ли, что мы уже переболѣли той болѣзью, гдѣ Сомовскій ядъ былъ цѣлебенъ?). Но не то было—десятилѣтіе назадъ: въ ,сомовскомъ' видѣли не ядъ, но жизнь,—возможность возрожденія. Чтобы не быть голословнымъ, сошлюсь на слѣдующія слова А. Бенуа, сказанныя въ 1902 году: ,Въ началѣ XX вѣка, исторію русской живописи иначе не кончить, какъ Сомовымъ, ибо за нимъ послѣднее слово; онъ, покажеться, за эти 10 лѣтъ,—самое яркое, орадное и типичное явленіе въ нашей живописи' (,Исторія русской живописи'). Такимъ мы Сомова и примемъ... Мы вѣдь также убѣждены, что въ концѣ прошлаго столѣтія за Сомовымъ было ,послѣднее слово', и онъ произнесъ его. Въ чемъ же оно?

Сомовъ завершилъ собой періодъ русскаго искусства, который хочется назвать ,петербургскимъ'. Въ 90-хъ годахъ въ русскомъ обществѣ народился интересъ къ XVIII столѣтію, главнымъ образомъ къ Екатерининской эпохѣ, и вскорѣ же окрѣпъ въ настоящей культъ. Этотъ періодъ былъ названъ нашимъ ,золотымъ'. Левицкій былъ поставленъ, какъ идеалъ русскаго мастерства, какъ его высшая и исходная точка. Мечтали вдохнуть новую жизнь въ русскую живопись, опираясь на вышеназванный вѣкъ, и однимъ изъ тѣхъ, на кого возлагались наибольшія надежды—былъ Сомовъ. И дѣйствительно, онъ, какъ никто, проникъ въ интимную сущность эпохи фижмъ и пудры,—онъ связанъ съ этимъ временемъ духовными узами. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, Сомовскія произведенія — вѣдкій, разрушительный анализъ нашего XVIII вѣка. Его ,ретроспективныя мечтанія'—не возрожденіе художественной культуры Екатерининскихъ временъ, но осужденіе ея (здѣсь иронія исторіи!) и сказанное такъ рѣшительно, какъ не сказали бы сотни книгъ...



К. Сомовъ.  
Портретъ г. Лукьянова (акварель—1911).

C. Somoff.  
Portrait de M. Loukianoff (aquarelle).

Та извращенность, духовная надрывность, что должна была быть и была и въ Рокотовѣ, и въ Левицкомъ, и въ Боровиковскомъ,—въ людяхъ, вдругъ оторванныхъ отъ вѣкового уклада,—но которая въ ихъ наивномъ, дикарскомъ искусствовопониманіи сказалась только едва замѣтной трещинкой, въ зрѣломъ и высоко-культурномъ искусствопониманіи Сомова обнажилась съ нестерпимой болью и четкостью.

Въ Левицкомъ часто замѣтна бываетъ какая-то странная робость, непонятная тяжеловатость красокъ... Особенно характерны во всѣхъ работахъ Левицкаго—глаза и какая-то особенная, тонкая усмѣшка губъ во всѣхъ его лицахъ. (Бар. Н. Врангель. 'Искусство' 1905.— Я привожу отзывъ бар. Н. Врангеля, знатока и поклонника нашего XVIII вѣка, чтобы заранѣе отклонить отъ себя обвиненіе въ предвзятости). Безпочвенность Екатерининскаго искусства—когда къ намъ были круто и поспѣшно пересажены послѣднія слова тогдашней французской культуры, когда наша медленно-назрѣвавшая культура была святотатственно придавлена случайно выбранными, зачастую уже мертвыми, вѣтвями культуры западной,—непрѣмѣнно должна была придать русскому подражательному мастерству налетъ 'странной робости', непонятной тяжеловатости'. Я бы добавилъ—ненужности, а отсюда—мертвенности. Эта призрачность наиболѣе ощутима именно въ высшихъ воплощеніяхъ той культуры, на примѣръ въ 'Смолянкахъ' Левицкаго.

И это—едва слышное—Сомовымъ произносится вполне внятно, можетъ быть, бессознательно, но съ убѣдительностью ясновидца.

Тамъ—'странная робость',—здѣсь эта робость отражена и воплощена, какъ больная, безвольная скованность (скованность въ самомъ напряженіи и трудности Сомовскаго мастерства). Насмѣшка—тамъ спрятанная въ уголкахъ губъ, здѣсь изогнула ротъ не то чувственной спазмой, не то гримасой боли. Чуть надломленная грань между жизнью и смертью—результатъ культурнаго надрыва той эпохи—здѣсь оборвана совсѣмъ: Сомовскіе люди—призраки, играющіе въ людей, мертвецы, пытающіеся вновь двигать застывшими членами, вновь думать и любить, потревоженные злой властью художника.

И это не только въ 'ретроспективныхъ мечтаніяхъ'; такъ же призрачны Сомовскіе портреты его современниковъ. 'Сладострастной брезгливостью своего чувства смерти въ жизни и—жизни въ мертвомъ онъ напоминаетъ волшебника, заклинаніями сообщающаго восковымъ кукламъ дыханіе и трепетъ плоти. И невольно сближаешь Сомова-портретиста съ Сомовымъ, авторомъ ретроспективныхъ жанровъ'... (Сергій Маковский. 'Страницы худож. критики', кн. III).

Не въ европейскомъ мастерствѣ Левицкаго кроется, по нашему мнѣнію, разгадка того, что русское искусство конца прошлаго столѣтія, какъ зачарованное, встало передъ нимъ; болѣе виртуозна и именно европейски-виртуозна кисть, на примѣръ, Брюллова, болѣе сильна, на примѣръ, Кипренскаго. Нѣтъ, именно своей надломленностью, своей 'трещинкой' привлекалъ Левицкій. Будь иначе, не назвали бы Сомова самымъ отраднымъ и яркимъ выразителемъ этого же періода,—Сомова, опредѣляя дѣйность

котораго, менѣ всего хочется употреблять эпитетъ — живописное мастерство. 'Трещинка' Левицкаго нужна была эпохѣ русскаго 'эстетства'; это и былъ тотъ ядъ, что вобралъ въ себя и съ чудесной силой влилъ въ искусство Сомовъ. Онъ сыгралъ роль цѣлебнаго противоядія отъ смертнаго грѣха, душившаго нашу художественную жизнь, отъ понятія, что можно безнаказанно въковой ростъ нашей культуры прерывать и насильно вдавливать въ иное русло по прихоти отдѣльныхъ вкусовъ или эпохъ...

Говоря о смертномъ грѣхѣ, отягчавшемъ наше искусство въ теченіе двухъ послѣднихъ столѣтій, мы отнюдь не приходимъ къ отрицанію этого петербургскаго періода. Болѣе того, мы убѣждены, что принятіемъ такой отрицательной оцѣнки будетъ нанесенъ жестокий ущербъ всему будущему русскаго искусства.

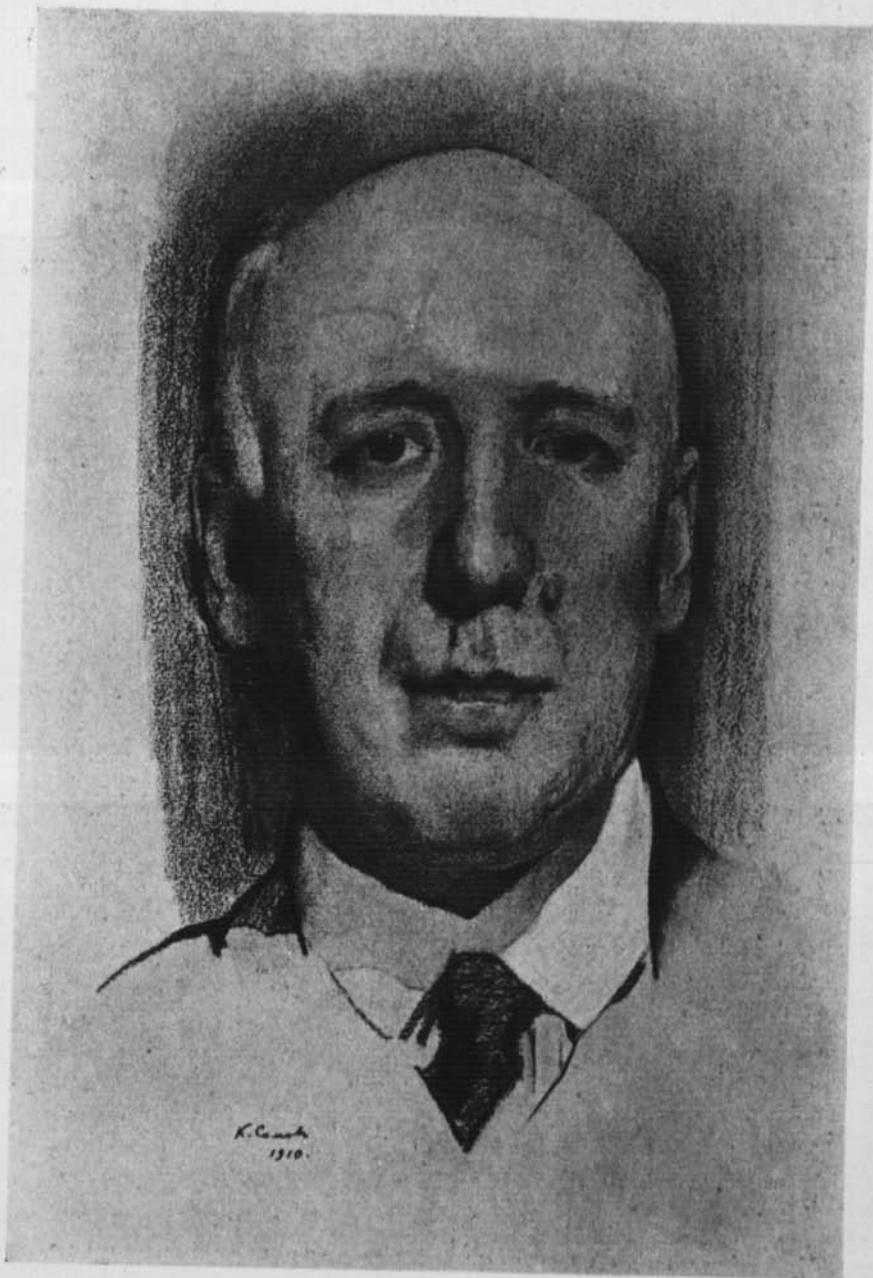
А. Бенуа, заканчивая свою 'Исторію русской живописи' (Спб. 1902) и заканчивая ее Сомовымъ, съ поразительной точностью характеризуетъ свое время и, выстъ съ тѣмъ, вѣрной рукой намѣчаетъ то будущее, что сейчасъ—намъ думается—уже наступаетъ: 'Вѣроятно будущее не за индивидуализмомъ, навѣрное за дверью стоитъ реакція... Историческая необходимость, историческая послѣдовательность требуетъ, чтобы на смѣну тонкому эпикурейству нашего времени, крайней изощренности человѣческой личности, изиѣженности, болѣзненности и одиночеству—снова наступилъ періодъ поглощенія человѣческой личности во имя общественной пользы или высшей религіозной идеи'.

Здѣсь указаны всѣ причины, заставившія возникнуть нашъ недавній культъ Екатерининской эпохи. Безпочвенности того времени созвучно было 'одиночество', оторванность отъ духовной народной жизни нашего 'эстетства'; ненормальности, тепличности той художественной культуры—изиѣженность, болѣзненность этой.

Но все же вышеуказанные доводы не заставятъ насъ согласиться съ другою догадкой А. Бенуа: 'Очень можетъ быть, что современемъ и на нашъ періодъ будетъ указано, какъ на новый банкротъ Русскаго искусства'. Названный критикъ, дѣлая такое предположеніе, послѣдователенъ; если въ его время предыдущее движеніе, передвижничество, было рѣшительно отвергнуто, то почему бы и новому движенію, слѣдующему за эстетствомъ, не назвать его—крахомъ? Это было бы блестящимъ подтвержденіемъ пословицы: 'какъ аукнется, такъ и откликнется'.

Но будемъ послѣдовательны и мы. Высоко-культурное, —поднявшее, въ лучшихъ своихъ достиженіяхъ, русское художество до уровня подлинно-европейскаго, — движеніе 90-хъ годовъ мы ни въ коемъ случаѣ не назовемъ банкротствомъ, это будетъ и черная неблагодарность, и губительная ошибка. Но не назовемъ мы и передвижничество—высоко-искреннее и 'почвенное' въ лучшихъ своихъ достиженіяхъ—крахомъ.

Если признаемъ несостоятельными крупнѣйшія движенія прошлаго столѣтія, то ничто не можетъ помѣшать—мы обязаны будемъ сдѣлать это—признать и вообще нашу полную художественную несостоятельность. Быть безъ искусства до XVIII сто-



К. А. Сомовъ. Портретъ Федора Сологуба  
(итальян. карандашъ—1910).

C. Somoff. Portrait de Th. Sologoub  
(crayon noir).



К. А. Сомовъ, Портретъ  
(набросокъ итальянск. карандашемъ).

C. Somoff. Portrait  
(croquis au crayon noir).

лѣтія, пережить кратковременный фейерверочный 'золотой вѣкъ' и вновь очутиться безъ искусства—таковымъ придется тогда начертать ростъ русскаго художества.

Но нѣтъ, нѣтъ, не таковъ подлинный ходъ нашего искусства, и мы горячо надѣемся, что, черезъ изученіе древне-русской иконописи, удастся показать, что уже въ концѣ XVIII вѣка (именно въ творчествѣ Левицкихъ, Боровиковскихъ...) и черезъ весь XIX вѣкъ идетъ сильнѣйшая инстинктивная борьба съ гнетомъ искусственной прививки, сдѣланной въ XVIII вѣкѣ, и что, наконецъ, въ Сомовѣ—какъ ни въ комъ—выявился послѣдній этапъ этой трагической борьбы. Сомовское, послѣднее слово', Сомовскій ядъ—въ томъ, что онъ, обостривъ разладъ до боли, до неслѣпости, освободилъ нашу художественную мысль отъ двухвѣкового наважденія. Эстетство 90-хъ годовъ (и яснѣйшій его выразитель Сомовъ), доведя до остроты какого-то самоистязанія ту 'игру ради игры', въ которую играло наше художество, оторвавшись отъ вѣковой почвы,—сдѣлало настойчивой необходимостью мечту о національной, возникшей въ самомъ историческомъ ходѣ нашего искусства, художественной культурѣ.

Признавъ Сомова, въ его историческомъ значеніи, завершителемъ петербургскаго періода русскаго художества, мы приходимъ къ новому выводу, къ признанію близости—по своей исторической значительности—Сомова съ Перовымъ, съ Перовымъ, какъ яснѣйшимъ выразителемъ передвижничества 60-хъ годовъ; такъ какъ, если эстетство—заключительная фаза борьбы за національную художественную традицію, то передвижничество имѣетъ столь же важное значеніе, какъ болѣе ранняя стадія той же борьбы: оно дало намъ сознаніе, что искусство не въ выучкѣ, но въ искренности передачи того, что знаешь и любишь.

Сомова, кажется, никогда еще не ставили на одну линію съ Перовымъ, потому хочется указать на возможность такого сопоставленія, даже на необходимость его. Если поймемъ, насколько Сомовъ безконечно ближе къ Перову, чѣмъ къ своимъ европейскимъ 'единомышленникамъ', напр. къ Бирдслею или Т. Гейне, то намъ удастся—я убѣжденъ—такъ глубоко врѣзать его имя въ лѣтопись нашего художественнаго роста, что, хотя бы наши исканія ни единой точкой не соприкасались съ формальными достижениями Сомова, наша 'историческая' любовь къ нему останется незабываемой.

Мы сблизимъ Сомова съ Перовымъ, если откажемся отъ оцѣнки нашихъ художниковъ по ихъ темамъ или формальнымъ задачамъ и примемъ такую оцѣнку, гдѣ мы хотимъ забыть объ индивидуальности художника и ея особенностяхъ, но слышать то вѣчное и единое національное слово, что должно сказать—если оно живо—и пытается сказать русское художество. Мы умѣемъ соединять и равно любить и Пуссена и Ватто—казалось бы, совсѣмъ различныхъ!—потому, конечно, что и въ томъ, и въ другомъ видимъ прекрасное воплощеніе національной сущ-

ности, и, несомненно, только поняв и полюбив такую же связь в наших лучших художниках, мы твердо станем на родную почву. (Не потому ли так настойчива сейчас в нас потребность найти связь со всем нашим многовекковым прошлым, найти нашу художественную традицию, ту традицию, которая есть в каждом национальном искусстве, а у нас нет, — то есть, скорбе не быть, а которой мы не любили, не искали, — не потому ли, повторяю, что мы, формально подражая Европе, духовно еще не были ею, а теперь, благодаря двухвекковым усилиям, подлинно стали европейцами?).

Следовательно, я предполагаю, что в истории русской живописи место, отведенное Сомову, будет равно отведенному Перову, и больше того, вполне возможно, что они будут уравниены и как мастера формы. Зная, что эта моя историческая отгадка может показаться рискованной и может даже вызвать протест, я остановлюсь на ней и постараюсь возможно лучше ее обосновать. Современная недооценка Перова — это пример, обещанный мной еще в начале статьи, исторической несправедливости к художнику, только потому, что его искусствоведение не отвечало требованиям следующего за ним художественного движения. Нам вновь приходится обратиться к «Истории русской живописи» А. Бенуа, так как на ее страницах общепризнанная сейчас оценка Перова выражена наиболее ярко, точно и убедительно: «Несмотря на весь наш протест против „содержательного“ и „идейного“ (в понимании 60-х годов) искусства, Перов первый из нас остается и до сих пор очень крупным и, как оно ни странно, даже симпатичным мастером. Но это только доказывает, что мы относимся к нему не как к живописцу и художнику, а как к очень интересному и умному наблюдателю, к очень значительному и глубокому человеку, превосходно отразившему, в собранных им с большим тщанием „документах“, взгляды и интересы, волновавшие наших отцов»...

Все определения кажутся нам убедительно-верными, но только... если Перов крупный мастер, тогда к нему можно, даже должно, отнести как к живописцу; если же мы отнесем к нему только как к умному наблюдателю, то не можем считать его крупным мастером. И далее на страницах вышеназванной книги мы находим попытку именно обездвинуть Перовское мастерство, отнять от него звание крупного мастера: — «В живописном отношении, в смысле красоты красок, построения линий и письма, эти любопытнейшие человеческие документы ничего ровно не дают. В них во всем тот же тугой, трудный рисунок, та же тяжелая, мучительная живопись, тот же тусклый, мертвый тон». Опять кажутся нам чрезвычайно-верными и точными определения особенностей Перовского мастерства...

Теперь предположим, что мы стали на ту же точку зрения, на основании которой был отрицаем Перов. Тогда мы откажемся от мысли, что одна из высших задач искусства — выражение национальной культуры. В таком случае нам не

важно будетъ, что художникъ сумѣлъ съ чудесной полнотой и чистотой — и навсегда — воплотить въ зримыя формы изгибы и подъемъ современной ему культуры... Но почему бы тогда намъ съ такимъ же легкимъ сердцемъ не отвергнуть и Сомова, какъ былъ отвергнуть Перовъ?

Какъ никто — Перовъ своимъ „гугимъ“ рисункомъ, тяжелой живописью, тусклымъ тономъ — далъ художественный синтезъ духовнымъ исканіямъ нашихъ 60-хъ и 70-хъ годовъ. (И развѣ возможно было бы передать ту эпоху въ свѣтлыхъ тонахъ, легкимъ рисункомъ?). Почему же мы сейчасъ высоко оцѣниваемъ Сомова какъ разъ за то, за что былъ униженъ Перовъ; за то, что Сомовскія картины — прекрасные человѣчскіе документы; за то, что изломы его формы, — томленіе и безкрылость его мечтаній, изощренныхъ и одино-



К. Сомовъ. „Радуга“ (акварель—1908). С. Somoff. „L'arc-en-ciel“ (aquarelle). (Соб. В. Д. Набокова, въ Спб.). (App. à M. W. Nabokoff, St. Pdg).

кихъ, — съ рѣдкой чистотой отразили духовное броженіе нашихъ прошлаго и позапрошлаго десятилѣтій? Мы уже мерещатся наши „дикіе“, отрицающіе Сомова на основаніи своихъ теорій о „настоящей самодовлѣющей живописи“. Но хочется вѣрить, что исторія искусства — не споръ въ вкусовъ.

Ни Перова, ни Сомова я не назову гениями, ихъ значеніе такъ сказать — мѣстное, но для насъ, русскихъ, такіе художники — большая цѣнность: это — тѣ ступени, опираясь на которыя, мы сможемъ придать бѣльшую полноту и силу, а можетъ быть, и скорость поступательному движенію нашей художественной культуры. Въ этомъ смыслѣ ихъ значеніе даже большее, чѣмъ, на примѣръ, Ге или Врубеля. Послѣдніе

намъ драгоценны, какъ залогъ того, что въ русскомъ искусствѣ есть начало, могущее поднять его до мировой мощи, но они въ слабой связи съ массовыми движеніями русскаго художества (связь ихъ съ этими движеніями обратно-пропорціональна связи съ русскимъ будущимъ!). Первые же—важны именно какъ лучшая реализація, какъ сгустокъ современной имъ культуры.

Въ нѣкоторыхъ работахъ Сомовъ почти поднялся до мастерства Ватто: въ нихъ то же поразительное утонченіе реального, подчиненіе его мечтѣ художника; его мечта съ такой же властью вобрала въ себя смутные порывы современниковъ, чтобы, вковавъ ихъ въ ясныя грани, стать соборной мечтой всей эпохи. И если все же трудно поставить рядомъ названныхъ художниковъ,—то Сомовъ ли только виноватъ въ томъ? Культура, выразителемъ которой явился Ватто, длилась около столѣтія; конечно, этого условія у насъ не было. Историческій моментъ, выразителемъ котораго сталъ Сомовъ, насчитываетъ у насъ самое большее—два десятилітія, и эта-то недостаточность времени вполне отразилась на Сомовскомъ творствѣ: въ его послѣднихъ ‚ретроспективныхъ мечтаніяхъ‘ нѣтъ былой магической убѣдительности и не можетъ быть, такъ какъ въ теперешней русской жизни уже прошло то болѣзненное броженіе, что давало необходимые соки для ихъ, мѣстѣ и живой и призрачной, какъ ночной фейерверкъ, какъ радуга,—красоты. (Не потому ли Сомовъ—послѣдніе годы—все глубже и серьезнѣе уходитъ въ область портретныхъ исканій?).

Стала общимъ мѣстомъ фраза о скудости русскаго творчества, о безрадостности нашего прошлаго,—но не потому ли оно казалось такимъ безрадостнымъ, что мы глядѣли на него глазами иностранца, мѣряли его мѣрой не нами созданной, то итальянской, то германской, то французской (теперь намъ, кажется, грозитъ еще новая бѣда—мѣра византійская), и конечно, зацѣпляя русское художество такими мѣрами только внѣшне и частично, естественно было говорить объ его скудости... Можетъ быть, ни одно изъ искусствъ не развивалось въ такихъ несчастныхъ условіяхъ, какъ русское. Татарскимъ игомъ были сметены до-чиста первые, драгоценно-молодые и жизнерадостные побѣги національной культуры — Кіевскій періодъ. Новый ростъ русскаго сознанія, оставившій въ нашей иконописи образцы высокаго совершенства, Новгородскій періодъ, былъ задавленъ Москвой. Наконецъ, ‚европейство‘ Петербургскаго періода свело на нѣтъ попытки московскихъ иконописцевъ, во главѣ съ Симономъ Ушаковымъ, попытки громадной важности—сознательно воспринять достиженія европейской живописи.

И если рядъ такихъ ударовъ—я называлъ только самые губительные, четыре раза переѣхавшіе центръ культурнаго назрѣванія!—все же не оборвалъ нашего художественнаго роста (но, конечно, отразился на лучшихъ русскихъ достиженіяхъ налетомъ мученичества, тяжести, болѣзненности),—надо поражаться заложенной въ немъ силѣ.



*К. А. Сомовъ. „Дама въ розовомъ“ масло—1912.  
(Собр. Е. П. Носовой, въ Москвѣ).*

*C. Somoff. „La Dame en rose“ (huile).  
(Collect. Nossoff, Moscou).*



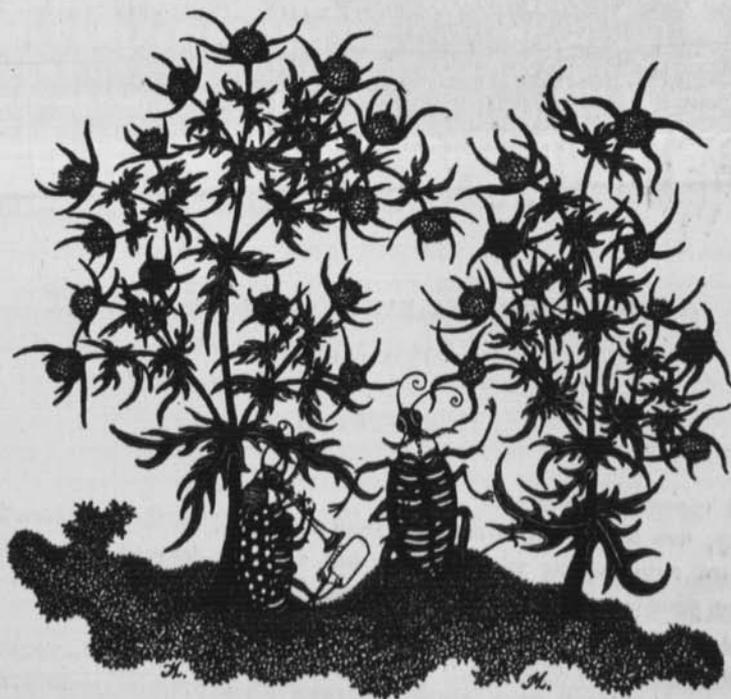
*К. А. Сомовъ. 'Фейерверкъ' (масло—1912).  
(Собр. Е. П. Носовой, въ Москвѣ).*

*C. Somoff. 'Feu d'artifice' (huile).  
(Collect. Nossoff, Moscou).*

Только тогда, думается намъ, русское искусство дождется, наконецъ, своей полной исторіи, когда мы сумѣемъ полюбить наше прошлое во всей его громадности, кажущейся такой растрепанной, но на самомъ дѣлѣ крѣпко-спаянной мученической борьбой за національную культуру—и, несомнѣнно, въ этой исторіи Сомовъ займетъ отчетливое мѣсто.

Конечно, указанныя нами линіи развитія русскаго творчества—наша гипотеза. Окрѣпнетъ ли она въ законъ или забудется, какъ ошибка,—дѣло будущаго, болѣе того, только когда нашъ ростъ завершится, можно будетъ точно опредѣлить его законы.

Но когда это будетъ? Во всякомъ случаѣ, одно изъ звеньевъ той русской традиціи, въ которую мы вѣримъ, дано Сомовымъ, и потому мы въ правѣ вѣрить, что значеніе этого художника останется въ русскомъ искусствѣ—навсегда.





ПИСЬМА ВИНЦЕНТА ВАНЪ-ГОГА КЪ Э. БЕРНАРУ

1888 годъ \*

ПИСЬМО IX

Дорогой товарищъ Бернаръ,  
Я вижу, что забылъ отвѣтить на твой вопросъ, въ Понтъ-Авенъ ли еще Гогенъ. Да, онъ попрежнему тамъ, и если бы ты ему написалъ, то доставилъ бы ему большое удовольствіе. Все еще возможно, что онъ присоединится ко мнѣ, какъ только мы найдемъ ему денегъ на дорогу...

Я не думаю, что этотъ вопросъ о голландцахъ, который мы обсуждали на дняхъ, лишенъ интереса. Всякій разъ, когда заходитъ рѣчь о мужественности, оригиналь-

\* Переводъ съ французскаго Я. Тугендхольда.

ности и какомъ бы то ни было натурализмѣ, интересно оглянуться на голландцевъ.

Но сначала я долженъ сказать о тебѣ, о твоихъ двухъ *natures mortes* и двухъ портретахъ бабушки. По моему, ты никогда не сдѣлалъ ничего лучшаго и никогда не былъ больше самимъ собою. Въдѣ простого, но глубокаго этюда перваго попавшагося предмета или перваго встрѣчнаго человека уже достаточно для истиннаго творчества. И знаешь, что заставляетъ меня такъ любить эти твои четыре этюда? Нѣчто сознательное, мудрое, твердое и увѣренное въ самомъ себѣ, обнаруживаемое ими. Никогда еще ты не былъ ближе къ Рембрандту, мой дорогой. Еще въ мастерской Рембрандта, этого несравненнаго сфинкса, ванъ деръ Мееръ Дельфтскій нашелъ ту твердую технику, которая еще не была превзойдена и которую въ наше время... жаждаютъ открыть! Ахъ, я знаю, что мы, теперешніе, пишемъ и мыслимъ красками, между тѣмъ какъ они—свѣтотѣнью и *valeur*'ами. Но что значатъ эти различія, разъ дѣло идетъ, въ концѣ концовъ, о томъ, чтобы ярче выразить самого себя?

Ты собираешься изучать приемы итальянскихъ и германскихъ примитивовъ, символику абстрактнаго и мистическаго рисунка итальянцевъ,—валяй!

Я люблю одинъ анекдотъ о Джотто. Былъ назначенъ конкурсъ для выполненія какой то картины, изображающей Богоматерь. Масса проектовъ было послано въ управленіе тогдашней академіи. Одинъ изъ нихъ, подписанный Джотто, представлялъ собою простой овалъ, нѣчто въ родѣ яйца, и академическая комісія была такъ заинтересована и, вмѣстѣ съ тѣмъ, полна довѣрія, что и поручила ему написать требуемую Богоматерь. Я не знаю, правда ли это или нѣтъ, но мнѣ нравится эта исторія.

Однако, вернемся къ Домье и твоей бабушкѣ. Когда опять увидимъ мы у тебя этюды подобной же крѣпости? Именно къ ней я зову тебя, нисколько не умаля твоихъ исканій въ области контрастовъ линій и формъ—въдѣ и я, надѣюсь, не индифферентенъ къ нимъ! Но, видишь ли, мой дорогой Бернаръ, бѣда заключается въ томъ, что Джотто, Чимабуэ, точно такъ же, какъ Гольбейнъ и ванъ Дейкъ, жили въ обществѣ, подобномъ обелиску, если можно такъ выразиться,—построенномъ архитектурно, гдѣ каждый индивидуумъ былъ камнемъ одинаго монументальнаго дѣлаго. Это общество снова осуществится, когда социалисты логически возведутъ свое социальное зданіе (отъ чего они еще изрядно далеки),—я не сомнѣваюсь въ этомъ.

Но пока, ты знаешь, мы пребываемъ въ состояніи полной анархіи и *laissez-allér*. Мы, художники, влюбленные въ порядокъ и симетрію, мы изолированы другъ отъ друга и работаемъ лишь надъ какими то отдѣльными произведеніями.

Пуви хорошо знаетъ это и когда онъ, столь благоразумный и точный, пожелалъ (позабывъ о своихъ Елисейскихъ поляхъ) любезно спуститься до интимности нашей эпохи, онъ сдѣлалъ лишь хорошій портретъ: благочестивый старецъ,

въ свѣтло-синемъ intérieur'ѣ, читающій романъ въ желтой обложкѣ, и рядомъ съ нимъ—стаканъ воды съ акварельной кисточкой и розой... Голландцы также изображали вещи, какъ онѣ есть, но, повидному, безъ всякой отсебятины,—какъ Курбе писалъ своихъ прекрасныхъ обнаженныхъ женщинъ. Они дѣлали портреты, пейзажи, натюрморты. И если мы не знаемъ, что намъ дѣлать, такъ будемъ поступать, какъ они, хотя бы для того, чтобы не дать выдохнуться нашей умственной силѣ въ бесплодныхъ метафизическихъ размышленіяхъ, которымъ не все же удастся уложить хаосъ въ бокалъ, ибо онъ не укладывается ни въ какомъ сосудѣ нашего калибра!

Мы можемъ (и это дѣлали Голландцы, столь ненавистные людямъ съ системой, догматикамъ), мы можемъ писать лишь атомы хаоса: лошадь, портретъ, твою бабушку, яблоки, пейзажъ...

Загѣмъ другое. Бальзакъ, этотъ великій и могучій художникъ, вѣрно сказалъ относительно современныхъ художниковъ, что цѣломудріе ихъ укрѣпляетъ.

Голландцы были людьми женатыми, они дѣлали дѣтей—хорошее, очень хорошее ремесло, согласное природѣ. Ихъ здоровье позволяло имъ пить, ѣсть и жить съ женщинами; они вели жизнь мирную, спокойную и упорядоченную. Но, вотъ, Делакруа—я нашелъ живопись, сказалъ онъ, и у меня не было больше ни зубовъ, ни страсти. А тѣ, которые видѣли пишущимъ этого знаменитаго художника, говорили: когда Делакруа пишетъ, онъ подобенъ льву, пожирающему мясо. Да, онъ очень мало зналъ женщинъ и заводилъ лишь легкія связи, чтобы не отнимать времени у своего творчества...

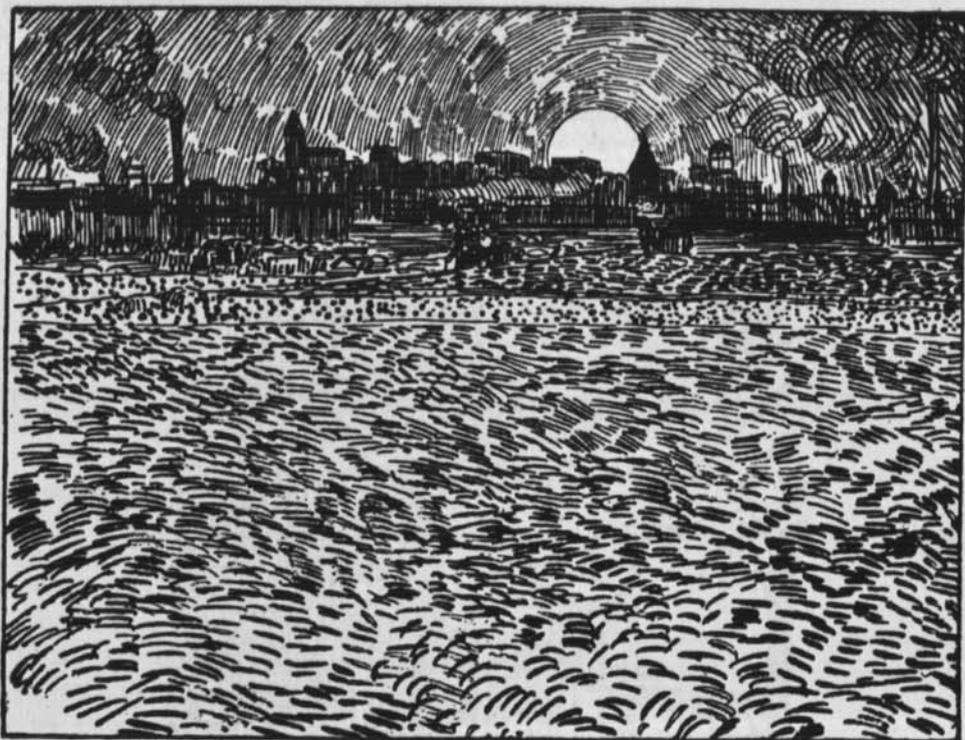
Если въ этомъ письмѣ, на первый взглядъ несвязномъ и написанномъ въ связи съ твоей корреспонденціей и особенно съ моею къ тебѣ дружбой, если въ этомъ письмѣ ты откроешь нѣкоторое мое безпокойство и озабоченность по поводу твоего здоровья въ виду испытанія, ждущаго тебя на службѣ, тогда, увы, ты окажешься провидцательнымъ! Я знаю, что изученіе голландцевъ принесетъ тебѣ только добро, ибо ихъ произведенія такъ полны мужественности и здоровья. Лично я чувствую себя довольно хорошо при воздержаніи—нашимъ слабымъ и впечатлительнымъ мозгамъ художниковъ достаточно того, что они тратятъ свое вещество на созданіе картинъ. Ибо, раздумывая, высчитывая и надрываясь за работой, мы вѣдь расточаемъ нашу мозговую энергію...

Я только что кончилъ портретъ почтальона или, вѣрнѣе, два портрета.

Лицо типа сократическаго и немного алкоголическаго, а поэтому и звонкое по краскамъ. Его жена только что родила, и парень сіяетъ отъ удовольствія; онъ—страшный республиканецъ, въ родѣ père Tanguy! Боже! Какой мотивъ для живописи à la Daubier, а? Онъ слишкомъ напряженно сидѣлъ, поэтому я писалъ его два раза, второй разъ—въ одинъ сеансъ. На бѣломъ полотнѣ и голубоватомъ фонѣ—лицо, въ которомъ преломляются всѣ тона—желтые, зеленые, лиловые, розовые, красные. Форменный сюртукъ—bleu de Prusse, украшенный желтымъ.

Если сердце твое расположено, напиши поскорѣи. Я такъ заваленъ работой, что не нашелъ времени нарисовать для тебя наброски. Жму руку. Весь твой.  
Р. С. Сезаннъ—какъ разъ и есть человекъ, женатый буржуазно, какъ старые голландцы. Если онъ хорошо усердствуетъ въ живописи, то это потому, что онъ не слишкомъ выдохся отъ разгула.





## ПИСЬМО X

Дорогой товарищ Бернаръ, тысяча благодарностей за присылку рисунковъ. Это прелестно. Ахъ, Рембрандтъ! При всемъ моемъ восхищеніи Бодлеромъ, я осмѣливаюсь допустить (послѣ его стиховъ), что онъ почти совершенно не зналъ Рембрандта,—я только что нашелъ и купилъ здѣсь одинъ небольшой офортъ съ Рембрандта, эту же голаго мужчины, простой и реалистическій. Онъ стоитъ, прислонившись къ двери (или колоннѣ), въ темномъ intérieur'ѣ, а лучъ сверху задѣваетъ его длинные волосы и наклоненное лицо. Можно подумать, что это—Дега, такъ правдиво и прочувствовано въ своей животности это тѣло. Но послушай, хорошо ли ты разглядѣлъ его ‚Voeuf‘ и ‚Intérieur d'un boucher‘ въ Луврѣ? Нѣтъ, не какъ слѣдуетъ, а Бодлеръ—еще того меньше!

Для меня было бы сущимъ праздникомъ провести съ тобой утро въ галереѣ голландцевъ (въ Луврѣ); все это трудно описать, но передъ картинами я могъ бы показать тебѣ чудеса и сокровища, которыя меня такъ восхищаютъ, совершенно отсутствующія у примитивовъ.

Что подблвашь, я столь мало акцентриченъ! Греческая статуя, крестьянинъ Милле, голландскій портретъ, нагая женщина Курбе или Дегъ, всѣ эти совершенства споконства и моделировки дѣйствуютъ на меня такъ, что все остальное, какъ примитивы, такъ и японцы, миѣ кажется—лишь росчеркомъ пера. И это безконечно интересно, но только завершенная вещь, только совершенство соприкасаетъ насъ съ вѣчностью, ибо наслажденіе прекрасной вещью—мигъ вѣчности, какъ и забвеніе въ любви.

Такъ, знаешь ли ты одного живописца, ванъ деръ Меера, который, напримѣръ, написалъ голландскую даму, очень красивую и беременную? Палитра этого страннаго художника: желто-лимонное, перламутрово-сѣрое, черное и бѣлое. Правда, въ его изысканныхъ картинахъ, строго говоря, можно найти всѣ богатства полной палитры; но сочетаніе желто-лимоннаго, бѣдно-голубого, перламутрово-сѣраго для него такъ же характерно, какъ черное, бѣлое, сѣрое и розовое для Веласкеза.

Конечно, я знаю, Рембрандтъ и голландцы разбѣяны по музеямъ и коллекціямъ и не такъ-то легко составить себѣ о нихъ представленіе, зная только Лувръ. И все таки французы—Шарль Бланъ, Торе, Фромантенъ и другіе—написали объ ихъ искусствѣ лучше голландцевъ.

Эти голландскіе художники не обладали ни выдумкой, ни фантазіей, но зато—необычайнымъ вкусомъ и умѣніемъ распредѣлять. Они не писали Иисуса Христа, Бога Отца и другихъ; Рембрандтъ и въ этомъ отношеніи—единственный, хотя библейскіе сюжеты сравнительно немного въ его творчествѣ. Но и у него это почти не похоже на что бы то ни было у другихъ религіозныхъ живописцевъ; это—метафизическая магія.

Такъ пишетъ онъ ангеловъ. Онъ дѣлаетъ портретъ съ самого себя—старога, беззубаго, сморщеннаго, въ чепцѣ,—дѣлаетъ съ натуры, въ зеркалѣ. Затѣмъ онъ грезитъ, грезитъ, и кисть его снова возвращается къ тому же портрету, но по памяти, и выраженіе его становится болѣе грустнымъ и удручающимъ. Онъ грезитъ, грезитъ еще и, какъ и почему я не знаю, но только позади этого старца, похожаго на него самого, Рембрандтъ пишетъ сверхъестественнаго ангела, съ улыбкой да Винчи.

Вотъ тебѣ художникъ, который мечтаетъ и работаетъ по воображенію, а между тѣмъ я началъ съ утвержденія, что фантазія чужда характеру голландцевъ! Я не логиченъ? Нѣтъ. Рембрандтъ ничего не выдумалъ и этого ангела и этого страннаго христіанина онъ просто зналъ, почувствовалъ тамъ.

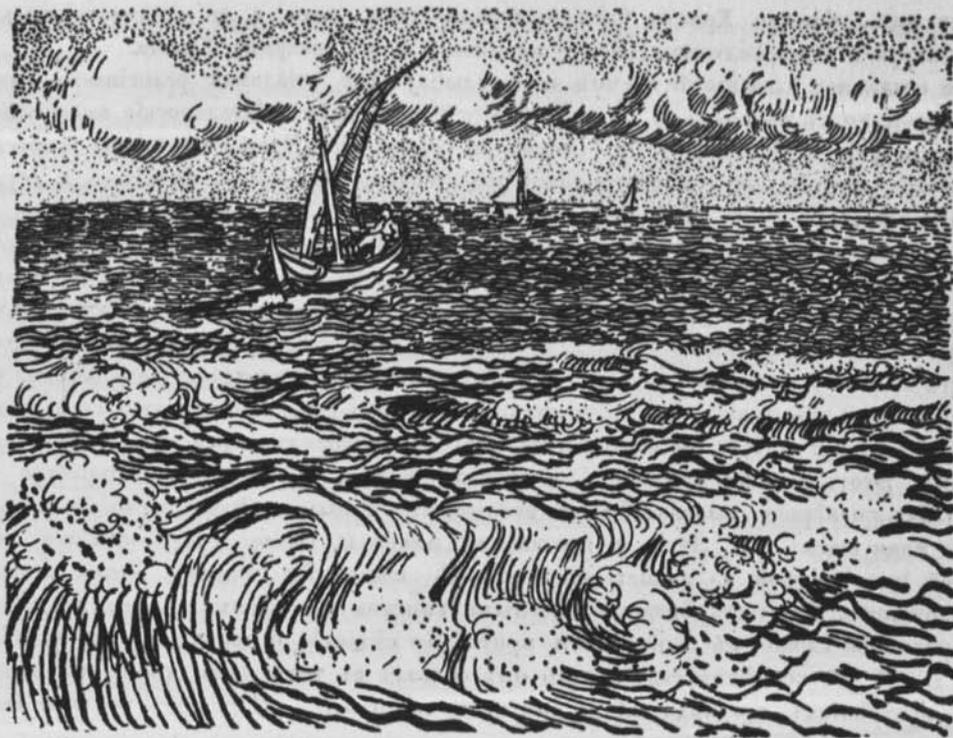
Делакруа изображалъ Христа съ помощью неожиданно сіяющей и свѣтло-лимонной ноты, дѣйствующей на его картинѣ такъ же, какъ невыразимо-странное очаро-

ваніе звѣзды—въ углу небеснаго свода, Рембрандтъ же работаетъ valeur'ами—подобно тому, какъ Делакруа—красками. Итакъ, отъ Рембрандта еще далеко до манеры Делакруа и до всей остальной религіозной живописи...

Я только что окончилъ портретъ двѣнадцатилѣтней дѣвочки съ коричневыми глазами, черными бровями и волосами и сѣровато-желтымъ тѣломъ, на бѣломъ, сильно окрашенномъ Веронезомъ фонѣ—въ кроваво-красной кофточкѣ съ лиловыми полосками, въ синей юбкѣ съ крупными оранжевыми горошинками и съ розовымъ цвѣткомъ въ нѣжной маленькой ручкѣ.

Я такъ утомленъ, что голова почти не способна писать.





## ПИСЬМО XI

Дорогой Бернарь, ты хорошо дѣлаешь, читая Библию. Я начинаю съ этого потому, что до сихъ поръ всегда воздерживался отъ подобнаго совѣта. Но читая у тебя многочисленныя цитаты изъ Пятикнижія и Ев. Луки, я невольно говорилъ себѣ: ему недостаетъ только этого. Воиъ онъ—настоящій художественный неврозъ! Ибо изученіе Христа неизбѣжно приводитъ къ неврозу, особенно при моихъ обстоятельствахъ, осложненныхъ куреніемъ безчисленныхъ трубокъ...

Библия это и есть Христось, ибо къ этой вершинѣ устремляется Ветхій Заветъ; Св. Павелъ и Евангелисты занимаютъ другой склонъ Священной горы.

Какъ мелка эта исторія, о, Господи! Только и есть на свѣтѣ, что эти евреи, начинающіе съ провозглашенія нечистымъ всего того, что не отъ нихъ. Но въ этой Библии, столь печалащей и возмущающей насъ, есть одно утѣшеніе, которое скрыто въ ней, подобно орѣху подъ твердой корой и горькой оболочкой, это—

Христось. Фигура Христа была написана—такъ, какъ я ее чувствую—только Делакруа и Рембрандтомъ... Милле же писалъ лишь доктрину Христа.

Все остальное вызываетъ во мнѣ лишь улыбку—вся остальная религиозная живопись—и не съ живописной, а съ религиозной точки зрѣнія. Итальянскіе примитивы, фламандскіе примитивы (ванъ Эйкъ) и германскіе (Кранахъ) — лишь свѣтскіе мастера, интересующіе меня въ такой же степени, какъ греки, Веласкесъ и другіе натуралисты.

Христось, единственный между всѣми философами и магами, утвердилъ, какъ достовѣрное—вѣчную жизнь, безконечность времени, отсутствіе смерти, необходимость ясности духа и преданности ближнему. Онъ прожилъ жизнь чистую, какъ художникъ болѣе высокій, чѣмъ всѣ остальные — презирая мраморъ, глину и краски, но созидая изъ живого тѣла. Этотъ необычайный художникъ, едва постижимый для нашихъ современныхъ тупыхъ мозговъ, не дѣлалъ ни статуй, ни картинъ, ни книгъ—но творилъ людей живыхъ, бессмертныхъ. Этотъ великій художникъ не писалъ книгъ; христіанская литература въ цѣломъ, навѣрное, вызвала бы его негодованіе, и только рѣдкія писанія, наравнѣ съ Евангеліемъ Св. Луки и посланіями Апостола Павла, столь простыя, при всей ихъ жесткой и воинственной формѣ—нашли бы пощаду. Этотъ великій художникъ, Христось, брезгалъ писаными книгами объ идеяхъ, но не презиралъ изреченное слово—въ особенности, притчу (о свѣтелѣ, о жнецѣ, о садовникѣ и т. д.). И кто посмѣетъ сказать, что онъ солгалъ въ тотъ день, когда утверждалъ съ презрѣніемъ, предвидя гибель римскихъ сооружений: 'Исчезнутъ земля и небо, но слова мои останутся'.

Эти брошенные слова, которыя онъ, какъ расточительный grand seigneur, даже брезгалъ записывать—самыя высокія вершины, достигнутыя когда либо искусствомъ, становящимся здѣсь творческой силой, подлинной творческой мощью.

Всѣ эти размышленія, мой дорогой товарищъ Бернаръ, уводятъ насъ далеко, очень далеко,—поднимая насъ надъ самимъ искусствомъ. Они даютъ намъ видѣть искусство творчества жизни, искусство живого и бессмертнаго бытія.

И все таки, наша собственная, дѣйствительная жизнь достаточно смиренна—жизнь художниковъ, прозябающихъ подъ гнетомъ трудностей ремесла, почти непроезжительна на этой неблагоприятной планетѣ, гдѣ 'любовь къ искусству заставляетъ терять любовь истинную'. Но вѣдь ничто не препятствуетъ намъ допустить, что на другихъ безчисленныхъ планетахъ есть также линія и краски, и формы, а слѣдовательно, намъ позволено мечтать о возможности заниматься живописью въ лучшихъ условіяхъ иного существованія—явленіе, быть можетъ, не болѣе изумительное и хитрое, нежели превращеніе гусеницы въ бабочку, бѣлаго червяка въ жука. Передъ этимъ существованіемъ художника-бабочки откроются послѣ смерти неисчислимые міры, которые, быть можетъ, будутъ ему не менѣе

доступны, чѣмъ черныя точки, символизирующія города на географической картѣ— для насъ.

Наукѣ, мнѣ кажется, принадлежать большія дани.

Ибо вотъ: сначала воображали землю плоской. Это вѣрно, она еще и теперь такая же, напримѣръ, отъ Парижа до Аньера. Но это не помѣшало наукѣ доказать, что она повсюду кругла, и теперь никто этого не оспариваетъ. И несмотря на то, теперь еще думаютъ, что жизнь—плоска и что она тянется только отъ рожденія до смерти. Однако, и она, жизнь, также—круглая и во много разъ превосходитъ въ смыслѣ протяженія и шарообразности то, что намъ до сихъ поръ о ней извѣстно. Будущія поколѣнія, навѣрное, просвѣтятъ насъ въ этомъ столь интересномъ вопросѣ, и тогда наука сама сможетъ прийти къ выводамъ, болѣе или менѣе соответствующимъ изреченіямъ Христа о другой половинѣ существованія. Какъ бы то ни было, фактъ тотъ, что мы—художники въ реальной жизни и что надо дышать, пока дышится...

Я сработалъ рисунокъ сидящаго зуава и съ него же написалъ эскизъ—на фонѣ бѣлой стѣны, и портретъ—на зеленой двери. Вышло жестко и безобразно. И однако, эта борьба съ настоящей трудностью можетъ расчистить дорогу для будущаго. Его лицо отвратительно для моихъ собственныхъ глазъ, а тѣмъ болѣе—для чужихъ, и все таки этюдъ этого лица необычайно украсилъ, если его дѣлать не такъ, какъ насъ учили у господина Бенжамена Констана.

Скажи ка, помнишь ли ты ‚Іоанна Крестителя‘ у Пюви де Шаванна? Я нахожу его поразительнымъ, не уступающимъ въ магін Делакруа. Мѣсто, которое ты извлекъ изъ Евангелія, объ Іоаннѣ Крестителѣ, какъ разъ къ этой картинѣ относится... Люди, которые тѣснятся вокругъ кого нибудь съ вопросомъ ‚Ты ли—Христосъ‘, ‚Ты ли—Илья?‘—то же самое, какъ если бы въ наши дни спросить у импрессиониста или у одного изъ другихъ искателей: ‚Нашелъ ли ты?‘

Читалъ ли ты что нибудь о жизни Лютера? Вѣдь Кранахъ, Дюреръ и Гольбейнъ пошли отъ него. Это онъ—его личность—является свѣточемъ среднихъ вѣковъ. Я такъ же, какъ и ты, не люблю Короля-Солнце; этотъ Людовикъ XIV мнѣ кажется скорѣе угасителемъ,—Боже мой, какой это отвратительный педантъ, въ родѣ Соломона. Я не люблю и Соломона, виѣствъ со всѣми методистами,—онъ представляется мнѣ какимъ-то лицемѣрнымъ язычникомъ, и я не испытываю никакого почтенія ни къ его архитектурѣ, подражанію другимъ стилямъ, ни къ его писаніямъ, ибо у язычниковъ это выходило лучше...

(Окончаніе слѣдуетъ).

## ПУТИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

(По поводу 'Страницъ художественной критики' Сергѣя Маковскаго)

Ник. Пунинъ



Нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ вышла изъ печати третья книга 'Страницъ художественной критики' Сергѣя Маковскаго, въ которой были собраны статьи, помѣщенные за послѣдніе годы въ 'Аполлонъ'. Здѣсь среди статей-монографій, посвященныхъ отдѣльнымъ художникамъ, находится рядъ статей, выясняющихъ сложные вопросы художественныхъ исканій современной живописи. Написанныя живымъ, трепетнымъ языкомъ, эти статьи являются цѣннымъ критическимъ матеріаломъ, позволяющимъ разобратся въ томъ хаосѣ художественныхъ стремленій, который господствуетъ въ настоящее время на нашихъ выставкахъ... Цѣна художественный вкусъ автора этой книги и знанія, которыя дали ему возможность освѣтить пути въ глубокихъ, анархическихъ сумеркахъ современности, — мы рѣшаемся, однако, относительно многого и, главнымъ образомъ, въ подборѣ именъ и художественныхъ направленій, не согласиться съ авторомъ 'Страницъ художественной критики'. Многое кажется намъ не только возбуждающимъ сомнѣніе, но прямо ошибочнымъ, хотя бы уже по одному тому, что, на нашъ взглядъ, большая часть отрицаній, какія дѣлаетъ Сергѣй Маковскій, не до конца отрицанія, не до конца они доведены въ своемъ логическомъ развитіи, не до лснаго и простого вывода.

Впрочемъ, выставляя такого рода обвиненія автору 'Страницъ художественной критики', мы должны сказать, что, въ концѣ концовъ, эти обвиненія приходится на долю всего современнаго художественно-критическаго теченія, однимъ изъ видныхъ представителей котораго является авторъ 'Страницъ'; не столько ему, сколько всему художественному направленію современности, всему 'Аполлону', который до известной степени выражаетъ это направленіе, хотимъ мы сказать: вы ошиблись, ибо тамъ, гдѣ вы хотите видѣть высокое и настоящее искусство, тамъ уже скрыты зародыши — и не только зародыши — тѣхъ болѣзней, противъ которыхъ вы боретесь; все, что ненавистно вамъ въ современности, весь этотъ гулъ 'дикихъ' — насквозь преемствененъ, корни его — глубоко въ нѣдрахъ европейскаго искусства: весь реалистическій, позитивный характеръ европейской живописи, за послѣднія двѣсти-триста и даже четыреста лѣтъ, является уже въ известной мѣрѣ средой, благоприятной для развитія того, что получило теперь свое яркое выраженіе въ кубизмѣ и футуризмѣ!

Во всякомъ случаѣ, мы думаемъ, что импрессионисты и Сезаннъ уже носили въ своемъ искусствѣ всѣ элементы, изъ которыхъ сложилась живопись 'дикихъ', и, ненавидя этихъ послѣднихъ, мы не можемъ любить первыхъ; какъ тѣ, такъ и другіе создали живопись, которая свидѣтельствуетъ о ложномъ, о формальномъ отношеніи къ искусству. По существу между современными 'дихими' и направлениями, которыя въ основу своихъ художественныхъ исканій положили реалистическую правду, различій нѣтъ, все дѣло въ степени; немного больше или немного меньше... Въ дальнѣйшемъ мы и попытаемся опредѣлить нѣкоторые моменты художественной эволюціи европейскаго искусства, позволяющіе намъ высказать столь на первый взглядъ парадоксальное мнѣніе, и думается, что для этихъ утвержденій есть больше, чѣмъ это можетъ показаться, оснований.

Однако, прежде всего мы должны оговориться: книга Сергѣя Маковского явилась только поводомъ этой статьи, мы пишемъ не критическій ея разборъ; мы только говоримъ о тѣхъ же вопросахъ, которыхъ коснулся авторъ въ третьей книгѣ 'Страницъ художественной критики', — это даетъ возможность нѣсколько шире и отвлеченнѣе поставить вопросъ и, прежде всего, позволяетъ, почти обызываетъ, въ нѣсколькихъ словахъ сказать о нашемъ недавнемъ прошломъ, о предшествовавшей намъ художественно-критической работѣ.

Прошли, какъ они скоро прошли, эти годы молодости нашего возрожденнаго искусства! Переоцѣнки и увлеченія тѣхъ раннихъ глашатаевъ, объединившихся на рубежѣ двадцатаго вѣка вокругъ журнала 'Миръ Искусства', ростъ ихъ художественнаго вкуса, ихъ быстро наступившая, но до сихъ поръ еще одинокая зрѣлость — для насъ уже прошлое. Только не мы его создали: оно было воздухомъ нашего дѣтства; мы распустили паруса, когда море было свободно отъ варваровъ, вышли изъ гавани, встрѣчая только размытые, жалкіе обломки; мы не знали борьбы съ передвижничествомъ, его славы мы и не помнимъ совершенно...

Можно ли поэтому думать, что наши отрицанія и нашъ выборъ въ областяхъ искусства являются плодомъ нѣсколько иного психическаго склада, чѣмъ тотъ, который былъ у передовыхъ борцовъ за освобожденную (по крайней мѣрѣ, отъ литературы) живопись? Можно ли также надѣяться, что антипатія и ненависть, во всякомъ случаѣ, того характера, какой онѣ нѣкогда имѣли, такъ же чужды намъ, какъ и ничѣмъ не сдержанное торжество ихъ, побѣдителей?

Кажется, мы идемъ самостоятельно и смотримъ только впередъ, а если еще приходится говорить объ оружіи, то мы постараемся, чтобы лучшимъ нашимъ оружіемъ было спокойствіе, смѣшанное съ каплей презрѣнія, которую мы нашли достаточной для самозащиты и... для многихъ своихъ современниковъ... Правда, мы иногда съ восторгомъ вспоминаемъ страстность тѣхъ прозрѣній, благодаря которымъ Матейко и Рѣпинъ, Мейсонъ и Фортуні оказались мастерами далеко не первостепенными, но мы надѣемся, что для насъ существуютъ прозрѣнія болѣе пламенные и, кто знаетъ, можетъ быть, болѣе вѣчныя; только не слѣдуетъ ихъ облекать въ

форму 'общественныхъ скандаловъ', и, во всякомъ случаѣ, ясность и безстрастіе мысли мы предпочтемъ хаосу хотя бы и выигранныхъ битвъ. Впрочемъ, объ этомъ—говорить преждевременно.

Исключительное положеніе, въ которое, какъ кажется, ставитъ насъ исторія, цѣнно однако для насъ въ томъ отношеніи, что позволяетъ обратиться къ современности и задать вопросъ нѣсколько неожиданный и, можетъ быть, слишкомъ смѣлый. Мы спрашиваемъ себя, мы спрашиваемъ нашихъ художниковъ: дѣйствительно ли существуетъ у насъ искусство, свидѣтельствующее о новыхъ пріобрѣтеніяхъ духа, объ устремленіи нашемъ къ болѣе великимъ и совершеннымъ формамъ? Избытокъ ли творческихъ силъ, избытокъ ли любви, красоты, страданія, гордости или зла—что такое наше искусство? Есть ли въ немъ хоть какое нибудь утвержденіе, какая нибудь дальше себя посланная стрѣла? Не является ли вся наша живопись попрежнему, только съ другой стороны, лишь условной схемой красоты? не является ли она къ тому же игрушкой и потворствомъ современникамъ, недоумѣвающимъ и слабымъ, а самъ художникъ—только недоумѣніемъ, только немощью, только вывѣтреннымъ и выскобленнымъ гробомъ, въ которомъ не осталось ничего, кромѣ праха?

Вотъ какіе вопросы принуждены мы ставить, и при этомъ невольно наши сердца наполняются скорбью, ибо, вспоминая всю ту глорію побѣды, еще такъ недавно одержанной надъ академизмомъ и передвижничествомъ, мы видимъ, что эта въ концѣ концовъ, можетъ быть, даже пустая побѣда, во всякомъ случаѣ совершенно не использованная, только перебросила насъ изъ одного края свѣтей въ другой. Пусть мертвая форма и отсутствіе колорита смѣнились знаніемъ законовъ красочности и формой, наблюденной и 'правдивой', пусть литература и идейность смѣнились 'бесодержательностью' или великоблвнной извращенностью художественныхъ вкусовъ и психики, — новые художники такъ же блдны и немощны духовно, какъ и... передвижники, и всѣ стремленія ихъ не пошли дальше ретроспективныхъ грезъ, дальше разложенія цвѣтовъ или гибкаго и 'хорошаго' рисунка. Въ нѣкоторомъ же отношеніи они создали нѣчто худшее, чѣмъ всѣ передвижники, какіе только существовали, они создали формализмъ въ искусствѣ, выплюнули изъ себя, какъ какихъ то предтечъ будущаго, кубистовъ и футуристовъ, а для этого грѣха нѣтъ достаточно тяжелыхъ веригъ...

Впрочемъ, если даже принять во вниманіе тѣ пріобрѣтенія, которыя сдѣлала русская живопись за послѣдніи десять, пятнадцать лѣтъ, — анархія и пустота, господствующія на нашихъ выставкахъ въ настоящее время, совершенно не говорятъ въ защиту современнаго искусства. Нынѣшніе художники — это все, что не знаетъ, какъ выпутаться, вырваться изъ многообразія современныхъ художественныхъ требованій; это—хаосъ всевозможныхъ вкусовъ, самыхъ несоединимыхъ настроеній и эстетическихъ теорій, нервѣдко—это также поза или гримаса отчаянія чловѣка, развѣдывшаго свою душу, свою единую сущность, по волѣ вѣтровъ, мимолетныхъ

и невѣрныхъ. Поистинѣ, готовы мы бродить съ фонаремъ по холоднымъ заламъ нашихъ выставокъ, и если насъ спросятъ, чего мы ищемъ, мы принуждены будемъ отвѣтить: Искусства, послѣ того, какъ Діогенъ нигдѣ не могъ найти человѣка... И наша иронія, можетъ быть, будетъ такъ же имѣть и что трагическое, и что леденящее кровь...

У насъ нѣтъ духовнаго, большого искусства; мало того, у насъ нѣтъ даже желанія, чтобы оно когда либо создалось. Все, на чемъ только зиждется художественное творчество—душевное напряженіе, глубочайшая связь съ жизнью, страданіе, счастье отъ соприкосновенія съ жизнью, непосредственное чувство земли, неба, солнца, ночи—все это изгнано, замѣнено красочными или линейными проекціями, изощренностью зрительныхъ воспріятій. Не видятъ, въ какихъ отношеніяхъ находится человекъ къ землѣ и земля къ небу, въ то время, какъ какое нибудь свѣтовое пятно разложено на основные цвѣта, и форма человѣческаго лица воспринята, какъ сложная комбинація кубовъ. Искусство стало опытомъ, знаніемъ, привилегіей изощреннаго глаза. Искусство потеряло свое значеніе, искусство не нужно, искусство умерло для людей, которые не поставили цѣлью своей жизни его изученіе!

Вотъ тѣ жестокія обвиненія, которыя мы бросаемъ современному искусству, но намъ необходимо при этомъ очистить ихъ отъ ошибочнаго истолкованія. Пусть не подумаютъ, что отвергая живописныя достиженія современности, мы позволимъ себѣ дѣлать художественныя произведенія помимо живописи и рисунка, и что для насъ духовное богатство картины есть уже достаточное оправданіе ея существованія. Разъ навсегда—и на этотъ счетъ никакихъ оговорокъ—безъ живописи и рисунка нѣтъ никакого искусства и оно немислимо, но искусства также нѣтъ при единственной наличности живописи и рисунка. Болѣе подробное разсмотрѣніе этого вопроса мы позволимъ себѣ соединить съ анализомъ нѣкоторыхъ положеній, которыя были выдвинуты импресіонистами. Но, конечно, импресіонизмъ не является чѣмъ то исключительнымъ, какимъ то внезапнымъ ураганомъ, разсѣвающимъ сумрачно-нависшія облака. Ему предшествовалъ Делакруа, Делакруа—классицизмъ, классицизму предшествовало Возрожденіе. Такимъ образомъ, если дѣйствительно серьезно искать источниковъ, нанятавшихъ мертвой водой современное искусство, ихъ нужно искать въ вѣкахъ, гораздо глубже, чѣмъ мы это привыкли дѣлать. Мы имѣемъ нѣкоторыя основанія утверждать, что съ тѣхъ поръ, какъ пала Византійская Имперія—эта пышная носительница искусствъ—европейская живопись медленно и постепенно склонялась къ своему упадку, медленно вырождалось все высшее, все духовное, что носила въ себѣ человѣческая личность, и если мы не позволимъ себѣ говорить здѣсь объ этомъ скорбномъ шествіи къ концу, то только потому, что въ небольшой статьѣ нѣтъ возможности охватить съ достаточной полнотой этого огромнаго художественно-историческаго явленія. На нашъ взглядъ, нѣтъ ничего болѣе очевиднаго, чѣмъ утвер-

жденіе, что вся исторія европейскаго искусства есть постепенное проявленіе реалистическаго, позитивнаго инстинкта измельчавшаго человѣка; мы не сомнѣваемся и въ томъ, что начало ослабленія духовнаго творчества человѣческой личности можетъ быть отнесено къ эпохѣ возрожденія. Но если даже оставить въ покоѣ эти все же великолѣпныя вѣка, что такое искусство второй половины XIX вѣка, импрессионизмъ!—въ немъ все мертвое, все формальное, все вышнее получило свое увѣичаніе, свое лучшее выраженіе. Никогда раньше искусство не являлось такимъ холоднымъ и такимъ суетнымъ, какимъ оно стало съ того времени, какъ импрессионизмъ получилъ права общеобязательной художественной школы.

Въ 1871 году было впервые произнесено слово импрессионизмъ. Приблизительно годомъ раньше Мане написалъ свой 'Садъ'—первый *plein air*. Истощеніе искусства было полное. Импрессионизмъ, какъ направленіе, какъ воспріятіе, и пленаризмъ, какъ методъ работы, какъ разрѣшеніе эстетическихъ задачъ, знаменуютъ собою не возрожденіе современной живописи, какъ это думаетъ Сергѣй Маковский, а потерю чувства искусства и лучшихъ традицій древности. Все глубокое, все трепетное и человѣческое выродилось въ легкомысліе, въ манеру, стало формализмомъ, иллюстраціей къ оптикѣ, къ физикѣ и химіи. Пусть тѣ крупныя божественнаго, которыя носили въ себѣ сердца Мане, Моне, Дега, Ренуара, вообще 'французовъ', еще падаютъ, какъ какія то тѣни, правда—едва уловимыя, на холсты, но вся эта интернаціональная масса художниковъ, вся эта школа послѣдователей—огромная вереница мертвыхъ, передъ чьими созданіями холоднѣетъ душа, и всякая мысль становится смертельно-блѣдной. Да и могло ли быть иначе тамъ, гдѣ мастеровъ вдохновляли не творческое напряженіе, не источники, которыми питается жизнь, а краска, планы, методы письма и рисунка? Создавались полотна, духовно-блѣдныя, до которыхъ не могло быть никакого дѣла человѣчеству, создавшему искусство оттого, что оно не въ силахъ было безъ искусства существовать. Тамъ, гдѣ для созерцанія прекраснаго нужны знанія, а не только духовное богатство или даже духовная культурность, тамъ кончается искусство. Въ импрессионизмѣ кончается искусство, все духовное, все вѣчное...

Впечатлѣніе и свѣтъ—вотъ что было написано на знаменахъ импрессионистовъ, но меньше всего это можетъ подлежать оглашенію, меньше всего это можетъ быть написано на знамени. Впрочемъ, даже о первомъ изъ этихъ лозунговъ, кажется, еще необходимо говорить; кажется, дѣйствительно, надо еще напоминать о томъ, что мы достаточно страдали отъ всякой легкости, отъ всякой поверхностности, отъ всякихъ 'впечатлѣній', чтобы еще серьезно относиться къ этой доброй вѣсти. Поистинѣ, мы устали отъ всего преходящаго, мгновеннаго и суетнаго. Мы опустошены и обезсилены; мы жаждемъ вѣчности, покоя на груди вѣчности, увѣренности въ томъ, что намъ не измѣнить, что не настроеніе, а чувство, не влюбленность, а любовь, не жестъ, а движеніе будутъ сопровождать нашу жизнь, которую мы хотимъ пережить, послѣ того, какъ мы столько въ нее играли.

Неужели же намъ не будетъ позволено, наконецъ, обратить свой взглядъ туда, гдѣ смѣна вѣковъ проходитъ въ молчаніи, гдѣ глубокая тишина утоляетъ всякую скорбь, и вѣчность кладетъ на сердца отпечатокъ своихъ милосердыхъ пальцевъ? Во всякомъ случаѣ, мы позволяемъ себѣ надѣяться, и такъ какъ нѣтъ основаній считать наши надежды тщетными, мы усматриваемъ въ этой проповѣди ,впечатлѣній' искушеніе для себя, гибель себѣ, гибель всему современному творчеству. Въ этомъ лозунгѣ импрессионизма заключенъ ядъ болѣе губительный, чѣмъ тотъ, который былъ въ перстиѣ Мармора де Каркозаль, описанномъ Барбѣ д'Оревилю въ его ,Партіи виста'...

Что же касается пропаганды свѣта, этого второго лозунга импрессионизма, то мы принуждены нѣсколько подробнѣе остановиться на его анализѣ, хотя и утверждаемъ, что меньше всего ему надлежало быть оглашеннымъ или написаннымъ на знамени. Импрессионисты и всѣ вытекающія изъ этого направленія школы (разумѣется и постъ-импрессионизмъ, и даже ,кубизмъ'), провозглашая культъ свѣта и, на первый взглядъ такъ кажется, культъ красочности, дѣйствительно провозглашали догму, слишкомъ обязательную и, въ концѣ концовъ, совершенно неотдѣлимую отъ какой бы то ни было живописи. Можно думать, что законы колорита, открытые пленэромъ, развитые неимпрессионизмомъ и другими развѣтвленіями этихъ школъ, даютъ для искусства норму, отъ которой не уйдетъ уже не одинъ мастеръ. Какіе, въ самомъ дѣлѣ, разговоры могли еще быть тамъ, гдѣ живопись названа живописью, и краскѣ, какъ первичному условію живописи, отведено королевское мѣсто. А между тѣмъ, благодаря реалистическимъ тенденціямъ европейскаго искусства, даже такіа простыя понятія, какъ свѣтъ и краска, получили совершенно неожиданное и извращенное истолкованіе. Прежде всего, уже одинъ тотъ фактъ, что краску, т. е. нѣчто техническое и, такимъ образомъ, нѣчто второстепенное, не подлежащее, какъ мы сказали, оглашенію, сдѣлали отправной базой, ядромъ новаго направленія—уже одинъ этотъ фактъ служить достаточно краснорѣчивымъ свидѣтельствомъ духовной бѣдности новыхъ художниковъ. Значеніе искусства, смыслъ творчества былъ перенесенъ на технику; средство выразительности, живописную рѣчь поняли, какъ откровеніе, какъ содержаніе, какъ искусство; возвели на престолъ то, что по существу своему лежитъ за предѣлами искусства; даму, которую никогда раньше не принимали ко двору, облекли горностаемъ...

Но даже такое легкомысліе могло бы найти себѣ извиненіе, если бы не произошло худшее, если бы художники, зараженные въ глубинѣ своихъ сердецъ позитивнымъ мировоспріятіемъ, не извратили бы самое понятіе краски, не истолковали бы ее именно такъ, какъ никогда нельзя было толковать это лучшее средство выраженія изъ всѣхъ, какія имѣетъ живопись.

Искусство, какъ его понимаемъ мы, есть прежде всего языкъ, рѣчь; отраженіе тѣхъ дворцовъ духа, которые воздвигаетъ наше воображеніе, наше страданіе, наше счастье. ,Искусство для искусства'—формула настолько узкая, что мы не по-

нимаемъ, какъ можно было ее отнести къ Пушкину, этому царю духовной гармоніи, какъ можно, вообще, къ ней серьезно относиться. Только реалистически настроенная, отравленная позитивизмомъ голова могла сдѣлать изъ этой формулы проблему, все значеніе которой сводится къ тому, что пышный лозунгъ—*Искусство для искусства*—прикрываетъ всякую духовную нищету, всякое отсутствіе творческихъ силъ. Меньше всего искусство — только безцѣльная игра, ритмъ линіи или гармонія красокъ. А если мы, дѣйствительно, сдѣлали изъ него послѣбѣдненный отдыхъ, вечернее времяпрепровожденіе, кабара, то въ этомъ не вина искусства; наше духовное ничтожество, наша буржуазная суетность, наша пошлость, нервѣдко же и наше отчаяніе—вотъ что изнасиловало искусство.

Краска—въ томъ смыслѣ, какъ нами вообще понята живопись и какъ первичное условіе ея существованія, какъ колоритъ,—краска является огромнымъ художественнымъ выразителемъ, языкомъ, полнымъ рѣдкихъ, исключительныхъ богатствъ. Мы не знаемъ болѣе мистическаго, болѣе убѣдительнаго и болѣе мощнаго посредника между содержаніемъ и формой, чѣмъ краска. Ея непосредственное и, такимъ образомъ, тончайшее воздѣйствіе на наши нервы подобно воздѣйствію музыки, но она превосходитъ музыку силой, такъ какъ дѣйствуетъ на зрѣніе, органъ въ среднемъ болѣе воспримчивый, чѣмъ ухо.

Понятно поэтому, что краска имѣетъ подлинную и ничѣмъ незамѣнимую цѣнность. Однако, меньше всего виѣшняя сторона краски, ея формальная роль получаетъ значеніе для живописи. Не то цѣнно искусству, что можетъ заставить краску быть чистой, горѣть или меланхолически улыбаться; искусство хочетъ, искусство обязано найти въ ней ея паеость, то, что въ ней является ея смысломъ въ композиціи картины, ея духовностью. Краска, какъ духовная сущность, какъ одинъ изъ элементовъ, заставляющихъ видѣть въ явленіи форму духовнаго бытія міра—вотъ что готовы мы провозгласить, вопреки тенденціямъ импресіонизма, вопреки всякимъ реалистическимъ тенденціямъ. И ужъ, конечно, знаніе *„законовъ колорита“* меньше всего можетъ способствовать тому, чтобы краска была понята именно такъ. Импресіонизмъ—это смерть для краски, ея истощеніе, мертвая точка, къ которой неизбѣжно должна прійти живопись; импресіонизмъ по самому своему существу нѣчто антиколористическое, нѣчто такое, что рано или поздно должно привести къ сѣрому тону, т. е. къ отсутствію красокъ, къ такъ называемой *„жемчужной гаммѣ“*. Съ тѣхъ поръ, какъ художники избрали для себя этотъ странный путь и стали отдавать большую часть своей жизни изученію свѣта,—они потеряли настоящее, живое чувство краски. Колоритъ сталъ чѣмъ то условнымъ, формальнымъ и виѣшнимъ, какой то схемой, закрывшей настоящую силу краски совершенно такъ же, какъ нѣкогда академическая схема рисунка закрывала собою жизненный пульсъ карандаша. Что изъ того, что современные мастера знаютъ, какое количество кобальта входитъ въ тѣнь и какіе цвѣта ахроматичны данному тону? Что изъ того, что современный художникъ постигъ, въ концѣ концовъ, въ

совершенствѣ, какъ убить или какъ заставить играть какую нибудь краску? Что, наконецъ, изъ того, что мастеръ воспринимаетъ теперь сотую долю тона? Въ его мертвомъ зрачкѣ не отражается больше духовная сила цвѣтовъ, ихъ трепетная, ихъ вѣчная жизнь; живопись не могла стать лучше отъ того, что узнали, какъ разлагается лучъ въ трехгранной призмѣ: знаніе строенія тканей не дѣлаетъ же дерево болѣе прекраснымъ.

Но пусть намъ будетъ позволено обратиться къ самимъ пленэрстамъ и спросить ихъ: думаютъ ли они, что ихъ картины, какъ бы точно ни воспроизводили онѣ слои воздуха, находящіеся между глазомъ и деревней или скалой, могутъ выдержать сосѣдство хотя бы съ иконой XV вѣка, не имѣющей ровно никакой воздушной перспективы? Не покажется ли даже имъ, авторамъ этихъ пленэрныхъ гаммъ, что нѣтъ ничего болѣе безпомощнаго, болѣе наивнаго и простоватаго, чѣмъ эти колористическія достиженія рядомъ съ густою, благородною красочностью, насквозь духовною, насквозь пропитанною мистическимъ обожаніемъ краски, стекающей медленно въ какомъ то ритмѣ хотя бы съ гиматія, которымъ окутывается, на иконѣ древняго 'Новгородскаго' письма, Марія своего Божественнаго Сына?

А между тѣмъ, ни одинъ изъ иконописныхъ мастеровъ не зналъ и, вѣроятно, не захотѣлъ бы знать разложенія цвѣтовъ и значенія ихъ, какъ дополнительныхъ и ахроматичныхъ; эти мудрые, безмянные художники прежде всего чувствовали душу краски и давали ей всю мощь, всю силу, все величіе, какое она только въ себѣ таила. Каждый тонъ, ложившійся изъ подъ ихъ кисти—живой и трепетный кусокъ искусства, вѣчности, Бога, о которомъ они неизмѣнно и единственно помышляли. Въ конечномъ же итогѣ нѣтъ болѣе колоритныхъ, болѣе яркихъ и благородныхъ гаммъ, чѣмъ эти иконы, играющія, какъ янтарь, ибжнія, какъ золото меда, крѣпкія, какъ слоновою кость!

Такъ пусть же не говорятъ намъ больше о колоритности тѣхъ, кто изучилъ и передалъ на холстѣ десятыя доли тона и благодаря знанію спектра научился играть красками, какъ жонглеръ шарами. Тамъ, гдѣ наука замѣняетъ живое отношеніе къ явленіямъ міра, тамъ нѣтъ и не было никогда искусства.

Въ импрессионизмѣ и всѣхъ связанныхъ съ нимъ теченіяхъ: въ неимпрессионизмѣ, въ антиколористическихъ тенденціяхъ Пикассо такъ же, какъ въ лубочной красочности русской 'молодежи', вовсе и нѣтъ искусства.

Впрочемъ, не только въ отношеніи свѣта и краски европейское искусство въ концѣ XIX в. вступило на путь формальнаго разрѣшенія творческихъ задачъ; другая сторона живописи была въ такой же степени ошибочно разработана; мы говоримъ о планахъ Сезанна.

Что бы ни говорилъ авторъ 'Страницъ художественной критики', на насъ странное и тяжелое впечатлѣніе производитъ Сезаннъ. Несмотря на всю силу живописи, несмотря на огромное мастерство, творчество этого художника всегда кажется намъ мертвымъ и сухимъ. Несомнѣнно, за всю свою тяжелую и само-

отверженную жизнь Сезаннъ не подслушалъ ни одного шороха вѣтра, не понялъ ни одного человѣческаго лица, и та огромная и безстрастная тишина, которая разлита въ мирѣ, ни разу не коснулась его сердца своимъ холоднымъ, величавымъ крыломъ... Но Сезаннъ обожалъ живопись; въ его отношеніяхъ къ искусству, несмотря на все тяжелое, все формальное, было какое то религиозное поклоненіе. Не его вина, что путь, по которому шло европейское человѣчество, былъ путь потерь и упадка. Сезаннъ не разъ вспоминалъ Венеціанцевъ, и кто знаетъ, какія мысли, какая горечь наполняли его въ эти минуты. Можетъ быть, и онъ тосковалъ о быломъ величїи и умеръ съ кистью въ рукахъ и грустью въ сердцѣ. Во всякомъ случаѣ, воспоминанія о немъ, составленныя Э. Бернарромъ, производятъ на насъ тяжелое впечатлѣніе; мы готовы бросить цвѣтокъ имортелли, можетъ быть, такой же мертвый и сухой, какъ и творчество Сезанна, на могилу этой жертвы, этого мученика варварскаго реализма...

Пусть же человѣчество сохраняетъ воспоминанія о высокомъ подвигѣ его жизни, какъ мы сохраняемъ въ своемъ сердцѣ воспоминаніе о Паоло Учелло, художникѣ, столь же загадочномъ и трагическомъ, какъ и Сезаннъ. Эти два имени—мертвые листья, которые падаютъ время отъ времени, эпитимія, наложенная на европейское человѣчество за грѣхъ, которому оно позволило лечь на свою спину, и мы должны благодарить небо за то, что оно налагаетъ лишь эпитимію тамъ, гдѣ только одно уничтоженіе было бы достаточной и справедливой карой.

Мы имѣемъ въ виду нашихъ современниковъ, устроившихъ оргію мертвыхъ, весь этотъ ‚кубистическій‘ и ‚футуристическій‘ шумъ и безмѣрное кощунство. Собственно о томъ, что ‚кубисты‘, являясь до извѣстной степени преемниками Сезанна, и ‚футуристы‘, считающіе своимъ родоначальникомъ Пикассо, внесли какую либо новую манеру видѣть—говорить не приходится. Въ концѣ концовъ, вся оригинальность ихъ живописи—оригинальность крайнихъ выводовъ изъ тѣхъ положеній, которыя провозгласили и въкогда импрессионисты. Собственно говоря, вообще въ искусствѣ цѣнно не то, какъ видятъ, но для чего видятъ. Созерцая же всю эту рекламистскую оргію ‚дикихъ‘, мы не говоримъ больше объ искусствѣ—говоримъ просто о благородствѣ. Неужели человѣчество мало страдало или мало отчаянія унесло въ своемъ сердцѣ, чтобы еще отнимать отъ него искусство, чтобы лишать его одной изъ послѣднихъ его радостей—красоты и вѣчности? Или, можетъ быть, дѣйствительно, хотѣть фабрику и машину сдѣлать господами духа и всякую душу уравнивать въ правахъ передъ грохотомъ чугуна и блескомъ стали? Выбрасывая на рынокъ каждый сотню холстовъ въ годъ, что доказываютъ этимъ современные художники? Можетъ быть, именно то, что ихъ руки и ихъ души—достаточно совершенныя машины, и что единообразіе художественныхъ вкусовъ—идеалъ для грядущаго; но въ такомъ случаѣ пусть они не заботятся о степени талантности, о гени, которому, можетъ быть, хотѣли служить,—для нихъ въ этомъ отношеніи возможенъ и необходимъ только одинъ уровень и одинъ гени—толпа! Мы ‚принимаемъ‘ ихъ искусство и всегда

будем ,принимать', именно какъ искусство толпы, для которой нѣтъ ступеней и нѣтъ духа, ибо все одно и для всѣхъ одно—новинка!

Если же, дѣйствительно, будущее обречено этому равенству, равенству вкусовъ, потребностей, мысли, равенству таланта и духа, мы, послѣдніе изъ тѣхъ, кто зналъ, что такое прекрасное, докончимъ нашъ одинокій пиръ, и вотъ все, что мы еще скажемъ этимъ своимъ современникамъ: ,Если вы хотѣли фабрики, равенства и славы, зачѣмъ вамъ было искусство, или вы никогда ничего не слышали о короляхъ духа?'

Впрочемъ, нѣтъ основаній думать, чтобы для ,футуристовъ' было, дѣйствительно, будущее. Огромный потокъ духовности, который, мы смѣемъ надѣяться, хлынетъ въ сердца художниковъ, смоетъ эти послѣднія пятна проказы на святомъ тѣлѣ искусства. Мы на рубежѣ, мы у вратъ... и еще день, они широко откроются для всѣхъ утомленныхъ, для всѣхъ жаждущихъ, для всѣхъ, кто искалъ въ пустынѣ міра своего утвержденія, своего счастья, своего искусства... Нѣчто великое уже подымается надъ Европой, и первые лучи брызнули и осыпали свѣтомъ вершины горъ и орлиныя гнѣзда... Еще въ тѣ годы, когда Сезаннъ умиралъ въ Эксѣ, Франція вынесла художника, который, на нашъ взглядъ, является первымъ предчувствіемъ, первой лаской дня. На тридцатомъ году жизни онъ взялъ кисти—это свидѣтельствуемъ о томъ, что кисти были для него потребностью; онъ ухлѣлъ изъ Европы туда, къ морю, ,vers la mer, ou mourront les rumeurs de la ville et du passé'; и онъ умеръ тамъ, испытавъ безмѣрную сладость Вѣчности. Его имя—Гогенъ. Все, что оставилъ намъ Гогенъ, просто, какъ всякое большое искусство, и мудро, какъ всякое гениальное творчество; а такъ какъ самъ онъ былъ мудръ и простъ, какъ гений, то и искусство его не могло быть ничѣмъ другимъ. Вотъ почему тише бьется сердце, когда созерцаешь его полотна; мысли уплывають въ вѣчность и обогащенные возвращаются на своихъ одинокихъ парусахъ, и вмѣстѣ съ ними все человѣческое, все великое возвращается къ намъ...

Мы произнесли это имя и останавливаемся на немъ: Сергѣй Маковскій заканчиваетъ характеристикой творчества Гогена свою книгу; Впрочемъ три имени еще названы въ ,Страницахъ художественной критики' послѣ Гогена—Ванъ-Гогъ, Майоль и Дени. Изъ этихъ трехъ Морисъ Дени радуется намъ, какъ своеобразная, высоко духовная личность, но и въ немъ есть нѣчто холодное, нѣчто суетное по сравненію съ Гогеномъ или эпохами великихъ Искусствъ. М. Дени гораздо чаще играетъ линіями, чѣмъ этого требуетъ его духовная природа. Ванъ-Гогъ, благодаря своей грубоватой организаціи и благодаря неустанной тягѣ къ реализму, не понимая лучшихъ духовныхъ дѣиностей человѣчества. Онъ по просту былъ плохо ,устроенъ', о чемъ свидѣтельствуемъ его преждевременная смерть... Мы должны вообще сказать, что тѣхъ, кого мы считаемъ предтечами ары, зарей, ,нашими' художниками,—немного, и они одиноки... Но королей всегда было немного, и они всегда были одиноки.

## ОТВѢТЪ Н. ПУНИНУ

СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ



ТАТЬЯ Н. Пунина настолько неожиданна для 'Аполлона', что требуетъ объясненія, не вмѣщающагося въ краткомъ редакціонномъ примѣчаніи, и это объясненіе—отвѣтъ я пишу тѣмъ охотнѣе, что поводомъ къ нападкамъ Н. Пунина на современное искусство послужили именно мои критическія статьи.

Вопросы поставлены Н. Пунинымъ остро, безъ недомолвокъ. Это само по себѣ—цѣнно. Отнестись внимательно къ его нападкамъ—долгъ нашего безпристрастія; различіе вкусовъ, въ данномъ случаѣ, конечно, не исключаетъ возможности взаимнаго пониманія...

Съ тѣхъ поръ, какъ пала Византійская Имперія—эта пышная носительница искусствъ—европейская живопись медленно и постепенно склонялась къ своему упадку, медленно вырождалось все высшее, все духовное, что носила въ себѣ человѣческая личность... потому что, на нашъ взглядъ нѣтъ ничего болѣе очевиднаго, чѣмъ постепенное проявленіе въ живописи реалистическаго, позитивнаго инстинкта, инстинкта измельчавшаго европейскаго человѣка.

Мысль, на которой Н. Пунинъ основываетъ свой 'обвинительный актъ' противъ импрессионизма—именно эта мысль, хотя онъ и не развиваетъ ее, впрочемъ—по весьма понятнымъ причинамъ. По тѣмъ же причинамъ трудно съ нимъ спорить: слишкомъ различны, повидимому, наши точки отправленія... Но кое о чемъ все же необходимо договориться.

Не меньше, чѣмъ Н. Пунинъ, я считаю живопись выразительницей всего высокаго и духовнаго въ человѣкѣ и, можетъ быть, не меньше, чѣмъ онъ, сокрушаюсь о современномъ культурномъ измельчаніи. Но для меня Византія—только одинъ изъ ликовъ европейскаго искусства. Только одинъ изъ любимыхъ мною ликовъ. Византія—какъ бы теза, данная раннимъ средневѣковьемъ, по отношенію къ которой 'язычество' ренессанса является столь же высокой и духовной антитезою. И, наконецъ, я вполне представляю себѣ эти два начала—какъ бы отражающія богочеловѣчество Востока и человѣкобожество Запада—слитыми въ единое синтетическое искусство.

Разумѣется, неточно и это тріалистическое построеніе, потому что невѣрно, будто ренессансъ—только 'возрожденное язычество' (развѣ можно отрицать въ немъ глубокую преемственность отъ готики?), а съ другой стороны, въ 'Византій', да и во всемъ почти 'восточномъ' искусствѣ—несомнѣнна античная, эллинская преемственность. И та и другая духовности всегда взаимно проникались, и нѣтъ основаній для столь рѣшительнаго ихъ противоположенія. Еще меньше основаній

для отождествления ренессанса съ проявленіемъ реалистическаго, позитивнаго инстинкта. Это ужь совсѣмъ неточно. Губительный для искусства позитивизмъ — не больше, какъ одинъ изъ элементовъ европейской живописи... послѣ Джотто. Творческая сущность всего прекраснаго и гениальнаго въ этой живописи—такъ же далека отъ ‚позитивизма‘, на который пеняетъ Н. Пунинь, какъ и отъ византійскаго аскетизма, передъ которымъ онъ благоговѣть. И эта сущность вовсе не ‚постепенно вырождалась‘, какъ онъ думаетъ, а достигала порою, за эти послѣ-византійскія столѣтія, небывалой духовной мощи. Изъ высшихъ духовныхъ дѣяностей не вычеркнешь ни Леонардо да Винчи, ни Джорджоне, ни Рембрандта, ни Пуссена. И даже въ наше время, хотя бы Пюви де Шаваннь — развѣ не таинственная вершина духа?

Вѣдь не видитъ же Н. Пунинь ‚духовность‘ только въ томъ искусствѣ, которое, подобно византійской мозаикѣ, являетъ свое исключительно церковное назначеніе. Нѣтъ, самое понятіе византизма онъ разумѣть гораздо шире: ручательство тому—его похвала Гогену. А если такъ... то ‚духовность‘ не что иное, какъ внутренняя убѣдительность всякой подлинной красоты. И съ этой точки зрѣнія, духовны— ‚Концертъ‘ Джорджоне не менѣе, чѣмъ мозаика Равенны, и голова олимпійскаго Гермеса не менѣе, чѣмъ ликъ у ангела Чимабуе. Ибо красота вообще самое духовное, что существуетъ въ мірѣ. Пора же, наконецъ, понять это до конца намъ, русскимъ, все еще какъ будто сомнѣвающимся, не таитъ ли нѣкую неправедную ‚прелесть‘ расцвѣтъ Западнаго искусства, искусства, унаслѣдовавшаго такъ много отъ своей древней эллинской родины.

Въ этомъ, по моему, коренится ошибочный пессимизмъ Н. Пунина по отношенію къ судьбѣ европейской живописи и, въ частности, — къ современному ‚импрессионизму‘.

По утверженію Н. Пунина, въ импрессионизмѣ ‚все мертвое, все формальное, все вышнее получило свое увѣчаніе‘... Помилуй Богъ, что же остается тогда для увѣчанія академіи Деларошей и Кабанелей? Н. Пунинь больше всего настаиваетъ на томъ парадоксѣ, что ‚импрессионизмъ—смерть для краски‘. По его мнѣнію, импрессионизмъ убиваетъ краску, какъ духовную сущность, какъ одинъ изъ элементовъ, заставляющихъ ‚видѣть въ явленіи форму духовнаго бытія міра‘; въ импрессионизмѣ будто бы восторжествовала ‚вышняя сторона краски, ея формальное значеніе‘, и утратилось,—благодаря все той же реалистической тенденціи,—то, что онъ называетъ опять-таки ‚душою, наэосомъ краски, духовной силой цвѣтовъ‘... Нѣтъ ли тутъ, однако, прямого недоразумѣнія? Въ самомъ дѣлѣ, если Н. Пунинь считаетъ ‚внутренней стороною краски‘—то, что преобразжаетъ, такъ сказать, ‚голую краску‘ въ живописный тонъ (такъ думаю и я), тогда нельзя укорять импрессионистовъ въ красочномъ формализмѣ,—не они ли вывели живопись XIX вѣка изъ тупика коричневой безцвѣтности къ богатству тональныхъ гаммъ? ‚Реалистическая тенденція‘ была въ данномъ случаѣ не при чемъ,—наоборотъ, не импрессионисты ли

примѣнили такъ щедро принципы декоратизма, забытые предшествующей эпохой? Недаромъ получило такое значеніе въ развитіи современной французской живописи искусство Японіи, т. е. именно тотъ самый ‚Востокъ‘, на который ссылается Н. Пунинь. Если теорію импрессионизма и можно разсматривать, какъ крайній реализмъ, то на дѣлѣ импрессионисты оказались, конечно, ближе къ ‚иконности‘ восточнаго искусства, чѣмъ ихъ предшественники: потому-то и Гогенъ столькимъ обязанъ импрессионизму, тотъ самый таитійскій Гогенъ, котораго Н. Пунинь совершенно произвольно противопоставляетъ импрессионистамъ. Гогенъ вышелъ изъ импрессионизма. Этого не надо забывать.

Точно такъ же—лишь отчасти вѣрно, что ‚вся оригинальность кубистовъ и футуристовъ—оригинальность крайнихъ выводовъ изъ тѣхъ положеній, которыя провозгласили нѣкогда импрессионисты‘. Въ этихъ теченіяхъ есть безусловно и элементы какъ бы обратные принципамъ импрессионизма. Самый ‚реализмъ‘, напимѣръ, кубистовъ настолько отошелъ отъ естества въ сторону схематизма, что въ нѣкоторомъ отношеніи опять-таки приближается къ той же Византіи, что, кстати, неоднократно уже и отмѣчалось нашими ‚дикими‘, давно уже заговорившими о высокихъ достоинствахъ древне-русской иконописи. Надо помнить, что ‚кубистическая‘ молодежь настроена противъ импрессионистическаго натурализма и за Востокъ (Египетъ, Персія, Китай).

Но какъ бы ни были замѣтны всѣ эти неточности, пристрастія и противорѣчія,—въ словахъ Н. Пунина о современномъ искусствѣ чувствуется неподдѣльная любовь къ живописи и подлинное страданіе отъ неудовлетворенности современнымъ творчествомъ. И это глубоко дѣнно: въ самомъ дѣлѣ, кто изъ насъ нынче можетъ считать себя удовлетвореннымъ? кто не грезитъ о святой правдѣ грядущаго ‚большаго искусства‘? кто не сознаетъ, что полоса французскаго новаторства XIX—XX в. грѣшитъ духовной безсодержательностью, что эта полоса кончилась, и ей пора уже подводить итоги, мечтая о новыхъ, совсѣмъ иныхъ задачахъ?

Я высоко цѣню импрессионистовъ; Н. Пунинь ихъ отвергаетъ. Но можетъ быть,—если какъ слѣдуетъ разобраться,—не за то я цѣню ихъ, за что ихъ отвергаетъ Н. Пунинь. Навѣрное такъ. И если мое восхищеніе многими современными эстетическими достижениями въ нѣкоторомъ смыслѣ—какъ бы долярно отрицанію Н. Пунина, отрицанію, которое онъ нѣсколько торопливо выводитъ изъ ‚упадка европейской живописи со временъ ренессанса‘,—то справедливо и то, что иногда нужно соприкосновеніе двухъ полюсовъ... чтобы вспыхнула искра.





1913 г.

# Русская Художественная Летопись 1913 г.

## ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДѢЛА

### „Миръ Искусства“

Снова приходится начать обзор выставки „Миръ Искусства“ съ lamentаціей по адресу ея устроителей... Въ самомъ дѣлѣ, непростительно было открыть эту единственно интересную изъ нашихъ очередныхъ выставокъ—въ ужасномъ залѣ Общества поощренія художествъ, въ самое темное время года, да еще не позаботившись о хорошемъ искусственомъ освѣщеніи. Нельзя придумать болѣе убійственныхъ условий для картинъ, чѣмъ этотъ злосчастный залъ въ „лѣтучинномъ“ стилѣ съ расположенными традиціоннымъ зигзагомъ щитами для картинъ и узкой „галдарейкой“, поверху, съ такими же щитами,—чѣмъ этотъ тусклый, мигающій свѣтъ электрическихъ дуговыхъ фонарей, борющійся съ „верхними“ отвѣтами (черезъ стеклянный потолокъ) грязныхъ петербургскихъ сумерекъ! Я не вхожу ни въ какія причины подобнаго устройства выставки. Не спорю; можетъ быть,

никто въ отдѣльности изъ членовъ Общества и не виноватъ въ этомъ „спустя рукава“. Но если такъ, то всѣ виноваты, всѣ отвѣтственны—и художники и не художники, всѣ кому близка судьба родного искусства. Виноваты—что примиряются съ существующимъ положеніемъ вещей, что не объединяются для борьбы съ нимъ, не рѣшится скорѣе прекратить выставки, чѣмъ терять этотъ російскій „двой рокъ“ нерешивости, незадачливости и апатіи.

Трудно судить, при настоящихъ условіяхъ, о выставленныхъ произведеніяхъ. Нѣкоторые художники какъ бы вовсе не видны, и нужно дѣлать усиліе, чтобы представить себѣ, какими должны быть ихъ работы при лучшемъ освѣщеніи... Впрочемъ, этимъ объясняются и крайне неодобрительные отзывы о выставкѣ, которые слышишь со всѣхъ сторонъ: „Художники „Мира Искусства“ себя пережили“; „Общество умираетъ, если ему приходится для осуществленія выставки набирать экспонентовъ съ борку да съ сосенки“; „Общество компрометируетъ себя, отклоняясь отъ прежнихъ

стремленийъ въ сторону кубизма и полукубизма' и т. д.

Со всѣми этими сѣтованіями, однако, трудно согласиться. Даже если правда, что уже пережили себя нѣкоторые изъ старыхъ членовъ 'Мира Искусства', и стали скупы выразители его 'прежнихъ стремлений', то это еще не значитъ, что слѣдуетъ предаваться пессимизму. На выставкѣ участвуютъ молодыя яркія силы, которыхъ не замѣтить могутъ, конечно, только нововременскіе Аяксы—г.г. Кравченко и Магула.

Кстати, одинъ изъ нихъ разразился недавно настоящей филиппикой противъ 'Мира Искусства'. Это ободряетъ. Если столь убѣжденно бранится 'Новое Время', значитъ не такъ ужъ плохо обстоятъ дѣла Общества...

Шутки въ сторону. Можно, дѣйствительно, привѣтствовать нѣсколько свѣжихъ талантовъ на этой все же лучшей изъ нашихъ выставокъ. Прежде всего—Евгенія Зака и Бориса Григорьева. У Зака—четыре композиціи, отмѣченныя прекраснымъ ритмомъ линий и богатствомъ тона (особенно—'Купальщица'), и два великолѣпныхъ подкрашенныхъ рисунка: головы дѣвушки и старухи. Кстати сказать, этому высоко даровитому молодому художнику, хорошо уже извѣстному на Западѣ, будетъ вскорѣ посвящена въ 'Аполлонѣ' отдѣльная монографія.

На страницахъ журнала будутъ воспроизведены также работы Б. Григорьева. О мастерскихъ рисункахъ его уже упоминалось въ 'Лѣтописи'; теперь мы видимъ его произведения масломъ, и если не все среди нихъ можно одобрить, то, во всякомъ случаѣ, такіе яркіе гротески, какъ, напр., картина подъ заглавіемъ 'Entrez'—указываетъ и на подлинное колористическое дарованіе.

Еще молодой талантъ — Натанъ Альтманъ. Правда, у него нѣсколько жестка гамма и нѣсколько по модному 'кубистична' форма, но это не мѣшаетъ признать въ немъ сильный художественный темпераментъ.

Можно также съчесть 'кубизмомъ' и рисунки костюмовъ къ 'Жизни за Царя' Владиміра Татлина, но тутъ, наоборотъ, приходится сказать, что вся прелесть ихъ—въ остромъ ритмѣ

движеній и лубочной раскраски, достигнутомъ именно благодаря 'кубистическимъ' приемамъ. Вотъ лучшее доказательство, что все хорошо на своемъ мѣстѣ; кубы масломъ того же Татлина на выставкѣ 'Союза Молодежи'—просто безплодное, хотя и безобидное баловство (или самоистязаніе?).

Въ первый разъ на 'Мирѣ Искусства' выставляются и два молодыхъ графика, тоже неоднократно отмѣчавшіеся 'Аполлономъ',—П. Шиллинговскій и И. Мозалевскій. И тотъ и другой заслуживаютъ всяческихъ похвалъ за добросовѣстное и проникновенное отношеніе къ своему искусству. Нѣкоторые офорты Шиллинговскаго совсѣмъ хороши и по композиціи и по технике; у Мозалевскаго—всею однимъ рисунокъ перомъ, но это въ своемъ родѣ образецъ графическаго вкуса и любви къ почти микроскопическимъ деталямъ штриха.

Заговоривъ о графикѣ, я не могу не сказать о моемъ восхищеніи послѣдними книжными рисунками Чехонина, необычайно тонкими, доведенными до предѣльной четкости фактуры. У него же—славные этюды масломъ. Попрежнему полны вкуса иллюстраціи Д. Митрохина, буквы В. Левитскаго, архитектурные рисунки Г. Лукомскаго.

Но пора отъ очарованій Kleinkunst'a перейти къ 'большому' искусству на выставкѣ. Здѣсь всего значительнѣе, конечно,—Петровъ-Водкинъ. Онъ выставилъ нѣсколько крупныхъ композицій, безусловно удавшихся ему и вызывающихъ, лично во мнѣ, чувство глубокаго уваженія къ художнику, работающему съ такой необычайной серьезностью, съ такой самоотверженной любовью къ строгому штудированію формы.

За серьезное отношеніе къ рисунку хочется похвалить и А. Яковлева, который выставилъ нынче дѣлую мастерскую своихъ этюдовъ, набросковъ и эскизовъ къ академической конкурсной программѣ. Но именно за послѣднее—его никакъ нельзя похвалить: какаѣ ошибка выставлять одни этюды, да еще въ такомъ количествѣ, да еще при такой развѣскѣ! До чего долженъ быть навнѣзъ художникъ, если такъ не подсказалъ ему, что нельзя 'вывали-

вать' на судъ публики всѣхъ своихъ ученическихъ 'пробъ кисти' изъ желанія поразить своей плодовитостью. Тѣмъ болѣе, что плодовитость не всегда спасаетъ отъ подозрѣнія въ размахистой поверхностности.

Чрезвычайно любопытна большая картина З. Серебряковой 'Въ банѣ'—по композиціи и блнкѣ голаго тѣла, хотя въ общемъ мало живописная, въ тонѣ, подѣ старинку'. Значительно слабѣе—ея же портреты и пейзажные этюды. Впрочемъ, несомнѣнно во всѣхъ послѣднихъ работахъ даровитой художницы замѣтны успѣхи.

Я бы не сказалъ того же о пейзажахъ и *patures mortes* П. Уткина, который огорчилъ меня на этотъ разъ какой то реалистической обыденностью цвѣта, совершенно ему несвойственной... Другіе талантливѣйшіе москвичи—М. Сарьянъ и П. Кузнецовъ представлены рядомъ восточныхъ композицій. Одинъ пишетъ Персію, другой Бухару. И у того и у другого, очень красивы пріятны краски, но при сравненіи съ Сарьяномъ Кузнецовъ кажется сладкимъ и раздражительнымъ; на Востока онъ—иностранецъ, тогда какъ Сарьянъ кость отъ кости возлюбленнаго имъ Леванта; отсюда убѣдительная четкость, порою даже жесткая опредѣленность манеры Сарьяна—опредѣленность абсолютной увѣренности.

Отмѣчу еще скульпторовъ—кн. С. Ухтомского (бронза—'Демагогъ') и И. Ефимова (статуэтки животныхъ).

Я замѣчаю, что, назвавъ, кажется, около двадцати экспонентовъ выставки, я не назвалъ ни одного изъ старыхъ членовъ 'Мира Искусства'. Спѣшу исправить оплошность... Однако, что сказать новаго по поводу произведеній Александра Бенуа (о томъ, насколько хороши его декорации и костюмы, см. отзывы 'Аполлона' о Мольерѣ въ Художественномъ театрѣ), Б. Анисфельда, И. Билибина, М. Добужинскаго, Е. Лансере, А. Остроумовой, Б. Кустодіева (у котораго—также рядъ удачныхъ портретовъ художниковъ)? Что сказать новаго, вообще, объ остаткахъ того 'Мира Искусства', который былъ въ эпоху дягилевскихъ выставокъ? Надо сознаться, что онъ въ значительной мѣрѣ отсутствуетъ на нынѣшней выставкѣ: нѣтъ

ни Сомова, ни Бакста, ни Рериха, ни Головина. Плохо представлены также и нѣкоторые болѣе молодые члены Общества: С. Судейкинъ выставилъ всего одинъ эскизъ декорации, Н. Тарховъ—только рисунки, кн. А. Шервацидзе—мало характерный для него женскій портретъ.

Но, повторяю, если старое 'уходить' (Боже мой, какъ все быстро старѣетъ въ нашъ вѣкъ!), то приходитъ молодое. Вопросъ лишь въ томъ, насколько органически свяжется это молодое съ уходящимъ... *Essem.*

### 'Отчетная' выставка въ Академіи Художествъ

Бѣда не въ томъ, что слабые талантомъ и умомъ художники калѣчатся передвижнической Академіей, а окончаніе академическаго курса совпадаетъ для нихъ съ окончаніемъ художественной карьеры.

Юноша, вкусившій гдѣ нибудь въ казанской школѣ прелесть 'фешинскаго' маза, вѣроятно, пропалъ бы и безъ поощренія професоровъ; готовая палитра—это чума, съ которой можно бороться только... изоляціей.

Въ этомъ смыслѣ роль Академіи благотворна, она изолируетъ заразу и выноситъ русскому искусству уже умытые и набальзамированные трупы. Скверно то, что люди, пронесшіе свой талантъ черезъ всѣ препятствія академическаго курса, ставятся по окончаніи его передъ большимъ искушеніемъ, передъ дилеммой: быть изгнаннымъ или забыть на конкурсный годъ свое искусство? Каждый годъ приноситъ намъ примѣры того, какъ желавшіе оставаться искренними до конца или отказывались отъ конкурса совсѣмъ, какъ Сапуновъ, или кончали 'со скандаломъ', какъ Анисфельдъ, или просто исключались, какъ Миттельманъ и Григорьевъ въ этомъ году.

А. Яковлевъ, отъ котораго всѣ, слѣдившіе за его первыми выступленіями, такъ много ждали, предпочелъ избрать второй путь, вѣроятно же—счелъ себя обязаннымъ избрать его, потому что внутренніе распорядки Академіи таковы, что положеніе профессора въ академической машинѣ стоитъ въ связи съ карьерой его

учениковъ, и отнестись непочтительно къ академическому Совѣту значить зачастую сдѣлать неприятность своему учителю.

Но лавры Академіи для Яковлева не большое приобрѣтеніе, вѣдь даже широкая публика начинаетъ понимать ихъ дѣлу. Его 'Баня'—довольно сухая, неприятная по колориту, честно-академическая работа, 'связанная' въ тонѣ, но хорошая по рисунку. Художнику удалось показать въ ней свое мастерство, и этимъ исчерпываются и дѣлѣ и значеніе этой картины. Но съ большимъ 'Купаніемъ' Яковлеву совсѣмъ не удалось справиться. Не говоря о спутанности композиціи, невыдержанности тона и отсутствіи общаго пятна, его колоритъ неприятно дѣйствуетъ въ деталяхъ и черенъ въ общемъ. Единственно красивое мѣсто въ картинѣ—это ея лѣвый верхній уголъ со спрятавшимися въ зелени фигурами мальчиковъ.

Что было причиной неудачи Яковлева—неопытность ли въ писаніи большихъ картинъ, условія ли работы, въ темной и тѣсной мастерской, или колебанія между своимъ вкусомъ и вкусомъ професоровъ,—сказать трудно. Будемъ надѣяться, что эти причины случайны, и молодой художникъ не похоронилъ за стѣнами Академіи свое пониманіе колорита.

Талантливый экспонентъ 'Новаго Общества' Львовъ, на ряду съ красивымъ пейзажемъ, знакомымъ публикѣ, выставилъ на радость академическому Совѣту фотографично замученный 'Праздникъ въ деревнѣ'.

Лучше остальныхъ картинъ, пожалуй, работы Смукровича—'Туалетъ' и 'Кирасиръ'. Въ первой, правда, отталкиваетъ мѣстами ея 'раскрашенность' (хотѣлось бы убрать ненужное бѣлое пятно простыни на первомъ планѣ), но въ общемъ здѣсь есть живопись и недурная живопись.

Въ остальномъ выставка носитъ обычный видъ пустыни художественнаго умѣнія и вкуса.

Правда, въ этотъ разъ на ней почти отсутствуютъ заморенные лаки, единственно распускающіеся на ея каменистой почвѣ, какъ то 'больныя дѣти', 'малороссійскія свадьбы' и 'всѣ или все въ прошломъ', но компенсаціей имъ служатъ дѣлѣхъ три 'митрополита'—откровенное отраженіе прошлогодней славы Горьлова.

Кажется, и въ выборѣ темъ вкусы професоровъ играютъ значительную роль. Не знаменуетъ ли это крахъ единственной 'свободы', отвоеванной пятьдесятъ лѣтъ назадъ русскимъ художествомъ?

На фонѣ этихъ напоминаній о прошломъ величинъ (Мальцевъ, Александровъ), прозрачной 'игры на фамиліи' (Нестеровъ), классическихкихъ коньхъ вывѣсочныхъ лошадей (Авиловъ, Безродный), повѣстныхъ 'воспоминаній' съ размазанной по стѣнѣ старухой (Эборовичъ), картонныхъ Пушкиныхъ (Рехенмахеръ) и просто передвижнической дребедени (О. и Н. Ивановы), выдѣляется свѣтлымъ пятномъ скульптурная группа Лишева, свидѣтельствующая о большомъ умѣніи и художественномъ чутьѣ автора.

Единственный экспонентъ гравюрнаго класса Курилко заслужилъ побѣдку очевидно только благодаря отсутствію конкуренціи; его композиція, демонстрирующая, какъ одна плохо нарисованная лошадь изнываетъ подъ тяжестью дракона и двухъ людей,—работа чрезвычайно неумѣлая и безвкусная.

Что касается 'мастерскихъ', то, конечно, въ нихъ можно встрѣтить еще свѣжихъ и талантливыхъ людей (счастливѣе другихъ мастерская Самокиша), но гадать о ихъ будущемъ пока бездѣльно.

Академическія ласки такъ заманчивы, и лавры такъ хорошо украшаютъ заласканный Академіей трупъ...

P.

## ПЕТЕРБУРГЪ

9-го ноября исполнилось пятидесятилѣтіе со дня выхода изъ Академіи Художествъ Крамского и 12 его товарищей, положившихъ, нѣкоторое время спустя, основу товариществу передвижныхъ выставокъ. Фактъ слишкомъ извѣстный, достаточно освѣщенный и, разумѣется, знаменательный и въ исторіи Академіи и въ исторіи русскаго художества. Но вотъ, по странной ироніи судьбы, Академія сейчасъ въ рукахъ эпигоновъ передвижничества...

Могли ли думать основатели движенія, что черезъ 50 лѣтъ придется если не жалѣть о той

Академію, которую они такъ гордо покинули, то во всякомъ случаѣ ставить ее на одну доску съ Академіей ихъ прямыхъ продолжателей, не зная, которой изъ нихъ 'отдать пальму первенства'.

Трудно придумать что нибудь... колоритиве дѣятельности Академіи Художествъ, когда дѣло касается выборовъ, кандидатуръ и проч. Въ октябрѣ выбранъ, наконецъ, въ академики К. А. Сомовъ, но всего только однимъ лишнимъ голосомъ. Зато избито В. Бѣляевъ, извѣстный развѣ только подрядчикамъ церковныхъ росписей, получилъ на 5 голосовъ больше. Одновременно съ Сомовымъ была поставлена кандидатура г. Штембера, правда—не выбраннаго. Но на какихъ полюсахъ пониманія художества надо стоять, чтобы одновременно ставить подобныя кандидатуры? Выбраны еще Бакшеевъ, Пурвиль, архитекторъ Красновъ и не выбраны—Куликовъ, архитекторъ Крыжановскій и граверъ Манганари.

Можно подумать, въ виду этой крошки именъ, что избраніе—просто лотерейная случайность, но если сопоставить одновременные выборы въ профессора натурнаго класса, вмѣсто покойныхъ Цюнглинскаго и Мясоѣдова, то окажется уже нѣчто... методическое. Выбраны все тотъ же В. Бѣляевъ и получившій наибольшее число голосовъ А. Маковскій. А кандидатами, помимо столь же достойныхъ Новосольцева и даже Порфиорова, были еще Кустодіевъ, Бобровскій и Савиновъ. Замѣнить Цюнглинскаго В. Бѣляевымъ или А. Маковскимъ, предпочесть ихъ Кустодіеву—развѣ это не опредѣленная система 'радыть родному человеку'?

Но, пожалуй, эффективе всего намѣченная кандидатура въ академическіе преподаватели исторіи искусствъ: бывший до сихъ поръ преподавателемъ Сабанѣевъ получалъ 32 голоса, Александръ Бенуа—четыре, и Игорь Грабаръ—одинъ. Вотъ ужъ гдѣ 'комментаріи излишни'... Не обошлось, по обыкновенію, безъ скандала и на ученическомъ конкурсномъ экзаменѣ. Даровитый А. Яковлевъ, конечно, получилъ заграничную командировку (получили ее еще живописецъ Мальцевъ, граверъ Курилко, скульпторъ Лишевъ и архитекторъ Ковальскій),

но постановлено 'не числить въ спискахъ', т. е. исключить, одного изъ способнѣйшихъ учениковъ Академіи, Б. Григорьева, экспонента выставки 'Миръ Искусства'. Ни одна его работа не была допущена на конкурсную выставку, и онъ оказался исключеннымъ (за дѣльность и неспособность?), хотя по уставу имѣеть право еще годъ оставаться въ Училищѣ... Просто и опять таки методично: Б. Григорьевъ пришелся не ко двору, и относительно его можно не церемониться ни съ уставомъ, ни со здравымъ смысломъ, ни хоть съ какимъ нибудь чувствомъ справедливости. Исключенъ и даже лишенъ возможности апеллировать къ публикѣ ученикъ, прошедшій академической курсъ и уже извѣстный публикѣ, какъ даровитый художникъ.

А вотъ образцы академическаго хозяйства. На картинѣ 'Тайная Вечера' въ московскомъ Храмѣ Спасителя, написанной академикомъ Савинскимъ вмѣсто исчезнувшей картины Семирадскаго, уже появились трещины. Особымъ совѣщаніемъ пока постановлено 'возбудить ходатайство объ отпускѣ изъ казны 500 р. на производство нѣкоторыхъ расходовъ по наблюденію за трещинами (sic!) и по устройству подмостей и другихъ приспособленій по задѣлкѣ ихъ'. Собраніемъ Академіи—одобрено. Неправда ли, судя по началу, щедрое затыканіе трещинъ?

Щедра Академія и на посылку хлама, скопившагося отъ прибрѣтеній на выставкахъ. Особая комисія изъ гг. Дубовскаго, В. Маковскаго и Чистякова рѣшила послать въ провинціальныя музеи, согласно ходатайству Нижегородскаго музея, Ярославскаго отдѣла Общества защиты старины и Елизаветградскаго Общества распространенія грамотности, 30—40 произведеній Крыжицкаго, А. Маковскаго, Писемскаго, Чумакова и т. п... Комментаріи тоже излишни.

Пока та же Академія все только собирается строить дворецъ выставокъ, однимъ меценатомъ, если вѣрить газетамъ, уже прибрѣтена земля, недалеко отъ Академіи, для постройки дома для художниковъ. Нижніе этажи будутъ заняты помѣщеніями для выставокъ и бюро по продажѣ картинъ, а верхніе—мастерскими.

Въ послѣднемъ собраніи Академіи окончателно рѣшено отвѣсти античныя залы для помертвой выставки Сѣрова, которая откроется 7 января и продлится 4 недѣли.

Только недавно исполнительная комісія послѣдняго Съѣзда зодчихъ, бывшаго три года назадъ, обратилась въ соотвѣтствующія инстанціи съ резолюціей Съѣзда, вынесенной послѣ доклада въ „Вандализмъ рекламы“, о необходимости эстетическаго регулированія уличной рекламы, вывѣсокъ и пр. Идея для общей эстетики города—важная и интересная, такъ же, какъ и мысль (конечно, только не въ академическомъ осуществленіи) объ украшеніи городовъ статуями. Но улита влѣтъ, когда то будетъ. Въѣдъ у насъ компетентныхъ учрежденій не могутъ иногда добиться даже возстановленія первоначальной окраски старинныхъ зданій, какъ это недавно произошло съ пріобрѣтеннымъ Сенатомъ домомъ Полякова. Томоновскую постройку выкрасили въ желтый, амбирный цвѣтъ.

Подъ шумокъ готовится обезображеніе Петербурга. Если вѣрить „Вечернимъ Биржевымъ“, — „знаменитому“ парижскому скульптору Бернштаму, автору жалкой группы у Дворцоваго моста, профанирующей Петра Великаго, уже заказаны памятники Александра II и Александра III для Михайловской площади. Каноникъ въ Кіевѣ, какой то полковникъ въ Москвѣ, Бернштамъ въ Петербургѣ... А что же, хотя и немногочисленные, но настоящіе русскіе скульпторы, сидятъ безъ работы? Впрочемъ, арсеналомъ недавно поручено скульптору Лишеву, только что окончившему Академію, исполнить памятникъ Петру Великому, который будетъ поставленъ на Симбирской улицѣ.

Не житье, а праздникъ русскимъ художникамъ академическаго выбора на мюнхенскихъ международныхъ выставкахъ. И медали сыплются на тѣхъ, что похуже, и продажа идетъ бойко. На только что закрывшейся выставкѣ проданы картины Колесникова, Рубо, Фешина, Шмигды, Шульца и др.

В. Норбертомъ предложено М. Рабиновичу, секретарю выставокъ „Мира Искусства“, устроить выставки русскихъ художниковъ въ нѣкоторыхъ городахъ Англіи и Германіи. Въ свою очередь, М. Рабиновичъ предложилъ обществу „Миръ Искусства“ устроить заграничныя выставки подъ своимъ флагомъ, съ чѣмъ Общество принципиально согласилось.

Возобновились еженедѣльные собранія Общества архитекторовъ-художниковъ. Объявлены два конкурса на составленіе проекта гостиницы при санаторіи въ Эссентукахъ и городской больницы въ Ярославлѣ. На первомъ за сѣданіи архитекторами-художниками Сологубомъ и Тамановымъ были сдѣланы доклады о произведенныхъ ими постройкахъ Костромской и Ярославской юбилейныхъ выставокъ. Это были первые у насъ интересные опыты выставокъ, построенныхъ однимъ художникомъ и подчиненныхъ объединяющей художественной идѣе. Судя по рисункамъ, очень красива была Ярославская выставка, по идѣе Таманова представлявшая какъ бы площадь стариннаго города.

Еще въ половинѣ сентября возобновились занятія въ учрежденной въ прошломъ году кн. М. Д. Гагариной новой художественной мастерской въ д. № 23 по 4-ой линіи Васильевскаго Острова. Задача школы (подъ руководствомъ М. В. Добужинскаго, Б. М. Кустодіева и А. П. Остроумовой-Лебедевой)—дать возможность начинающимъ художникамъ самостоятельно вырабатываться и учиться. Изъ всѣхъ частныхъ школъ Петербурга совершенно выдаются только эта мастерская и школа Званцевой.

Лекція Кульбина въ Тенишевскомъ залѣ—„Грядущій день и искусство будущаго“—тянулась почти три часа и, по обыкновенію, отличалась разбросанностью, втискиваніемъ многочисленныхъ темъ, экскурсами въ различныя области. Кромѣ мечтаній о будущемъ, сомнительно обоснованныхъ, она заключала, главнымъ образомъ, конспективное изложеніе современныхъ многочисленныхъ „измовъ“, отъ импрессионизма

до „лучизма“, съ повтореніемъ того, что уже неоднократно говорилось.

Дѣятельныя работы идутъ въ Музеѣ Александра III въ отдѣлѣ иконъ, который открывается въ началѣ будущаго года. Число иконъ въ отдѣлѣ послѣ поступленія коллекціи Лихачева (1497 №№) превышаетъ 3000. Сейчасъ въ нѣкоторыхъ комнатахъ (итало-критской и греческой иконописи, Новгородской XV в.) иконы уже превосходно развѣшены въ витринахъ.

Лѣтомъ сдѣланъ рядъ дѣльныхъ приобретеній для отдѣла картинъ музея, напр.,—большого портрета кн. Голицына работы Ивана Аргунова, портретъ работы Левицкаго, intérieur 1838 г. и пр. Этнографическимъ отдѣломъ приобретены коллекціи костюмовъ, рѣзбы по дереву. Гораздо художественнѣе, чѣмъ это обыкновенно дѣлается, изготавливаются манекены для костюмовъ. Головы дѣлаются по фотографіямъ соответствующихъ національныхъ типовъ и только слегка подкрашиваются, благодаря чему не получается безобразнаго впечатлѣнія фигуръ паноптикума.

Крупныя реформы сдѣланы въ устройствѣ Музея барона Штиглица. Удачно перемѣнены нѣкоторыя коллекціи, напр., японская, удачно развѣшены ковры, выставлены ткани, до сихъ поръ недоступныя обозрѣнію, произведена перекраска нѣкоторыхъ залъ. Музей постепенно освобождается отъ гипсовыхъ слѣпковъ и современныхъ иллюстрацій и т. д.

Фотографическіе снимки въ очень большомъ альбомѣ „Костромская выставка въ память 300-лѣтія дома Романовыхъ“, изданномъ строителемъ, архитекторомъ Сологубомъ, подробно изображаютъ вѣншее и внутреннее строительство выставки.

Министерствомъ торговли и промышленности, совместно съ Подольскимъ земствомъ, изданъ „Ежегодникъ министерства торговли и промышленности по вопросамъ художественно-промышленнаго образованія“. Большая книга-альбомъ съ большимъ количествомъ снимковъ,

гдѣ представлено производство различныхъ художественно-промышленныхъ школъ министерства, участвовавшихъ на послѣдней выставкѣ въ Кіевѣ. Выпускъ составленъ художникомъ Н. Роотомъ, завѣдывавшимъ Каменецъ-Подольской художественно-ремесленной учебной мастерской.

## МОСКВА

Исторія съ пожертвованной Московскому историческому музею коллекціей П. И. Щукина, которая, по слухамъ, расхищается, обсуждалась въ бюджетной комисіи Государственной Думы. Для коллекціи до сихъ поръ не отведено помѣщенія, и не начата опись ея, какъ заявляетъ министерство народнаго просвѣщенія, — „за неимѣніемъ средствъ“.

Исполнилось 25-лѣтіе дѣятельности художницы-скульптора А. С. Голубкиной. Предполагается устройство ея юбилейной выставки, что крайне желательно въ виду даровитости этой художницы и малаго знакомства публики съ ея произведеніями.

Въ московскомъ издательствѣ „Проблемы эстетики“ вышла иллюстрированная книжка Мейеръ-Грефе „Импрессионисты—Гисъ, Мане, Ванъ-Гогъ, Писсарро, Сезаннъ“. Издательствомъ намѣченъ рядъ книгъ по исторіи искусства, которыя будутъ выходить по мѣрѣ изданія ихъ за границей.

При участіи „дѣлты интеллигенціи“ состоялось въ Москвѣ нѣсколько запоздавшее чествованіе Рѣпина. Былъ прочитанъ адресъ, покрытый „безчисленными подписями“, гдѣ выражалось сочувствіе художнику по поводу покушенія Балашова и послѣдовавшихъ нападокъ на пострадавшую картину. Можно себя представить смущеніе присутствовавшихъ, когда въ заключеніе своей отвѣтной рѣчи падкій на оригинальничаніе Рѣпинъ сталъ на колѣни и попросилъ сѣсть по немъ паняхиду (какъ при чествованіяхъ въ глубокой древности)! Вотъ ужъ именно—уничженіе паче гордости.

## ВЪ ИМПЕРАТОРСКОМЪ ЭРМИТАЖЪ

Въ повременной печати уже появилось извѣстiе о томъ, что Эрмитажъ хлопочеть о приобрѣтенiи Мадонны Леонардо да Винчи, принадлежащей г-жѣ М. А. Бенуа, урожденной Сапожниковой.

Впервые обратилъ вниманiе на эту Мадонну старшiй хранитель Эрмитажа Э. К. фонъ Липгартъ на выставкѣ произведенiй старыхъ мастеровъ, устроенной въ 1908 году журналомъ 'Старые Годы'. Въ статьѣ своей, помѣщенной въ 'Старыхъ Годяхъ', а затѣмъ опубликованной за границей, Липгартъ, не колеблясь, призналъ эту картину юношескимъ произведенiемъ Леонардо.

На Западѣ утверждене Липгарта вызвало значительный интересъ и породило дѣльную литературу о 'Мадоннѣ Бенуа'. Съ картиною познакомились выдающiеся знатоки исторiи искусства, и къ мнѣнiю Липгарта присоединились такіе авторитеты, какъ Боде, Фриццони, А. и Л. Вентури, Гербертъ Кукъ и др.

Какъ одинъ изъ всѣхъ аргументовъ, помимо непосредственнаго анализа произведенiя, въ пользу этого утверждениа приводится, между прочимъ, тотъ фактъ, что въ Британскомъ музеѣ и въ Луврѣ хранятся эскизные рисунки Леонардо къ этой картинѣ. Они опубликованы, частью Липгартомъ въ 'Ежегодникѣ Прусскихъ Королевскихъ музеевъ', частью—Сиднеемъ Кольвиномъ въ 'The Burlington Magazine'.

Излишне распространяться о томъ, насколько желательнымъ является приобрѣтенiе этой картины для галереи Эрмитажа. Не говоря уже о томъ, что тамъ имѣется всего одно произведенiе мастера (?), такъ называемая 'Мадонна Литта', и двѣ картины его школы, было бы крайне обидно упустить случай обогатить эрмитажное собранiе произведенiемъ, принадлежность котораго кисти Леонардо столь единогласно признается выдающимися европейскими авторитетами.

Мало того, думается, что будь это даже и не подлинное творене Винчи, а только произведенiе одного изъ его учениковъ, то и въ томъ случаѣ покупка его Эрмитажемъ была бы не-

обходимою, какъ въ виду значительной рѣдкости произведенiй самого мастера и его учениковъ,—такъ и потому, что въ галереѣ Эрмитажа они представлены весьма скудно.

Въ настоящее время, по нашему мнѣнiю, можно подвести нѣкоторые итоги реставрационнмъ работамъ, исполненнымъ новымъ реставраторомъ Эрмитажа, художникомъ Д. Ф. Богословскимъ. Отличительной чертой работъ Богословскаго, помимо большихъ специальныхъ познанiй въ реставрационнй технику, приобрѣтенныхъ имъ за границей,—является крайняя осторожность, вполне гарантирующая неприкосновенность подлинной живописи.

Работы Богословскаго дали уже теперь очень много для изученiя истиннаго колорита многихъ мастеровъ, о которомъ ранѣе мы были совершенно превратнаго мнѣнiя. Толстый слой лака и асфальта, покрывавшiй большинство изъ реставрированныхъ картинъ, не только совершенно видоизмѣнялъ колоритъ картины, но зачастую и скрывалъ дѣльныя фигуры или опредѣленные планы.

Теперь уже съ увѣренностью можно сказать, что столь осторожно и культурно выполненная реставрація является возстановленiемъ истины. Правда, иногда это бываетъ далеко не къ выгодѣ автора, но не снимаемъ ли мы тѣмъ самую маску, навязанную ему вселѣннымъ временемъ? Какъ на примѣръ, укажу на реставрированную картину Карло Дольчи (№ 1639) 'Св. Иоаннъ Богословъ',—послѣ реставраціи обнаружилось все безвкусіе и кричащая дисгармонiя красокъ художника. Нестерпимо это сочетание синяго фона неба и желтаго на негѣ полушарья, синiя надъ головою Святого—съ мертвеннымъ, какъ бы фарфоровымъ, тономъ лица св. Иоанна, съ коричневыми тѣнями и съ зеленой одеждой!

Въ этомъ отношенiи любопытно сопоставить съ этой картиной находящееся неподалеку произведенiе того же К. Дольчи: 'Св. Марiя Магдалина' (№ 252). Послѣдняя картина въ точности напоминаетъ предыдущую—до реставраціи. Ея общiй тонъ дѣлаетъ ее гораздо 'благороднѣе', но обратите вниманiе хотя бы на совершенно одинаковый тонъ какъ лица,

так и драпировки, и вы увидите, как инвентаризация потемневшей от времени лака всё грубости колорита К. Дольчи. Нить того невыносимо пошла по тону голубого неба—дальше оно приобрело глубокий и спокойный зеленый тон. Лицо также получило теплый, янтарный оттенок и, вообще, картина несомненно выигрывает по сравнению со своим собратом.

Конечно, в данном случае, на первый взгляд, можно было бы сказать: «не надо трогать картины,—реставрированная, она теряет все то, чем была ранее привлекательна». Но такой взгляд нам кажется неосновательным и необъяснимым при наличии результатов совершенно другого характера. Кроме положительных, во всех отношениях, данных, о которых речь впереди, реставрация, во всяком случае, по нашему мнению, обнаруживает истинные намерения и силы художника помимо случайностей, лежащих вне действительных качеств произведения.

Amicus Plato, sed magis amica—veritas!

Превосходные результаты дала реставрация таких, например, картин, как два шедевра Гюбера Робера—«Фонтан» и «Лестница». В них заиграли живейшие перемены серебриста Роберовского колорита, тогда как ранее они были совершенно пожелтели, однотонны. Великодушная воздушность очаровательного «Фонтана» (кстати, до реставрации его совершенно не было видно); вся картина как бы насыщена прохладой и влагою; а как прекрасны сопоставления тонов живого облачного неба с листвою деревьев, с чудесной градацией разных планов картины!

Для наглядности сравним эти картины, освобожденные от губившего их наслоения лака, с двумя панно того же Г. Робера, находящимися в большом зале французской школы, и законность, мало того, необходимость реставрации нам станет вполне очевидной.

Укажу еще на несколько поразительных результатов, достигнутых Богословским. Возьмем картину С. дель-Пюмбо «Снятие со креста» (№ 18 по каталогу). Обилие лака и асфальта дало эту картину совершенно темной; всё драпировки, которая ныне мы видим синими

(при том различных оттенках) до реставрации были бурно-зелеными; также плат, ослепляющий чресла Спасителя, вместо белого, был грязно-желтым. Вообще, вся картина была совершенно безкрасочна, темна; во многих местах ее трудно было даже разсмотреть. Теперь же она радуется глаз своим глубоким и сильным колоритом, красивыми сопоставлениями красок; не говоря уже о том, что рисунок стал четким во всех деталях,—обнаружился превосходный пейзаж заднего плана на фоне закатного неба, несколько фигур второго плана и пр.

Очень интересна реставрация картины Б. Луини «Св. Екатерина» (№ 72). Реставрация, или, правильнее сказать, очистка обнаружила ранее невидную, полупрозрачную косынку, наброшенную на плечи и грудь святой, и придала какую-то определенную звучность наивным цветочкам, украшающим волосы св. Екатерины...

Очень сложна была реставрация фрески Доминикино, поступившей в Эрмитаж от наследников гр. П. С. Строганова, изображающей св. апостола Андрея; пришлось в некоторых местах осторожно освободить ее от позднейших записей до характерных для фресок Доминикино штрихов, и, в настоящее время, она является значительно более красочной, чем прежде, когда тон седины бороды Апостола не отличался от тона его тела.

Совершенно воскресла после реставрации картина Адриана ван дер Вельде (№ 1062) «Пастух со стадом». Картина возвращена ей первоначальный колорит облачного деревенского утра, и, кроме того, реставратор обнаружил справа на горизонте дальний караван. Любопытно, для сравнения, взглянуть на висющую рядом картину Моленара (№ 965) «Зимний вид», еще не реставрированную, и убедиться, насколько живопись искажается и обезцвечивается от времени, лака и копоти (от последней, при старом отоплении, картины Эрмитажа особенно страдали).

Наконец, мы особенно хотело бы отметить великодушный результат последней работы Д. Ф. Богословского, а именно, очистки от лака шедевра Рембрандта: «Отречение апостола

Петра' (№ 799). Реставрація картины обнаружилась, ранѣ совершенно незамѣтной, фигуру (крайняя съ лѣвой стороны), а на второмъ планѣ мы увидѣли полуобернувагося Христа, уводимого воинами. А какъ удивительно загорѣлся этотъ бликъ на шлемѣ воина (на первомъ планѣ). Живопись великаго мастера, освобожденная отъ чуждыхъ и губительныхъ наслоеній, вновь предстала въ своей благородной красотѣ.

Послѣ этой реставраціи Д. Ф. Богословскимъ собраны образцы ваты, отъ совершенно черныхъ до свѣтло-желтыхъ, наглядно представляющіе всѣ стадіи отмычки слоевъ лака. Эти образцы убѣдительно все могутъ доказать скептикамъ, насколько необходима эта важнѣйшая работа по освобоженію картинъ отъ чуждыхъ наслоеній, порою совершенно непрозрачныхъ и уродующихъ картины почти до неузнаваемости.

Детальное изученіе хранящихся въ Эрмитажѣ сокровищъ, въ связи съ работами по новой ихъ инвентаризаціи, привели хранителя Эрмитажа, д-ра О. Ф. Вальдгауера, къ открытію чрезвычайной важности.

При обследованіи статуи, извѣстной подъ именемъ „Эрота Соранцо“ (№ 102),\* О. Ф. Вальдгауеръ обратилъ вниманіе на особое положеніе кисти и пальцевъ лѣвой руки юноши; на ладони можно безъ труда различить слѣды какихъ то круглыхъ предметовъ, которые когда то держала эта рука. Дальнѣйшее изслѣдованіе показало, что большою, указательный и средний пальцы держали одинъ круглый предметъ, а безымянный и мизинецъ прижимали къ ладони другой такой же. Проба изъ пластилина подтвердила вполне вѣроятность этой догадки.

Всѣ эти данныя, въ связи со стилемъ статуи, относящейся къ первой половинѣ V вѣка до Р. Х., привели О. Ф. Вальдгауера къ заключенію, что мы имѣемъ дѣло, если не съ оригиналомъ или повтореніемъ, то съ отличною копіей „Побѣдителя на играхъ“, рѣзда знаменитаго въ древности ваятеля—Пиэагора.

\* Воспроизведена въ № 3 „Аполлона“ этого года.

У Плинія имѣется описаніе этой статуи, изображавшей побѣдителя на играхъ—*piusim pudim mala ferentem*. Трудно предположить, чтобы статуя, пользовавшаяся значительнымъ успѣхомъ и извѣстностью у современниковъ, осталась безъ повтореній и копій, почему остроумные выводы О. Ф. Вальдгауера, подтверждаемые другими объективными данными, заставлявшими и ранѣ предполагать въ этой статуѣ авторство Пиэагора,—представляются болѣе чѣмъ вѣроятными.

Пиэагоръ Самосскій былъ соперникомъ Мирона, и искусство его славилось не менѣе искусства его знаменитаго противника, и хотя до насъ дошли вполне опредѣленные отзывы объ его произведеніяхъ, отиѣченныхъ стройностью пропорцій, и даже ихъ описанія, — тѣмъ не менѣе до сихъ поръ не найдено ни одной статуи, которую съ полною достовѣрностью можно было бы приписать этому скульптору древности.

Во всякомъ случаѣ, въ скоромъ времени мы познакомимся съ доводами нашего молодого ученаго изъ специальной статьи, подготовляемой имъ къ печати, и тогда можно будетъ полнѣе судить о достаточности данныхъ для подобнаго заключенія.

Статуя, о которой идетъ рѣчь, сохранилась довольно хорошо, за исключеніемъ правой руки, заново реставрированной. Она принадлежала раньше венеціанскому роду Соранцо, имя котораго и носить по сіе время. Вѣроятно, ей пришлось быть свидѣтельницей какихъ нибудь бурныхъ сценъ, такъ какъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ на ней замѣтны слѣды статуи. О первоначальномъ происхожденіи статуи существуетъ два преданія, провѣрить правильность которыхъ довольно затруднительно,—одно говорить о томъ, что статуя вывезена изъ Константинополя, а другое, что ея родина—греческіе острова.

Въ связи съ этимъ открытіемъ слѣдуетъ поставить другое, сдѣланное тоже д-ромъ Вальдгауеромъ. На одной изъ небольшихъ мраморныхъ статуй, изображающей нагого юношу, имъ обнаружена непринадлежащая къ этой статуѣ голова, болѣе ранняго происхожденія.

Теперь эта голова, превосходной работы начала V вѣка до Р. Х. и, можетъ быть, того же Пинагора, поставлена на особый пьедесталъ. Голова эта очаровательна; въ лицѣ мы можемъ замѣтить нѣкоторую связанность, вполнѣ объяснимую архаическимъ вліаніемъ, но въ общемъ она прелестно воплощаетъ юность и изящество. Особенно замѣчательна трактовка волосъ, подражающая стилю бронзовыхъ статуй; переплетающіяся кудри, точно чеканены, исполнены удивительно тонко и съ большимъ, исключительнымъ мастерствомъ.

Любопытны работы молодого ученаго В. К. Шлейко, прочитавшаго дѣльный рядъ хранящихся въ Эрмитажѣ клинописныхъ глиняныхъ цилиндровъ, среди которыхъ ему удалось обнаружить два письма вавилонскаго царя Хаммураби (XXI вѣка до Р. Х.); много цилиндровъ представляютъ собою 'накладныя' и 'квитанціи' на разные товары, а также математическія таблицы: умноженія, кубическихъ корней и пр. О своихъ работахъ В. К. Шлейко готовитъ специальный докладъ, который будетъ имъ прочитанъ въ одномъ изъ ученыхъ обществъ.

Переходя къ издательской дѣятельности Эрмитажа, слѣдуетъ отмѣтить появленіе перваго тома полнаго каталога и альбома картинной галереи: 'Итальянская и испанская живопись'. Изданіе задумано по совершенно новому для Россіи плану. Къ каждому тому каталога прилагается альбомъ, содержащій полную коллекцію цинкографическихъ репродукцій съ картинъ. Такимъ образомъ, съ появленіемъ двухъ остальныхъ томовъ всѣ картины Эрмитажа будутъ воспроизведены, что, конечно, значительно облегчитъ изученіе богатѣйшаго эрмитажнаго собранія. Видимость изданія, отпечатаннаго въ типографіи 'Сиріусъ', — очень пріятна; что же касается до репродукцій, то онѣ далеко не всѣ одинаково отчетливы и удовлетворительны. Цѣна альбому назначена — 8 р., а каталогу — 1 р. 50 к. Къ сожалѣнію, размѣры статьи не позволяютъ подробнѣе остановиться на внутреннихъ качествахъ каталога, нѣсколько переработаннаго по сравне-

нію съ послѣднимъ Сомовскимъ изданіемъ. Къ этому вопросу мы надѣемся вернуться впоследствии.

Вышелъ также изъ печати специальный трудъ В. С. Голенищева объ іератическихъ египетскихъ папирусахъ.

Подготавливается и скоро поступитъ въ продажу вновь переработанный путеводитель по коллекціи вазъ О. Ф. Вальдгауера, дополненный многими снимками съ интереснѣйшихъ вазъ Эрмитажа.

Ксѣнб.

## ПЕТЕРБУРГСКІЕ ТЕАТРЫ И МУЗЫКА

Кризисъ современнаго 'серьезнаго' театра сталъ общимъ мѣстомъ всѣхъ театральныхъ сужденій. Объясненія его разнорѣчивы и несогласимы между собой, но о всѣхъ предполагаемыхъ причинахъ этого кризиса можно сдѣлать одно общее замѣчаніе: всѣ онѣ приложимы именно только къ 'серьезному' театру; къ веселому, 'легкому', скажемъ — легкомысленному театру эти причины и соображенія совершенно не подходятъ. Отсюда простой и, кажется мнѣ, не безынтересный выводъ, хотя бы и вопросительный: не миновалъ ли 'легкомысленный' театръ этотъ ужасный кризисъ? Нельзя ли именно тамъ искать болѣе чистыхъ, болѣе нетронутыхъ остатковъ добраго стараго времени?

Утверждать а priori, что о легкомъ театрѣ не стоитъ говорить въ порядкѣ художественныхъ сужденій — было бы несправедливо, особенно въ наше время, когда какъ къ столу часто кажется важнѣе, чѣмъ 'что'. Слѣхъ эстетически не только ранноправенъ, но онъ и полноправенъ. Нѣтъ ничего 'серьезнѣе' шутки. Опереточные и водевильные герои, въ извѣстномъ смыслѣ — самыя дѣльные типы нашей культуры. Ихъ жизнерадостность гораздо убѣдительнѣе, чѣмъ жизнерадостность, о которой бессильно зывали лже-эллинизмъ и развѣнное нищенство недавнихъ дней.

Съ другой стороны, если нынѣшніе 'серьезные' актеры все меньше и меньше заботятся объ объективномъ созиданіи роли, какъ харак-

тера, и все больше и больше ограничиваются выявлением себя самих,—то тѣмъ самымъ они приближаются, въ типѣ эстетическаго воздѣйствія, къ веселымъ собратьямъ своимъ по фарсамъ и опереткамъ: ибо въ послѣднихъ споконъ вѣка все сводилось къ личной обаятельности исполнителя. А такъ какъ духъ оперетки теперь гораздо дѣльнѣе, чѣмъ духъ большой драмы, то, несомнѣнно, талантливыя въ своемъ родѣ опереточныя артистки находятся относительно въ болѣе выгодныхъ условіяхъ достиженія, чѣмъ... не буду впрочемъ, называть именъ даровитыхъ, но, къ сожалѣнію, вовлеченныхъ въ кризисъ современнаго театра актрисъ.

Да и что страннаго въ сближеніи трагедій съ опереткой, когда нашему времени столь свойственно стирать всѣ грани и все объединять въ большихъ туманныхъ схемахъ! Вѣдь принялись же за эту самую оперетку режиссеры 'серьезнаго' (не будемъ слишкомъ строги) театра. Мы хотимъ, видите ли, чтобы все, все—было 'художественно' въ высшемъ значеніи слова (не здѣсь обличать это странное желаніе)! И вотъ театръ Луна-Паркъ г-жи Пюнтковской ставитъ на афишу имя Макса Рейнгардта; Паласъ-театръ уже далъ постановку Юрія Бѣляева ('Птички пѣвчія') и обѣщаль двѣ постановки Евреннова...

Но едва ли поддастся современной режиссурѣ добрая старая Оффенбахова оперетка. Что бы ни говорили сами гг. постановщики—искусство ихъ страшно разумно; сводится оно въ значительной степени къ подведенію спектакля подъ требованія логики. А оперетка (старая оперетка)—такъ иррациональна... Ужъ однимъ способомъ вступленія дѣйствующихъ лицъ, мотивировка отдѣльных пѣсенокъ опрокидываетъ всякія попытки; внутренняя убѣдительность опереточныхъ 'вступленій' можетъ быть построена только на личномъ темпераментѣ исполнителя. Вампука—съ которой ничего не подѣлаешь! Слишкомъ эта чепуха увѣрена въ своемъ правѣ на существованіе.

Изъ петербургскихъ театровъ миниатюры одинъ, какъ извѣстно, всецѣло посвятилъ себя смѣху, легкому веселію—'Кривое Зеркало'. Но именно опъ, благодаря личности главнаго руко-

водителя своего, Н. Н. Евреннова, имѣть, отчасти, очень серьезное значеніе: въ немъ чувствуется несомнѣнно напряженная художественная воля. Конечно, труща его въ ensemble'ѣ весьма недостаточна, матеріальная сторона постановокъ иногда слишкомъ противоположна понятію роскоши, а главное—репертуаръ чрезвычайно неровенъ, часто опускаясь очень низко. Но въ общемъ замѣтна напряженность, опредѣленность устремленія, которой такъ недостаетъ другимъ 'театрамъ миниатюръ', съ ихъ безцѣльнымъ эстетическимъ опортунизмомъ, да и вообще театрамъ. Изъ отдѣльных пьесъ стоящихъ еще на афишахъ 'Ревизоръ' Евреннова (поставленъ весною), какъ мнѣ кажется, достоинъ войти въ пословицу, въ отношеніи эксцесовъ современной режиссуры и слишкомъ 'умнаго' театра, подобно тому, какъ было съ 'Вампукой' въ отношеніи нѣкотораго типа оперы, театра слишкомъ наивнаго. Евренновъ выказалъ себя здѣсь совершенно незауряднымъ мастеромъ язвительнаго шаржа; навѣрное не у меня одного на Евренновскомъ 'Ревизорѣ' болѣли челюсти отъ смѣха надъ Рейнгардомъ, Гордономъ Крегомъ и другими героями режиссуры, и многимъ будетъ вспоминаться эта буфонада передъ высокими достиженіями 'стилизованныхъ' постановокъ.

Вообще 'самообличеніе' театра—спеціальность 'Криваго Зеркала'. Экзотическая (китайская) пародія по театральной техникѣ 'Желтая Кофта', при многихъ забавныхъ частностяхъ, въ дѣломъ скучновата.

Любопытны репертуарные зигзаги 'Русскаго Драматическаго Театра'. Послѣ Фауста шла трагикомедія Гоцци 'Принцесса Турандотъ', затѣмъ 'Ревность' г. Арцыбашева. Первая изъ этихъ постановокъ Незлобина, привезенная изъ Москвы, полна была траурнаго очарованія: въ ней мы увидѣли послѣднее декорационное твореніе Сапунова. Все здѣсь радовало глазъ красивой законченностью зрѣлища и печально сознаніе памятью объ утратѣ прекраснаго художника: чуткая расцвѣтка экзотическаго города на фонѣ, гармоничная архитектурность кулисъ, прелестная изобрѣтательность всей бутафоріи и большинства костюмовъ. Все это было осуществлено и закончено Араповымъ

настолько тактично, что ничто, ни в чем кажется, не нарушало замысла.

Во всем остальном можно отбросить исполнительницу заглавной роли, г-жу Рутковскую: она дала приятную пластичность тѣлу и молодую, внимательную искренность исполнения. Впрочем, неудовлетвореннымъ осталось высшее, какъ мнѣ кажется, требованіе: въ сильныхъ движеніяхъ страстей,—гордости, жестокости—не былъ данъ духъ трагикомедіи. Особый стиль этого вида зрѣлища не былъ, я полагаю, осознанъ ни постановщикомъ, ни актерами. Въ томъ нельзя и винить театр: о настоящемъ, внутреннемъ смыслѣ трагикомедіи мы можемъ только догадываться;—точное ощущеніе ея умерло вмѣстѣ со всей бахованой утонченностью XVIII вѣка. Должно признаться, что наше современное стилизаціонное смакованіе—явленіе совсѣмъ другого рода...

Пьеса г. Арцыбашева 'Ревность' полна весьма серьезныхъ недостатковъ: незаурядна даже для нашего времени косозлость въ распредѣленіи дѣйствій; обиліе общихъ мѣстъ, отсутствіе всякой личной, своей, находчивости; тяжелое резонерство, съ потугами облечь оное въ 'афоризмы'; желаніе увѣрить зрителя, что жизнь и общество такъ бесконечно тривиальны не только въ воспріятіи г. Арцыбашева, но и на самомъ дѣлѣ; подмѣна настоящихъ средствъ театральнаго воздѣйствія, которыхъ авторъ даже приблизительно не знаетъ, механическими эффектами, и т. д.

И все же ничтожной я эту пьесу назвать не рѣшусь, хотя и не понимаю ея довольно значительнаго успѣха,—неужели мы такъ надки на дешевое, шаблонное женоненавистничество? Но дѣло въ томъ, что подъ этой дешевой обрѣтается отнюдь не мало важное свидѣтельство о состояніи души у 'современной' женщины,—т. е. той женщины, которая живетъ въ сегодняшней литературѣ, и въ схемѣ разлада героини съ ея мужемъ—о сегодняшнемъ взаимоотношеніи женщины и мужчины.

Такъ какъ 'лучшіе' наши писатели упорно уклоняются отъ обязанности дать намъ 'характеры', то приходится довольствоваться свидѣтельствами такихъ писателей, какъ г. Арцыбашевъ. Онъ, по крайней мѣрѣ, не увязаетъ въ

невыносимыхъ схемахъ г. Леонида Андреева; героиня 'Ревности' гораздо доступнѣе воспріятію, чѣмъ не лишняя съ ней сходства въ основномъ замыслѣ отвратительная 'Екатерина Ивановна' послѣдняго.

Какъ ни грубо разработаны характеры въ пьесѣ г. Арцыбашева, въ героинѣ его достаточно общихъ чертъ 'современной женственности', чтобы въ роли этой проявилось отличное дарованіе г-жи Юрениной. Во многихъ мѣстахъ пьесы, а особенно въ серединѣ (сцена 'кокетства' со студентомъ на диванѣ и сцена 'живости' съ мужемъ), была г-жа Юренина прямо очаровательна со своей тонкой, вѣрной и живой игрой.

Валеріанъ Чудовскій.

#### Концерты

Концертная жизнь, по обыкновению, идетъ гораздо болѣе быстрымъ темпомъ, нежели театральная. Г. Зилоти успѣлъ уже дать 5 симфоническихъ и 2 камерныхъ концерта. На симфоническихъ концертахъ исполненъ рядъ произведеній Баха (геніальная сюита № 3, вступленія къ кантатамъ №№ 174 и 35 въ редакціи Зилоти, арии изъ кантатъ №№ 43 и 170 въ превосходномъ исполненіи г-жи Дуринго), 7-я симфонія Бетховена, серія прелестныхъ старо-итальянскихъ арій (Асторги, С. Розы, Кальдары, Дуранте въ исп. той же г-жи Дуринго; особенно очаровательна 'Come raggio di sol' Кальдары), 'Ромео и Джульета', 6-я симфонія и 1-й концертъ для фп. Чайковскаго (произведенія Чайковскаго исполнены подъ коректнымъ управленіемъ берлинскаго дирижера г. Крейзера, въ фортепианномъ концертѣ сольную партію исполнилъ г. Зилоти), 2-я симфонія Рахманинова, Ботиническая сюита Куула, портичная интерлюдія изъ кантаты 'Въ саду Маргариты' и 'Claironnerie' Роже-Дюкаса, 'Жиги' Дебюсси, Интродукція и Allegro Равеля для арфы съ оркестромъ (сольная партія отлично сыграна талантливой петербургской арфисткой г-жей Эрдели), 'Поэма экстаза' Скрябина. Изъ солистовъ въ симфоническихъ концертахъ Зилоти, кромѣ вышеназванныхъ, участвовали еще г-жа Литвинъ, посредственно исполнившая пять

пѣсенъ Вагнера (на тексты М. Везенданкъ), интересный ирландскій пианистъ г. Гренджеръ, выступившій съ концертомъ Грига, и неинтересный московскій пианистъ г. Буюкли, какъ то удивительно несуразно и некрасиво, сыгравшій Es-dur'ный концертъ Листа.

Обѣ вышеупомянутыя пѣвицы, г-жа Литвинъ и г-жа Дуриго, явились героинями отдѣльных концертовъ. Г-жа Литвинъ въ достаточной мѣрѣ грубо и безкусно исполнила на 1-мъ виѣ-абонементномъ концертѣ Зилоти серію романовъ Шумана (чудесный диалъ „Dichterliebe“), Рахманинова (до чего грубы и безкусны всѣ эти романсы сами по себѣ!), ариі Глука и Генделя. Г-жа Дуриго очень тонко и портнично пѣла на 1-мъ камерномъ концертѣ Зилоти великолѣпныя пѣсни Шуберта и Брамса.

3-й камерный концертъ явился Liedabend'омъ извѣстной германской пѣвицы г-жи Герхардтъ. Ея исполненіе въ смыслѣ поэтической одухотворенности передачи уступитъ пѣвицу г-жи Дуриго. Но какой восхитительный голосъ у г-жи Герхардтъ, какъ сочно звучитъ онъ въ сильнѣйшемъ forte, какъ изящно и воздушно ея pianissimo! Програма была посвящена мастерамъ нѣмецкой пѣсни, главнымъ образомъ, Шуберту, Брамсу, Вольфу. Спѣла артистка также нѣсколько романсовъ Іензена, Франца, Штрауса, Грига.

Изъ всѣхъ вышеперечисленныхъ произведеній новинками были только двѣ: Ботническая сюита Куула и „Жиги“ Дебюсси. Сюита Куула обличаетъ въ ея авторѣ музыканта хорошаго вкуса и хорошей технической подготовки. Яркого впечатлѣнія однако же эта сюита не производитъ. 2 части сюиты основаны на національныхъ финскихъ плясовыхъ мелодіяхъ. Темы не слишкомъ рельефны, разработаны онѣ довольно вяло, но оркестрованы недурно. Лучше другихъ обѣ среднія части сюиты: „Дождь въ лѣсу“ и „Народный танецъ“. Слабѣе всего—послѣдняя часть „Блуждающіе огни“, довольно таки растанутая и блѣдная по музыкѣ. Отсутствіе темперамента кое гдѣ скрашивается „пикатными“, затѣйливыми гармоніями. Сюита исполнена подъ личнымъ управленіемъ автора. Исполненіе его—такое же, какъ его творчество; нѣсколько анемичное, но музыкальное.

Значительно большій интересъ представили „Жиги“ Дебюсси. Для музыкантовъ, обстоятельно знакомыхъ съ творчествомъ Дебюсси, „Жиги“ не новинка по существу. Въ нихъ нѣтъ ни одного новаго приѣма, ни одной новой черты къ характеристикѣ талантливаго французскаго композитора-импрессиониста. Все тѣ же послѣдованія нонакордовъ, тѣ же цѣлотноныя гаммы и гармоніи, изъ конструкціи этихъ гаммъ вытекающія.

Но не одной новизной живетъ искусство. Вѣриѣ сказать, даже вовсе не новизной, какъ самоодвѣвающимъ и самоцѣльнымъ факторомъ произведенія искусства, но талантомъ. Единственно талантъ способенъ вдохнуть жизнь въ звукосочетанія иной разъ совсѣмъ старыя, точно такъ же, какъ отсутствіе таланта можетъ иныя самоновѣйшія гармоническія хитрости оставить на положеніи тенденціозныхъ и мертворожденныхъ выдумокъ. Дебюсси пишетъ по-старому, точнѣе говоря, въ той манерѣ, которая довольно опредѣленно была имъ найдена уже лѣтъ 25 тому назадъ и которая вплоть до настоящаго времени почти не подвергалась какимъ либо видоизмѣненіямъ или осложненіямъ. Но манера Дебюсси—не выдумка, манера эта являетъ собою совершенно особую систему звукосочетанія, созданную крупнымъ музыкальнымъ талантомъ, систему логически цѣльную и послѣдовательную, эстетически своеобразную и прекрасную, психологически отвѣчающую общимъ линіямъ въ развитіи прочихъ искусствъ, и даже всей культуры (импрессионистскія тенденціи въ живописи, литературѣ, равно какъ въ нѣкоторыхъ явленіяхъ общей психологіи человѣческихъ чувствъ, мышленія, вкусовъ и взглядовъ обозначались отчасти одновременно, отчасти нѣсколько раньше, чѣмъ въ музыкѣ). Искусство Дебюсси есть явленіе органическое, имѣющее многія и многія касанія къ новѣйшимъ теченіямъ въ сферахъ другихъ искусствъ и даже въ тѣхъ категоріяхъ душевной и матеріальной дѣятельности человѣка, которыя къ области искусства не имѣютъ прямого отношенія. Органиченъ и талантъ, породившій музыкальный импрессионизмъ. Оттого то и даютъ впечатлѣніе свѣжести новыя произведенія Дебюсси

хотя никакой новизны в них в сущности нет по сравнению с теми сочинениями, что написаны теми же автором 20 лет назад. Нет новизны, но есть тончайшая поэзия звуковых образов, есть обаятельная игра оркестровых красок, есть настоящее искусство... Г. Кусевидский пока дал 4 концерта, 2 симфонических и 2 камерных. Последние были посвящены пьесам старинных мастеров в исполнении великодушного и уже давно одиозного по достоинству петербургскими музыкантами французского ансамбля 'Société des Instruments Anciens'. Игра французских артистов (М. Хевитт — квинтон, А. Казадезюс — виола д'амур, М. Казадезюс — виола да гамба, М. Девилье — бас-виола, Р. Патриси — клавиш) по прежнему чарует слушателя идеальной своей стройностью и техническим совершенством. В нынешнем году парижские виолонисты исполнили концерт и 2-ю симфонию Бруни, 'Le jardin des Amours' Муре, 'Fête galante' Детуша, симфонию Гайдна, ряд мелких пьес Демаре, Мартини, Кампра, Маре, Николини, Азиоли и пр. Сыгран был также один русский квартет, который, признаться, больше заинтриговал публику тем обстоятельством, что автор квартета (повидимому, из современных московских композиторов) не пожелал в программе объявить своего имени, чем пленил музыкантов достоинствами музыки.

Первый симфонический концерт г. Кусевидского тоже был посвящен старым мастерам музыкального искусства, Генделю, Моцарту, Бетховену. Первый представлен был 'concerto grosso' G-moll, второй — неуздающей симфонией G-mol, третий — лучшей его симфонией, 5-ой. Все эти произведения превосходно сыграны оркестром Кусевидского под его личным управлением. Второй концерт посвящен был памяти Верди (по случаю недавно исполнившегося 100-летия со дня его рождения). Исполнение Вердиевского 'Реквиема' оставило наилучшее впечатление, как благодаря искусному дирижированию г. Кусевидского (некоторые части вердиевской композиции проведены г. Кусевидским поистинь вдохновенно), так и удачному составу вокальных сил

(г-жи Попова и Збруева, г.г. Ростовский и Боссэ, хор Архангельского). Само произведение принадлежит к числу лучших созданий Верди. Но так как он — не лучший из композиторов, то даже лучшие его сочинения не могут быть признаны... слишком дивными. Больше всего вредит 'Реквиему' гомофонный стиль (полифонические моменты 'Реквиема' свидетельствуют больше всего о том, что Верди недостаточно владел контрапунктической техникой, что душа его не лежала к полифонии). Неприятно также, что духовные тексты, за малыми исключениями, трактованы в дух оперной музыки, что мелодии Верди часто недостаточно содержательны, что гармонии большею частью представляют собою общее место.

Кроме двух очередных, состоялся еще один экстренный концерт Кусевидского (в пользу высших женских курсов). Исполнены 'Шехерезада' Римского-Корсакова и 6-я симфония Чайковского. Солировала г-жа Липковская, без тем поэзии сплывшая в чудесных арии из 'Сибгурочки'.

Каратыгинъ.

## МОСКОВСКИЕ ТЕАТРЫ

(Письмо из Москвы)

Шо Боже, ты мій Господе! чого нема на тій ярмарці! колеса, скло, дегот, тютюнь, ремінь, дыбуля, крамарі всякі... — так хочется опредѣлять постановку 'Сорочинской ярмарки' на сценѣ недавно открывшагося 'Свободнаго театра'. И дѣйствительно, чего только не было здѣсь — два вола, лошадь, настоящая соломенная крыша, настоящие малороссійскіе горшки, настоящая толпа — человекъ в дѣвять драк, пляска, музыка, разговор. И однако, не было одного — настоящаго художественнаго зрѣлища. Въ этомъ смыслѣ приходится воздать должное гражданскому мужеству 'Свободнаго театра': въ наше время, время Далькроза и Бакста, онъ не только обнаружилъ полное равнодушіе къ пластическимъ и живописнымъ исканіямъ на сценѣ, но даже превзошелъ по

части натурализма знаменитыхъ сверчковъ Художественнаго театра...

Но, можетъ быть, это и есть тотъ, многими чаемый, здоровый реализмъ, который долженъ излечить насъ отъ лукаваго мудрствованія и неразберихи современнаго театра? Можетъ быть, это и есть та живая и стихійная и пусть даже нарушающая эстетику, но все таки настоящая жизнь, бойкая, безъ оглядки несущаяся тройка — по которой мы, бездѣятельные, такъ стесковались на сценѣ? Но бѣда наша или счастье наше въ томъ, что этихъ нарушеній сценической эстетики уже не приметъ современный глазъ. Слишкомъ поздно! Когда мы хотимъ видѣть движущуюся жизнь, мы идемъ въ кинематографъ, а театру вѣримъ только тогда, когда это движение подчинено ритму. Правда, у Гоголя сказано, что все на ярмаркѣ 'дестро' и 'нестройно' и что кружится тамъ голова; но описание зрѣлища и само зрѣлище воспринимаются далеко не одинаково. Отъ суетливаго и драчливаго va-et-vient двухсотъ холмовъ на сценѣ, въ картинѣ ярмарки (не слишкомъ ли темпераментной для малороссійской дѣвчонки?), у насъ просто рабѣть въ глазахъ, а дѣвчистая яр матерій, непрестанно разворачиваемыхъ 'на солнцѣ'—насъ назойливо слѣпляетъ. Вотъ если бы въ переливаніи этой толпы была ритмика красочныхъ пятенъ, какъ въ аналогичной сценѣ изъ 'Петрушки' Бенуа-Стравинскаго, а не случайная пестрота 'заправдашнихъ' костюмовъ; вотъ если бы этотъ же самый фейерверкъ матерій былъ декоративно повторенъ по бокамъ, а не отвлекалъ нашего вниманія въ теченіе всего дѣйствія къ случайному блику въ центрѣ сцены—тогда голова наша 'кружилась' бы отъ зрѣлища не только пестроты, но и красоты...

Видѣть ритма нѣтъ искусства; и какъ бы быстрѣе ни былъ темпъ движенія, сколько ни напусти народа на сцену—не внушить ощущенія жизни. И трудно побороть первое жуткое впечатлѣніе отъ этой картины ярмарки, когда раздвинулся занавѣсъ—точно витрина съ восковыми фигурами въ этнографическомъ музеѣ. Впечатлѣніе—не разбѣнное даже тѣмъ, что фигуры эти движутся и что въ музыкѣ—яркая жизнь.

Еще большее нарушение пластическихъ законовъ—въ заключительной картинѣ свадьбы. Декорація распадается на два одинаковыя 'отдѣленія': внутренность хаты и наружный пейзажъ. Сначала хата пустуетъ—парубки и дѣвчонны отпльсываютъ гопакъ въ сосѣднемъ 'отдѣленіи' пейзажа; затѣмъ двѣ-три пары отряжаются въ хату. Но и это не умѣряетъ абсолютной пластической дисгармоніи, численнаго неравновѣсія между двумя половинами одновременно воспринимаемой сцены. Кажется, что внутренность хаты вотъ-вотъ поднимется на воздухъ, какъ пустая чашка вѣсовъ, перетянутая другой, перегруженной...

А у Гоголя-то какъ сказано (если ужъ точно придерживаться Гоголя!), что здѣсь все 'обратилось къ единству и перешло въ согласіе'... Видѣть композиціи нѣтъ искусства постановки; недаромъ греки даже композицію картины называли постановкой—*τὸ δράμα τοῦ ζωγράφου*... Я вполне допускаю психологически отрицаніе живописи на сценѣ—какъ реакцію противъ чрезмѣрнаго ея господства въ современномъ театрѣ. Есть своя логика въ сѣрыхъ занавѣсахъ, въ ширмахъ Крега, въ триолахъ Рейнгардта. Есть своя послѣдовательность и въ мейнингенскомъ натурализмѣ, въ бытовой, интимной правдѣ Чеховскихъ постановокъ. Пригоденъ ли такой натурализмъ къ инсценировкѣ Гоголя и Мусоргскаго или же надо ставить 'Сорочинскую ярмарку' въ стилѣ народнаго дубка и малороссійской, ярко расписанной миски, которая, по словамъ Гоголя, привлекала на ярмаркѣ умленные взгляды поклонниковъ роскоши—это вопросъ, который можно рѣшить такъ или иначе. Но, во всякомъ случаѣ, и принципиальный бойкотъ живописи, и натуралистическая ея подмѣна жизнью приемлемы только тогда, когда они послѣдовательны.

А сочетаніе натурализма съ модернизмомъ, настоящей соломы на крышѣ съ графически стилизованными вѣтками писаной декораціи—это смѣшеніе стилей. Нельзя одновременно показывать настоящую утварь въ хатѣ и суммарно писанный пейзажъ видѣ ея—ибо одно убиваетъ другое. Не можетъ глубоко реалисти-

ческая сцена пьяного возвращения Черевика и Кума (сама по себѣ превосходная) проходит на фонѣ олеографически-сентиментальной декорации, скорѣе соотвѣтствующей 'Майской Ночи', чѣмъ 'Сорочинской ярмаркѣ'—ибо и тутъ одно убиваетъ другое.

А между тѣмъ, желаніе 'оправдоподобить' и 'обитовать' Гоголя несомнѣнно руководило 'Свободнымъ театромъ'. Конечно, это желаніе не достигло цѣли, какъ и всякій натурализмъ въ театрѣ: такъ, въ сценѣ укрыванія поповича на доскахъ, подъ потолкомъ, не вѣрится, что Черевикъ и гости не замѣчаютъ его, ибо убѣжище поповича освѣщено такъ же, какъ и вся хата.

Но въ одномъ отношеніи 'оправдоподобленіе' Гоголя достигло результата—оно убило фантастику. Почему-то Гоголь не нашелъ нужнымъ рассказать зрителю о томъ, какимъ именно образомъ 'страшная свиная рожа' появилась въ окнѣ—онъ предоставилъ объ этомъ догадаться самому читателю. Между тѣмъ на сценѣ мы видимъ одновременно: въ хатѣ—Черевика и его гостей, за хатой—подпозающія къ окну фигуры. Передъ нами демонстрируютъ самымъ подробнымъ образомъ, какъ проказники напиваются на себя свиная рыла, какъ они лѣзутъ въ окно. Въ результатѣ—полное исчезновение Гоголевской 'дикины' и полное несоотвѣтствіе съ чуднымъ и жуткимъ музыкальнымъ *crescendo* Мусоргскаго. Мы не можемъ вѣрить нарастающимъ страхамъ въ музыкѣ, разъ зрительно намъ являютъ вздорность этихъ страховъ, и мы не знаемъ чему вѣрить—тому, что происходитъ въ первомъ, или тому, что дѣлается во второмъ 'отдѣленіи' одной и той же декорации. Въ концѣ концовъ получается какое-то 'созерцаніе съ двухъ точекъ зрѣнія'...

Одинъ мой знакомый высказалъ интересную догадку о томъ, не руководило ли дѣятелями 'Свободнаго театра' стремленіе стилизовать 'Сорочинскую ярмарку', подъ передвижниковъ, къ духу которыхъ близокъ былъ Мусоргскій? И дѣйствительно, на тяготѣніе къ передвижничеству указываютъ и самые типы малороссовъ, словно сорвавшіеся съ Рѣвнинскаго полотна, и 'взаправдашніе' костюмы, и даже смѣсь реализма съ сентиментальностью ночной деко-

раціи. Если это дѣйствительно такъ, то ужъ не пародія ли это? Ибо вѣдь и въ передвижничествѣ, помимо вульгарнаго натурализма, была и настоящая живопись—хотя бы Морозова, Неврева, настоящая живописная традиція Венеціанова, Федотова. А къ ней несомнѣнно ближе по духу и сочная музыка Мусоргскаго и яркая быль-небылица Гоголя.

Вторая постановка 'Свободнаго театра'—'Елена Прекрасная' произвела бы на меня болѣе благопріятное впечатлѣніе, нежели первая—если бы не то же подозрѣніе въ пародіи. Говорю: благопріятное, ибо здѣсь есть несомнѣнная интересность замысла. Московская публика не можетъ простить г. Марджанову, что онъ поставилъ 'Елену Прекрасную' въ рамкахъ трехъ различныхъ эпохъ: Греціи, XVIII вѣка, и современности. Правда, подобный ретроспективный методъ не новъ: такъ ставились 'Эросъ и Психея' у Незлобина, такъ тѣшили публику 'Кривое Зеркало'. Но примѣненіе историческаго обозрѣнія къ буфонадѣ Оффенбаха, въ принципѣ, не лишено остроумія. И однако вышло не смѣшно, потому что стрѣлы заострены были слишкомъ ужъ тонко.

Въ первомъ актѣ—'Архаической вазѣ'—очевидно имѣлась въ виду пародія на вазовыя и археологическія увлеченія современности,—недаромъ показанъ былъ даже кусокъ облупившейся вазовой росписи!—но пародія была не стильна. Актеры не сумѣли выдержать характера силуэтныхъ движеній à la Нижинскій въ 'Фавиѣ', скоро сбились на реалистическія позы и въ концѣ столпились въ живую, 'саннинскую' толпу. Кромѣ того, вслѣдствіе перехода актеровъ изъ перваго этажа во второй—не было иллюзи двухъ зонъ вазовой живописи.

Во второмъ актѣ дѣйствіе перенесено было въ вѣкъ рококо, и гигантская постель занимала всю сцену,—ложе тысячеклѣтнаго Адюльтера... Но странная вещь, почему-то, несмотря на постельный характеръ дѣйствія, въ немъ не было пикантности и остроты. Это было не ложе фривольнаго вѣка, а та поддѣлка подъ Louis XV, которую изготовляютъ въ Парижѣ современные фабриканты. Чувствовалось желаніе дать кое что отъ Бирдслея, но выстѣ-

съ тѣмъ прислужницы Елены были въ костюмахъ Шардена!

Въ третьей картинѣ—карусель не то въ Парижѣ, не то въ Москвѣ. У Ванъ-Донгена есть великолѣпная акварель 'Карусель', гдѣ дамы на свиньяхъ дѣйствительно—символы столичнаго 'тру-ля-ля'. Нѣчто въ этомъ же родѣ дано было и здѣсь, и это было недурно и выразительно. Но уже совершенной гипертрофией выразительности является Менедай въ... ваннѣ, посаженный туда для виднаго униженія роконоса. У Вересаева есть разсказъ 'Прекрасная Елена', гдѣ въ актерѣ Менедай авторъ пожалѣлъ актера-человѣка; такъ и мыѣ стало жалко артиста 'Свободнаго театра', посаженнаго въ ванну для удовольствія 'Елены Лебедевны' и 'Париса Приамыча'.

О Москва, Москва! Она сумѣла даже изъ петербургской виньетки Сомова сдѣлать громадную московскую афишу. Я говорю о Сомовскомъ занавѣсѣ.\*

А можетъ, быть неуслѣхъ 'Елены Прекрасной' объясняется просто нашей исконной русской неспособностью къ смѣху...

Наконецъ, съ чувствомъ пріятнаго удовлетворенія можно отмѣтить услѣшность третьей постановки 'Свободнаго театра'—'Покрывала Пьеретты' Шницлера. Дѣйствіе этой пантомимы развертывается съ изящной и напряженной страстностью и смотрится съ большимъ интересомъ. Правда, и здѣсь есть недочеты, опять таки въ области живописной и пластической, которые слѣдуетъ отмѣтить, ибо ими умаляются несомнѣнные достоинства постановки.

Балтрушайтисъ написалъ красивые стихи для пролога, но стихи эти произносятся Сивилой, свѣтящейся на абсолютно-черномъ фонѣ (съ одной звѣздочкой)—въ позѣ и въ складкахъ рождественскаго ангела изъ Jugend! Интересный замыселъ маріонеточнаго пролога не осуществленъ—наоборотъ, все время ищешь современнаго волшебнаго фонаря...

\* Въ немъ интименъ и милъ второй планъ, но несуразно велики и скучны переднія фигуры, мимы и интимны парчевыя пятна костюмовъ—но слишкомъ плакатно ярки алая облака...

Дѣйствіе первое—комната Пьеро; это Пьеро XIX вѣка, Пьеро-романтикъ, полу-поэтъ, полу-художникъ, обитающій въ мастерской какого-нибудь седьмого этажа. Декорация Арапова выполнена въ сдержанной, сѣрой гаммѣ аристократическаго intégieur'a, которая, однако, не совсѣмъ пріятно сочетается съ красноватымъ заревомъ большого окна (ужъ не свѣтъ ли городскихъ огней?) и въ особенности—съ алой скатертью стола. Если можно еще примириться съ красноватымъ пятномъ окна, вмѣсто традиціоннаго clair de lune, то алая скатерть совсѣмъ не пріемлема въ этой строгой, почти графической рамкѣ Арапова. Здѣсь, на этомъ столѣ смерти, хочется чернаго пятна. Въ третьемъ дѣйствіи, когда Пьеро уже грустъ—опять таки слишкомъ утрированъ теплый тонъ освѣщенія: вѣдь теплые тона противорѣчатъ мрачному впечатлѣнію смерти. Можетъ быть, здѣсь, вмѣстѣ съ догорающими свѣчами, надо было показать мертвенный холодъ луны...

Второе дѣйствіе переноситъ насъ на свадебный пиръ въ домъ отца Пьеретты. Очень психологиченъ замыселъ этой картины. Въ противоположность богемному благородству мастерской Пьеро—здѣсь царство буржуазной мишурѣ и красивой слащавости; въ противоположность подлинной страсти Пьеро и Пьеретты—здѣсь мѣръ кукольной жизни, холоднаго этикета, маріонеточныхъ чувствъ. Но почему все это перенесено на столѣтіе раньше—почему не Biedermaierstyl, а XVIII вѣкъ? Почему стилизация—не стильна? Почему фигуры гостей похожи на фарфоровыя куклы (и это хорошо), а стѣны и колонны, сплошь серебряныя—точно сдѣланы изъ бумаги, пестрятъ какой-то оспенной рябью и качаются вмѣстѣ съ танцующими? Нельзя въ угоду стилизации, хотя бы и самой остроумной, извращать характеръ дѣйства и матеріала. Въ 'Гамлетѣ' Художественный театръ тоже прибѣгъ къ мишурному впечатлѣнію сплошнаго золота—но тамъ золото впечатляло именно какъ металл, а здѣсь серебро—лишь тряпка... Зато удачно найденнымъ гротескомъ выдѣляется на этомъ фонѣ свирѣпый, черный силуэтъ Арлекина, буржуазнаго ревнивца. И вотъ въ эту-то

кукольную среду врывается живая скорбь Пьеретты и надрывный танецъ ея съ Арлекиномъ—г-жа Кооненъ (Пьеретта) прекрасно появилась на сценѣ; это лучший ея моментъ. Мотивъ контраста марionеточной пантомимы съ подлинной страстностью—основная пластическая канва всей постановки, ея принципиальное достоинство и фактический недостатокъ. Ибо этотъ драматическій и экспрессивный элементъ не сливается съ музыкой въ одно ритмическое цѣлое, не воплощается пластически—но дисонируетъ. Всякій разъ, когда Пьеретта на сценѣ—ждешь слова, и вздоха, и крика. Ея мимика, особенно въ III актѣ,—не пантомимная, но бытовая, реалистическая. Она играетъ, но не танцуетъ. А Пьеро, наоборотъ—въ большей степени имѣетъ чѣмъ драматиченъ.

Въ началѣ перваго акта, къ тоскующему Пьеро веселымъ гротескомъ врывается гирлянда его друзей—Фредъ, Флорестанъ и ихъ дамы. Это—марionетки, которымъ чужда настоящая скорбь Пьеро. Въ концѣ III дѣйствія, когда Пьеро и Пьеретта уже трупы, они снова приходятъ—безшумныя, смѣшныя фигурки—и здѣсь появленіе ихъ чрезвычайно умѣстно. Не знаю, предположено ли оно у Шницлера; но такъ появляются замаскированныя дѣти въ *«Carnaval des Enfants»* Сенъ Жоржъ де-Буелле, и это тоже хорошо. И кажется: вотъ опять затанцуютъ они—на этотъ разъ вокругъ труповъ Пьеро и Пьеретты... Но ничуть не бывало: вотъ наткнулись они на картину смерти и замерли въ ужасѣ—въ ужасѣ обывателей! Этимъ бытовымъ акордомъ и завершается *«Покрывало Пьеретты»*. А между тѣмъ, въ кукольной готовности къ танцу этихъ фигурокъ, въ ихъ несмущаемости—весь смыслъ пантомимы, какъ игровой драмы. Здѣсь должна была быть улыбка, разряжающая драматизмъ предыдущаго,—улыбка вѣчно играющей жизни, улыбка Сивиллы, дергающей за ниточку марionетокъ... И опять интересный замыселъ искаженъ реалистическимъ «осложненіемъ»... Кто-то сказалъ, что при видѣ *«Покрывала Пьеретты»* кн. С. Волконскій упалъ бы въ обморокъ. Но видѣ отъ Москвы до кн. Волконскаго да-

леко, а до Далькроза—высоко. Спасибо же москвичамъ и на томъ, что они дали...

Я только что усумнился въ нашей способности къ смѣху, легкому и безпечному. Ну, а способны ли мы красиво страдать—или и скорбь наша не знаетъ удержу? Вотъ вопросъ, выдвигаемый постановкой *«Николая Ставрогина»* Художественнымъ театромъ.

Признаюсь, первый протестъ М. Горькаго противъ инсценировки *«Бѣсовъ»* меня мало убѣдилъ; я вбѣрилъ Художественному театру, что онъ найдетъ правильный подходъ къ этому «дьявольскому водевилю» и покажетъ въ немъ то, что отъ Бога,—отъ искусства. И все таки, каюсь—по окончаніи спектакля я тоже пришелъ къ убѣжденію, что ставить *«Бѣсовъ»* не слѣдовало.

Но не потому, что въ нихъ политическій пафосъ — Художественный театръ хитроумно отмежевалъ психологическое содержаніе *«Бѣсовъ»* отъ ихъ политической подкладки, и Петръ Верховенскій низведенъ былъ съ трона главнаго «бѣса» до степени маленькаго бѣсенка, смѣшной обезьянки... Но потому, что самая психологія «выщита настолько надрывной, что утратилась грань между театромъ искусства и театромъ ужасовъ. Это было не трагическое въ смыслѣ Аристотеля, облегчающее и очищающее душу, а трагическое въ смыслѣ... Рѣвнической картины, отъ которой еще горше жить на свѣтѣ. Надъ бѣсовскимъ страданіемъ не рѣвало здѣсь бого-вѣчное; за кошмарнымъ бредомъ вчерашней ночи не чувствовалось здѣсь просвѣтленности отстоявагося воспоминанія. А безъ этой перспективности, безъ этой *species aeternitatis*—развѣ возможно трагическое въ искусствѣ?

Можетъ быть, это оттого, что Художественный театръ, со свойственнымъ ему неустаннымъ горвнѣемъ, развилъ слишкомъ большую напряженность надрыва, а можетъ быть, иначе и нельзя иллюстрировать этотъ жестокий талантъ? Но только съ первыхъ же словъ Варвары Петровны вы чувствуете нарочитую напряженность, которая разряжается въ концѣ постановки лишь отчаяннымъ крикомъ. Сцена убійства Лизы (правда, выброшенная послѣ генеральной репетиціи)—нестерпима.

Зато очень хороши картина II — въ гостиной у Варвары Петровны, затѣмъ разговоръ Ставрогина (Качаловъ) съ Шатовымъ и прощальное объясненіе его же съ Лизой.

Переходя къ вѣшной сторонѣ постановки, приходится сдѣлать странную оговорку. Декораціи и костюмы Добужинскаго въ извѣстномъ смыслѣ спасли всю инсценировку, ибо это было единственное, на чемъ отдыхала душа среди бѣсовскаго надрыва, — особенно чудесенъ intérieu, въ которомъ Ставрогинъ наединѣ съ Лизой (въ зеленомъ платьѣ и красномъ платкѣ); я понимаю, почему нельзя было инсценировать 'Бѣсовъ' на фонѣ нейтральныхъ занавѣсокъ...

Но въ этомъ успокаивающемъ и прихорашивающемъ характерѣ декораціи Добужинскаго — ихъ же и осужденіе. Если стать на ту точку зрѣнія, что артисты правильно иллюстрировали Достоевскаго, то Добужинскій — неправильно иллюстрировалъ артистовъ. И не только потому, что онъ преувеличилъ любовное отношеніе къ подробностямъ быта, ко всѣмъ рѣшимъ портретамъ въ золотыхъ овальныхъ рамкахъ и бабушкинымъ кресламъ — но потому что его бытъ, хотя исторически и вѣренъ, но внутренне не соответствуетъ Достоевскому! Въ красной гостиной Варвары Петровны можно съ такимъ же успѣхомъ разыграть Тургенева. А вѣдь Тургеневъ для Достоевскаго — 'Кармазиновъ'...

Вы помните, какъ характеризуетъ одинъ герой Достоевскаго обстановку бильярдной — все это до того пошло и прозаично, что граничить почти съ фантастическимъ. Правда, въ 'Бѣсахъ' — не бильярдная, здѣсь по преимуществу барская обстановка, но и она, чтобы быть въ характерѣ Достоевскаго, должна граничить съ фантастическимъ. Кстати, психологичѣе всего у Добужинскаго и вышла комната Шатова. Во всемъ остальномъ — излишество красивой интимности, избытокъ настоящихъ вещей, холодокъ только что отдѣланной свѣженькой квартиры...

*Я. Туендгольдъ.*

#### Р. С. Еще о Гончаровой

Въ 'Рѣчи' отъ 21-го окт. помѣщена статья Александра Бенуа о Гончаровой. Въ художницѣ авторъ пріемлетъ все, даже въ ея 'американской чертовщинѣ' онъ видитъ исканіе 'новаго бога'. Въ концѣ же статьи приводится бесѣда съ однимъ критикомъ, поразившимъ автора статьи тѣмъ, что онъ не считалъ нужнымъ хвалить выставку Гончаровой оттого, что московскія газеты ее поддержали. Отсюда А. Бенуа дѣлаетъ выводъ объ 'индивидуализмѣ' и 'снобизмѣ' современности, о невозможности 'религіознаго созиданія'.

Такъ какъ я, при всемъ моемъ восторгѣ передъ талантомъ Гончаровой, въ замѣткѣ объ ея выставкѣ (Аполлонъ № 8) тоже старался подчеркнуть отрицательныя ея стороны, и, сдѣловательно, также рискую попасть въ категорию 'индивидуалистовъ' и 'снобовъ' — то да позволено мнѣ будетъ сказать и свое слово о зависимости между газетами и критикой.

Да, конечно, бранить только потому, что другіе хвалятъ — это снобизмъ и даже не, реформированный, а самый примитивный. Но развѣ не обязана критика особенно подчеркивать ложные уклоны художника и именно тогда, когда онъ уже добился широкаго признанія? Пока съ талантомъ не считаются, надо прежде всего доказывать, что это — талантъ; говорить о томъ, что въ немъ уязвимо, нельзя: лежачаго не бьютъ. Но разъ талантъ утверждёнъ, надо тѣмъ строже отнестись къ нему — въ интересахъ его же собственного развитія. Въ частности же, уязвимой стороной Гончаровой я и считаю какъ разъ то самое отсутствіе 'религіознаго созиданія', въ которомъ А. Бенуа винитъ современную критику. Самъ же онъ говоритъ, что 'подходъ Гончаровой къ религіознымъ темамъ — явно эстетическій'. А такъ подходить къ религію, по моему, нельзя, — тогда ужъ лучше совсѣмъ къ ней не подходить. Возвращаясь къ той же статьѣ А. Бенуа, скажу еще одно: нельзя оправдывать американизмъ современной художественной молодежи тѣмъ, что 'глядя на гигантскую выставку Гончаровой, понимаешь, что можно пуститься на что угодно, лишь бы достучаться'.

Нельзя, потому что недостучание—удѣлъ почти всѣхъ лучшихъ художниковъ и, однако, они не пускались на 'что угодно'. Стучаться надо только въ душу людскую, а остальное—приложится.

Я. Т.—дѣ.

## ОБЩЕСТВО ДРУЗЕЙ РУМЯНЦОВСКАГО МУЗЕЯ

Въ началѣ текущаго года открыло свои дѣйствія Общество Друзей Румянцовскаго Музея, ставшее себѣ задачей, по примѣру подобныя же обществъ на Западѣ, содѣйствовать Музею не только въ пополненіи его коллекцій но и въ такой его дѣятельности, которая способствовала бы поднятію художественнаго и культурнаго уровня самыхъ широкихъ круговъ публики.

Предсѣдателемъ Общества избранъ П. И. Харитоненко, товарищемъ предсѣдателя—кн. С. А. Щербатовъ, секретаремъ—Н. И. Романовъ, казначеемъ—В. В. Горшановъ, членами общества—И. Э. Грабарь, А. А. Корзинкинъ, А. В. Морозовъ, Ф. О. Шехтель и М. Ф. Якуничковъ. Почетное предсѣдательство принято Почетителемъ Румянцовскаго Музея Великимъ Княземъ Николаемъ Михайловичемъ.

На первыхъ порахъ Общество сосредоточить свои заботы на Отдѣленіи изящныхъ искусствъ. Со временемъ могутъ образовываться секціи, соотвѣтствующія другимъ отдѣленіямъ Музея. Въ ближайшемъ будущемъ Общество намѣрено приобрести для Музея художественныя произведения, содѣйствовать ему въ устройствѣ выставокъ, а также устраивать свои собственные выставки и лекціи по вопросамъ искусства.

Такъ, нѣкоторые члены Общества обѣщали пополнить принадлежащими имъ гравюрами и офортами выставки 'Эпохъ западно-европейской гравюры' и 'Современной русской гравюры', которыя Отдѣленіе изящныхъ искусствъ Румянцовскаго музея предполагаютъ устроить въ теченіе этой зимы.

Въ цѣляхъ распространенія художественныхъ знаний, Общество рѣшило организовать не-

большіе курсы по искусству, въ 4—5 лекцій, посвященные хранящимся въ Музеѣ произведениямъ. Имѣется въ виду также учрежденіе систематическихъ курсовъ по исторіи искусства, на подобіе 'Ecole du Louvre'.

Общество Друзей' асигновало средства для приглашенія втораго руководителя экскурсій городскихъ и среднихъ учебныхъ заведеній по Музею.

Н. В. Н.

## ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ

Очередная, XXIV, выставка Товарищества Южно-русскихъ Художниковъ открылась въ залѣ Музея изящныхъ искусствъ.

Обозрѣвая южно-русскую выставку, не приходится говорить о воплощеніи какихъ нибудь новыхъ заданий. Жизнь, 'претворенная' мѣстнымъ художествомъ, не поднимается выше повседневноности, и той зовущей силы, что излучается произведениями чистаго искусства, въ представленныхъ здѣсь полотнахъ—нѣтъ. Случайно попалъ сюда Сарьянъ. Въ будущемъ году, такъ же случайно, можетъ очутиться и кто нибудь другой изъ подлинныхъ живописцевъ, и запрчатъ его одесситы въ какой нибудь дальній уголъ...

Работы Сарьяна интересны, облачаютъ большое живописное дарованіе, умѣние въ простой синтетической формѣ выразить самыя сложныя преодолѣнія. Его египетскіе пейзажи и natures mortes полны солнца и свѣжести воспріятія. Хороша 'Египтянка' въ коричнево-зеленой гармоніи, и горы въ сине-желтой гармоніи.

Рядомъ съ Сарьяномъ—какъ проигрываютъ картины Бразя! У него дѣльный рядъ заморскихъ пейзажей (Бретань). Всѣ написаны какъ то равнодушно пестро и ярко. И кажется, Бразя—и искреннѣе, и серьезнѣе въ работахъ своей подлинной манеры, въ рядомъ висящихъ сѣрыхъ, туманныхъ этюдахъ Петербурга. Импрессионизмъ Бразя не претворенъ и не пережитъ, а потому очень скученъ. То же можно сказать и о Бродскомъ, у котораго та же раздвоенность, то же живописное двуличіе. Въ однихъ работахъ (портреты) палитра его жесткая, неприятная и бѣдная красками. Въ итальянскихъ этюдахъ—какая-то нарочно мно-

годивѣтная красивость и надуманность. Гораздо интереснѣе итальянскіе этюды г. Штурмана: 'Венеція', 'Сіена' взяты въ сильныхъ и яркихъ противопоставленіяхъ желтаго и снѣга. Г. Волокидинъ, увлекающійся красочными сочетаніями въ своихъ 'Парусахъ', забылъ ввести паруса въ общій узоръ живописнаго сочетанія, и поэтому они детонируютъ, 'рѣжутъ глазъ'. Г. Ганскій почти ежегодно мѣняетъ манеру своего письма. Какъ исканіе, это могло бы быть интересно, но, право, его 'Римъ', 'Капри', 'Венеція' не поднимаются выше расцвѣченной фотографіи, хотя и въ импрессионистскомъ нарядѣ. Эскизно набросанныя картины г. Леблана — 'Купальщицы', 'Вечеръ' — говорятъ о вкусѣ автора и знакомствѣ съ современными французами. Изъ молодыхъ художниковъ отмѣчаю работы г. Малика, Лаховскаго (этюды), г-жи Зибенштейнъ ('Балконъ'), Загороднюка (гипсъ—'Амазонка'). Это все экспоненты.

Работы же членовъ Т-ва, положительно, никакого 'преодоленія жизни' не являютъ. Для нихъ жизнь какъ бы остановилась, застыла уже въ 'найденныхъ' формахъ. Напр., г. Кишиневскому неизвѣстно, что для передачи солнца ('Солнцекъ') нужны не пуды бѣлизны, а опредѣленные противопоставленія живописныхъ valeurs; гг. Бершадскій и Буковецкій фабрикують одни и тѣ же портреты въ 'музейныхъ' тонахъ. Въ работахъ г. Нилуса—все та же тусклость и непріятная чернота, дѣлающія его 'Ночи' типично провинціальными издѣліями. Г. Дворникову природа является въ видѣ застывшей массы, бѣдной превращеніями. Если его 'оттепель' отчасти интересна, то остальные холсты повторны и однообразны по живописнымъ мотивамъ. Этюды г. Костанди, помѣченные 93-мъ годомъ, показываютъ, насколько сильнѣе онъ былъ раньше и какъ мало осталось отъ его живописи черезъ двадцать лѣтъ. Декоративный отдѣлъ очень малъ, и это очень жаль: повидному, усилія декоративнаго искусства на Западѣ не вызываютъ въ южно-русскихъ художникахъ никакого соревнованія. Отмѣчаю только работу г-жи Любови Гаушъ ('Видѣніе'—вышитая картина).

Выставка значительно выиграла бы, если бы южно-русскіе рѣшились наконецъ, освободиться отъ живописнаго хлама, занимающаго къ тому же центральный залъ.

Всѣмъ этимъ гг. Бальдамъ, Поповымъ, Нааке, Дудиннымъ и проч. необходимо было бы указать ихъ настоящее мѣсто. Они вносятъ въ эту выставку невозможно пошлый тонъ. Только самоограниченіемъ и уступкой мѣста молодымъ силамъ 'старые' южные художники, можетъ быть, вознаградили бы насъ за свою бѣдную немочь.

Нѣкогда драматическій театръ въ Одессѣ стоялъ высоко и былъ предметомъ самаго восторженнаго поклоненія. Сейчасъ требуютъ по отношенію къ нему снисхожденія и поддержки. И это несправедливо. Ибо въ самой сущности своей нынѣшняя драма въ Одессѣ стоитъ низко и прямого отношенія къ искусству не имѣетъ. Этимъ, вѣроятно, и объясняется, что въ труппѣ г. Арнольдова—вѣшняя и внутренняя неустройства, и что талантливый артистъ г. Глаголинъ принужденъ былъ среди сезона выйти изъ состава труппы. Артистъ отказался выступать въ той фарсовой и прочей чепухѣ (какъ, напр., 'Господа Мейеры'), которая изо дня въ день заполняетъ репертуаръ 'Русскаго театра'. Съ мнѣніемъ г. Глаголина согласилась и наиболѣе чуткая часть публики. Такія пьесы, какъ 'Красная мантия', 'Годубая кровь', 'Династія', лишены всякаго художественнаго значенія, проходятъ при пустомъ зрительномъ залѣ. Если къ этому прибавить, что ставятся пьесы въ высшей степени неразумно, безъ соблюденія стили и безъ знанія эпохи, то становится очевиднымъ, что г. Арнольдъ вусовъ одесской публики не угадалъ, хотя шлоднымъ пунктомъ своей антрепризы поставилъ именно угожденіе 'вкусамъ публики'.

Пьеса С. Юшкевича 'Бѣсъ' явилась кстати, чтобы подогрѣть интересъ къ гниющей одесской драмѣ. 'Бѣсъ' сдѣлался объектомъ шумной и неглубокой рекламы и безконечныхъ споровъ въ мѣстной печати. Если же я останавливаюсь на этой пьесѣ, то вовсе не потому, что по своимъ художественнымъ достоинствамъ она оправдываетъ шумъ, поднятый вокругъ нея. Г. Юшкевичу показалось, что онъ открылъ нѣкую правду жизни и воспроизвелъ ее въ ея самыхъ подлинныхъ формахъ. Но отъ г. Юш-

кевича скрыто, что жизнь можно угадать только в ее извѣчных и синтетических вывѣсках. И в этомъ единственномъ случаѣ реализмъ поднимается до степени искусства. 'Бѣсъ' г. Юшкевича не даетъ объясненія загадки трагического въ человѣческихъ отношеніяхъ, и вся та пошлость и дикость жизни, которую онъ преподноситъ, не болѣе интересна, чѣмъ какая нибудь случайная уличная сцена. 'Бѣсъ'—очень скучное издѣлье, но чтобы привлечь вниманіе скучающаго зрителя, авторъ прибѣгаетъ къ дешевымъ эффектамъ и мелодраматическимъ краскамъ. 'Бѣсъ' Юшкевича—ничтожное сочиненіе, но кричащее. Авторъ его безпомощно тонетъ во всѣхъ нагроможденныхъ имъ случаяхъ зла жизни, не умѣя ничего противопоставить имъ, что оправдывало бы смыслъ бытія. вмѣсто картины жизни—какой-то кошмарный и глупый шаржъ.

Въ одномъ изъ мѣстныхъ театровъ миниатюръ интересны выступленія трагика М. В. Дальскаго въ отрывкахъ классическихъ авторовъ. Его маркизъ Поза въ 'Донъ-Карлосъ' и 'Рюи Блазъ' исполнены пластическихъ намбрѣй и влюбленности въ самодовлѣющее значеніе Слова.

*Мих. Гершенфельдъ.*

## МУЗЫКА ВЪ ОДЕССѢ

Второй сезонъ концертовъ симфоническаго оркестра въ городскомъ саду не принесъ съ собой ничего, заслуживающаго особеннаго вниманія, если не считать прѣзда Р. Гліера, который продирижировалъ однимъ симфоническимъ концертомъ. Все прочее велось, какъ ведется изъ года въ годъ. Подъ конецъ дѣло дошло даже до экспериментовъ сомнительнаго свойства, вродѣ совмѣщенія въ программѣ симфоническаго концерта 'Манфреда' Чайковскаго и бульварныхъ парижскихъ пѣсенъ весьма низкопробнаго достоинства.

Зато Одесса въ настоящее время справедливо можетъ похвастать началомъ зимняго музыкальнаго сезона.

Я думаю, что за все время существованія Одессы, не было въ ней такого богатства и

разнообразія въ смыслѣ музыки, какъ теперь въ теченіе сентября и октября. Начну съ опернаго театра. Опера городского театра, влчавшая въ прошломъ сезонѣ довольно жалкое существованіе, настолько жалкое, что одно время былъ даже поставленъ ребромъ вопросъ о самой возможности ея существованія, опера въ настоящее время сильно поднялась, окрѣпла; на оперномъ горизонтѣ Одессы открылись такія возможности, о которыхъ прежде и думать болѣлись! вмѣсто традиціонныхъ 'Травиата', 'Аидъ', 'Гугенотовъ' и т. д., составившихъ въ былыя времена главную пищу одесситовъ, любителей оперной музы, городской театр открылся постановкой ряда оперъ, въ корнѣхъ измѣнившихъ весь характеръ репертуара. Сезонъ начался 'Хованщиной'. Оперу Мусоргскаго поставили со всей возможной тщательностью, со всѣмъ возможнымъ стараніемъ и добились дѣйствительно превосходныхъ результатовъ. Массовыя сцены поставлены интересно (режисеръ—А. Эйхенвальдъ), отдѣльные исполнители вполне отвѣчали требованіямъ своеобразнаго творчества Мусоргскаго. Наиболѣе яркими были Марea (г-жа Черненко), старикъ Хованскій (г. Жарковскій), Голицынъ (г. Селявинъ), подъячій (извѣстный петербуржца г. Барышевъ), Шапловитый (г. Залевскій). Немного блѣднѣе прочіихъ былъ Доснѣй (г. Мельникъ); оркестромъ дирижировалъ г. Прибикъ, превосходный музыкантъ, искусно сумѣвшій вывить суть партитуры Римскаго-Корсакова.

Вслѣдъ за 'Хованщиной' начался рядъ 'Вагнеровскихъ торжествъ', какъ писалось въ афишахъ. Wagner-Fest'ы начались 'Валькиріей' съ г-жой Черкасской въ роли Брингильды. 'Валькирія', поставленная также съ большой тщательностью, за короткое время заняла почетное мѣсто въ репертуарѣ опернаго театра. Подъ управленіемъ г. Палицына музыкальная часть постановки не оставила желать лучшаго. Кстати, оркестръ городского театра въ настоящее время сильно реформированъ: онъ увеличенъ (деревянные въ тройномъ составѣ, небывалое явленіе въ исторіи одесскаго театра), приглашено нѣсколько солидныхъ музыкантовъ. О томъ, насколько г-жа Черкасская являет-

ся прекрасной исполнительницей вагнеровских партій, петербуржцамъ хорошо известно, какъ известно и то, съ какой одухотворенностью проводить артистка партію Брингильды. Съ трудной ролью Вотана очень талантливо справился г. Залевскій, молодой пѣвецъ съ превосходнымъ голосомъ и большимъ сценическимъ дарованіемъ. Но самымъ крупнымъ событіемъ въ музыкальной жизни Одессы, конечно, является постановка 'Тристана и Изольды', первая не только въ Одессѣ, но и вообще на русской провинціальной оперной сценѣ.

Какъ странно привѣтствовать въ Одессѣ 'Тристана', какъ новинку, когда подумаешь, что этой 'новинкѣ' уже за шестьдесятъ лѣтъ! Болѣе подустодѣтія понадобилось на то, чтобы величайшая поэма любви, величайшая изъ всѣхъ когда либо написанныхъ, увидела свѣтъ рамы опернаго театра не какого нибудь захолустнаго города, а города, считающагося въ имперіи четвертымъ по величинѣ музыкальнымъ центромъ! Сколько посредственныхъ, рыночныхъ произведеній успѣла за то же время переслушать одесская публика, сколько бессмысленнаго и нецѣльнаго впитала въ себя за это же время одесскій оперный театръ. Но въ концѣ концовъ событие все таки свершилось, такое событие, равнаго которому одесскій оперный театръ не видѣлъ за все время своего существованія. И надо отдать полную справедливость театру: онъ отнесся къ постановкѣ 'Тристана' очень внимательно. Г. Прибикъ, руководившій музыкальной частью, выполнилъ свою задачу такъ, какъ можетъ это сдѣлать большой музыкантъ, понимающій и чувствующій суть музыкальнаго творчества Вагнера. Оркестръ звучалъ отлично, все было ясно, со вкусомъ выдѣлены были необходимыя детали. Наибольшее впечатлѣніе произвелъ второй актъ, гдѣ музыка достигаетъ вершинъ красоты и вдохновенія. Г-жа Черкасская исполняетъ партію Изольды глубоко прочувствованно и талантливо. У артистки отличная фраза, умѣние передать сокровенную суть, тающуюся въ звукахъ, къ тому же и большая артистическая чуткость. Г. Димано, пѣвецъ изъ Мелотъ, пѣвшій партію Тристана на иѣмецкомъ языкѣ, оказался весьма недурнымъ исполнителемъ. Съ его большимъ

голосомъ онъ легко преодолевалъ вокальныя трудности партіи, далъ ей дѣльное музыкальное толкованіе, вложилъ въ нее много увлеченія. Превосходно звучалъ у г-жи Черкасской и г. Димано грандіозный любовный дуэтъ второго акта. Брангена—г-жа Федосьева, Король Маркъ—г. Марьяшесъ. Остальные, т. е. Курвенагъ и Мелотъ, были блѣды. Вишняя постановка—нарядна. Единственный минусъ и крупный минусъ—купюры. Тутъ соединились купюры трехъ родовъ: купюры иѣмецкія, купюры иѣстнаго, одесскаго, происхожденія и купюры, принятія на Маринской сценѣ (самыя нехлѣбныя и варварскія).

Для слѣдующаго Wagner-Fest назначенъ 'Тангейзеръ'. Въ промежуткахъ между 'Вагнеровскими торжествами' шли 'Ожерелье Мадонны' Вольфъ-Феррари и 'Долина' д' Альбера (постановки приличныя, иѣстами удачныя) и двѣ-три старыя оперы, какъ 'Фаустъ', 'Онѣгинъ', 'Ликовая дама'. Оригинальнымъ образомъ откликнулся Городской театръ на годовщину смерти Чайковскаго: въ день годовщины, 25 октября, въ Городскомъ театрѣ состоялся... концертъ Плевидкой. Какъ это по одесски! Впрочемъ, только что открытая одесская консерваторія тоже ничѣмъ не отозвалась на годовщину.

Въ началѣ сезона прѣбывалъ въ Одессу С. Кусевидкій со своимъ оркестромъ и сыгралъ циклъ произведеній Чайковскаго, куда вошли всѣ шесть симфоній, 'Франческа', первая сюита, скрипичный и фортепьянный концерты (гг. Полякинъ, Барабойчикъ) и виолончельныя вариации на тему рококо (г. Дега). Исполненіе г. Кусевидкаго было прекрасное, талантливое. Вообще говоря, концертный сезонъ до сихъ поръ былъ чрезвычайно разнообразенъ и богатъ. За короткое сравнительно время у насъ перебывали Исаяе, Рахманиновъ, Годовскій. Исаяе далъ два концерта, въ которыхъ сыгралъ 'Крейцерову сонату', сонату Цезаря Франка (съ ея чудеснымъ канономъ въ послѣдней части), концертъ Мендельсона и рядъ мелкихъ сочиненій. Изумительное благородство игры, классическая ясность и стройность, громадный вкусъ и темпераментъ, умѣряемый требованіями чисто музыкальными, все это виѣстѣ взятое

давно уже поставило Исае во главѣ современныхъ скрипачей-виртуозовъ.

С. Рахманиновъ блестяще сыгралъ рядъ собственныхъ произведеній, среди которыхъ выдѣлилась соната ор. 36, какъ произведеніе интересно задуманное. Рахманиновъ часто 'задумываетъ' интересно, но тѣмъ не менѣе есть въ его творчествѣ что-то сухое, пожалуй, что и академичное...

Леопольдъ Годовскій поразили всѣхъ своей феноменальной техникой и изумительнымъ исполнительскимъ талантомъ, къ которому необходимо прибавить и талантъ творческой. Последний проявляется иногда у Годовскаго совершенно своеобразно. Я разубью его необыкновенныя передѣлки различныхъ чужихъ произведеній. Это именно не передѣлки, а какое-то творчество наново, что ли, какъ будто Годовскій, получивъ отъ другихъ общую схему даннаго сочиненія, взялся претворить его во всесторонне разработанное, законченное во всѣхъ мелочахъ произведеніе. Надо удивляться безконечной гармонической и контрапунктической изобрѣтательности Годовскаго, который при всѣхъ ухищреніяхъ тѣмъ не менѣе никогда ни въ чемъ не нарушаетъ стили даннаго произведенія. Вспомнимъ хоть 'Lambourin' Рамо, облеченный Годовскимъ въ такой богатый и тонкій техническій уборъ.

*Б. Яновскій.*

#### ПИСЬМО ИЗЪ ЯРОСЛАВЛЯ

Приближающійся къ концу 1913 годъ, видимо, не оставитъ никакого замѣтнаго слѣда въ художественной жизни Ярославля. Въ сезонѣ 1912—13 года прекрасный городской театръ имени Ф. Г. Волкова представлялъ убогую картину: въ немъ подвизалась плохая, сугубо провинціальная труппа А. М. Коралли-Торцова, и безконечный сбѣрый рядъ спектаклей, которыми угощала насъ эта антреприза, имѣла очень отдаленное касательство къ настоящему искусству. Великимъ постомъ и на пасхѣ порадовали насъ рядомъ гастролей артисты московскихъ театровъ, Малаго и

Незлобина, и хорошая опера П. Н. Мамонтова.

Въ теченіе пасхальной недѣли Ярославское Художественное Общество устроило четвертую выставку произведеній своихъ членовъ. О характерѣ этихъ выставокъ мнѣ уже приходилось говорить въ 'Русской Художественной Лѣтописи'; выставка этого года была не хуже предыдущихъ. Публика посѣщала ее очень усердно, была недурная продажа картинъ.

Въ маѣ мѣсяцѣ удостоилъ нашъ городъ своимъ посѣщеніемъ какой-то 'знаменитый' художникъ Е. Д. Вучичевичъ, прѣбывавшій въ Ярославль прямо изъ Лондона, гдѣ онъ устраивалъ свою выставку. Выставка производила удручающее впечатлѣніе: произведенія этого художника—безвкусно размалеванные холсты и картоны, достоинствомъ не выше тѣхъ олеографій, которыя ибкогда давались въ качествѣ приложеній къ 'Родниѣ' и 'Нивѣ', а теперь продаются на толкучкахъ и ярмаркахъ. Но картины г. Вучичевича очень 'понятны', на нихъ выписанъ каждый листъ, изображена каждая травка, и потому онѣ очень понравились,—не публикѣ, которая, несмотря на всевозможныя зазыванія, на выставку не ходила, а нашимъ доморощеннымъ 'художественнымъ критикамъ', и вся мѣстная пресса, съ рѣдкимъ единодушіемъ, посвятила творчеству г. Вучичевича восторженныя статьи. Бѣда, конечно, не въ томъ, что г.г. Вучичевичи развѣзжаютъ по Россіи со своими художественными магазинами, а безконечно грустно то, что у нихъ хватаетъ... смѣлости, пользуясь большимъ интересомъ къ русскому искусству, который теперь наблюдается на Западѣ, показывать свои убогія малеванія въ Лондонѣ, Мюнхенѣ и другихъ художественныхъ центрахъ, выдавая себя за крупныхъ русскихъ художниковъ. И по картинамъ г.г. Вучичевича иногда судятъ за границу о русскомъ искусствѣ! Противъ такого явленія нужно возставать всѣми силами, и да будетъ стыдно тѣмъ 'критикамъ', которые своими невѣжественными писаніями поддерживаютъ въ Россіи г.г. Вучичевичей и выдаютъ этимъ злѣйшимъ врагамъ русскаго искусства печатныя похвальные листы, прославляя ихъ

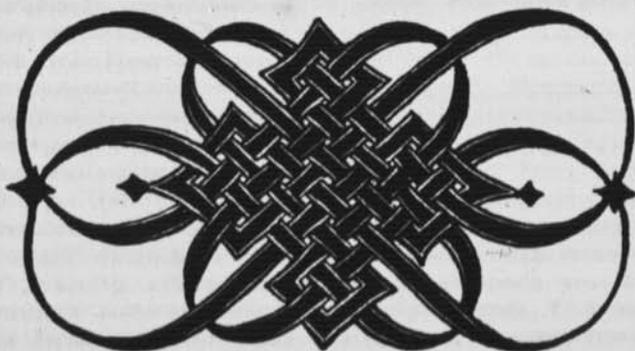
низкопробное ремесло и поощряя наглость их зарвавшася самолюбія.

20 сентября 1913 г. открылся третій сезонъ въ театрѣ имени Волкова. Первые впечатлѣнія—довольно удовлетворительны. Въ труппѣ есть хорошія силы: г-жи Голодкова, Максимова, г.г. Гриневъ, Лаврецкій, Муромцевъ, Соснинъ, Невѣдомовъ (режисеръ). Но дагѣ шаблона дѣло все таки не идетъ, да ничего другого и нельзя ждать отъ нынѣшняго антрепренера Волковского театра, г. Корали-Торцова... Будемъ надѣяться, что на будущій сезонъ городъ, наконецъ, сумѣетъ найти для прекраснаго ярославскаго театра достойнаго антрепренера.

Замѣтное оживленіе въ художественную жизнь Ярославля внесъ ярославскій отдѣлъ Общества защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины. Молодой отдѣлъ (онъ учрежденъ годъ тому назадъ) уже успѣлъ одержать очень крупную побѣду; ему мы обязаны тѣмъ, что запущенный и нѣсколько

лѣтъ назадъ изуродованный безобразной окраской храмъ Николая Чудотворца (въ общепитіи называемый храмомъ Николы Мокраго) будетъ, наконецъ, приведенъ въ подобающій этому великолѣпному сооруженію видъ. Храму Николы Мокраго отдѣлъ 'Общества защиты' удѣлилъ много вниманія: его осматривала комисія изъ членовъ Совѣта отдѣла и приглашенныхъ ими архитекторовъ, о состояніи его дѣлались доклады на общемъ собраніи членовъ отдѣла. Эти старанія теперь увѣнчались полнымъ успѣхомъ, и на ремонтъ и частичную реставрацію храма военнымъ министерствомъ, въ вѣдѣніи котораго онъ находится, отпущено 41.000 руб. (въ періодъ времени съ 1914 по 1918 г.). Остается пожелать, чтобы ремонтъ и реставрація этого выдающася памятника русскаго зодчества середины XVII вѣка были произведены съ должнымъ художественнымъ пониманіемъ.

*Ник. Иванъшицъ.*



# Хрошка

## НОВЫЯ КНИГИ ПО ИСКУССТВУ.

В. А. Сѣровъ. Альбомъ 'Солнца Россіи', изд. 'Копѣйка'. Цѣна 3 руб.

Valentin Séroff. Etude sur sa vie et son oeuvre par Marie Kovalensky. Bruxelles et Paris.

Эти двѣ книги неравнаго достоинства служатъ хорошимъ примѣромъ того, какъ за границей умѣютъ издавать книги и какъ въ Россіи не умѣютъ. Впрочемъ, говорить о неумѣніи 'Солнца Россіи', пожалуй, даже не приходится. Вѣроятно, издатели альбома меньше всего думали о Сѣровѣ, когда выпускали въ свѣтъ свои отвратительныя красочныя иллюстраціи, наклеенныя на отвратительнаго тона бумагу, сброшюрованныя въ безкусивѣйшей и грубой обложкѣ. Если читателю, вообще, не хочется пачкать рукъ, пусть лучше онъ не прикасается къ альбому 'Солнца Россіи', о которомъ художественная цензура (если бы была таковая) должна была бы позаботиться, дабы въ окнахъ книжныхъ магазиновъ не было видно этой скверной поддѣлки...

Вторая книга — несомнѣнно изящна. Правда, воспроизведенія нѣсколько мутны и какъ бы сдѣланы со стертыхъ клише, но зато вышность книги, начиная съ бумаги, кончая шрифтомъ, оставляетъ очень пріятное впечатлѣніе. Что касается самаго очерка, то, несмотря на всѣ наши симпатіи къ женскому художественному труду, мы принуждены сказать, что очеркъ г-жи М. Коваленской только... культурно-грамотенъ. Странно, что авторъ не могъ найти болѣе живого, болѣе трепетнаго, под-

хода, къ творчеству Сѣрова, о которомъ еще такъ мало сказано и такъ много можно сказать. Неужели, въ самомъ дѣлѣ, Сѣровъ не вызываетъ ничего личнаго, ничего внутренняго, ничего человѣческаго, а только эти окаменѣвшія и безжизненныя фразы? М. Коваленская просто, какъ будто, не чувствуетъ Сѣрова, какъ художника глубоко-индивидуальнаго; для нея его творчество—только 'хорошій рисунокъ' и подчасъ 'хорошая живопись'. Но этого мало, конечно... Хотя, повторяемъ, изданіе М. Коваленской очень пріятно, какъ изданіе. Ничего подобнаго на русскомъ языкѣ пока нѣтъ.

У.

Пятидесятилѣтіе Румянцовскаго музея въ Москвѣ (1862—1912). Историческій очеркъ. М. 1913.

Исторія Румянцовскаго музея за протекшіе полвѣка его существованія—это лѣтопись благихъ намѣреній и тяжелой борьбы хотя бы за частичное ихъ осуществленіе. Съ самаго начала и до послѣднихъ дней музею приходилось бороться съ крайнимъ недостаткомъ средствъ, съ тѣснотой помѣщеній, съ недостаткомъ личнаго состава... Первоначальный личный составъ опредѣлялся въ 17 человѣкъ. Съ этимъ составомъ музей жилъ 31 годъ, несмотря на то, что за это время его собранія увеличились съ 43.843 номеровъ книгъ, рукописей, монетъ, минераловъ, этнографическихъ предметовъ до 1.004.752, т.-е. въ 23 раза. Но и дѣлаемые въ слѣдующіе годы увеличенія штатовъ были слишкомъ незначительны, т. е.

въ еще большей прогрессіи возрасталъ притокъ жертвованій и поступленій. Дѣло доходило до того, что не хватало рабочихъ рукъ для текущей работы, и образовывались залежи неописанныхъ книгъ, брошюръ и другихъ предметовъ... Конечно, при такихъ условіяхъ трудно было думать о стройной плановѣрности работы; тѣмъ болѣе, что за все полустолѣтіе музею почти совсѣмъ не отпускалось средствъ на приобрѣтенія. Ростъ отдѣленій музея и пополненіе ихъ шли, въ большинствѣ случаевъ, путемъ пожертвованій и добровольныхъ даровъ. Этотъ способъ дарового расширенія отдѣленій музея наложилъ свою печать на ихъ характеръ, лишивъ весьма важныхъ качествъ—систематичности, соразмѣрности въ частяхъ.

Какъ ничтожны были суммы, выдаваемые на пополненіе коллекцій, иллюстриемъ примѣромъ хотя бы изъ исторіи Отдѣленія изящныхъ искусствъ. Суммы тратъ на это отдѣленіе достигали иногда 13, даже 10 рублей, а въ 1872 году—1 р. 15 коп. Если же въ иные годы расходъ возрасталъ до тысячи рублей, то это были траты на реставрацію картинъ, на обстановку и хозяйственные принадлежности. Такимъ образомъ, отсутствовало первое условіе для нормальнаго развитія—возможность пополнять коллекціи систематическими приобрѣтеніями, производимыми по опредѣленному плану, въ соотвѣтствіи съ руководящей мыслью учрежденія.

И если все же при такихъ почти невозможныхъ условіяхъ своего существованія, музей во многихъ случаяхъ выходилъ побѣдителемъ, находилъ возможность не только хранить свои сокровища, но и служить ими обществу, то это надо всецѣло отнести на долю упорнаго труда и любви къ дѣлу личнаго состава музея.

Справедливость требуетъ указать, что новое пятидесятилѣтіе музея начинается при болѣе счастливыхъ условіяхъ: новые штаты (1912 года) даютъ возможность, хотя не на долгое время, устранить нестроенія, созданныя благодаря недостаточности и личнаго персонала и матеріальныхъ средствъ; кромѣ того, ассигнованіе въ 15.000 рублей позволить, хотя бы въ скром-

ныхъ размѣрахъ, но систематически пополнять собранія, независимо отъ случайныхъ пожертвованій; наконецъ, строящіяся новыя зданія дадутъ нужный просторъ для музейныхъ сокровищъ.

Однимъ изъ благихъ начинаній, которому не суждено было окрѣпнуть благодаря общественному и государственному равнодушію (и о которомъ намъ не разъ еще, вѣроятно, придется пожалѣть), было возникшее почти одновременно съ образованіемъ музея 'Общество древне-русскаго искусства'. Членами-учредителями Общества были лица, ранѣе столь усердно хлопотавшія объ учрежденіи Румянцовскаго музея, связанные съ нимъ службой, научной дѣятельностью или всю жизнь благотворившія ему.

Насчитывая въ своихъ рядахъ такихъ членовъ, какъ Ѳ. И. Буслаевъ, И. Е. Забѣлинъ, Д. А. Ровинскій, П. И. Севастьяновъ, К. Т. Солдатенковъ, Г. Д. Филимоновъ, Н. П. Кондаковъ, Е. В. Барсовъ, Общество своими 'Сборниками' (1866 и 1873 г.) и 'Вѣстникомъ' (1874—1876) сдѣлало капитальный вкладъ въ русскую науку, несомнѣнно, сильно динуло изученіе русской археологіи и иконописи. Въ разбираемой нами книгѣ названы, какъ наиболѣе существенное изъ помѣщенныхъ въ вышеназванныхъ изданіяхъ Общества, изслѣдованіе Ѳ. Буслаева о русской иконописи и большой трудъ Г. Филимонова о Симонѣ Ушаковѣ и современной ему эпохѣ русской иконописи. Но намъ хотѣлось бы еще указать на изслѣдованіе Г. Филимонова 'Иконные портреты русскихъ царей', содержащее рядъ положеній, которыя, можетъ быть, только теперь получать надлежащее развитіе. Дѣятельность этихъ изданій, въ послѣдніе годы существовавшихъ почти исключительно трудами Г. Филимонова, прекратилась въ 1876 г. 'Какъ жаль (хочется повторить намъ восклицаніе С. Долгова, стр. 194), что случайныя обстоятельства и люди успѣли таки и ее прервать!'

Сборникъ Румянцовскаго музея, кромѣ общаго историческаго очерка, включаетъ рядъ отдѣльныхъ обзоровъ роста и накопленій отдѣленій музея; здѣсь помѣщены статьи: Г. П. Георгиевскаго (отдѣленіе рукописей), Ю. В. Готье

(библиотека), Н. И. Романова (отдѣленіе изящныхъ искусствъ), Н. А. Янчука (этнографическій музей), С. Долгова (отдѣленіе древностей).

Статьи эти иллюстрированы хорошо-воспроизведенными (кроме неудачныхъ трехцвѣтокъ) и интересно подобранными образчиками сокровищъ каждаго отдѣленія. Особенно интереснымъ показался намъ рядъ нигдѣ еще не воспроизведенныхъ набросковъ А. Иванова и, данные Г. П. Георгиевскимъ, три чрезвычайно типичныхъ образца русской иконописи на главнѣйшихъ ступеняхъ ея развитія. Воспроизведены: 'Евангелистъ Іоаннъ Богословъ съ ученикомъ Прохоромъ'—изъ пергаментнаго евангелія 1401 года, 'Святитель Николай Чудотворецъ, встрѣчаемый народомъ'—изъ рукописи XVI вѣка, 'Двѣнадцатая Сивилла'—изъ рукописной 'Книги о Сивиллахъ' 1673 года.

Вс. Дм.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

### Франція

Борьба за первое мѣсто на выставкѣ декоративныхъ искусствъ 1916 г. ведется съ большимъ азартомъ 'представителями' чистаго и 'прикладнаго' искусства и продолжаетъ волновать художественную печать Франціи. Правительство еще не приняло опредѣленнаго рѣшенія, и неизвестно, удовлетворитъ ли оно требованія художниковъ (см. хронику въ № 7, 'Аполлона'), грозящихъ въ противномъ случаѣ отказомъ отъ всякаго участія въ выставкѣ, или—склонится въ пользу представителей ремесла, на сторонѣ которыхъ министерство торговли и большая финансовая сила.

4 октября въ присутствіи Леона Берара состоялось освященіе новаго музея Энгра въ Montauban, гдѣ находится болѣе четырехъ тысячъ рисунковъ мастера. Устройство музея осуществилось благодаря 27-ми-тысячному сбору съ выставки Энгра 1912 года.

29-го сентября открытъ плафонъ Альбера Бенара въ зданіи Comédie Française.

Въ концѣ сентября состоялась выставка проектовъ новой никелевой монеты. Жюри одобрило

проекты Мориса Буваля, Лафлера, Бена (Baine), Разумнаго (Félix Rasumny) и Лефевра (Hipp. Lefebvre).

De Nolhas нашелъ въ Версалѣ новый портретъ m-me de Sévigné, какъ полагаютъ, работы Фердинанда Элли (Elle).

Парижскій Осенній салонъ открытъ въ этомъ году съ 15 ноября по 31 декабря.

Въ Парижѣ въ настоящее время открыты слѣдующія, достойныя быть отмѣченными, выставки: выставка 'Интернациональнаго общества акварелистовъ' у Georges Petit, 'Искусство для ребенка'—въ музеѣ Galliera, выставка произведеній Пьера Брюна—въ помѣщеніи Druet, и греческихъ пейзажей Эконому (Economo)—у Бернгейма.

Послѣдній мѣсяцъ ознаменовался двумя крупными хищеніями; кражей двадцати семи картинъ изъ коллекціи д-ра Фурнье въ Бордо и цѣннаго оружія первой французской экспедиціи въ Аннамъ—изъ музея Армин.

### Англія

Въ лондонской Grafton-Gallery, съ 4-го октября до января, открыта выставка картинъ старопанской школы изъ частныхъ коллекцій Англии и Испаніи. Сборъ съ выставки долженъ поступить на пополненіе средствъ 'National Art Collections Fund' и 'Sociedad de Amigos del Arte Española'. Эта идея заставила особенно сочувственно откликнуться на приглашеніе англійскихъ коллекционеровъ, одному изъ которыхъ, герцогу Веллингтону, выставка обязана самыми цѣнными экспонатами. Гораздо болѣе вяло, несмотря на покровительство испанскаго короля, отнеслись къ выставкѣ владѣльцы галерей Испаніи. Этимъ объясняется сравнительно бѣдный отдѣлъ испанскихъ примитивовъ.

Зато превосходно представлено творчество Веласкеса (27, частью неизвѣстныхъ, произведеній), Мурильо, Греко, Зурбарана; слабѣе—Рибейры.

Въ Grosvenor Gallery, на концѣ ноября—середины февраля, предполагается выставка National Loan Exhibition подъ названіемъ 'Женщина и ребенокъ въ искусствѣ'.

Въ музей Виктории и Альберта (South Kensington) учреждена должность официального проводника, на которую временно назначенъ Fagaker. Посвятители музея будутъ такимъ образомъ пользоваться безвозмездно указаниями и объясненіями дѣйствительно компетентнаго лица. Британскій музей, какъ извѣстно, подалъ примѣръ этому нововведенію, и очередь подобной реформы теперь за Национальной галереей.

### Германія

Берлинскій кабинетъ гравюръ обладаетъ богатѣйшей коллекціей итальянскихъ рисунковъ изъ приобретеннаго въ 1843 году собранія Raschetti. Пересмотръ этихъ 10 тысячъ листовъ далъ неожиданные результаты: открыто болѣе трехсотъ набросковъ Федерико Бароччо.

Идея 'Перваго германскаго осенняго салона' не осуществилась вслѣдствіе раскола въ средѣ берлинскихъ сецессионистовъ. Нѣкоторой компенсаціей ему является нынѣшняя выставка Stupp'a (на Потсдамской улицѣ), измѣнившая на этотъ разъ своимъ ультра-революціоннымъ убѣжденіямъ.

Городской музей въ Галле приобрѣлъ альбомъ акварельныхъ набросковъ Макса Слефогта. Въ настоящее время они составляютъ часть выставки, посвященной рисункамъ и акварелямъ этого художника.

Двѣ интересныя выставки открыты въ настоящее время въ Мюнхенѣ: коллекція произведеній Тиеполо въ галереѣ Гейнемана и 'Выставка баварскаго искусства XVIII ст.' въ помѣщеніи Kunstverein'a.

Въ Дюссельдорфѣ предполагается на будущій годъ большая ретроспективная выставка рейнскаго искусства (живописи, скульптуры и графики) XIX ст.

Въ Цюрихѣ закрылась выставка графическихъ произведеній Вельти.

Изъ ряда мелкихъ берлинскихъ выставокъ отмѣтимъ: посмертную выставку Карла Хайдера у Шульте, выставку въ помѣщеніи Кассирера (Штеффекъ, Фрейхольдъ, Моосъ и друг.) и у Гурлитта (Трюбнеръ, Joekel, Мольтъ и друг.).

### Голландія

Очень интересная выставка голландскихъ мастеровъ устроена въ Амстердамѣ извѣстной фирмой Фредерика Мюллера и К°. Среди дѣльных произведеній живописи находятся пейзажи Рейсдала, Кейна и др.

Благодаря инициативѣ Бреммера открыта въ Гаагѣ выставка Ванъ-Гога (около ста картинъ и сорокъ рисунковъ).

### Италія

Nello Tarchiani сдѣлалъ интересное открытіе, доказавъ, что фреска 'Благовѣщеніе' во флорентинской Santa Maria della Scala принадлежитъ кисти Боттичелли. Отсутствіемъ документовъ, относящихся къ этой фрескѣ, а также неудобной для изученія обстановкой объясняется то, что до сихъ поръ не было обращено достаточно вниманія на это замѣчательное произведеніе.

Архитектору Лодовико Романо поручена реставрація церкви S. Lorenzo Maggiore въ Неаполѣ. Въ началѣ прошлаго мѣсяца состоялся въ Сіенѣ конгрессъ итальянскихъ историковъ искусства.

### Америка

Всей художественной печатью привѣтствуется законъ о таможенныхъ налогахъ на произведенія искусства, недавно принятый палатой депутатовъ. Прежняя система налоговъ, имѣвшая дѣлью охранять отечественныя искусства наравнѣ съ ремеслами отъ конкуренціи Европы уже давно вызвала протесты со стороны самихъ американскихъ художниковъ. Новый законъ отграничиваетъ чистое искусство отъ ремесла и устанавливаетъ безошпинный ввозъ произведеній живописи, графики и скульптуры, а также произведеній прикладнаго искусства, перешедшихъ столѣтній возрастъ.

Отъ новаго положенія, само собой разумѣется, пострадаютъ интересы только торговцевъ картинами, которые ссылкой на пошлины оправдывали безумныя дѣны американскаго рынка.

## Умерли:

Бывшій государственный секретарь изящных искусств, художник Дюжарденъ-Бомесъ—въ Лиму, художникъ Александръ Ларокъ (Larocque)—въ Парижѣ, известный акварелистъ Гансъ фонъ Бартельсъ и Юлій Адамъ—въ Мюнхенѣ, Витторіо Аванци—въ Веронѣ, и Don Tarigo у Varro—въ Танжерѣ; скульпторы: George Tinworth—въ Лондонѣ и Michele Tripisciano—въ Caltanissetta; архитекторъ Alfonso Rubbiani—въ Болоньѣ.

## ROSSICA

Въ предмѣстьѣ Лондона Челси (Chelsea) въ галереѣ Ченила открыта выставка произведений нашего соотечественника и сотрудника 'Аполлона' Бориса Анрепа. Въ предисловіи къ каталогу Робертъ Фрей (Fry) указываетъ на глубину символическихъ образовъ и на любовное отношеніе къ 'ремеслу живописи', характеризующія творчество молодого художника. Его стремленія разнообразить и усовершенствовать живописные приемы (употребленіе мозаики и китайской туши) свидѣтельствуютъ, можетъ быть, о возрождающемся интересѣ, среди нарождающагося поколѣнія живописцевъ, къ почти забытымъ вопросамъ художественной техники.

Въ парижскомъ издательствѣ вышелъ альбомъ 100 изображеній представителей русскаго искусства. Снимки сдѣланы исключительно съ портретовъ, написанныхъ художниками. Редакція и текстъ принадлежать бар. Н. Н. Врангелю.

Вышелъ изъ печати каталогъ небезызвѣстнаго Folkwang-Museum К. Э. Остгауза, который въ чисто промышленномъ городѣ Гагенѣ (Hagen), центрѣ горной промышленности Вестфалии, устроилъ образцовый музей современнаго искусства. Странно, что въ этомъ

музеѣ, не обладающемъ ни однимъ произведеніемъ крупныхъ новѣйшихъ русскихъ художниковъ, обильно представлена дѣлая группа русскихъ живописцевъ и скульпторовъ, проживающихъ за-границей и далеко не выдающихся, какъ А. Архипенко, Александръ Захаровъ, Моисей Коганъ, В. Кандинскій и А. Явленскій.

## КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

К-во т-ва М. О. Вольфъ:

Д-ръ А. Александровскій.—'Какъ жить, чтобы здоровымъ быть'. Гигиеническіе совѣты и указанія. Спб. 1913 г. Ц. 15 к.

Н. Анучинъ.—'Какъ устроить свою домашнюю библіотеку'. Практическое руководство для устройства домашней библіотеки. Спб. 1913 г. Ц. 15 к.

Ф. Бѣлявскій.—'Исламъ и культура арабовъ'. Популярный очеркъ. Спб. 1913 г. Ц. 50 к.

М. Волковъ.—'Лаунъ-Тенисъ'. Игра въ мячъ, развивающая ловкость, силу и вѣрность глаза. Спб. 1913 г. Ц. 50 к.

Григорій де Волданъ.—'Исторія общественныхъ и революціонныхъ движеній, въ связи съ культурнымъ развитіемъ русскаго государства'. Часть первая. Томъ I. Спб. 1913 г. Ц. 3 р. 50 к.

С. В. Фарфоровскій.—'Источники русской исторіи'. Русь до-Петровская, 2 тома. Спб. 1913 г. Ц. за два тома 3 р.

К-во 'Скорпіонъ':

К. Бальмонтъ.—'Звенья'. Избранные стихи. 1890—1912. Москва 1913 г. Ц. 1 р.

Изд-во П. П. Сойкина:

'Наши художественныя сокровища'. Очеркъ Эдуарда Старкъ. (Русскій Музей Императора Александра III). Спб. 1913 г. Ц. 50 к.

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергій Маковскій.

## СОДЕРЖАНІЕ

	СТР.
Максиміліанъ Волошинъ — М. С. Сарьянъ . . . . .	5
Н. Радловъ — О скульптурѣ Коненкова . . . . .	22
Д. Курошевъ — Художникъ 'радугъ' и 'поцѣлуй' . . . . .	26
Всеволодъ Дмитріевъ — Константинъ Сомовъ (опытъ историческаго опредѣленія) . . . . .	31
Винцентъ Ванъ-Гогъ — Письма къ Э. Бернару. IX—XI . . . . .	42
Ник. Пунинъ — Пути современнаго искусства (по поводу 'Страницъ Художественной Критики' Сергія Маковскаго) . . . . .	52
Сергіи Маковскій — Отвѣтъ Н. Пунину . . . . .	62

### РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

Essem — Миръ Искусства' . . . . .	65
Р. — 'Отчетная' выставка въ Академіи Художествъ . . . . .	67
А. Р—въ — Художественныя дѣла . . . . .	68
Ксэвизъ — Въ Императорскомъ Эрмитажѣ . . . . .	72
Валеріанъ Чудовскій — Петербургскіе театры . . . . .	75
Каратыгинъ — Петербургскіе концерты . . . . .	77
Я. Тугендхольдъ — Московскіе театры. P. S. Еще о Гончаровой . . . . .	79
Н. В. Н. — Общество Друзей Румянцовскаго Музея . . . . .	85
Мих. Гершепфельдъ — Письмо изъ Одессы . . . . .	85
Б. Яновскій — Музыка въ Одессѣ . . . . .	87
Ник. Иванъшинъ — Письмо изъ Ярославля . . . . .	89

### ХРОНИКА

У. В. Д. м. — Новыя книги по искусству . . . . .	91
Художественныя вѣсти съ Запада . . . . .	93
Rossica . . . . .	95
Книги, поступившія въ редакцію . . . . .	95

### РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

трехцвѣтная автотипія:

М. С. Сарьянъ — 'Идущая женщина' (темпера).

фототипія:

К. А. Сомовъ — Автопортретъ (акварель).

автотипія:

М. С. Сарьянъ (темпера) — 'Финиковая пальма'; 'Майскіе цвѣты'; 'Кувшинъ'; 'Жаркій день'; 'Ночной пейзажъ, Египеть'; 'Улица съ собаками, въ Константинополѣ'; 'Фруктовая лавочка'; 'Египетскія женщины'; 'Портретъ И. С. Щукина'; 'Голова дѣвушки'.

С. Т. Коненковъ (раскраш. мраморъ) — 'Голова въ кокошникѣ'; 'Спящая'; 'Кора'; 'Архангелская голова'.

К. А. Сомовъ — Портретъ Е. П. Носовой (масло); 'Поцѣлуй' (масло); Автопортретъ (акварель); Портретъ Г. А. Гиршманъ (масло); Портретъ Федора Сологуба (итал. карандашъ); Портретъ (набросокъ итал. карандашемъ); 'Дама въ розовомъ' (масло); 'Фейерверкъ' (масло).

### РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

трехцвѣтная автотипія:

М. С. Сарьянъ — 'Цвѣты съ Чамлыча' (темпера).

автотипія:

М. С. Сарьянъ (темпера) — 'Продавецъ зелени'; 'Египетскія маски'; 'Лошадки съ зеленою'; 'Бананы'.

К. А. Сомовъ — 'Поцѣлуй' (рисункъ); Портретъ г. Лукьянова (акварель); 'Радуга' (акварель).  
Винцентъ Ванъ-Гогъ — 5 рисунковъ перомъ — стр. 42, 45, 46, 48 и 49.

Фронтисписъ и заставка на стр. 65—В. Н. Левитскаго.

Концовки: на стр. 18 и 41—И. Мозалевскаго, на стр. 21—Д. Митрохина, на стр. 25—М. Эбермана.

Обложка и заглавныя буквы—М. Добужинскаго.