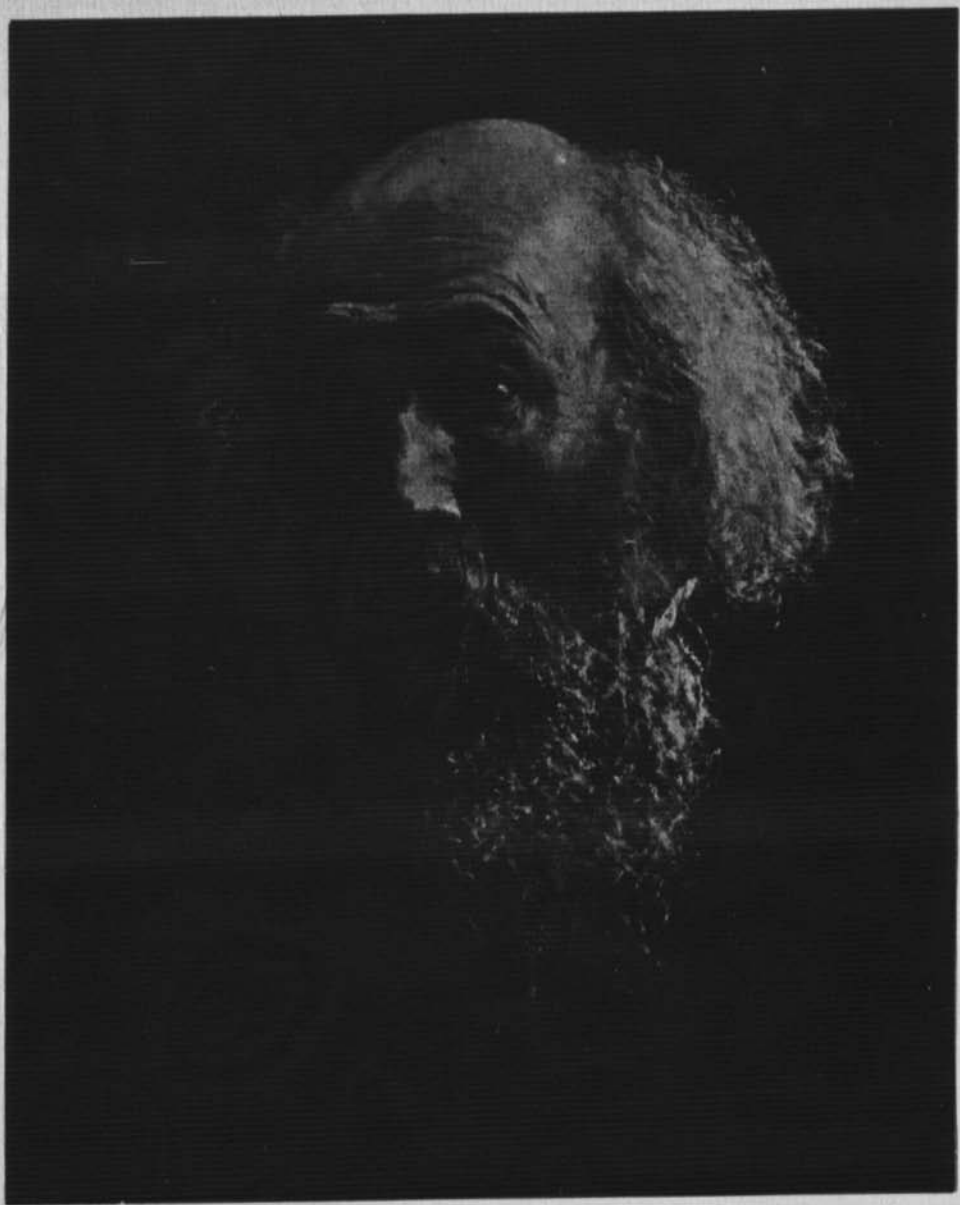


АТQЛQНC



А.А.А.А.А.

А.А.А.А.А. 1913.



*И.И.Фе. Автопортретъ (масло-1893).
(Соб. И.И.Фе 62 Члб).*

*N. Gay. Portrait de l'artiste par lui-même (huile).
(App. à M. P. Gay, St. Pét.).*

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧЪ ГЕ

Всёволодъ Дмитрикъ

1



ВСКОЛЬКО столѣтій художественной жизни непремѣнно должны были вылить, хотя бы въ намекъ, своеобразность русскаго искусства,—ту черту, что выдѣляла бы его изъ ряда искусствъ другихъ народовъ и, тѣмъ самымъ, дѣлала живымъ и нужнымъ. Трудно думать, что до сихъ поръ наше искусство прозябало въ столь зачаточномъ состояніи, что не въ силахъ было даже намекнуть на такую черту... Но, къ сожалѣнію, приходится удо-

влетвориться мечтой о лучшемъ будущемъ, если, снѣшу оговориться, признать незбылемо-вѣрными тѣ теоріи развитія русскаго творчества, что общепризнаны сейчасъ.

Слѣдуя имъ, мы приходимъ, напримѣръ, къ изумительному выводу, что XVIII вѣкъ былъ расцвѣтомъ нашей живописи. Выводъ, которому противорѣчитъ вся міровая исторія, гдѣ расцвѣтъ искусства всегда сопровождалъ мощный ростъ всей духовной жизни страны, чего, конечно, мы ни въ коемъ случаѣ не можемъ сказать про нашъ XVIII вѣкъ.

Но, изслѣдуя наши массовыя художественныя движенія XIX и начала XX вѣковъ, мы наталкиваемся на фактъ, вызывающій еще большее удивленіе; всѣ русскія движенія начинались съ категоричнаго заявленія, что до нихъ русской живописи не было, что и восходъ и зенитъ ея чудеснымъ образомъ совмѣстились въ данномъ теченіи и, что особенно характерно, именно эта неподготовленность новаго движенія ставилась чуть ли не въ главное его достоинство... Фактъ, перевертывающій всѣ наши понятія, укрѣпленные примѣромъ изъ европейской исторіи искусствъ. Казалось бы,—эта неподготовленность должна была предостеречь, какъ знакъ оторванности, беспочвенности новаго движенія, указать, что при такомъ противоестественномъ началѣ неизбѣженъ болѣзненный конецъ—заходъ въ тупикъ, т. е. европейская исторія учитъ насъ, что искусство дало плоды міроваго значенія только тамъ, гдѣ новое поколѣніе бережно перенимало и двигало дальше наслѣдіе предыдущаго. Если же европейскій урокъ не былъ до сихъ поръ воспринятъ русскимъ художествомъ, какъ неизбѣжный законъ, то это можно объяснить только нашимъ чрезмѣрнымъ самообольщеніемъ,—торопливой мечтой дать цвѣтъ тамъ, гдѣ не было ни ростка, ни завязи.

Такія притязанія каждаго изъ нашихъ художественныхъ теченій заставляютъ съ сомнѣнiемъ отнести ко всѣмъ имъ, заставляютъ искать живую струю русскаго творчества въ этихъ массовыхъ движенiяхъ.

Въ данный моментъ попытку стать въ господствующихъ оцѣнокъ существенно облегчаетъ происходящая переоцѣнка древне-русскаго искусства. Эта переоцѣнка, по иному освѣтивъ все прошлое нашей художественной жизни, обнажила линiю громадной важности, но которая была невидима, пока невидны были богатства иконописи. Мы стоимъ только на порогѣ дѣйствительнаго изученiя древне-русскаго творчества, но можно указать и сейчасъ черту, что представляется намъ исключительной особенностью древне-русскаго искусства и, вмѣстѣ, основнымъ изгибомъ всей русской школы живописи:—это религiозное толкованiе смысла искусства, и отсюда потребность преломленiя формы ради болѣе чистаго и сильнаго воплощенiя духа художника. Еще недавно такое преломленiе называли наивнымъ неумѣнiемъ, условностью, но между тѣмъ эта условность—проявленiе той же высокой потребности, что заставляетъ поэта свое вдохновенiе вковырять въ форму совершенно условную—стихотворенiе.

Принявъ, какъ мѣру цѣнности художника, силу преломленiя его формы и приложивъ эту мѣру къ русскимъ художникамъ XIX в., мы, не колеблясь, выдѣлимъ троихъ—Иванова (1806—1858), Ге (1831—1894) и Врубеля (1857—1910).

Въ творчествѣ названныхъ художниковъ мы находимъ не только отчетливо выраженные попытки возвысить современныя имъ расплывчатые формы до скованности стиля, но, что особенно значительно, находимъ нить, связывающую ихъ пути одинъ съ другимъ; единая основная тема раскрывается въ каждомъ изъ нихъ съ новой силой и новымъ углубленiемъ; и эта тема—та же, что сейчасъ явственна намъ въ древней иконописи. Это даетъ намъ смѣлость указать на нихъ, какъ на непремѣнные этапы русской живописи; даетъ радостную возможность сказать, что у насъ есть нормальная послѣдовательность развитiя, что мы имѣемъ исторiю, связанную не только временной послѣдовательностью, но и послѣдовательностью художественнаго роста.

На Иванова и Врубеля не разъ указывали, какъ на высочайшее проявленiе русскаго гения; правда, что въ большинствѣ случаевъ ограничивались восторгомъ, не дѣлая отсюда надлежащихъ выводовъ, но Ге не удостоился и этого. Виной тому отчасти особенности личности и дарованiя Ге, но главнымъ образомъ то, что Ге слишкомъ рѣшительно отдѣлился отъ господствующихъ исканiй своего времени, слишкомъ близко коснулся исторической нити, невидимой его современникамъ, а потому—сталъ невидимъ самъ.

Но въ послѣдствiи и въ прямой пропорцiи съ возрастанiемъ жажды найти нить, связывающую въ логичное цѣлое сумятицу русскихъ художественныхъ теченiй, найти изгибъ, дѣлающiй 'лицо' русской живописи особеннымъ и живымъ,—возрастаетъ интересъ къ Ге.



Продесь измѣненій въ оцѣнкахъ Ге кажется намъ столь поучительнымъ, что мы не можемъ удержаться, чтобы не привести изъ него нѣсколько примѣровъ.

11

Первымъ толкователемъ Ге былъ Стасовъ. Его біографическій очеркъ, появившійся вскорѣ послѣ смерти художника, — заключая изрядный грузъ семейныхъ, а часто и вовсе не относящихся къ нему эпизодовъ, — законовъ и особенностей творчества Ге почти не затрагиваетъ, но если и затрагиваетъ, то такъ неловко, что до сихъ поръ именно Стасовскія сужденія, гуляя по свѣту съ его легкой руки, наталкивали послѣдующихъ критиковъ на ошибочныя или отрицательныя оцѣнки. Столпъ передвижничества посидѣвшигъ выискать и подчеркнуть то, что было любезно, а главное понятно ему самому; поэтому Ге у него вышелъ чрезвычайнымъ 'сюжетистомъ' и толстовцемъ, при томъ же и не изъ талантливыхъ. Но во всякомъ случаѣ Стасовъ былъ снисходителенъ къ Ге; онъ прощалъ ему якобы 'малую художественность' ради честныхъ намѣреній, искренности его труда...

У слѣдующаго поколѣнія мы уже не находимъ такой снисходительности; хотя на новомъ знамени было написано — 'любовь къ прекрасному', но въ пониманіи значенія формы новое движеніе осталось по существу близко-родственнымъ передвижникамъ. Отсюда всѣ отрицательныя положенія передвижнической оцѣнки Ге остались въ неприкосновенности; въ полной силѣ остались Стасовскія сѣтованія о неумѣнн Ге доканчивать свои картины, о его технической слабости и т. д.; къ нимъ было только прибавлено отрицательное отношеніе и къ искренности художника.

Если Стасовъ говорилъ — 'пусть плохо, да съ хорошимъ намѣреніемъ', то теперь говорили — 'пусть съ хорошимъ намѣреніемъ, да плохо'; новаго здѣсь нѣтъ ничего, — только переставлено удареніе. И здѣсь и тамъ — художественность формы понимаютъ, какъ что-то независимое отъ духовнаго подъема [художника, а главное — вѣрятъ, что художественный идеалъ имѣетъ вполне опредѣленные предѣлы и вполне установленные законы. Но такъ какъ пониманіе идеала у Ге было совершенно иное, такъ какъ Ге говорилъ — 'если бы идеалъ искусства былъ постояненъ, неизмѣненъ, тогда по сравненію съ нимъ можно было бы сказать, что такое-то произведеніе не художественно, а такъ какъ идеалъ движется, открывается и все становится новымъ, новыми открытіями и усиліями художниковъ, то такое слово является протестомъ относительно отброшеннаго устарѣвшаго идеала', — то отсюда, фатально, должна была получиться низкая оцѣнка достижений Ге.

Абѣ въ томъ, что для однихъ форма была чѣмъ-то отъ вѣка даннымъ, а для Ге непременно должна была ломаться и расти вмѣстѣ съ духовнымъ ростомъ художника...

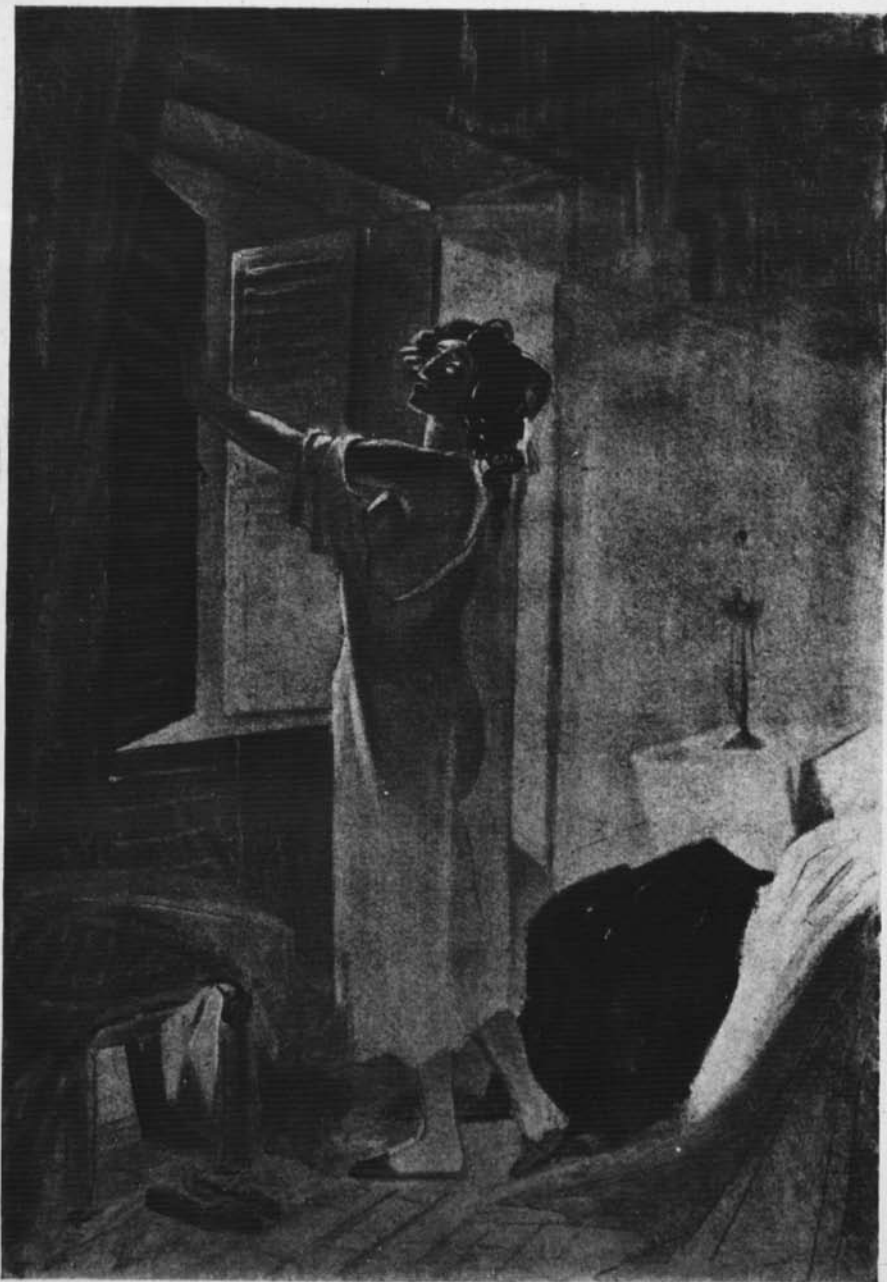
Но съ начала XX в. мы наблюдаемъ уже иное отношеніе къ Ге, указывающее на назрѣваніе дѣйствительно новаго пониманія идеала, и, что особенно примѣчательно, на этихъ измѣненіяхъ ясны слѣды урока Французскаго искусства, заставившаго насъ цѣнить то преломленіе, тотъ живой трепетъ формы, котораго такъ много въ созданіяхъ Ге; указывая на который, его, еще недавно, обвиняли въ истеричности, небрежности и неумѣлости. Положеніе Ге, что ,идеалъ движется', находитъ убѣдительное подтвержденіе въ слѣдующихъ словахъ: ,Работы Ге поражаютъ своимъ мощнымъ реализмомъ, яркой живописью и замѣчательной психологіей лицъ. Творчество Ге бьетъ живой струей истиннаго таланта среди работъ иногда умныхъ, но всегда скучныхъ, его современниковъ'. (Бар. Врангель, журналъ ,Искусство', 1905 г.). Недавнее ,неумѣніе' здѣсь принимается какъ ,мощный реализмъ'. Но еще болѣе высокую оцѣнку Ге мы находимъ у другого автора: ,Способность къ высочайшему душевному подъему, которую мы называемъ вдохновеніемъ, которая на всемъ протяженіи исторіи отмѣчаетъ ею одаренныхъ и ставитъ ихъ внѣ школъ и направленій—заставляетъ насъ относиться къ личности и творчеству Ге, какъ къ явленіямъ высшаго порядка'. (И. Филиппскій, ,Искусство', 1905 г.) И, наконецъ, В. Милиоти (,Золотое Руно', 1909 г.) вполне опредѣленно высказываетъ то новое пониманіе смысла искусства, что дало такое рѣзкое измѣненіе въ оцѣнкахъ Ге: ,Творчество Ге было борьбой живописныхъ вѣдній его натуры съ господствующимъ въ то время пренебреженіемъ къ живописи. Для него же она была не дѣломъ разсудка, а голосомъ крови, и въ то время, какъ другіе старались говорить, онъ ,живописалъ'.

Противъ такихъ толкованій Ге мы не находимъ возраженій,—только укажемъ слѣдующее: ,художественность', какъ нѣчто твердо-установленное подмѣнивается здѣсь новой художественностью, цѣнимой лишь поскольку она—реализація ,душевнаго подъема', ,голоса крови'; такимъ образомъ переоцѣнка Ге не только актъ справедливости, но и знакъ глубокаго измѣненія русскаго художественнаго идеала. Къ сожалѣнію, эти угадыванія значенія Ге не сопровождались послѣдовательной ломкой всѣхъ, установившихся еще со времени передвижничества, мнѣній о Ге; поэтому наряду съ сужденіями рѣшительно-противоположными первымъ оцѣнкамъ художника, мы находимъ и простое повтореніе Стасовскихъ мнѣній. Такъ, Милиоти называетъ Ге—передвижникомъ, а между тѣмъ этотъ ярлыкъ столь же подходитъ къ Ге, какъ, напр., ,миръ-искусственника' къ Врубелю. Также и Филиппскій повторяетъ до сихъ поръ господствующее мнѣніе о безграничномъ вліяніи Толстого на Ге: ,Въ концѣ жизни, когда у Ге совершенно ослабла способность мощью порыва побѣждать болѣзненное безволіе натуры—онъ совершенно поддался вліянію разъ имъ признанныхъ авторитетовъ... Если бы гордость этого человѣка была такъ же высока, какъ высоко его вдохновеніе—многіе изъ насъ были бы его рабами'. Но такъ ли это? Не помѣшало ли намъ стать его рабами только недостаточное знакомство съ жизнью художника и слишкомъ большая довѣрчивость къ его первымъ оцѣнщикамъ?



Н. Н. Ге. Этюдъ головы къ 'Тайной Вечерѣ'
(масло—1862).
(Соб. П. Н. Ге, въ Спб.).

N. Gay. Etude de tête pour la 'Cène'
(huile).
(App. à M. P. Gay, St. Pbg.).



И. И. Гей. „Утро“ (масло—1857).
(Соб. И. И. Гей, в Спб.).

N. Gay. „Le matin“ (huile).
(App. à M. P. Gay, St. Pbg.).

Если согласиться, что художника можно судить только по законамъ, признаваемымъ имъ самимъ, то такого суда надъ Ге еще не было. И хулители и хвалители Ге въ своихъ сужденіяхъ руководствовались только личнымъ вкусомъ; мы не находимъ попытокъ проникнуть въ законы, которые правили творческимъ путемъ художника, и потому, конечно, такіа оцѣнки не могутъ быть убѣдительны, а тѣмъ болѣе обязательны; онѣ разсыпаются и вновь возникаютъ, какъ песокъ, слѣдуя измѣненіямъ художественнаго вкуса. На такихъ оцѣнкахъ мы можемъ только прослѣдить измѣненія вкуса, а самъ Ге и до сихъ дней остается такой же невидимкой, какимъ онъ былъ для своихъ современниковъ.

Между тѣмъ, имѣются прекрасныя характеристики,—и именно опирающіяся на законы, указанные самими художниками,—хотя бы, напримѣръ, Венеціанова, или Левитана, или Сѣрова; — характеристики любовныя, пытающіяся проникнуть въ духовный укладъ художника, его выявить, и черезъ него оцѣнивать. А одинъ изъ своеобразнѣйшихъ художниковъ середины XIX вѣка—Ге не дождался до сихъ поръ такого изслѣдованія; не логично ли вывести отсюда, что законы Ге до сихъ поръ были внѣ области достиженій? Всѣ стрѣлы, направленныя якобы въ него, били въ призракъ, въ которомъ мы ихъ и оставимъ.

Прежде чѣмъ дать наше объясненіе этому странному явленію—систематическому прохожденію мимо законовъ Ге, упорному замалчиванію и непониманію ихъ,—замѣтимъ слѣдующее: появленіе настойчивыхъ указаній на великую важность творчества Ге совпадаетъ со столь же настойчивыми поисками родной почвы—исторической нити Русской живописи. Совпаденіе это примѣчательно и имѣетъ глубокія причины.

Изучая жизнь Иванова, Ге, Врубеля, мы находимъ фактъ, многое объясняющій. Про послѣдніе годы Иванова были слухи, что онъ сходилъ съ ума. Ге писалъ: „названіе сумасшедшаго я несу давно“. У всѣхъ въ памяти судьба Врубеля. Конечно, всего спокойнѣе истолковать это, какъ случайное совпаденіе,—объяснить личными особенностями названныхъ художниковъ. Но не переносимъ ли мы причину,—щадя себя,—съ больной головы на здоровую? Въ то время какъ творчество этихъ художниковъ прошло въ условіяхъ явно невыгодныхъ, перегорѣло въ трагической борьбѣ съ требованіями ихъ времени,—въ этихъ же условіяхъ заурядныя дарованія дали исчерпывающе-обильный цвѣтъ. Отсюда напрашивается выводъ, что до сихъ поръ художественныя понятія у насъ были чрезвычайно выгодны для рядовыхъ талантовъ и губительны—для гениевъ...

Какъ разъ обратное мы наблюдаемъ хотя бы въ эпоху итальянскаго зенита: Леонардо, Микеланджело, Рафаэль могли свободно воплотить себя и, конечно, въ ущербъ болѣе слабымъ дарованіямъ; тѣ могли только слѣдовать по предначертан-

ному гениемъ пути, но не были самовластными царьками, какіе были и есть сей-часъ у насъ. Культъ таланта ради таланта далъ печальный результатъ, далъ возможность мелкимъ талантамъ, всей своей массой, заглушить ростъ одиночекъ—гениевъ.

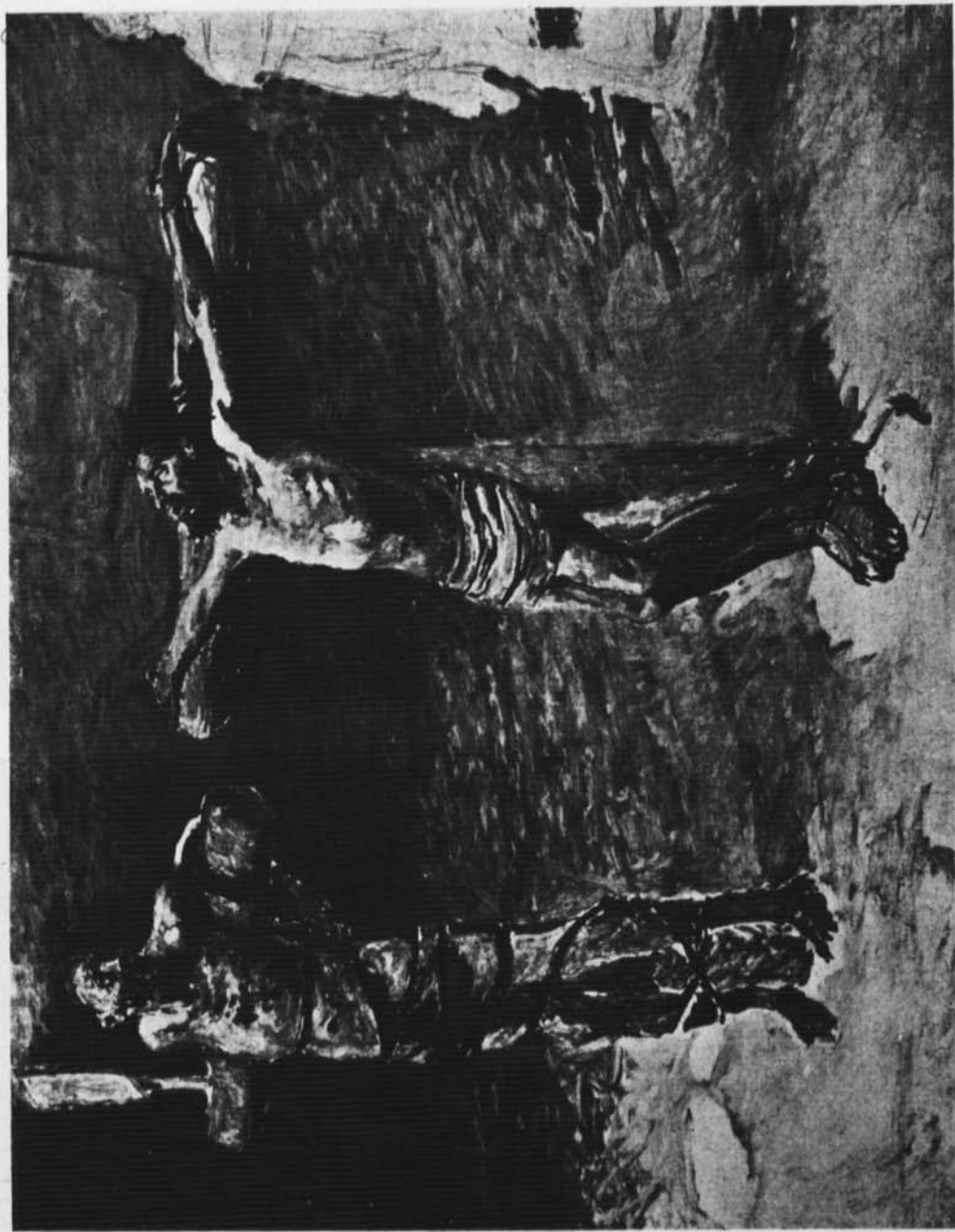
Если признать, что смыслъ искусства—совершенное воплощеніе духа данного народа, то мы придемъ къ выводу, что одинъ гений, поверхъ своей индивидуальности прозрѣвающий и воплощающій этотъ таинственный духъ, —несомнѣнно драгоцѣннѣйшаго какого угодно числа талантовъ, выразителей только себя. Тогда насущная наша задача—попытаться исправить роковую ошибку русской живописи, попытаться идеалъ нашихъ величайшихъ художниковъ сдѣлать и нашимъ идеаломъ; пусть оттого онъ станетъ болѣе суровымъ и даже одностороннимъ,—но тогда быть можетъ русское искусство укрѣпится въ почвѣ, издавна подготовляемой, и дастъ въ грядущемъ сильный и живой ростъ.

Теперь мы выскажемъ наше толкованіе причинъ замалчиванія Ге: требованія его были слишкомъ высоки, принятіе ихъ означило бы конецъ нашей художественной олигархіи, но никто не отказывается отъ власти добровольно, а потому замалчиваніе это длилось до тѣхъ поръ, пока самъ ходъ художественной жизни не потребовалъ ломки господствующихъ догмъ. Что это такъ, что понятія Ге дѣйствительно противоположны понятіямъ, еще недавно обязательнымъ, мы надѣемся показать въѣмъ дальнѣйшимъ нашимъ изслѣдованіемъ законовъ и особенностей творчества Ге.

IV

Юность часто—какъ бы эскизъ дальнѣйшей жизни; то, что въ молодости только минута, только проба, потомъ крѣпнеть въ сознательный шагъ, и потому часто юношескіе годы проливаютъ свѣтъ на поступки, совершенные много лѣтъ спустя. Въ жизни Ге его юность тѣмъ болѣе важна, что въ зрѣломъ возрастѣ Ге подавляетъ искренніе безотчетные порывы молодости ради согласованія съ требованіями времени; поэтому безъ знанія молодыхъ лѣтъ Ге переломъ его послѣднихъ лѣтъ можетъ показаться неожиданнымъ, навѣяннымъ извнѣ, какъ онъ и казался многимъ толкователямъ художника. Конечно, при нормальномъ ходѣ развитія,—зрѣлость должна была вковать въ твердыя рамки молодое вдохновеніе. Если же Ге въ старости пытался судорожнымъ усиліемъ какъ бы сомкнуть въ единое юность и старость, вычеркнувъ зрѣлость,—то здѣсь печальный результатъ неодинаковости художественныхъ вѣръ у Ге и его современниковъ—роковая черта всего XIX вѣка русской живописи, наложившая на послѣднія работы лучшихъ нашихъ художниковъ печать болѣзненной судорожности.

Мы приведемъ нѣсколько примѣровъ, указывающихъ, какъ близко подошелъ Ге въ концѣ жизни къ порывамъ и началамъ молодости. Про свои гимназическіе годы



Н. Н. Ге. Неоконченное повторение, „Распя́тия́“ (масло—1894).
(Соб. П. Н. Ге, в Спб.).

Н. Гей. Реплика *inachevée* du „Crucifiement“ (huile).
(App. à M. P. Gay, St. Pbg.).



Н. Н. Ге. Эскиз к «Парамизо» (масло—1893).
(Соб. П. Н. Ге, в СПб.)

Н. Гей. Эскиз к «Крестному»
(Апп. к М. П. Гей, в СПб.)

(1841—1847) художникъ пишетъ: „Моя жизнь раскололась на-двое. Одна половина—это былъ мой внутренній міръ, моя вѣра въ добро, любовь, правду, знаніе, сюда же я относилъ и искусство...; другая—исполненіе какихъ-то обязанностей, навязанныхъ мнѣ...“. Подчеркиваемъ характерную разстановку—сперва вѣра, потомъ искусство. Эта разстановка осталась у Ге на всю жизнь; она менѣе ясна въ зрѣлости, но зато, при его послѣднемъ переломѣ, отчетливо выступаетъ вновь. Описывая свои первыя встрѣчи съ Л. Толстымъ (1882 г.), Ге говоритъ: „Все стало мнѣ ясно. Искусство потонуло въ томъ, что выше его, несоизмѣримо“. Такимъ образомъ, если въ зрѣлый періодъ искусство для Ге было равноцѣнно добру, то потомъ опять оно стало играть служебную роль,—но развѣ это плодъ „толстовства“? Не вѣрнѣе ли будетъ сказать, что черезъ Толстого Ге смогъ выявить свою давнишнюю заветную потребность.

Возникаетъ вопросъ—не есть ли такая разстановка (вѣра въ добро, любовь... и искусство) признакъ малой художественной одаренности Ге? Но, напримѣръ, у Микеланджело искусство по отношенію къ его вѣрѣ играло ту же роль;—искусство было велико не само по себѣ, а какъ мощный способъ реализаціи его высокихъ переживаній. Переиначивъ извѣстный евангельскій текстъ, мы такъ объяснимъ это кажущееся приниженіе искусства: чтобы спасти самое драгоцѣнное въ искусствѣ, надо потерять его ради вѣры,—берегущій же искусство ради него самого—теряетъ его. Что Ге такъ понималъ подчиненность искусства, находимъ указаніе въ слѣдующихъ его словахъ (изъ письма къ Т. Л. Толстой, 1892 г.): „Все искусство въ содержаніи, въ томъ, что дѣйствительно дороже всего, и что Вы храните въ Вашей душѣ, какъ самое дорогое, самое святое. Оно, это святое, Вамъ и укажетъ характеръ и образъ формы и потребуетъ отъ Васъ изученія той или другой формы“, т. е. — только черезъ высокое содержаніе можно найти и дать совершенную форму.

Слѣдуя за дальнѣйшимъ ходомъ жизни Ге, мы вновь находимъ фактъ, обрисовывающій своеобразие личности художника и опять таки имѣвшій впоследствіи почти тождественное повтореніе. По окончаніи гимназіи, Ге пришлось рѣшать—или рискнуть и слѣдовать призванію, или выбрать професію болѣе надежную, дающую матеріальную обезпеченность. Но у Ге (что мы покажемъ ниже) понятіе—искусство совпадало съ понятіемъ—жертва, мученичество за правду; потому онъ пробуетъ уклониться отъ призванія и поступаетъ въ университетъ (1847—1850). Въ воспоминаніяхъ о художникѣ его брата Г. Н. Ге читаемъ: „По выходѣ изъ гимназіи Н. Н. совсѣмъ забросилъ рисованіе и, можно сказать, не думалъ о немъ... Только лекціи и изысканія по нимъ интересовали его“.

Эта юношеская попытка объясняетъ другую—несравненно болѣе трагическую и вычеркнувшую изъ жизни художника нѣсколько лучшихъ годовъ. И. Рѣпинъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ о Ге“ передаетъ такой разговоръ (1880 г.): „Неужели васъ не тянетъ къ живописи, Н. Н.?—спрашивалъ я съ удивленіемъ.—Нѣтъ, да



Н. Н. Ге. Голова Христа (набросокъ для „Распятія“ — N. Gay. Tête du Christ (croquis pour le „Crucifement“). 1893). (Соб. П. Н. Ге, въ Спб.). (App. à M. P. Gay, St. Pbg.).

и не къ чему, намъ теперь искусство совсѣмъ не нужно. Есть болѣе важныя и серьезныя дѣла. Въ юности—ради себя, здѣсь—ради семьи, Ге пробуетъ изменить жребій; но и тамъ и здѣсь эта нарочитая разсудительность вдругъ ломается, обнаруживая сильнѣйшую творческую тягу. Въ первомъ случаѣ ее вскрыла встрѣча съ бывшимъ товарищемъ по гимназій, П. Забѣла. Въ запискахъ брата художника

находимъ такой пересказъ словъ самого Ге о его переломѣ: „Онъ (П. Забѣла) все и вся бросилъ и чуть не пѣшкомъ добрался сюда—чтобы, не взирая ни на что, поступить въ академію художествъ. Какъ хочешь, а это что-нибудь да стоитъ. По крайней мѣрѣ меня онъ просто поразилъ... Ну вотъ, наговорившись съ нимъ, я прозрѣлъ, братецъ, да, прозрѣлъ... Кому я буду нуженъ съ наукой? Нѣтъ, задохнулся бы и только. А искусство я вѣдь тоже люблю, и оно, навѣрное, дастъ мнѣ жизнь“.

Въ поступкѣ Забѣлы Ге поразилъ и прельстилъ главнымъ образомъ рискъ—жертва, что ради искусства тотъ не побоялся нужды, что „чуть не пѣшкомъ добрался“,—это отвѣчало затаенной мечтѣ самого Ге. Слѣдовательно, причиной юношескаго перелома Ге было не только влеченіе къ искусству, но, прежде всего, возможность черезъ искусство принести себя въ жертву и, отсюда, получить оправданіе жизни. Не заставитъ ли этотъ примѣръ изъ молодости художника переменить отношеніе къ послѣднему перелому Ге,—принять его „толстовство“ только, какъ виѣшний толчокъ, какъ точку опоры для глубоко-своего творчества? И выводъ, сдѣланный Ге въ старости, аналогиченъ юношескому: „Вся суть въ томъ, что нужно рѣшить для себя: желаешь ли быть принесеннымъ въ жертву, или чтобы другіе принесли себя въ жертву для тебя; для себя я рѣшилъ, что нужно принести себя въ жертву“ (1893 г.). Это положеніе, сказанное порывомъ въ молодости и потомъ забытое, въ концѣ жизни художника стало основой, давшей Ге ту непреклонность, то высокое напряженіе, что поражаетъ въ творествѣ его послѣднихъ лѣтъ.

v

При изученіи академическаго періода жизни Ге (1850—1857) бросается въ глаза одна особенность вкуса Ге; весьма для него характерная и послужившая чуть ли не главнымъ основаніемъ для отрицательныхъ отзыовъ обо всемъ творествѣ художника. У Ге началась еще въ Кіевѣ, вслѣдствіе разсказа университетскаго хранителя музея, платоническая страсть къ знаменитому Брюллову и его прославленной картинѣ „Послѣдній день Помпеи“. Приѣхавъ въ Петербургъ, онъ увидѣлъ эту картину собственными глазами, и съ этой минуты началось на всю жизнь безпредѣльное обожаніе и этой картины и ея творца (В. Стасовъ). Что это отчасти было такъ, насъ убѣждаетъ хотя бы слѣдующее мѣсто записокъ самого художника: „Брюлловъ и по сей день остается въ опалѣ, потому что Стасовъ, не любившій искусства, нашелъ нужнымъ уронить его, а добродушные слушатели согласились съ этимъ“ (1892 г.). Эта опала не была снята и слѣдующимъ поколѣніемъ, потому у Александра Бенуа читаемъ: „Ге боролся въ своихъ картинахъ противъ академизма, но эта борьба была крайне непослѣдовательна. До самой своей смерти онъ оставался поклонникомъ Брюллова“. Такимъ образомъ Брюлловъ является какъ бы

мѣриломъ вкуса. Ге считаетъ, что кто не цѣнитъ Брюллова, тотъ не любитъ искусства, а его противники увѣряютъ, что любовь къ Брюллову означаетъ непониманіе искусства.

Передвижники отрицали Брюллова за легкость, несерьезность содержанія; потомъ его отрицали за легкость, 'не-интимность' формы; но если цѣнить форму, лишь поскольку она гибко отражаетъ содержаніе, то тогда мы признаемъ, что форма Брюллова чрезвычайно прозрачна, — обладаетъ секретомъ, почти утеряннымъ послѣдующими поколѣніями, вводить, какъ черезъ чистое стекло, въ мысль картины.

Именно эта прозрачность Брюлловскаго мастерства прельщала Ге; пусть Брюлловское содержаніе поверхностно, театрально, но если оно намъ дѣйствительно неважно, мы должны будемъ вслѣдъ за Ге назвать Брюллова, не только какъ портретиста, но и за картины, однимъ изъ лучшихъ нашихъ 'формистовъ'. Любовь къ Брюллову не помѣшала Ге указать границу его дарованія: Самые слабыя вещи Брюллова — религіозныя. Въ нихъ форма не все, а содержаніе — живая форма. Ге отчетливо видитъ поверхностность Брюлловскаго творчества, но только онъ не дѣлаетъ наивной ошибки, не подмѣниваетъ въ своей оцѣнкѣ формальное мастерство Брюллова его душевнымъ недостаткомъ.

Здѣсь хочется провести паралель съ Ивановымъ и Врубелемъ: какъ Ге, черезъ головы современниковъ, понялъ цѣнное въ Брюлловѣ, такъ Ивановъ черезъ головы своихъ современниковъ, понялъ совершенство древне-русской иконописи (на что указываютъ хотя бы его эскизы 'Воскресенія Христа'), и такъ, наконецъ, Врубель, въ эпоху раздѣленія формы и содержанія, призналъ великую важность содержанія и полюбилъ Ге, что, несомѣнно, еще недавно казалось такой же нелѣпостью, какъ Стасову — любовь Ге къ Брюллову.

Высокая оцѣнка Брюллова не помѣшала также Ге съ рѣшительнымъ отрицаніемъ отнестись къ академизму, какъ къ школѣ, укрѣпляющей художественный ростъ, и здѣсь Ге вполне послѣдователенъ, такъ какъ чудесная прозрачность — спаянность формы съ содержаніемъ — непремѣнно исчезаетъ, когда пытаются подмѣнить вдохновенность и искренность — трудомъ и шаблономъ. И отрицаніе это не менѣе сознательно, чѣмъ, напримѣръ, отрицаніе Иванова. Ивановъ говорилъ: 'Академія художествъ есть вещь прошлаго столѣтія, ее основали уставшіе изобрѣтать итальянцы. Они хотѣли этой мыслью воздвигнуть опять искусство на степень высокую, но не создали ни одного гения по сю пору. — Художникъ долженъ быть совершенно свободенъ, никогда ничему не подчиненъ, независимость его должна быть безгранична' (1833 г.). А у Ге находимъ слѣдующее: 'Въ искусствѣ можно учиться и нельзя учить въ обыкновенномъ смыслѣ слова, какъ учатъ предметамъ знанія. Учитъ только тотъ, кто имѣетъ даръ и стоитъ во главѣ движенія искусствъ. Такіе учителя всегда были и будутъ, всякіе другіе учителя невозможны и ненужны, (1893 г.).



Н. Н. Ге. Голова разбойника (набросокъ для „Распятія“— 1893). (Соб. П. Н. Ге, въ Спб.).

N. Gay. Tête du Larron (croquis pour le „Crucifiement“). (App. à M. P. Gay, St. Pbg.).

Нужно надѣяться, что такое пониманіе ученія въ искусствѣ сдѣлается общепризнаннымъ. Что, для того, чтобы стать портретомъ, напрасно упражняться въ каллиграфіи или копировать стили, созданные другимъ, а нужны вдохновенность и высокая сознательность,—это доказывать не приходится, но, увы! то же самое въ живописи—еще предметъ спора.

Для Ге это было ясно уже съ поступленіи его въ академію, на что находимъ указаніе въ слѣдующихъ словахъ художника: „Профессоръ Басинъ говорилъ такъ ясно, что все равно, что ничего не говорилъ. Онъ произносилъ фразы въ родѣ: надо хорошо рисовать и хорошо писать. Онъ не имѣлъ почти вовсе учениковъ и извѣстенъ былъ своимъ равнодушіемъ къ интересамъ тѣхъ немногихъ, которые были его учениками;—его я и выбралъ (что было тогда обязательнымъ условіемъ для посѣщенія классовъ) ради свободнаго изученія искусства“. Но и этотъ благоразумный выборъ мало помогъ дѣлу; Ге едва доводитъ до конца требуемое академическими правилами и ѣдетъ за границу: „Тамъ, гдѣ шире, гдѣ свобода—туда хочу. Не хватаетъ уже воздуха...“ (1857 г.).

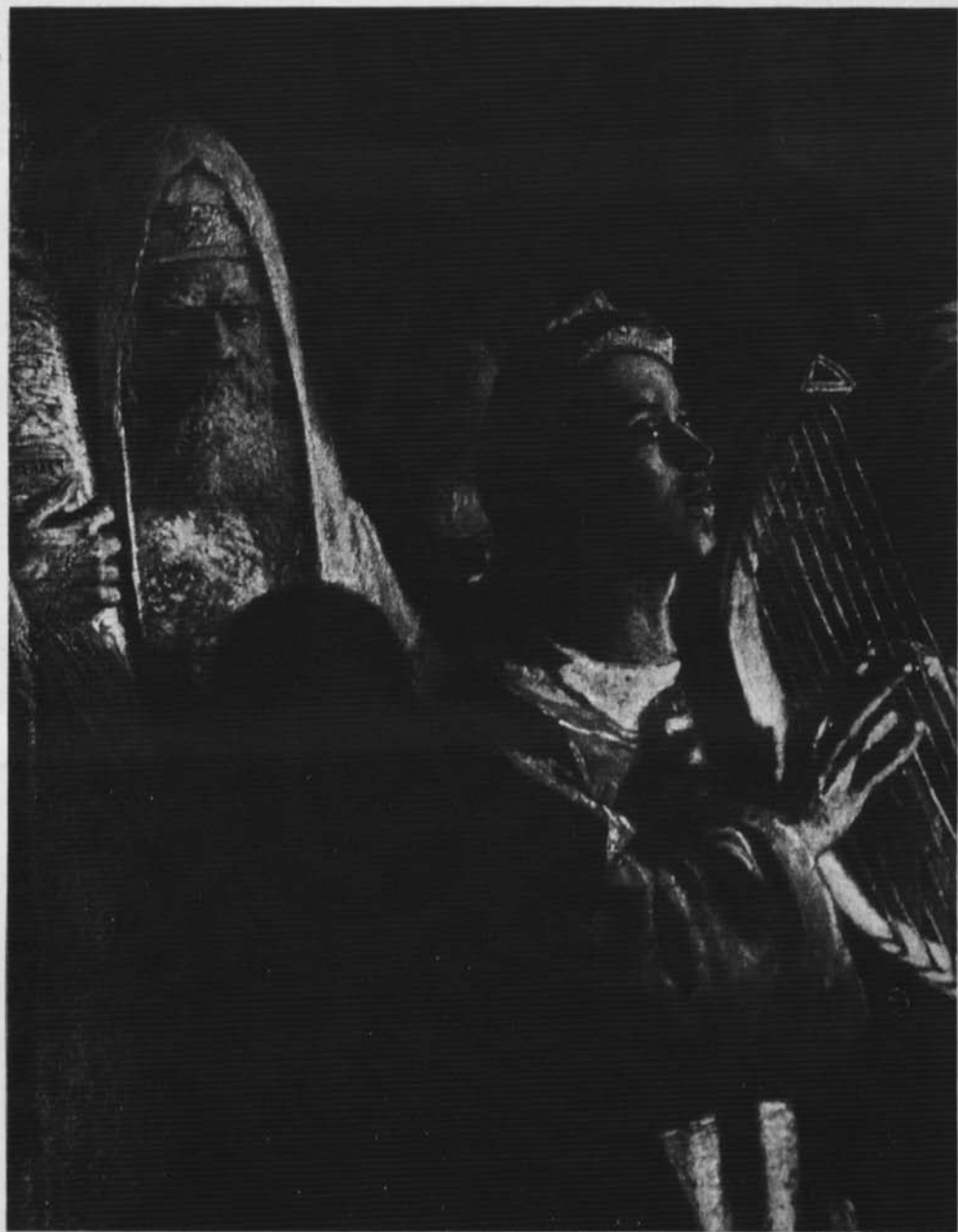
Такимъ образомъ на академическій періодъ Ге приходится смотрѣть, какъ на преддверіе, котораго миновать тогда нельзя было человѣку необезпеченному,—какъ на время, потраченное на устраненіе досадной препоны, мѣшавшей пройти въ дѣйствительную школу, давшую опору и направленіе художественному росту Ге—такой школой явилась для него „заграница“.

VI

Своеобразіе школы Ге (1857—1869) выступить особенно выпукло, если мы ее сравнимъ съ заграничной же школой Иванова. У Иванова его долгая „заграница“ прошла въ неутомимомъ изученіи и шедевровъ искусства, и природы; его школа—какъ бы могучій фундаментъ, сбитый изъ камней, выбранныхъ отовсюду, на которомъ потомъ—мощнымъ усиліемъ—онъ строитъ совершенно свои, кажущіеся такими легкими и минутными „Библейскіе эскизы“.

Ничего подобнаго мы не находимъ у Ге; „заграница“ какъ будто и не коснулась его. Первое время онъ всецѣло отдается мечтѣ уподобиться Брюллову: „Мѣсяцы, чуть не годъ я ничего другого не могъ видѣть; все заслоняла собой „Помпея“. Воспроизводимое здѣсь „Утро“, въ собственноручномъ спискѣ работъ художника названное „подражаніемъ Брюллову“, показываетъ проникновеніе Ге въ Брюлловское мастерство, но вмѣстѣ съ тѣмъ Ге вложилъ сюда душевность, которой мы не находимъ въ аналогичныхъ работахъ его образца.

„Подражательный“ годъ закончился у Ге сильнѣйшей неудовлетворенностью: „Случайно встрѣтившійся съ нимъ въ 1857 г. А. И. Сомовъ рассказываетъ, что недовольство собой было тогда такъ сильно у Ге, что онъ „рѣшилъ проститься съ живописью и воротиться въ Россію“ (В. Стасовъ). Но здѣсь новое вліяніе повернуло Ге въ иную сторону. Подъ эскизомъ „Погребеніе Христа“ (1859 г.) онъ опять самъ отмѣчаетъ—„подъ вліяніемъ Иванова“. И, наконецъ, создаетъ картину, гдѣ нѣтъ слѣда ни Брюллова, ни Иванова, „Деларошевскую“ Тайную Вечерю. На первый взглядъ кажется невозможнымъ дать логичную послѣдовательность этимъ



Н. Н. Ге. «Синедрион», деталь (масло—1892).
(Третьяковская галерея).

N. Gay. «Le sanhédrin», détail (huile).
(Galerie Trétiakoff, Moscou).

крутымъ скачкомъ вкуса Ге, но, между тѣмъ, она есть. Мы знаемъ, что Ге не называетъ своимъ образцомъ Брюллова тамъ, гдѣ содержаніе—живая форма. Потому—когда, подъ вліяніемъ Иванова и слѣдуя своему инстинктивному влеченію, онъ измѣняетъ ,Смерти Виргиніи' и ,Любви весталки' ради ,Голгофы' и ,Погребенія Христа',—то, вполне послѣдовательно, не беретъ съ собою Брюллова руководителемъ...

Но Ивановъ также не далъ Ге искомой ,живой формы': Ивановъ хотѣлъ выйти изъ итальянскаго искусства, но не могъ, отъ своихъ товарищей отошелъ, а новаго слова, своего, живого, сказать не могъ. Слѣдовательно, ошибка Иванова, по мнѣнію Ге, была въ томъ, что онъ искалъ совершенной формы, когда надо было искать живой. Вотъ это наставленіе на необходимости искать живую форму и является ключомъ, объясняющимъ заграничную школу Ге. ,Прежде въ Россіи я на великихъ художниковъ только смотрѣлъ и цѣнилъ доступныя мнѣ ихъ стороны; самую же главную сторону ихъ творчества я не могъ ни знать, ни понять. Впослѣдствіи, я ихъ увидѣлъ во Флоренціи, отъ дѣтскаго лепета до полного совершенства, отъ Чимабуе до Микеланджело. Я увидѣлъ ихъ ростъ отъ отсутствія всякой формы—до полной реальной живой формы'.

Эти слова—какъ бы конспектъ пройденной Ге школы, которая на всю дальнѣйшую жизнь дала ему непоколебимыя основы. Выводы же ея были таковы: ,Я понялъ, что найти свою мысль, свое чувство, въ вѣчно-истинномъ, въ религійно-человѣческой, и есть задача искусства',—и: ,Живое содержаніе требуетъ и даетъ живую форму, такое произведеніе будетъ художественно, такъ понималъ великій художникъ Микеланджело'.

Такимъ образомъ, наблюдаемое при изученіи творчества Ге, всегдашнее его устремленіе, какъ можно ярче, проще и вѣрнѣе воплотить захватившую его мысль,—не знакъ пренебреженія формой, но слѣдствіе убѣжденія Ге, что только такъ можно найти живую, дѣйствительно художественную форму.

Ставя чрезвычайно высоко Микеланджело, ясно называя его своимъ идеаломъ, Ге ни единой чертой не подражаетъ ему въ своемъ творествѣ. Почему? Мы подходимъ къ одной изъ основныхъ, и по нашему мнѣнію великой важности, мыслей художника, которую онъ высказываетъ въ письмѣ къ Толстому въ 1893 г., какъ отвѣтъ на слова Толстого, что, ,искусства сейчасъ нѣтъ': ,Да, искусства нѣтъ. Я понимаю такъ: нѣтъ того, что было бы безъ разговоровъ дорого и ясно одинаково для всѣхъ. Все то, что должно было быть цѣло для всѣхъ, разбилось, и хотя оно есть, безъ него жить нельзя, да разговоровъ нужно, а искусство этого не требуетъ: взглянулъ, и все, какъ Ромео на Джульетту, и обратно...'

Эта гигантская задача—скрѣпить вновь когда-то цѣлое, но не заимствуя скрѣпы, которыми такъ совершенны хотя бы у Микеланджело, а запово, дать для новаго живого духа и новую живую форму,—эта ноша слѣдала поступъ Ге такой непонятной и непріятной для его первыхъ толкователей, еще не почувствовавшихъ потребности въ ,оживленіи'.

Конечно, съ такой поразительной сознательностью опредѣлить свою задачу Ге смогъ только в послѣдствіи, въ разбираемые же нами годы она была замутнена догмами его времени (мы еще вернемся къ этому въ слѣдующей главѣ, что дастъ намъ возможность попутно коснуться и причины измѣны художника Иванову ради Делароша). Начатую выше паралель между Ивановымъ и Ге закончимъ теперь такъ: если у Иванова художественный ростъ шелъ черезъ накопленіе всевозможныхъ вліяній и черезъ мощную переработку ихъ въ свой стиль, то у Ге онъ шелъ черезъ отбрасываніе этихъ вліяній;—каждое вліяніе, какъ кора, на время придавливало его дарованіе, и весь художественный ростъ Ге заключался въ сбрасываніи такихъ наслоеній. Уже съ самаго начала у Ге было все—и свой путь и свое лицо,—только не было силы спокойно и свободно обнажить ихъ, а предѣломъ было сказанное лишь въ 1890 г.: 'Во всѣхъ насъ много хламу, который залеживается по угламъ и лѣзетъ своими старыми формами. Но вотъ когда бросишь все и примешься, какъ дитя, тогда и выйдетъ хорошо'. Но чтобы дойти до этого простого 'какъ дитя', Ге нуженъ былъ мучительный опытъ всей жизни. Разница между эскизомъ 'Голова Іоанна' и Іоанномъ въ законченной 'Тайной Вечери' подчеркиваетъ только что высказанное. Въ эскизѣ трепетъ внутренне-подлинной, а потому реальной, формы,—тотъ трепетъ, что такъ тщательно оберегалъ Ге въ старости, который съ такой удивительной чистотой сохраненъ хотя бы въ картинѣ 'Христосъ и Никодимъ' или въ послѣднихъ 'Распятіяхъ'. Въ картинѣ же 'Тайная Вечеря' онъ безпощадно стеръ ради достиженія обязательной въ тѣ времена законченности, понимаемой въ видѣ какого-то вѣшняго 'лоска'. Этотъ лоскъ способствовалъ въ свое время успѣху 'Тайной Вечери', но теперь приходится только сожалѣть о безвозвратной потерѣ драгоценнаго вдохновенія того уже воплотившаго мастера, котораго мы находимъ въ эскизахъ и который исчезъ подъ корою ремесленного лоска картины.

VII

Успѣхъ 'Тайной Вечери' (1863 г.) выдвинулъ Ге въ первые ряды русскихъ художниковъ и создалъ ему на минуту весьма блестящее, но и весьма сомнительное положеніе; его сочли за 'своего' и академія, и нарождающееся передвижничество—два смертельныхъ врага. Но Ге, не проанализировавъ точно свой успѣхъ, дѣлаетъ радостный выводъ: 'Я понялъ въ Петербургѣ, что то, чего я искалъ въ Римѣ и во Флоренціи въ искусствѣ, или лучше сказать въ себѣ, то самое всѣ искали здѣсь'. Ге искалъ 'въ себѣ' живую форму и доврчиво перенесъ тѣ же исканія на все русское общество, не замѣчая, что академія приняла его только ради его успѣха, рассчитывая черезъ него укрѣпить свой, уже дряхлѣющій, авторитетъ, а общество дало ему успѣхъ ради случайнаго совпаденія его сюжета съ модой дня.

Двусмысленность своего положенія Ге разрубаетъ съ юношеской самонадѣянностью; къ академистамъ онъ не примыкаетъ—,академія въ смыслѣ веденія искусства была полна анархій; но еще менѣе удовлетворяетъ его молодое движеніе: „Проживя недолго въ Петербургѣ, я остался только зрителемъ. Пристать къ новому движенію я не могъ, такъ какъ оно было для меня во многомъ непонятно“. Ге, опираясь на свою призрачную побѣду, мечтаетъ силой своего генія дать желаемый уклонъ росту русской живописи; потому онъ открыто высказываетъ свои любимыя мысли и рѣзко отрицаетъ тѣхъ, къ которымъ, спустя всего нѣсколько лѣтъ, наученный жестокимъ опытомъ, уже пытается приспособиться: „Вся эта масса разношерстныхъ людей съ порывомъ къ новому, чему то лучшему, но безъ всякихъ преданій; гдѣ же новое, въ чемъ, кромѣ голыхъ фразъ? Ничего. Политическія воззрѣнія для меня, какъ художника, стали ниже моей задачи—это я чувствовалъ, а потому услышать что нибудь новое, ясное, дорогое для меня я не могъ“.

„Голымъ фразамъ“ Ге собирается противопоставить дѣйствительно новое и живое; въ своей новой картинѣ онъ хочетъ показать—,гдѣ наше искусство, въ чемъ его задача, гдѣ его мысль; но для безболѣзненного разрѣшенія этой труднѣйшей задачи непременно нуженъ весьма высокій уровень всего художественнаго общества, чего во времена Ге не было, что и скажется въ дальнѣйшей судьбѣ художника.

„Изъ Петербурга я устремился опять въ Италію; тамъ я началъ писать „Вѣстники Воскресенія“. Эта картина—серьезный шагъ впередъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ сторону и отъ академизма и отъ передвижничества, отъ ремесленной выучки первыхъ и отъ дилетантской кустарности вторыхъ. Она явственно ломается на двѣ части: въ одной—свѣтлой—мы находимъ прекрасную скованность формы съ содержаніемъ,—здѣсь нѣтъ разказа, все содержаніе въ преломленіи обыденнаго, въ этомъ простомъ и мощномъ разсвѣтѣ, въ острыхъ летящихъ складкахъ одежды Магдалины; другая—темная (воины)—трактowana еще по заученнымъ шаблонамъ.

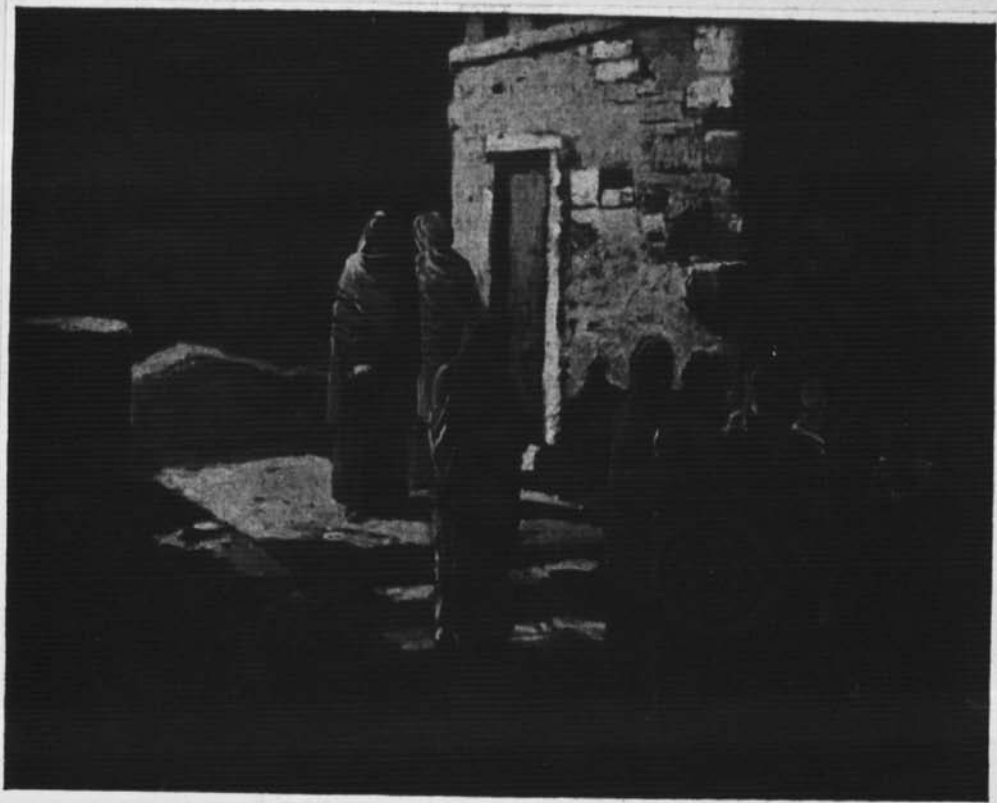
Задачу картины самъ художникъ толковалъ такъ: „Воскресеніе, возвышенное противоположно двумя сторонами свидѣтелей. Глубокое значеніе такого сопостановленія противоположныхъ сторонъ, свободныхъ выбору человека, вызвало созданіе произведеній искусствъ такихъ портретовъ и художниковъ, какъ Данте, Микеланджело, Шекспира, Гете и нашего Пушкина. Съ любовью ученика слѣдовалъ я за ними, понимая всю важность мысли и способа выраженія“. Но такъ какъ обществу и современнымъ Ге художникамъ „способъ выраженія“ былъ не важенъ, а Ге замѣнилъ сюжетность содержаніемъ исключительно-художественнымъ, то, конечно, картина потерпѣла рѣшительный провалъ. Если впечатлѣніе отъ „Тайной Вечери“ на публику было „громовымъ“ (по выраженію В. Стасова), то такой же оглушительной была для Ге неудача „Воскресенія“; всѣ его радужныя построенія рухнули разомъ.

Казалось, неудача должна была бы ожесточить Ге, заставить его замкнуться въ себя (какъ замкнулъ былъ, напр., Ивановъ), но особенность личности художника

повела его инымъ путемъ. Разбирая причины неудачи ,Явленія Мессіи', Ге указываетъ, что—,непосредственнаго впечатлѣнія картина не производила, не имѣла иллюзіи', и что—,долго отсутствуя изъ Россіи, Ивановъ относительно пережилъ своихъ товарищей, но пропустилъ минуту'. И эти же причины объясняютъ намъ отступничество Ге отъ идеаловъ юности. Ге рѣшается на такой шагъ ради того, чтобы не ,пропустить минуты', чтобы остаться на высотѣ вождя молодого русского художества. (Здѣсь же мы находимъ объясненіе переходу художника отъ Иванова къ Деларошу, какъ къ модному образцу, дающему нужное ,непосредственное впечатлѣніе черезъ иллюзію').

Третья и послѣдняя заграничная картина Ге ,Христосъ въ Геосиманскомъ саду'— проба переназначить себя—распутье. Не въ силахъ сразу измѣнить путь, столь сильно и отчетливо начатый въ ,Воскресеніи', въ картинѣ ,Геосиманскій садъ' Ге пробуетъ совмѣстить несомѣстимое—внутреннюю реальность съ вѣншей. Для лица Христа онъ пишетъ этюды съ натуры и пытается эту реальность дѣлкомъ перенести въ свою картину; варианты получаются одинъ неудачнѣе другого. Ге какъ будто забылъ основной законъ, такъ прекрасно выраженный имъ самимъ, что въ религіозныхъ картинахъ ,само содержаніе—живая форма', и хочетъ изъ кусковъ, взятыхъ извѣдъ, списанныхъ со случайной натуры, склеить вѣчное содержаніе. Считаемо не лишнимъ коснуться здѣсь одной особенности дарованія Ге—его нелюбови къ ,натурѣ'. Онъ былъ исключительно и высоко-одаренный ,фантастъ',— не фантазеръ въ духѣ хотя бы, напримѣръ, Густава Моро, но фантастъ, какимъ былъ Микеланджело (недаромъ ссылки на него часто сопровождаютъ завѣтныя мысли Ге). Такой фантастъ, вбирая въ себя случайные образы жизни, черезъ мозгъ преломляетъ ихъ въ тотъ же реализмъ, но сгущенный, а потому несоизмѣримо сильнѣйшаго дѣйствія; пыль, разсѣянная по цвѣтамъ, здѣсь превращается въ медъ. Отсюда—малая характерность многихъ этюдовъ и итальянскихъ видовъ Ге. Давая фотографическій рисунокъ мѣстности, драгоцѣнность ея, духъ этой мѣстности художникъ вбиралъ въ себя, чтобы потомъ черезъ память вдругъ и мощно возсоздать его въ своихъ ,фантастическихъ' произведеніяхъ, напримѣръ въ зарѣ ,Воскресенія' или въ лунномъ свѣтѣ ,Геосиманскаго сада'. Эта особенность дара Ге всего болѣе и мѣшала ему идти руку объ руку съ современниками, дѣлала его страннымъ, ,слишкомъ густымъ' для ихъ пониманія, и въ разбираемое нами время всѣ силы художника были направлены на ея подавленіе.

У Ге не было выбора; его живой темпераментъ требовалъ общенія съ людьми, потому болѣе всего онъ боялся повторить ошибку Иванова, ,упустить минуту', уйти въ сторону отъ массовыхъ движеній времени. Это намъ объясняетъ, почему Ге послѣ неудачи своихъ религіозныхъ картинъ, послѣ охлажденія къ нему русскаго общества, поспѣшилъ покинуть за границу и переселиться въ Петербургъ, въ самую гущу общественной жизни. Что Ге чувствовалъ роковое значеніе ,Геосиманскаго сада', какъ начала искривленія его творческаго пути, мы находимъ



Н. Н. Ге. Выходъ съ Тайной Вечери (эскизъ масломъ—1888).
(Третьяковская галерея).

N. Gay. 'Sortie après la Cène', esquisse (huile).
(Galerie Trétiakoff).

любопытное указаніе въ запискахъ Екат. И. Ге: ,пріѣхалъ (въ 1887 г.) на хуторъ П. М. Третьяковъ и купилъ картину ,Христосъ въ Геосиманскомъ саду'. Н. Н. хотѣлъ покрыть ее лакомъ передъ отправкой, и вотъ, смотря на нее, онъ рѣшаетъ, что она не хорошо выражаетъ его мысль, и онъ переписетъ ее. Мы испугались, что онъ запишетъ уже проданную картину, и стали просить его, чтобы онъ оставилъ эту картину и изобразилъ свою новую мысль на другомъ холстѣ. Мы убѣдили его только благодаря тому, что былъ въ это время пустой холстъ дома. Н. Н. сталъ писать, это было поистинѣ страдное время для него; онъ писалъ такъ мѣсяцъ или шесть недѣль. Онъ написалъ эскизовъ 10, но такъ и не написалъ другого ,Христа въ Геосиманскомъ саду', а перемучился сильно'. Неудачей должна была кончиться эта ,страда'. Ге пробуетъ выпрямить искривленіе, но, конечно, уже было слишкомъ поздно, его можно было только ,вырѣзать', вмѣстѣ съ послѣдствіемъ искривленія—картинами петербургскаго періода, и начать съ живого мѣста, съ ,Воскресенія'; такъ и было сдѣлано Ге въ послѣдній періодъ его творчества.

VIII

Петербургскій періодъ (1869—1875) хочется опредѣлить, какъ попытку Ге, ради сродненія съ современниками, стать посредственностью. Онъ какъ будто забываетъ слова Микеланджело, что назначеніе искусства, подымать душу отъ земли къ небу, и свои собственныя, сказанныя такъ недавно—въ 1864 г.: „Дѣло художника не бороться. Онъ по преимуществу мирный человѣкъ, онъ заботится сохранить то, что ему дороже всего—его идеалъ“. Ге подмѣниваетъ это высокое и эгоистическое толкованіе другимъ, куда болѣе понятнымъ и близкимъ для окружающихъ. Подмѣна началась еще въ бытность художника во Флоренціи—въ концѣ 60-хъ годовъ; объ этомъ мы получаемъ свѣдѣнія изъ разсказа Г. Мясоедова: „У Н. Н. собиралось много весьма разнообразнаго народа, — всего болѣе говорилось о политикѣ... Спорили много, спорили съ ибной у рта, не жалѣли ни словъ, ни порицаній, ни восторговъ, но все это, не выходя изъ области пожеланій, кончалось мирнымъ поглощеніемъ русскаго чая“. Такіе вечера были какъ бы подготовленіемъ къ переѣзду Ге въ Петербургъ; они создали ему славу, какъ разъ обратную той, что онъ искалъ ибскольکو лѣтъ раньше. Въ воспоминаніяхъ И. Рѣпина читаемъ (1869 г.): „Про Ге говорили, что онъ намѣренъ поставить на должную высоту значеніе художниковъ,—что художникъ, по его мнѣнію, долженъ быть гражданиномъ и отражать въ своихъ произведеніяхъ всѣ животрепещущіе интересы общества“. И Ге не протестуетъ противъ подтасовки его высокаго пушкинскаго идеала—„Живи одинъ“—новымъ, газетнымъ. Ге отвергъ примѣръ Иванова, прожившаго отшельникомъ,—когда, можетъ быть, это былъ единственный способъ „сохранить идеалъ“ и дѣйствительно двинуть искусство дальше (замѣтимъ, что въ послѣдніе годы художникъ пошелъ именно этимъ путемъ); потому теперь, когда не удалось поднять общество до себя, онъ рѣшилъ спуститься до него...

Какъ раньше у Ге всѣ вліянія извнѣ находили отпоръ (когда даже Микеланджело явился для него лишь толчкомъ для еще болѣе страстнаго углубленія въ самого себя), такъ теперь онъ весь—поверхность, весь—зеркало, животрепещущихъ интересовъ общества. Въ произведеніяхъ петербургскаго творчества Ге мы не находимъ внутренней необходимости; ея и не могло быть, такъ какъ художественный ростъ Ге былъ насильственно придавленъ. Причина созданія „Петра и Алексѣя“ была чисто-общественная. „Въ 1870 году шло много рѣчи, повсюду у насъ, о выставкѣ въ 1872 г. для празднованія 200-лѣтія со дня рожденія Петра Великаго“. (В. Стасовъ).

Какъ заранѣе можно было предсказать неудачу „Воскресенія“, такъ этой картинѣ заранѣе былъ обезпеченъ успѣхъ; здѣсь было налицо все необходимое—„иллюзія“ и „моментъ“. Картина еще не была кончена, а производила въ мастерской такое громадное впечатлѣніе, что ее тотчасъ же, заблаговременно, впередъ, купилъ

П. М. Третьяковъ'. (В. Стасовъ). Окрыленный успѣхомъ—равнымъ успѣху ,Тайной Вечери'—Ге спѣшитъ приняться за новую картину. Здѣсь наблюдаемъ торопливость подобную той, что заставила его, послѣ ,Тайной Вечери', отказаться отъ всѣхъ заказовъ, сулившихъ матеріальную выгоду, и скакать во Флоренцію, но тогда—ради еще большаго углубленія и проясненія своей заповѣдной идеи, теперь же онъ спѣшитъ еще разъ воспользоваться найденнымъ секретомъ потрясать толпу.

У Стасова мы находимъ забавную повѣсть о поискахъ Ге новаго столь же выгоднаго сюжета. Художникъ останавливается на ,Царѣ Алексѣѣ и патріархѣ Никонѣ', но (подробнѣйшимъ образомъ повѣствуетъ Стасовъ): ,Я сразу возсталъ противъ него и съ большимъ жаромъ принялся доказывать Ге, что, на мои глаза, ему, Ге, вовсе не слѣдовало бы брать себѣ такого сюжета, потому что—что же въ немъ хорошаго и важнаго? Торжество клерикализма...' Столь уважительный доводъ заставилъ Ге броситься въ поиски новой темы, болѣе либеральной.

Наконецъ, сюжетъ выбранъ: ,Екатерина II у гроба Елисаветы'. Художникъ сталъ готовиться къ картинѣ: смотрѣлъ портреты Екатерины, Петра III, изучалъ костюмы, дворцовую архитектуру, и т. д., и т. д. Однимъ словомъ, всѣ признаки наивной подмѣны, столь необходимой въ тѣ времена, художника—историкомъ и фотографомъ, вдохновенія—трудомъ и остроуміемъ. Но картина не удалась; провалъ ея былъ равенъ провалу ,Воскресенія'. Ге объяснилъ его, вѣроятно, недостаточностью ,момента' выбраннаго сюжета; поэтому, принявшись за новый, онъ уже согласуетъ свою тему съ модой дня. ,Въ тѣ времена много рѣчи шло о Пушкинѣ. Писаревъ и его литературная партія сильно нападали на Пушкина, другіе горячо отстаивали его, и вотъ, среди этой оживленной борьбы, столько интересовавшей, выступилъ вдругъ и Ге...' (В. Стасовъ). И опять крахъ.

Чтобы не быть голословнымъ въ нашемъ толкованіи причины новыхъ неудачъ Ге, когда, казалось, художникъ употреблялъ все, чтобы нравиться современникамъ,—мы считаемъ необходимымъ дать слѣдующую выдержку изъ воспоминаній И. Рѣпина, какъ нельзя лучше подтверждающую наши выводы: ,Въ искусствѣ Ге проповѣдовалъ (въ началѣ 70-хъ годовъ) примитивность средствъ и художественный экстазъ съ искренностью прерафаэлитовъ. Джотто и особенно Чимабуэ не сходили у него съ языка'.—Мы видимъ изъ этихъ словъ, насколько итальянская школа была важна въ творествѣ Ге, насколько ея основы твердо укрѣпились на всю послѣдующую жизнь художника: ,Вѣдь вотъ что нужно,—восклидалъ онъ.—Только на нихъ убѣдился я, какъ это драгоценно. Вся наша блестящая техника, знаніе, все это отвалится, какъ ненужная мишура. Нуженъ этотъ духъ, эта выразительность—главная суть картины'. Мы имѣемъ возможность сказать, что предсказаніе Ге оправдалось вполнѣ; когда-то ,блестящая техника' принимается теперь, какъ ,кустарничество', но какъ, слѣдовательно, Ге въ самый разгаръ своего сближенія съ передвижниками былъ далекъ отъ нихъ!—,Намъ надо начинать снова. Вы думаете

добиться добросовѣстной штудіей, техникой,—это устарѣлая метода. Надо развивать въ себѣ силу воображенія.—,Умный и дальновидный Крамской (продолжаетъ И. Рѣпинъ) сразу понялъ, что Ге на скользкомъ пути... Вліяніе Крамского отразилось на Ге благотворно. Онъ сталъ серьезно готовить этюды къ ,Петру и Алексію',—но потомъ, возбужденный громкимъ успѣхомъ этой картины, онъ не могъ успокоиться настолько, чтобы скромно и сдержанно вырабатывать съ должной подготовкой свои новыя затѣи. Съ большой вѣрой въ свое воображеніе, онъ писалъ, что называется, ,отъ себя' (что тогда, замѣтимъ, въ тотъ трудолюбивый и добросовѣстный вѣкъ считалось чуть ли не надувательствомъ покупателей,—картины оцѣнивались по часамъ работы!) и не переносилъ никакихъ замѣчаній, преслѣдуя только главную суть: идею и впечатлѣніе.

Преслѣдовать идею и впечатлѣніе, т. е. согласованность содержанія съ формой, тогда считалось слишкомъ недостаточнымъ; здѣсь объясненіе неудачъ Ге, и здѣсь мы убѣждаемся, что, какъ ни насиловалъ себя Ге, малѣйшій успѣхъ, малѣйшая надежда, вновь заставляли его открывать свои заветныя мысли. Но это былъ слишкомъ ,скользкій путь'. Джотто, какъ образецъ,—въ вѣкъ передвижничества!—это обнаруженіе такой трещины, которой никакія жертвы со стороны Ге не могли заполнить.

Подводя итоги вышесказанному, заграничный и петербургскій періоды творчества Ге представимъ такъ: гений Ге не позволялъ ему идти вровень съ вѣкомъ, художникъ или переросталъ его (,Воскресеніе'), или пригибалъ себя такъ неумѣло, что не удовлетворялъ даже современниковъ (,Екатерина II' и ,Пушкинъ'). Во время этихъ процессовъ были, естественно, двѣ точки, когда онъ коснулся на минуту уровня вѣка (,Тайная Вечеря' и ,Петръ и Алексій'), но вдохновенность Ге не позволила ему застыть на немъ.

IX

Мечта Ге о сліяніи съ обществомъ была развѣяна. На порогѣ старости художникъ можетъ сознательно оглянуть прошлое; передъ нимъ уже въ отчетливыхъ линіяхъ выступаетъ вопросъ: или идти путемъ, заложеннымъ въ немъ, хотя бы и совершенно одному, или же забыть свой даръ.

Но первый исходъ представляется Ге такимъ невозможнымъ, что онъ рѣшается на второе: ,Я рѣшилъ бросить искусство и уѣхалъ жить въ деревню' (1875 г.). Потомъ, нѣсколько лѣтъ спустя, Ге такъ объясняетъ новый поворотъ своей судьбы: ,Меня тяготило несвободное отношеніе къ творчеству. Это былъ тяжелый камень, который надо было поворачивать, нужно было зависѣть отъ матеріальныхъ средствъ, быть стѣсненнымъ извѣстными рамками'. Вотъ новое подтвержденіе нашего вывода (въ концѣ предыдущей главы); словами про ,стѣсненіе извѣстными рам-



Н. Н. Ге. „Возвращение съ погребения Христа“
(эскизъ масломъ—1859). (Третьяковская галерея).

N. Gay. „Retraite de l'Enterrement du Christ“
esquisse (huile). (Galerie Trétiakoff).

ками' Ге указываетъ, что онъ сознательно подлаживался подъ вкусы современниковъ, самъ имъ не сочувствуя, считая ихъ „камнемъ“ для дѣйствительнаго роста его творчества.

Еще отчетливѣй проскальзываетъ то же въ слѣдующихъ фразахъ художника: „Я былъ не одинъ, и вотъ надо мной тяготѣлъ вопросъ: какъ жить? Искусство мало даетъ, и искусствомъ нельзя торговать; ежели оно даетъ—слава Богу, не даетъ—его винить нельзя“. Но такъ было сказано не до Петербургскаго періода, а послѣ неудачи попытокъ въ ложномъ направленіи.

Мы уже назвали однажды эту эпоху—пробой Ге стать посредственнымъ, но то, что превосходно удается совмѣстить рядовому таланту, никакъ не удавалось Ге; въ немъ слишкомъ далеко были разставлены житейская выгода и духовная польза, и потому, устремляясь къ одному, онъ всегда терялъ изъ виду другое. „Когда я началъ работать (по возвращеніи въ Россію), мнѣ пришлось сузить свою задачу“. Кажется, что правильнѣе было бы сказать не „пришлось“, а захотѣлось, захотѣлось стиснуть себя „извѣстными рамками“—обязательными въ тѣ времена для обезпе-

ченія продажи картины. Но ,четыре года жизни въ Петербургѣ и занятій искусствомъ, самыхъ искреннихъ, привели меня къ тому, что жить такъ нельзя, все, что могло бы составить мое матеріальное благосостояніе, шло въ разрѣзъ съ тѣмъ, что мной чувствовалось на душѣ.

Опять неточность. ,Искреннія' занятія не могли бы идти въ разрѣзъ съ тѣмъ, что ,чувствовалось на душѣ'. Именно слишкомъ обнаженная неловкая неискренность его двухъ послѣднихъ петербургскихъ картинъ дѣлала ихъ такими непріятными для современниковъ и такими мучительно ненужными для самого художника. ,А потому—продолжаетъ Ге—я и ушелъ въ деревню. Я думалъ, что жизнь тамъ дешевле, проще, я буду хозяйничать и этимъ жить, а искусство будетъ свободно'. Но объясненіе своего ухода—ради свободы искусства—было выдвинуто лишь вполсѣдствіи, Ге хочетъ имъ какъ бы выпрямить, сдѣлать болѣе строгимъ и стройнымъ свой жизненный путь; въ дѣйствительности же онъ думалъ во время перелома не совсѣмъ такъ, а именно: ,Нѣтъ, намъ теперь искусство совсѣмъ не нужно.—Я пробовалъ жить въ Петербургѣ и убѣдился, что тамъ это все они только на словахъ'. Такимъ образомъ, первый горячій выводъ Ге былъ, что если въ данный моментъ онъ не нуженъ обществу, то, значить, ему слѣдуетъ бросить искусство.

Мы подходимъ къ эпилогу борьбы Ге съ самимъ собой, въ которой безвозвратно погибла его драгоцѣнная зрѣлость. ,Н. Н. не бралъ кисти въ руки въ годы 1876, 77, 79'. (Воспоминанія Г. Н. Ге). Память этой борьбы—,Милосердіе' (1880 г.). Здѣсь—аналогія съ ,Геосиманскимъ садомъ': тамъ начало отступничества, тутъ—окончаніе. И тамъ и тутъ—попытки совмѣстить реальность виѣшнюю съ внутренней подлинностью, но въ ,Милосердіи' противорѣчіе еще нестерпимѣе. Теперь Ге уже не можетъ такъ легко и безболѣзненно вновь перегнуть свой путь, какъ сдѣлалъ когда-то. Тогда все облегчало ему—и гибкость молодости, и сочувствіе окружающихъ, и сладостная мечта о побѣдѣ и руководствѣ современниками; здѣсь ничего этого нѣтъ, — теперешній переломъ сузилъ одиночество, отверженность. И Ге всячески противится ему; не въ силахъ сдержатъ творческой тяги, онъ все таки хочетъ направить ее въ старое русло—на служеніе обществу. Отсюда надрывность ,Милосердія'. Если въ ,Геосиманскомъ саду' лицо Христа только непріятно, какъ грубый кусокъ сырой дѣйствительности, врѣзанный въ фантастическую ткань, то въ ,Милосердіи' оно мучительно разбито,—какая-то мозаика царапающихъ другъ друга осколковъ. Выѣстъ съ вліяніемъ старости заглушіе было завѣты молодости все съ большей и большей мощью ломають разсудочность въ творчествѣ Ге. Эти судорожные порывы личнаго, единственно подлиннаго для художника, творческаго закона, сбили въ сумятицу общепринятая догмы, которымъ тщетно пытается слѣдовать Ге въ ,Милосердіи'. Поэтому эта картина должна казаться бредомъ каждому спокойному зрителю, не знающему, какое внутреннее прозрѣваніе ослѣпило художника.



Н. Н. Ге. Рисунок—'Три смерти'. (Соб. П. Н. Ге, вь Спб.).

N. Gay. Dessin. (App. à M. P. Gay, St. Pdg.).

И оцѣнки критики достигли предѣла рѣзкости. Беремъ одну для примѣра: 'Картина Ге ниже всякой критики. Безобразіе безъ всякаго милосердія. Просто въ тупикъ становишься передъ картиной, до того она поражаетъ своей неестественностью'. (Свѣтъ и тѣни' 1880 г.).—Рядъ подобныхъ отзывовъ, какъ послѣдняя операція, поставили Ге на край кризиса, далѣе—либо смерть, либо рѣшительное исцѣленіе. Къ счастью произошло послѣднее.

Ге окончательно, и уже сознательно, вступаетъ на инстинктивно начатый въ юности путь: 'Трехъ историческихъ картинъ мнѣ было довольно (художникъ не включаетъ сюда, уничтоженное вскорѣ же послѣ выставки, 'Милосердіе'), чтобы выйти изъ тѣснаго круга на свободу, опять туда, гдѣ можно найти самое задушевное, самое дорогое—свое и всемірное. (Намъ кажется глубоко вѣрной мысль Ге, подсказанная ему его творческимъ инстинктомъ, что только ища въ себѣ самое дорогое онъ найдетъ, тѣмъ самымъ, и всемірное). Перовъ туда же шелъ и не вышелъ только потому, что ранняя смерть помѣшала... Остроуміе бытовыхъ картинъ—не живая мысль и не спасетъ художника; онъ долженъ выйти туда—куда старшіе братья, Гоголь, Достоевскій, пошли—'.

Передвижничество Ге кончилось; на мѣсто общепризнанныхъ догмъ онъ выдвинулъ свой законъ, на его выявленіе ушелъ у него остатокъ жизни.

Мы можемъ принять его 'символъ вѣры' или не принять и, отсюда, высоко превознести Ге или унижить его; но судить художника мы должны только черезъ

него. Только такой судъ будетъ дѣйствительно надъ человѣкомъ, а не надъ призракомъ, сочиненнымъ самимъ оцѣнщикомъ.

Въ періодъ съ 1870 до 1882 г. Ге написалъ большинство своихъ портретовъ,—48 по подсчету его брата Г. Н.

Интересное освѣщеніе своего портретнаго творчества мы находимъ у Ге въ его „Бесѣдѣ съ учениками Кіевской Рисовальной Школы“ въ 1886 г.: „Вотъ васъ здѣсь вижу я до 50-ти человѣкъ. Попробуйте изучить и передать каждую голову. Вы увидите, что каждая голова потребуетъ всего вашего творчества наново,—я въ свою жизнь написалъ болѣе 100 портретовъ, и ни одинъ разъ мнѣ не пришлось написать одинаковымъ способомъ“.

Весьма поучительно было бы прослѣдить точность этихъ замѣчательныхъ словъ на самихъ портретахъ Ге, но сейчасъ это почти невозможно, т. к. мѣстонахожденія многихъ изъ нихъ мы не знаемъ.

Но думается—Ге не былъ портретистомъ, какъ не былъ пейзажистомъ; и то и другое было только накопленіе матеріала для любимаго дѣла—картинъ. Художникъ иногда даже тяготился портретомъ, напримѣръ: „Считаю большимъ благополучіемъ, что въ этотъ годъ меня никто не пригласилъ на работу живописью. Это такое мученіе, котораго я уже выносить почти не могу“ (1883 г.).

Если его влекло лицо позирующаго, онъ поднимался до созданій прекрасныхъ, но все же это были скорѣе не портреты, а пробы черезъ портретъ отразить себя. На нѣсколькихъ видѣнныхъ нами портретахъ художника мы убѣждаемся, что способъ передачи у него гибко измѣнялся въ соотвѣтствіи съ настроеніемъ, навѣяннымъ на него. Отсюда радостная яркость солнечныхъ пятенъ, переливы травы и платья на такомъ ярко-живописномъ портретѣ Екат. II. Ге съ ребенкомъ. Околичности у Ге нераздѣльно связаны съ позирующимъ; это какъ бы одно лицо, и это лицо—отраженіе настроенія художника. Отсюда мягкое любованіе письма въ „Портретъ жены“—мягкость въ обрисовкѣ комнаты и въ синевѣ итальянскаго неба. Про портретъ гр. Т. А. Толстой художникъ говорилъ: „Этотъ портретъ я писалъ съ большой любовью. Вотъ почему мнѣ и хочется поставить его на выставку, чтобы ясно указать недостаточность сторонниковъ исключительно-матеріальнаго“. Опять настаиваніе на основномъ, символѣ вѣры Ге,—что только черезъ любовь, черезъ углубленіе въ себя, форма становится прекрасной и реальной.

Х

Прежде чѣмъ разбирать послѣдній періодъ творчества Ге, необходимо выяснитъ степень вліянія Толстого на Ге, т. к. несомнѣнно, что Толстой сыгралъ громадную роль въ жизни Ге; но выводъ отсюда, что Ге-художникъ былъ обезличенъ Толстымъ-художникомъ,—черезчуръ прямолинейнъ.



Н. Н. Ге. Жена художника (масло—1858).
(Соб. П. Н. Ге, вь Спб.).

N. Gay. La femme de l'artiste (huile).
(App. à M. P. Gay. St. Pbg.).



*Н. Н. Ге. Неоконч. портретъ Е. И. Ге съ сыномъ
(масло—1885).
(Соб. П. Н. Ге, въ Спб.).*

*N. Gay. Portrait de M-me E. Gay avec son fils
(huile).
(App. à M. P. Gay, St. Pbg.).*

Правда, первое время, Ге пробуетъ всецѣло подчиниться: „Вы (Л. Толстой) идете твердо, хорошо, и я за Вами поплетусь...“ (1887 г.); но это проявленіе всегдашней черты Ге. Можетъ быть, эта постоянная жажда Ге отдать себя, забыть себя, эти горячія увлеченія сперва Брюлловымъ, потомъ передвижниками, потомъ Толстымъ,—признаки чрезвычайной оторванности Ге отъ современниковъ. При той силѣ, съ какой онъ вынашивалъ и воплощалъ свою великую художественную задачу, эти попытки опереться на кого либо представляются естественными, а можетъ быть и совершенно необходимыми.

Но какъ было съ Брюлловымъ, съ передвижниками, такъ и теперь—слишкомъ крутая попытка распылить себя въ личности другого ускорила кризисъ. И какъ въ „послѣ-брюлловскомъ“ творчествѣ художника мы не находимъ и слѣда Брюллова, такъ и тутъ—въ „послѣ-толстовскомъ“ Ге—не находимъ толстовства.

„Я понималъ, что я правъ, что дѣтскій міръ мой не поблекъ, что онъ хранилъ цѣлую жизнь“.—(1882 г.). Благодаря Толстому, болѣзненный кризисъ Ге кончился воскресеніемъ; онъ очистился отъ передвижничества и возвратился къ идеаламъ молодости; вмѣсто святотатственныхъ разсужденій о ненужности искусства, Ге уже въ силахъ сказать спокойно и твердо: „Лучше въ лишеніяхъ окончить, но не измѣнить своей вѣры... Я чистъ, и считаю себя счастливымъ человекомъ, а помирать все равно, что на золотомъ ложѣ или подъ воротами...“ (1883 г.).

Но вліяла на Ге только личность Толстого, а не его ученіе. Если Микеланджело былъ опорой Ге въ творческой жизни, то такой опорой сталъ для художника Толстой въ земной жизни, но ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ о подражаніи не можетъ быть и рѣчи.

Очень вѣрными кажутся намъ слова Н. Г. („Золотое Руно“, 1909 г.): „Послѣднія вещи Ге связаны съ толстовствомъ, но, въ сущности, онѣ исполнены другого чувства, исполнены той трагичности, которая была въ Толстомъ, но которой нѣтъ въ духѣ толстовства“.

Ге полюбилъ въ Толстомъ ту черту, что двинула его въ послѣдніе дни жизни въ путь,—т. е. его духовное одиночество.

Какъ художникъ—Толстой не увлекалъ Ге, и это надо особенно подчеркнуть; мы покажемъ далѣе, какъ діаметрально противоположны были у Ге и Толстого пониманіе искусства и задачъ формы. Въ 1879 г. (т. е. за нѣсколько лѣтъ до знакомства съ Толстымъ) Ге говоритъ про его романы: „Зачѣмъ, когда мы живемъ въ сѣренькой обстановкѣ, и въ книгахъ все видишь сѣренькое, все вершковыхъ людей, когда у гениевъ мы видимъ грандіозныя созданія духа, которыя возвышаютъ насъ“. Но и потомъ, послѣ увлеченія Толстымъ, Ге пишетъ въ 1888 г. уже самому автору романовъ: „Прочитывая „Войну и миръ“, я вижу своего молодого, милаго друга, въ которомъ еще много молодого, много зачаточнаго. Критика же моя заключается въ томъ, что изобрѣтеніе обстоятельствъ играетъ слишкомъ большую роль“.

Еще болѣе характерно обрисовываетъ своеобразіе любви Ге къ Толстому—слѣдующее. Разбирая недостатки Герцена, Ге говоритъ (еще въ заграничный періодъ): „То, къ чему стремился Гоголь, Достоевскій, не имѣло для него цѣны“. Въ 80-хъ годахъ Ге присоединяетъ къ этимъ двумъ—Толстого. Въ запискахъ Екат. И. Ге читаемъ: „Н. Н. говорилъ много о томъ, какъ вопросъ о религіи, вопросъ о существованіи, отразился въ трехъ гениальныхъ людяхъ въ концѣ ихъ карьеры, а именно въ Гоголѣ, Достоевскомъ и гр. Львѣ Толстомъ“.

Далѣе, про періодъ крайняго увлеченія Толстымъ въ вышеуказанныхъ запискахъ находимъ слѣдующее: „Н. Н. читалъ Толстого религіозно, какъ ярый сектантъ. Когда Толстого съ кѣмъ нибудь сравнивали, напр. съ Достоевскимъ, Н. Н. обижался“ (1887 г.). Наконецъ въ 1894 г. Ге, возражая обвиняющимъ его въ нехудожественности, указываетъ, что такое понятіе было приложено къ Гоголю, Достоевскому, теперь къ Толстому.

Равной любви къ Гоголю, Достоевскому и Толстому у правовѣрнаго толстовца мы не встрѣтимъ, и это потому, конечно, что ученія первыхъ рѣзко отличаются отъ ученія послѣдняго, но если поверхъ морали заглянемъ въ духъ названныхъ писателей, то найдемъ роднящую линію—ихъ одиночество, „трагичность“ и религіозную жажду. Очевидно, эту „линію“ и возлюбилъ въ Толстомъ Ге; изъ за нея причислилъ Толстого къ своимъ истиннымъ руководителямъ—Гоголю и Достоевскому.

Толстой на первыхъ порахъ ихъ знакомства думалъ воспользоваться Ге, какъ иллюстраторомъ своего ученія. Онъ пишетъ Ге: „Всѣ настоящіе художники только потому художники, что имъ есть что писать, и что у нихъ есть способность писать и въ одно и то же время смотрѣть и самымъ строгимъ образомъ судить себя. Вотъ этой способности, я боюсь, у Васъ слишкомъ много, и она мѣшаетъ Вамъ дѣлать для людей то, что имъ нужно. Я говорю про евангельскія картины. Пускай нѣкоторыя изъ нихъ будутъ ниже того уровня, на которомъ стоять лучшія; пускай онѣ будутъ неподѣланы, но самыя низкія по уровню будутъ все таки большими и важнымъ приобретеніемъ въ настоящемъ искусствѣ“ (1887 г.). Толстой осторожно пытается навести Ге на правильное, по его мнѣнію, пониманіе задачъ искусства и, надо сказать, близко соприкасающееся съ передвижническимъ. Все время ихъ сближенія Толстой настаиваетъ, что роль Ге—„картинами высказать про свое понятное и нужное людямъ христіанство“, и потому, чтобы художникъ принялся за рядъ картинокъ—разсказиковъ въ лицахъ: „Меня пугаетъ продолжительность большихъ картинъ и заставляетъ желать маленькихъ“ (1891 г.). Ге въ это же самое время преслѣдуетъ и исповѣдуетъ рѣшительно противоположное: „Не могу остановиться въ исканіи высшаго и высшаго. Картина не слово: оно даетъ одну минуту, и въ этой минутѣ должно быть все, а нѣтъ—нѣтъ картины“ (1892 г.).

Между тѣмъ, при такомъ явномъ разногласіи, у нихъ не произошло разрыва, какъ онъ произошелъ, наприимѣръ, между Ивановымъ и Гоголемъ.

Думается, что великая мягкость Толстого, всегда свойственная ему въ сношеніяхъ съ людьми, съ одной стороны, и столь же великое простосердечіе Ге, съ другой—помѣшали острому обнаженію ихъ взаимнаго недоумѣнія. Ге, обрадованный, что, наконецъ, нашелъ долго чаемую точку опоры—сочувствіе Толстого, искренне хочетъ своимъ творчествомъ служить Толстому, но, ослѣпленный своей вдохновенностью, онъ все съ большей страстью добивается завѣтныхъ цѣлей и уже не замѣчаетъ, какъ различіе ихъ путей выступаетъ все отчетливѣе. Ге сообщаетъ о всѣхъ своихъ творческихъ мукахъ Толстому: „Да, эта картина (Распятіе) меня страшно измучила, и, наконецъ, я вчера нашелъ то, что нужно, т. е. форму, которая вполнѣ живая“ (1893). Ясно указана главнѣйшая задача Ге—живая форма. Но Толстой пользуется этимъ письмомъ только для новой попытки направить художника на желаемый путь: „Я непрестанно жалѣю о томъ, что Вы оставили тотъ начатый рядъ картинъ евангельскихъ. Можетъ быть, трудно ихъ кончить, довести до извѣстной нужной степени технического совершенства—этого я не знаю“.



Н. Н. Ге, 'Итальянскій дворикъ' (масло—1857-59).
(Соб. П. Н. Ге, въ Спб.).

N. Gay, 'Cour dans une maison italienne' (huile).
(App. à M. P. Gay, St. Pbg.).

Ге стремится довести форму до предѣльной чистоты, отсюда творческое напряженіе достигло у него въ послѣдніе годы высочайшей силы. „Я самъ плачу, смотря на картины. Радуюсь несказанно, что этотъ, самый дорогой, моментъ жизни Христа я увидѣлъ, а не придумывалъ его. Я сразу всей душой почувствовалъ и выразилъ“ (1893 г.).

Между тѣмъ, Толстой говоритъ ему о какой то „извѣстной нужной степени“, но Ге точно не видитъ этого коренного разлада, поглощенный своей идеей; точно такъ же, какъ Толстой не замѣчаетъ, пропускаетъ, какъ несущественное, основныя мысли Ге.

Оба они слишкомъ овѣяны были каждый своей вдохновенностью, чтобы близко соприкоснуться; вдохновенность, какъ облако, скрывала отъ нихъ особенности пути другого; они могли только угадывать другъ друга, какъ равный равнаго. Мы уже указывали, что Ге—поверхъ ученія Толстого—угадалъ и полюбилъ его одинокій духъ. Какъ примѣръ угадыванія Толстымъ Ге, приведемъ слѣдующія слова Толстого: „У меня есть странное чувство жуткости къ самымъ мнѣ важнымъ явленіямъ жизни... и къ Вашей новой работѣ. Должно быть, оттого, что все то новое,—новые ходы настоящей жизни“.

Но угадывать, конечно, еще не значить руководить, и руководства въ данномъ случаѣ не было, т. к. не было непремѣннаго для того условія—покоренія сильнѣйшимъ болѣе слабого.

Х I

Толстой говорилъ и писалъ не разъ, что для него масляная живопись не имѣетъ значенія, что онъ понимаетъ картину только, какъ выраженіе мысли, а краски даже мѣшаютъ ему. Н. Н. и этими словами Толстого такъ увлекся, что нѣкоторое время пересталъ писать красками и исключительно рисовалъ карандашомъ. (Зап. Екат. И. Ге).

Въ карандашныхъ наброскахъ на Евангельскія темы (1882—1886 г.) мы не находимъ драгоценной особенности Ге, чрезвычайной искренности, великаго дара творить „какъ дитя“, но видимъ иное—начало трафаретности, „набивки руки“ на опредѣленныхъ формахъ. Но, придерживаясь въ точности совѣтовъ Толстого, это онъ и долженъ былъ вырабатывать, долженъ былъ остановиться на „извѣстной нужной степени“.

Дѣлать такъ Ге—не въ силахъ; потому онъ не заканчиваетъ набросковъ, но быстро переходитъ отъ одного къ другому, ибо остановиться значило для него углубиться, оканчивать—значило искать „живую форму“.

Толстого, конечно, не удовлетворили эти мгновенные эскизы, онъ хочетъ ряда „оконченныхъ“, понятныхъ для всякаго картинокъ, потому наставляетъ художника:



Н. Н. Ге, „Пустыня“ (масло—1862),
(Собр. П. Н. Ге, № 576).

N. Gay, „Livourne (huile),
(App. à M. P. Gay, St. pag).



Н. Н. Ге. «Смерть Виргинии» (масло — 1857-58).
(Соб. И. Н. Ге, № 66).

N. Gay. «La mort de Virginie» (huile).
(App. à M. P. Gay, St. Pbg.).

Не могу не дать старческого совѣта: поменьше предпринимать. Рѣдко приходится раскаиваться въ томъ, что не сдѣлалъ, а часто въ томъ, что напрасно сдѣлалъ— (1886 г.).

Этотъ совѣтъ заставляетъ Ге остановиться, но тогда онъ рѣшительно отклоняется отъ предначертаній своего вдохновителя, въ сторону отъ ,заканчиванія‘—къ углубленію.

Художникъ пишетъ Толстому, какъ бы извиняясь: ,Я рѣшилъ всѣ картины писать въ два тона масляными красками. Дѣло пойдетъ скорѣе, лучше и удобнѣе для меня, такъ какъ бумага дѣло очень непрочное, и рисовать очень долго‘ (1886 г.). Рѣшеніе основано какъ будто на лучшемъ исполненіи урока Толстого; но только отъ такого глубокаго и прирожденнаго красочника, какъ Ге, можно было услышать, что писать красками ,скорѣе‘, чѣмъ рисовать. Въ томъ же 1886 году художникъ пишетъ ,Христа и Никодима‘.

Просьба о ,двухъ тонахъ‘ забыта; эта картина—огненный прорывъ долго сдерживаемой красочности. И далѣе Ге все глубже уходитъ въ свою задачу—красочную-формальную; изъ совѣтовъ Толстого онъ слышитъ только отвѣчающіе его поискамъ. Последнее его увлеченіе кончилось, какъ и прежнія; оно прорвалось, какъ кора, чтобы открыть издавна-глубящее, совершенно свое творчество.

Въ 1889 г. художникъ пишетъ ,Выходъ съ Тайной Вечери‘. Сейчасъ намъ не важно—эпизодъ ли это изъ жизни Христа, и кто изъ этихъ длинныхъ закутанныхъ фигуръ Христосъ, но важно то чудесное преображеніе реальнаго, которое возникаетъ, когда реальное какъ бы рождается вновь, пройдя черезъ вдохновенный мозгъ художника, и которое сейчасъ намъ кажется единственнымъ, дѣлающимъ картины прекрасными.

Но такъ ли важенъ былъ сюжетъ и самому Ге, какъ онъ все же настаиваетъ въ своихъ замѣткахъ и письмахъ? Эскизъ, обыкновенно,—первое воплощеніе основной мысли. И эскизъ Ге къ ,Выходу съ Тайной Вечери‘ указываетъ, что его главной задачей былъ лунный свѣтъ—эта изумительная передача, черезъ томительное и мертвое сіяніе, одиночества и тоски.

Эта картина—явственное продолженіе ,Воскресенія‘ и ,Геосиманскаго сада‘; сама тема тутъ та же, что и въ ,Геосиманскомъ садѣ‘,—ночное мерцаніе, сплывающее и землю, и небо, и фигуры, въ единое чувство смертельной тоски. ,Что есть истина‘ (1890 г.), можетъ быть, единственная, дѣйствительно, ,толстовская‘ картина Ге и, вмѣстѣ съ тѣмъ, она напоминаетъ ,передвижническую‘ ,Петръ и Алексѣй‘,—то же перенесеніе интереса отъ художественнаго смысла къ смыслу литературному, тотъ же ,сюжетный‘ эффектъ, затемняющій обликъ художественную (въ данномъ случаѣ) прекрасный контрастъ солнечныхъ пятенъ и ,ночного‘ лица Христа).

Но въ слѣдующемъ произведеніи—,Иуда‘—содержаніе опять чрезвычайно углублено и въ пересказѣ не нуждается. Про эту картину Ге писалъ: ,много формъ перемѣ-

нилъ и два раза бросалъ; все думалъ, что не слажу, и вотъ, послѣ долгихъ мучений устроилъ, т. е. написалъ, и, какъ всегда бываетъ, въ минуту—полная готовая картина'.

Съ каждымъ годомъ творческая энергія возрастала у Ге съ поражающей, даже судорожной, точно въ предчувствіи скорого обрыва, силой.

„Судъ Синодальный“ (1892 г.)—одно изъ прекраснѣйшихъ созданий всей русской школы и, главное, стоящее передъ ней, какъ обязательный этапъ для дальнѣйшаго развитія, такъ же, какъ, напримѣръ, произведенія Джотто были этапомъ Италіи. Намъ кажется, что гигантская мечта Ге—указать „задачу, смыслъ русскаго искусства“—здѣсь рѣшена.

Конечно, насколько вѣрна такая высокая оцѣнка, покажетъ только будущее. Но что это возможно, что произведеніе, запрещеніе выставить которое публично было встрѣчено общимъ равнодушіемъ, которое до сихъ поръ не находило отзыва и сильнаго восторга, можетъ вдругъ открыться прекраснымъ, только бы идеалъ, вложенный въ него, сталъ живымъ для насъ,—показываетъ хотя бы наша сегоднѣшняя переоцѣнка иконописи.

Послѣ „Синодального“ Ге рѣшается приступить къ своей завѣтной темѣ—„Распятіе“. Н. Н. началъ писать „Распятіе“ еще въ 1884 г., и я никакъ не думала, что онъ эту картину напишетъ, столько онъ ее переписывалъ и такъ съ ней мучился (Зап. Екат. И. Ге). Мы имѣемъ еще нѣсколько свидѣтельствъ, указывающихъ, что художникъ пробуетъ приступить къ картинѣ, но все не рѣшается, говоря, что „еще не готовъ“. Однако, „Синодальное“ показало, съ какой силой онъ можетъ воплощать свою мысль, какъ окрѣпла его великая способность писать „отъ себя“.

Вмѣстѣ съ ростомъ творческой энергіи, росла и его зоркость „фантаста“. Еще въ 1886 г. Ге говорилъ: „одинъ изъ самыхъ лучшихъ способовъ передавать живую форму, это по памяти изображать то, что вамъ встрѣтилось дорогой, будь это свѣтъ, будь это форма, будь это сцена, будь это выраженіе“. Къ концу жизни такая наблюдательность, поиски нужной пыли для своего меда, усилилась у Ге чрезвычайно: моментъ—когда каждый человѣкъ всецѣло отдается чувству, все же не могъ подавить въ немъ инстинкта творящей пчелы. „Ему нужно было передать первые моменты смерти: лобъ, ротъ уже застыли, и только ноздри сохранили послѣдній остатокъ жизни. Этотъ ужасный моментъ Н. Н. уловилъ на лицѣ своей умирающей жены. И вотъ, что значитъ быть художникомъ, сказалъ Н. Н., я былъ внѣ себя отъ горя, но я оставался себѣ вѣренъ и не могъ не видѣть, какъ художникъ“ (Воспоминанія Ел. И. Страннолюбской).

Многочисленные эскизы масломъ, карандашемъ, углемъ показываютъ, съ какой страстностью Ге пытается наверстать потерянную зрѣлость, какъ онъ жадно торопится въ какихъ то зигзагахъ закрѣпить новый моментъ, новый проблескъ поглотившей его мысли, чтобы потомъ, черезъ сдвиганіе этихъ порывовъ въ одно, дать „живую форму“, чтобы потомъ всю эту сложность, все это нарастаніе разрѣ-



Н. Н. Ге, «Фраскати» (масло—1859).
(Соб. П. Н. Ге. в Спб.).

N. Gay, „Frascatti“ (huile).
(App. à M. P. Gay, St. Pbg.).

пить однимъ геніально-простымъ ударомъ. Картина готова. Работалъ съ азартомъ, какъ юноша. Она готова въ 1½ мѣсяца (1894 г.).

Ге призналъ «Распятіе» своимъ высшимъ достиженіемъ: «Картину свою («Распятіе») въ мысли я довелъ до точки, далѣе которой уже итти нельзя». Разгадкой того, что Ге понималъ подъ «предѣльной точкой», намъ представляются слѣдующія слова художника: «Я пишу Распятіе въ христіанскомъ смыслѣ, а не въ смыслѣ католичества. Я говорю католичества, потому что только католическая церковная вѣра имѣла искусство—другія вѣры, православная и протестантская, не имѣли и не имѣютъ». (1892 г.). Эти слова—ключъ къ одѣлкѣ всего творчества Ге; принявъ ихъ, мы примемъ и высоко поставимъ художника; безъ нихъ равнодушно пройдемъ мимо него, какъ проходили до насъ. Эти слова—основной камень творчества Ге и вмѣстѣ—пробный камень нашего сродства съ нимъ; недаромъ Стасовъ, приведя ихъ въ своей статьѣ о Ге, дѣлаетъ такое примѣчаніе: «отказываюсь понять и объяснить значеніе этой странной мысли, противорѣчащей всѣмъ фактамъ европейской и русской художественной исторіи».

Подчеркнемъ прежде всего въ словахъ Ге то, что смыслъ искусства онъ понимаетъ въ воплощеніи „вѣры“—духовной сущности даннаго народа. Если согласиться въ этомъ съ Ге, если признать, что задача русскаго искусства найти „живую форму“, т. е. ясно и полно отразить ту таинственную черту, что дѣлаетъ насъ народомъ особеннымъ, а потому живымъ и нужнымъ въ рядѣ другихъ народовъ, то мы согласимся и съ утвержденіемъ Ге.

Дѣйствительно, Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, каждый съ иной стороны прониклись духомъ католичества и воплотили его, дали ему форму, наиболѣе ясную и чистую, а потому и наиболѣе совершенную (а потому, прибавимъ еще, и неповторимую).

И, конечно, такой формы у насъ нѣтъ. Признавъ это, мы непремѣнно признаемъ и то, что Ге съ изумительной силой поборолъ низкій художественный уровень своего времени, что онъ съ великой сознательностью всталъ и пошелъ по подлинному пути русской живописи.

ХІІ

Въ заключеніе хочется коснуться судьбы послѣднихъ произведеній Ге; можетъ быть, исторія ихъ еще укрѣпитъ наши положенія и еще болѣе развѣетъ оскорбительное для памяти Ге толкованіе послѣдняго періода его творчества, какъ проявленія неустойчивости его художнической вѣры.

Послѣ рѣзкаго осужденія „Милосердія“ художественный міръ какъ бы вычеркнулъ Ге изъ списка живыхъ; его терпѣли на выставкахъ только ради его прежней славы, да притомъ послѣднія картины художника—„Синедрионъ“, „Распятіе“—на выставку не были допущены и вовсе. Если къ названнымъ произведеніямъ и родился нѣкоторый интересъ въ обществѣ, то это былъ интересъ „скандала“; о какомъ либо художественномъ воспріятіи его творчества здѣсь не было и помину.

Какъ примѣръ господствующаго отношенія современниковъ къ Ге, приведемъ грубые слова Прянишникова, сказанные по поводу „Распятія“ и въ лицо художнику: „Вы вотъ, Н. Н., постную пищу научились ѣсть у Льва Николаевича, а такъ художественно писать, какъ онъ,—нѣтъ“.

Въ Ге прощали и принимали, а иногда даже съ хвалой принимали, все кромѣ формы, т. е. кромѣ того, что для самого художника было все.

Трудно думать, чтобы Ге смогъ вынести одинъ такую чудовищно неравную борьбу, если бы Толстой не далъ ему необходимой опоры. Толстой въ пониманіи формальныхъ исканій Ге стоялъ на уровнѣ современниковъ, но онъ понималъ Ге, какъ человѣка, какъ борящагося за свой идеалъ—генія; потому онъ могъ такъ написать художнику про „Распятіе“: „Это—лучшее, что Вы создали, дорогой старикъ, это можетъ быть Вашимъ заключительнымъ словомъ. А оцѣнить васъ только черезъ вѣка“.

И потому Ге могъ такъ говорить о Толстомъ: „Недавно меня, слабѣющаго, поддерживалъ великій человекъ и дорогой мой другъ, сказавъ мнѣ, что значеніе моей работы въ искусствѣ есть мое служеніе Богу. Это оправданіе дало мнѣ силу исполнить мою послѣднюю картину, мою задачу“.

Но выводить, что такая поддержка—знакъ слабости Ге, по меньшей мѣрѣ, непродуманно; во всякомъ случаѣ, такое утвержденіе имѣетъ силу въ устахъ только того, кто самъ могъ выдержать большее.

Послѣ запрещенія выставить „Распятіе“ Ге сказалъ: „Меня столько разъ били, что я могъ бы къ этому привыкнуть. А все таки больно, когда сбькутъ...“ А били его разомъ и цензура, и общество, и критики, и художники; самымъ мучительнымъ въ этомъ распятіи намъ представляется то, что били его и тѣ, кто хотѣлъ одобрить. Написанное за нѣсколько дней до смерти, можетъ быть, послѣднее письмо художника показываетъ, какой достойный и спокойный отпоръ далъ Ге этой травлѣ. Письмо адресовано П. М. Третьякову; Третьяковъ хотѣлъ, именно, посочувствовать художнику, но при этомъ сказалъ то, что должно было больно оскорбить Ге, если только мы вѣрно поняли его идеалъ: „Вы ее оцѣнили („Распятіе“),—пишетъ Ге,—и, вмѣстѣ съ тѣмъ, я этого не понималъ. Вы сказали, что она „не художественна“, и это какъ бы уничтожаетъ ея достоинства. Это слово старое, но его не было среди насъ во время широкаго, могучаго роста русскаго искусства. Оно и не могло быть, такъ какъ его нельзя сказать о художествѣ живомъ: оно является, какъ протестъ противъ живого движенія искусства“.

Но и въ наши дни оцѣнка творчества Ге, какъ разъ обратна той, что онъ искалъ самъ; до сихъ поръ убѣждены, что ради содержанія Ге презрѣлъ форму—художественность; но надо надѣяться, что это положеніе вскорѣ же подвергнется рѣшительной ломкѣ.

Добавимъ къ этому еще слѣдующее: послѣдніе дни своей жизни Ге усиленно мечталъ повезти „Распятіе“ въ Европу,—русскіе получаютъ эту картину черезъ Европу, говаривалъ онъ. Смерть помѣшала исполниться этому намѣренію. Картины (2 варианта „Распятія“), простоявъ нѣкоторое время въ семьѣ Н. Н. Ге, были пожертвованы Третьяковской галереѣ, но совѣтъ галереи, подъ предлогомъ, что эти картины нельзя показывать публикѣ, вскорѣ же исключилъ ихъ изъ собранія.

Теперь одна изъ картинъ находится въ Парижѣ, другая въ Женевѣ. Но и тамъ онѣ стоятъ такими же одинокими и чужими, какими стояли въ Москвѣ; такимъ образомъ, смерть предохранила Ге отъ послѣдняго жестокаго разочарованія—Европѣ его картины оказались такими же ненужными, какъ и Россіи.

Если нынѣ творчество Ге намъ становится понятно и близко, не знакъ ли это, что мы, помимо Европы, подходимъ къ новому пониманію смысла искусства, находимъ свое „лицо“?

Ге объяснилъ смыслъ своего творчества такъ: „Искусство имѣетъ жизнь свободную, независимую и старалось, и старается теперь вездѣ освободиться отъ зависимости,

но освобожденіе будетъ не въ пониженіи идеала, а, напротивъ, въ ростѣ идеала. Вотъ эта задача выпала и мнѣ, и я считаю себя обязаннымъ это сдѣлать, потому что я это люблю больше всего.

Думается, что эта задача выпала теперь и всему русскому искусству, что теперь оно, опираясь на иконопись, на лучшихъ нашихъ художниковъ XIX вѣка, сможетъ поднять свой идеалъ, сможетъ выявить канонъ красоты—родившійся въ самомъ историческомъ ходѣ русскаго творчества, и забудетъ тотъ упрощенный международный „эсперанто“, который, подъ видомъ требованій „художественности“, давилъ, дѣлалъ косноязычными лучшія наши силы.



СПИСОКЪ ГЛАВНЫХЪ РАБОТЪ Н. Н. ГЕ

Названіе картинъ (масло—кромѣ обозн.):

Собственники:

(Академія Художествъ).

1850—57. „Іосифъ, проданный братьями“.

„Ахиллесъ, оплакивающийъ Патрокла“.

„Судъ Соломона“ (эскизъ).

„Саулъ передъ тѣнью Самуила“.

Портреты: П. И. Забѣлы.

Н. О. Ге.

Я. П. Меркулова.

Матери Я. П. Меркулова.

Г-жи А. Мессингъ.

Г-жи Н. Мессингъ и др.

Академическія программы.

П. Н. Ге. С.-Петербургъ.

П. Н. Ге. С.-Петербургъ.

Музей Имп. Алекс. III.

Музей Имп. Алекс. III.

(Римъ и Флоренція).

1857—58. „Утро“ (эскизъ).

Римлянки (этюды головъ).

„Смерть Виргиніи“ (эскизы).

„Любовь весталки“ (эскизы).

„Похороны ребенка“ (эскизъ).

Портреты: Б. А. Марковича.

— М-мъ Соломонъ.—Г-жи Шестовой съ дочерью.—Г. Кроузе и др.

П. Н. Ге. С.-Петербургъ.

Одинъ—у П. Н. Ге. Спб.; одинъ—въ Киевскомъ Худ.-Промышл. Музеѣ.

Шесть—у П. Н. Ге. Спб.; одинъ—въ Третьяковской галереѣ.

Одинъ—у П. Н. Ге. Спб.; два—въ Третьяковской галереѣ.

П. Н. Ге. С.-Петербургъ.

1858. „Жена художника“ (этюдъ).

„Вико“ (этюды).

П. Н. Ге. С.-Петербургъ.

Восемь—у П. Н. Ге. Спб.; четыре—въ Третьяковской галереѣ.

1859. „Жена художника съ сыномъ“.

„Фраскати“ (этюды).

П. Н. Ге. С.-Петербургъ.

Три—у П. Н. Ге. Спб.; одинъ—въ Третьяковской галереѣ.

Уничтоженъ авторомъ.

„Голгофа“ (эскизъ).

„Возвращеніе съ погребенія Христа“ (эскизъ).

Третьяковская галерея.

„Разрушеніе Іерусалимскаго храма“ (эскизы).

Два—въ Третьяковской галереѣ.

1860. „Смерть Ламбертаци“ (эскизы).

Два—у П. Н. Ге. С.-Петербургъ.

- 1860—62. 'Жена художника'.
Портреты: А. А. Бакунина.—Г-жи Ростовцевой.—Г. Кошперова и др.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
1862. 'Ливорно' (этюды).
'Тайная Вечеря' (эскизъ).
Этюды головы для Иоанна.
Три—у П. Н. Ге. Спб.; одинъ—въ Третьяковской галереѣ.
Румянцовскій музей.
Одинъ—у П. Н. Ге. Спб.; одинъ—у А. А. Коровина. Спб.
Музей Имп. Александра III.
- 1864—65. 'Пиръ во время чумы' (эскизъ-акварель).
'Христосъ и Марія' (эскизъ).
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
Третьяковская галерея.
1866. 'Вѣсть о Воскресеніи' (эскизъ).
Портреты: Г-жи Шиффъ.—А. Ивана.—Г-жи Гербель.—А. А. Мордвинова и др.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
1867. 'Утро Воскресенія'.
Портреты: А. Н. Герцена.—Доктора Шиффа.
'Няня' (этюды).
'Кольцовъ въ стѣнѣ' (эскизъ).
'Заливъ Спеціи' (этюды).
Третьяковская галерея.
Третьяковская галерея.
Третьяковская галерея.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
Три—въ Третьяковской галереѣ; семь—у П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
1868. 'Женскій портретъ'.
'Итальянская дѣвушка'.
Эскизы: 'Христосъ передъ Анной'.—'Христосъ въ синагогѣ'.
'Каррара' (этюды).
Третьяковская галерея.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
- Гарibaldiецъ Соня (этюды головы для 'Христа въ Геосим. саду').
'Христосъ въ Геосим. саду'.
'Христосъ въ Геосим. саду'.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
Уничтоженный авторомъ вариантъ.
- 1868—69. Портреты: I. Доманже.
Е. И. Утина.—Г. Г. Мясоѣдова.—А. Д. Чиркина.—О. А. Бѣльева.—М. А. Чинова и др.
Третьяковская галерея.
1869. 'Христосъ въ Геосим. саду'.
'Флоренція' (этюды).
Третьяковская галерея.
Три—у П. Н. Ге. С.-Петербургъ.

(Петербургъ).

1870. Портреты: Н. И. Костомарова.
г-жи Т. П. Костомаровой.
г-жи И. Ф. Сырейшиковой
и др.

Третьяковская галерея.
Кіевскій Худ.-Промышл. Музей.

1871. „Петръ и Алексѣй“.

Третьяковская галерея.

- 1871—72. Портреты: Н. А. Некрасова.
А. Н. Пыпина.
И. С. Тургенева.
М. Е. Салтыкова.
Бюстъ В. Г. Бѣлинскаго.
Портреты: Е. П. Забѣлы.
Портреты: Н. А. Бакунина.—А. И.
Сѣрова.—М. М. Антокольскаго.—
Адмирала Панфилова.—Дѣтей
Г. П. Кондратьева и др.

Музей Имп. Александра III.
Третьяковская галерея.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
Музей Имп. Александра III.
Румянцовскій музей.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.

1873. Этюды и эскизы: „Екатерина II у
гроба Елизаветы“.

„Екатерина II у гроба Елизаветы“.

Три—у П. Н. Ге. Спб.; два—въ Третья-
ковской галереѣ.
Была приобретена г. Полетика; тепереш-
нее мѣстонахождение—неизвѣстно.

- 1873—74. Портреты: П. А. Кочубей.—
М. Х. Рейтерна.—г-жи В. А. Кочу-
бей и др.

1874. „Царь Борисъ и царица Марья“
(эскизъ).

П. Н. Ге. С.-Петербургъ.

1875. „Пушкинъ въ Михайловскомъ“.

Была приобретена Н. А. Некрасовымъ; те-
перешнее мѣстонахождение—неиз-
вѣстно.

Эскизы для церковныхъ росписей:

„Сергій и Дмитрій Донской“.—„Се-
человѣкъ“.—„Несеніе Креста“.—
„Рождество“.—„Помазаніе Давида“.

Портреты: В. П. Гаевского.—Г-жи
А. И. К. съ сыномъ и др.

Два—у П. Н. Ге. Спб.; одинъ—въ Кіевскомъ
Худ.-Пром. Музеѣ.

(Хуторъ „Плоски“ Черниг. губ.).

76. Портретъ: А. А. Потѣхина.

Третьяковская галерея.

1878. Портреты: Н. Я. Петрункевича.—
П. И. Скоропадскаго.—г-жи М. А.
Скоропадской съ дѣтьми и др.
1879. Портреты: Г-жи А. П. Олсуфье-
вой.—Д-ра Меринга.—Н. А. Тере-
щенко.—Г-жи П. Е. Терещенко.—
Я. В. Тарновскаго.—А. Миклашев-
скаго.—Г-жи А. Н. Костычевой.—
В. О. Подвысоцкаго и др.
1880. „Милосердіе“.
Портреты: г-жи Е. И. Ге.—Г-жи М. И.
Беллингсгоузенъ и др.
- 1881—85. Портреты: графа А. В. Олсуфье-
ва.—Графини А. М. Олсуфьевой.—
Кн. Щербатовой съ дочерьми.—
Графа К. П. Клейнмихеля съ сы-
номъ.—Графини С. А. Толстой съ
сыномъ.—Княгини Волконской.—
Дѣтей кн. Волконской.—М. В. Теп-
лова.—И. М. Скоропадскаго.—Г-жи
Фишманъ.—Н. И. Ге (сына).—Гра-
фини Т. Л. Толстой (уголь) и др.
П. Н. Ге.
Г-жа Е. И. Ге съ сыномъ.
„Левъ Толстой за работой“.
1886. „Христосъ и Никодимъ“ (эскизъ).
1888. „Выходъ съ Тайной Вечери“ (эскизъ).
1889. „Выходъ съ Тайной Вечери“.
„Внукъ художника“.
1890. „Что есть истина?“
Портретъ графини М. Л. Толстой.
Бюстъ гр. Л. Н. Толстого.
1891. „Совѣсть“.
- 1891—92. „Хуторъ“ (этюды).
- Портреты: г-жи О. П. Костыче-
вой.—П. А. Костычева.—Г-жи Е. О.
Лихачевой и др.
- Уничтожено авторомъ.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
- П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
Третьяковская галерея.
- Третьяковская галерея.
- Третьяковская галерея.
- Л. Дервизъ. С.-Петербургъ.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
- Третьяковская галерея.
- Третьяковская галерея.
- Три—у П. Н. Ге. Спб. одинъ—въ Третья-
ковской галереѣ.

1892. „Синедрионъ”.
„Голгоа” (неоконч.).
„Распятіе”.

Третьяковская галерея.
Третьяковская галерея.
Уничтоженный авторомъ вариантъ.

1893. „Автопортретъ”.
Портретъ г-жи Н. И. Петрунkevичъ.
Голова Христа (къ „Распятію”).
Эскизы къ „Распятію”.
„Распятіе” (неоконч.).

П. Н. Ге.

Кіевскій Худ.-Промышл. Музей.
Два—у П. Н. Ге. С.-Петербургъ.
Люксембургскій музей.

1894. „Распятіе”.
Повтореніе „Распятія” (неоконч.).

Женева.
П. Н. Ге. С.-Петербургъ.



ПУТИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И РУССКАЯ ИКОНОПИСЬ *

Н. Пунинъ



ПРОБЛЕМА творчества, т. е. вопросъ о законахъ, въ которыхъ протекаетъ процессъ такъ называемой творческой работы, является интереснѣйшимъ вопросомъ для всякаго критически настроеннаго сознанія. Выявить психологическую основу, на которой возникъ художественный памятникъ,—вотъ, собственно, самая общая и, вѣроятно, самая значительная задача критики. Тѣ ослѣпительные, но тѣмъ болѣе ложные парадоксы, которыми такъ любилъ играть Уайльдъ, а за нимъ всѣ импрессионисты, въ достаточной степени обнаружили свою несостоятельность, чтобы о нихъ стоило еще говорить. Критикъ, какъ художникъ и какъ импровизаторъ на тему, или критикъ, какъ неудавшійся художникъ,—всѣ эти фразы въ такой же мѣрѣ вздорны, какъ и лако-ничны. Мы, во всякомъ случаѣ, проходимъ мимо, мимо всѣхъ этихъ нѣкогда чаровавшихъ бездѣлушекъ и видимъ—или, вѣрнѣе, умѣемъ найти—болѣе достойное критики занятіе...

Нельзя, впрочемъ, отрицать того, что критикъ, поскольку онъ—творческій темпераментъ, необходимо впитываетъ въ себя атомы, изъ которыхъ сложено данное художественное произведеніе, и, приступая къ анализу памятника, иногда въ значительной степени приближается къ творческой жизни самого художника. Но не въ этомъ, такъ сказать, повторномъ творествѣ—значеніе критики. Вскрыть индивидуальное волненіе, породившее памятникъ, и опредѣлить историческую почву, на которой онъ выросъ, вотъ чего ждемъ, чего требуемъ мы теперь отъ всякой критической работы.

За послѣднія десятилѣтія наша литература въ большой мѣрѣ оскудѣла подлинно-критическими трудами, и объясненіе этому мы находимъ въ двухъ наиболѣе характерныхъ явленіяхъ времени. Прежде всего, торжество индивидуализма чрезвычайно затруднило возможность исторической оцѣнки художественнаго произведенія. Художники-индивидуалисты являются слишкомъ замкнутыми въ себѣ историческими моментами, до извѣстной степени микрокосмами, чтобы можно было сразу и опредѣленно включить ихъ въ историческую цѣпь. Въ своемъ эгоцентризмѣ они слишкомъ упорно требуютъ критическаго вниманія къ самимъ себѣ, къ своему міру

* Не соглашаясь со всѣми высказанными авторомъ этой статьи мыслями, Редакція тѣмъ не менѣе помѣщаетъ ее, какъ продолженіе и уясненіе основной темы его предыдущей статьи («Аполлонъ» № 9) и какъ заключающую цѣпныя указанія на художественное значеніе древне-русской иконописи.



и къ своей жизни, чтобы еще оставалась возможность говорить о мірѣ и жизни исторической.

Говоря объ этой особенности художниковъ-индивидуалистовъ, мы уже указываемъ вторую причину оскуднѣнія подлинно-критическаго творчества. Утверждая, что художники-индивидуалисты замкнуты въ себѣ, мы, тѣмъ самымъ, устанавливаемъ методъ ихъ творческой работы. Дѣйствительно, всякая эгоистическая отчужденность вносить въ художественное творчество формализмъ. Въ ту минуту, какъ художникъ позволилъ себѣ пользоваться для творческаго возсозданія не явленіями жизни, а волненіями своего душевнаго или тѣлеснаго міра, онъ уже вступилъ на путь формальнаго разрѣшенія творческихъ задачъ. Предѣломъ этого пути будетъ 'эстетство', т. е. стремленіе ограничить свое творчество только субъективными и болѣе или менѣе чувственными волненіями, будь то волненія глаза, слуха, мускульнаго ритма или другихъ элементовъ сознанія.

Вотъ почему мы считаемъ столь 'неблагопріятнымъ' для критики индивидуалистическое творчество. Но, конечно, меньше всего стоило бы объ этомъ говорить, если бы только съ неудачей критическаго труда не порывалось въ значительной степени, всякое общеніе между художникомъ и 'толпой'. На нашъ взглядъ, оскуднѣніе критическихъ умовъ есть лучший показатель нарушенной между 'толпой' и творцомъ связи. Потому-то столь горячо хотѣли бы мы возстать противъ формализма въ искусствѣ и противъ первопричины его—индивидуалистическаго творчества. Не воскресить критику—что намъ, въ концѣ концовъ, до этого связующаго звена!—но указать на то, что все формальное, все эгоцентрическое, все протекающее внѣ среды и времени вѣка—является смертельнымъ для искусства; искусство вырождается, мертвѣетъ, гибнетъ, какъ только оно перестаетъ жить жизнью, подлинной человѣческой жизнью, которой мы всѣ, въ той или иной степени, обречены. Вотъ почему ненавистно намъ теперь все, что знаменуетъ собою побѣду формальнаго разрѣшенія художественныхъ задачъ надъ творческой интуиціей. Не случайную идею, но истину, не ощущение, но чувство, не эстетство, но живую красоту—хотимъ мы провозгласить, какъ основу нашего искусства, нашего творческаго устремленія, нашей художественной догмы.

Въ настоящей статьѣ, которая, въ концѣ концовъ, органически связана съ нашей статьей 'Пути современнаго искусства', * мы не имѣемъ возможности подробно остановиться на томъ, что считаемъ формальнымъ въ искусствѣ, въ чемъ видимъ его упадокъ и его возрожденіе, но, имѣя въ виду русскую иконопись, мы хотимъ обнаружить на столь живомъ примѣрѣ тѣ черты, которыя позволяютъ считать намъ иконописное искусство нѣкоторымъ откровеніемъ, дающимъ указаніе на то, какъ выйти изъ мертваго застоя европейскаго реализма къ морямъ вѣчнымъ

* См. 'Аполлонъ' № 9.

и широкимъ, къ искусству и свободному и нужному всякой сколько нибудь достойной искусства человѣческой личности.

Чтобы, однако, опредѣленно развить свои доказательства, мы должны заранѣе отказаться отъ мысли видѣть въ иконѣ только чисто-живописныя качества,—какъ то краски, стиль, рисунокъ,—поскольку всѣ эти элементы являются формальными признаками, не выражающими духовнаго состоянія того, что имѣетъ свое великолѣпное обозначеніе въ словѣ *ікона*. Въ данномъ случаѣ насъ не интересуетъ эстетика иконописи; икона для насъ не столько художественное произведеніе, сколько живой организмъ, сосудъ какихъ-то особыхъ духовныхъ цѣнностей, облеченныхъ въ форму столь же прекрасную, какъ и выразительную. Не писать и не рисовать лучше—учать насъ памятники древне-русской иконописи, но лучше мыслить, иначе видѣть художественный замыселъ и другими путями итти къ его выполненію. И чтобы болѣе понятной была наша мысль, мы прибавимъ: прежде, чѣмъ чувствовать красоту иконы, мы испытываемъ какое-то глубокое и страшное волненіе передъ ея величіемъ...

Собственно говоря, наиболѣе опредѣленная и, пожалуй, самая значительная черта въ искусствѣ русской иконописи—это символика. Извѣстно, что всѣ иконы построены въ опредѣленномъ, символическомъ единообразіи: полоса земли; небо, понятое какъ ровный, рѣдко нюансированный фонъ; фасадъ зданія или схема города и, наконецъ, время отъ времени попадающіеся, такъ сказать, частные символы—воды, солнца, діавола и т. п. Такое символистическое построеніе заслуживаетъ особаго вниманія.

Если мы вникнемъ въ творческій процессъ современнаго намъ художника-символиста (хотя бы... Ф. Штука) и иконописнаго мастера, то слѣдующая вполнѣ опредѣленная схема вскрыетъ намъ подлинное значеніе такъ называемаго символическаго искусства.

Современный художникъ, благодаря тѣмъ или инымъ органическимъ процессамъ, испытывая волненіе, которое, въ виду одиночества его личности, не вмѣщается въ реальныя оболочки окружающаго его міра, — принужденъ найти фантазіей образъ, способный хотя бы до извѣстной степени вмѣстить въ себѣ это волненіе. Нѣтъ необходимости указывать на то, что такой образъ будетъ всегда сложенъ изъ цѣлаго ряда элементовъ, находящихся въ зависимости отъ личныхъ знаній, понятій, вѣрованій, страданій художника. И только въ томъ случаѣ, если уровень развитія этого художника не слишкомъ удаленъ отъ уровня 'толпы'—художникъ будетъ понять.

Другое дѣло—иконописецъ. Въ своемъ индивидуальномъ духовномъ развитіи онъ—или равенъ толпѣ, или превосходитъ ее качественно или количественно, но при однородности элементовъ сознанія. Его Богъ—Богъ его современниковъ, и его вѣра—вѣра Церкви. Мало того, творческое волненіе, которое онъ испытываетъ, не по-

буждает его искать себѣ выраженія въ личной фантазіи. Въ его распоряженіи дѣлѣй рядъ символовъ, значеніе которыхъ понятно всякому, кто родился въ исповѣданіи господствующей церкви. Но если даже и не такъ, духовное напряженіе, окружающее и наполняющее его сознаніе,—таково, что оно не вмѣщается въ формы, слишкомъ отдаленныя отъ тѣхъ, которыя заповѣданы иконописнымъ канонѣмъ.

Въ самомъ дѣлѣ, на какую землю можно поставить Божию Матерь (если только не видѣть въ ней костюмированной Лукреціи Бутти), какъ не на кусокъ травы, не имѣющей предѣла, не имѣющей начала и конца и почти не отмѣченный географическими особенностями? Какимъ небомъ окружить Христа, Царя неба и Царя земли,—если не ровнымъ и глубокимъ фономъ, иногда голубымъ, чаще же золотымъ, чтобы величіе Господа получило свое богатѣйшее выраженіе? Наконецъ, гдѣ городъ и гдѣ домъ, въ который можетъ вмѣститься Грядущій на ослати Исусъ, или Марія, нѣжно благовѣствуемая отъ Бога? Сама жизнь, обычная человѣческая жизнь, давала въ руки художника образы, въ которыхъ онъ могъ выражать свое творческое волненіе. Въ этой мудрой и въ этой жизненной символизациі не было ничего субъективнаго, ничего одинокаго, ничего отчужденнаго. Вотъ почему искусство русскаго иконописца—живой и подлинный организмъ, лишенный мертвой индивидуализациі современнаго намъ художественнаго творчества. Если же символически было это искусство, то на это оно имѣло свое основаніе:—оно не было субъективнымъ.

Символизмъ и индивидуализациа суть элементы, которые въ соединеніи являются гибельными, почти смертельными для искусства.

Нашимъ художникамъ-символистамъ, именно, не доставало любви, подлинной и живой любви къ жизни, къ людямъ, къ морю, къ небу, къ полямъ и солнцу!...

Если мы теперь обратимся ко второму изъ двухъ поставленныхъ нами въ началѣ статьи положеній, обуславливающихъ, на нашъ взглядъ, паденіе критической работы и, такимъ образомъ, способствующихъ разрыву между художникомъ и толпой, то увидимся, что изученіе русскаго иконописи и въ этомъ отношеніи приводитъ насъ къ выводамъ не менѣе важнымъ.

Мы уже сказали, что всякое торжество формальнаго разрѣшенія художественныхъ задачъ—гибельно для искусства. Дѣйствительно, какъ только художникъ, въ силу тѣхъ или иныхъ побужденій, перенесетъ центръ тяжести своей творческой работы на чисто внѣшнія ея стороны, онъ вступаетъ въ область такихъ исканій, которыя во всей ихъ полнотѣ могутъ быть восприняты только такимъ же, какъ онъ, художникомъ.

Извѣстно, напримѣръ, благодаря дѣлому ряду экспериментальныхъ наблюденій, что глазъ художника въ нѣсколько десятковъ разъ чувствительнѣе къ краскамъ, чѣмъ глазъ челоуѣка, не посвятившаго себя живописи. Слѣдовательно, всякій разъ

какъ художникъ позволить себѣ въ своей художественной работѣ исключительную игру красокъ въ ихъ тончайшихъ тональностяхъ, его искусство останется мертвымъ и ненужнымъ для тѣхъ, кто не способенъ игру эту воспринять, а такими, очевидно, будутъ почти всѣ не-живописцы и, навѣрное, многіе живописцы. Понятно поэтому, что злоупотребленіе формальной стороною творчества приводитъ къ тому, что искусство дѣлается простымъ любованіемъ, простой игрой, перестаетъ быть нужнымъ.

Свидѣтелемъ такого омертвѣнія искусства въ области поэзіи было человѣчество въ средніе вѣка, въ эпоху торжества такъ называемой схоластики, въ тѣ времена, когда, вмѣсто хорошихъ стиховъ, поэты составляли кресты, чаши, треугольники и когда, такимъ образомъ, формальная сторона поэзіи получила свое наиболѣе явное увѣличеніе. Мы не будемъ говорить здѣсь о томъ, какъ далеко современное искусство отъ этого упадка, но укажемъ, что признаки разложенія въ современномъ творествѣ — несомнѣнны; несомнѣнно стремленіе цѣлой группы художниковъ къ схематизаціи, къ вѣшнему построению, будь то построенія красочныя, построенія движенія или какія нибудь другія, выходящія изъ предѣловъ духовнаго и тѣлеснаго непосредственнаго опыта.

Каждый, однако, кто согласится съ этими нашими положеніями, въ правѣ задать вопросъ: если чрезмѣрное развитіе формальныхъ исканій губительно для искусства, то—гдѣ предѣлъ, которымъ можно было бы ограничить такое исканіе, и чѣмъ, помимо формальнаго совершенства, долженъ руководиться художникъ? Однако, прежде чѣмъ отвѣтить на этотъ вопросъ, мы попытаемся на реальномъ примѣрѣ показать, что такое формальное и не формальное творчество.

Съ этой цѣлью, изъ цѣлаго ряда элементовъ, составляющихъ художественное произведеніе, возьмемъ одинъ—краску; попробуемъ выяснитъ, какъ сказывается формальное и не формальное отношеніе художника къ своему творчеству на краскѣ. Тѣ, кто съ достаточнымъ вниманіемъ прослѣдятъ ходъ нашей мысли на примѣрѣ этого одного элемента, могутъ затѣмъ сами распространить наши доказательства и наши выводы на всѣ остальные: на линію, стиль, композицію и пр.

Несомнѣнно, къ краскѣ, какъ таковой, почти всякое человѣческое сознаніе можетъ относиться двояко: или мыслить въ ней лишь краску, т. е. сумму физиологическихъ раздраженій свѣтчатки, или же связывать съ физиологическимъ процесомъ нѣкое душевное переживаніе, ассоціируемое ‚по смежности‘, ‚по контрасту‘ или въ силу какихъ либо иныхъ законовъ. Въ первомъ случаѣ, условимся называть пониманіе краски формальнымъ, во второмъ случаѣ—духовнымъ. Если это наше положеніе перевести на языкъ болѣе спеціальный, мы получимъ двѣ схемы для опредѣленія краски: краска, какъ воспріятіе для формальнаго пониманія, и краска, какъ понятіе для духовнаго.

Кажется, не надо говорить о томъ, какимъ изъ этихъ двухъ путей шла русская иконопись. Самое поверхностное, самое легкое знакомство съ памятниками ико-

иконописного искусства открываетъ глаза на то, какъ понималась иѣкогда въ Россіи живопись, какое значеніе имѣла краска, какой силой она обладала. Впрочемъ, чтобы на этотъ счетъ не было больше сомнѣній, мы приведемъ слѣдующій убѣдительный примѣръ. Открывъ наудачу 'Подлинникъ' конца XVI в., читаемъ: 'У Богородицы ризы крыты: верхняя риза—баканъ розъ, класть бѣлила; исподъ—голубецъ, класть бѣлила. У нея же у края ризы выворотокъ крытъ зеленью—зеленю'...! 'У Спаса ризы верхняя крытъ—го, розъ'... 'У Отца ризы: верхъ—киноварь, исподъ—го розъ' и т. д. Становится очевиднымъ, что зависимость красокъ отъ темы—самая тѣсная.

Не рожденная реалистически, не наблюдаемая въ предметѣ, но вынужденная предмету нѣкоторымъ душевнымъ состояніемъ, краска получила всю силу своей выразительности; она стала нѣкимъ смысломъ композиціи, элементомъ свободнымъ, могучимъ и поражающимъ. Ея простота и ея лаконичность дали ей возможность вылить всю силу своего тона и своего содержанія. Русская иконопись открываетъ намъ такую полноту красочнаго ликовапія, такую насыщенность каждаго отдѣльнаго колера, что только наиболѣе высокіе мастера европейской вѣтви искусства могутъ соперничать съ колоритностью русской иконы. Нѣжное цѣломудріе, вѣра пламенная и мудрая, суровое смиреніе—всѣ наиболѣе глубокія душевныя переживанія сочлились съ кисти, рождавшей эти побѣдные и горячіе колеры.

Если не для всѣхъ вѣковъ въ одинаковой степени напряженна эта красочная сила, то два наиболѣе характерныхъ момента въ исторіи русскаго иконописанія—XV и начало XVI в., а затѣмъ эпоха такъ называемыхъ Строгановскихъ писемъ очень опредѣленно свидѣлствуютъ о мощи иконной живописи. Пятнадцатый вѣкъ—глубина и величіе простого тона, непосредственное воздѣйствіе красочной символики, лаконичность, насыщенность каждаго красочнаго пятна. Шестнадцатый вѣкъ—это нѣжное и мечтательное волненіе, нѣжная совокупность цвѣтовыхъ впечатлѣній, 'гамма' тоновъ, построенныхъ въ извѣстной послѣдовательности; это игра на паденіе и повышеніе тона, развитіе красочной темы по чисто музыкальнымъ принципамъ.

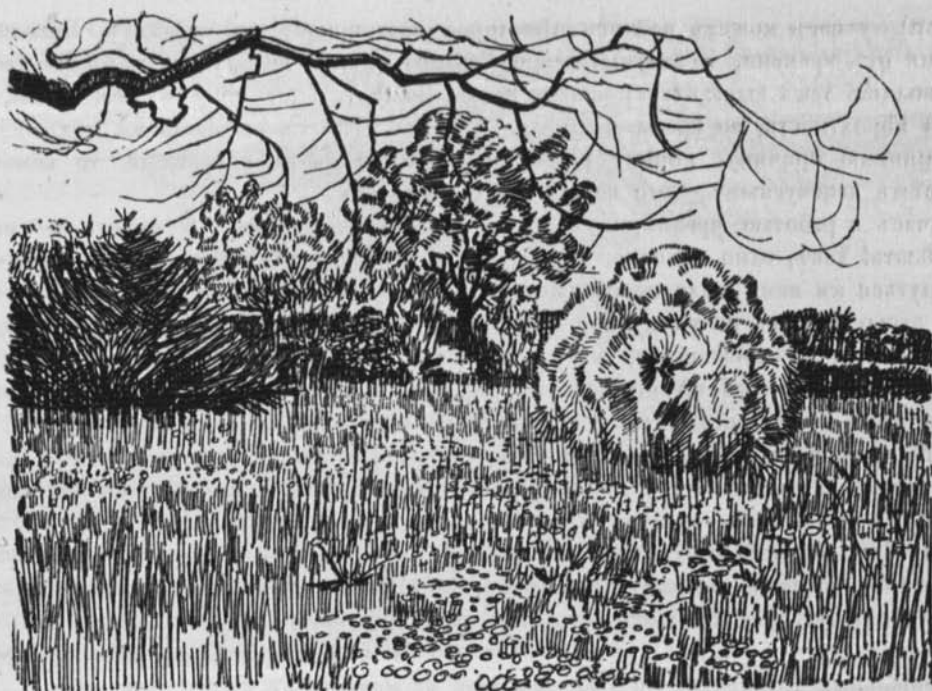
Наконецъ, Строгановскія письма являютъ примѣръ пышнаго и подчасъ виѣшняго красочнаго мерданія. Обезсиленные чрезмѣрно введеннымъ количествомъ золота, краски становятся нѣжными отблесками парчи, играютъ, какъ драгоценные камни, то глубокимъ, то теплымъ свѣтомъ, то фееричнымъ, разсыпавшимся безчисленными огнями блескомъ. И хотя ихъ духовная сущность слабѣетъ по мѣрѣ развитія строгановской иконописной школы, но и въ позднюю эру русской иконописи принципъ колорита остается неизмѣннымъ. По прежнему краска понижается, какъ нѣкая духовная и сложная сущность, по прежнему она асоціируется съ извѣстнымъ душевнымъ напряженіемъ, и ничто, кромѣ иконописнаго канона и самой непосредственной любви къ красочному языку, не руководитъ мастерами въ ихъ святой и мудрой работѣ.

Можно ли послѣ этого сомнѣваться въ томъ, что русская иконопись является для насъ жизненнымъ и глубоко-важнымъ историческимъ фактомъ, къ которому мы въ теченіе многихъ лѣтъ принуждены будемъ возвращаться? Кажется, нѣтъ возможности имѣть на этотъ счетъ двухъ мнѣній. Или истощеніе, формализмъ искусства, или возрожденіе его черезъ возрожденіе забытыхъ традицій...

Однако, возвращаясь теперь къ поставленному выше вопросу, мы можемъ опредѣленно формулировать нашу мысль о границахъ духовнаго подхода къ искусству. Въ самомъ дѣлѣ, если мы опредѣлили духовное пониманіе краски, какъ такое, которое, помимо воспріятія, содержитъ въ себѣ еще какое-то душевное состояніе, то, очевидно, что какъ только художникъ позволить какой либо составной части своего художественнаго произведенія распасться на ея основные элементы — онъ теряетъ подлинное и жизненное чувство искусства, его исканія становятся формальными, которыя рано или поздно приведутъ къ мертвому, ненужному построенію, чуждому вѣчности, правды, искусства.

Къ такимъ выводамъ приводитъ насъ знакомство съ памятниками русскаго иконописанія; мы вѣримъ, что икона въ своей великой и глубоко-жизненной красотѣ направитъ современное творчество по пути иныхъ достижений, чѣмъ тѣ, какими европейское искусство жило послѣдніа десятилѣтія. Съ одной стороны, обманутые индивидуально-символическимъ стремленіемъ современнаго творчества, съ другой — чуждые формальному пониманію художественныхъ памятниковъ, мы ищемъ иныхъ цѣнностей, иного вдохновенія, иного искусства, и, кажется, есть основаніе думать, что иконопись древне-русская является для насъ откровеніемъ, которымъ еще долго будетъ жить всякое сердце, способное не только изошряться на художественныя темы, но любить глубоко и искренне творчество — эту подлинную радость нашего сложнаго существованія.





ПИСЬМА ВИНЦЕНТА ВАНЪ-ГОГА КЪ Э. БЕРНАРУ

1888 годъ*

ПИСЬМО XII

Дорогой Бернаръ, ужъ не знаю, что я всунулъ во вчерашнее письмо вмѣсто прилагаемой здѣсь странички о твоихъ сонетахъ! Дѣло въ томъ, что я такъ устаю отъ работы, что по вечерамъ (хотя и отдыхаю за письмами) я похожъ на разстроенную машину.

Утомляетъ меня также и день, проведенный на солнцепекѣ; вотъ почему произошла эта ошибка.

Сегодня опять день жестокой работы. Что бы ты сказалъ, если бы увидѣлъ мои полотна? Ты не нашелъ бы тамъ мазка Сезанна, столь добросовѣстнаго и почти робкаго. Но такъ какъ я въ настоящее время пишу ту же самую мѣстность

* Переводъ съ французскаго Я. Тугендхольда. Последнія письма, въ виду слишкомъ личныхъ подробностей, нѣсколько сокращены.

(Стан)—у насъ можетъ найтись нѣкоторое соотношеніе въ краскахъ. Невольно, время отъ времени, я задумывался о Сезаннѣ, когда видѣлъ его неловкую (если позволишь такъ выразиться) манеру мазка. Вижу, что онъ писалъ свои этюды, по всей вѣроятности, во время мистрала. Я имѣлъ дѣло съ подобной же трудностью и понимаю причину, почему мазокъ Сезанна то очень увѣренный, то кажется совсѣмъ неискуснымъ,—это качается его мольбертъ.

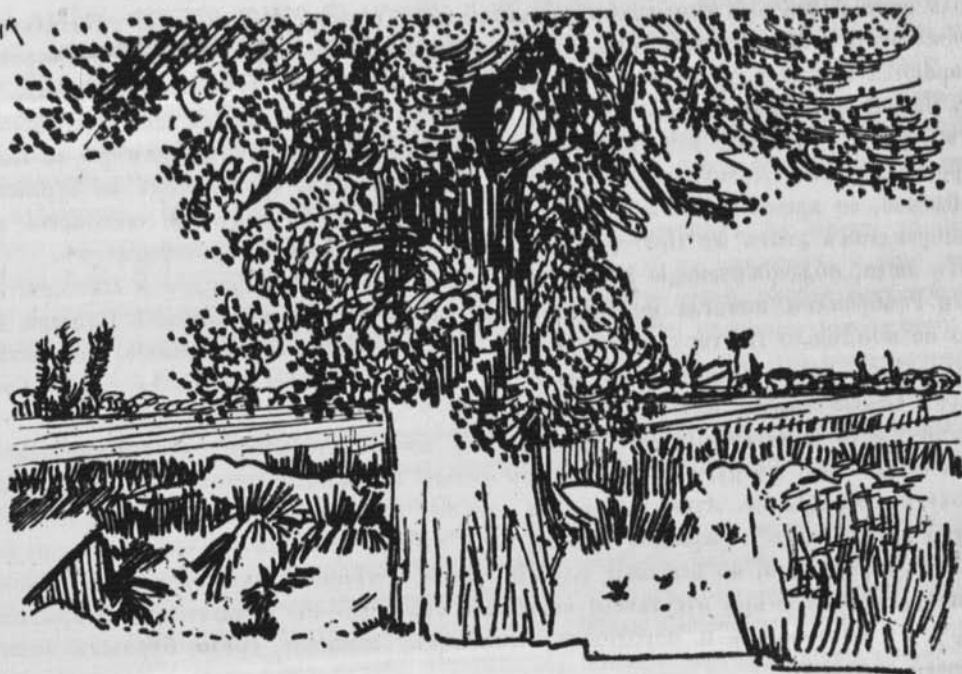
Подчасъ я работаю чрезмѣрно быстро. Недостатокъ ли это? Я ничего не могу подѣлать! Такъ, одно полотно, *Soir d'été*, я написалъ въ одинъ сеансъ. Вторично вернуться къ нему было невозможно. Испортить его? Но къ чему? Вѣдь я нарочно для этого вышелъ на улицу при полномъ мистралѣ. Развѣ мы не ищемъ скорѣе интенсивности переживанія, нежели спокойствія мазка? А при данныхъ обстоятельствахъ, при работѣ по первому впечатлѣнію, на мѣстѣ и съ натуры—развѣ возможенъ всегда спокойный и упорядоченный мазокъ? Ей Богу, мнѣ кажется, не болѣе возможенъ, чѣмъ фехтованіе при штурмѣ. Я отослалъ твой рисунокъ брату и просилъ его продать его для тебя. Это—отвѣтъ на твой эскизъ публичнаго дома. Если бы мы вмѣстѣ стали работать надъ этимъ сюжетомъ, то я увѣренъ, что мы употребили бы мой этюдъ зуава въ качествѣ типа. Ахъ, если бы многіе художники пришли къ согласію относительно совмѣстной работы надъ великими произведеніями! Искусство будущаго сможетъ дать намъ примѣры такого рода.

Для картинъ, нужныхъ теперь, слѣдовало бы работать сообща, чтобы побороть матеріальныя трудности. Но увы—мы еще не пришли къ этому; искусство живописи не двигается такъ быстро, какъ литература.

Я опять пишу—какъ и вчера—на-спѣхъ, очень утомленный, и опять неспособенъ рисовать; утро въ поляхъ меня окончательно извело. И какъ, однако, утомляетъ здѣшнее солнце! Я даже неспособенъ оцѣнить свою собственную работу, я не могу различить, хороши ли мои этюды или плохи. У меня есть семь этюдовъ пшеницы, къ сожалѣнію (противъ моей охоты), все—лишь пейзажи; пейзажи желтаго, стариннаго золота, которые я дѣлалъ быстро, быстро—торопясь, какъ жнецъ, что подъ палящимъ солнцемъ сосредоточенно уходить въ жатву...

Я думаю, что ты долженъ быть изумленъ, видя, какъ мало я люблю Библію, которую однако я не разъ старался изучить. Тамъ кажется мнѣ значительнымъ съ точки зрѣнія искусства только одно—зерно Христово; во всякомъ случаѣ—не античность, греческая, индійская, египетская или персидская, она была такъ далека... Ибо, повторяю, Христосъ—больше художникъ, нежели художники: Онъ творилъ изъ живого тѣла и духа и дѣлалъ людей вмѣсто статуй. И вотъ... какъ художникъ, я вѣренъ волю, но восхищаюсь и быкомъ и орломъ и человѣкомъ * съ благоговѣніемъ, которое не даетъ мнѣ стать честолюбцемъ.

* Намекъ на символы трехъ другихъ евангелистовъ; слѣдовало сказать вмѣсто быка—левъ, т. е. возъ уже былъ упомянутъ въ примѣненіи къ св. Лукѣ, покровителю художниковъ, которому посвящаетъ себя Ванъ-Гогъ. (Примѣчаніе Э. Бернара).



ПИСЬМО XIII

Дорогой товарищ Бернарь, посылаю тебѣ сегодня 9 набросковъ съ писанныхъ этюдовъ. Ты увидишь, такимъ образомъ, мотивы той природы, которой вдохновляется рѣге Сезанна, ибо равнина Стац, около Экса—почти то же самое, что и окрестности Арля.

Зная, какъ ты любишь Сезанна, я подумалъ, что эти наброски Прованса могли бы доставить тебѣ удовольствіе. Но не потому, конечно, чтобы было сходство между рисункомъ моимъ и Сезанна—о нѣтъ, не большее, чѣмъ между мною и Монтичелли!—но потому что и я также люблю эту страну, которую любятъ они, и по тѣмъ же соображеніямъ относительно колорита и рисунка.

Дорогой Бернарь, подъ сотрудничествомъ я разумѣлъ не то, что двое или нѣсколько художниковъ должны работать надъ одними и тѣми же картинами. Я скорѣе имѣлъ въ виду различныя произведенія, но такія, которыя уравновѣшиваютъ и дополняютъ другъ друга. Однимъ словомъ—итальянскихъ и германскихъ примитивовъ и голландскую школу, наконецъ—всю старую живопись.

Вѣдь вотъ и сейчасъ импресіонисты составляютъ группу, несмотря на губительныя гражданскія войны между ними, при которыхъ и съ той и съ другой стороны стараются загрызть другъ друга съ рвеніемъ, достойнымъ лучшаго назначенія...

Въ нашей сѣверной школѣ имѣется Рембрандтъ, глава школы, ибо его вліяніе чувствуется у всякаго, кто приближается къ нему. Мы видимъ, напримѣръ, П. Поттера, пишущаго животныхъ въ течкѣ и разъяренныхъ, среди столь же бурныхъ пейзажей, во время грозы или при солнцѣ,—между тѣмъ какъ до знакомства съ Рембрандтомъ этотъ же Поттеръ былъ достаточно суховатъ, протоколиченъ.

Вотъ люди, поддерживающіе другъ друга, какъ братья: Рембрандтъ и Поттеръ! И если Рембрандтъ никогда не прикоснулся своей кистью къ картинѣ Поттера, то это не помѣшало Поттеру и Рейсдалю быть обязанными ему лучшимъ, что у нихъ есть—тѣмъ, что трогаетъ насъ, когда мы умѣемъ смотрѣть на уголки старой Голландіи сквозь призму ихъ темперамента...

Затѣмъ, есть и матеріальныя трудности въ жизни художника, которыя дѣлаютъ желаннымъ это сотрудничество, этотъ союзъ художниковъ (такъ же, какъ и въ эпоху корпорацій св. Луки). Обороняя взаимно матеріальную сторону жизни, любя другъ друга, какъ товарищи, вмѣсто того, чтобы кусаться—художники были бы болѣе счастливы и, во всякомъ случаѣ, менѣе смѣшны, глупы и порочны. Вотъ причина, почему—при отсутствіи подобнаго братства—мы плаваемъ по открытому морю, въ маленькихъ и негодныхъ челнокахъ, одинокіе среди бурныхъ волнъ нашего времени.

Возрожденіе ли это—или вырожденіе? Намъ самимъ не дано судить объ этомъ, ибо мы слишкомъ близки, чтобы не впасть въ ошибку, упреждая перспективу. Современныя событія принимаютъ въ нашихъ глазахъ преувеличенные размѣры, въ смыслѣ какъ нашихъ бѣдствій, такъ и достоинствъ!

ПИСЬМО XIV

Дорогой Бернаръ, на этотъ разъ ты заслуживаешь большой комплиментъ за маленькій набросокъ бретонковъ, я же опоздалъ съ рисунками, будучи совершенно поглощенъ полотнами, которыя должны украсить домъ. Ты навѣрное получилъ мое письмо, совѣтующее тебѣ повліять на отца, чтобы онъ предоставилъ тебѣ побольше свободы по части кошелька. Я увѣренъ, что ты вознаградишь его своимъ трудомъ, а поживъ у насъ въ Арлѣ, съ Гогеномъ, ты уйдешь на военную службу, какъ ѣдутъ въ хорошую художественную экскурсію. Если бы твой отецъ нѣмѣлъ сыномъ искателя самороднаго золота, онъ навѣрное не презиралъ бы этотъ талантъ. Но вѣдь ты обладаешь, по моему, эквивалентомъ этого! Твой отецъ могъ

бы жалѣть, что это золото не готовое и не сверкающее, разбитое на лун, но онъ все таки собралъ бы коллекцію изъ твоихъ находокъ и не уступилъ бы ихъ за неподходящую цѣну. Пусть же онъ сдѣлаетъ то же самое по отношенію къ твоимъ картинамъ и рисункамъ, которые такъ же рѣдки въ торговлѣ и такъ же дороги, какъ драгоценные камни. Создать картину не менѣе трудно, чѣмъ найти маленькій алмазъ или сдѣлать большой... Подумай же о томъ, что я написалъ тебѣ о здѣшнихъ цѣнахъ, и прїѣзжай ко мнѣ въ Арль съ Гогеномъ...

Идея организаціи своего рода франмасонства художниковъ не очень то нравится мнѣ. Я глубоко презираю уставы, институты и т. п.; наконецъ, я ищу чего то совершенно другого, чѣмъ догмы, которыя вмѣсто того, чтобы регулировать вещи, приводятъ лишь къ безконечнымъ диспутамъ. Это признакъ вырожденія.

Что касается обмѣна работами съ другими художниками, то это очень хорошо, такъ какъ я часто встрѣчалъ въ письмахъ разговоры о Лавалѣ, Море и еще объ одномъ, которыхъ я очень хочу узнать. Но у меня нѣтъ пяти сухихъ этюдовъ и придется добавить еще двѣ картины, болѣе серьезныя: автопортретъ и крестьянинъ, разсерженный докучнымъ мистралемъ.

Надо стараться обмѣниваться хорошими работами. Уже давно меня трогало то, что японскіе художники практикуютъ между собою обмѣнъ работъ. Это ясно доказываетъ, что они любятъ и поддерживаютъ другъ друга, что среди нихъ царятъ извѣстная гармонія и братство—а не интриги. Чѣмъ больше въ этомъ отношеніи мы уподобимся имъ, тѣмъ лучше. Повидимому японцы зарабатываютъ очень мало денегъ и живутъ, какъ простые рабочіе... Но у меня есть репродукція (коллекція Bing'a) одной Вѣтки дерева—что за образецъ добросовѣстности!

ПИСЬМО XV

Дорогой Бернаръ, спасибо за твое письмо; но что меня немного удивило—это твои слова „охъ, нѣтъ возможности сдѣлать портретъ Гогена!“ Почему нѣтъ возможности? Глупости это. Значитъ и Гогенъ со своей стороны не подумалъ даже сдѣлать твой портретъ... Вотъ они, портретисты: живутъ такъ долго одинъ около другого и не могутъ столкнуться, чтобы позировать другъ другу. Ну, ладно, я не настаиваю, но повторяю: больше нѣтъ рѣчи объ обмѣнѣ.

Я надѣюсь самъ когда нибудь написать портретъ и твой и Гогена, какъ только мы очутимся вмѣстѣ. Пока же я хочу сдѣлать портретъ подпоручика зуавовъ, о которомъ я тебѣ писалъ, что онъ отправляется въ Африку.

Теперь поговоримъ немного о твоемъ проектѣ провести зиму въ Арлѣ. Я устроился здѣсь нарочно такимъ образомъ, чтобы имѣть возможность пріютить кого нибудь въ случаѣ нужды. Если бы Гогенъ прїѣхалъ! Онъ еще не совсѣмъ отказался отъ

этого; но если бы я смогъ устроить тебя здѣсь, то едва ли тебѣ удастся хорошо питаться, меньше чѣмъ за три франка въ день. Конечно, мы могли бы готовить въ мастерской дешевыя блюда и наводить экономію, но жизнь здѣсь дороже, чѣмъ въ Понтъ-Авенѣ. Кромѣ того, и публичные дома, которые тебя такъ интересуютъ, какъ живописца, здѣсь дороже. Правда, я написалъ этюдъ *Café de nuit*, но хотя тамъ и встрѣчаешь время отъ времени какую нибудь проститутку за столомъ съ ея другомъ, однако это не то, что нужно. На изученіе бѣльшого у меня нѣтъ денегъ. Я воздерживаюсь отъ этой картины, пока мой кошелекъ не будетъ солиднѣе. Но это не значитъ, что мы съ тобой не сходимъ туда—мы заведемъ знакомства и будемъ работать наполовину по воображенію, наполовину—съ модели. Однако, мой дорогой Бернаръ, я хочу сказать тебѣ ясно и опредѣленно: уѣзжай служить въ Африку. Югъ околдуетъ тебя и сдѣлаетъ большимъ художникомъ. Самъ Гогенъ обязанъ своимъ превосходствомъ югу. Я съ каждымъ мѣсяцемъ все сильнѣе чувствую здѣшнее солнце, и въ результатѣ этого—незыблемы для меня остаются только Делакруа и Монтичелли, художники, которыхъ напрасно считаютъ теперь чистыми романтиками, людьми повышеннаго воображенія. Очарованіе юга, столь сухо явленнаго Жеромомъ и Фромантенемъ, отнынѣ можно передавать только красками колориста...

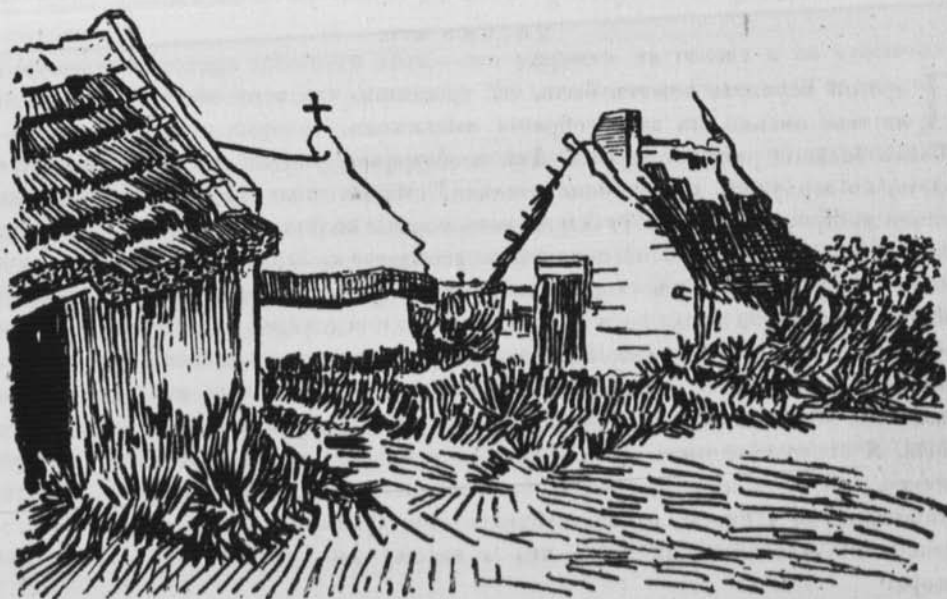
ПИСЬМО XVI

Почти одновременно съ отправкой моихъ этюдовъ, пришла посылка твоя и Гогена; я почувствовалъ себя очень хорошо, и сердце мое отогрѣлось при видѣ вашихъ обоихъ лицъ. Ты знаешь, я очень люблю твой портретъ, какъ люблю и все, что ты дѣлаешь—больше, чѣмъ чье бы то ни было. Я энергично зову тебя къ изученію портрета; съ помощью портрета мы возьмемъ публику—ему принадлежитъ будущее. Спасибо и за серію набросковъ въ лупанарѣ. Это ново и интересно, и я почти завидую твоему успѣху, тому, что тыходишь туда въ солдатской формѣ, отъ которой сходятъ съ ума эти маленькія женщины. Я уже тысячу разъ писалъ, что мое «ночное кафе»—не настоящее «заведеніе»; это кафе, гдѣ ночные бродяги на время перестаютъ быть бродягами, склоняясь надъ столами въ теченіе дѣловой ночи. Лишь случайно—какая нибудь проститутка и ея герой. Однажды ночью я засталъ тамъ подобную компанію, мириющуюся послѣ перебранки: женщина была надменна и холодна, мужчина былъ иѣженъ! Я написалъ ихъ на память для тебя на маленькомъ полотнѣ. Другія полотна—Христосъ съ ангеломъ въ Геосиманскомъ саду и Портъ на звѣздномъ небѣ—несмотря на вѣрность колорита, я безпощадно уничтожилъ, ибо форма была недостаточно изучена предварительно на модели. А безъ моделей я работать не могу. Я этимъ не хочу ска-

зять, что не поворачиваюсь спиной къ природѣ, претворяя этюдъ въ картину, сочетая краски, упрощая или возвеличивая,—но я такъ боюсь уклониться отъ возможнаго и истиннаго въ области формы!

Позднѣе, послѣ десяти лѣтъ этюдовъ—да; но, по правдѣ сказать, у меня такое жадное любопытство къ возможному и реальному, что остается мало охоты и отваги для поисковъ идеала и абстрактныхъ этюдовъ; другимъ они могутъ казаться болѣе ясными, въ томъ числѣ тебѣ и Гогену... и, можетъ быть, мнѣ самому, когда я буду старымъ. Но пока я постоянно кормлюсь природой. Я преувеличиваю, измѣняю иногда мотивъ, но, въ концѣ концовъ, не выдумываю картины, наоборотъ, я нахожу ее въ природѣ—готовой, хотя и требующей раскрытія.

По всей вѣроятности, ты найдешь эти этюды безобразными, не знаю. Во всякомъ случаѣ, пусть ни ты, ни я, и никто не обвиняется наперекоръ своему вкусу... Мой домъ покажется мнѣ теперь болѣе обитаемымъ, когда я увижу портреты. Какъ бы я былъ доволенъ увидѣть тебя самого здѣсь зимою. Такъ полезно увидѣть югъ, гдѣ жизнь больше проходитъ на воздухѣ, чтобы лучше понять японцевъ. Затѣмъ, есть здѣсь нѣчто древнее и благородное, что должно тебѣ понравиться. Въ Красномъ закатѣ солнце должно быть подразумѣваемо выше картины, скажемъ—на высотѣ рамки. За часъ или полтора до заката предметы на землѣ еще хранятъ свои краски; но вотъ они начинаютъ чернѣть отъ синяго и фіолетоваго, какъ только солнце шлетъ болѣе горизонтальные лучи.





ПИСЬМО XVII

Дорогой Бернаръ, можетъ быть, ты простишь, что я не отвѣтилъ немедленно на твое письмо, въ виду собранія набросковъ, которые я прилагаю сюда. Я сдѣлалъ большіе рисунки перомъ. Два: необозримая равнина, видимая съ птичьяго полета, съ верхушки холма—виноградники, сжатые поля хлѣба. Все это—умноженное до бесконечности, убѣгающее, какъ морскія волны, къ горизонту, ограниченному холмами Стац. Это не похоже на японцевъ и, однако, это самая японская работа, какую я сдѣлалъ; микроскопическая фигурка земледѣльца, крошечный поѣздъ, проходящій среди поля пшеницы—вотъ и вся жизнь, которая имѣется тамъ. Слушай, въ первые дни по пріѣздѣ сюда я разговаривалъ съ однимъ художникомъ. „Вотъ это—такъ будетъ скучно писать“, сказалъ онъ. Я ничего не возразилъ; мнѣ показалось это настолько невѣроятнымъ, что я не имѣлъ даже силы осадить этого идіота. Я сталъ приходить туда. Хорошо, я сдѣлалъ два рисунка этого плоскаго пейзажа, гдѣ нѣтъ ничего, кромѣ... бесконечности и вѣчности. И вотъ подходит однажды, когда я рисую, одинъ субъектъ—не художникъ, но солдатъ. Я его и спрашиваю: „удивляетъ ли тебя, что я нахожу это столь же красивымъ, какъ и море?“

Но онъ зналъ море, этотъ типъ. Нѣтъ, это не удивительно—сказалъ онъ—что тебѣ это нравится такъ же, какъ море; но я нахожу это еще лучше океана, ибо это обитаемо.

Кто же былъ, изъ этихъ собесѣдниковъ, большимъ художникомъ—первый или второй, живописецъ или солдатъ? Я предпочитаю глазъ солдата...

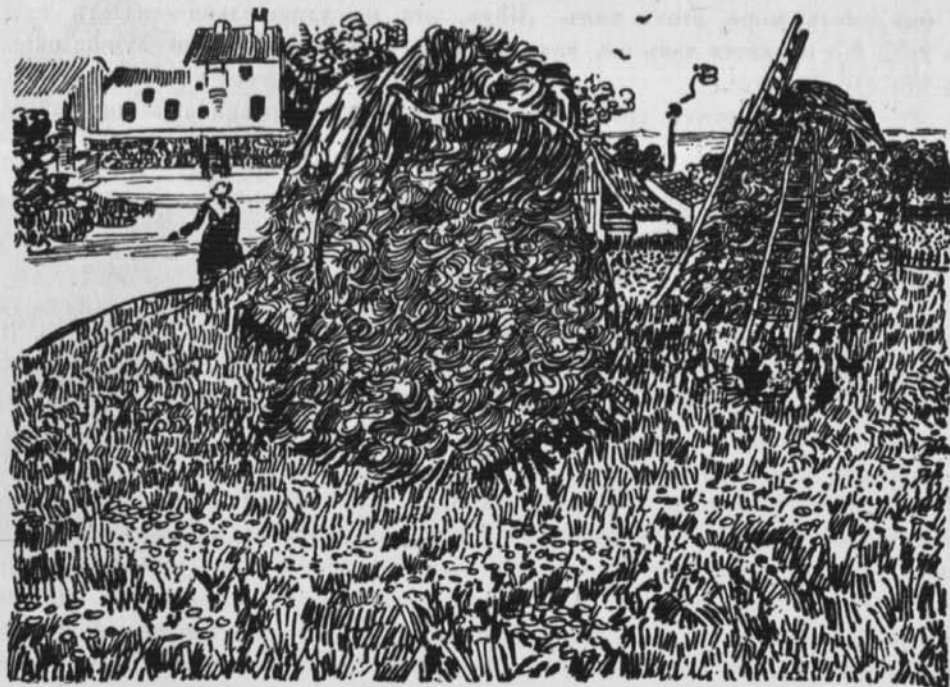
ПИСЬМО ХVIII

Дорогой Бернаръ, я хочу писать человѣческое лицо, лицо и только лицо. Это сильнѣе меня—эта серія двуногихъ, начиная съ ребенка и кончая Сократомъ, отъ женщины съ черными волосами и бѣлой кожей до женщины съ желтыми волосами и съ лицомъ цвѣта обожженного солнцемъ кирпича!

У меня есть одно лицо, служащее совершеннымъ продолженіемъ этюдовъ съ головъ, сдѣланныхъ въ Голландіи. Я однажды показалъ ихъ тебѣ вмѣстѣ съ картиной того времени *Les mangeurs de pommes de terre*; хотѣлось бы показать тебѣ и эту голову. Это этюдъ, гдѣ краска играетъ такую роль, какую не сумѣли бы выполнить черное и бѣлое рисунка. Ибо только краска можетъ вынуть это ощущение зноя полуденной жатвы, безъ чего—была бы совсѣмъ другая картина. Я надѣюсь, что Гогенъ и ты все поймете, но другіе найдутъ это уродливымъ! Вы-то знаете, что такое крестьянинъ, насколько въ немъ чувствуется звѣрь, когда находишь настоящаго...

О, прекрасное солнце зѣлшняго лѣта,—оно ударяетъ въ голову и не удивительно, что отъ этого становишься ,тронутымъ'. Но такъ какъ я былъ имъ и раньше, то я наслаждаюсь вполне...

Я мечтаю украсить свою мастерскую полудюжиной картинъ съ подсолнечниками,—декораціей, въ которой рѣзкіе или смягченные хромъ засверкаютъ на различныхъ синихъ фонахъ, начиная съ самаго бѣднаго веронеза до *bleu de roi*,—въ оранжевыхъ рамкахъ. Это будутъ эффекты въ родѣ стеколъ готической церкви. Ахъ, дорогіе товарищи, мы—,тронутые'—все таки умѣемъ наслаждаться глазами, не правда ли? Правда, природа оплачиваетъ за себя, и наши тѣла презрѣнны и подчасъ—лишь тяжелое бремя. Но, начиная съ болѣзненного Джотто, такъ было всегда. Ахъ, и все таки, какое наслажденіе для глаза и какая улыбка—беззубый смѣхъ стараго льва—Рембранта, съ чепцомъ на головѣ, палитрой въ рукѣ! Я предпочелъ бы провести эти дни въ Понтъ-Авенѣ, но я утѣшаю себя, смотря на эти подсолнухи...



1889 годъ

ПИСЬМО XIX *

Дорогой другъ Бернаръ, какъ-то мой братъ написалъ мнѣ, что Вы собираетесь прійти посмотреть мои работы. Отсюда я заключаю, что Вы вернулись, и мнѣ пріятно, что Вы захотѣли посмотреть на то, что я сдѣлалъ. Со своей стороны и меня очень интересуетъ то, что Вы привезли изъ Понтъ-Авена.

Моя голова едва ли расположена къ корреспонденціи, но я чувствую какой-то большой пробѣлъ отъ того, что не аи sougant Вашихъ работъ и Гогена. Придется запастись терпѣніемъ.

У меня есть еще около 13 этюдовъ, которые Вамъ придется по вкусу. Среди нихъ есть входъ въ каменоломню—глыбы, блѣдно-лиловыя, на красноватой землѣ, какъ на нѣкоторыхъ японскихъ гравюрахъ. По рисунку и по распредѣленію красокъ

* Письмо, полученное изъ больницы въ Saint-Remy (послѣ кризиса въ Арлѣ). Путаница ,ты' и ,Вы'—симптомъ болѣзни.

большими планами, это недалеко от того, что Вы дѣлаете въ Понтъ-Авенѣ. Въ этихъ этюдахъ я былъ болѣе увѣренъ въ себѣ, такъ какъ здоровье мое укрѣпилось. Такъ, есть одно полотно съ воздѣланными полями (смягченно-лиловыми) и горами на фонѣ, восходящими къ самому верху картины; другими словами—лишь взрыленная земля, скалы съ чертополохомъ, въ углу—сухія травы и маленький человѣкъ лилово-желтый. Это докажетъ тебѣ, надѣюсь, что я еще не разбитъ!

Господи, какое здѣсь скверное маленькое мѣстечко, какъ трудно здѣсь раскрыть интимную сущность природы, чтобы это не было обще, а дѣйствительно—Провансъ. Чтобы достигнуть этого, надо жестоко работать, и, конечно, выходить немного абстрактно. Ибо вѣдь надо дать солнцу и синему небу ихъ силу и блескъ, а сожженной почвѣ—мѣстами угрюмой—ея тонкій запахъ тимьяна.

Здѣшнія оливковыя деревья, мой другъ, заинтересовали бы Васъ:—серебро на лиловатой или серебристой землѣ, подъ лучами бѣлаго солнца. Эти серебристо-сѣрыя, какъ у Коро, деревья еще никѣмъ не были изображены, хотя многимъ и удавались яблони и ивы.

Мало также картинъ, изображающихъ виноградники, а между тѣмъ ихъ красота такъ измѣнчива! Словомъ, много еще здѣсь есть для меня матеріалу.

Послушайте, я очень жалѣю, что не видѣлъ на выставкѣ (1889 г.) образцы жилищъ различныхъ народовъ. Не можете ли Вы, видѣвшій это, дать мнѣ образъ и даже набросокъ въ краскахъ примитивнаго египетскаго дома. Это должно быть очень просто—на площадкѣ квадратная глыба, навѣрное? Но я хочу знать также окраску. Въ какой-то статьѣ я читалъ, что она была синей, красной и желтой. Замѣтили ли Вы это? Прошу освѣдомить меня точно, не смѣшивая съ персидскимъ или марокко.

Я вѣдь въ области архитектуры знаю (превосходно) только лжиину съ крышей изъ соломы и мха, и съ черной трубой.

Среди иллюстрацій я видѣлъ наброски древнихъ мексиканскихъ построекъ, это тоже примитивно и очень красиво. Ахъ, если бы мы знали и могли писать тогдашнихъ людей, которые выросли тамъ, это было бы такъ же прекрасно, какъ Милле—въ смыслѣ многозначительности, какъ ничто, во что можно крѣпко вѣрить!

Теперь о твоей службѣ; отправляетесь ли Вы?

Я надѣюсь, что Вы опять захотите повидать мои работы, когда я пришло въ ноябрѣ осенніе этюды... Теперь же я работаю надъ большимъ полотномъ—«Потокъ»: струя воды, текущая среди двухъ необычайно массивныхъ скалъ, и третья гора, замыкающая рывину. Въ этомъ мотивѣ есть красивая меланхолія, да и любопытно работать среди столь дикихъ мѣстъ, гдѣ надо хранить мольбертъ между камней, чтобы вѣтеръ не сбросилъ на землю.

Жму руку; весь твой.

1890 годъ

ПИСЬМО XX И ПОСЛѢДНЕЕ

Дорогой другъ Бернаръ, спасибо за твое письмо и въ особенности за Ваши фотографіи, дающія мнѣ представленіе о Вашихъ работахъ.

Въ Поклоненіи воцвѣтъ пейзажъ чаруетъ меня настолько, что я не рѣшаюсь критиковать и, тѣмъ не менѣе, слишкомъ невозможно представить себѣ подобное дѣтворженіе на самой дорогѣ—мать, которая молится вмѣсто того, чтобы кормить, огромныя еклезіастическія лягушки, согбенныя словно въ эпилептическомъ припадкѣ, Богъ знаетъ зачѣмъ и почему! Нѣтъ, я не нахожу это здоровымъ. Ибо я обожаю дѣйствительное, возможное—хотя я и способенъ къ духовному подъему. И поэтому я преклоняюсь передъ другимъ этюдомъ, достойнымъ Милле,—крестьянами, несущими на ферму теленка. Да, мой другъ, вотъ это люди чувствовали, начиная отъ Франціи и кончая Америкой; а Вы хотите возродить ковры среднихъ вѣковъ! Дѣйствительно ли это искреннее убѣжденіе? Нѣтъ, Вы умѣете работать лучше этого, и Вы знаете сами, что надо искать возможное, логическое и правдивое, и слѣдовало бы Вамъ немного позабыть о парижскихъ штучкахъ à la Vaude-laïge... Ахъ, какъ я предпочитаю Домье этому господину! Благовѣщеніе, но чего? Я вижу двѣ фигуры ангеловъ—довольно элегантныхъ, площадку съ двумя кипарисами, массу воздуха, свѣта... но, послѣ этого перваго впечатлѣнія, я спрашиваю себя, не мистификація ли это, и эти статисты мнѣ ужъ ничего не говорятъ.

Но, вѣдь, ты знаешь, я жажду отъ тебя работъ, подобныхъ той картинѣ, которая есть у Гогена, прогулка бретонцевъ по лугу, столь прекрасно скомпанованныхъ и благородно-наивныхъ по краскамъ—а ты хочешь промѣнить это на искусственность и афектацію!

Въ прошломъ году Вы написали картину, которую я, со словъ Гогена, представляю себѣ такъ: на травѣ фигура дѣвочки... съ волосами черными, если ея платье—бѣлое, или оранжеватыми, если оно—синее. И я сказалъ себѣ: какой простой мотивъ и какъ онъ умѣетъ творить элегантность изъ ничего. И когда я сравниваю это съ кошмаромъ Христа въ Оливковомъ саду, я чувствую грусть и прошу и кричу тебѣ изъ всѣхъ силъ—стань опять самимъ собою!

Когда Гогенъ былъ въ Арлѣ, разъ или дважды я также увлекся абстракціей въ моей Кормилицѣ и Чтицѣ романовъ (черной среди желтыхъ книгъ), и тогда абстракція мнѣ показалась прекрасной. Но это—заколдованное мѣсто, и скоро натыкаешься на стѣну.

Я не отрицаю—послѣ дѣлой жизни исканій и единоборства съ природой—можно еще рискнуть, но что касается меня, то я не стану ломать свою голову надъ по-

добными вещами. Весь годъ я работалъ съ натуры, не думая ни о чемъ. Правда, еще разъ позарился я на слишкомъ крупныя звѣзды и—новое поражение; и довольно! Итакъ, я теперь работаю надъ оливковыми деревьями, ища разнообразія красокъ. Что же, это интересуетъ меня больше, чѣмъ абстракціи!

Я не писалъ тебѣ такъ долго, потому что, борясь съ болѣзнию, почти не имѣлъ охоты къ спорамъ и считалъ опаснымъ теоретизованіе. Когда работаешь спокойно, хорошіе сюжеты приходятъ сами собой; понстинѣ, надо лишь хорошо закалѣться на реальности, безъ всякихъ парижскихъ *partis pris*... Мое честолюбіе удовлетворяется нѣсколькими клочками земли, ростками хлѣба, оливковымъ садомъ, кипарисомъ. Тебя, любящаго и знающаго примитивовъ, я спрашиваю, почему ты какъ будто не знакомъ съ Джотто? Мы видѣли съ Гогеномъ одну маленькую работу его въ Монпелье—смерть какой-то святой. Выраженія ея страданія и экстаза настолько человѣчны, что тамъ умѣщается и чувствуется весь XIX вѣкъ, и раздѣляешь ея эмоцію, какъ будто бы присутствовалъ при этомъ самъ.

Вотъ описаніе одной картины, которая сейчасъ передо мной. Это—видъ парка больницы, гдѣ я нахожусь (въ Saint-Remy): направо—сѣрая тераса, кусокъ дома. Налѣво—нѣсколько кустовъ отцвѣтшихъ розъ и земля, выжженная солнцемъ, покрытая иглами сосенъ. Эта опушка парка усажена высокими соснами, со стволами и вѣтвями красной охры, съ зеленью, омраченной сѣью съ чернымъ. Высокія деревья вырисовываются на вечернемъ небѣ съ лиловыми жилками по желтому фону, который наверху переходитъ въ розовое и зеленое. Стѣна (красная охра), надъ которой высится лишь лиловато-желтый холмъ, замыкаетъ этотъ видъ. Огромный стволъ перваго дерева пораженъ молніей и спиленъ, но одна вѣтвь его все таки устремляется кверху и снова падаетъ каскадомъ темно-зеленыхъ сучковъ. Этотъ раненый гигантъ, даже въ пораженіи своемъ сохраняющій гордость, кажется живымъ контрастомъ съ блѣдною улыбкой послѣдней розы увядающаго куста. Подъ деревьями—пустыя каменные скамейки и желтое небо, отражающееся въ дождевой лужѣ. Послѣдній отблескъ солнца повышаетъ темную охру до оранжеваго; черныя фигурки бродятъ тамъ и сямъ между стволами.

Ты поймешь, что эта комбинація красной охры, зеленого—омраченнаго сѣрымъ, и черныхъ контуровъ должна вызвать нѣкое ощущеніе тоски, которымъ часто страдаютъ многіе изъ моихъ товарищей по несчастію и которое можно назвать черно-краснымъ.

А мотивъ огромнаго дерева, пораженнаго молніей, и болѣзненной зеленовато-розовой улыбки послѣдняго осенняго цвѣтка еще больше подчеркиваютъ эту идею. Другое полотно изображаетъ солнце, восходящее надъ желтымъ полемъ—линіи и борозды, убѣгающія кверху, по направленію къ стѣнѣ и грядкѣ лиловыхъ холмовъ. Поле—фіолетовое и желто-зеленое; блѣлое солнце окружено большимъ желтымъ сіяніемъ. Здѣсь, въ противоположность первому полотну, я старался выразить покой, великій миръ...

Я пишу тебѣ объ этихъ двухъ работахъ, о первой для того, чтобы напомнить, что впечатлѣніе тоски можетъ быть дано безъ всякой ссылки на Геосиманскій садъ; что для успокаивающаго и тихаго мотива нѣтъ нужды въ изображеніи на-горной проповѣди... Ахъ, это, конечно, умно и справедливо, быть взволнованнымъ Библией; но современная дѣйствительность настолько завладѣла нами, что даже стараясь отвлеченно возсоздать въ нашей памяти древніе дни, мы снова впадаемъ въ наши личные переживанія,—радость, скуку, страданіе и гнѣвъ или усмѣшку. Библия, Библия!

Миле, воспитанный на ней съ дѣтства, только и дѣлалъ, что читалъ ее—и однако никогда или почти никогда онъ не писалъ библейскихъ картинъ. Коро сдѣлалъ Оливковый садъ съ Христомъ и дивной звѣздой пастуха; въ его творествѣ чувствуешь вліяніе Гомера, Эсхила, Софокла и мѣстами—Евангелія. Но какъ скромно оно, и насколько всегда преобладаютъ у него современныя чувствованія, общія намъ всѣмъ! Итакъ, съ библейскими картинами—у тебя, мой славный, неудача! Но, ошибаясь, часто находишь свой путь. Отомсти же, изображая твой садъ такимъ, каковъ онъ есть, или что хочешь вообще. Все таки ты не потерялъ времени. Умѣть такъ дѣлать полотно на широкіе планы, находить контрасты линій и формъ это,—если хочешь, техника, трюки и кухня, но все же признакъ углубленія въ свое ремесло, и это хорошо!

Какъ ни ненавистна и ни бездомна въ наше время живопись, тотъ, кто избралъ это ремесло и исполняетъ его съ усердіемъ,—человѣкъ солидный, человѣкъ долга. А между тѣмъ, общество дѣлаетъ наше существованіе плачевнымъ, и отсюда также наше безплодіе и несовершенство. Гогенъ и тотъ страдаетъ отъ этого и не можетъ развиваться такъ, какъ это возможно было бы для него. Я также терплю отъ абсолютнаго недостатка въ моделяхъ...



ПУСТОЕ НЕБО

(Конст. Эрбергъ—Цѣль творчества) *

ГЕОРГИЙ ЧУЛКОВЪ



ВЪ ПРЕДИСЛОВИИ къ своей книгѣ Конст. Эрбергъ вспоминаетъ слова Гете:—,Alles Gescheite ist schon gedacht worden; man muss nur versuchen, es noch einmal zu denken'. Попытка Эрберга, по новому продумать тему творчества въ связи съ темою свободы заслуживаетъ вниманія, и мудрыя слова поэта, на которыя ссылается авторъ, можно безъ ироніи примѣнить къ этой книгѣ, посвященной вопросамъ общей эстетики.

Старыя идеи нашли въ книгѣ Эрберга новое освѣщеніе. Но это новое опредѣляется не столько философіей автора, сколько его психологіей. Будемъ ли мы упрекать его за это? Я полагаю, что за это вообще никого и никогда не слѣдуетъ упрекать, ибо въ самомъ дѣлѣ, alles Gescheite ist schon gedacht worden',—тѣмъ менѣе мы можемъ упрекать за неоригинальность Эрберга, который забронировалъ свою книгу очень умѣстнымъ и осторожнымъ предисловіемъ. Свое 'заданіе' онъ исполнилъ едва ли не въ совершенствѣ.

Сущность эстетическихъ воззрѣній Эрберга, которыя лежатъ въ основѣ его книги, сводится, въ концѣ концовъ, къ утвержденію, что главная побудительная цѣль художественнаго творчества заключается въ неудовлетворенности художника природою и въ порождаемомъ этой неудовлетворенностью чувствѣ протеста противъ законовъ необходимости. 'Конечная цѣль художественнаго творчества—безусловная свобода' (Стр. 166). Такова мысль Эрберга.

Эта простая и ясная мысль если и вызоветъ возраженіе, то лишь потому, что простота и очевидность, въ ней заключенныя, слишкомъ тенденціозно ограничиваютъ тему творчества. Нетрудно было бы изслѣдовать, такъ сказать, морфологію этой мысли. Вся нѣмецкая послѣ-кантовская метафизика такъ или иначе приближалась къ этой темѣ. Самъ Кантъ въ своей 'Критикѣ способности сужденія' говоритъ о томъ, что искусство является какъ бы мостомъ между закономѣрностью даннаго міра и послѣднею цѣлью, т. е. свободою. И Шопенгауэръ думаетъ, что искусство—не слабое подражаніе природѣ, а преодоленіе ея, возстановленіе первообразовъ, предугадываніе абсолютнаго. И Фихте не уклонился въ этомъ отношеніи отъ точки зрѣнія Канта. Эрбергъ повторяетъ на разные лады ту же мысль о свободѣ, какъ цѣли искусства и всякаго рода творчества. Правда, каждый изъ великихъ

* Книгоиздательство 'Русская Мысль'. Москва, 1913.

философовъ, изслѣдуя проблему творчества, предпосылалъ своей эстетикѣ особую гносеологию и особую метафизику, чего Эрбергъ не дѣлаетъ, но это не умаляетъ значенія его книги въ извѣстномъ предѣлѣ.

Эрбергъ ограничилъ свою тему психологизмомъ—сознательно или безсознательно, это иной вопросъ. Итакъ, предположимъ, что Эрбергъ не мечталъ создать новое, цѣльное и обоснованное мировоззрѣнiе, предположимъ, что у него были болѣе скромныя задачи—раскрыть психологию творчества и согласовать ее съ идеалистическими принципами отвлеченной нѣмецкой эстетики: тогда книгу Эрберга надо привѣтствовать, даже не соглашаясь съ ея выводами или отрицая ея предпосылки. Книгу Эрберга надо привѣтствовать, потому что въ ея содержаніи много ума и вкуса, а въ ея формѣ есть прекрасная архитектоника и своеобразный, Эрбергу свойственный стиль.

Легко и пріятно расточать похвалы Эрбергу, и критики самыхъ разнообразныхъ школъ и направленій поспѣшили отдать дань своего уваженія и симпатіи автору этой для всѣхъ пріятной книги. Она понравилась идеалистамъ, потому что вліяніе Канта на Эрберга очевидно и безспорно; она понравилась позитивистамъ, потому что въ ней они не нашли ненавистой имъ спекулятивной метафизики; она понравилась эстетамъ, потому что само отрицаніе эстетизма 'исполнено' Эрбергомъ съ жестомъ, не оскорбительнымъ для хорошаго вкуса; она понравилась рѣшительно всѣмъ, и, вѣроятно, неожиданно для самого Эрберга, который такъ часто говоритъ о бунтѣ и такъ подчеркиваетъ свой ининормизмъ, его эстетика оказалась эстетикою для всѣхъ.

Неслучайно такъ легко всѣ приняли ининормизмъ автора. Неслучайно этотъ философскій анархизмъ пришелся всѣмъ по душѣ. Почему-то—неостры стрѣлы Эрберга. И отравлены онѣ не смертельнымъ ядомъ. Секретъ этого 'почему' заключается въ томъ, что ининормизмъ Эрберга не болѣе, какъ отвлеченное начало. Я употребляю это выраженіе въ смыслѣ Владиміра Соловьева. Въ самомъ дѣлѣ, не очевидно ли, что идея свободы, какъ понимаетъ ее Эрбергъ, одна изъ тѣхъ частныхъ идей, которая, будучи отвлечена отъ цѣлаго и утверждаема въ своей исключительности, теряетъ въ концѣ концовъ свое значеніе? Намъ опять вмѣсто желаннаго положительнаго всеединства предлагаютъ суррогатъ—частную истину, оторванную отъ общей истины. Въ сорванной розѣ есть подобіе жизни, но эта жизнь слишкомъ мимолетна. Такъ и въ книгѣ Эрберга, если и есть очарованіе, то это очарованіе увяданія и тлѣнія. Идея Эрберга не живетъ, не дышетъ. Роза сорвана жестокою рукою. А вѣдь, у нея былъ корень, и она могла бы благоухать и дать живыя сѣмена...

Но современность, очевидно, боится положительнаго всеединства и бѣжитъ отъ него прочь, какъ чортъ отъ лаdana. Зато всякія частныя идеи воспринимаются легко и благосклонно. И это еще полбѣды. Худо, когда частныя принципы претендуютъ на значеніе цѣлаго.

Итъ ли такой претензіи въ книгѣ Эрберга? Я думаю, что у него такая претензія есть. Истина и красота, по мысли Эрберга, лишь имена, лишь маски единственной цѣнности—свободы. „Свободная борьба, какъ нарушеніе ига природныхъ нормъ, какъ преступленіе положенныхъ природою границъ,—борьба для борьбы, какъ процессъ психологическаго освобожденія“,—вотъ въ чемъ смыслъ творчества (стр. 32). Однимъ словомъ—frei werden ist der Himmel.

Не слишкомъ ли проста формула Эрберга? Не злоупотребляетъ ли онъ изреченіемъ Фихте, примѣняя его къ своей темѣ? Какъ! Таинственный и сложный процессъ творчества возможно свести къ этой одной идеѣ, къ этому единственному отвлеченному началу!

Я полагаю, что въ этомъ утвержденіи Эрберга правда перестаетъ быть правдою. Лѣтъ шесть-семь тому назадъ въ русской литературѣ были сдѣланы нѣкоторые заявленія, провозглашены нѣкоторые эстетическіе принципы, которые, на первый взглядъ, могутъ показаться чуть ли не тождественными съ идеями Эрберга... И первыя статьи Эрберга особенно давали поводъ такъ думать. Но вотъ теперь появилась цѣлая книга, въ которой собрано почти все, что за это время онъ написалъ,—и вдругъ стало очевиднымъ, что тождество его идей съ принципами нашего неоромантизма, воодушевленнаго анархическимъ идеаломъ, только кажущееся, тождество мнимое. Или точнѣе: его идеи суть развитіе лишь одного изъ принциповъ того времени—гипертрофія одного принципа въ ущербъ другимъ, не менѣе важнымъ. Эрбергъ какъ будто принимаетъ первую философическую формулу, предложенную въ тѣ мятежные дни, когда вдругъ наступилъ расколъ среди нашихъ теоретиковъ символизма. Эта первая формула такова: „міръ, охватывающій насъ кольцомъ необходимости, въ сущности является лишь объектомъ для насъ, дабы мы могли нашей волей преодолѣвать его“... Къ сожалѣнію, Эрбергъ забываетъ о второй формулѣ. А эта вторая формула едва ли менѣе значительна, чѣмъ первая. Вотъ она въ своей буквальной точности: „преодолѣніе необходимости возможно лишь черезъ любовь, ибо Эросъ всегда чудотворецъ, всегда посредникъ между богами и людьми“. Сущность этихъ двухъ формулъ предполагаетъ, разумѣется, извѣстное положительное всеединство, котораго боятся всѣ новѣйшіе „измы“—неоскептицизмъ, адогматизмъ, ининормизмъ и пр. Но вотъ Эрбергъ отказался отъ вѣры въ положительное всеединство—и что же осталось отъ искусства и отъ иного творчества? Отвлеченный принципъ свободы, и за нимъ пустота, ничто, нуль... Въ творествѣ нѣтъ любви, а есть гордость—вотъ мысль Эрберга. Но этотъ шейлоковскій „фунтъ мяса“ стоитъ жизни всему искусству. Игнорировать въ творествѣ тему любви—это значитъ лишить искусство всего. Такая опустошенная психологія творчества едва ли можетъ быть оправдана. И само небо, которое снится Эрбергу,—холодное и пустое небо. Природа, по мысли Эрберга,—нѣчто, косное и тупое, „могильный склепъ“, нѣчто „несвободное и рабское“. Онъ даже не смѣетъ назвать природу равнодушною, какъ называлъ ее Пушкинъ въ минуту унынія. Но Пушкинъ не забылъ, однако, въ

той же фразѣ помянуть ея вѣчную красу. А для Эрберга природа не равнодушна даже, а бездушна. Въ ней нѣтъ ни красоты, ни свободы. Однимъ словомъ, если Эрбергъ хочетъ быть послѣдовательнымъ, ему надо отказаться отъ Тютчевской вѣры въ природу, какъ въ живое и одушевленное существо:

Въ ней есть душа, въ ней есть свобода,

Въ ней есть любовь, въ ней есть языкъ...

Эти слова почти невинны для слуха и сознанія Эрберга. Міръ будто бы стоитъ передъ художникомъ, какъ грубая матерія, какъ хаосъ разрозненныхъ косныхъ формъ, мелькающихъ пятенъ, слитныхъ шумовъ, нерасчлененныхъ звуковъ. *Natura naturata* и *natura naturans*—то, что надо отвергнуть. *Natura naturanda*—то, что надо принять. Желанная гармонія лишь въ душѣ художника. Природа сама по себѣ такой реальной возможности не заключаетъ. Этимъ объясняется субъективно-идеалистическая точка зрѣнія Эрберга. Отсюда бесплодность его эстетической концепціи и отсутствие въ ней реализма: художникъ творитъ не потому, что онъ увидѣлъ живое лицо безсмертной природы подъ личиною множественности и ущерба, а потому, что онъ бунтуетъ противъ природы и видитъ въ ней одну лишь смерть. Поэтому, по мнѣнію Эрберга, дѣйно не познаніе міра, а его познаваніе. Въ самомъ дѣлѣ, если въ природѣ нѣтъ жизни, то нѣтъ смысла и въ познаніи ея тайнъ. Такъ, утвержденіе отвлеченнаго начала неизбежно влечетъ отрицаніе положительнаго всеединства. Впрочемъ, метафоризмъ Эрберга и его „лиризмъ“ въ изложеніи этой эстетической концепціи совершенно исключаютъ возможность точнаго и опредѣленнаго анализа его философическихъ предпосылокъ. Въ концѣ концовъ приходится считаться съ психологизмомъ Эрберга и, пожалуй, съ его личной психологіей. Въ этой области, какъ извѣстно, у каждаго свой вкусъ. Поэтому психологія Эрберга надо противопоставить иную психологію—и ничего болѣе. Въ планѣ философическомъ сговориться съ Эрбергомъ никакъ нельзя.

Итакъ, повѣрить Эрбергу—это значитъ отказаться отъ данныхъ очевиднаго опыта, внутренняго и вѣшняго, субъективнаго и объективнаго, опыта повседневнаго и непрестаннаго, пренебречь которымъ не рѣшается ни осторожный естествоиспытатель, ни скромный психологъ, ни вдохновенный поэтъ. Я говорю о любовномъ опытѣ, съ которымъ всегда, безъ единого исключенія, связаны жизнь и творчество художника... Что же мы видимъ у Эрберга? Его философія отравлена психологизмомъ. И—увы!—его психологія отравлена книжною философіей. Отвлеченное начало, идея свободы, оторванная отъ дѣльнаго и положительнаго міроотношенія, уводитъ Эрберга отъ живой, сложной и конкретной дѣйствительности. Живую правду любви онъ хочетъ подмѣнить сомнительною правдою гордости. Не очевидно ли, что страстный, чувственный и влюбленный Пушкинъ и Гоголь—аскетъ, цѣломудренный и строгій, никогда не знавшій женщинъ, все таки, въ концѣ концовъ, несмотря на столь глубокое различіе характеровъ, вдыхаютъ жадно тѣ же цвѣты, томятся, изнываютъ и трепещутъ около той же темы—вѣчной темы Двуликой Афродиты.

Не она ли мерещилась Гоголю въ знакомомъ Невскаго проспекта, или въ красавицѣ изъ Диканьки, или въ лунной и очаровательной русалкѣ? Не о ней ли вздыхалъ такъ и не утолившій своей любовной жажды Пушкинъ? Но оставимъ эти слишкомъ очевидные примѣры. Развѣ въ самомъ процесѣ творчества нѣтъ рѣшительной и совершенной аналогіи съ любовными переживаниями? Можно было бы написать сотни томовъ, въ которыхъ прошли бы передъ нами жизни поэтовъ, и мы увидѣли бы изъ ихъ признаній, какой огонь горѣлъ въ нихъ и что для нихъ значила любовь, удовлетворенная или нѣтъ, счастливая или несчастная, сладострастная или невинная, но всегда любовь. Художникъ-скопецъ—*poeta*...

Философическая подоснова психологіи Эрберга насквозь идеалистична, и эти субъективно-идеалистическія фиктивные идеи совершенно уничтожаютъ въ Эрбергѣ чувство живой дѣйствительности: между личностью и міромъ стоитъ какая то преграда; человекъ, по его представленію, видитъ какъ бы проекцію міра, а не самый міръ; между субъектомъ и объектомъ нѣтъ непосредственной связи. Шеллингианское ученіе о тождествѣ Эрбергъ игнорируетъ, даже не подозревая, повидимому, какое значеніе имѣетъ для эстетики это ученіе. Но нельзя безнаказанно игнорировать ученіе о субъектѣ-объектѣ.

То и дѣло на страницахъ книги Эрберга мы встрѣчаемъ слово природа. Но нигдѣ Эрбергъ не выясняетъ, что такое природа. Недоразумѣніе, которое возникаетъ около этого термина, ничуть не разъясняется лирическими изліяніями автора. Его жалобы на природу не убѣдительны для того, кто понимаетъ и чувствуетъ природу, какъ жизнь, какъ динамическое начало, въ которомъ „я“ и „не-я“ сочетаются въ нѣчто единое и актуальное.

Не менѣе печальное недоразумѣніе возникаетъ въ связи съ темою творчества. Эрбергъ противопоставляетъ человека не только такъ называемой мертвой природѣ, но и міру вообще. Творчество будто бы присуще одному человеку. Но такъ ли это? Творчество, правда безсознательное, опредѣляетъ собою самое существованіе природы. *Natura naturata*, эта, по выраженію Шеллинга, поэма, написанная таинственными письменами, въ то же время непрѣменно и *natura naturans*: мастеръ не покинулъ ея, но живетъ въ ней, не уставая творить. Преклоненіе передъ сознаніемъ чрезвычайно типично для крайняго интеллектуализма. И бунтъ Эрберга—разсудочный бунтъ.

Вотъ почему и художника онъ характеризуетъ, какъ раба, который возжелалъ свободы. Но художникъ не рабъ и не бунтарь. Художникъ—царь, и не потому царь, что онъ мечтаетъ преодолѣть законы необходимости, а потому, что онъ позналъ тайну тождества своего „я“ съ мировымъ дѣломъ. Художникъ—царь, который отказывается отъ своего царства. „Нищѣ и свѣтелъ“ проходитъ онъ по землѣ и если не принимаетъ онъ міра, то лишь для того, чтобы тотчасъ же и утвердить его въ новой любви. Художникъ не принимаетъ міра въ ѣ любви, но ему ли не знать, что *primum movens* мірозданія есть любовь...



Русская Художественная Летопись 1913 г.

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДѢЛА

Архитектура на выставкѣ въ Академіи Художествъ и на 'Мірѣ Искусства'

Среди всѣхъ посредственныхъ и отсталыхъ ученическихъ работъ Академіи можно отмѣтить въ качествѣ отраднаго явленія архитектурные проекты, исполненные въ мастерской проф. Л. Н. Бенуа.

Прекрасныя традиции (не мастерской, конечно а учителей XVI столѣтія), благородный вкусъ, тонкое чувство пропорцій, при художественномъ выполненіи, ставятъ эти проекты на значительную высоту и вынуждаютъ признать ихъ во много разъ болѣе интереснымъ матеріаломъ, нежели то, что было выставлено по части архитектуры хотя бы на выставкѣ 'Мірѣ Искусства'.

Въ самомъ дѣлѣ: эти 'ученическія' программы полны такой серьезности, такого знанія, которыя въ пору были бы и нашимъ лучшимъ мастерамъ. Правда, традиціи, усвоенныя этими

(въ большинствѣ случаевъ) 'помощниками' Н. А. Фомина, В. А. Щуко и другихъ, восстановлены не ими самими, а только что названными зодчими, но способы осуществленія старинныхъ завѣтовъ и умѣніе примѣнить тѣ или иные приемы техники чертежа—едва ли не болѣе интересны у 'учениковъ', нежели у тѣхъ, кто впервые обратилъ вниманіе на классическіе первоисточники.

Русскій эмпіре преданъ уже окончательному забвенію. Всѣ лучшія работы—гимнъ памяти Andrea Palladio или переработка лучшихъ образцовъ ранняго итальянскаго ренессанса. При этомъ наибольшую любовь пользуются повидимому Bramante, Vignola, Michelangelo, съ одной стороны, и Serlio, V. Scamozzi и O. Calderari—съ другой. Изъ зодчихъ, работавшихъ въ Россіи, только мастера итальянизированной классики трактуются, какъ источники. По крайней мѣрѣ, кромѣ Гваренти—не видно, чтобы кто нибудь изъ нашихъ 'ампирныхъ' зодчихъ былъ взятъ за образецъ.

Наиболѣе интересною работою надо признать проектъ 'Дома въ усадьбѣ'—ученика Талепоров-

ского. Умно расположенные, прекрасно выгипсованные формы отдельных построек связаны им в неразрывное, гармоническое целое. Насколько отчетливо автор видит все формы своего проекта — можно судить по детально разработанному им разряду.

Восхитительно выполнены им и все подробности чертежа: тщательная и любовная рисовка орнаментации, покрывающей плафоны, листовенного пейзажа и других стилизованных мелочей. Сладчайшие линии итальянской виллы запечатлены на этой работе с таким проникновением в эпоху, как будто автор — современник Палладио.

Переживанием творчества этого мастера наполнены работы также и других учеников мастерской М. Н. Бенуа; очевидно, эпоха 'Палладианства' захватила в настоящее время всех наиболее талантливых учащихся. Разумеется, все это надо приветствовать, однако можно и пожелать, чтобы не только одно это течение увлекало этих молодых работников. Ибо в них — будущее нашей архитектуры, а для развития современного зодчества нельзя останавливаться на одном ренессансе, тем более — на одном из его отвлечений.

В число этой группы культурных и талантливых учеников, кончающих вскоре или уже окончивших Академию, входят очень немногие. Из работ конкурентов, выставленных сейчас, можно отметить лишь проект Бориса К. Рериха, приятный благородством выбранного стиля (Тосканский ордер), напоминающего отчасти стиль 'Новой Голландии' Валлен-де-ла-Мотта; проект Успенского — сухой, но четкий по выполнению; проект Писаренко — хороший по тону, но менее удачный по массам и пропорциям.

Гораздо интереснее проекты учеников только еще в этом году вышедших на конкурс. Это все члены той же плеяды талантливых и руководствующихся одним, 'вкусовым' подходом к зодчеству архитекторов, из которой вышел и Б. Рерих и Талепоровский (помощник И. А. Фомина), Шиловский (помощник В. А. Шуко), Штальберг, Криммер, Блободов, Дубенский, Дом-

бровский, Штальберг и отчасти Гельфрейх. В этом же духе работают, правда, и другие (напр., в мастерской проф. Преображенского — Гридин, или в мастерской проф. Померанцева — М. Рабинович, давший серьезную работу в стиле русского 'ампира'), но их достижения полны уже явной переимчивости и едва ли из такого творчества их выработается действительно индивидуальное и проникновенное понимание ренессанса. А потому, пока, преждевременно говорить об их работах. Есть еще несколько проектов, которые могут быть отмечены, как талантливые, но характер их совсем чужд работам вышеупомянутой группы; занимающей нас, почему даже и о таких виртуозных акварелях, как дает Антонов, или о таких 'фасадах вокзала' (выгипсованных штриховкой старого закала), как проект Ковальского, или о таких проектах картинках, как те дали иные, мы говорить не будем.

Вернемся к 'Палладианцам'; у Талепоровского, кроме виллы, чудесный проект отдалки 'зала' и 'Государственный банк'. Особенно занятна его трактовка главного фасада банка с маленькими окнами, идущими по низу и у самого фриза, что придает суровый, неприступный вид всему сооружению. У Штальберга, не чуждаго формам ампира, — 'особняк в город'. Архитектурные формы этого проекта обыкновенны, но дух благороден, и архитектура здания чувствуется автором великодушно. Б. Криммер — немного более 'ампирист', но его плафон нарисован прекрасно в смысле графическом; это — предельная красота архитектурного рисования, — лучше, увлеченнее, сочнее не рисовали даже мастера начала XIX столетия... Шиловский дал мощный проект собора с двумя обелисками, при чем обнаружил (в перспективных видах) замечательное умение разбираться в огромных, торжественных массах и любовь к простору и величю архитектурного ансамбля; хороши (впрочем, лишь некоторые) его офорты — виды Костромы. Домбровский, видимо, увлечен польским ампиром, Дубенский — итальянским барокко XVI столетия. Прекрасно вы-

исканъ и очерченъ куполъ, и до жути правдивы и суровы странныя, огромныя, барочныя окна его собора.

Всѣ работы 'отмыты' тушью; никакой 'сладо-сти' въ нихъ раскраскѣ нѣтъ; развѣ подчасъ легкое подцѣвчиваніе фона, что еще больше выдѣляетъ ихъ изъ противоположныхъ имъ по духу ярко-цвѣтистыхъ или конфетныхъ и пошловатыхъ работъ другихъ учениковъ въ другихъ мастерскихъ.

На выставку 'Миръ Искусства' могла бы быть принята любая изъ этихъ работъ и составила бы даже украшеніе ея. А между тѣмъ, можетъ ли эта выставка хоть чѣмъ нибудь на этотъ разъ похвастать въ области архитектуры?

Совершенно непонятное синхроническое отношеніе жюри (впрочемъ, въ составъ его, какъ это ни странно, почему-то не входитъ ни архитекторъ, ни скульпторъ) къ такимъ работамъ, которыя не должны бы были быть выставлены, тѣмъ болѣе что и у этихъ принятыхъ экспонентовъ-зодчихъ можно было бы найти много лучшія работы. Принятіе же такой 'убѣдной' работы, какъ модель и проектъ ампираго дворца въ Парголово (Воронцовыхъ-Дашковыхъ), совершенно непонятное явленіе въ жизни 'Мира Искусства'...

Почему же отсутствуютъ работы членовъ общества—В. А. Шуко, В. А. Покровскаго, А. И. Таманова, И. А. Фомина, или работы не членовъ, но главныхъ архитекторовъ Н. В. Жолтовскаго и А. В. Щусева, т. е. гордости нашей архитектуры? Почему висятъ одни перепѣвы ихъ творчества или даже какая-то насмѣшка надъ современными достижениями въ зодствѣ, какъ, напр., эскизы Сологуба (кстати—совсѣмъ не типичныя для этого талантливаго мастера).

Своимъ непонятнымъ отсутствіемъ—упомянутые члены, казалось бы, обязанныя представлять, чтобы поддерживать значеніе и интересъ къ выставкѣ, лишь подрываютъ заслуженный большой и долгой работой авторитетъ и высокое значеніе выставокъ 'Миръ Искусства', и если выборъ экспонатовъ такъ пойдетъ дальше—право, недалеко то время, когда не будетъ никакой чести быть участникомъ этой выставки, казавшейся нѣкогда доступной лишь

избраннымъ дарованіямъ, дѣйствительно удостоившимся высокой чести быть 'приглашенными' на 'Миръ Искусства'...

Георгій Лукомскій.

ПЕТЕРБУРГЪ

Въ началѣ января откроется въ выставочномъ помѣщеніи В. І. Линковскаго (Казанская ул. 38) выставка избранныхъ картинъ русскихъ художниковъ изъ собранія покойнаго П. В. Деларова (60—70 работъ). Интересъ выставки составляютъ совершенно неизвѣстныя произведенія масломъ В. Боровиковскаго, К. Брюллова, О. Кипренскаго, Н. Ломтева, А. Орловскаго, О. Рокотова, П. Ротари, П. Федотова, С. Щедрина и др. и прекрасный подборъ рисунковъ и акварелей лучшихъ русскихъ мастеровъ, такъ что въ цѣломъ выставка явится какъ бы обзоромъ русской живописи въ миниатюрѣ. Выставку устраиваетъ Сергій Маковский.

Посмертная выставка Сѣрова открывается въ залахъ Академіи Художествъ 2 января 1914 г. Во главѣ выставочнаго комитета стоитъ Н. Э. Грабарь.

Выставку 'Миръ Искусства' (которая была открыта меньше мѣсяца) посетило около 12 тысячъ человѣкъ. Продано 49 произведеній на общую сумму 10 тыс. руб., въ томъ числѣ—работы Александра Бенуа, Блуменфельда, Б. Кустодіева, Е. Лансере, А. Остроумовой-Лебедевой, К. Петрова-Водкина, З. Серебряковой, С. Чехонина, А. Яковлева и др.—Собраніе членовъ Общества постановило участвовать на международной выставкѣ въ Римѣ въ 1914 г., гдѣ будетъ предоставленъ Обществу отдѣльный залъ. Предполагается также участвовать и на международной выставкѣ въ Мальмѣ. Кстати, удивительный курьезъ происходитъ съ утвержденіемъ устава Общества, одобреннаго Академіей Художествъ. Ни Главное Присутствіе объ обществахъ и союзахъ, ни Министерство Внутреннихъ Дѣлъ, ни Министерство Императорскаго Двора не соглашаются утвердить его по 'неподѣдомственности'. Остается Мини-

стерство Торговли и Промышленности, но вѣд и оттуда могутъ послать куда нибудь еще. Не символично ли это скитаніе по министерствамъ для представителей нашего искусства?

Ни академическая комісія, ни комісія при Обществѣ имени Кунджи (по приобрѣтенію картинъ для провинціальныхъ музеевъ) ничего не приобрѣли на выставкѣ 'Миръ Искусства'. Первая—по неимѣнію средствъ: до новой ассигновки она успѣла такъ увлечься покупками, что сверхъ обычной ассигновки въ 15 тысячъ произошло перерасходъ въ суммѣ 3105 р., столько было куплено хлама на излюбленныхъ 'передвижной', 'весенней' и имъ подобныхъ выставкахъ! Комісія 'Общества Кунджи' просто не нашла ничего 'достойнаго приобрѣтенія', одновременно купивъ нѣсколько работъ на отчетной ученической выставкѣ. Остроумная комісія, очевидно, заблудилась... облюбовавъ только ученическія произведенія на ряду съ тоже близкими ей сердцу 'весенними'...

Остается посоветовать милой комісії беречь капиталы для этихъ послѣднихъ и не совать носъ на выставки, уровень которыхъ выше ея пониманія.

Кстати, это же 'Общество Кунджи' не только покупаетъ, но и продаетъ. Недавно произведена распродажа картинъ покойнаго Кунджи, поступающихъ въ продажу (около 200): часть этюдовъ уже продана. Отдѣльные работы оценены отъ 1000 до 30 тысячъ рублей. Въ музей Александра III предполагено передать — 'Туманъ на морѣ', 'Вечеръ въ Малороссіи' или 'Радугу' и нѣсколько этюдовъ, въ музей Академіи Художествъ—картину 'Хата въ Крыму', и въ Третьяковскую галерею—нѣсколько этюдовъ. Къ счастью—дары скромные, послѣдникаго прошлагодняго рѣшенія набить музей Александра III всѣми оставшимися работами Кунджи.

Согласно предложенію хранителя музея Академіи Художествъ, собраніемъ Академіи окончательно рѣшено, что впредь академическія залы музея по циркулю, недавно отремонтированныя, не будутъ отдаваться подъ выставки. Относись вполнѣ сочувственно къ принципиальной сторонѣ этого рѣшенія, нельзя не от-

мѣтить, что имъ прежде всего 'душатся' собственныя дѣтища, ибо наиболѣе постоянный пріютъ въ этихъ залахъ находили все таки выставки 'весенняя' и ученическая, обѣ академическаго происхожденія. Правда, проектъ выставочнаго зданія на мѣстѣ бывшей государственной типографіи уже законченъ, но мы знаемъ, съ какой быстротой осуществляются казенные проекты...

Академія можетъ быть довольна. Опять отличились ея питомцы. Въ русскомъ отдѣлѣ на Мюнхенской выставкѣ было всего 156 картинъ, изъ которыхъ продано лишь 14. Зато по количеству медалей (одна большая золотая и 8 малыхъ) онъ оказался первымъ. Можно себѣ представить, насколько была хороша вся выставка! Согласно отчету Высшаго Художественнаго Училища при Академіи, до пачала нынѣшняго учебнаго года число учащихся на живописно-скульптурномъ отдѣленіи было 295 (среди нихъ 94 вольнослушателя), на архитектурномъ—165. Въ мастерскихъ наибольшее количество учениковъ—у проф. Д. Н. Кардовскаго. Какъ и слѣдовало ждать, профессоромъ Исторіи искусствъ въ 'Высшемъ Училищѣ' снова избранъ на 5 лѣтъ Е. А. Сабанѣвъ.

Въ библіотекѣ Академіи устроена выставка работъ покойнаго М. Я. Вилье,—рисунковъ, набросковъ, акварелей, изображающихъ орнаменты, росписи, церковные предметы Ярославскихъ и Ростовскихъ церквей. Послѣднихъ работъ изъ альбома, принадлежащаго Государю, еще болѣе было выставлено на собраніи въ Обществѣ Архитекторовъ, посвященномъ памяти покойнаго. Всѣ эти работы—почтенный для своего времени (80-е годы) и чрезвычайно добросовѣстный трудъ, по все же произведенія М. Вилье, болѣею частью, сухи и не проникнуты чувствомъ прелести стариннаго художества.

Изъ государственныхъ средствъ отпущено 5 тысячъ рублей на памятникъ скульптору М. О. Микѣшину,—автору памятниковъ Екатерины II (у Александровскаго театра) и Тысячелѣтія Россіи (въ Новгородѣ),—на могилѣ покойнаго въ Невской лаврѣ. Проектъ составленъ его сыномъ, Б. М. Микѣшинымъ.

Объ увѣковѣченіи русскихъ художниковъ очень хлопочетъ нѣкто кн. Гедройцъ. Его стараніями устраиваются: художественный музей въ Николаевѣ имени В. В. Верещагина, для какового музея Морскимъ Министерствомъ уже отведено помѣщеніе, и въ Мариуполѣ—еще музей имени Кунджи, на что уже откликнулось Мариупольское городское управленіе.

Кн. Гедройцъ является душой и другой организацией по увѣковѣченію. Уже утвержденъ уставъ Общества изящныхъ искусствъ въ память художника В. В. Верещагина, подписанный, главнымъ образомъ, морскими офицерами, самымъ предпримчивымъ княземъ, знаменитымъ художественнымъ критикомъ І. Ясинскимъ и слѣдующими художниками: И. Е. Рѣпинымъ и гг. Бѣляевымъ, Вещиловымъ, Дмитріевымъ-Кавказскимъ, Клокачевой, Федоровымъ-Керченскимъ (своего рода—букетъ). Все это очень мило, но хотѣлось бы, чтобы инициатива увѣковѣченій исходила отъ лицъ, болѣе свѣдущихъ въ русскомъ искусствѣ. А вотъ—проектъ уже прижизненнаго увѣковѣченія. Въ Русскомъ Словѣ появилось сначала горячее воззваніе К. И. Чуковского—Какъ нужно чествовать Рѣпина въ виду приближающагося 70-лѣтія знаменитаго художника, затѣмъ—два письма въ редакцію съ приложеніемъ скромной лепты, и, наконецъ, статья самого маститаго И. Е. Рѣпина—Дѣловой дворъ, гдѣ, разумеется, со свойственной И. Е. Рѣпину скромностью ни слова не говорится о чествованіи, и только набрасывается широкій проектъ 'давнишней прочной мечты'. К. И. Чуковскому хочется направить всѣ эти восторги и порывы (юбилейные!) въ единое общее русло, т. е. къ устройству во имя Рѣпина 'народной, трудовой, рабочей академіи прикладныхъ художествъ', гдѣ творилась бы 'настоящая красота жизни' (это уже изъ другого письма).

Легко, конечно, сказать—давайте, устроимъ для нашего Рѣпина этотъ великолѣпный сюрпризъ, или: соберемъ талантливыхъ мальчиковъ со всей Россіи и будемъ ихъ учить всему, кто куда годенъ. Но допустимъ, что практическое осуществленіе города-мастерской не граничитъ съ маниловскими мечтами,—въ Чугуевѣ будто бы уже отведено извѣстное

количество десятинъ для постройки. Надумано ходунъ сей прожектъ и въ другомъ отношеніи. Гдѣ гарантіи, что мастерская не сведется еп grand къ обычному плачевному русскому 'насажденію' искусства? Гдѣ самое важное—норма обученія, необходимая норма культурнаго пониманія самыхъ формъ искусства?

Симптоматична въ устахъ Рѣпина фраза въ концѣ его статьи: 'Во всѣхъ искусствахъ слѣдуетъ особенно привѣтствовать движеніе искусства впередъ, особенно на основахъ изученія всего стараго'. Кто же не знаетъ, однако, что самому И. Е. Рѣпину до сихъ поръ непонятна, напр., далеко уже не новая новизна 'Міра Искусства'? Границы между чиновничьими и просто ретрограднымъ отношеніемъ къ искусству всегда стираются, и столь широкій 'Дѣловой дворъ' въ Чугуевѣ легко можетъ сузиться до академіи на Васильевскомъ Островѣ.

Предсѣдателемъ Общества Поощренія Художествъ избранъ Великій Князь Петръ Николаевичъ.

На Фарфоровомъ заводѣ изготовляются статуэтки Павловой и Карсавиной работы Судьбинина. Для завода это приобрѣтеніе—не изъ важныхъ.

Собранія Общества защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины открылись докладами Г. К. Лукомскаго о церковныхъ постройкахъ и монастыряхъ Переяславля Залѣскаго (наибольшее вниманіе было уделено Горецкому монастырю) и о Воронежской архитектурѣ конца XVIII, начала XIX ст. Довольно интересныя пренія были возбуждены по поводу перестройки подъ музей Воронежскаго дворца, неосновательно приписывавшагося Гваренги.

Въ засѣданіи комисіи Музея Старога Петербурга В. Я. Курбатовымъ былъ сдѣланъ докладъ о скульптурныхъ украшеніяхъ на старинныхъ зданіяхъ Петербурга, благодаря перестройкамъ этихъ зданій, все болѣе и болѣе исчезающихъ. Разумеется, этимъ украшеніямъ

и въсто въ Музеѣ Старога Петербурга, но экспонаты Музея, помѣщающагося сейчасъ въ домѣ гр. Сюзора, такъ разрастаются, что необходимо новое отдѣльное помѣщеніе.

Въ изданіи Товарищества Голике и Вильборгъ вышла поистинѣ вѣликолѣпно изданная книга 'Горе отъ ума' (редакція текста Н. К. Пиксанова) съ иллюстраціями Д. Н. Кардовскаго.

Вышла въ издательствѣ Сытина первая книга собранія сочиненій Н. К. Рериха, уже болѣе 20 лѣтъ помѣщавшаго свои очерки, статьи, сказки, записные листки, характеристики, воспоминанія въ русскихъ и иностранныхъ художественныхъ изданіяхъ.

Въ декабрѣ исполнилось десятилѣтіе существованія кружка любителей русскихъ изящныхъ изданій, столь зарекомендовавшаго себя своимъ издательствомъ и устройствомъ выставокъ. Готовятся къ выходу два новыхъ изданія: 'Очерки исторіи и техники гравюры и литографіи' І. І. Лемана и 'Казначейша' Лермонтова съ иллюстраціями Добужинскаго.

Обществомъ поощренія художествъ издается 'Русская геральдика', руководство по установленію геральдической терминологіи и изображеній. Текстъ составленъ В. К. Лукомскимъ и бар. Н. А. Типольтомъ.

† Скончался художникъ, бывшій хранитель музея Академіи Художествъ, Александръ Петровичъ Соколовъ (р. 1829), братъ Павла и Петра Соколовыхъ и сынъ П. Ф. Соколова, извѣстнаго портретиста-акварелиста первой половины XIX вѣка (1791—1847). Акварельные портреты покойнаго пользовались одно время большимъ успѣхомъ и въ лучшихъ образцахъ носили печать хорошаго стариннаго мастерства.

А. Р.—*сб.*

Художественный рынокъ

Аукціонъ обстановки недавно умершей М. В. Варнаховской въ ея особнякѣ (Спб. Морская, 51) состоялся, съ 2 по 9 декабря, при большомъ стеченіи антикваріевъ и свѣтскихъ любителей, причемъ послѣдніе, особенно представители

нашей haute finance, покупали много и охотно. Аукціонъ этотъ показалъ еще разъ, какое значеніе въ художественной жизни у насъ могли бы имѣть аукціоны при надлежащей постановкѣ этого дѣла.

Продавалось много мебели и бронзы L. XV, L. XVI и особенно столь моднаго у насъ ампира; однако, среди мебели было не мало имитаций. Цѣны были очень преувеличенныя; напримѣръ, нѣсколько золоченыхъ столовъ ампиръ съ мозаичной доской, купленные владѣльцемъ тоже съ аукціона по 500 р. за штуку, проходили по 2500 р.

Среди фарфора двѣ парныя вазы ампиръ въ бронзовой оправѣ и съ живописью, изображающей цвѣты, Имп. завода Николая I (выш. 1 арш., діаметръ 8 вершковъ), достигли 1530 р. Было немало и болѣе мелкаго фарфора Имп. завода Екатерины II, заводовъ Попова, Миклашевскаго и др.

Изъ живописи мужской портретъ французской школы эпохи Людовика XIV (натур. велич., погрудн.) достигъ 1602 р., и Венера съ амурами, приписанная Куапелю, приблизительно той же суммы.

Среди картинъ русской школы были старыя копія съ извѣстныхъ портретовъ русскихъ монарховъ. Погрудной портретъ императрицы Елисаветы Алексѣевны, старая копія съ Боровиковскаго, продана за 1150 р. (!), поколѣнный портретъ Петра I кисти О'Коннелли 1851 года за 402 р., поясной портретъ графа Васильева, старая копія съ Боровиковскаго, за свыше 350 р.; остальные—ниже (всѣ въ натур. величину).

Изъ скульптуры—мраморная Діана (въ ростъ, натур. велич.) французской школы XVIII вѣка продана за 3100 р., и мраморная группа Лаврецаго, дѣвочка и мальчикъ съ птичкой (въ ростъ, натур. велич.), повтореніе экземпляра Румянцовскаго Музея—за 1800 р.

Экспертъ.

МОСКВА

И. Э. Грабаремъ окончена новая развѣска картинъ въ Третьяковской галерей, возбу-

дивная столько шума. Первыми судьями реформы явились московские думские гласные, которыми она и была одобрена (за малыми исключениями—бывшаго городского головы и нескольких других лиц). Как известно, со стороны многих художников и критиков реформа вызвала большое одобрение. Нужно ли быть судья гласных? Ведь они могли быть компетентны в разрешении чисто принципиальной стороны вопроса—о допустимости или недопустимости самой передвижки того, что сделано руками самого Третьякова и к чему можно относиться, как к реликвии. Разъ передвижка гласными допущена, роль гласных, казалось бы, кончена, ибо в художественной стороне вопроса они вряд ли компетентны.

Пятый съезд зодчих в Москвѣ распределен на 6 отделов. В отделах художественном и общих вопросов предложены доклады на следующие темы: церковное строительство старой Руси, деревянное зодчество русского севера, русский классицизм, современное церковное зодчество, увлечение памяти великих русских зодчих, охрана памятников старины и их популяризация, художественные облики городов, благоустройство городов, художественно-строительное и техническое образование, художественно-промышленное образование, защита художественной собственности и т. д.

На Московской выставкѣ 'Мира Искусства' в новом выставочном помѣщеніи на Большой Дмитровкѣ выставлен ряд новых произведений, не бывших на Петербургской.

Академіей Художеств одобрены проекты сооружаемого в Москвѣ гр. Дмитриеву-Мамонову памятника, исполненный художником-архитектором Овсянниковым.

ПРОВИНЦІЯ

В Одессѣ на передвижной выставкѣ была впервые выставлена новая большая картина Рѣпина—'Дуэль', которая послѣ Кіева или Мо-

сквы появится и на передвижной выставкѣ в Петербургѣ.

Стоимость памятника св. Ольгѣ во Псковѣ на берегу рѣки Великой (на Базарной площади) определена в 70 тыс. р. Эскиз проекта уже составлен проф. Беклемишевым, предстать в византийскомъ стилѣ будетъ изготовленъ архитекторомъ Сологубомъ. Надо думать—не мало пострадаетъ прекрасная 'цѣлостность' псковской старины.

Проектъ памятника Александру II в Херсонѣ предложено составить скульптору Гиндбургу. Сдѣланный Б. Микѣшинымъ проектъ памятника Лермонтову в Пятигорскѣ уже одобренъ Министерствомъ Торговли и Промышленности. То-то украшается наша провинція...

А. Р—вб.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ И МУЗЫКА

Десятилѣтіе Общедоступнаго театра

Десять лѣтъ просвѣтительной и просвѣщенной, художественной, в полномъ смыслѣ этого слова, работы, почти подвижничества! Если бы пошли десять лѣтъ назадъ нынѣшніе руководители 'Общедоступнаго театра', П. П. Гайдебуровъ и Н. О. Скарская, по торному пути обычной сценической славы, имена ихъ давно бы, конечно, красовались на росписныхъ плакатахъ ярмарочнаго искусства, поглотившаго в омутъ шумящей рекламной бездарности столько стоящихъ талантовъ. Несмотря, однако, на свои большія отъ природы артистическія дарованія, или, вѣрнѣе, благодаря этимъ большимъ дарованіямъ, П. П. Гайдебуровъ и Н. О. Скарская пренебрегли личными выгодами (да, да, это такъ, и это не метафора, а истина), пренебрегли личными выгодами и отдались трудному и воистиннѣ планамъ неблагодарному, но по существу благородному, дѣлу созданія народной театральнаго аудиторіи.

Графиня С. В. Панина и дѣятельные сотрудники ея Народнаго дома пришли на помощь

этому начинанию, и с первых же шагов отвлеченная идея настоящего народного театра получила материальное осуществление. Пришлось вынести не мало борьбы и преодолеть совершенно неожиданные препятствия, между прочим цензурные запреты, ибо оказалось, что большинство классиков изъято цензурою из репертуара народных театров, которым широко разбилось играть лишь мелодрамы, да не стесняющиеся в динизмъ фарсы.

За все десятилетие своего существования, Общедоступный театр не поставил ни одной мелодрамы, ни одного фарса, выбирая пьесы исключительно литературныя и давъ зрителям почти все крупнейшия созданія русских и заграничных классиковъ, а также произведени новѣйшихъ авторовъ, изъ которыхъ иные впервые появлялись въ Россіи именно на подмосткахъ Общедоступнаго театра.

Такой репертуаръ не только создавалъ свою народную аудиторію, но, какъ оказалось впоследствии, вполне соответствовалъ ея вкусамъ, запросамъ и требованіямъ.

Въ этомъ отношеніи очень интересны результаты произведенной въ прошломъ году среди постоянныхъ зрителей Общедоступнаго театра, по приему уществу рабочихъ, анкеты. Почти все отзывы, удивительно единодушные, доказали правильность избраннаго пути,—строго литературный репертуаръ явился вполне доступнымъ воспріятію такъ называемой 'народной' аудиторіи. Правда, это стоило многихъ исканій, проникновеній, интеллектуальныхъ усилій,—иныя пьесы готовились въ теченіе трехъ лѣтъ; но зато каждая постановка являлась новой побѣдой чистаго искусства, вызывая на свѣтъ лучшія чувства человеческого духа...

Близко знакомый съ русской сценой, вотъ уже четвертый десятокъ лѣтъ я не только имѣю право, но считаю своею обязанностью сказать, что проработавшій десять лѣтъ Общедоступный, или, какъ онъ именуется въ просторѣчій, 'Гайдебуровскій' театръ — самое интересное, самое совершенное и дѣльное въ художественномъ отношеніи на моей памяти сценическое явленіе въ Петербургѣ.

Нигдѣ нѣтъ такого подбора, вдохновеннаго подбора связанной какой-то просто умили-

тельной любовью къ своему дѣлу труппы, готовой, кажется, не только своимъ личнымъ самолюбіемъ, но всемъ и самой жизнью пожертвовать ради искусства, и этотъ внутренний закулисный ладъ воодушевленныхъ работой артистовъ передается и сценѣ, придавая представленіямъ необычайно захватывающую, пѣвательную прелесть.

Ни въ одномъ петербургскомъ театрѣ нѣтъ такого какъ бы интуитивнаго чувства стиля, не говоря уже объ изученіи эпохи и вишняго быта. Каждый разъ, каждая новая постановка П. П. Гайдебурова поражаетъ чѣмъ нибудь новымъ и оригинальнымъ.

За десять лѣтъ Общедоступный театръ не усталъ въ своей работѣ и общается съ тою же горячностью, повидимому, итти и впредь, и теперь пора намъ создать, наконецъ, этому дѣлу тотъ художественный почетъ, котораго оно вполне заслуживаетъ.

Кн. М. Н. Волконскій.

Концерты

Очередные (абонементные) концерты Зилоти за послѣднее время подарили намъ двумя новинками. На вечерѣ изъ сочиненій Рахманинова исполнено, подъ управленіемъ автора, его новое произведеніе для оркестра, сола и хора — 'Колокола' (по извѣстному стихотворенію Э. По).

Такъ какъ мнѣ, къ сожалѣнію, не довелось посѣтить Рахманинскаго концерта, то я и не могу высказать какого либо мнѣнія о 'Колоколахъ'. Но я былъ на 3-мъ, виѣ-абонементномъ концертѣ Зилоти... Игралъ Рахманиновъ. Исполнял онъ исключительно свои произведенія, между прочимъ, свою новую сонату. Она много содержательнѣе чисто салонныхъ сочиненій его, именуемыхъ прелюдями, этюдами, музыкальными моментами и т. п. Въ средней вариационной части есть даже совсѣмъ пріятные эпизоды. Но въ дѣломъ соната эта все же въ достаточной мѣрѣ легковѣсна по музыкальному содержанію.

Другой новинкой была 'танцевальная норма' Дебюсси, недавно поставленная въ Парижѣ

антрепризой Дягилева, — «Игры». Музыка «Игр» написана в обычной для Дебюсси импрессионистской манере. Она изобилует чудесными гармониями и волшебными-прекрасными звучностями. При всем том, она несколько однообразна, безтепераметна, часто впадает в графические повторения того, что уже раньше и лучше было сказано Дебюсси на его своеобразном языке звуковых штрихов и пятен, как бы в беспорядке разбросанных здесь и там. Из этих пятен и мазков, на громадном полотне оркестра, складывается картина очаровательная, тонкая, живая, но порою слишком вялая, слишком бледная, слишком рыхло скomпанованная.

Остальные, шедшие в абонементных концертах Зилоти произведения — старые знакомые, как то: чудесная Вариация Брамса на тему Гайдна, колоритный, но несколько вышнй «Проклятый Охотник» — Франка, мастерская 8-ая симфония Глазунова, «Заратустра» Штрауса. Симфоническая поэма Штрауса выбрана была художественным попечением г. Коутса, блестяще проведшего это произведение, в котором, как это всегда бывает у Штрауса, самым беззастенчивым и до-нельзя досадным образом, перебиты удачнейшие оркестровые мысли и смелые полифонические затеи с невыносимыми мелодическими тривияльностями.

Самый шумный успех сопутствовал 2-му выш-абонементному концерту Зилоти. Причины понятны: исполнялись популярнейшие сочинения популярнейшего композитора, под управлением популярнейшего дирижера: — Никиш исполнял «Франческа» и 4-ую симфонию Чайковского и тот же Никиш аккомпанировал г. Зилоти, отлично передавшему фортепианную партию 1-го концерта Чайковского, и г-жа Герхардт, сдввшая арию из «Орлеанской Девы». Необыкновенно горячо и увлекательно сыгранной «Франческой», Никиш лишний раз подтвердил свои права на признание в нем гениального истолкователя вдохновений Чайковского.

Значительный интерес представляли программы 3-го и 4-го «общедоступных» концертов Зилоти. На 3-м концерте дважды были испол-

нены «Прометей» Скрябина. Опыт рискованный... но побдителей не судать. Почти никто не ушел из зала, при повторении «Прометея». И не было ни малейших протестов против исключительного случая двукратного исполнения в течение одного вечера такого сложного и для многих, без сомнйя, утомительного по непримрной новизне и смелости звуковой произведения, как «Прометей». Судя по грандиозным овациям, устроенным публикой автору, который сам исполнял фортепианную партию в «Прометее», можно думать, что в широкой публике быстро развивается вкус к своеобразному, не лишенному оттенка истеричности, но полному идеалистическим порывам, какой-то внутренней, духовной окрыленности и... рдкостных гармонических красоте, искусству Скрябина.

Исполнителями программы 4-го общедоступного концерта явились г. Казальс и г. Зилоти. Г. Казальс (он же в качестве солиста выступал с концертом Шумана на 5-м абонементном концерте) является в настоящее время, едва ли не первым в мире художником виолончельной игры. Сочность и полнота его тона изумительны; интонация — безукоризненна; благородство художественной стороны его игры не оставляет желать большего. Играл он нынче превосходную сюиту Баха D-dur, сонату Валентини, интермеццо Брамса и пр. Играл, как всегда, совершенно просто и произвел, тоже как всегда, впечатлительное неотразимое. Это не простая простота, если можно так выразиться, но мудрая, прошедшая через двойное горнило глубокой мысли и глубокого чувства. Все обдуманно, прочувствовано, все проработано и все освящено вдохновением.

Первое отделение этого концерта было целиком посвящено Баху. Г. Казальс сыграл сюиту, г. Зилоти — прелюдию из кантаты № 35 (редакция Зилоти), прелюдию и фугу G-moll (органная композиция, переложена Санто) и 10 прелюдий из «Wohltemperierter Klavier» (ред. Зилоти). Второе отделение страдало излишней нестротой. За сонатой Валентини слдовали Скрябин, Шопен, Л. Штраус, Брамс, Моор, (за что так любить этого посредственного

автора г. Казальсь—уму непостижимо!), Дворжакъ. Еще возможно сопоставление Шопена и Скрябина. Но классикъ Брамсъ не подходит ни къ Шопену, ни къ Скрябину. 'Король вальсовъ', какъ ни изящна въ своемъ родѣ его танцевальная музыка, опять таки не гармонируетъ ни съ однимъ изъ предыдущихъ именъ. Моора можно было вовсе не исполнять, а Дворжака—его топорнѣйшей работы рондо—даже должно было не исполнять, чтобы поддержать хорошій тонъ программы. Кому и зачѣмъ понадобилась вся эта нескладная мѣшанина.

Програма 3-го камернаго концерта Зилоти оказалась гораздо болѣе цѣльной и планомѣрной. Часть вечера посвящена была 'новымъ французамъ'—Дебюсси, Равелю и Роже-Дюкасу. Дебюсси представленъ былъ прелестными пѣснями Билитисъ, двумя сочиненіями изъ сборника *Fêtes galantes*, и 'Je tremble en voyant ton visage' (изъ *Promenoir de deux amants*). Изъ романсовъ Равеля были выбраны 'Les grands vents', 'Le grillon' (изъ остроумнѣйшаго цикла 'Histoire naturelle') и 'Chanson de la mariée' (изъ ново-греческихъ пѣсень). Изъ произведений Роже-Дюкаса, сибты дѣйствительно очаровательныя вещицы, въ которыхъ изысканнѣйшія гармоніи сочетаются съ намеками на старый стиль и фактуру письма:—'Adieu vous du la larme' и 'Les biens dont vous estes la Dame' (старофранцузскіе тексты Виллона). Другая часть програмы занята была композиціями современныхъ русскихъ авторовъ: Вейсберга, Гибсина, Поля, Катуара, Рахманинова. Своеобразна вещьца Вейсберга—'Зеленъ мой верхній нарядъ' (изъ китайской поэзіи). Мало интересенъ юношескій квартетъ (онъ позднѣе передѣланъ и изданъ недавно) Роже-Дюкаса. Въ немъ все, что хорошо—не свое (вліяніе русской школы, Франка, Делиба), а что свое, то неуклюже, безтолково, плоско. Лучшая часть квартета—*Adagio*. Недурны также пѣкоторыя частности въ скерцо и финалѣ.

3-й концертъ Кусевицкаго познакомилъ насъ сразу съ тремя новинками: увертюрой (*Schauspiel-Ouverture*) скороспѣлаго германскаго модерниста Коригольда, романтической сюитой Регера и фортепианнымъ концертомъ (съ хо-

ромъ въ заключительной части) Бузони, представшемъ въ исполненіи автора.

Какъ пианистъ, Бузони величина исключительная. Его игра не только идеальна по техническому совершенству, но и плѣнительна по разнообразію тембровыхъ красокъ, которыя онъ съ неподражаемымъ искусствомъ умѣетъ извлекать изъ такого, казалось бы, однообразнаго, 'одноцвѣтнаго' по звучности инструмента, какъ рояль. Съ художественной трактовкой Бузони не всегда можно согласиться, но она всегда въ высшей степени своеобразна, характерна, интересна, даже тогда, когда личное пониманіе слушателемъ данного сочиненія расходится кореннымъ образомъ съ пониманіемъ исполнителя-виртуоза. Такое несовпаденіе пониманій, для меня лично, сказывается рѣзче всего тогда, когда Бузони играетъ Шопена. И вовсе отсутствовать оно, когда слушаешь въ передачѣ Бузони Баха, Листа, нѣкоторыя произведенія Бетховена. Исполняя этихъ авторовъ (послѣ концерта Кусевицкаго, Бузони выступалъ въ двухъ собственныхъ *Clavier-abend'ахъ*),—Бузони поднимается нерѣдко на поразительную высоту 'репродукціоннаго творчества', заставляя чувствовать въ себѣ не столько талантливаго пианиста, сколько прямо 'соавтора' исполняемыхъ произведений. Къ сожалѣнію, какъ настоящій авторъ разнаго рода сочиненій, Бузони стоитъ неизмѣримо ниже. Концертъ Бузони—сочиненіе по вѣншиности грандіозное и безспорно блистательное, съ точки зрѣнія чистаго пианизма, но его музыкальное содержаніе ничтожно. Кое-какіе отдѣльные болѣе удачныя моменты не могутъ искупить общей безформенности этой музыки, ея тяжеловѣсности и нарочитыхъ претензій на 'глубину' мыслей, по существу напыщенныхъ, либо плоскихъ. Мало удовлетворять и увертюра Коригольда, пестрая, неровная, клочковатая по формѣ—смѣсь экстравагантностей въ духѣ Штрауса съ банальностями въ духѣ... того же автора. Впрочемъ, надо считаться съ тѣмъ, что увертюра эта написана 14-лѣтнимъ мальчикомъ (Коригольдъ родился въ 1897 г., увертюра сочинена въ 1911 г.; онъ началъ сочинять въ десятилѣтнемъ возрастѣ). Можетъ быть, дѣтъ

черезъ десять Корнгольдъ и выработается въ первокласснаго композитора съ собственнымъ художественнымъ лицомъ?

3-я новинка концерта 'Романтическая сюита Регера'—твореніе мастера законченнаго, зрѣлаго, глубоко-оригинальнаго, несмотря на сказывающіяся классическія вліянія. Регеръ не гоняется за успѣхомъ ни у толпы, ни у приверженцевъ крайняго модернизма. У него никогда не бываетъ никакихъ расчетовъ на эффекты, на маскировку бѣднаго содержанія ослабительной звучностью, на широкую декоративность письма, подъ парадной оболочкой которой иные авторы не безъ успѣха умѣютъ скрывать шаблонность музыкальных идей. Вообще, Регеръ не рассчитываетъ ни на что, кромѣ своего громаднаго таланта и художественнаго развитія слушателя. Регера, какъ Баха, Брамса, часто бываетъ трудно понять сразу. Къ нему надо умѣть подойти, умѣть подъ покровомъ наружной суровости и крайней сдержанности въ проявленіяхъ, чувства, вскрыть громадную богатства его музыкальной души. Въ ней столько нѣжности, страсти, романтическаго томленія по красотѣ, благородства, возвышенныхъ и свѣтлыхъ порывовъ! Но душа у него, какъ и у Брамса, забронирована сложной полифоніей. Когда вы проникнете подъ эту броню, то увидите, что она не парочная, не случайная, не досадная помѣха къ быстрому усвоенію сути Регеровской музыки, но съ этой сутью тѣсно связана. Регеръ не умѣетъ говорить иначе, какъ на языкѣ полифоніи. Есть поэты, сочиняющіе только ночью, подъ покровомъ тишины и темноты. Свѣтъ дня, шумъ дневной и суета парализуютъ ихъ вдохновение. Точно также есть музыканты слишкомъ, какъ бы это сказать, стыдливой и дѣвственной, хотя и очень сильной, души, которые не способны обнажать ее прямо на людяхъ, днемъ, откровенно, всенародно, но умѣютъ рассказывать о чудесныхъ ея тайнахъ только избраннымъ, достойнымъ, дѣйствительно хотящимъ познать эти тайны, только въ сумракѣ, только тщательно прикрывъ свои творческія откровенія тканями полифоніи. Таковъ былъ Брамсъ. Таковъ крупнѣйшій германскій композиторъ нашихъ

дней—Максъ Регеръ. Таковъ онъ вообще, таковъ и въ 'романтической сюитѣ', всѣ три части которой полны глубокомыслия, тонкой красоты звуковыхъ образовъ, строгаго аристократизма художественнаго чувства и безподобнаго мастерства. И передана была эта сюита г. Кусевицкимъ въ полномъ соотвѣстствіи съ ея эстетическими достоинствами: пластично, изящно, сдержанно, благородно. Пожалуй, лучшей изъ трехъ частей сюиты надо признать прекрасное, остроумное скерцо. Въ крайнихъ частяхъ, во вступленіяхъ къ нимъ обращаетъ на себя вниманіе появленіе цѣлостныхъ гармоній—приемъ для Регера рѣдкій, даже исключительный.

4-й концертъ Кусевицкаго былъ посвященъ сочиненіямъ Дебюсси въ интерпретаціи автора. Новинокъ не было. Исполнялись два ноктюрна (особенно хороши 'Облака', начинающіеся восхитительной паутиной ползучихъ гармоній въ манерѣ Мусоргскаго; очень колоритны и 'Праздники'; третья, быть можетъ наиболѣе обаятельная часть 'Ноктюрновъ'—'Сирены', исполнявшаяся однажды у Зилоти,—теперь не игралась), рапсодія для кларнета съ оркестромъ (съ обильными реминисценціями изъ Р.-Корсакова), оркестровая фантазія въ трехъ частяхъ 'Море', ранняя симфоническая картина 'Послѣобѣденный отдыхъ фавна', 'Жиги' и 'Rondes de printemps' изъ сюиты 'Images', 'Шотландскій маршъ',—все произведенія, о которыхъ уже приходилось писать въ 'Аполлонѣ'.

Однако, какъ ни пѣвнителицы многія изъ нихъ въ отдѣльности, цѣлый вечеръ изъ сочиненій Дебюсси производить, надо признаться, впечатлѣніе извѣстнаго однообразія, которое въ данномъ случаѣ еще подчеркивалось авторской манерой дирижировать. Ужъ и безъ того въ оркестрѣ Дебюсси преобладаютъ звучности нарочно тускляя, холодныя, безкровныя. А онъ еще болѣе подчеркиваетъ этотъ характеръ, такъ что нѣжность начинаетъ граничить съ разслабленной изнѣженностью, блеклые тона обращаются просто въ сѣрые. Но есть въ Дебюсси-дирижерѣ и пріятныя черты. Есть кака-то интимность, уютность въ его художественныхъ намѣреніяхъ. Прорывается временами наивность и непосредственность чув-

ства, которых не ожидаешь встрѣтить у Дебюсси и которымъ тѣмъ болѣе радуешься.

На 5-мъ концертѣ Кусевицкаго новинки также отсутствовали. Сыграна 7-я „пасторальная“ симфонія Глазунова, блестящие юморомъ фрагменты изъ „Петрушки“ Стравинскаго и „Прелюды“ Листа. Солировалъ отличный германскій пианистъ Рислеръ, очень портиточно передавшій концертъ Листа A-dur.

Изъ симфоническихъ вечеровъ послѣдняго времени надо еще отмѣтить имѣющие немалое музыкально-культурное значеніе историческіе симфоническіе концерты Придворнаго оркестра подъ упр. г.г. Варлиха и Беллинга (серія изъ 12 вечеровъ, посвященныхъ исторіи русской оркестровой музыки, отъ дилетантовъ до-глинковой эпохи до Чайковскаго включительно; пока состоялось 8 вечеровъ) и специальный концертъ польской музыки. На этомъ концертѣ исполнялись преимущественно сочиненія новѣйшихъ польскихъ авторовъ Ружицкаго, Опенскаго, Гужевскаго, Шимановскаго, Карловича, Машанскаго и пр. Концертъ этотъ показалъ, что молодые поляки, подобно музыкальной молодежи другихъ народовъ, увлекаются Штраусомъ, Регеромъ, Дебюсси.

„Модернистскія“ вліянія чувствуются на образахъ новѣйшей польской литературы очень часто. Но крупныхъ дарованій въ Польшѣ въ настоящее время какъ будто нѣтъ. Есть красивыя, горячо написанныя страницы въ симфонической повѣи „Ангелли“ Ружицкаго, недурна арія изъ оперы „Фей глетчеровъ“ Гужевскаго, несомнѣнное дарованіе сказывается въ „Литовской рапсодіи“ безвременно умершаго Карловича. Но это и все. Концертъ Мельцера (его исполнялъ самъ авторъ, хорошій пианистъ) скученъ и водянистъ по музыкѣ. „Сигизмундъ-Августъ и Варвара“, симфоническая поэма Опенскаго (онъ же дирижировалъ оркестромъ на польскомъ концертѣ) полна странной смѣси вліяній Штрауса и Чайковскаго.

Изъ камерныхъ концертовъ пока отмѣчу два: вечеръ „Общества друзей музыки“ и органнйй вечеръ г. Гандшина. Особенно интересно было познакомиться на первомъ съ чудесной юмористической кантатой Баха, исполнявшейся въ Петербургѣ впервые. Его сюита и органно-

оркестровый концертъ Генделя тоже были для петербуржцевъ новинками.

Упомяну еще о сонатныхъ вечерахъ г. Ауэра и г-жи Есиновой, о Liederabend'ахъ талантливой пѣвицы г-жи Венявской, о концертахъ пѣвицы г-жи Фейгль, даровитаго скрипача г. Цимбалиста и малолѣтняго Яши Хейфеца. Не люблю я „вундеркиндовъ“, но для Хейфеца, какъ и для Ферреро, о которомъ говорю ниже, долженъ сдѣлать исключеніе. Маленькій Хейфецъ обладаетъ не только техникой, но и художественнымъ чувствомъ взрослого, законченнаго скрипача. Это—чудо природы, ребенокъ исключительно одаренный, гениальный.

Чрезвычайный интересъ среди петербургскихъ музыкантовъ возбудили гастроли малолѣтняго итальянскаго дирижера, Вилли Ферреро. Вокругъ его имени шумитъ реклама; Ферреро эксплуатируется его родителями съ помощью специального антрепренера; концертная шумиха, съ которой столь рано приходится знакомиться семилѣтнему мальчику (его первые дебюты на дирижерскомъ поприщѣ состоялись, когда Вилли было всего 4 года!),—безъ сомнѣнія, тлетворно должна дѣйствовать на дѣтскую психику. Всѣ эти явленія, обычно связанныя съ вундеркиндствомъ, крайне неприятны. Независимо отъ нихъ, я долженъ, однако, признать, что Ферреро представляетъ собою дѣйствительно нѣчто феноменальное, и дарованіе его превосходить все, что только можно было въ этомъ родѣ представить, все, чего можно было въ данномъ случаѣ ожидать, хотя бы и въ полной мѣрѣ считаясь съ фактами, извѣстными намъ изъ біографій разныхъ художественныхъ дѣтелей, бывшихъ въ дѣтствѣ вундеркиндами.

Семилѣтній мальчикъ ведетъ за собою оркестръ, властвуетъ надъ нимъ, заставляетъ выполнять всѣ свои художественныя намѣренія, которыя къ тому же всегда оказываются удачными, плановѣрными, портитескиими! Развѣ это не чудо? Развѣ это не единственный въ своемъ родѣ случай въ исторіи музыки?

Ферреро не умѣетъ читать. Онъ не знаетъ нотъ. Въ домашней обстановкѣ онъ самый обыкновенный, во многихъ отношеніяхъ не слиш-

комъ способный ребенокъ, живого характера. Только онъ вззошелъ на эстраду и вооружился дирижерской палочкой,—лицо, фигура, осанка маленького Вилли мгновенно преображаются. Этотъ внезапный переломъ натуры ребенка, это моментальное превращеніе ребенка въ артиста, обладающаго безукоризненнымъ чувствомъ ритма, знающаго наизусть каждую партитуру, искусно подающему оркестровымъ музыкантамъ всѣ вступленія, необыкновенно изящными и выразительными жестами показывающаго всѣ паузы, ферматы, отбѣнки агогическіе, динамическіе, экспрессивные, — эта метаморфоза до того поразительна, что просто не вѣришь самому себѣ, впечатлѣніямъ своего глаза и уха. Какъ Ферреро изучаетъ партитуры? Ему играютъ разныя вещи въ клавираусцугахъ, даютъ возможность 2—3 раза услышать данныя произведенія въ исполненіи того или другого дирижера—и дѣло готово. Вилли уже знаетъ партитуру. Она уже засѣла дѣлкомъ въ его удивительномъ мозгу. Темпы и нюансы, усвоенные Ферреро при подобномъ 'слуховомъ разучиваніи' сложнѣйшихъ партитуръ, сами собою подвергаются въ душѣ маленькаго артиста извѣстнымъ модификаціямъ, пока изъ нихъ не выработается уравновѣшенный планъ исполненія, который во время самаго исполненія мальчикомъ разныхъ пьесъ отнюдь не производитъ впечатлѣнія вишняго подражанія кому нибудь, но кажется результатомъ личнаго его художественнаго переживанія.

Это послѣднее, наличіе въ передачѣ Вилли увлеченія, вдохновенія, всего, что немислимо въ особаго психическаго состоянія, характеризующагося именно личнымъ художественнымъ переживаніемъ, — всего болѣе изумительно и выстѣ съ тѣмъ совершенно несомнѣнно. Я прослушалъ два концерта Ферреро и оба раза выходилъ изъ зала Дворянскаго Собранія совершенно пораженный, даже потрясенный. D-dur'ная симфонія Моцарта, C-dur'ная симфонія Бетховена, 'Фингалова Пещера' Мендельсона, пьесы Грига (изъ сюиты Перъ-Гинтъ), — 'переживанія', отбѣчающія названнымъ пьесамъ, еще довольно элементарны, еще можно допустить ихъ доступность дѣтской

душѣ, конечно, совершенно необычайной по своей музыкальной субстанціи. Но Вилли не удовлетворяется Бетховеномъ и Мендельсономъ. Онъ играетъ Вагнера, увертюры къ 'Тангейзеру' и 'Мейстерзингерамъ'. И онъ играетъ ихъ такъ, какъ дай Богъ сыграть эти увертюры заправскому взрослому и ученому дирижеру. Здѣсь я уже совершенно отказываюсь что нибудь понимать. Передъ нами истинное чудо. Что выйдетъ изъ Ферреро, чего можно ожидать отъ него въ дальнѣйшемъ—не знаю. Но что сейчасъ въ лицѣ Ферреро въ міръ пришелъ новый геній, это я знаю доподлинно.

Каратыгинъ.

Чествованіе Дебюсси

28-го ноября редакція 'Аполлона' чествовала въ своемъ помѣщеніи Клода Дебюсси. Прибылъ онъ около 5 час. пополудни, въ сопровожденіи С. А. Кусевицкаго, предпринимчивости котораго мы обязаны были присутствіемъ въ Россіи знаменитаго друга русской музыки; къ этому времени собрались сотрудники и ближайшіе друзья 'Аполлона', многіе композиторы и представители музыкальнаго Петербурга. Къ сожалѣнію, случайныя совпаденія (засѣданіе 'Мира Искусства' по поводу закрытія выставки, большая репетиція въ Марининскомъ театрѣ и т. п.) лишили редакцію нѣсколькихъ дорогихъ гостей.

Отъ имени 'Аполлона', Валеріанъ Чудовскій сказалъ привѣтствіе:

Maitre,

Une parole nous revient invinciblement à vous voir enfin au milieu de nous,—un vers que nous avons répété bien des fois, quand nous voulions exprimer les aspirations intimes et profondes de l'âme moderne:

De la musique avant toute chose!

A un moment qui déjà appartient à l'histoire, ce vers pouvait devenir le cri angoissé d'une indigne détresse. Car il fallait à l'homme nouveau un langage, un mode d'expression nouveau.

Le grand poète dans sa divination avait entrevu l'abîme où se précipitait l'humanité, l'abîme de l'Inexprimé, s'il était resté de l'Inexprimable; il

avait senti, lui un maître aussi cependant, l'insuffisance du Verbe. Et cet appel lui avait échappé:

De la musique avant toute chose!

Maître, vous répondîtes à l'appel. Ce langage, ce mode d'expression nouveau, vous l'avez donné; pour lui trouver une base, vous êtes allé jusqu'au assises premières de la sensibilité. Et la parole d'un philosophe célèbre s'est trouvée justifiée, que la musique était une initiation plus puissante que toute les philosophies.

Nous, les Russes, qui possédons l'instinct des vastes vues d'ensemble, nous saluons en vous non pas seulement l'auteur de tant d'oeuvres exquises, mais le régénérateur d'un art,—le rénovateur, peut être, de l'âme elle-même. Nous saluons en vous la France admirable qui une fois de plus, seule au milieu des nations, sut, par votre oeuvre, résoudre la redoutable énigme de la Sphynge-destin... Et cela devient une bien grande émotion de vous dire de vive voix un peu de ces choses que par la magie des sons vous nous avez souvent fait si profondément sentir.

Несмотря на то, что это чествование, за недостатком времени, почти не было подготовлено, было произнесено еще несколько привѣтствій: профессоромъ Л. А. Саккетти; профессоромъ Калемъ—отъ музыкальной секціи Общества Народныхъ Университетовъ; В. Ф. Нувелемъ—отъ Общества вечеровъ современной музыки; г. Рапгофомъ—отъ СПб. Музыкально-артистическаго О-ва (при чемъ Дебюсси былъ поднесенъ дипломъ на званіе почетнаго члена Общества), директоромъ Institut Français de St. Pétersbourg, г. Патуйе. Были также прочитаны телеграммы отъ Театра музыкальной драмы, отъ французскихъ артистовъ Михайловскаго театра и др.

Затѣмъ г-жи Лодій-Адрианова, Сахновская, Полоцкая-Ямцова, Жеребцова-Евреинова и г. Иванцовъ исполнили рядъ произведеній русской музыки, главнымъ образомъ Мусоргскаго; С. С. Прокофьевъ сыгралъ нѣсколько своихъ сочиненій.

Въ заключеніе Клодъ Дебюсси сказалъ небольшую рѣчь, которая, подъ внѣшнимъ обликомъ чрезвычайной простоты и почти неуловима, явила неподражаемую самобытность настоящей творческой личности.

Ред.

ЗА ОСЕНЬ

До странности велико значеніе, въ лѣтописи духовной жизни, разныхъ годовщинъ и юбилеевъ. Нѣкоторыя годовщины подобны какимъ-то общимъ мѣстамъ сужденія, съ печатью какого-то слишкомъ безпрекословнаго и потому немного подозрительнаго признанія. Рихардъ Вагнеръ—сто лѣтъ со дня рожденія; Денисъ Дидеротъ—двѣсти лѣтъ со дня рожденія. Таковы международныя, большіе, самоуверенные юбилеи нынѣшняго года. Дидерота, впрочемъ, мы въ „Аполлонѣ“ можемъ еще упомянуть особо, какъ истиннаго основателя художественной рецензій, съ оговоркою, однако, что печальны, во многомъ, были основы его критики...

Были и свои домашнія годовщины,—правда, поменьше. Изъ нихъ поучительно сравнить, по степени и типу вниманія къ нимъ за эту осень печати, пятидесятилѣтіе со смерти Помяловскаго и столѣтіе съ рожденія Огарева.

Первая изъ нихъ привлекла всю нашу критику чрезвычайной простотой задачи, удобствомъ либеральнаго шаблона. „Бурса“, „Мѣщанское счастье“,—эти два заглавія исчерпываютъ тему, на нихъ и дали газеты и журналы безчисленныя вариации. Эстетическими достоинствами „творчества“ Помяловскаго оказалось и то, что его безчеловѣчно сѣкли въ молодости, и то, что онъ съ горя пьянствовалъ, и то, что его, какъ человѣка, загубилъ нашъ „режимъ“: какъ же не превосходный писатель! Наоборотъ, Огарева почтили, главнымъ образомъ, торжественнымъ молчаніемъ. Помяловскій—ничтожество, имѣющее лишь симптоматическое значеніе. Огаревъ же—великолѣпное и крупное явленіе нашей культуры, къ сожалѣнію лишь—довольно неудобное для многихъ ходячихъ трафаретовъ мысли... Въ немъ—трагическая и безсильная красота умирающей

* Одинъ изъ критиковъ, г-жа Е. Колтоновская (въ „Вѣстникѣ Европы“), умно развиваетъ нѣкое сужденіе Тургенева въ рядѣ мыслей, казалось бы, исчерпывающе доказывающихъ, что литературные семинаристы и разночинцы 60-хъ годовъ ничего цѣннаго дать не могли,—но вывода этого она сдѣлать, конечно, не рѣшается.

дворянской культуры; но въ немъ такъ много и неумирающей общечеловѣчности—въ изысканной формѣ настоящаго стараго барства. Письма его къ жёнѣ за то время, когда онъ былъ съ ней въ непримиримой ссорѣ—образецъ безупречной нравственной воспитанности духа и, увы, давно забытаго благородства вышнихъ приёмовъ. Извѣстную исторію освобожденія имъ крестьянъ такъ хочется вызвать бросать въ лицо всѣмъ „экономическимъ материалистамъ“—полно имъ измываться надъ нашими сороковыми годами!

Впрочемъ, интеллигенція наша, ироніей судьбы обреченная благоговѣть передъ памятью глубочайшаго консерватора Льва Толстого,—чититъ въ Огаревѣ эмигранта. Потому даже „Русское Богатство“, къ столѣтію бесконечно чуждаго ему по духу героя, отписалось нѣсколькими по существу безсодержательными страничками...

Любопытны были, за осень, нѣкоторые „идейные“ споры и сужденія. И прежде всего—споръ, поднятый г. Максимомъ Горькимъ о правѣ Художественнаго театра ставить „Бѣсовъ“ по Достоевскому: *quelque chose d'inqualifiable!* Выступивъ въ качествѣ охранителя прогрессивной „благонамѣренности“, г. Горькій въ увлеченіи цензурой сравнялся съ лучшими представителями добраго стараго времени. Онъ, столь несомнѣнный сторонникъ народоуластія, совершенно такъ же, какъ нѣкогда Бенкендорфъ, бонится, чтобы книга или зрѣлище не смутили („сознательныхъ“) умовъ и не потрясли устоевъ... Трогательное довѣріе къ предполагаемымъ носителямъ всѣхъ правъ и компетенцій!—Къ счастью для свободы слова и мысли, цензурный запретъ г. Горькаго не былъ уваженъ, и „Бѣсы“ поставлены.

Несравненно содержательнѣе слегка намѣтившейся споръ о Гоголѣ, по поводу книги С. А. Венгерова, и особенно вопроса: „зналъ ли Гоголь Россію?“. Къ сожалѣнію, вопросъ этотъ, который такъ хорошо могъ бы развиваться до общаго вопроса объ эмпирическомъ и объ интуитивномъ знаніи,—сразу свелся къ изысканіямъ о томъ: въ Устюжнѣ или въ Немировѣ мѣсто дѣйствія „Ревизора“. Между тѣмъ Валерій Брюсовъ еще въ „Испечеленномъ“ на-

мѣтилъ возможность глубокихъ о Гоголѣ сужденій.*

Очень любопытную статью о Гоголѣ далъ Владимиръ Шмидтъ въ ноябрьской „Русской Мысли“. Здѣсь есть превосходныя черты къ вѣрному опредѣленію Гоголя, прямо противоположному обычнымъ толкамъ о тенденціозномъ Гоголѣ-гражданинѣ. Глубоко невѣрно лишь обоснованіе этихъ мыслей тѣмъ, что Гоголь—потомокъ Запорожцевъ. Вл. Шмидтъ лучше бы понялъ, почему Гоголь—антитеза Пушкина, если бы вспомнилъ не предковъ Гоголя, а выродившихся потомковъ его (черезъ Достоевскаго)—россійскихъ декадентовъ, нынѣшнихъ враговъ Пушкинскаго начала въ нашей жизни; отпало бы простое и соблазнительное, но методологично опасное и по существу безсодержательное противоположеніе въ нашей культурѣ Европы и Азіи.

Эти самые декаденты, позавчера сидѣвшіе въ башнѣ изъ слоновой кости, сегодня продолжаютъ на улицѣ свое торжество: лекціи, пренія, зрѣлища ихъ—полны народа. Но... *Maie, thecel, phares...* День ихъ близокъ.

Пока не могу не назвать превосходную, сильную въ своей отвлеченной эскизности статью Ѳедора Степшуна противъ этихъ самыхъ декадентовъ („Сѣверныя Записки“, октябрь). Здѣсь сдержанно намѣчено философское обличеніе ихъ ничтожества. Отъ души желаемъ, чтобы Ѳ. Степшунъ развилъ это обличеніе до полнаго ихъ посрамленія.

Такъ же, какъ декаденты, торжествуютъ на улицѣ и подлинныя герои улицы—футуристы. У нихъ тоже всегда все полно. Какъ ни надобны они, за ними все же не мѣшаетъ немного наблюдать. Напримѣръ, я на нихъ еще разъ убѣдился, какое по существу своему здо-

* Очень поучительно сопоставить предположеніе о „незнаніи“ Гоголемъ Россіи съ сужденіемъ о Бальзакѣ, мелькнувшимъ во французской критикѣ по поводу его переписки съ его сестрой: Бальзакъ совершенно не зналъ жизни! Онъ тоже былъ интуитивнымъ провинцемъ.

Вообще философское углубленіе критики весьма желательно у насъ. Исслѣдованія въ родѣ статьи С. Франка о Тютчевѣ („Русская Мысль“, XI) пріятно дополняютъ усилія критики въ борьбѣ за права стиха, какъ такового.

ровое искусство—живопись. Вѣдь новая французская живопись въ общемъ выдержала всѣ соблазны символизма и спаслась въ Гогенѣ, въ то время, какъ литература гнила въ Гюисмансѣ... Вотъ и у нашихъ футуристовъ, если есть хоть что нибудь приемлемое—то это въ живописи. На недавнихъ спектакляхъ (въ театрѣ у Луна-Парка), при невѣроятной бездарности текста, живописцы, среди обильной чепухи, все же дали намеки на очень любопытныя возможности (Школьникъ, Малевичъ).

А словесныхъ футуристовъ напрасно стараются выгородить хотя бы К. И. Чуковский, въ трижды прочтенной имъ лекціи, утверждая, что черезъ 30—40 лѣтъ всѣ мы будемъ говорить по-будетлянски. Доказываетъ онъ это (совсѣмъ не въ шутку) тѣмъ, что теперь такъ говорятъ всѣ 3—4-лѣтніе дѣти. Ахъ, какъ злоупотребляютъ дѣтьми! Сейчасъ ничто такъ не нужно, какъ вѣра въ интуицію; не говорить, что всякій трехлѣтній карапузъ—вѣщій прорицатель и т. п., это просто противное сентиментальничаніе.

А выдуманныхъ словъ намъ не нужно. Воображать, какъ Игорь Сѣверянинъ, Чуковский и трехлѣтніе дѣти, что отъ всякаго корня можно, по всѣмъ направленіямъ печь слова, существительныя, прилагательныя, глаголы, — откипкаться, замолоточить, эксцесерка, оэкраенный—значить только не понимать ничего въ механикѣ языка, не чувствовать, какъ много вѣками накопленной энергіи, внутреннего напряженія въ каждомъ правильно поставленномъ суфиксѣ, префиксѣ или флексіи. Только глубочайшее паденіе филологійныхъ инстинктовъ замѣтно въ словотворчествѣ футуристовъ и въ сочувствіи имъ.

Но по поводу всего словеснаго футуризма мы, люди 'Аполлона', дѣйствительно хотимъ сдѣлать лишь одно заявленіе, притомъ возможно громче и торжественнѣе:

Какова бы ни была цѣна 'исканій' у портовъ футуристовъ,—допущенное нѣкоторыми изъ нихъ постыдное и гнусное кощунство надъ священной памятью Пушкина мы клеймимъ глубочайшимъ нашимъ презрѣніемъ.

Валеріанъ Чудовскій.

ПИСЬМО ИЗЪ КІЕВА

Среди прочихъ задачъ, поставленныхъ себѣ комитетомъ кievской всероссійской выставки, какъ къ моему удивленію выяснилось на официальномъ собраніи экспертнаго совѣта, было между прочимъ желаніе показать 'искусство и художества Россіи'. Въ виду того, что кievскую выставку рѣшено открыть и въ будущемъ году, нельзя не обратить хоть нѣкоторое вниманіе на то, какимъ способомъ комитетъ осуществилъ поставленную себѣ задачу.

Еще задолго до начала работъ по устройству выставки говорилось о специальномъ художественномъ отдѣлѣ, но мало по малу разговоры затаили, а потомъ и совсѣмъ прекратились. Какъ теперь выяснилось, главнымъ препятствіемъ къ устройству дѣйствительно приличнаго художественнаго отдѣла были условія, выработанныя комитетомъ, условія, которыя вкратцѣ могутъ быть сведены къ формулѣ:—всѣ расходы ваши, всѣ доходы наши до добавочной входной платы включительно. Удивительно ли послѣ этого, что смѣльчака для устройства павильона 'искусства и художества Россіи' не нашлось. Но безъ обѣщаннаго 'искусства' очевидно было неловко, и въ результатѣ, ровно за двѣ недѣли до закрытія выставки, т. е. около 1 октября (выставка открылась въ іюнѣ) кievскіе художники получили любезное приглашеніе устроить свою выставку картинъ въ бесплатно отводимомъ для этой цѣли помѣщеніи,—а именно въ освободившемся за уходомъ экспонатовъ автомобильномъ гаражѣ. Безкорыстный отводъ помѣщенія возмѣщали входной платой, которая цѣликомъ шла въ пользу комитета... Надо только удивляться, что нашлись художники, согласившіеся на всѣ эти условія и въ 3—4 дня соорудившіе и выставку!

Правда, девять десятыхъ показанныхъ полотенъ далеко не блистали новизной, а тѣ, что были новы, принадлежали совершенно невѣдомымъ авторамъ. Само собой разумится, что до 'искусства и художествъ Россіи' было очень далеко, но 'художественный отдѣлъ', хотя и водевильный, на Кievской всероссійской вы-

ставкѣ 1913 г. все же былъ. И хочется спросить—неужели таковъ же будетъ онъ и въ 1914 году?

Неужели и въ этомъ году искусство и художества Россіи проявятся подѣ тѣми же ауспичіями—въ видѣ новаго, столь же художественнаго плаката въ исполненіи гр. Тышкевича (предсѣдателя выставочнаго комитета!), воплѣ опредѣлившаго и характеръ русскихъ художествъ: музыку—пѣвчиками на открытой сценѣ, театръ—акробатами, а живопись—десяткомъ-другимъ завалившихъ по мастерскимъ полотнъ и любительскими опытами хотя бы и талантливыхъ новичковъ? Если инициатива опять будетъ принадлежать комитету, то дальше рассказаннаго мы навѣрное не пойдемъ...

Между тѣмъ въ Кіевѣ существуетъ огромная, далеко не удовлетворенная потребность въ хорошихъ выставкахъ картинъ, о чемъ свидѣтельствуетъ значительный успѣхъ, которымъ всегда пользовались даже такіа нѣсколько сборныя выставки, какія устраивалъ мѣстный журналъ 'Въ мірѣ искусствъ', и потому думается, что дѣло русскаго искусства на всероссійской выставкѣ будущаго года должно быть взято одной изъ столичныхъ художественныхъ организацій, и чѣмъ скорѣе—тѣмъ лучше.

Не успѣли мы воплѣ опомниться отъ новаго сооруженія г. Ксменеса въ видѣ бронзовой статуи ст.-секр. Столыпина съ неизмѣнными бутафорскими алегорическими фигурами по бокамъ, какъ уже вчернѣ заканчиваются работы по сооруженію еще одного—съ позволенія сказать—монумента патріотическаго типа: памятника Искрѣ и Кочубею. Почему кіевскій патріотизмъ всегда выливается въ безграмотную форму—для меня не воплѣ ясно, по результаты на лицо.

Въ заключеніе—два слова о драматическомъ театрѣ Соловцова. Начавъ сезонъ 'Венеціанскимъ купцомъ' съ г. Павленковымъ въ заглавной роли (которымъ и держался весь спектакль),

театръ Соловцова болѣе или менѣе хорошо опредѣлился довольно удачно постановкой 'Дворянскаго гнѣзда' подѣ стиль театра Художественнаго. Къ сожалѣнію, въ этой, какъ и въ предыдущихъ постановкахъ—'Мѣщанина въ дворянствѣ', 'Екатерины Ивановны' (о 'Шейлокѣ' я уже не говорю),—при хорошемъ замыслѣ чувствуется какая то досадная неподбѣанность. Въ 'Дворянскомъ гнѣздѣ' невыносимо грубъ пейзажъ, интересно задуманная буфонада въ Мольеровской комедіи совершенно пропадаетъ изъ за смѣшно сказать—свѣтовыхъ эффектовъ. Лучше всего идетъ пока 'Идіотъ', несмотря на то, что г. Васильевъ въ роли кн. Мышкина—просто 'пустое мѣсто', но центръ тяжести не столько въ немъ, сколько въ Настасьѣ Филипповнѣ, блестяще истолкованной г-жей Полевицкой. Съ нею театръ Соловцова сдѣлалъ несомнѣнно очень цѣнное приобрѣтеніе. Будучи наиболѣе въ своей сферѣ въ роляхъ, гдѣ чувствуется 'изломъ' (Настасья Филипповна, Екатерина Ивановна), г-жа Полевицкая въ 'Послѣдней жертвѣ' Островскаго показала себя и какъ тонкій задушевный лирикъ. Изъ мужскихъ исполнителей рѣзко выдѣляется въ положительномъ смыслѣ, кромѣ упомянутаго уже Павленкова, г. Кузнецовъ, всегда новый, всегда образный, всегда законченный до послѣднихъ мелочей.

Въ заслугу театру слѣдуетъ поставить рядъ данныхъ имъ утренниковъ для учащейся молодежи съ такими пьесами, какъ 'Василиса Мелентьева', 'Ревизоръ', 'Дѣсь'—все хорошія классическія пьесы. Изъ новыхъ пьесъ видѣли мы 'Сказку про волка' Мольпара, слабую пьесу Потапенка 'Только сильные' и, наконецъ, 'потрясающую драму', какъ пишутъ въ кинематографахъ, хорошо извѣстную Петербургу 'Ревность' г. Арцыбашева, со всѣмъ свойственнымъ этому автору специфическимъ букетомъ. Готовится къ постановкѣ 'Дѣсь' Юшкевича и 'Обрывъ' по Гончарову.

Евгеній Кузьминъ.

Хрошка

АЛЬБЕРЪ БЕНАРЬ

Письмо изъ Парижа

Назначение Альбера Бенара директоромъ французской академіи въ Римѣ и открытіе его плафона въ официальномъ театрѣ Comédie Française обратили вновь вниманіе на этого столь популярнаго художника. Пресса единодушно привѣтствовала его, какъ представителя національнаго искусства Франціи, награждала его благими пожеланіями на новомъ поприщѣ въ Римѣ и высказывала надежду увидѣть въ немъ давно желаннаго реформатора одряхлѣвшей villa de Medicis... Въ этомъ ликованіи принимали участіе и такъ называемые передовые органы, и ужъ изъ одного этого можно заключить, что Бенарь сумѣлъ удовлетворить всѣхъ.

Нужно обладать большою дипломатическою ловкостью, чтобы въ наше время ожесточенной борьбы художественныхъ теченій сыграть во всѣхъ лагеряхъ роль persona grata. Дѣйствительно, этой ловкостью Бенарь владѣетъ въ совершенствѣ. Изъ всѣхъ современныхъ французскихъ художниковъ—онъ наиболѣе двойственная личность и пользуется авторитетомъ только благодаря своему смѣлому, всестороннему техническому умѣню.

* Любопытно вспомнить, что еще недавно и у насъ Бенарь пользовался вовсе незаслуженною популярностью. По крайней мѣрѣ, на страницахъ „Мира Искусства“ онъ восхвалялся на всѣ лады, и картины его воспроизводились въ преобладающемъ количествѣ. Самъ руководитель

Блестящій воспитанникъ Ecole des Beaux Arts, получившій prix de Rome, въ 80-хъ годахъ онъ побѣхалъ въ Лондонъ изучать Тернера. Вернувшись, онъ легко усвоилъ свѣтовые дерзанія импресіонистовъ и, прикрывая ими свою академическую основу, создалъ своеобразную живопись „красочной пиротехники“. Бенарь жонглируетъ искусственнымъ освѣщеніемъ, даетъ контрасты свѣта и тѣней, дисонансы яркихъ тоновъ. На академической, рисуночной основѣ мы видимъ рѣзкія эффектныя краски и умопомрачительныя цвѣтовые отраженія отъ различныхъ источниковъ свѣта. Такъ, въ портретѣ Madame Jourdain закатные лучи солнца борются со свѣтомъ лампы; въ „Madame Rejane“ перекрещиваются нижнее и боковое освѣщенія рампъ, играя розовыми отсвѣтами на блѣдомъ платѣ актрисы; въ одномъ женскомъ „актѣ“—свѣтъ луны, падающій изъ окна, затѣняется красочными отраженіями яркихъ шелковыхъ матерій, освѣщенныхъ свѣчами и т. д.

Что бы ни писалъ Бенарь, повсюду и вездѣ онъ даетъ театрално-красочныя фанфары, капризы освѣщенія. Онъ любитъ фантастическими отсвѣтами на золотѣ, бронзѣ, на бархатѣ и шелку, на зеленомъ, синемъ и желтомъ. Краски у него совсѣмъ особенныя, неврастеническія, наэлектризованныя. Въ нихъ есть что-

журнала, С. Дягилевъ, признавался неоднократно, что для него во Франціи—ужь конечно, самымъ интереснымъ и нескончаемо брызжущимъ талантомъ является все тотъ же веселый, смѣющийся, истый парижанинъ Бенарь („Миръ Искусства“. 1901, I, Хр. 57).

то лабораторное, химическое, что-то ядовитожгучее.

Клод Моне и Писсарро разлагали свѣтъ на основные цвѣта, давали обыденныя гаммы свѣта. Бенаръ ищетъ болѣе сложныхъ тональностей, онъ живописецъ явленій свѣта исключительныхъ: сѣрыхъ отсвѣтовъ молніи, фосфорическихъ сіяній моря, красныхъ лихорадочныхъ блесковъ, желтозеленыхъ вспышекъ магіи, и т. д. Эта красочная изступленность дѣйствуетъ чисто физически: она впечатлѣваетъ не только зрѣніе, но также вкусъ и обоняніе. Она поражаетъ и ослабляетъ зрителя, одурманиваетъ его, какъ наркотика.

Недаромъ Бенара привлекала Индія съ ея слѣпительно-жгучими красками. Его индійскія картины—настоящія фейерверки, потоки красныхъ, зеленыхъ и желтыхъ огней. Здѣсь краска существуетъ только ради краски, только ради эффекта. Но своей силой, своимъ пламенемъ она даетъ чувствовать фатализмъ непроницаемой, таинственной Индіи, и въ этомъ отчасти оправданіе Бенара. Когда-то возмущались синими и розовыми тѣнями импрессионистовъ, шарлатанствомъ ихъ красокъ. Но вотъ пришелъ Бенаръ съ двойнымъ искусственнымъ освѣщеніемъ, съ явнымъ шарлатанствомъ въ колоритѣ, и его встрѣтили восторженно! Только теперь мы видимъ, какъ просто и правдивъ, по сравненію съ нимъ, отраженный свѣтъ скромнаго Моне!

Бенара уже давно прозвали виртуозомъ, и съ полнымъ основаніемъ. Виртуозъ разлагаетъ единство, преувеличиваетъ детали, шлифуетъ какуюнибудь отдѣльную часть, произвольно вырванную изъ цѣлаго, чтобы вызвать эффектъ. Его величеству эффекту подчинено все поверхностное искусство Бенара. Онъ пишетъ фееричность, вишній блескъ вещей: переливающиеся шелковыя матеріи, розовые жемчуга, искрящаяся ваза, восточныя шали, красные волосы, янтарныя шени... все, что красиво пышностью плоти или роскошью вещества. Это—живопись «кусковъ» и, въ концѣ концовъ, очень ремесленное мастерство. Курбе такъ же передавалъ «красивую вещественность», но онъ любилъ ее простой, искренней любовью, какъ пахарь любить свое поле. У Бенара виѣсто этой

любви—прикליвыи паеосъ, салонныя фразы. Онъ играетъ кистью, какъ кокетка павлиньимъ вѣеромъ.

Его завѣтной мечтой было передать искусственность, фальшивый блескъ современной жизни. Въ извѣстной степени онъ, конечно, достигъ этого, погружая весь міръ въ отраженный свѣтъ. Но подобный приѣмъ слишкомъ поверхностенъ, это—просто уловка, акробатство. Бенаръ не могъ, а можетъ быть и не хотѣлъ, понять внутреннюю сущность импрессионизма: воспринять краску, какъ форму. Въ его творчествѣ чувствуется противорѣчіе, фальшь. Но эта фальшь какъ разъ пришлась по вкусу большому свѣту. Свѣтъ увидѣлъ въ Бенарѣ академика-новатора, считающагося съ духомъ новаго времени. Дамы восхищались фантастикой, салонной лирикой его женскихъ портретовъ, въ которыхъ онъ передавалъ роскошь туалетовъ, нервную, страстную физиономію парижанки, искусственную и ослабительную въ потокахъ газа и электричества. Бенаръ не интересовался душевной жизнью своихъ моделей; онъ зналъ, что послѣдняя совершенно безразлична для современнаго общества, съ его культомъ роскоши и «шника». Критика ставитъ особенно высоко его декоративныя панно. Она видитъ какую-то особенную цѣнность въ «современности» его аллегорическихъ и символическихъ композицій. Эта «современность» Бенара состоитъ въ томъ, что онъ не пользуется старыми мифологическими фигурами для выраженія основныхъ идей о происхожденіи міра и судьбѣ человѣчества, а даетъ имъ натуралистическое и научно-эволюціонное толкованіе. Такъ, тайну вѣчной жизни матеріи онъ представилъ въ Сорбоннѣ, разлагающимся трупомъ женщины, у которой ребенокъ сосетъ грудь (sic!); «Истину, увлекающую науки», онъ изобразилъ въ видѣ вереницы свѣтящихся женскихъ фигуръ, витающихъ въ звѣздномъ небѣ (Hôtel de ville); «Вечеръ жизни» (Mairie du Louvre)—послѣдними супругами, сидящими у порога хижины и глядящими вдаль на закатъ солнца и т. д.

Но какова бы ни была передача литературнаго сюжета, будь она классической или натуралистической, къ искусству она имѣетъ только

косвенное отношение. Приблгать въ наше время къ традиціоннымъ фигурамъ Меркурія, Вулкана или Минервы, съ ихъ шаблонными атрибутами, для воплощенія новыхъ откровеній науки—электричества, магнетизма, геологическихъ и биологическихъ превращеній, было бы явной несообразностью. Въ томъ, что Бенаръ далъ этимъ сюжетамъ болѣе современное толкованіе, нѣтъ специальной художественной заслуги. Съ виѣшней, анекдотической стороны его произведенія, конечно, современны, но всѣмъ извѣстно, что *'l'anecdote ne compte jamais en art pictural'*. Въ искусствѣ нѣтъ значеніе, прежде всего, стиль, пониманіе формы, и съ этой точки зрѣнія Бенаръ совершенно несовремененъ. Въ то время, какъ Дега, Моне и Сезаннъ терпѣливо искали объективную правду, въ то время, какъ они, согласно съ аналитическимъ духомъ своей эпохи, проникали послѣдовательнымъ анализомъ все глубже въ тайны реальнаго міра, въ живую природу,—лирический Бенаръ пускалъ мыльные пузыри. Его искусство—огромный пустовѣтъ, выросшій въ атмосферѣ официальной риторики. Онъ явился желаннымъ декораторомъ муниципальных зданій третьей республики. Тѣмъ, чѣмъ не могъ быть Пюви де Шаваннъ и Гогенъ, сталъ Бенаръ со своимъ театральнымъ лиризмомъ, легко доступнымъ толпѣ и поверхностнымъ критикамъ, идущимъ за модой. Въ этомъ секретъ его блестящей карьеры, его успѣха у демократически-радикальнаго правительства Франціи.

Плафонъ въ Comédie Française принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ Бенара. Онъ изображаетъ Аполлона на огненной колесницѣ, въ сопровожденіи 24 часовъ и 9 музъ, привѣтствующаго своими лучами статуи Корнеля, Расина, Мольера и Виктора Гюго. Надъ самой сценой, съ правой стороны, представлена изначальная драма человечества—группа Адама и Евы у дерева добра и зла. Къ діалогу, происходящему между Евой и Змѣемъ, прислушиваются слѣва фигура Комедіи, справа—патетическая фигура Трагедіи. Эта группа, соединяющая сцену съ плафоннымъ небомъ, написана въ рѣзкихъ тонахъ, съ сильной моделировкой. Вся остальная часть плафона запол-

нена вихремъ золотистыхъ облаковъ и прозрачными фигурами летящихъ музъ. Общая атмосфера—воздушная, жаркая, гармонирующая съ позолотой и краснымъ тономъ зала. Бенаръ воспользовался принципомъ Тьеполо и Веронезе, придавая своему плафону видъ открытаго неба, и сдѣлалъ очень хорошо. Зрителю пріятно въ душейной залѣ чувствовать надъ собою воздухъ, небо, а не нависшія, тяжелыя тѣла, грозящія свалиться на голову. Но этимъ неограничивается достоинство плафона. Фигуры Адама и Евы—грубо реалистичны, порты—условны, Аполлонъ и музы—фееричны... Нѣтъ настоящаго линейнаго и красочнаго замысла, нѣтъ художнически прочувствованнаго единства. Эта чисто-театральная композиція—только размашистая феерія.

Э. П.

НОВЫЯ КНИГИ

Церковь Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ.—Объяснительная статья Н. Первухина. Изданіе К. Ф. Некрасова. М. 1913 г.

Почти всѣ памятники Ярославля относятся къ XVII вѣку; здѣсь, какъ нигдѣ, отразилась сказочная причудливость и духовная сложность послѣднихъ дней древне-русской культуры. Почему именно здѣсь, объясняется тѣмъ, что «великій и страшный» пожаръ 1658 г., истребивъ почти до-тла городъ, представилъ прекрасный случай развернуть русскому творчеству. Ярославль въ эпоху первыхъ Романовыхъ былъ однимъ изъ богатѣйшихъ центровъ; здѣсь помѣщались рядомъ древнія русскія святыни и конторы англійскихъ и голландскихъ негодіантовъ, раскольниковъ моленные и лавки индусскихъ кушдовъ;—и, когда городъ вновь быстро возникъ изъ пепла, росписи его церквей показали, съ какой чудной смѣлостью русское творчество сумѣло впитать въ свои иконописныя византийскую традицію и выковать изъ этого драгоценнаго сплава свое національное искусство.

Кромѣ изслѣдованій Н. В. Покровскаго («Стѣны росписи въ древнихъ храмахъ греческихъ и русскихъ»—М. 1890. и «Очерки памятни-

ковъ христіанской иконографіи и искусства,— Спб. 1910), заключающихъ описаніе (главнымъ образомъ—со стороны иконографической) росписей Ярославскихъ церквей, у насъ не имѣлось изданій, разбирающихъ эту занимательную страницу древне-русского искусства. Церковь Іоанна Предтечи—является первымъ публичнымъ изданіемъ въ этой области. Книга издана очень тщательно и иллюстрирована рядомъ отчетливо воспроизведенныхъ фотографій (34 на отдѣльныхъ листахъ и около 40 репродукцій въ текстѣ). Остается только пожелать болѣе доступности этого изданія (ц. 16 р.), тѣмъ болѣе, что, объяснительная статья Н. Первухина написана именно для широкихъ круговъ, а не для специалистовъ. (Говоримъ это въ похвалу, т. к. дать живой очеркъ какой либо части древне-русского искусства, развѣ это не значить сдѣлать шагъ... къ пробужденію царевны, спящей въ гѣсахъ археологій?). Укажемъ одно изъ положеній, объяснительной статьи, наводящее на нѣкоторыя, поучительныя по нашему мнѣнію для современнаго искусства, паралели. Описывая (стр. 26) фреску 'Коронованіе Божіей Матери' и приводя любопытную надпись въ стилѣ юго-западныхъ виршей кievской школы, авторъ разбираемой нами статьи говоритъ: 'Интересна эта попытка XVII вѣка ввести современные эпохѣ стихотворенія въ кругъ церковныхъ украшеній. Что сказали бы теперь, если бы на стѣнахъ храма появились отрывки изъ религіозной поэзіи Пушкина или Лермонтова?' Мы знаемъ, что А. Ивановъ въ храмовыхъ росписяхъ, задуманныхъ въ послѣдніе годы жизни, искалъ разрѣшенія именно такой задачи. Но развѣ возможно помѣщеніе хотя бы слѣдующей покаянной молитвы Пушкина 'Когда для смертнаго умолкнуть шумный день'... гдѣ либо на стѣнахъ Кіевского Владимірскаго собора? И возможно ли вообще это стихотвореніе рядомъ съ нашими послѣдними лучшими попытками въ области церковной живописи (напр. рядомъ съ Рерихомъ, Стелледжикомъ...)? Но несомнѣнно, только когда удастся стереть черту между искусствомъ и религіей, когда святость религіозная и красота художественная—стать синонимами, только тогда, вмѣсто без-

плоднаго ретроспективизма, мы увидимъ религіозную живопись, столь же убѣдительную и живую, какъ древне-русская. (У насъ есть примѣръ такой созвучности—'Пророкъ' Врубеля и 'Пророкъ' Пушкина).

Этотъ выводъ мы дѣлаемъ на свой страхъ; возможно, что онъ противорѣчитъ убѣжденіямъ цитируемаго нами автора. Мы думаемъ такъ, потому что находимъ на стр. 39 мысль, противорѣчащую нашему выводу. Указывая, что на фрескѣ 'Вечера Ирода' рядомъ съ чаши, перешедшими еще отъ старой иконописной традиціи, помѣщены калачи, рюмки и даже штофъ, г-нъ Первухинъ замѣчаетъ: 'Это смѣшеніе стараго съ новымъ, это націонализированіе Библіи и Евангелія, естественная ступень молодого искусства, не тронутаго научной требовательностью—черта общая у Димитрія Григорьева (автора фрески) и съ Боттичелли и съ Рембрандтомъ'. Но мы думаемъ, что 'націонализированіе Евангелія'—это идеалъ, конечная цѣль каждаго европейскаго искусства; попытки въ этомъ направленіи—знакъ силы, творческой зрѣлости (Рембрандтъ—молодое искусство?!)

Но, можетъ быть, эта фраза Н. Первухина—уступка авторитету нѣкоторыхъ нашихъ ученыхъ изслѣдователей иконописи; въ этихъ изслѣдованіяхъ указанное положеніе культивировалось нѣсколько десятилѣтій. Тѣмъ болѣе, что иначе г-нъ Первухинъ противорѣчитъ и самому себѣ; такъ на стр. 48 сказано: 'Несмотря на несомнѣнную близость алтарныхъ предтеченскихъ фресокъ къ греческой лицевой рукописи 1600 г., ярославское религіозное искусство и въ нихъ показало свою творческую зрѣлость'.

Въ заключеніе хочется привести еще одну выдержку изъ разбираемой нами статьи—это обобщеніе, на которомъ, во многихъ мѣстахъ книги, настаиваетъ авторъ, по которое насъ мало убѣждаетъ, какъ основанное на личномъ вкусѣ: 'Вообще между старой иконописью и народнымъ эпосомъ много связующаго, ибо обѣ эти отрасли искусства—порожденіе единаго духа, глубокаго, но не мятежнаго, сильнаго, но не мрачнаго, любящаго, но не страстнаго. Такова безмятежность былинъ, 'крѣпкій' умъ посло-

вицъ, таковы простыя въ своей глубинѣ рѣчи тургеневскихъ Калиныча и Касяна или толстовскаго Каратаева; таково и спокойное благолюбивіе иконописнаго повѣствованія (стр. 23). Почему такъ? Гдѣ доводы, кромѣ личныхъ симпатій? Тогда намъ придется вычеркнуть сильного, но и мрачнаго Рогожина, любящаго, но и страстнаго купца Калашникова; намъ придется признать не національнымъ и мятежнаго, и мрачнаго, и страстнаго Грознаго (какъ извѣстно, глубоко понятого, даже любимого народомъ), не говорю уже про Петра, опять таки и страстнаго и мятежнаго...

Вс. Дм.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Франція

Похищенная изъ Лувра, 21 августа 1911 г., „Джоконда“ — найдена! Въ то время какъ вора искали по всему свѣту, оказывается, онъ спокойно проживалъ въ Парижѣ, въ меблированной комнатѣ. Воръ дѣйствовалъ совершенно самостоятельно; среди бѣла дня картина была вынута изъ рамы, вынесена изъ музея и спрятана въ ящикъ съ двойнымъ дномъ, гдѣ она и пролежала болѣе двухъ лѣтъ. Только неосторожность выдала похитителя: онъ вздумалъ продать „Джоконду“ флорентійскому антикварію Антонио Джузи. Здѣсь его арестовали, а знаменитая картина была передана французскому послу въ Римѣ для возвращенія въ Лувръ.

Въ палату депутатовъ внесенъ новый законопроектъ, касающійся охраненія памятниковъ искусства и старины. Нынѣ дѣйствующій законъ 1887 года подвергался со стороны прессы и общества многочисленнымъ напакамъ, и коренная переработка и дополненіе его являлись необходимыми.

25 ноября открылась для публики громадная библиотека Тьера, согласно завѣщанію свояченицы Тьера, г-жи Донъ (Dosne), предоставленная въ общественное пользованіе.

Въ началѣ будущаго года состоится открытіе завѣщаннаго Лувру собранія Камондо (Sa-

mondo) и большого собранія восточныхъ ковровъ, оружія и керамики, принадлежавшихъ ранѣе баронессѣ Delort de Gléon. Покойная баронесса вмѣстѣ съ коллекціей отказала Лувру сто тысячъ франковъ на оборудованіе и размѣщеніе галерей.

Парижскій Осенній салонъ, открывшійся необычайно поздно (подробная статья о немъ — въ слѣдующей книжкѣ „Аполлона“), въ этомъ году переполненъ произведениями прикладного искусства. Въ этомъ нельзя не видѣть одного изъ проявленій напряженной работы художественной Франціи для большого состязанія 1916 года, гдѣ французскому ремеслу придется встрѣтиться съ очень серьезными противниками въ лицѣ Германіи и Англіи. Изъ числа многочисленныхъ художниковъ комитетъ печати отмѣчаетъ: Андре Элле (Hellé), Поля Гюльяръ (Huilliar), Луи Сю, Поля Валлуа и др. На поприщѣ керамическаго искусства усильно подвизаются Лекеръ (Lecoeur), Лепобль, Массуль и др.

Живопись представлена значительно бѣднѣе и сильно разбавлена произведениями свившихъ здѣсь прочное гнѣздо кубистовъ и футуристовъ. Однако, скандалъ прошлаго года, кончившійся угрозами выселить общество изъ помѣщенія Petit-Palais, научилъ устроителей быть осторожнѣе при развѣскѣ картинъ, и представители крайнихъ теченій не сконцентрированы теперь въ одной комнатѣ, гдѣ они производили особенно ошеломляющее впечатлѣніе, а равномерно распределены по заламъ выставки.

Изъ извѣстныхъ художниковъ на выставкѣ принимаютъ участіе: Дени, Валлоттонъ, Матиссъ, Фландренъ, Девальеръ, Евг. Спиро и др.

Скульптурный отдѣлъ занятъ главнымъ образомъ ретроспективной выставкой творчества швейцарскаго ваятеля Rodolphe de Niederhausen.

Изъ другихъ многочисленныхъ выставокъ Парижа отмѣтимъ: выставку „Группы артистовъ“ у Дрюэ („Панно“ Мориса Дени, Майоль, Серюзье, Лебаскъ и др.); „Современнаго искусства“ — въ галереѣ Манци-Жуайанъ (Лебаскъ, Фландренъ, Геренъ, О. Редонъ, Мангенъ, Ванъ-Риссельбергъ, Боннаръ и др.); выставку работъ Поля Синьяка (у Бернгейма ил.), акварелей

Сезанна (у Бло) и „Друзей офорта“ (въ галереѣ Dévambez).

Англія

У г. Wallis во French Gallery и въ галереѣ Agnew открылись одновременно двѣ выставки англійскаго портретнаго искусства XVIII вѣка. Въ первой—прекрасно представлены Ребернъ и Грисборо,—особенно первый,—первоклассными и частью мало извѣстными произведеніями. Во второй выставлены: Рейнольдсъ, Ромней, Грисборо, Ребернъ и др., изъ наследія Пирпонта Моргана.

Въ музей Викторіи—Альберта открылась выставка японской гравюры. У Гутекунста—интересная выставка гравюр Уистлера, Летро, Цорна и др.

Испанія

Знаменитая картина „Поклоненіе Волхвовъ“ кисти Гуго ванъ-дёр-Гезъ, купленная для берлинскаго музея въ монастырѣ Монефорте въ 1910 г., должна быть въ скоромъ времени вывезена изъ Испаніи. Недовольство, возбужденное этой передачей отечественнаго сокровища въ чужія руки, выливалось въ постоянныя попытки какъ нибудь уничтожить совершившуюся продажу. Повидимому, однако, ни протесты общества, ни народная подписка, устроенная по инициативѣ директора Esraña modeste—Лазаро Гаддеано, не помогутъ избѣжать послѣдствій юридически правильной сдѣлки.

Америка

Умершій въ октябрѣ этого года извѣстный коллекціонеръ Венъяминъ Альтманъ завѣщалъ все свое собраніе музею Метрополитенъ; это завѣщаніе явилось довольно неожиданнымъ для Музея, къ которому покойный не имѣлъ никакихъ отношеній при жизни. Согласно волѣ Альтмана, его коллекція отведена отдѣльное помѣщеніе, въ которомъ картины (тоже согласно указанію завѣщанія) развѣшаны въ одинъ рядъ. Въ настоящее время музей от-

крытъ для обозрѣнія публики полученныя сокровища.

Среди нихъ первое по количеству и качеству произведеній мѣсто занимаетъ нидерландское искусство (Вермееръ Дельфтскій, Гальсъ; тринадцать работъ Рембрандта!); хорошо представлены итальянская и германская школы (Мантенья, Боттичелли, Филиппо Липпи, Гольбейнъ, Дюреръ). Въ отдѣлѣ скульптуры—первоклассныя работы Донателло, Бенвенуто Челлини, Луки делла Роббиа...

Германія

Въ дѣлѣ украшенія книги Германія занимаетъ если не первое, то одно изъ первыхъ мѣстъ. Образованіе новаго „Союза мюнхенскихъ художниковъ книги“ даетъ увѣренность и въ дальнѣйшемъ процвѣтаніи и развитіи этого искусства. Союзъ, въ составъ котораго вошли такіе видные мастера книги, какъ Т. Т. Гейле и Ташнеръ (преждевременная кончина котораго должна быть отмѣчена въ хроникѣ этого мѣсяца), устроилъ свою первую выставку въ отдѣлѣ „blanc et noir“ мюнхенскаго Сецесіона. Послѣ коренныхъ передѣлокъ и перевѣсокъ, согласно новымъ даннымъ „науки о музеяхъ“, открылась вновь мюнхенская Новая Пинаотека.

Кестнерскій музей въ Ганноверѣ обогатился четырьмя превосходными работами Фейербаха. Городской музей Базеля купилъ нѣсколько произведеній Ходлера, Барта и Тепффера.

Въ Кенигсбергѣ приступили къ постройкѣ новаго зданія Академіи Художествъ по планамъ архитектора Фридриха Ларъ (Lahr).

Новый художественный салонъ Берлина, открытый подъ названіемъ „Новая галерея“, дебютируетъ ретроспективной выставкой творчества Пикассо и произведеніями Дерена, Вламенка, Гроссмана, Расцинъ и Пехштейна. Послѣднему посвящена кромѣ того выставка въ помѣщеніи Вертгейма. Изъ остальныхъ берлинскихъ выставокъ интересны: устроенный у Кассирера обзоръ творчества Дега и Сезанна и—выставка произведеній Либермана, Коринта, Тома, Триюбнера и Ходлера въ галереѣ Гурлитта.

Въ Нюрнбергѣ открыта въ настоящее время выставка мѣстной Kunstgenossenschaft.

„Kunstverein“ Франкфурта на М. устроилъ выставку произведенийъ Фейербаха, находящихся въ рукахъ частныхъ владѣльцевъ.

Умерли:

Извѣстный художникъ книги и прикладного искусства Н. Ташнеръ въ Дахау, профессоръ живописи Газеманнъ въ Мюльбергѣ, офортистъ Фрицъ Крестевицъ въ Берлинѣ и архитекторъ Джонъ Белхеръ въ Лондонѣ.

Н. Р.

ROSSICA

Произведения Герарда Дау въ Россіи. Вышелъ изъ печати 24-й томъ крайне полезной и ужъ неоднократно здѣсь отмѣченной серіи художественныхъ монографій „Klassiker der Kunst“ (Штутгартъ, Deutsche Verlags-Anstalt), посвященный творчеству голландскаго мастера Герарда Дау (1613—1675). По установленной программѣ цѣлаго изданія, и новѣйшая монографія состоитъ изъ краткой вступительной статьи, въ которой В. Мартинъ даетъ біографію и мѣткую характеристику Дау, этого замѣчательнаго техника и живописнаго гурмана, а также—изъ воспроизведеній всѣхъ извѣстныхъ картинъ художника, въ количествѣ 274. По указаніямъ Мартина, въ русскихъ собраніяхъ находится слѣдующія произведения Герарда Дау. Наиболѣе богато послѣдній представленъ въ Эрмитажѣ, дауская коллекція котораго, насчитывающая тринадцать портретовъ, является вообще одной изъ самыхъ многочисленныхъ среди европейскихъ музеевъ. Въ будущемъ это количество увеличится еще, портретомъ отца Рембрандта, столь часто изображавшагося Дау, который теперь имѣется въ собраніи П. П. Семенова-Тянъ-Шанскаго. По одной картинѣ Дау владѣютъ въ Петербургѣ князь Н. Н. Гагаринъ, графъ Орловъ-Давыдовъ и князь Кудашевъ. Кромѣ того слѣдуетъ еще отмѣтить три портрета голландскаго мастера, хранящихся въ ладенковскомъ дворцѣ въ Варшавѣ.

Rossica въ иностранныхъ художественныхъ журналахъ. Выпуски за октябрь и ноябрь англійскаго ежемѣсячника „The Studio“ содержатъ статьи о русскихъ художникахъ. Въ октябрьскомъ номерѣ г. F. C. Siordet говоритъ о рисункахъ Л. С. Бакста для театра и современныхъ женскихъ нарядахъ, при чемъ нѣкоторые изъ этихъ листовъ воспроизведены въ краскахъ; въ слѣдующемъ выпускѣ небезызвѣстный итальянскій художественный критикъ Витторіо Пика помѣстилъ очеркъ „три русскихъ мастера“, въ которомъ на фонѣ общей характеристики современной русской живописи выдѣляетъ творчество Сомова, Грабаря и Малевича и подробно останавливается на ихъ произведенияхъ.

Выставка театральной живописи въ Варшавѣ. Въ октябрѣ мѣсяцѣ въ залахъ Общества поощренія художествъ въ Варшавѣ устроена была международная выставка эскизовъ и рисунковъ для театральныхъ постановокъ современныхъ художниковъ. Выставка была далеко не полной и не давала исчерпывающаго представленія о всѣхъ новѣйшихъ работахъ и попыткахъ въ данной области. Изъ русскихъ художниковъ представлены были Бакстъ (наиболѣе обильно), А. Н. Бенуа, Головинъ, Рерихъ, но, увы, не въ подлинникахъ, а въ цвѣтныхъ репродукціяхъ. Значительный интересъ представляла богатая коллекція рисунковъ Гордона Крага, а среди нихъ часть эскизовъ для „Гамлета“ въ постановкѣ Художественнаго театра. Присматриваясь къ этимъ бѣлымъ наброскамъ, графически очень любопытнымъ, но почти совсѣмъ не разработаннымъ, понятными стали недоразумѣнія, которыя въ свое время возникли между художникомъ и московскимъ театромъ. Крагъ не безъ основанія указываетъ, что постановка сильно исказила его композиціи, но руководители Художественнаго театра тоже были правы, утверждая, что краговскіе эскизы слишкомъ мало опредѣленны и законченны, чтобы безъ дополненій и исправленій изъ нихъ можно было создать сценическіе картины и образы.

Памятникъ Шевченку во Львовѣ. По случаю столѣтней годовщины со дня рождения Т. Г. Шевченка, въ будущемъ году во Львовѣ будетъ поставленъ памятникъ украинскому поэту. Памятникъ, въ видѣ бронзоваго бюста, много лѣтъ тому назадъ заказанъ былъ богатымъ помѣщикомъ г. К. Володкевичемъ польскому скульптору Кипріяну Годибскому, автору памятниковъ Мидкевичу въ Варшавѣ и Копернику въ Краковѣ, занимавшему одно время должность профессора петербургской Академіи Художествъ. Бюстъ былъ подаренъ Володкевичемъ специальному комитету, который его передалъ украинскому 'Народному Музею' во Львовѣ съ условіемъ, чтобы памятникъ на соответствующемъ пьедесталѣ въ 1914 г. былъ поставленъ на площадкѣ передъ зданіемъ Музея.

Первый нѣмецкій 'Осенній' Салонъ въ Берлинѣ. Редакціей боевого берлинскаго журнала 'Der Sturm' нынѣшней осенью впервые былъ устроенъ международный 'Herbst-Salon', который поставилъ себѣ задачей дать общую картину всѣхъ крайне-лѣвыхъ направленій современной живописи и скульптуры. Русскіе послѣдователи и послѣдовательницы этихъ теченій принимали довольно большое участіе на выставкѣ, хотя въ дѣломъ выдѣлялись больше количествомъ, чѣмъ качествомъ. Присутствовали москвичи: братья Бурлюки, Гончарова, Ларионовъ, равно цѣлая группа русскихъ художниковъ, проживающихъ въ Парижѣ и Мюнхенѣ, какъ Архипенко, Бехтѣевъ, Веревкина, Кандинскій, г-жи Теркъ-Делоне и Е. Эпштейнъ, М. Шагалъ и нѣкоторые другіе.

Иллюстрированное изданіе 'Двойника' Достоевскаго. Въ свое время мы уже сообщали о затѣѣ мюнхенской фирмы Р. Пинеръ и К^о—дополнить свое образцовое изданіе полного собранія сочиненій Достоевскаго въ нѣмецкомъ переводѣ серіей иллюстрированныхъ разсказовъ великаго русскаго романиста. Выборъ въ первую очередь палъ на 'Двойника', иллюстраціи къ которому поручены были Альфреду Кубину; соот-

вѣтствующій томъ, подъ заглавіемъ 'Der Doppelgänger', только что вышелъ въ свѣтъ. Опытъ можно назвать удачнымъ, и книга, изящно отпечатанная въ большую четвертку, получилась очень интересная. Кубинъ—рисовальщикъ съ изрядной долей дилетантизма, но онъ, несомнѣнно, обладаетъ специфическимъ талантомъ схватывать жуть лихорадочныхъ сновидѣній и фантастику, скрытую въ мірѣ реальномъ, безъ чего, конечно, нельзя приступать къ иллюстрированію Достоевскаго. Художникъ не пытался дать точную couleur locale, — въ этомъ отношеніи у него даже имѣются промахи, — и подробное изображеніе отдѣльных сценъ разсказа, но, какъ настоящий прирожденный иллюстраторъ, онъ лишь слегка пояснилъ образы, созданные писателемъ. И надо признать, что манера рисунковъ Кубина къ 'Двойнику', эскизность этихъ сочныхъ набросковъ перомъ, въ большой степени родственная иллюстраторамъ середины прошлаго вѣка, болѣе подходитъ къ стилю Достоевскаго, чѣмъ декоративная стилизація большинства современныхъ иллюстрированныхъ изданій. Замѣтимъ кстати, что фирма Пинеръ и К^о готовитъ изданіе избранныхъ писемъ Достоевскаго, равно — отзывы о немъ нѣкоторыхъ современниковъ въ переводѣ А. С. Элиасберга. Книга будетъ украшена обильнымъ иллюстраціоннымъ матеріаломъ, почерпнутымъ изъ собранія Московскаго Историческаго Музея и отчасти впервые здѣсь воспроизводимымъ.

Литература и изданія о русскомъ балетѣ. Волна изданій по современной хореографіи и специально или косвенно — по русскому балету, занявшему въ ней такое видное мѣсто, все возрастаетъ и за послѣдніе мѣсяцы вновь обогатилась цѣлымъ рядомъ новинокъ. Лейпцигскій издатель Куртъ Вольфъ выпустилъ недавно роскошный, но любительской цѣны, альбомъ подъ заглавіемъ 'Russisches Ballett', состоящій изъ восьми оригинальныхъ цвѣтныхъ литографій нѣмецкаго художника Людвика Кайнера (L. Kainer) и шести геліотипій съ его рисунковъ, раскрашенныхъ отъ руки. Рисунки и акварели Кайнера, увѣковѣчившія главнымъ образомъ Карсавину и

Нижинского, сдѣланы бойко и увѣренно, не лишены эффектности, но напрасно въ нихъ искать художественности высшаго порядка.

Отдѣльные главы о русскомъ балетѣ и подвизавшемся въ Мюнхенѣ русскомъ танцорѣ Александрѣ Сахаровѣ содержитъ другое нѣмецкое изданіе „Der moderne Tanz“ (Мюнхенъ, Георгъ Мюллеръ), сочиненіе Ганса Бранденбурга. Послѣдній въ своей книгѣ по очереди останавливается на наиболѣе выдающихся современныхъ дѣятеляхъ въ области танца, какъ Айсадора Данканъ, Жакъ Далькропъ, сестры Визенталь и др.

Переходя къ англійскимъ изданіямъ, слѣдуетъ отмѣтить альбомъ изъ пятнадцати великобританскихъ исполненныхъ таблицъ по фотографіямъ Е. О. Гопе, озаглавленный „Studies from the Russian Ballet“, въ которыхъ Карсавина, Федорова II, Болдырь и Нижинскій сняты въ лучшихъ своихъ роляхъ. Альбомъ изданъ лондонской The Fine Art Society, зарекомендовавшей себя въ свое время изданіемъ альбомовъ Брэнгвина и Бакста.

Отдѣльную небольшую монографію о Нижинскомъ „The Art of Nijinski“, (Лондонъ, Chatto & Windus) сочинилъ Geoffrey Whithworth. Книжка снабжена десятью цвѣтными рисунками г-жи D. Millock, изображающими танцора въ его главныхъ роляхъ, но не отличающимися особенными художественными качествами.

Наконецъ, укажемъ еще на объемистый и хорошо изданный томъ А. Е. Джонсона „The Russian Ballet“ (Лондонъ, Constable & Co), въ которомъ авторъ по порядку разсматриваетъ всѣ балеты, поставленные русскими танцорами въ Лондонѣ, вплоть до новѣйшей „Священной Весны“ Стравинскаго. Книга обильно иллюстрирована цвѣтными рисунками на отдѣльныхъ таблицахъ и набросками въ текстѣ

г. René Bull, исполненными на манеръ средней руки англійскихъ иллюстрацій.

Выставка Роберта Генина въ Мюнхенѣ. Въ Moderne Galerie Thannhauser въ Мюнхенѣ осенью состоялась выставка интереснаго молодого живописца Роберта Генина, уроженца города Витебска, на которой собрано было около полусотни этюдовъ, рисунковъ, эскизовъ и большихъ картинъ художника. Талантъ Генина еще окончательно не опредѣлился и пока находится въ періодѣ исканій и опытовъ. Въ его творчествѣ замѣтны еще отголоски и нѣкоторые заимствованія изъ произведеній Пюви де Шаванна, Ганса фонъ Маре и Ходлера, но въ дѣломъ оно подкупаетъ опредѣленнымъ стремленіемъ къ композиціямъ монументальнаго стиля, къ задачамъ grand art, и въ этомъ направленіи кое что уже достигнуто художникомъ, особенно въ области формы. Увѣренный рисунокъ Генина не лишень индивидуальныхъ чертъ, чего никоимъ образомъ нельзя сказать о его мало привлекательномъ колоритѣ. Но во всякомъ случаѣ можно съ интересомъ ждать дальнѣйшаго развитія таланта Генина.

„Léopold Bernstamm, sa vie — son oeuvre“ par Serge Bernstamm. Вотъ монографія, потребность въ которой наврядъ ли существовала, такъ какъ не для кого было воспроизводить всѣ скверные памятники и посредственные бюсты этого неспособнѣйшаго скульптора. Книга, составленная сыномъ послѣдняго, издана par l'infatigable Ilya Lapina dessinateur-imprimeur-éditeur съ обычной у этого издателя дешевой роскошью, снабжена двумя предисловіями Мориса Барреса и Камила Ле Сеннъ и наполнена панегирическими отзывами о творчествѣ Бернштама, появившимися въ разное время въ парижской прессѣ. Tant de bruit pour une omelette!

P. E.

Издатели: С. К. Маковский.
М. К. Ушковъ.

Редакторъ: СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ.

СОДЕРЖАНІЕ

	стр.
Всезолодъ Дмитріенъ—Н. Н. Ге	5
Н. Пунинъ—Пути современнаго искусства и русская иконопись	44
Винцентъ Ванъ-Гогъ—Письма къ Э. Бернару. XII—XX	51
Георгій Чулковъ—Пустое небо	66

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

Георгій Лукомскій—Архитектура на выставкѣ въ Академіи Художествъ и на 'Мірѣ Искусства'	70
А. Р—въ, экспертъ—Художественныя дѣла	72
Кн. М. Н. Волконскій—Десятилѣтіе Общедоступнаго театра	76
Каратыгинъ—Концерты	77
Ред.—Чествованіе Дебюсси	82
Валеріанъ Чудовскій—За осень	83
Евгеній Кузьминъ—Письмо изъ Кіева	85

ХРОНИКА

Э. П.—Альберъ Бенаръ (письмо изъ Парижа)	87
Вс. Дж.—Новыя книги	89
Художественныя вѣсти съ Запада	91
Rossica	93

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ТРЕХДѢТНЯЯ ЛЕТОПИСЬ:

Н. Н. Ге — 'Голова Іоанна Богослова' (этюды масломъ).
 Икона XVI вѣка — Архангелъ съ мечемъ (собр. Н. П. Лихачева въ музеѣ Имп. Александра III).

ЛЕТОПИСЬ:

Н. Н. Ге (масло) — Автопортретъ; Этюды головы къ 'Тайной Вечерѣ'; 'Утро'; Неоконч. повтореніе 'Распятія'; Эскизъ къ 'Распятію'; 'Синедрионъ'; Жена художника; Неоконч. портретъ Е. И. Ге съ сыномъ; 'Ливорно'; 'Смерть Виргиніи'.

РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

ЛЕТОПИСЬ:

Н. Н. Ге — 'Голова Христа', 'Голова разбойника' (наброски для 'Распятія'); 'Выходъ съ Тайной Вечери', 'Возвращеніе съ погребенія Христа' (эскизы масломъ); 'Три смерти' (рисунки); 'Итальянскій дворякъ', 'Фраскати' (масло).
 Винцентъ Ванъ-Гогъ — 5 рисунковъ перомъ — стр. 51, 53, 57, 58 и 60.
 Фронтисписъ, концовка на стр. 64 и заставка на стр. 70—В. Н. Ленивскаго.
 Концовки: на стр. 38 и 43 — Д. Митрохина.
 Обложка и заглавныя буквы—М. Добужинскаго.

ПОСТУПИЛА ВЪ ПРОДАЖУ

НОВЫЙШАЯ УСОВЕРШЕНСТВОВАННАЯ МОДЕЛЬ 1913
ЛУЧШЕЙ ВЪ МИРѢ АМЕРИКАНСКОЙ ПИШУЩЕЙ МАШИНЫ

„УНДЕРВУДЪ“

Первая и лучшая машина
съ видимымъ шрифтомъ.



Продано свыше 700.000
машинъ за 13 лѣтъ.

22 наимышля награды
за 13 лѣтъ.

Побѣды на всѣхъ конкур-
сахъ въ быстротѣ письма.

Крупнѣйшій заказъ въ исторіи пишущихъ машинъ: Американская Телеграфная Компа-
нія «Вестерн 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. Лубянк., 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;
репеты и рукописи; керамика и стекло; ковры шитые и тканые; слоновая кость; мебель и
обстановочные предметы; медали и печати; миниатюры; мозаика; оружіе; серебряныя издѣлія;
скульптура; слоновая кость; расписныя стекла; янтарь 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.
Angletorre.

Аннотаций, № 10 1913 г.

ХVII-й годъ
изданія.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ НА

ХVII-й годъ
изданія.

ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

наукъ и библиографіи

ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ

НЕОБХОДИМЫЙ ЖУРНАЛЪ ДЛЯ ИНТЕЛЛИГЕНТНЫХЪ ЧИТАТЕЛЕЙ

Издаваемый Т-вомъ М. О. Вольфъ.

КАЖДЫЙ НУМЕРЪ ЗАКЛЮЧАЕТЪ ВЪ СЕБѢ:

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

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

1

Р.

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

1

Р.

Подписка принимается въ книжныхъ магазинахъ Товарищества М. О. ВОЛЬФЪ: въ С.-Петербургѣ: 1) Гост., Дв., 18 и 2) Невскій пр., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнечный Мостъ, 12, д. Джамагаровыхъ и 3) Тверская, 22.

„Аполлонъ“, № 10 1913 г.

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 ИЛЮСТРАТИВНАГО МАТЕРІАЛА
НЕДОСЯГАЕМОГО ТЕХНИЧЕСКАГО СОВЕРШЕНСТВА

Дѣлають 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.



ПО ВСЕМУ СВѢТУ РАСПРОСТРАНЕНЫ
ДАРМШТАДСКІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ИЗДАНИЯ

„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)

Безплатно разсылается богато иллюстрированный проспектъ

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT.

L'ART-DECORATIF

REVUE DE L'ART ANCIEN & DE LA
VIE ARTISTIQUE MODERNE

DIRECTEUR: FERNAND ROCHES



ADMINISTRATION & REDACTION
4, RUE LE GOFF, PARIS (VI)
TELEPHONE 505-42

L'Art Décoratif

самый обильный иллюстрациями, самый полный и самый живой из художественных журналов. Его специальное заглавие, данное ему пятнадцать лет тому назад и сохраняемое по традиции, уже, чужд его программа. Как указывает подзаголовок: «Журнал старинного искусства и современной художественной жизни», «L'Art Décoratif» является журналом, разрабатывающим все очередные вопросы искусства, чистого и прикладного, старого и современного.

В течение 16 лет «L'Art Décoratif» регулярно печатает обзор ежегодных Парижских Салонов; в течение 10 лет посвящает специальные номера Осеннему Салону; в течение 12 лет дает иллюстрированные отчеты о концертах Общества Поощрения Искусства и Промышленности; в течение 8 лет — обзоры Салонов художников-декораторов (Павильон Марсанта).

С 1911 года «L'Art Décoratif» дает иллюстрированную хронику больших аукционов в Отель Дро, с указанием продажных цен.

Каждое полугодие «L'Art Décoratif» образует роскошный том, свыше 300 страниц, с более, чем тремястами иллюстраций.

«L'Art Décoratif» дает в каждом номере одну или несколько красочных репродукций в тексте, рассчитанных на оформление.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

28 франков (10 руб. 50 коп.) в год.

Подписка принимается: в конторке журнала — 4, rue Le Goff, Paris (5-e) и в главных русских книжных магазинах.

В «L'Art Décoratif» появились обильно иллюстрированные статьи о: Каррьер, Гереи, К. Менье, Ренуар, Лавик, Фантен-Латур, Уистлер, Бенар, а-ж Бенар, Бланш, Каррьер, Л. Симон, д'Эспанья, Менар, Каро-Дельва, Шере, Ролль, Ле Сиданер, Дюан, Жом, Альф, Лего, Мари Кассатт, А. Метей, Риссель, берг, Ролль, Бирдсей, Купк, Котте, Гоген, Энг, Бакст, Сезанн, Ван-Гог, Пуссен, Бреден, Рикар, Сера, Роден, Греко, Холдер, Редон, Камилл Клодел, Боннар, Майоль, Э. Кросс, Айседор Данкан, Дея, Ж. Фландрей, многочисленные статьи о русском искусстве, в том числе — о выставках русского народного искусства в Осеннем Салоне 1913 года и т. д., и т. д.

Редактор: Фернан Рош.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛЪ

III-й г.

издания.

„ЗАВѢТЫ“

III-й г.

издания.

издаваемый при ближайшемъ участіи: Р. В. Иванова-Разумника, А. И. Иванчина-Писарева, С. Мстиславскаго, С. П. Постникова, В. М. Чернова. ПОСТОЯННЫЕ ОТДѢЛЫ: Дѣла и дни. — Я. Вѣчева (В. Чернова). Литература и общественность. — Иванова-Разумника. По градамъ и весмѣмъ. — М. Пришвина. Свое и чужое (русская жизнь). — С. Мстиславскаго.

Въ Январскомъ № за 1914 г. будетъ напечатано: Леонидъ Андреевъ. — «Три ночи». Иванъ Вольтинъ. — романъ «Юность» (1 ч. романа «Юность», напечатанная въ 1913 г., подписчикамъ на 1914 г. будетъ разслана бесплатно). М. Пришвинъ. — «Змѣиный Хуторъ». А. Л. Толстой. — рассказъ. А. И. Иванчинъ-Писаревъ. — «Воспоминанія о Гл. Успенскомъ». Ивановъ-Разумникъ. — Литература въ 1913 г. С. Метальниковъ. — «Проблема безсмертія въ современной биологіи». Викторъ Черновъ. — «Н. К. Михайловскій» и др.

Сотрудники: Н. Алексѣевъ, Ю. Балтрушайтисъ, С. Венгеровъ, Б. Вороновъ, Н. Геккеръ, Г. Зининъ, Е. Звягинцевъ, Закъ, В. Евгеньевъ, И. Игнатовъ, М. Исаевъ, А. Дерманъ, В. Лукевичъ, Г. Лягудель, К. Качоровскій, Б. Камковъ, А. Керенскій, С. Мартыновъ, Н. Морозовъ, Н. Огановскій, А. Пругавинъ, Н. Ракитниковъ, Э. Серебряковъ, Скиевъ, П. Сорокинъ, Н. Сухановъ, Б. Черненко и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на 12 мѣс. — 10 р.; на 6 мѣс. — 5 р.; на 3 мѣс. — 2 р. 50 к.; на 1 мѣс. — 85 к. За границу 13 р., 7 р. 50 к., 3 р. 25 к.

ПРИНИМАЕТСЯ ЛЬГОТНАЯ КОЛЛЕКТИВНАЯ ПОДПИСКА.

Подписчикамъ на 1914 г. романъ В. Ропшина «То, чего не было» (8 книгъ за 1912 г. и 3 книги за 1913 г.) высылается за 5 руб.

Въ 1912 году напечатано: П. Бунина («Веселый дворъ»), В. Винниченко («Исторія Акимова зданія»), Ивана Вольтина («Повѣсть о дняхъ моей жизни»), М. Горькаго («Рожденіе человѣка»), М. Пришвина («Иванъ-Осляничекъ»), А. Ремизова («Бисеръ малый»), В. Ропшина («То чего не было»), С. Сергѣева-Ценскаго («Около моря»), И. Сургучева («Торговый Домъ»), К. Тренева («Владыка») и др.

Въ 1913 году напечатано: В. Ропшина («То, чего не было»), Л. Добронравова («Новая Бурса»), И. Вольтнаго («Юность»), А. Л. Толстого («Насильники»), И. Шмелева («Поденка»), А. И. Иванчина-Писарева («Изъ воспоминаній о «хожденіи въ народъ»»), Е. Замятина («Уздное»), А. Ремизова («Свѣтъ немерцающей»), М. Козюбинскаго («Именинный подарокъ»), М. Пришвина («Славны бубны»), В. Пишкова («Краля») и др.

Комплектъ за 1912 г. — 5 руб. Комплектъ за 1913 г. — 7 руб.

Всѣ №№ за 1912 и 1913 гг. разсланы подписч. и наход. въ продажѣ. Арестъ съ конфискованныхъ №№ снятъ.

Подписка принимается: Въ СПБ. — въ конторѣ журнала, Рыночная, 10.

Въ Москвѣ складъ журнала — книжн. магазинъ «Наука», Бол. Никитская.

Издательница С. А. Иванчина-Писарева.

Редакторъ И. И. Краевскій.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ
на ежедневную прогрессивную безпартійную газету

„АККЕРМАНСКОЕ СЛОВО“

3-й годъ изданія.

Въ 1912 и 1913 г. постоянное участіе въ нашей газетѣ принимали:
Вл. Азовъ, С. Аненскій, А. Астраханцева, Артаваздъ, Е. Березинъ (товар. предсѣд. II Гос. Думы), И. К. Брусилловскій, Т. А. Бѣлоусовъ (членъ III Гос. Думы), Вл. Буяковичъ, В. Васильевъ, А. Вергескій, Вершининъ (членъ IV Гос. Думы), В. В. Водовозовъ, М. Вороновичъ, В. Л. Геловани (членъ IV Гос. Думы), Г. Гессенъ, В. Я. Гуревичъ, Даяа Сана, К. Дечевъ, В. И. Дзюбинскій (членъ III Гос. Думы), Я. И. Душечкинъ, Е. Д. Забержный, I. Керенскій, (членъ IV Гос. Думы), Кускова, Г. А. Ландау, Евг. Ладкій, В. Левицкій, Влад. Набоковъ, А. Никитскій, М. Я. Новиковъ, К. Оберучевъ, Конст. Пономаревъ, В. Б. Португаловъ, С. Прокоповичъ, Сукенниковъ, Е. Смирновъ, В. Б. Станкевичъ, Ю. И. Сандомирскій, (Ю. С.), В. Сыртлановъ (членъ IV Гос. Думы), И. Степановъ, С. Степановичъ, П. Тико, Тѣневой, В. Г. Танъ, (Богоразъ), проф. М. Туганъ-Барановскій, Д. Н. Философовъ, А. М. Хирьяковъ, В. И. Чарнолусскій, д-ръ М. Б. Шерръ, П. А. Шимановскій, М. Г. Ябровъ (Чужой), Н. О. Янушкевичъ (членъ Гос. Думы) и др.

Подписная цѣна на газету „Аккерманское Слово“: для городскихъ съ доставкой на домъ—12 мѣс. 7 руб., 6 мѣс. 4 р., 3 мѣс. 2 р. 25 к., 2 мѣс. 1 р. 25 к. 1 мѣс. 70 к. Для иногороднихъ съ доставкой и пересылкой—12 мѣс. 9 р., 6 мѣс. 4 р. 50 к., 3 мѣс. 2 р. 25 к., 2 мѣс. 1 р. 50 к., 1 мѣс. 80 к.

Подписка принимается только съ 1 и 15 числа. Отдѣльный номеръ въ розничной продажѣ 3 коп.
Контора и Редакція газеты: Аккерманъ, Михайловская ул., уг. Николаевской д. Смоленской.
Издатель М. Я. Новиковъ.

Отвѣтств. редакторъ Ш. Ш. Бройтъ.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ
на прогрессивную безпартійную газету

„ВЯТСКАЯ РѢЧЬ“

VII-й годъ изданія.

Газета попрежнему будетъ стремиться къ возможно полному освѣщенію всѣхъ сторонъ мѣстной жизни.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

1) во всѣхъ почтово-телеграфныхъ и почтовыхъ учрежденіяхъ Европейской и Азіатской Россіи безъ взиманія 15 к. за пересылку, на сроки: 1 годъ—(6 руб.), на 6 мѣс.—(3 р. 50 к.) и на 3 мѣс.—(1 р. 75 к.); 2) въ конторѣ газеты; 3) у нашихъ коммисіонеровъ; въ г. Вяткѣ: въ книжныхъ магазинахъ Н. С. Вершинина, К. М. Бѣлаевой и А. Ф. Лантета; въ г. Слободскомъ: у Н. С. Попова въ книжномъ магазинѣ Г. О. Чудинова; въ г. Глазовѣ: въ кн. маг. П. Красноперовой; въ Кукаркѣ: въ Образовательномъ Обществѣ.

Цѣна: на 1 годъ—6 руб., на 6 мѣс.—3 р. 50 к., на 3 мѣс.—1 р. 75 к., на 2 мѣс.—1 р. 30 к. и на 1 мѣс.—65 к.

При непосредственномъ обращеніи въ контору газеты для учащихъ народныхъ школъ, низшаго медицинскаго персонала и для крестьянъ, проживающихъ въ селеніяхъ, подписная плата на годъ 5 р., на 7 мѣс. 3 р. и на 1 мѣс. 50 к.

Выписывающіе непосредственно черезъ контору газеты на 1 или 2 мѣсца деньги могутъ высылать мелкими (не юбилейными) почтовыми или гербовыми марками.

Пробный номеръ газеты высылается безплатно.

Адресъ редакція: Вятка, Николаевская ул., д. Берманъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ

ЗАДУШЕВНОЕ СЛОВО.

ДВА ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЕ иллюстрированные журнала для детей и юношества, основ. С. М. МАКАРОВОЙ и издаваемые под ред. П. М. ОЛЬХИНА.

ПОДПИСНОЙ ГОДЪ СЪ 1-го НОЯБРЯ 1913 г. — ПЕРВЫЕ ЛЕТА ВЫСЛАНАЮТСЯ БЕСПЛАТНО.

Гг. годов. подписч. журн. „З. Сл.“ для дѣтей
МЛАДШАГО ВОЗРАСТА
(отъ 5 до 9 лѣтъ) получать

52 №№ и 48 ПРЕМІЙ,

Большая стѣнная картина „Царевичъ учится“, исполненная по оригиналу худ. К. Лебедева хромофотографіей въ краскахъ.

12 ЗАНИМАТЕЛЬНЫХЪ ИГРЪ, работъ, рукодѣлій и т. п. для вырезанія и склеиванія.

6 ТАБЛИЦЪ „ТЕАТРЪ ЗВѢРЕЙ ДЛЯ ЗАБАВЫ ДѢТЕЙ“, въ краскахъ, съ текстомъ В. Мазурнича.

6 ВЫП. „БОЛЬШОЙ КОРОЛЬ“, повѣсть-сказка Л. А. Чарской, съ иллюстр. Гурьева.

4 ВЫП. „МАЛЕНЬКИЙ СЧЕТЧИКЪ“, съ изогр. рас. сост. Н. Амурской и М. Г. ринчъ.

8 ВЫП. „НОВЫЙ МУРЗИЛКА“, приключенія дѣл. челоушкова (Новая серия), съ рис. П. Кокса.

12 ВЫП. „МАЛЕНЬКИЙ ВСЕМІРНЫЙ ИСТОРИКЪ“, Составилъ С. Ф. Антонецъ, съ изогр. рас.

6 ТЕТРАДЕЙ „ЗАЙМИСЬ, ДРУЖОКЪ“, Задачи для дѣтей младшаго возраста.

6 КНИЖЕКЪ „ВЕСЕЛЫЙ МИРОКЪ“, Рисунки Бенжамена Рабье, текстъ В. Мазурнича.

и мног. друг.

Кромѣ того, при кажд. изд. высылаются: „ДѢТСКІЯ МОДЫ“ и „ЗАДУШЕВНОЕ ВОСПИТАНІЕ“, Подписная дѣла каждаго года. „Задушевнаго Слова“, со всѣми объявленіями, приими и приложеніями, съ доставкой и пересыл., — за годъ **ШЕСТЬ РУБЛЕЙ**.
Допуск: разсрочка на 3 срока: 1) при подпискѣ, 2) въ 1-й февр. и 3) въ 1-й март. —
Съ требованіями, съ обозначеніемъ изданія (возраста), обращаться: въ конторы „ЗАДУШ. СЛОВА“, при кнжн. маг. Т-ва М. О. Волфъ — С. Петербургъ: 1) Гост. Дв., 18 и 2) Невскій, 13.

ЗА ГОДЪ — 6 рублей. РАЗСРОЧКА — по 2 рубля.

Гг. годов. подписч. журн. „З. Сл.“ для дѣтей
СТАРШАГО ВОЗРАСТА
(отъ 9 до 14 лѣтъ) получать

52 №№ и 48 ПРЕМІЙ,

12 ТАБЛИЦЪ „ГРѢБНОЕ ЦАРСТВО“, хромофотогр. альбомъ, съ объяснен. текстовъ.

10 НОВЫХЪ ИГРЪ И РАБОТЪ, для вырезанія, склеиванія и пр. для мальчиковъ и дѣвочекъ старш. возр.

12 ВЫП. „ЛИСЕСКИЙ ДЛЯ ДѢТЕЙ“, Собраніе изобр. сок. нѣм. языкъ, подъ ред. Н. Лернера, съ изг. (Новая серия).

8 ВЫП. „ВЕЛИКІЕ МИРА“, Галлерей историческ. лицъ, въ повѣствовательныхъ очеркахъ М. А. Лясного. Съ портретами, картинками съ картинъ и пр. (Новая серия).

12 ТАБЛИЦЪ въ краскахъ „ЧТО НАДО ЗНАТЬ НАНДОМУ“, Первая помощь въ несчастныхъ случаяхъ, съ текстомъ проф. Бернарда Мейера.

12 №№ „ЗАДУШЕВНОЕ ЭХО“, Листовъ кружка корреспондентовъ и корреспондентовъ „Задуш. Слова“.

10 ВЫП. „ЗНАМЕНІТЫЕ РУССКІЕ ПУТЕШЕСТВЕННИКИ“, Биограф. очерки и рассказы Витторіо Русанова, съ портр.

„СПУТНИКЪ ШКОЛЫ“. Календарь и важная книжка для учащихся на 1914-15 уч. годъ въ 4-хъ выдѣлахъ.

и мног. друг.

2 Р.

Г. К. ЛУКОМСКИЙ



СТАРИННЫЕ ТЕАТРЫ

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
1914.

Въ русской научной литературѣ, очень небогатой оригинальными сочиненіями по исторіи театра, нѣтъ ни одной книги, специально посвященной исторіи архитектуры театровъ, и не только средневѣковыхъ или ренессансныхъ, эпохи барокко, Емпіе или «1830», но даже театровъ древнихъ.

Въ существующихъ книгахъ, болѣею частью переводныхъ и касающихся исключительно исторіи греческаго и римскаго театральнаго дѣйства, лишь попутно разсматривается и архитектура театра, но театра какъ обобщеннаго вида, внѣ описанія исторіи всѣхъ или хотя бы наиболѣе типичныхъ театральныхъ построекъ древняго міра.

Такимъ образомъ, на русскомъ языкѣ отсутствуютъ совершенно книги, заключающія въ себѣ изслѣдованія театровъ Сициліи, театровъ эллиновъ въ Малой Азіи, Африкѣ, или хотя бы упоминанія о римскихъ театрахъ Южной Франціи.

Средневѣковый театръ изслѣдованъ русскими учеными подробно, но преимущественно съ литературной точки зрѣнія (Веселовскій). О театрахъ эпохи ренессанса, о театрахъ Италіи академической школы конца XVI столѣтія, или о строителствѣ первыхъ «ранговыхъ» буржуазныхъ театровъ, расцвѣтшихъ пышно въ эпоху барокко и, давшихъ толчекъ къ выработкѣ типа всего современнаго театра — въ русской литературѣ вовсе не упоминается.

Между тѣмъ и иностранная литература по архитектонографіи и сценографіи театровъ чрезвычайно обширна. Существуетъ и много хорошихъ старыхъ книгъ, рассказывающихъ о современныхъ имъ театральныхъ зданіяхъ, и много капитальныхъ изслѣдованій античныхъ театровъ.

Настоящее изданіе, особенно, если ему суждено быть доведеннымъ до конца, явится въ русской литературѣ первымъ, разсматривающимъ исторію театровъ съ архитектонографической точки зрѣнія, внѣ исторіи театра, какъ дѣйства.

Предпринятый обзоръ театрального строительства не претендуетъ, однако, на то, чтобы явиться исторіей архитектуры театровъ: тогда и заглавіе книги было бы соотвѣтствующимъ. Книга — лишь очеркъ отдѣльныхъ строительныхъ типовъ, разсмотрѣнныхъ въ ихъ преемственной связи, поскольку послѣдняя можетъ быть усмотрѣна въ историческомъ ходѣ развитія театрального зданія.

Изданіе дѣлится на три совершенно самостоятельныя части: въ первой, представляющей собою общій обзоръ всей исторіи архитектуры театровъ, разсматриваются главнымъ образомъ античныя театральныя традиціи и ихъ мѣсто въ исторіи эволюціи театральныхъ зданій; такимъ образомъ театры древніе, ренессансные и классицистическіе — являются здѣсь главнымъ матеріаломъ для описанія.

Очеркъ театровъ, исходящихъ изъ основы, создавшейся въ эпоху поздняго ренессанса и барокко, т. е. описаніе всѣхъ театральныхъ сооружений главнымъ образомъ XVII, XVIII и второй половины XIX столѣтія — въ болѣе подробномъ развитіи — составитъ содержаніе второй книги, гдѣ будетъ выяснено также значеніе многихъ художниковъ въ сознаніи театра Италіи. Здѣсь же будутъ подробно разработаны и вопросы по исторіи перспективной декораціи и вопросы сценографіи.

Такимъ образомъ первая и вторая части, посвященные двумъ противоположнымъ школамъ театрального строительства: учению о классическомъ театрѣ и необходимости слѣдовать древнимъ традиціямъ и театру, отразившему вкусы, потребности и формы своего времени, — явятся взаимно дополняющими другъ друга въ томъ смыслѣ, что изъ сравненія обоихъ театральныхъ типовъ выяснятся ярче всѣ достоинства первой школы и всѣ недостатки второй.

Предметъ содержанія третьей книги затронутъ вкратцѣ также и въ первой: это театры эпохи классицизма т. е. конца XVIII и начала XIX столѣтія. Здѣсь предполагается дать описаніе театровъ, заключающихъ уже не только античную планировку, но и классическую обработку, т. е. описаніе театровъ дворцовыхъ, усадебныхъ и особенно тѣхъ, которые находятся въ Россіи.

Содержаніе первой книги о старинныхъ театрахъ слѣдующее. Древнѣйшая форма сценическаго представленія какъ извѣстно, ведетъ свое начало отъ религиозныхъ празднествъ въ честь бога Діониса. Общественный характеръ такихъ празднествъ, объединявшихъ громадную толпу зрителей создалъ типъ античнаго театра на открытомъ воздухѣ, съ расположеніемъ зрительныхъ мѣстъ амфитеатромъ, охватывающимъ собою оркестру, т. е. площадку, гдѣ въ общеніи съ зрителями вокругъ ея мѣстѣ (жертвенника Діониса?) пѣли и танцевалъ хоръ.

Этотъ полукругъ замыкался широкой, но не глубокой сценой, за которой предъ глазами зрителя разстилалась окрестная перспектива, часто являвшая собою пейзажъ изумительной красоты.

Изъ этой общей фizioноміи античнаго театра проистекають главнѣйшія формы его древней архитектуры, составляющей въ книгѣ основную критерій при разсмотрѣніи всѣхъ позднѣйшихъ театральныхъ зданій.

Но историческія свѣдѣнія о ходѣ развитія этой архитектуры античнаго театра, вылившейся въ періодъ наибольшаго развитія греческой трагедіи въ такую своеобразную форму — еще очень скудны въ научной литературѣ. Лишь дошедшія до насъ сочиненія Витрувія, даютъ подробное описаніе плановъ греческихъ и римскихъ театровъ. Соответственно этому источнику въ книгѣ и дано описаніе греческихъ и римскихъ театровъ. Исслѣдованія этихъ театровъ — Серлио, Палладіо и другихъ зодчихъ XVI и XVII столѣтія — вносятъ дополнительные свѣдѣнія въ наши знанія объ античномъ театральномъ строительствѣ.

Раскопки и изученіе во второй половинѣ XIX вѣка англійскими, нѣмецкими и французскими учеными остатковъ сценъ и, главнымъ образомъ, театральныхъ помѣщеній для зрителей въ Греціи, Малой Азіи и Африкѣ проливаютъ еще больше свѣта на эту область древняго строительства, и вотъ, возникаютъ даже проекты реконструкціи нѣкоторыхъ театровъ.

Соответственно этому, на основаніи упомянутыхъ исслѣдованій, опубликованныхъ въ XVI вѣкѣ или въ концѣ XIX столѣтія, въ книгу и внесены болѣе подробныя данныя объ античномъ театральномъ строительствѣ. Античные театры Греціи (и колоній), Рима, Сициліи, Южной Франціи рассмотрѣны подробно, а нѣкоторые памятники архитектуры, связанные съ ними по существу или по своему характеру, какъ части одного грандіознаго замысла — рассмотрѣны вкратцѣ, и лишь попутно; также нѣсколько страницъ текста отведено и нѣскольку иллюстрацій посвящено описанію характера того пейзажа, который окружалъ театры и составлялъ наилучшую декорацию для его сценическихъ постановокъ.

Театръ средневѣковой даетъ намъ обильный матеріалъ для сценографіи, но архитектурнографія его еще не можетъ быть ясно очерчена. Однако нѣкоторые данныя могутъ быть положены въ основу возникающаго позже театра ложъ, и потому они представляютъ значительный интересъ для рассмотрѣнія (во 2-й книгѣ), какъ отправный пунктъ въ развитіи театра эпохи барокко.

Нашъ современный «упадочный» театръ — исходитъ въ сущности изъ этой же средневѣковой структуры. Но и въ первой книгѣ, правда вкратцѣ, представлена архитектурнографія и сценографія средневѣкового театра особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда и въ этихъ театрахъ можно было встрѣтить нѣкоторыя черты античныхъ театровъ.

Въ дальнейшемъ развитіи зданія античнаго театра главную роль играютъ уже не только два главные фактора, руководившіе, помимо эстетическихъ соображеній, зодчими: — измѣнившіяся основы соціальной жизни, градація буржуазныхъ классовъ населенія, прибавляютъ еще одинъ стимулъ — индивидуализмъ, желаніе оставаться въ толѣхъ самавъ собою — а это вызываетъ вмѣстѣ съ формой, унаслѣдованной отъ народнаго средневѣковаго балконнаго театра, — устройство ранговъ ложъ.

Постепенно элементы украшенія портятъ акустику; удлиненные залы уменьшаютъ поле зрѣнія; сложность постановокъ суживаетъ сцену, глубина кулисъ дѣлаетъ необходимымъ искусственное освѣщеніе: спектакли переносятся на вечеръ. Античныя традиціи вытѣсняются новыми запросами жизни, вкусъ къ пышной обработкѣ создаетъ отдалку театровъ въ стилѣ барокко. И, несмотря на то, что вскорѣ сказались всѣ отрицательныя стороны акустики и оптики подобныхъ театровъ, несмотря на протестъ и критики авторовъ, — укрупнившійся типъ зрительнаго зала съ шестью и даже семью ярусами ложъ — нравится публикѣ! Но не надолго прерывается участіе античныхъ традицій въ развитіи театральнаго строительства.

Дѣятельность классической школы конца XVI столѣтія, пытавшейся возстановить, наперекоръ предразсудкамъ и прихотямъ современной буржуазіи, идеалъ классическаго театра — была плодотворна и оставила бы намъ не мало результатовъ; къ сожалѣнію, кромѣ одного случайно уцѣлѣвшаго «Teatro Olimpico» въ Виченцѣ, всѣ остальные театры были или разрушены, или передѣланы, или просто сгорѣли...

Эти театры, представляющіе особый интересъ своимъ совмѣщеніемъ античныхъ традицій съ выполненіемъ современной технической конструкціи — рассмотрѣны въ первомъ томѣ особенно подробно.

Въ концѣ XVIII столѣтія, помимо отдѣльных случаевъ и опытовъ, оставшихся къ сожалѣнію безъ подражанія — возникаетъ вмѣстѣ съ классическими теченіями въ архитектурѣ стремленіе и къ классической обработкѣ и къ такой же планировкѣ театровъ. Во Франціи, Польшѣ, Россіи, Даніи, Голландіи есть много театровъ этой эпохи, созданныхъ на основѣ античныхъ традицій.

Шинкель и Земперъ въ началѣ XIX столѣтія, подъ вліяніемъ изученія антиковъ, снова предпринимаютъ реформу театра въ античномъ направленіи. Не всегда, къ сожалѣнію, ихъ побужденія касались собственно реформы плана и не часто проекты ихъ получали приложеніе. Въ Россіи, однако, приблизительно въ это время (1800 — 1830 годы) воздвигается нѣсколько театровъ прекрасныхъ классицизмомъ своей архитектуры и нѣсколько театровъ, — преимущественно дворцовыхъ и усадебныхъ, — совершенно античной планировки.

Помимо, составляющих заключительную главу книги, общих выводов и предположений о возможности и въ наши дни примѣнить для усовершенствованія театральнаго зданія эти оздоровляющія классическія начала античнаго строительства, къ книгѣ приложенъ — (въ видѣ вступленія) очеркъ, наблюдающагося уже за послѣдніе годы, стремленія возстановить на античныхъ руинахъ классическій, по своему содержанію и по духу театръ подъ открытымъ небомъ, мѣстомъ сосредоточенія котораго являются побережья Средиземнаго моря Франціи (Théâtre Méditerranée) и Южная Італія (Сицилія).

Теченія эти заканчиваются, какъ и надо было ожидать, сооруженіемъ въ Сиракузахъ новаго греческаго театра. Но античный театръ, являясь средствомъ, побуждающимъ говорить о немъ при вопросѣ о возможномъ возстановленіи античныхъ театралъныхъ традицій и объ усовершенствованіи нашего театра въ подобной исторически-подлинной реконструкціи, — не можетъ еще быть признанъ средствомъ, разрѣшающимъ вопросъ о кризисѣ современнаго театра.

На основаніи этого, помимо художественнаго и научнаго изслѣдованія театровъ минувшаго, книга хочетъ служить также напомниманіемъ о томъ, что, принятыя за основу античныя традиціи и формы, могутъ послужить исправленію театральнаго зданія и спасенію (напримѣръ отъ натиска кинематографа) нашего театра, какъ дѣйства. Могутъ служить эти античныя традиціи и большому увлеченію театромъ и развитію въ публикѣ даже энтузіазма по отношенію къ драматическому дѣйствию, но возстановленіе подлинной картины античнаго театра — какъ и всѣ чудесныя постановки «Стариннаго театра» въ Петербургѣ не намотаютъ еще путей къ дальнѣйшей эволюціи театральнаго дѣйства.

Въ первой книгѣ болѣе 500 страницъ; 100 иллюстрацій, отпечатанныхъ на мѣловой бумагѣ, наклеено на бумагу книги; 50 иллюстрацій распределено въ текстѣ.

Иллюстраціи, расположенныя въ возможномъ соотвѣтствіи съ содержаніемъ текста, изображаютъ и общіе виды и детали театровъ древнихъ, ренессансныхъ и барочныхъ, планы ихъ, а также пейзажи и античныя руины.

Украшенія книги главнымъ образомъ заимствованы изъ старинныхъ увражей, но частью выполнены и современными художниками на основѣ античныхъ первоисточниковъ и изображаютъ разныя театралъныя детали и фигуры, позаимствованныя съ античныхъ вазъ или камей, изображающихъ вакханаліи, пляски, игры и театралъныя представленія.

Подробно разработана литература по исторіи архитектуры театровъ; упомянуты лучшія сочиненія, не только непосредственно представляющія собою пособія для изученія того или иного театра или дѣлой эпохи театровъ, но перечислены и такія изданія, одна или двѣ главы въ которыхъ смогутъ представить интересующемуся пособіе для болѣе подробнаго изученія имъ даннаго сооруженія. Упомянуты и сочиненія зодчихъ въ которыхъ встрѣчаются обмѣры и изслѣдованія театровъ, а также изданія, заключающія біографическія данныя о строителяхъ театровъ.

Книга издана въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ и будетъ продаваться въ лучшихъ магазинахъ Петербурга (М. О. Вольфъ, Карбасниковъ, Митюрниковъ, Суворинъ, Поповъ, Мелье), Москвы (Вольфъ, Шибановъ и др.), Кіева (Издиковскій) и др. городовъ.

Въ С.-Петербургѣ книга также имѣется въ продажѣ въ магазинѣ «Краснаго Креста», Морская 38; въ конторѣ редакціи журнала «Зодчій» (Мойка 83) и на Художественныхъ Выставкахъ.

Главный складъ изданія у автора: С.-Петербургъ. Каменноостровскій проспектъ д. 65, кв. 45. Т. 243-73.

Первый томъ поступитъ въ продажу
въ Декабрѣ 1913 года.

