
АПОЛЛОНЪ
А.Б. 1912.

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

ФРАНЦУЗСКОЕ СОБРАНІЕ С. И. ЩУКИНА

Я. Тугендхольдъ

‚Искусству—учатся въ музеѣ'.

П. Ренуаръ.

I



ОЛЕКЦІОНЕРСТВО, вѣроятно, такъ же старо, какъ и живопись, но колекціонерство современное—явленіе особаго порядка. Легко было покровительствовать искусству въ эпоху Медичи, когда между меценатомъ, художникомъ и гласомъ народа существовала нѣкая идейная солидарность, когда вкусы частнаго заказчика были лишь высшимъ выраженіемъ вкусовъ цѣлаго колектива. Но въ наши неустойчивые и переоцѣночные дни собирать творчество современниковъ можетъ только маніякъ, спекулянтъ или ‚любитель', чье эстетическое сознаніе выше сегодняшняго дня. Одинъ парижскій marchand de tableaux мѣтко охарактеризовалъ господствующій типъ западно-европейскаго колекціонера послѣдняго времени: ‚Если, приходя къ обладателю Бугро, вы попробуете освѣдомиться, сколько онъ стоитъ—васъ попросятъ удалиться, но если вы посѣтите собственника Сезанна и не справитесь, за сколько бы онъ его продалъ—васъ больше не примутъ'. Дѣйствительно, многія изъ современныхъ колекцій—лишь временныя пристанища картинъ (сегодня онѣ—тамъ, а завтра—въ Америкѣ), и становится досадно и горько за эти общечеловѣческія цѣнности, отнятыя у общества, тѣснящіяся въ золотой клѣткѣ частной квартиры и любимыя лишь тщеславной любовью. Но есть и другія, правда—немногія, колекціи, гдѣ картинамъ живется лучше, чѣмъ въ музеяхъ, гдѣ онѣ окружены бо̀льшимъ вниманіемъ и гдѣ, сбереженныя, онѣ лелѣемы, какъ дѣти, которыхъ ждетъ будущій день. Въ нашу эпоху, когда ‚сплоченное большинство' въ лучшемъ произведеніи искусства замѣчаетъ лишь ‚гадкаго утенка', когда офиціальныя учрежденія отстаютъ отъ разбѣговъ жизни, спохватываясь лишь черезъ много лѣтъ,—такія собранія призваны играть роль дѣйственную и живую, ибо на нихъ воспитываются грядущія поколѣнія. ‚Искусству—учатся въ музеѣ'.

Именно такимъ собраніемъ, такимъ музеемъ, но чуждымъ ‚музейнаго' духа, и является французское собраніе Сергѣя Ивановича Щукина.

Поистинѣ любитъ неожиданности старая Москва,—на Знаменкѣ, недалеко отъ церкви Знаменія Пресвятыя Богородицы, въ старинномъ барскомъ домѣ вотъ уже пятнадцать лѣтъ какъ находится это убѣжище новѣйшей западной культуры.

Послѣ иностранной залы С. М. Третьякова и Кушелевской галереи, это—старѣйшее въ Россіи собраніе французской живописи и вмѣстѣ съ тѣмъ—ихъ естественное продолженіе. Тамъ—романтики и барбизонцы, здѣсь—конецъ XIX и начало XX вѣковъ.

Здѣсь можно спорить о своевременности или преждевременности подобнаго текущаго ‚музея', но нельзя оспаривать того, что на каждой пріобрѣтенной картинѣ — печать таланта. Здѣсь можно спорить о законности того или иного художественнаго движенія, но нельзя оспаривать законности самаго движенія въ искусствѣ. Здѣсь есть келья Пикассо, но нѣтъ келейнаго подхода къ живописи. Здѣсь заражаешься юношескимъ энтузіазмомъ и мудрой широтой самого хозяина, который никогда не стоитъ на одномъ мѣстѣ, но, ища новаго, не отрекается отъ стараго и — чтя преемственность — не сжигаетъ вчерашнихъ кумировъ во имя сегодняшнихъ. Здѣсь въ видѣ девиза должны быть начертаны на дверяхъ Щукинскія слова: ‚Прежде чѣмъ я сужу о картинѣ—она должна повисѣть у меня съ годъ, я долженъ привыкнуть къ ней и понять ее'. Золотыя слова, столь поучительныя для насъ, русскихъ, привыкшихъ къ быстрымъ ‚кулачнымъ приговорамъ' и лишь недавно привыкшихъ къ Щукинской колекціи, слова—оправдавшіяся вполнѣ.

Москвичей, знавшихъ французовъ лишь по барбизонцамъ Третьякова, первые привезенные Щукинымъ пейзажи Моне такъ же возмущали, какъ нынѣ—Пикассо; недаромъ одна картина Моне исчерчена была протестующимъ карандашемъ одного изъ Щукинскихъ гостей! * Въ то время, даже Сѣровъ видѣлъ въ ‚Пьеро и Арлекинѣ' Сезанна (‚Mardi-gras') лишь ‚деревянныхъ болвановъ',—но прошли года, и тотъ же Сѣровъ, со свойственной ему искренностью, признался, что эти ‚деревянные болваны' не выходятъ у него изъ головы! С. И. Щукинъ побѣдилъ свою воскресную публику. И не его вина, если эта побѣда, помимо блага, привела и къ опьяненію русской молодежи модернизмомъ. Наоборотъ, урокъ Щукинскаго собранія—урокъ культуры, послѣдовательности и труда.

Вотъ анфилада комнатъ, отъ первыхъ импресіонистовъ—до Пикассо; такъ логически шло развитіе французской живописи и такъ же постепенно шло развитіе самого С. И. Щукина. Онъ принадлежитъ къ семьѣ, гдѣ каждый изъ пяти братьевъ—страстный колекціонеръ: И. И. Щукинъ—владѣлъ Гойей, Греко и Зурбараномъ, Д. И.—собралъ колекцію французской и голландской живописи XVII и XVIII вв., Н. И.—стариннаго серебра, и, наконецъ, П. И.—древне-русскаго искусства. Самъ Сергѣй Ивановичъ сталъ собирать ‚французовъ' съ конца 90-хъ годовъ, и первыя его пріобрѣтенія были какъ разъ такими, какими въ то время надлежало быть первымъ пріобрѣтеніямъ. Но все таки это былъ не салонъ Елисейскихъ Полей, а

* Въ числѣ этихъ ‚протестовъ' не могу не упомянуть съ негодованіемъ и клеветническую книжку г-жи Сѣверовой-Нордманъ.



Курбе. „Хижина въ горахъ".

Courbet. „Chaumière dans la montagne".

доброкачественный и болѣе серьезный Champ de Mars; это были пейзажи Тауло и Патерсона, Котте и Симона и даже—‚Испанки' Зулоаги. Въ 1897 году Ѳ. Боткинъ, парижскій старожилъ, обратилъ его вниманіе на Клода Моне въ галереѣ Durand Ruel. Щукинъ тотчасъ пріобрѣлъ его ‚Аржантейльскую Сирень'—это былъ первый Моне въ Россіи. Отнынѣ судьба будущаго собранія была рѣшена: между Парижской rue Laffitte, гдѣ сходятся всѣ артеріи современнаго французскаго искусства и которую знаютъ всѣ ‚любители', и Знаменкой, въ старой Москвѣ, завязалась крѣпкая нить. Отнынѣ съ полнымъ сознаніемъ пошелъ Щукинъ къ поставленной цѣли.

II

И вотъ раскрыта передъ нами первая героическая страница изъ исторіи современнаго искусства—вотъ снова рядомъ, хотя и на стѣнахъ московскаго дома, сгруппировались тѣ самые ‚отверженные' художники, нынѣ уже увѣнчанные славой, глубокіе старцы или покойники, которыхъ нѣкогда третировали, какъ ‚комунаровъ', не принимали въ Салоны, шутки ради окрестили ‚импресіонистами'. Вотъ снова передъ нами вся école des Batignolles, собиравшаяся въ 70-хъ годахъ у Эдуарда Мане и въ скромномъ кафе Монмартра для проложенія новаго пути въ искусствѣ—Фантенъ Латуръ, Писсарро, К. Моне, Сислей, Ренуаръ, Дега, Сезаннъ.

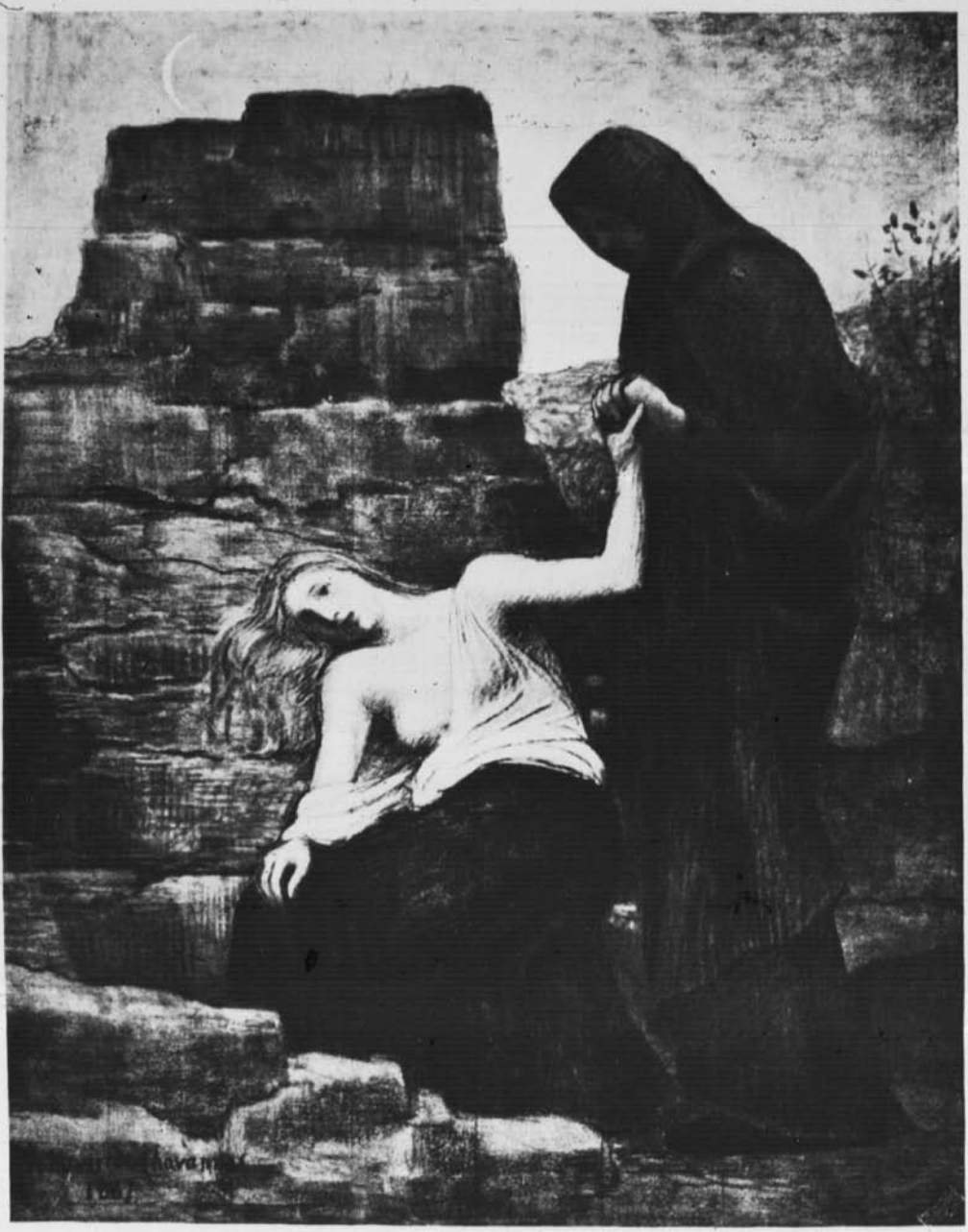
Не случайно повѣшена небольшая картина Гюстава Курбе ‚Хижина въ горахъ'—въ первой комнатѣ Щукинскаго собранія. Это—преддверіе къ послѣдующимъ залamъ; это—одна изъ послѣднихъ работъ Курбе (очевидно въ Швейцаріи) и вмѣстѣ съ тѣмъ одна изъ точекъ исхода всей современной французской живописи. Ибо темная палитра Курбе такъ же, какъ и серебристая туманность Коро, наложили свою печать на первыя произведенія импресіонистовъ, и только съ преодолѣнія той и другой началось ихъ самостоятельное утвержденіе въ исторіи живописи, лозунгомъ котораго было: отъ мрака—къ свѣту.

Въ ‚Завтракѣ на травѣ', написанномъ Клодомъ Моне, очевидно, подъ вліяніемъ и въ честь знаменитой аналогичной картины Эдуарда Мане, появившейся тремя годами раньше, это вліяніе Курбе еще очень замѣтно. Правда, здѣсь уже не коричневыя, какъ у послѣдняго, а черно-синія тѣни, но все же онѣ еще не прозрачны, и еще не вибрируетъ жемчужными переливами бѣлизна скатерти и рукавовъ мужской сорочки. Но замѣчательно, что уже въ этой ранней картинѣ чувствуется будущій Моне-пейзажистъ: въ противоположность Мане, онъ трактуетъ тотъ же сюжетъ съ гораздо большимъ интересомъ къ пейзажной декораціи, чѣмъ къ фигурамъ, и самыя фигуры распредѣлены у него естественнѣе и случайнѣе, нежели у Мане, расположившаго ихъ, какъ извѣстно, въ позахъ ‚морскихъ боговъ' Рафаэля (‚Судъ Париса'). Кто оказался болѣе правымъ и провиденціальнымъ—Мане, сочетавшій модернизмъ фигуръ съ класической композиціей, или Моне,



Пюви де Шаваннъ. ‚Бѣдный рыбакъ' (1879).

Puvis de Chavannes. ‚Le pauvre pêcheur'.



Пювп де Шаваннъ. „Состраданіе" (1887).

Puvis de Chavannes. „La commisération".

построившій всю композицію на реалистической ‚случайности' модернизма—мы увидимъ впослѣдствіи. Пока же отмѣтимъ эту характерную для Моне и уже въ 1866 году проявившуюся черту.

‚Дама въ саду', также одинъ изъ немногихъ фигурныхъ пейзажей Моне,—превосходный образецъ его первой, навѣянной Мане и Курбе и не лишенной черноты, манеры. Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ знаменуетъ уже бо́льшую интенсивность цвѣта, а самое платье дамы, бѣлое, но затѣненное холодной голубизной, уже обнаруживаетъ наблюдательность къ атмосферической метаморфозѣ. На этотъ путь окончательно натолкнула Моне его совмѣстная съ Писсарро поѣздка въ Амстердамъ и Лондонъ. Вибрирующій полутонами влажный воздухъ этихъ мѣстъ сдѣлалъ изъ него ‚импресіониста'; оставивъ Парижъ, онъ поселился на берегу Сены сначала въ Аржантейлѣ, а затѣмъ—въ Ветейлѣ. Именно къ этому раннему періоду его ‚plein air'a' и относится ‚Аржантейльская Сирень' (1873) въ Щукинскомъ собраніи. Правда, здѣсь еще интимная дымка барбизонцевъ, но въ нѣжной зелени и въ розоватомъ цвѣту дерева уже свѣтится новый Моне, который, будучи въ Амстердамѣ увидѣлъ свѣтлыя японскія гравюры. ‚Скалы въ Этрета' и въ ‚Бель-Илѣ' (1886) открываютъ собой серію морскихъ пейзажей Моне и вмѣстѣ съ тѣмъ—полную самостоятельность его творчества. Вода у Курбе—статична, волны онъ наслоетъ одна на другую такъ же, какъ и скалистые пласты. Для Моне же морской пейзажъ прежде всего—симфонія красокъ, голубая или лиловая, въ которой crescendo мазковъ внушаетъ иллюзію движенія воды, нарастанія волнъ. Симфонія красокъ, въ которой сами скалы играютъ роль только наиболѣе звучныхъ акордовъ, ибо въ нихъ лишь сгущаются, въ сущности, тѣ же оттѣнки, которые расходятся зыбью мазковъ вокругъ, по всему полотну.

Въ 1886 г. Моне окончательно поселяется на Сенѣ, въ Giverny, гдѣ и остается жить навсегда, лишь изрѣдка пріѣзжая въ Парижъ, и въ нѣжной зеленой гармоніи его ‚Луговъ Живерни'—умиленное спокойствіе найденнаго счастья. Теперь уже онъ не ищетъ новой природы—все хорошо и окрестъ, остается только показать одно и то же, но въ разныхъ смѣнахъ дня и погоды. И вотъ, начиная съ 90-хъ годовъ, быть можетъ, слѣдуя примѣру Хокусаи и Хиросиге или повинуясь экспериментальнымъ велѣніямъ своего времени, Моне пишетъ цѣлыя серіи одного и того же пейзажа—при разномъ освѣщеніи и въ разное время года. У Щукина есть образецъ первой серіи этого рода—‚Стогъ сѣна' (1890—91). Изъ второй—‚Руанскій соборъ' въ полдень и вечеромъ—кружевной призракъ, сплетенный изъ золотистыхъ и голубовато-лиловыхъ тоновъ, солнца и тѣни: въ полдневномъ—больше солнечной пыли и меньше синевы, въ вечернемъ, окропленномъ синей тѣнью,—меньше солнца... Изъ дальнѣйшихъ серій здѣсь имѣются ‚Бѣлыя кувшинки' среди сплошной зеленой чащи, которая нисколько не скучна, ибо листья и вода явлены не съ Шишкинской протокольностью, а намеками мазковъ—цвѣтущихъ вертикально и горизонтально, по направленію формы. Къ тому же періоду относится и ‚Видъ

Ветейля' (куда Моне вернулся на время для новой серіи водныхъ пейзажей)—прозрачная, какъ акварель, струящаяся рябь эѳира. Наконецъ, въ ‚Чайкахъ' (1904) мы видимъ образецъ одной изъ послѣднихъ серій Клода Моне—его синихъ лондонскихъ тумановъ. Здѣсь ужъ нѣтъ ничего, кромѣ торжествующаго оттѣнка, и въ этомъ—послѣднее слово Моне, завершеніе его пути: отъ черноты Курбе—къ солнцу, и отъ полихроміи солнечнаго спектра—къ нѣжному единству тумана...

Такъ представлены въ собраніи Щукина главнѣйшія вѣхи творчества Клода Моне, и хорошо, что онъ остановился на ‚Чайкахъ'—въ дальнѣйшихъ работахъ утомленная кисть старика-художника лишь повторяетъ себя...

Рядомъ съ этимъ славнымъ зачинателемъ импрессіонизма—его вѣрный другъ и тихій спутникъ, Альфредъ Сислей, чья жизнь протекла въ сплошной нищетѣ, но у кого нищета не убила женственно-мягкой любви къ природѣ,—Сислей, ученикъ Моне и продолжатель Коро.

Алвотъ и Камиллъ Писсарро, старѣйшій изъ импрессіонистовъ, идеологъ движенія, учитель Сезанна и Гогена, открывшій имъ тайну plein air'a, Писсарро, огромное значеніе котораго еще недостаточно учтено, затменное славой Моне. Правда, Писсарро былъ въ меньшей степени надѣленъ Божьей милостью, какъ живописецъ, нежели Моне: его палитра бѣднѣе. Но онъ—глубже и смѣлѣе. Это онъ первый, послѣ длиннаго цикла деревенскихъ пейзажей, на шестьдесятъ шестомъ году жизни, рискнулъ закрѣпить на полотнѣ мельканіе современной улицы, городской plein air. Преемникъ Милле, онъ сталъ живописцемъ города—ибо этого требовала логика импрессіонизма, та самая логика, которая въ наши дни привела къ Маринетти. Но какъ не похожъ онъ, вдумчивый Писсарро, на ‚уличниковъ' современности! Въ его Avenue de l'Opéra—не ребусъ улицы, а сама улица—дымно-желтая, осеребренная сизымъ парижскимъ туманомъ и вибрирующая синими, тающими и вновь возникающими, точками экипажей...

Другой соратникъ Моне—П.-А. Ренуаръ, художникъ, для котораго живопись—вторая природа, художникъ (по выраженію О. Мирбо), ‚влюбленный въ поверхность вещей и никогда не создавшій ни одной печальной картины', художникъ, котораго хочется назвать нѣкіимъ стихійнымъ явленіемъ—какъ стихійна весна. Ибо какъ иначе объяснить, что въ этомъ сынѣ портного, бывшемъ рабочемъ, воскресло все сладострастіе Ватто и Буше, вся жизнерадостность галантнаго вѣка?

Но живопись Ренуара—не только праздничное радованіе, не только скольженіе глаза по прекрасной поверхности вещей, но и будничный трудъ. Къ счастью для искусства, этотъ бывшій ремесленникъ навсегда остался такимъ же ремесленникомъ въ искусствѣ. Этотъ уроженецъ Лиможа, славнаго центра эмали, работавшій по фарфору и только потому ставшій *просто* живописцемъ, что его не приняли въ Севрскую мануфактуру въ качествѣ живописца-рабочаго, навсегда сохранилъ въ своемъ искусствѣ эмалевый блескъ, плѣнительную фарфоровую легкость мазка. Онъ прошелъ такую же длинную школу подготовки (apprentissage), какъ и тѣ средне-



Моне.
„Завтракъ въ лѣсу."

Monet.
„Déjeuner sous bois."

вѣковые подмастерья, объ исчезновеніи которыхъ онъ съ такой горечью пишетъ въ своемъ недавнемъ предисловіи къ техническому трактату о живописи Ченнино Ченнини. Онъ вобралъ въ себя всю художественную культуру Франціи, онъ воспитался на Энгрѣ—и недаромъ отъ него исходитъ призывъ къ музею, какъ школѣ искусства!

Здѣсь, у Щукина, Ренуаръ представленъ самыми характерными гранями своего таланта. Вотъ ‚Дѣвушки въ черномъ' и ‚Дама въ черномъ' (‚Портретъ'), въ самомъ названіи которыхъ—историческій моментъ. Я говорилъ, что импресіонизмъ начался съ преодолѣнія черноты Курбе. ‚Природа не знаетъ чернаго цвѣта'—таковъ былъ лозунгъ эпохи, подкрѣпленный научными изысканіями Шеврейля въ области спектральнаго анализа. Но Ренуаръ занялъ въ этомъ походѣ противъ чернаго цвѣта свою, особую позицію. Клодъ Моне по возможности избѣгалъ черныхъ мотивовъ—Ренуаръ сознательно возвращался къ нимъ, волнуемый проблемой чернаго и бѣлаго; таковы его ‚Амазонка' (1873), ‚Дама въ черномъ' (Люксембургскій музей), ‚Ложа' и многія другія. Въ этой любви къ черному цвѣту сказалось, быть можетъ, увлеченіе Веласкезомъ, а также—велѣніе современности, ибо разъ черное преобладаетъ въ дѣйствительной жизни—надо найти его эстетическое разрѣшеніе. И онъ нашелъ. Сначала его радовалъ Веласкезовскій контрастъ чернаго съ сѣрымъ и бѣлымъ (‚Ложа'), а затѣмъ—и самая черная гамма. Здѣсь сказалось все значеніе plein air'a, вся магія воздушной гармоніи: вѣдь достаточно окружить черное иными цвѣтами, чтобы и оно само стало цвѣтомъ, заиграло драгоцѣнными отблесками. Здѣсь обнаружилось и прошлое Ренуара—его живопись по эмали, его Лиможское происхожденіе; въ немъ воскресъ золотыхъ дѣлъ мастеръ XIII вѣка. Таковы эти черныя платья ренуаровскихъ женщинъ—роскошная эмалевая ніелль изъ горячихъ, зеленовато-лиловыхъ сверканій. И вотъ ‚Дѣвушки въ черномъ'—а самой черноты то и нѣтъ...

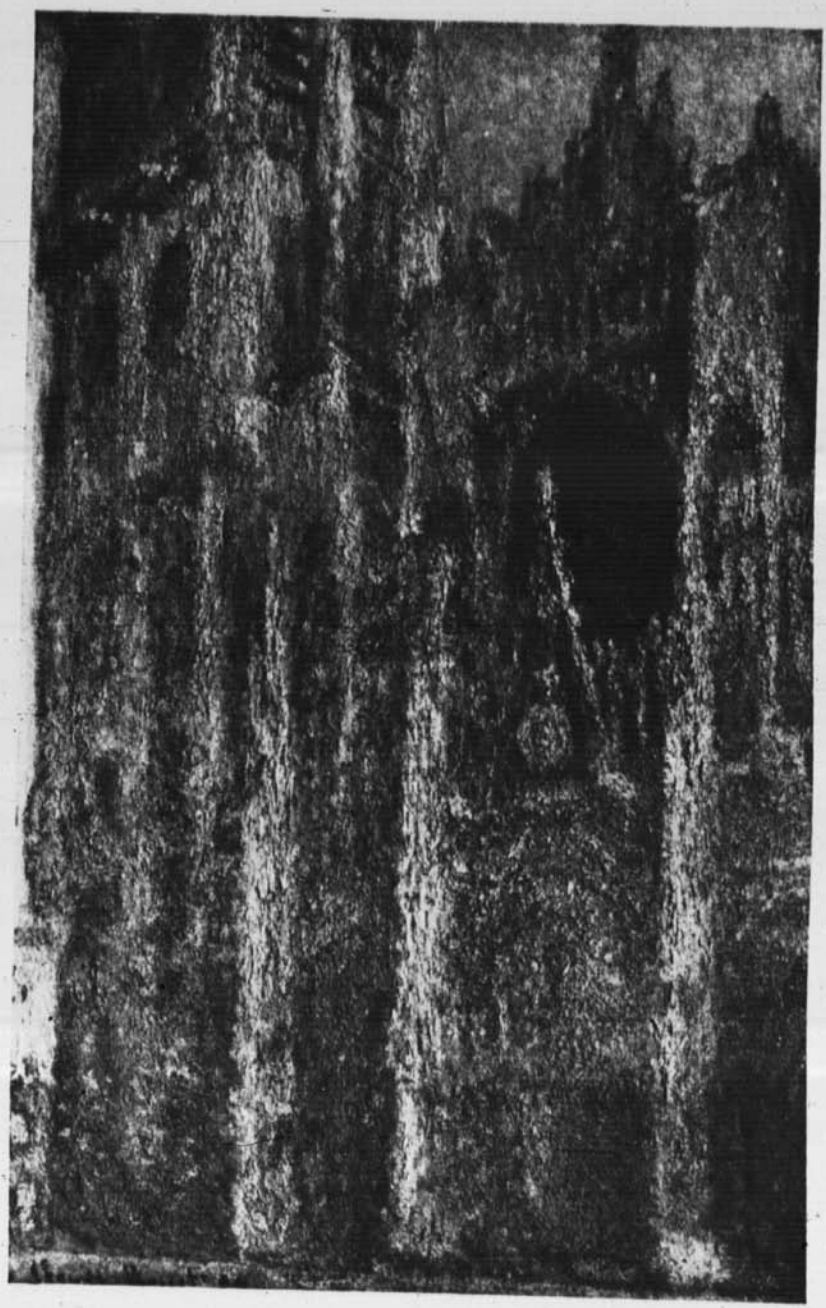
Неудивительно, что этотъ чувственникъ краски, вѣчно-юный старикъ, никогда не создавшій ни одной печальной картины, долженъ былъ стать живописцемъ женской наготы, сіяющей женской кожи. Конечно, не только послѣдняя плѣняетъ его: въ ренуаровской наготѣ—вся строгость энгровскихъ очертаній, вся скульптурность энгровскихъ женщинъ, что моются въ ‚Турецкой банѣ'. Въ розовотѣлой и округлой полнотѣ Ренуара всегда угадывается скелетъ прочной формы... Но все таки главное очарованіе ренуаровской наготы—въ ея ‚поверхности', въ этой атласно-розовой кожѣ съ нѣжными сизыми отливами, отраженіями голубоватой подушки—какъ на картинѣ Щукинской колекціи. Эта женская кожа,—все та же блестящая, ренуаровская, эмалевая pâte,—одно изъ высшихъ достиженій современной живописи въ области Эроса.

Но ренуаровскій Эросъ — не только эротика, и здѣсь, конечно, различіе между нимъ и рококо. Это — высшее религіозное любованіе жизнью, какъ его формулировалъ Гюйо:

> Je me suis pris d'amour pour tout ce que je vois.
> L'art, c'est de la tendresse.

Прекрасно представленъ у Щукина и Дега. Правда, здѣсь всего пять работъ его, но зато каждая—жемчужина, и каждая—одна изъ ступеней его эволюціи: лошади, танцовщицы, нагота. Пять работъ достаточны для Дега; его картины—рѣдчайшіе драгоцѣнные камни, которыхъ и не должно быть много. Это какъ-то не пристало Дега... Онъ еще живъ, этотъ почти восьмидесятилѣтній художникъ, но почему то кажется, что его уже нѣтъ, что онъ—легендарное лицо. Никто такъ не чуждается гласности, ничья жизнь не окружена такимъ ореоломъ непроницаемости, какъ его. Что извѣстно о немъ, нашемъ современникѣ? Только то, что онъ никого не пускаетъ къ себѣ и только изрѣдка бросаетъ публикѣ или по адресу враговъ острые, какъ иглы, парадоксы и крылатыя слова; таково его знаменитое, стократно оправдавшееся ‚on nous fusille—mais on fouille nos poches'... Мы знаемъ еще, что въ 1893 году онъ выставлялъ въ послѣдній разъ и съ тѣхъ поръ работаетъ только для себя, какъ Гюставъ Моро, или вѣрнѣе—какъ ученый, запершись въ своей лабораторіи. Мы знаемъ еще, что въ прошломъ году одна изъ его картинъ—ничуть не лучшая, чѣмъ тѣ, что у Щукина—была перепродана за баснословную цѣну, высшую изъ когда либо достигнутыхъ художниками при жизни; но и это—только лишній признакъ его миѳической славы...

И все таки, этотъ остро-видящій старецъ—не миѳическое лицо, возникшее какъ deus ex machina, а художникъ, прошедшій очень длинную, очень строгую и очень послѣдовательную школу. Болѣе того, этотъ рѣзкій насмѣшникъ и упрямый индивидуалистъ въ жизни оказывается необычайно покорнымъ труженикомъ въ искусствѣ, а за его современными сюжетами, казалось бы совершенно разрывающими съ историческими традиціями, обнаруживается благоговѣйное изученіе старыхъ мастеровъ, суровая дисциплина, неуклонная логика. ‚Все, что я дѣлаю,—сказалъ онъ однажды,—является продуктомъ соображенія и изученія старыхъ мастеровъ; непосредственности, темперамента и вдохновенія—я не знаю'. Конечно, это лишь парадоксъ—какъ и все у Дега; конечно, помимо ‚ума холодныхъ наблюденій' у него немало и ‚сердца горестныхъ замѣтъ'—и геніальный вкусъ, и сладострастный темпераментъ колориста. Но есть въ этихъ словахъ и правда—правда француза. Въ немъ совмѣщается революціонеръ и классикъ, новаторъ и традиціонистъ, другими словами—то самое гармоническое сочетаніе, которое являетъ живую душу французскаго искусства. Французъ никогда не ‚отряхаетъ прахъ отъ своихъ ногъ', не отрекается отъ наслѣдства — подобно Э. Мане, соединившему класическую композицію съ современнымъ сюжетомъ. Развитіе французскаго искусства идетъ не столько скачками—отъ одной ‚бездны' къ другой, сколько діалектически—путями синтеза. Въ этомъ—сила французской живописи, въ этомъ тайна Дега. И онъ былъ фактически правъ, когда открещивался отъ односторонняго ярлыка ‚импресіониста'—не изъ отсутствія чувства товарищества, но изъ чувства справедливости. И кто не удивится, узнавъ, что этотъ спортсменъ, балетоманъ и любопытникъ женскихъ будуаровъ—страстный поклонникъ итальянскихъ примитивовъ, Пуссена



Моне. „Руанскій соборъ вечеромъ" (1894). *Monet. „La Cathédrale de Rouen le soir".*



Моне. „Городокъ Ветейль" (1901).

Monet. „Vue de Vetheuil".



Моне. „Бяли кувшинки" (1899).

Monet. „Les nymphéas".



Моне. ‚Стогъ сѣна'.

Monet. ‚Meule de foin'.

и Энгра, что онъ самъ писалъ педантично точные портреты въ духѣ Клуе и Гольбейна, что онъ прошелъ черезъ долгій періодъ историческаго жанра и до 70-хъ годовъ былъ постояннымъ экспонентомъ официальнаго Салона...

Но знаменательно, что уже въ исторической композиціи ‚Спартанскіе дѣвушки и юноши' Дега подмѣнилъ традиціонно-греческіе типы — современно-парижскими (такъ же, какъ и Домье въ своей сатирической серіи Histoire ancienne). Батальной картиной ‚Scènes de genre au moyen age' закончился періодъ его академической живописи—общее движеніе идей, выразившееся въ романѣ ‚Manette Salomon' Гонкуровъ, увлекало его къ современности. И вотъ, съ начала 70-хъ годовъ, отъ всадниковъ Карла VII онъ переходитъ къ современнымъ жокеямъ. Одна изъ картинъ этого цикла и находится у С. И. Щукина. Въ этой прекрасной пастели, въ нѣжно-пушистомъ коврѣ зелени, повитомъ розовыми жилками, въ мѣдно-красныхъ арабескахъ лошадей съ на-лету схваченными взмахами ногъ — уже весь Дега. Въ лошади полюбилась ему быстрая смѣна движеній, неожиданность силуэта, а отсюда лишь одинъ шагъ до выявленія животнаго—и въ человѣкѣ. И вотъ, начиная съ ‚Балета Роберта Дьявола', онъ пишетъ сцену и кулисы,—сцену, видимую изъ перваго ряда или даже изъ оркестра, откуда назойливо видна неприкрашенная правда балеринъ и кулисы, гдѣ она еще обнаженнѣе. У Щукина три чудесныхъ образца этой балетной серіи.

Въ ‚Танцовщицахъ на репетиціи'—прихотливое соединеніе аристократическаго колорита съ острой выразительностью фигуръ и ‚импресіонистской' неожиданностью композиціи. Развѣ не Веласкезовскій букетъ—эта серебристая голубизна туникъ и розовое окно и этотъ сѣрый полъ репетиціонной залы, повторяющій тѣ же нюансы, словно осыпанный лепестками розъ. А рядомъ съ этимъ—кричащая худоба ногъ и внезапное темное полукружіе витой лѣстницы, нарушающее академическіе законы композиціи. Однако, эта восхитительная японская подробность, это вторженіе случайности лишь ущемляетъ композицію, но не нарушаетъ ея ритма: наклонное движеніе танцовщицъ словно повторяетъ ущемленный серпъ самой лѣстницы... И эти худыя ноги танцовщицъ, и эти воздушныя складки туникъ рисуетъ онъ съ такой же строгостью, какъ раньше — класическія складки своихъ историческихъ персонажей...

Въ ‚Балеринѣ у фотографа'—еще интимнѣе колоритъ, перламутрово-серебристый, какъ у Шардена, и остро подчеркнутый краснымъ цвѣткомъ на корсажѣ, и еще больше экспресіи: поистинѣ—bête humaine, героиня Зола и Гонкуровъ, эта балерина, гримасничающая передъ зеркаломъ, на фонѣ тусклаго пейзажа столичныхъ крышъ. Ренуаръ, преемникъ Ватто, писавшій всѣхъ своихъ обнаженныхъ женщинъ съ la petite Nini, горничной-модели, сдѣлалъ ее — богиней; правдолюбецъ Дега дѣлаетъ изъ Терпсихоры—простонародную дѣвку Альдонсу...

‚Танцовщицы на репетиціи' и ‚Балерина у фотографа'—превосходныя доказательства того, какъ можетъ подъ кистью художника самый банальный сюжетъ, ‚кусокъ

жизни, грубой и бѣдной', претвориться въ красивую ‚легенду', —Дега никогда не боялся литературности и никогда не впадалъ въ передвижническое повѣствованіе... Но не можетъ душа художника пребывать лишь во власти скепсиса; такъ и Дега увидѣлъ на сценѣ не только ‚взаправдашнее' уродство балеринъ, но и яркую красочность — хотя бы и илюзорную, хотя бы и бенгальскій огонь, но все таки яркую красочность, которой нѣтъ въ городѣ, внѣ театра. Таковы его голубыя ‚Танцовщицы', залитыя свѣтомъ рампы, —переливы сине-зеленаго пламени и бронзы волосъ, арабески яркаго ковра...

Наконецъ, послѣдняя картина ‚Туалетъ' —одинъ изъ лучшихъ образцовъ его позднѣйшаго увлеченія (съ половины 80-хъ годовъ)—наготой. Какъ раньше ненасытная жажда правды влекла его подсматривать за балеринами въ уборныхъ театра, такъ теперь онъ подглядываетъ за женской наготой въ тѣ минуты, когда она не позируетъ, когда она вся на свободѣ—какъ животное, съ котораго сняли узду. Но и здѣсь онъ остается ученикомъ Энгра и эту нечаянную животность движеній передаетъ съ линейной строгостью и силуэтной четкостью Луврской ‚Одалиски'. И здѣсь умѣряетъ онъ правду рисунка илюзіей колорита,—такъ, въ ‚Туалетѣ' розовый перламутръ наготы, играя переходными оттѣнками, красиво связуетъ звучные контрасты желтой занавѣски (на которой пламенѣютъ женскіе волосы) и голубого бѣлья...

Таковы виднѣйшіе представители ‚импресіонизма', собранные Щукинымъ,—нѣкогда публика готова была творить надъ ними судъ Линча; нынѣ свершился надъ ними судъ исторіи — они стали для насъ класиками.

Но прежде чѣмъ мы пойдемъ дальше по заламъ Щукинскаго собранія, воздадимъ должное и другимъ ‚отверженнымъ' мастерамъ той же эпохи—Уистлеру, Пюви де Шаванну, Каррьеру—тѣмъ одинокимъ въ исканіяхъ своихъ мастерамъ, на которыхъ никому не удалось налѣпить ярлыка. Первый (хотя и не французъ) представленъ здѣсь двумя Arrangements и Nocturne изъ серіи его музыкальныхъ гармоній; второй—восхитительной варьяціей ‚Бѣднаго Рыбака', пожалуй, еще болѣе плѣнительной и нѣжной, чѣмъ та, которая въ Люксембургскомъ музеѣ. Третій—своими женскими портретами, полными интимной, тихой красоты...

III

Хотя Сезаннъ и принадлежитъ къ тому же поколѣнію, что и Клодъ Моне, хотя онъ и раздѣлилъ участь всей ‚Батиньольской школы' — но смотрѣть на него и говорить о немъ надо отдѣльно. Да и самъ онъ, повидимому, догадывался о своей о с о б о й миссіи. Въ томъ, что этотъ странный художникъ, самый засмѣянный и ненавидимый изъ всѣхъ импресіонистовъ, называемый не иначе, какъ ‚анар-



Ренуаръ. „Дѣвушки въ черномъ".

Renoir. „Jeunes filles en noir".

хистъ' и ‚комунаръ', какъ ни въ чемъ не бывало столько лѣтъ посылалъ свои работы въ Салонъ (разумѣется, тщетно) и до конца своей жизни мечталъ о принятіи туда, было не одно лишь комическое и провинціальное, но и нѣчто другое. Съ наивнымъ упрямствомъ ребенка онъ хотѣлъ доказать, что его мѣсто — тамъ, въ офиціальномъ Салонѣ, что его отверженіе—лишь нѣкое недоразумѣніе. И, дѣйствительно, мы знаемъ теперь, что это было историческое недоразумѣніе. И не только потому, что ему навязывали роль комунара, а онъ жилъ, какъ рантье, въ провинціальной глуши, посѣщалъ регулярно мессу и придерживался консервативнаго образа мыслей. Но потому, что его живопись дѣйствительно— объективна и общеобязательна, потому что онъ д ѣ й с т в и т е л ь н о класикъ. ‚Я хочу сдѣлать изъ импресіонизма нѣчто солидное и долговѣчное, какъ искусство музеевъ'— говорилъ онъ—и эту миссію ему удалось выполнить. Его искусство — класично, ибо въ немъ равновѣсіе между объективной природой и субъективностью художника, между интелектомъ и чувствомъ, общимъ и частнымъ. И самъ онъ класиченъ, ибо въ немъ претворились обѣ тенденціи, оба темперамента импресіонизма. Въ немъ и Ренуаръ и Дега, но въ нѣкоемъ высшемъ соединеніи. Какъ Ренуаръ, онъ сладострастный колористъ; какъ Ренуаръ, онъ любитъ прекрасную матерію вещей, эмалевую pâte живописи, блескъ сырой краски. Какъ Дега, онъ любитъ правду—неприкрашенную, сырую правду вещей, характерное и уродливое въ человѣкѣ.

Но онъ крупнѣе того и другого. Онъ еще большій колористъ, чѣмъ Ренуаръ, большій романтикъ цвѣта — онъ ближе къ красочной экстатичности Тинторетто и Веронезе, нежели къ изысканности Веласкеза. Онъ еще большій реалистъ, чѣмъ Дега, и когда онъ изображаетъ дѣйствительность пошлую и прозаичную, у него она выходитъ (какъ у Достоевскаго) ‚до того пошло и прозаично, что граничитъ почти съ фантастическимъ'. Онъ ближе къ Домье, чѣмъ къ Курбе, и въ этомъ смыслѣ онъ не только романтикъ цвѣта, но и романтикъ реализма. У него все чрезмѣрно, но все чрезмѣрное у него уравновѣшено между собой, упорядочено, архитектурно.

Романтическое происхожденіе Сезанна не подлежитъ сомнѣнію. Онъ увлекался Делакруа и Бодлеромъ и началъ съ литературныхъ сюжетовъ. Однимъ изъ послѣднихъ отраженій этого увлеченія и является находящійся у Щукина ‚Mardi-gras'—алый съ чернымъ Арлекинъ и ледяной Пьеро. Это, конечно, не илюстраціи къ Итальянской Комедіи и не жанровая сценка Ватто или Ланкре, это на первый взглядъ—мертвыя маріонетки, ‚два деревянныхъ болвана'. Но есть какая то категорическая убѣдительность въ этой заледенѣлой неуклюжести Пьеро и утрированномъ шаганіи Арлекина, подчеркнутыхъ линіями драпировокъ; занавѣсъ справа — такой же тяжелый, какъ и фигура Пьеро, занавѣсъ слѣва подобранъ — словно повторяетъ шагъ Арлекина. Есть какая то нерушимая монументальность въ этихъ грузныхъ фигурахъ: отъ Арлекина не ждешь прыжка, но и знаешь, что



Ренуаръ. Портретъ.
C. Renoir. Portrait.

онъ никогда не упадетъ. Здѣсь жизнь — не настоящая, какъ у Дега, въ скаковыхъ и балетныхъ сюжетахъ, но условная, явленная лишь живописно, т. е. статически. Это не Пьеро и Арлекинъ, это памятникъ Пьеро и Арлекину.

Такими же ‚памятниками' являются и всѣ Сезанновскіе портреты. Сравните мысленно ‚L'homme à la pipe' Эдуарда Мане съ аналогичнымъ сюжетомъ у Сезанна—и вы поймете всю разницу между ихъ подходомъ къ человѣческой фигурѣ. Человѣкъ Мане схваченъ художникомъ, какъ впечатлѣніе минуты; человѣкъ Сезанна облокотился на столъ такъ, что никакимъ усиліемъ не сдвинешь его съ мѣста. Да и нѣтъ тревоги у зрителя за его наклонную позу—онъ пересѣкаетъ полотно именно такъ, какъ нужно для равновѣсія картины, для сохраненія двухъ равныхъ треугольниковъ фона подъ нимъ и надъ нимъ. Даже написанная на фонѣ картина образуетъ линіей своей ритмическое соотвѣтствіе съ направленіемъ сидящаго мужчины, а его грязный, засаленный пиджакъ кажется отлитымъ изъ желѣза, съ ржавыми налетами фона—красноватыми отъ сосѣдства съ зеленой занавѣской и зелеными отъ кирпичной скатерти стола. Когда смотришь на ‚мужчину съ трубкой' Эд. Мане, невольно чувствуешь прежде всего темпераментъ самого Мане; когда смотришь на живописное изваяніе Сезанна — ощущаешь прежде всего непреложность объективныхъ законовъ — ритма тяготѣнія и взаимно-дополнительныхъ цвѣтовъ. Въ этомъ объективизмѣ Сезанна — его классицизмъ.

Не менѣе строго построенъ и портретъ ‚Дамы въ голубомъ'. Эта скромная дама царитъ на полотнѣ съ монументальностью королевы; ея треугольная шляпка повторяетъ уголъ правой руки, а линія фона — и то и другое. Ея платье — синеватая сталь на фонѣ темной мѣди, а скатерка на столѣ—пышный и яркій коверъ, въ которомъ вся роскошь Тинторетто и Веронезе.

Такъ преображается у Сезанна простой этюдъ съ натуры въ ‚солидное и долговѣчное искусство музеевъ' — въ картину.

Своими пейзажами, какъ я уже говорилъ, Сезаннъ въ значительной степени обязанъ Писсарро. Это онъ открылъ Сезанну въ 1873 году, во время совмѣстнаго пребыванія въ Auvers sur Oise, тайну plein air'а. Когда Сезаннъ вернулся въ свой родной Aix en Provence, онъ уже владѣлъ этой тайной. И если въ первый періодъ творчества его интересовали романтическіе сюжеты, то отнынѣ онъ пишетъ только мотивы дѣйствительности. Но каждый пейзажный мотивъ—картина, архитектурное зданіе. Въ ‚Mont Saint-Jean' — фундаментъ оранжевой земли, легкія колонны древесныхъ стволовъ и масивная крыша густолиственной зелени. Даже самый зеленый цвѣтъ легкими и радостными цвѣтеніями вьется внизу и сгущается кверху въ сырую сине-зеленую массу. Здѣсь и линіи и краски ‚уложены', какъ камни античнаго храма. Здѣсь чувство общаго преобладаетъ надъ частнымъ. Здѣсь окончательное преодолѣніе фрагментарной композиціи Моне и Дега, японской ущемленности и острой детальности. Здѣсь — тайная симетрія, внутреннее равновѣсіе Рафаэлевыхъ архитектурныхъ построеній.

‚Paysage d'Aix', одна изъ послѣднихъ работъ художника, вершина его мастерства, высшая ‚реализація' его таланта. Какъ часто жаловался онъ на неловкость своей руки, на свой manque de réalisation, какъ много трудился и упорно добивался онъ въ своемъ искусствѣ,—и здѣсь, кажется, увѣнчаніе его усилій. Вы помните его слова, сказанныя Бернару, къ воплощенію которыхъ онъ всегда стремился—‚нѣтъ ни линій, ни моделировки, есть только контрасты; когда есть богатство цвѣта, есть и полнота формы'; или еще—‚надо не моделировать форму, а модулировать краски'...

Щукинскій ‚Paysage d'Aix' и является ‚реализаціей' этихъ словъ. Здѣсь нѣтъ ни линій, ни формы въ обычномъ смыслѣ этого слова; здѣсь все — только краска, только мозаика зеленыхъ, синихъ и желтыхъ квадратныхъ мазковъ. Здѣсь нѣтъ моделировки формы, но только модуляція цвѣта, деградація нюансовъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, здѣсь все скульптурно и уходитъ въ даль; эта скульптурность, однако, явлена лишь контрастами сосѣднихъ оттѣнковъ; легкій контуръ нанесенъ лишь въ концѣ, какъ точка надъ і. Здѣсь—самая сущность Сезанновской живописи, отличающая его, какъ мы увидимъ впослѣдствіи, отъ его учениковъ. И въ то же время, какая ‚акварельная' легкость манеры, какое отсутствіе всякихъ слѣдовъ труда, столь частыхъ въ его другихъ картинахъ!..

‚Фрукты'—превосходный образецъ Сезанновскихъ natures mortes. Цвѣта апельсиновъ и лимоновъ — не атмосферическія явленія, какъ краски Моне; это самостоятельные, объективно-существующіе драгоцѣнные камни, округленные янтари и топазы. Бѣлая салфетка—не серебристый бархатъ Дега, но снѣжная гора съ твердыми кряжами-складками. А сбоку—большая фаянсовая чашка съ цвѣтистымъ народнымъ узоромъ... Но здѣсь уже—рожденіе Гогена, антипода Сезанна.

IV

Вы входите въ готическій храмъ, вы видите живопись на стеклѣ, но находитесь отъ нея на такомъ разстояніи, что не знаете, что она изображаетъ—и все таки вы плѣнены ея магическимъ акордомъ; это и есть музыка картины,—писалъ нѣкогда Гогенъ (Notes éparses).

Эти слова мнѣ вспоминаются всякій разъ, когда я переступаю порогъ Щукинской залы, и моему взору—еще не знающему, что она изображаетъ—открывается живопись Гогена. Странно, какъ далекъ былъ онъ отъ мысли, что когда нибудь таитійскія картины его очутятся въ Москвѣ—и какъ подходятъ его слова къ Щукинской стѣнѣ, къ самой Щукинской развѣскѣ; здѣсь сказался весь вкусъ самого владѣльца. Картины тѣсно сдвинуты одна къ другой, и сначала не замѣчаешь даже, гдѣ кончается одна и гдѣ начинается другая—кажется, что передъ тобой одна большая фреска, одинъ иконостасъ. Видишь только пышныя, звонкія краски,

слышишь только звучную и торжественную музыку — гимнъ праздничной жизни. И чувствуешь всю справедливость словъ, въ свое время никѣмъ не услышанныхъ, словъ поэта Aurier, который требовалъ стѣнъ для Гогена: ‚des murs, des murs, donnez lui des murs'...

Но вотъ подходишь вплотную и тогда начинаешь отдавать себѣ отчетъ, откуда это пошло. Да все отъ той же народной фаянсовой чашки съ цвѣтистымъ узоромъ, которую Сезаннъ запряталъ въ уголъ своей nature morte—отъ архаическаго искусства, отъ бретонской деревянной скульптуры и народной орнаментики.

Правда, у Щукина нѣтъ работъ, характеризующихъ творчество Гогена въ Понтъ-Авенѣ, но зато у него 16 картинъ самой зрѣлой поры Гогена, результаты его первой (1891—93) и второй (1895—1903) поѣздки въ Полинезію. ‚Женщина подъ деревомъ Манго', ‚Ее зовутъ Вайраумати', ‚А, ты ревнуешь', ‚Младенецъ' и нѣкоторыя другія картины относятся къ первой и фигурировали сначала на выставкѣ у Durand Ruel въ 1893 году, а затѣмъ вторично на выставкѣ 1896 г., когда Гогенъ уже былъ опять на Таити. ‚Сборъ Плодовъ' и остальныя—написаны имъ въ теченіе второго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, послѣдняго пребыванія на Таити: ‚Подсолнухи'—за два года до смерти, быть можетъ, уже на островѣ Доминикѣ.

У Щукина не только самое большое собраніе [1] Гогена, но, быть можетъ, и наилучшее; таитійская эпоха его творчества представлена здѣсь самыми яркими своими моментами. Таковы ‚Женщина подъ деревомъ Манго' и ‚Сборъ Плодовъ' (кстати сказать, самая крупная по размѣру картина Гогена). Эта Таитійская Венера подъ деревомъ Манго [2] стала для нашего сознанія такой же классической, какъ и ея старшія сестры—недаромъ Гогенъ уложилъ ее въ позу Олимпіи Мане и Венеры Тиціана. Въ малахитовой рамкѣ травы покоится ея большое и сильное тѣло цвѣта древней бронзы — тѣло восточной Астарты, первобытной Евы, хищной тигрицы; гранаты и рубины фруктовъ и золото листьевъ дополняютъ пышную роскошь этого красочнаго полнозвучія. Но самое полнозвучіе это—не кричащее, а какое то заглушенное и тяжелое, какъ и самыя краски, плотныя и масивныя—точно грудной смѣхъ сквозь стиснутые зубы; въ немъ угрюмое и важное сладострастіе Византіи, напряженное и пряное дыханіе Индіи. Какъ дьявольски кокетливъ алый вѣеръ во властной рукѣ этой дьяволицы, какъ жутокъ и понятенъ этотъ странный звѣрь, чернѣющій у обвитаго ліанами ствола—вѣдь и она сама сродни ему...

Такая же чувственность и въ картинѣ ‚А, ты ревнуешь'.—‚На берегу, несмотря на жару, остались послѣ купанія двѣ сестры въ граціозныхъ позахъ отдыхающихъ животныхъ; онѣ говорятъ о вчерашней любви и о завтрашнихъ побѣдахъ—воспо-

[1] Большое собраніе также у И. А. Морозова (11 произведеній); французскія колекціи находятся въ ‚текучемъ' состояніи; такъ, колекція Fayet (20 работъ) распродана. Есть еще работы—у D. de Monfreid'a. Fabre, Manzi; въ Folkwang-Museum въ Hagen—5 картинъ. Замѣчу кстати, что Мейеръ-Грефе почему-то даже не упоминаетъ Щукинскаго собранія Гогена.

[2] Воспроизведена въ ‚Аполлонѣ'—1910 г., кн. 6.

минаніе рождаетъ въ нихъ ссору'—такъ описываетъ Гогенъ эту картину въ своей ‚Ноа-Ноа'. Здѣсь та же зеленоватая оксидированная бронза тѣла, но жгучіе лучи исходятъ не изъ нея, а изъ пурпурно-розового морского песка, пламенѣющаго тропическимъ жаромъ и похожаго на тѣло, орумяненное горячей кровью...

Въ ‚Сборѣ Плодовъ' это настроеніе разряжается въ безгрѣшную и свѣтлую мелодію, взвивающуюся отъ земли стеблями людей и растеній. На золотомъ заревѣ—настоящемъ золотомъ иконномъ ‚свѣту'—лазурно-зеленые узоры листвы и разноцвѣтныя арабески фигуръ сливаются въ нѣкую праздничную гармонію; чудится окно готическаго собора или фреска перваго Возрожденія. Здѣсь какая-то квинтэсенція Гогеновскаго творчества, декоративный занавѣсъ къ театру его мистерій. Хорошо, что Щукинъ повѣсилъ эту картину въ центрѣ Гогеновскаго ‚иконостаса'.

Еще болѣе идилическое настроеніе царитъ въ желтой тиши таитійской рощи, гдѣ ‚Мужчина собираетъ плоды'. Наконецъ, въ ‚Рождествѣ Христовомъ' (‚Младенецъ') желтая тональность обрѣтаетъ уже символическій смыслъ: нижняя часть картины пестритъ варварской роскошью (таитянка въ лиловомъ, ‚мѣстный' ангелъ—въ зеленомъ), верхняя часть—ясли Христовы—залита сіяющимъ золотомъ солнца. Эта языческая роскошь достигаетъ апогея въ картинѣ ‚Ее зовутъ Вайраумати' и въ ‚Женщинахъ на берегу моря'. Въ египетской позѣ первой, въ ея синемъ съ бѣлыми узорами плащѣ—подлинный Востокъ, а ‚въ змѣевидныхъ листьяхъ металической желтизны—тайныя священныя письмена Индіи' (Ноа-Ноа). ‚Женщины на берегу моря'—яркіе арабески заката, лазурь, аметистъ и червонное золото.

Да простится мнѣ постоянное сравненіе Гогеновской полихроміи съ драгоцѣнными каменьями и металомъ—но съ чѣмъ еще можно сравнить ее? И однако, есть огромная разница между металами Сезанна и Гогена. Сезаннъ любитъ бронзу и сталь, въ сущности, не столько за ихъ способность къ сверканію, сколько за ихъ плотность и вѣсъ. Гогенъ влюбленъ прежде всего въ самое сверканіе метала и камня. Но, любя сверканіе, онъ все таки не забываетъ, что живопись масломъ—не живопись на стеклѣ; онъ не подражаетъ витражу, а даетъ лишь его равноцѣнность. Здѣсь мы подходимъ къ вопросу о пресловутой б л е к л о с т и Гогеновскихъ полотенъ. Въ одномъ изъ своихъ писаній Гогенъ самъ признался, что вопросы техники, приготовленія и исполненія холстовъ для него на второмъ планѣ, главная же его забота — быть на ‚вѣрномъ пути'. И однако, не этимъ кажущимся пренебреженіемъ его къ приготовленію холстовъ объясняется м а т о в о с т ь Гогена, а сознательнымъ или, вѣрнѣе, инстинктивнымъ тяготѣніемъ его къ ф р е с кѣ, къ благородной матовости стѣнной живописи. Это пониманіе своего métier, пониманіе разницы между картиной и витражемъ—одно изъ огромныхъ достоинствъ Гогена, утраченное, какъ мы увидимъ ниже, его послѣдователями.

Въ этомъ плоскомъ фресковомъ характерѣ Гогеновской живописи и главное отличіе его отъ Сезанна. Послѣдній, какъ извѣстно, не очень любилъ своего моло-

дого современника—онъ презрительно называлъ его работы плоскими ‚китайскими картинками' и жаловался на то, что Гогенъ ‚прокатилъ его манеру по всѣмъ пароходамъ'. Ахъ, какъ несправедливы были упреки Сезанна въ томъ смыслѣ, какой онъ имъ придавалъ, и какъ по существу вѣрны были его слова—если разъяснить ихъ иначе!

Да, это ‚китайскія картинки', это Востокъ со всей роскошью его полихроміи, со всѣмъ богатствомъ его фантастики, это—Востокъ, ибо цивилизація Полинезіи родственна буддійской. А индійская стѣнопись (напр., въ Аджантѣ), какъ и вся вообще живопись Востока (Ѳивы, Персія, Ассирія, Микены, Индо-Китай), почти не знаетъ третьяго измѣренія, не интересуется объемностью вещей. Паѳосъ Востока—цвѣтной силуэтъ, цвѣтущій орнаментъ. На Востокѣ грезится міръ сплошнымъ живописнымъ ковромъ. И не только потому, что тамъ колоритъ ярче, но и потому, что пантеистическое міропониманіе усматриваетъ въ каждой вещи—символъ бога, а символика міра можетъ быть явлена только силуэтной орнаментаціей, профильнымъ преображеніемъ вещей. Линія условнѣе краски, метафизичнѣе объема,—слишкомъ тяготѣющаго къ землѣ. Итакъ, съ Востока—условно-плоскій характеръ Гогеновской живописи, его любовь къ фронтальности позъ и декоративности красокъ. И наоборотъ, порывъ Сезанна къ третьему измѣренію, его паѳосъ глубины—несомнѣнный продуктъ европейскаго бароко, какъ и живопись его великаго предшественника—Греко.

Да, онъ ‚прокатилъ' Сезанна по всѣмъ морямъ (поскольку можно вообще говорить о вліяніи на него Сезанна), ибо Сезанновская палитра обогатилась у него новыми красками, почерпнутыми у цѣлыхъ расъ, ибо одинокую Сезанновскую манеру преобразилъ онъ колективнымъ опытомъ цѣлыхъ культуръ. Искусство Сезанна—продуктъ геніальнаго провинціала; искусство Гогена — сладостный медъ, собранный съ полевыхъ цвѣтовъ Бретани, съ экзотическихъ цвѣтеній Мексики, Мартиники и Полинезіи.

Сезаннъ вернулся отъ свѣта импресіонистовъ къ цвѣту венеціанцевъ, но интелектъ и чувство находились у него въ слишкомъ олимпійскомъ равновѣсіи. Какъ ни любилъ онъ краску, но все же она была для него лишь функціей формы; какъ ни любилъ онъ форму, но все же она была для него лишь проекціей реальности. Слишкомъ мудрымъ старцемъ былъ Сезаннъ—даже и тогда, когда былъ молодъ.

Отсюда обратный уклонъ Гогена—къ мудрости дѣтства, къ цвѣтистому узору бретонской чашки, къ яркому востоку...

Отсюда и тотъ водораздѣлъ дальнѣйшей французской живописи, который такъ ярко представленъ въ слѣдующихъ залахъ Щукинскаго собранія; отсюда—Матиссъ и Пикассо...

IV

Надо помнить, что картина—прежде чѣмъ быть изображеніемъ боевой лошади, обнаженной женщины или какого нибудь событія—является плоской поверхностью, покрытой красками въ извѣстномъ порядкѣ,—писалъ въ 1890 году Морисъ Дени, опредѣляя сущность нео-традиціонизма. И дѣйствительно, въ этихъ словахъ молодого художника формулирована была традиція цѣлаго направленія. Это Гогенъ, авторъ ‚китайскихъ картинокъ' и maître Понтъ-Авенской школы, научилъ Мориса Дени и другихъ разсматривать картину, какъ декоративное цѣлое, какъ плоскость, оркестрованную изъ арабесковъ и линій.

Подъ вліяніемъ Гогена, Морисъ Дени, путешествуя по Италіи, изучалъ примитивовъ—мастеровъ ранняго Возрожденія, Джотто и Фра Анжелико. Но онъ не остановился на этомъ. Подобно Майолю, пришедшему отъ Гогеновскихъ ζόανα къ грекамъ, и Морисъ Дени, какъ настоящій французъ, пришелъ черезъ Гогена къ Пуссену и Рафаэлю. И его творчество—своеобразный синтезъ наивной Флоренціи съ размѣреннымъ Римомъ, Гогена съ Пюви де Шаванномъ. Католическая же культура его ума сообщила ему нѣкій сентиментальный маніеризмъ; недаромъ онъ копировалъ Лоренцо ди Креди. Таково искусство Дени—полу-дѣтское, полу-манерное, небольшое и эклектическое—но очень культурное и духовное.

У Щукина картинъ Мориса Дени ровно столько, сколько нужно. Вотъ—‚Священная роща' (1897), одно изъ лучшихъ достиженій Дени, вѣющее тихой умиленностью чувства, наивностью линій, розовой прозрачностью колорита. Недаромъ Мейеръ-Грефе въ своей Исторіи Искусства ‚жалѣетъ' о томъ, что эта картина ‚исчезла' въ одной изъ русскихъ колекцій![1]

Въ ‚Посѣщеніи Елисаветы Богоматерью'—еще болѣе плавныя и широкія линіи и нѣжно-закатная гамма красокъ. Въ ‚Посѣщеніи Христомъ Марѳы и Маріи' (1896)—какая-то серафическая, лунно-голубая и лимонная гармонія, дѣвственная гармонія Верленовской поэзіи; и дѣйствительно, это—работы лучшей поры Дени, когда онъ создавалъ плѣнительныя илюстраціи къ Верлену. Въ послѣдней картинѣ особенно сказалось стремленіе къ плоской концепціи, къ упрощенію плановъ; женскія фигуры Дени почти лишены третьяго измѣренія—но зато онѣ какъ бы растянуты вширь. Эта преувеличенная полнота, эта синтетическая женственность навѣяны мадоннами готики и особенно—Фуке.

[1] Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, томъ I, стр. 360: ‚Картина исчезла (?) въ одномъ изъ петербургскихъ (?) частныхъ собраній; очень жалко, такъ какъ это несомнѣнно самая совершенная изъ станковыхъ работъ Дени, которая останется особо въ его искусствѣ'. Можетъ быть, въ своемъ новомъ изданіи почтенный критикъ исправитъ эти неточныя и несправедливыя слова.

Аналогичное сочетаніе интимности чувства съ декоративной концепціей—у Вюйара, трактующаго intérieur, какъ созвучіе арабесковъ, людей и вещей, и у Марке, для котораго виды Парижа—прежде всего зрѣлища орнаментальныхъ пятенъ. Дени, Вюйаръ и Марке уклонились въ сторону интимной монохроміи—въ этомъ сказалась усталость искусства послѣ праздничныхъ дней Гогеновскаго вліянія. Теперь эта реакція миновала, и въ лицѣ Мангена, Ванъ Донгена, Жиріе и Матисса искусство снова возвращается къ интенсивной полихроміи.

Снова прозвучалъ праздничный призывъ Гогена: ‚если дерево вамъ кажется зеленымъ—берите самый пышный зеленый цвѣтъ, который имѣется на вашей палитрѣ‘. И въ той же столовой, гдѣ виситъ у Щукина изысканно сѣрый Марке, съ которымъ такъ гармонически сочетаются снѣжно-пепельныя стѣны и мебель всей этой ‚сѣверной‘ комнаты—надъ дверью сверкаетъ этюдъ Матисса. Яркій и жгучій, онъ звучитъ здѣсь радостнымъ дисонансомъ, зовомъ лѣта, ибо дѣйствительно въ немъ какой-то красочный экстрактъ зноя, какъ крѣпкіе духи—эсенція цвѣтовъ.

Въ этой ‚Дамѣ на терасѣ‘—весь Матиссъ. А Матисса только и можно изучить и понять въ собраніи Щукина. Сколько ни приходилось мнѣ видѣть его выставокъ въ Парижѣ и его произведеній въ собственной мастерской—я не зналъ Матисса, пока не увидѣлъ Щукинскаго дома. И это не только потому, что здѣсь много его картинъ (37); но и потому, что онѣ размѣщены въ наиболѣе благопріятной для нихъ обстановкѣ. Нѣкоторыя картины вѣдь такъ же нуждаются въ соотвѣтствующей внѣшней средѣ, какъ и оранжерейные цвѣты; въ отсутствіи ея—зло музея и преимущество частной колекціи.

И вотъ Щукинскій домъ, это—оранжерея и апоѳеозъ Матиссовской живописи: здѣсь онъ самъ, совмѣстно съ хозяиномъ, развѣшивалъ свои полотна, сочеталъ одно съ другимъ въ согласномъ сосѣдствѣ. И когда входишь въ гостиную Щукина, украшенную Матиссомъ, ощущаешь все счастье этого художника—рѣдко кому выдается это прижизненное счастье столь удачнаго практическаго примѣненія своихъ творческихъ трудовъ. Вѣдь практическая ненужность живописи, ставшей въ наше время ‚искусствомъ для искусства‘—одно изъ проклятій современнаго художества...

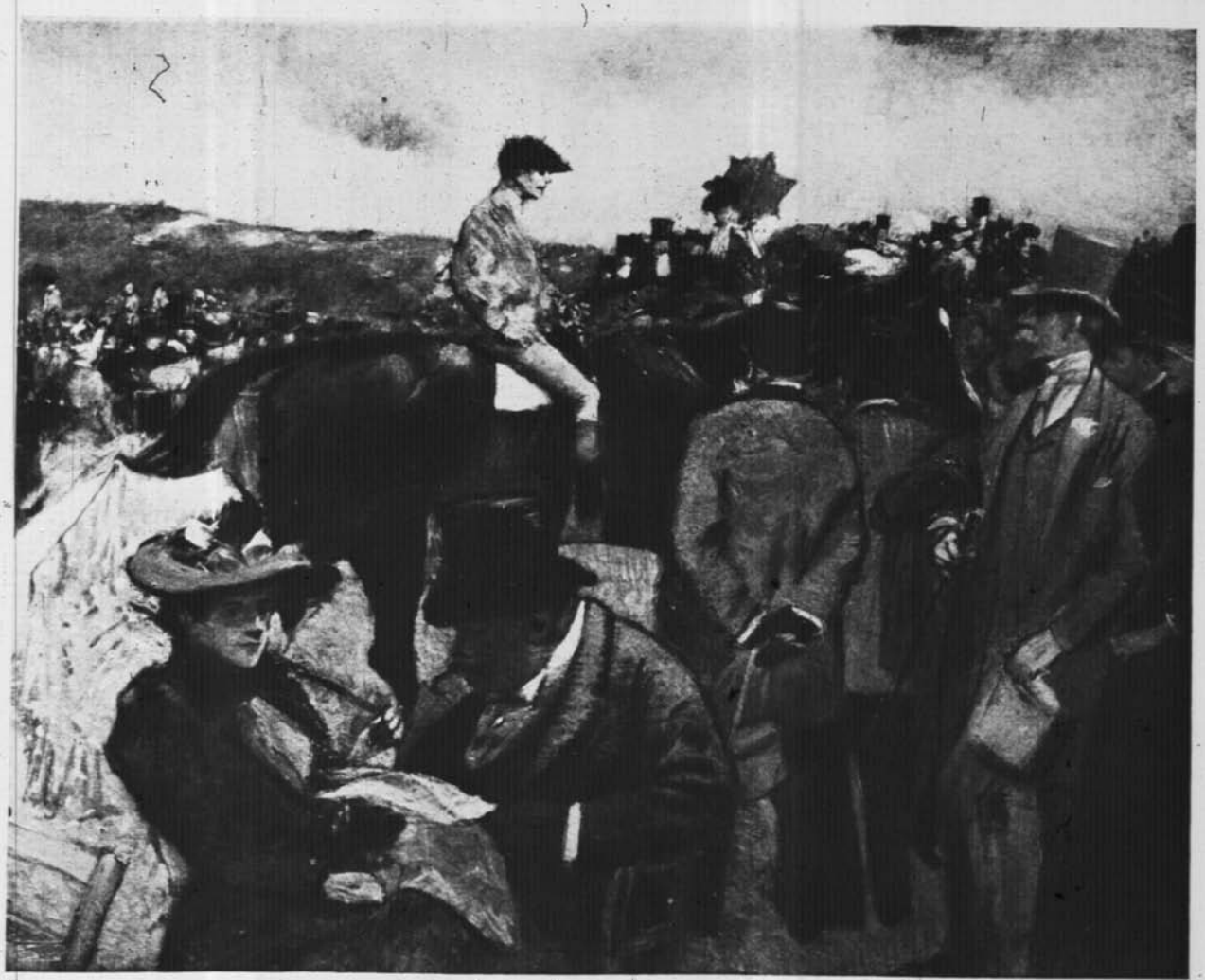
Я только что сказалъ, что гостиная Щукина у к р а ш е н а Матиссомъ, и я подчеркиваю это слово. Нельзя сказать, что большая столовая украшена Гогеномъ или маленькій кабинетъ—Пикассо: нельзя потому, что и тамъ и здѣсь забываешь о комнатѣ во имя Гогена и Пикассо.[1] Но по отношенію къ Матиссу это выраженіе

[1] Но это не значитъ, что т а к и х ъ художниковъ можно помѣщать, гдѣ угодно. Никогда не забуду негодованія, охватившаго меня въ колекціи Fayet, въ Парижѣ, когда я увидѣлъ ‚Автопортретъ съ отрѣзаннымъ ухомъ‘ Ванъ-Гога—въ тѣсной столовой, въ двухъ шагахъ отъ обѣденнаго стола! Поистинѣ, нужно обладать волчьимъ апетитомъ, чтобы ѣсть въ присутствіи этой картины. Не совсѣмъ умѣстно также сосредоточеніе въ столовой Durand Ruel'я ‚обжорныхъ‘ мотивовъ Моне и Ренуара (natures mortes)—вѣдь ни тотъ, ни другой не голландцы и думали не объ яствахъ, а только о краскахъ въ процесѣ работы.

соотвѣтствуетъ своему буквальному смыслу. И это, въ сущности—не въ упрекъ ему. Это, просто—фактъ: Матиссовскія полотна имѣютъ по преимуществу украшающее и прикладное (въ высшемъ смыслѣ этого слова) значеніе. Ихъ воспринимаешь вмѣстѣ съ окружающей ихъ средой—съ этими блѣдно-зелеными обоями стѣнъ и розовымъ плафономъ и вишневымъ ковромъ пола, среди которыхъ такъ ярко и радостно разгораются синія, малиновыя и изумрудныя краски Матисса. Болѣе того, даже не знаешь въ точности—что здѣсь чему ‚помогаетъ': комната Матиссу или Матиссъ—комнатѣ. Но только общее впечатлѣніе такое, что все это—и обои, и коверъ, и плафонъ, и картины—дѣло рукъ самого Матисса, его декоративная инсценировка; впечатлѣніе, разумѣется, ложное, ибо все это существовало до Матисса, и онъ или Щукинъ только умѣло развѣсили и сочетали полотна.

И опять таки, я вовсе не хочу сказать, что, вынутыя изъ этой согласной среды, картины Матисса погаснутъ и утратятъ свое назначеніе. Нѣтъ—въ этомъ убѣждаютъ насъ его работы въ первой (полутемной) комнатѣ, встрѣчающія посѣтителя радостнымъ привѣтствіемъ красокъ (‚Красная комната' и ‚Семейный портретъ'), и, въ особенности, упомянутая мною ‚Дама на терасѣ'—въ бѣлоснѣжной столовой. Въ послѣдней Матиссъ противорѣчитъ окружающей средѣ—и все таки остается Матиссомъ. Тутъ сказывается вся властность колористическаго воздѣйствія: достаточно вписать въ нейтральную гамму яркій и чистый мазокъ, чтобы вся она ожила, и я увѣренъ, что, перенесенная въ скучную музейную залу, картина Матисса—ее ‚оживитъ'...

Но подлинное, метафизическое бытіе его живописи открывается только въ ensemble'ѣ гостиной: тамъ онъ царитъ безраздѣльно, тамъ утверждается и ликуетъ его основная стихія—**декоративность**. Онъ самъ сознаетъ это главное свойство своего таланта. ‚То, о чемъ я мечтаю,—сказалъ онъ Марселю Семба,—это искусство равновѣсія, безмятежности и покоя, чуждое волнующихъ и заставляющихъ задумываться сюжетовъ, которое могло бы быть усладой и отдохновеніемъ для каждаго—умственнаго работника, дѣлового человѣка или писателя'. А въ извѣстной статьѣ своей (см. Grande Revue, 1908) онъ выразился еще опредѣленнѣе, уподобивъ свой идеалъ искусства ‚хорошему креслу, въ которомъ можно обрѣсти покой'. Ну что же—пусть повременитъ читатель съ иронической улыбкой—не всякое искусство въ силахъ выдержать такое сравненіе, не всякимъ искусствомъ можно наслаждаться, сидя въ ‚креслѣ': **оно можетъ наскучить**. А относительно Матисса позволительно сказать все, что угодно—но только не то, что онъ въ состояніи надоѣсть. Въ розовой гостиной Щукина, можетъ быть, нельзя философствовать—но нельзя и отдаваться Чеховскимъ настроеніямъ. Этотъ полнозвучный перезвонъ красокъ, несущійся со стѣнъ, эти дисонансы зеленно-мажорныхъ и холодно-глубокихъ, пурпурныхъ и синихъ цвѣтовъ — сгоняютъ апатію, обдаютъ нѣжащимъ жаромъ, бодрымъ холодомъ, дѣйствуютъ какъ веселящій газъ и, въ общемъ итогѣ, даютъ ощущеніе жизненной полноты. Здѣсь, не сходя съ ‚кресла', путешествуешь по полюсамъ и тропикамъ чувства; здѣсь краска—чистая краска, отвлеченная отъ вся-



Форенъ. ‚Скачки'.

Forain. ‚Les courses'.



Лобръ. „Зала дофина въ Версалѣ" (1862).

Lobre. „Le salon du dauphin à Versailles".

каго сюжета—становится факторомъ психо-физіологической ‚услады‘, цѣнностью чисто эмоціональной—хотя и подобрана она художникомъ самымъ сознательнымъ путемъ.

Да, Матиссъ очень сознательный художникъ, очень современный человѣкъ. Въ цитованіномъ мною опредѣленіи искусства онъ, въ сущности, высказалъ лишь болѣе откровенно тотъ же взглядъ, который многіе французы прикрываютъ идеологіей—взглядъ, столь характерный для нашего американскаго вѣка, оставляющаго искусству лишь функцію ‚услады‘, лишь минуты ‚досуга‘ отъ дѣлъ. ‚Нашъ вѣкъ есть вѣкъ труда. Это не позволяетъ намъ посвящать лучшіе часы дня искусству... Мы ищемъ въ немъ отдохновенія, наслаждаемся имъ на досугѣ и посвящаемъ ему только остатки нашего времени, нашихъ силъ...‘ (Ницше: ‚Переоцѣнка всѣхъ цѣнностей‘). Корни Матиссовской живописи уходятъ далеко, вглубь вѣковъ, но въ схематической выразительности его портретовъ, помимо ‚архаической‘ простоты, есть и упрощенность современной спѣшки...

Принципіальный противникъ Матисса, Морисъ Дени называетъ его искусство абстракціей. ‚Это—живопись, какъ самоцѣль, живопись, какъ процесъ живописи. Изъ нея исключено все, что не имѣетъ отношенія къ контрастамъ красокъ и линій, все, что не постижимо разумомъ, все, что исходитъ отъ инстинкта и природы, все, что нуждается въ описаніи. Это, въ сущности—исканіе абсолютнаго и, однако, это абсолютное ограничено самымъ относительнымъ: индивидуальной эмоціей‘.

Конечно, съ своей точки зрѣнія М. Дени правъ, но въ данный моментъ меня занимаетъ другое: правильная формулировка Матиссовской послѣдовательности. Да, для Матисса живопись есть прежде всего упоеніе цвѣтомъ и радованіе имъ—другихъ. Да, это—не великое искусство, не grand art, но—веселое искусство, ‚веселое ремесло‘. Это—не Италія, это—Востокъ, это—узоръ и поэтому ‚абстракція‘.

Живопись Матисса—сознательный оріентализмъ. Еще отъ перваго учителя своего, Гюстава Моро, онъ пріобрѣлъ любовь къ цвѣтистому и сверкающему пятну. Затѣмъ начались путешествія на Востокъ, и нѣтъ сомнѣнія, что впечатлѣнія Испаніи, Марокко и Алжира сыграли большую роль въ его художественномъ развитіи. Арабо-африканской и персидской культурѣ онъ близокъ и своимъ бирюзовымъ и сапфирнымъ синимъ цвѣтомъ, и своимъ внутреннимъ складомъ, ‚чуждымъ волнующихъ и заставляющихъ задумываться‘ вопросовъ.

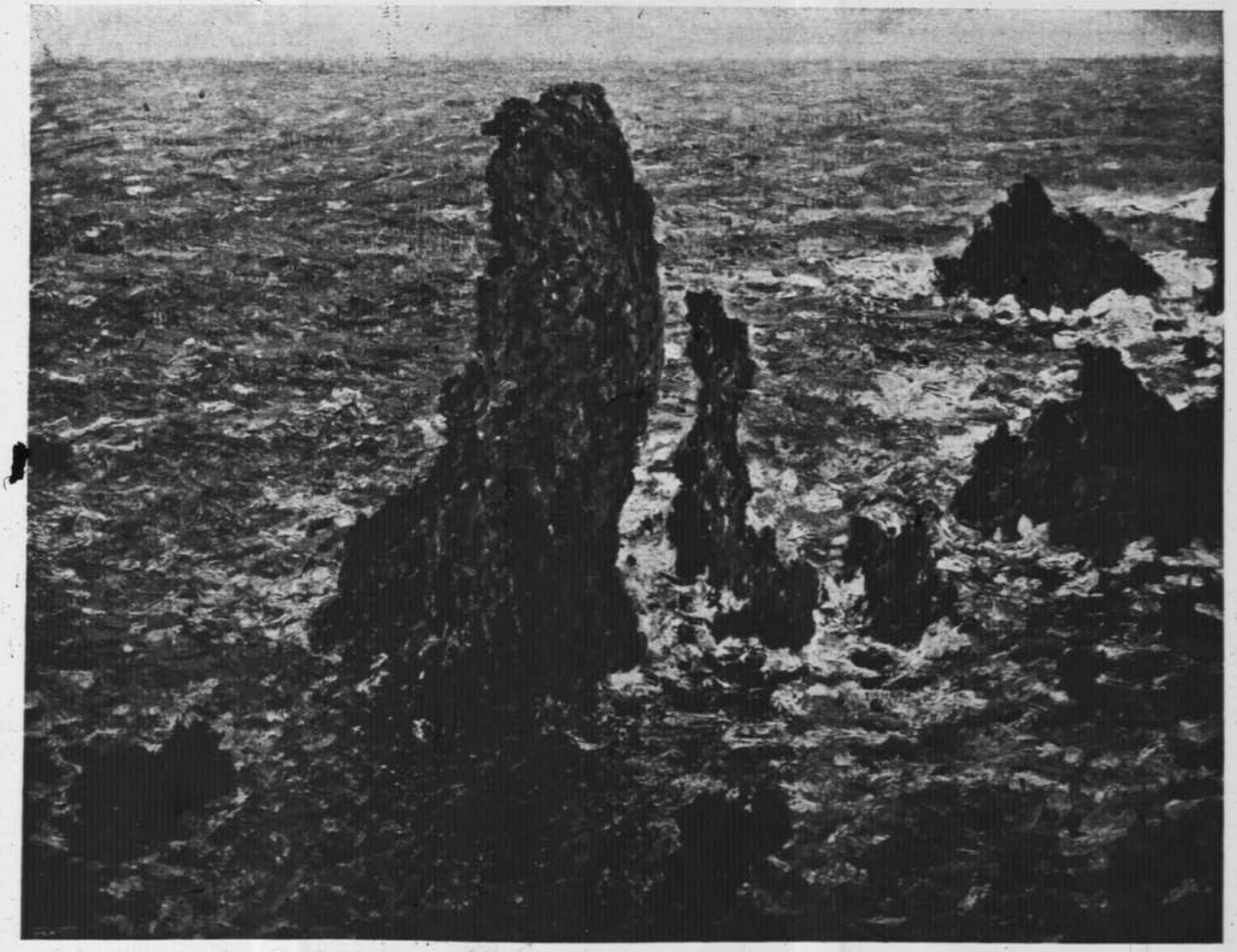
Его творчество—не декоративная живопись въ европейскомъ смыслѣ этого слова, но декорація, какъ ее понимаетъ Востокъ. А разницу между той и другой опредѣлилъ еще Віолле-ле-Дюкъ. Въ греко-римской стѣнописи изображаемый предметъ какъ бы противопоставлялся фону: таковы grottesco Рима, Помпеи, Ренесанса. Въ восточной росписи рисунокъ сливался съ фономъ въ одно орнаментальное сплетеніе, въ одно декоративное цѣлое, въ одинъ вибрирующій коверъ; таковы ара-

бески Туниса, Алжира, дворца Альгамбры.[1] Вотъ именно, такое же отсутствіе дѣленія картины на ‚рисунокъ' и фонъ является характерной чертой Матиссовской живописи. Въ его работахъ и то и другое одинаково интенсивно, одинаково многозначительно и орнаментально; и то и другое—одинаковый коверъ, одинъ ensemble. Въ его natures mortes, не играютъ ли узоры ‚фона' такую же роль, какъ и вазы на столахъ, а въ ‚Красной комнатѣ'—какъ и сама женская фигура? Гдѣ кончается здѣсь узоръ и гдѣ начинается ‚предметъ'? И часто ‚узоръ' отличается у него отъ ‚фона' только тональностью (голубой—на синемъ), а этотъ принципъ вибраціи и есть основной законъ восточнаго колорита, воспринятый еще Делакруа въ его ‚Алжирскихъ женщинахъ'...

Отсюда и дальнѣйшіе выводы. Во первыхъ, дѣйствительная ‚абстракція' его живописи: вещи у Матисса (будь то скатерть, ваза, столъ или человѣческое лицо)—развеществлены, претворены въ плоскіе цвѣтные силуэты, или, точнѣе говоря, въ красочныя эсенціи, словно разлившіяся по полотну орнаментальными пятнами. Не вещи—а соки вещей. Только мѣстами данъ намекъ на ‚глубину', на лѣпку, въ общемъ же черный контуръ играетъ въ его живописи лишь роль окаймленія—какъ спайка въ стекольныхъ арабескахъ витражей. Образцы этой дематеріализаціи представляетъ собою ‚Семейный портретъ', гдѣ все—цвѣтистая мозаика, яркая шахматная доска, или послѣднія произведенія его, написанныя въ Африкѣ. Портреты ‚Мароканки' и ‚Мароканца', въ сущности,—лишь тѣ же ‚соки' людей. Но особенно крайняго воплощенія эта тенденція Матисса достигаетъ въ ‚Арабской кофейнѣ', гдѣ золотыя рыбки и люди становятся блѣдными призраками, и только четкіе и черные узоры колоннокъ напоминаютъ о реальности міра... И если мы сравнимъ давнишнюю фигуру ‚Нагой женщины' Матисса (въ которой столь утрированная лѣпка, что она кажется отлитой изъ нѣкоей розовой бронзы) съ этими послѣдними выводами его кисти, то увидимъ, что міръ все болѣе и болѣе становится у него красочнымъ миражемъ, какой-то сплошной декораціей къ воображаемому театру.

Въ связи съ этимъ—и характеръ Матиссовской композиціи. Борисъ Анрепъ упрекалъ Матисса въ пустыхъ мѣстахъ; это не совсѣмъ такъ, и эти ‚пустоты' холста уравновѣшиваются въ его живописи съ мѣстами заполненными, какъ бѣлыя пятна—съ цвѣтными. Но въ композиціи Матисса нѣтъ достаточно органической замкнутости. Въ его полотнахъ—орнаментальная гармонія, но ее можно продолжить, проецировать въ высоту и вширь. Вотъ, напримѣръ, его natures mortes—сплетенія арабесковъ: синіе рогообразные узоры по голубовато-зеленому полю или желтые узоры вдоль синей спинки дивана и лиловой скатерти. Они расхо-

[1] Понятно и внутреннее основаніе этого различія: въ античной стѣнописи человѣкъ противопоставлялся міру, главенствовалъ надъ фономъ; въ восточной росписи человѣкъ или былъ ‚запрещенъ', или сливался пантеистически съ міромъ.



Моне. ‚Скалы въ Бель-Иль'.

Monet. ‚Les rochers de Belle-Isles'.



М. Дени. ‚Посьщеніе Елизаветы Богоматерью'.

M. Denis. ‚La visitation'.

дятся по полотну въ ритмическомъ бѣгѣ—но этотъ бѣгъ можетъ быть продолженъ въ пространствѣ, повторенъ на стѣнѣ. Даже ‚Красная комната', цвѣтущая такими же синими, разрастающимися, какъ оленьи рога, узорами—кажется не замкнутой комнатой, но фрагментомъ чего-то большаго. Правда, въ его большомъ панно ‚Танецъ' есть замкнутое ожерелье тѣлъ, но въ ‚Музыкѣ'—опять гирлянда, которая можетъ быть растянута. Конечно, въ этой текучести, въ этой способности къ продолженію Матиссовскихъ арабесковъ есть своеобразное очарованіе и, быть можетъ, даже—секретъ его нескучности, тайна его услаждающаго ‚кресла'; ибо благодаря этому въ его картинахъ есть какая-то жизнь, которая рвется за предѣлы золотой рамы, ширится по стѣнѣ. Но здѣсь опять соприкасаемся мы съ оріентальнымъ характеромъ его декораціи. Картины Матисса—(разумѣется не всѣ, но большинство [1])—кажутся не ‚вещами въ себѣ', но кусками нѣкоего несуществующаго фриза и, въ частности,—фриза восточнаго. Ибо такова именно композиція персидскихъ и арабскихъ глазурованныхъ стѣнъ, ковровъ и тканей—орнаментальная вязь, узоръ, цвѣтеніе которыхъ не замкнуто единствомъ мѣста. Да, Морисъ Дени правъ: живопись Матисса—стремленіе къ абсолютному; но это абсолютное ограничено у него относительнымъ—рамками станковой картины, золотой рамой. Вѣдь все таки картина Матисса—не безконечный фризъ, а ‚вещь въ себѣ'. Правда и у Сезанна—станковая картина, но тамъ—архитектурная замкнутость Рафаэля, тамъ—организмъ.

И еще разъ мы приходимъ къ выводу, что живопись Матисса не ‚высокое искусство', но ‚искусство веселое',—не декоративно-архитектоническая живопись Ренесанса, но живопись декораціонная, въ смыслѣ Востока. И здѣсь—на первый взглядъ неожиданное созвучіе Матиссовскаго оріентализма съ сѣверной готикой. Вѣдь и готическая орнаментика, въ противоположность античной, построена была не столько на симетріи, сколько на повторяемости, а готическая живопись, обособленная отъ монументальной стѣны и сведенная къ витражу или миніатюрѣ, носила также чисто украшающій характеръ.

Витражъ!—вотъ наконецъ, мы нашли подходящее слово для Матиссовской живописи. Карръеръ сказалъ какъ то, что трагедія Родена—отсутствіе собора, который онъ могъ бы украсить своими скульптурами: тогда бы онѣ не были столь фрагментарными. То же самое хочется сказать и о Матиссѣ—хотя онъ и очень современный человѣкъ, но ему слѣдовало бы родиться въ эпоху витражей, блестящихъ эмалей и фаянсовыхъ плитъ. Это особенно ясно становится, когда съ порога Щукинской гостиной видишь его ‚Capucines à la danse' и ‚Conversation': оранжево-розовыя тѣла первыхъ пламенѣютъ на синемъ фонѣ, какъ арабески

[1] Напримѣръ, вполнѣ замкнута въ себѣ чудесная nature morte съ графиномъ и огурцомъ которая по своей жгучей и обожженной, кирпичной гамѣ—одно изъ самыхъ изысканныхъ колористическихъ достиженій современности. Очень замкнутъ и портретъ ‚Дамы въ зеленомъ', весь сведенный къ центру—рубиновой брошкѣ.

стеколъ. Взгляните на картины Гогена и снѣга на Матиссовскихъ ‚Capucines'. первыя покажутся вамъ матовой фреской, вторыя—цвѣтнымъ окномъ.
Палитра Матисса богаче, сложнѣе, пышнѣе палитры Гогена—Матиссъ самый талантливый изъ всѣхъ колористовъ нашего времени и самый культурный: онъ вобралъ въ себя всю роскошь Востока и Византіи. Когда видишь его звонкія краски, кажется, что дальше ужъ некуда итти, что ужъ весь діапазонъ—воплощенъ... Но его живопись забываетъ о велѣніяхъ стѣны, о граняхъ масляныхъ красокъ, какъ таковыхъ. Она—яркая брешь въ стѣнѣ, она—окно, она—геніальный плакатъ, она—оранжерейный цвѣтокъ нашего времени, чуждаго монументальной и органической скрѣпы и, въ этомъ смыслѣ, Матиссъ—именно такой декораторъ, какой можетъ быть въ настоящее время и въ какомъ нуждается современная, изолированная отъ міра, квартира ‚умственнаго работника, дѣлового человѣка или писателя'.
Такъ, отправляясь отъ Гогена, приходитъ Матиссъ къ расхожденію съ нимъ. Плоскостная манера живописи, рожденная въ Понтъ-Авенѣ и, какъ мы видимъ, формулированная М. Дени—становится у него дѣйствительно ‚китайской картинкой', чистымъ арабскимъ ‚арабескомъ'. Гогеновскій призывъ къ ‚пышности' красокъ претворяется у него въ психо-физіологическій культъ полихроміи...
Онъ—арабскій Гогенъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ—Гогенъ американскаго XX вѣка...

V

Если творчество Матисса является крайнимъ выводомъ изъ завѣтовъ Гогена, то живопись Пикассо представляетъ собою парадоксальное завершеніе Сезанна. Трудно представить себѣ болѣе полярныхъ художниковъ, нежели Матиссъ и Пикассо, но—какъ мы увидимъ—въ психологическихъ истокахъ ихъ искусства много общихъ формальныхъ основаній.
Однако, прежде чѣмъ перейти къ Пикассо, скажу нѣсколько словъ объ эпигонахъ Сезанна, служащихъ какъ бы связующимъ звеномъ между нимъ и Пикассо. Таковы—Фріезъ съ его ‚Каѳедральнымъ соборомъ', Фоконье съ его ‚Бретонской деревней', гармоніей землистыхъ рельефовъ, и Вламенкъ, котораго въ водныхъ пейзажахъ плѣняетъ не воздушная зыбь, какъ Клода Моне, но ‚глубина' вещей, отраженная на глади воды. Самый значительный изъ этой группы сезаннистовъ—Андре Деренъ, котораго вмѣстѣ съ Бракомъ можно считать иниціаторомъ ‚кубизма'. Но кубизмъ Дерена еще очень умѣренный—онъ не разрываетъ съ природой, не отказывается отъ ея яркости, но лишь отдаетъ предпочтеніе въ ней тому, что наиболѣе твердо и скульптурно—камню. И его ‚Замокъ', кирпично-бронзоваго цвѣта, среди тяжелыхъ изумрудныхъ массъ,—поистинѣ монументальный, древній, окаменѣлый замокъ; то же обаяніе каменныхъ граней—и въ его домикахъ на ‚Мосту'.



М. Дени. Портрет жены художника (1893).

M. Denis. Portrait de la femme de l'artiste.

Наоборотъ, въ ‚Замкѣ‘ Ж. Брака—уже подлинный кубизмъ, уже краски, смытыя и испепеленныя метафизическимъ умозрѣніемъ...

И вотъ, наконецъ, мы въ послѣдней комнатѣ—въ сводчатой кельѣ, въ музеѣ каменнаго вѣка, въ царствѣ испанца Пикассо, этого enfant terrible современности. Но не торопитесь, читатель, съ оцѣнкой—вооружимся терпѣніемъ, послѣдуемъ пока примѣру Щукина, который даже въ тѣхъ случаяхъ, когда не понимаетъ Пикассо, говоритъ—‚навѣрное, правъ онъ, а не я‘...

А Пикассо заслуживаетъ такого довѣрія, ибо онъ не только первоклассный талантъ, но и художникъ, искренно ищущій и упорно работающій. Я не могу забыть впечатлѣнія, вынесеннаго мною отъ посѣщенія его мастерской. Признаюсь, я увидѣлъ тамъ обстановку, довольно неожиданную для живописца: въ углу—черные идолы Конго и Дагомейскія маски, на столѣ—бутылки, куски обоевъ и газетъ, въ качествѣ nature morte, по стѣнамъ—странныя модели музыкальныхъ инструментовъ, вырѣзанныя изъ картона самимъ Пикассо, на всемъ—отпечатокъ суровости, и нигдѣ ни одного радующаго живописнаго пятна. И однако, въ этомъ кабинетѣ черной магіи чувствовалась лабораторія творчества, атмосфера труда—хотя бы и заблуждающагося, но серьезнаго, не знающаго мѣры и отдыха въ своемъ пытливомъ напряженіи. И это не было смѣшно!

Дѣйствительно, творчество Пикассо прошло черезъ многія стадіи и искусы, прежде чѣмъ замкнулось въ этой лабораторіи.

Первый періодъ его творчества протекъ на родинѣ, въ Испаніи и, въ частности, въ Барселонѣ, гдѣ онъ получилъ первоначальное художественное образованіе. Правда, онъ промѣнялъ Испанію на Парижъ, едва достигнувъ двадцати лѣтъ, но къ тому времени имъ написанъ былъ уже цѣлый циклъ картинъ, изумительныхъ по своей внутренней силѣ. Это—такъ называемая ‚синяя серія‘, которая представлена въ собраніи Щукина ‚Старымъ евреемъ‘, ‚Свиданіемъ‘ и ‚Мужскимъ портретомъ‘, выдержанными въ суровой лунно-синей таммѣ. Въ этихъ аскетическихъ картинахъ, молодой Пикассо—подлинный испанецъ, сочетающій мистицизмъ религіозный съ фанатизмомъ правды. Этотъ нищій изсохшій Старикъ и эти двѣ жуткія Женщины въ монашескихъ власяницахъ—исчадія временъ инквизиціи и могли бы быть написаны въ мрачное время Филиппа II. И дѣйствительно, первыми наиболѣе сильными художественными впечатлѣніями Пикассо были Рибейра и Греко,—Рибейра съ его морщинистой старостью и Греко съ его аскетическими видѣніями. Быть можетъ, натурализмъ перваго сказался въ изможденныхъ и костлявыхъ фигурахъ этой ‚синей серіи‘. Но со свойственной ему прямолинейностью Пикассо еще болѣе утрировалъ жестокую правду Рибейры, возвысилъ ее до сверхреальнаго пафоса—сочетавъ Рибейру съ Греко. Но не слѣдуетъ заблуждаться относительно вліянія Толедскаго мастера на Пикассо—пока, лишь эта углубленная духовность сближаетъ его съ Греко. Вѣдь въ творчествѣ Греко были два начала—готика и бароко, чрезмѣрность высоты и чрезмѣрность скульптурности. И вотъ



‚геологическій‘ отпечатокъ. Вотъ ‚Домикъ въ саду‘—стволъ дерева, окаменѣло-желтоватый, сѣрыя грани забора и дома, блестящія, какъ гранитъ, и зеленоватая твердь листвы—цвѣта древняго мха. Вотъ ‚Ваза‘ съ точеными коническими грушами, выдержанная въ той же гаммѣ зеленаго, сѣраго и бураго, но еще болѣе кристалической и изысканной. Даже ‚Дама съ вѣеромъ‘ и изящная ‚Королева Изабо‘ исполнены въ той же аскетической тональности. Въ ‚Королевѣ Изабо‘ Пикассо прибѣгаетъ къ любимому пріему своему—контрасту: чтобы еще больше подчеркнуть скульптурность ея фигуры, онъ покрываетъ ея зеленую кофту почти плоскими, кремнисто-желтыми арабесками. Въ ‚Дамѣ съ вѣеромъ‘, онъ исходитъ отъ частнаго къ общему, и есть какое-то хрупкое изящество въ этой дифференціаціи объемовъ, въ дробномъ сочетаніи ея овальнаго лица, удлиненныхъ глазъ, мелкихъ канелюровъ вѣера, тонкихъ складокъ жабо и узкихъ пальцевъ руки...

Наоборотъ, въ ‚Фермершѣ‘ показана общая ея статуарная схема (отношеніе головы, какъ объема—къ торсу и грудямъ), но опущены детали (ротъ), и есть что-то кошмарное въ этой бурой, грудастой каменной бабѣ, съ стопудовыми ручищами, женщинѣ-монолитѣ. Изображая наготу, Пикассо даетъ полную волю своей любви къ землистымъ охрамъ, къ уплотненію міра, къ мощной тяжести: его нагія женщины кажутся сложенными изъ камней, спаянныхъ чернымъ цементомъ контура. Таковы ‚Три женщины‘ кирпично-краснаго цвѣта, въ которыхъ—тяжесть и рельефность монумента. Поистинѣ, некуда дальше итти въ смыслѣ реакціи противъ Ренуаровской и Дегасовской наготы, противъ живописной чувственности импрессіонистовъ: здѣсь самоувѣренное торжество рѣзца надъ кистью, ощупи надъ глазомъ! Можно иронизировать надъ этими тремя кирпичными граціями—но нельзя отрицать въ нихъ своеобразнаго памятника нашему времени, ищущему ‚органическаго‘ и ‚статуарнаго‘, времени развинченныхъ интелигентовъ, возлюбившихъ силу и спортъ, но—увы—безсильныхъ...

Ибо, при всей внѣшней мощи женщинъ Пикассо, въ нихъ есть внутренняя немощь: монументальная красота все таки не достигается ариѳметической спайкой отдѣльныхъ монументальныхъ глыбъ! Его каменныя бабы все таки не всегда цѣльные монолиты! Конечно, на первый взглядъ можно найти много общаго между схематической выразительностью женщинъ Пикассо и какой нибудь могучей Венерой доисторической эпохи или чудесными деревянными скульптурами изъ Конго и Мадагаскара, которыя такъ любитъ Пикассо и которыя стоятъ въ его же комнатѣ, въ Щукинскомъ собраніи. Но на самомъ дѣлѣ между абстракціей Пикассо и абстракціей этихъ первобытныхъ художниковъ—глубокая разница.

Когда я былъ въ мастерской у Пикассо и увидѣлъ тамъ черныхъ идоловъ Конго—я вспомнилъ слова А. Н. Бенуа о ‚предостерегающей аналогіи‘ между искусствомъ Пикассо и ‚религіознымъ искусствомъ африканскихъ дикарей‘ и спросилъ художника, интересуетъ ли его мистическая сторона этихъ скульптуръ. ‚Нисколько,—отвѣтилъ онъ мнѣ,—меня занимаетъ ихъ геометрическая простота‘.

Пикассо съ необычайной искренностью (какъ и во всемъ, что онъ дѣлаетъ) самъ раскрылъ ту разницу, о которой я только что говорилъ! Вѣдь за лапидарной упрощенностью, за геометрической схематизаціей творцовъ африканскихъ идоловъ скрывалось, помимо неумѣнія, и то или иное желаніе. Въ неправильности пропорцій, въ этихъ преувеличенно большихъ грудяхъ или въ этой преувеличенно большой головѣ—былъ опредѣленно-іератическій смыслъ, опредѣленное религіозно-метафизическое значеніе. Въ преувеличеніи грудей сравнительно съ головой, столь свойственномъ ваятелямъ каменной эпохи и неграмъ Конго, сказалась стилизація пола, эротика первобытной концепціи наготы. Наоборотъ, въ еще болѣе частомъ у негритянскихъ художниковъ преувеличеніи головы насчетъ тѣла сказалось желаніе пластически подчеркнуть средоточіе интелекта, пріоритетъ духовнаго начала надъ животнымъ.[1] Эти негритянскія статуэтки съ огромными головами—подлинные идолы, статуи мудрыхъ божествъ, выдержанныя съ торжественной фронтальностью, опирающіяся на тяжелыя ступни ногъ, строго симетричныя въ своихъ жестахъ и линіяхъ; вотъ почему онѣ кажутся монументальными памятниками, несмотря на свои маленькіе размѣры...

И если отъ этихъ женскихъ идоловъ Африки мы переведемъ свой взглядъ на женщинъ Пикассо—намъ станетъ понятной безпочвенность ихъ геометрической выразительности, неорганичность ихъ построеній. Въ нихъ нѣтъ метафизическаго предпочтенія одной части тѣла передъ другой—въ нихъ равновѣсіе всѣхъ объемовъ. Но разъ въ нихъ нѣтъ внутренняго цемента, въ нихъ не можетъ быть и внѣшняго равновѣсія. Африканскіе идолы не падаютъ, они похожи на Ванекъ-встанекъ: кажется—урони ихъ, а они все таки встанутъ на свои тяжелыя ступни, на свои колоннообразныя ноги. Между тѣмъ, у ‚Нагой женщины съ пейзажемъ' Пикассо подкашиваются и ‚сдвигаются' ноги: ибо въ ней нѣтъ управляющей тѣломъ души—она падаетъ подъ сдвигомъ и тяжестью собственныхъ членовъ...

Итакъ, интересуясь геометрической схематизаціей африканскихъ дикарей, созданной колективнымъ кумиротворчествомъ, Пикассо беретъ въ сущности лишь внѣшнюю форму—но онъ не хочетъ и не можетъ наполнить ее новымъ содержаніемъ. И въ этомъ смыслѣ, ‚страшно не то, что чудовища Пикассо похожи на рели-

---

[1] Не этотъ ли іератическій принципъ возвеличенія головы надъ тѣломъ встрѣчаемъ мы и въ древней русской иконописи, гдѣ лики всегда скульптурнѣе трактовки тѣла и одежд: здѣсь убывающая скульптурность какъ бы іерархически соотвѣтствуетъ убывающей духовности человѣческой фигуры—отъ головы къ ногамъ. Вообще говоря, вопросъ о безсознательности или сознательности, неумѣніи или желаніи въ архаическомъ искусствѣ представляется однимъ изъ самыхъ важныхъ вопросовъ эстетики.

Современная археологія все болѣе и болѣе склоняется къ признанію преднамѣренности за тѣми элементами схематизаціи въ первобытномъ искусствѣ, въ которыхъ раньше видѣли лишь недостатокъ техники и случайности матеріала. Объ этомъ см. интересный трудъ Deonna, L'Archéologie, томъ II.



Карьеръ. „Облокотившаяся женщина."
Carrière. „L'accoudée."

гіозное творчество дикарей' (А. Бенуа)—а то, что они недостаточно на него похожи! Напрасно представители ‚Союза Молодежи' заговорили о созданіи вмѣсто ‚Аполлона бѣлаго'—‚Аполлона криво-черняваго': самъ Пикассо не думаетъ о созданіи какого бы то ни было Аполлона, у него нѣтъ никакой нормы, никакого идола, никакого идеала—даже въ сферѣ чистой формы. Ибо Аполлонъ—это высшая завершенность, а міръ Пикассо пребываетъ въ перманентной незавершенности...

Присмотритесь къ его ‚Фабрикѣ' (Horta de Ebro), висящей въ Щукинскомъ собраніи и относящейся къ 1909 году, присмотритесь къ этой комбинаціи геометрическихъ, каменныхъ плоскостей съ зеркальными гранями. Здѣсь—начало второго и послѣдняго періода въ творчествѣ Пикассо; здѣсь дальнѣйшій выводъ изъ кубизма и полная полярность тому, что мы наблюдали въ испанскомъ циклѣ Пикассо. Тамъ мы отмѣтили ритмъ центростремительный; здѣсь—сила центробѣжная. Линіи стѣнъ и крышъ этой ‚Фабрики' не сходятся по направленію къ горизонту, какъ этого требовалъ Сезаннъ—а расходятся вширь, разбѣгаются въ безконечность. Здѣсь уже нѣтъ мысленной точки общаго схода, нѣтъ горизонта, нѣтъ оптики человѣческаго глаза, нѣтъ начала и конца—здѣсь холодъ и безуміе абсолютнаго пространства. И даже отсвѣты зеркальныхъ стѣнъ этой ‚Фабрики' играютъ безчисленными повтореніями, отражаются на небѣ—дѣлаютъ ‚Фабрику' заколдованнымъ лабиринтомъ зеркалъ, навожденіемъ бреда...

Ибо, дѣйствительно, можно было сойти съ ума отъ этой идеи и соблазна, достойнаго Ивана Карамазова: нѣтъ конца, нѣтъ единства, нѣтъ человѣка, какъ мѣры вещей—есть только космосъ, только безконечное дробленіе объемовъ въ безконечномъ пространствѣ! Линіи вещей расходятся въ безмѣрную даль, формы вещей дробятся на безчисленные составные элементы.

Отсюда—исканіе пластическаго динамизма въ противоположность пластической статикѣ, занимавшей Пикассо въ его каменныхъ бабахъ; отсюда—исканіе четвертаго измѣренія, ‚измѣренія безконечности', во имя котораго Пикассо забываетъ о третьемъ измѣреніи, о Сезанновской ‚глубинѣ'. Ибо Сезаннъ говорилъ о сведеніи міра къ шару, конусу и цилиндру, а для Пикассо отнынѣ существуетъ только кругъ, треугольникъ и паралелограмъ, какъ геометрическій чертежъ. Теперь его плѣняетъ уже не масивное бытіе вещей, какъ въ каменныхъ женщинахъ,—но ихъ динамическое становленіе. Не предметъ, какъ таковой—но законъ образованія этого предмета изъ малыхъ величинъ. Всѣ части предмета равны передъ его объективнымъ взоромъ—онъ обходитъ ихъ со всѣхъ сторонъ, перечисляетъ и повторяетъ до безконечности ихъ лики, изучаетъ предметъ, ‚какъ хирургъ, вскрывающій трупъ' (Аполлинеръ), разлагаетъ музыкальные инструменты, какъ часовой механизмъ, терзаетъ ихъ, какъ инквизиторъ. Одержимый фетишизмомъ количественной множественности, онъ уже не замѣчаетъ, что его картина—лишь механическій чертежъ, лишь каталогъ. Ибо онъ изображаетъ динамику вещей не какъ

художникъ, не какъ Ванъ-Гогъ,—но описываетъ различныя перемѣщенія вещей, одно за другимъ, какъ литераторъ—во времени...

Въ этомъ обхожденіи Пикассо вокругъ музыкальныхъ инструментовъ, въ этомъ принципѣ равенства частей и множественности точекъ зрѣнія снова вскрывается передъ нами то самое отсутствіе внутреннихъ критеріевъ, на которое я указывалъ, сравнивая его женщинъ съ африканскими идолами. Миніатюристы и художники ранняго ренесанса также изображали не предметъ, но свое априорное представленіе о предметѣ, отвлеченное отъ перспективы,—но изъ всѣхъ граней и пропорцій предмета они выбирали тѣ, которыя были имъ нужны для даннаго сюжета. Наоборотъ, Пикассо не знаетъ, на чемъ ему остановиться, ибо у него нѣтъ этой качественной нужности. ‚Бутылка на столѣ—сказалъ онъ мнѣ—такъ же значительна, какъ религіозная картина‘. ‚Гитара‘ не внушаетъ ему никакихъ чувственно-человѣческихъ аналогій, какъ внушала она Малларме (‚Une dentelle s'abolit‘...), и онъ показываетъ всѣ ея части, въ ихъ центробѣжномъ хаосѣ. Здѣсь—то же отсутствіе организующаго начала, органическаго чутья, какимъ отличались эллинистическіе барельефы съ ихъ смѣшеніемъ фаса и профиля и какое было утверждено Гераклитовымъ πάντα ῥεῖ, этой первой формулой футуризма. Развѣ не относимы эти слова къ овальнымъ изображеніямъ ‚Скрипокъ‘ Пикассо, гдѣ самая форма овала, намекающая на возможность повѣсить картину и такъ и этакъ, символизуетъ вѣчное вращеніе. Это—послѣднее слово Пикассо, и поистинѣ дальше итти уже некуда, въ смыслѣ развеществленія и раздробленія міра...

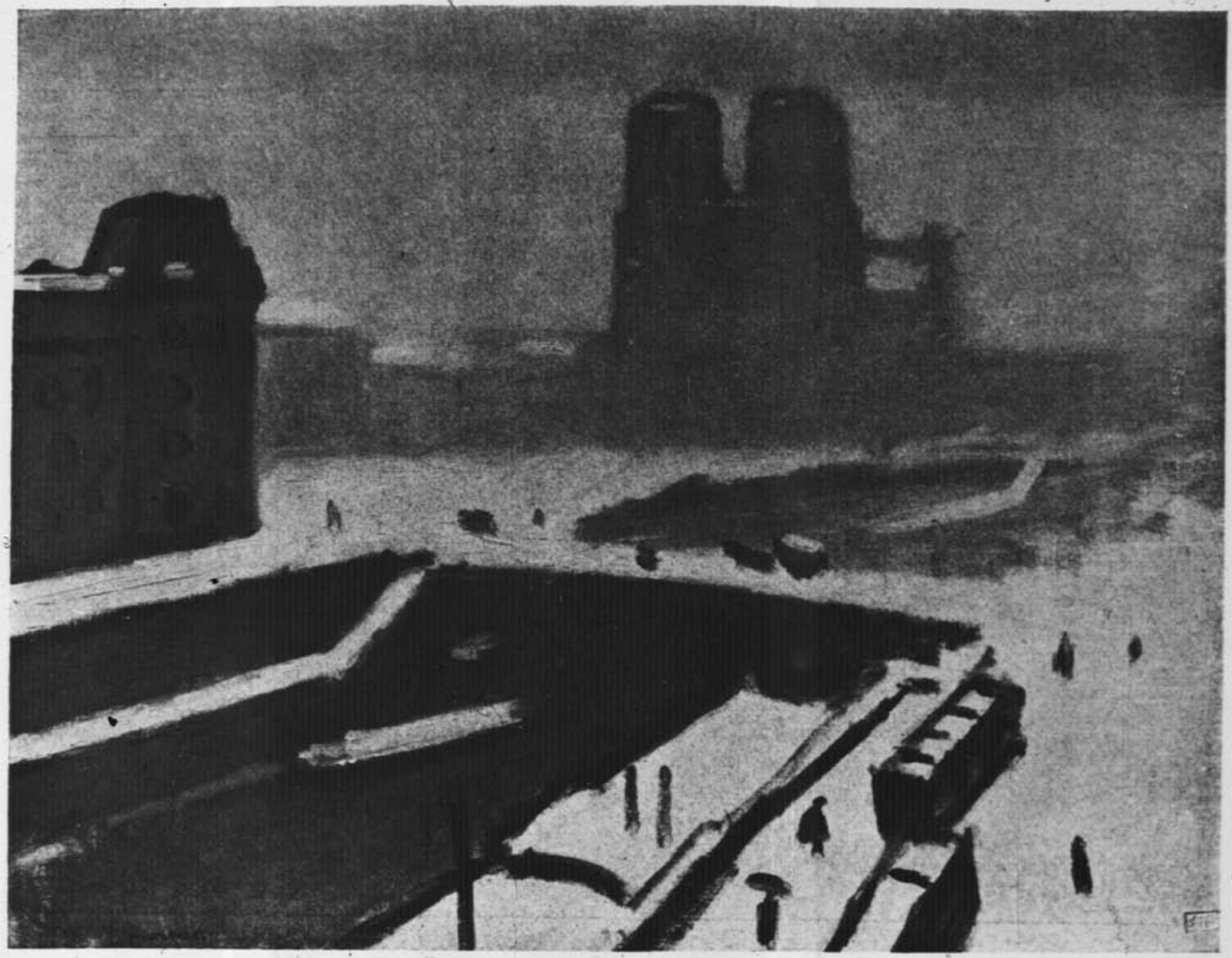
Въ этой серіи музыкальныхъ инструментовъ Пикассо какъ будто возвращается отъ монотонности каменныхъ бабъ къ полихроміи—къ вторженію радующихъ глазъ зеленыхъ, розовыхъ и голубыхъ пятенъ. Но есть какая то дьявольская насмѣшка въ этой новой полихроміи Пикассо! Онъ вводитъ краски лишь какъ матеріальные цвѣта предметовъ, какъ свойства матеріала (цвѣтъ желтаго дерева съ жилками, цвѣтъ обоевъ, цвѣтъ мрамора, цвѣтъ газетныхъ буквъ)—чтобы тѣмъ ярче подчеркнуть и еще больше возславить абстрактную чистоту своего рисунка. Его зелёные обои, написанные съ такой точностью, что они кажутся настоящими, его куски дерева и мрамора, его настоящіе гипсовые кляксы и газетныя буквы (у него въ мастерской я видѣлъ картины съ наклеенными кусками газетъ!)—играютъ здѣсь роль контраста. Это—вторженіе грубаго, матеріальнаго міра, которое должно съ пикантной остротою возвысить сверхматеріальность всѣхъ остальныхъ элементовъ картины. Такъ иногда Малларме пользовался ‚всеобщими словами—тѣми, которыя добрыя буржуа встрѣчаютъ въ своемъ Petit Journal‘, но употреблялъ ихъ такъ, что они казались шарадами...

Я недаромъ упомянулъ имя Малларме: есть нѣчто схожее между творческой драмой этого символиста, мечтавшаго ‚привести весь міръ къ одной прекрасной книгѣ‘, но заблудившагося въ лабиринтѣ узко-субъективныхъ аналогій, и творчествомъ



Вюйаръ. ‚Въ комнатахъ'.

Vuillard. Intérieur.



Марке. Парижъ зимой.

Marquet. Paris en hiver.



Марке. „Везувій".

Marquet. „Le Vésuve".



Герень. „Дама съ розой". *Guérin. ‚Dame à la rose'.*

въ первый, испанскій періодъ своихъ исканій Пикассо былъ почти равнодушенъ къ этой чертѣ бароко въ живописи Греко—только впослѣдствіи, какъ мы увидимъ, она разрослась у него въ гипертрофію третьяго измѣренія. Пока же онъ родствененъ Греко лишь своей любовью къ мистической худобѣ, къ иконной вертикальности позъ, къ какому то изсушающему тѣло внутреннему пламени...

Болѣе того, если какія нибудь пластическія заданія и интересуютъ въ это время Пикассо—то они направляются въ сторону какъ разъ обратную скульптурно-динамическому стилю Греко, экстазу бароко. Пикассо стремится въ этотъ періодъ къ наибольшей синтетичности и слитности силуэта, къ статическому равновѣсію: таковы эти двѣ синія женщины, почти слитыя въ одно плавно текучее линейное цѣлое. Впрочемъ, даже въ ‚Старомъ евреѣ съ мальчикомъ‘, несмотря на всю угловатость и сухость этой группы, есть та же забота о силуэтномъ обобщеніи, о гармоніи цѣлаго—они тоже линейно слиты, этотъ нищій и мальчикъ, точно нѣкая спиральная центростремительная сила сцѣпила ихъ вмѣстѣ. И даже въ послѣдующихъ работахъ уже Парижскаго періода, какъ напримѣръ ‚Портретѣ поэта Савартеса‘ или ‚Пьяницѣ‘—передъ нами то же стремленіе къ ширѣкой и, нерѣдко, округленной линіи общаго контура; таково хотя бы плавное очертаніе поэта—съ головы и до пальцевъ руки.

Я подчеркиваю всѣ указанныя мною первоначальныя черты Пикассо—его глубокую духовность, его ‚статическую‘ композицію, его любовь къ центростремительному ритму—впослѣдствіи все это превратилось у него въ свою антитезу. Впрочемъ, фанатикомъ и испанцемъ, склоннымъ къ трансцендентному, онъ остался навсегда. Итакъ, ‚синяя серія‘ сулила въ лицѣ Пикассо крупнаго и глубокаго религіознаго живописца—недаромъ его женщины написаны даже на доскѣ, какъ подлинная икона. Онъ могъ бы быть новымъ Пюви де Шаванномъ, могъ бы быть глубже и религіознѣе Пюви де Шаванна...

Но вотъ въ 1901 году онъ пріѣхалъ въ Парижъ, и началась новая серія, вдохновленная зрѣлищами большого города, типами Монмартра. Какъ Домье, Тулузъ-Лотрекъ и Дега, онъ погружается въ низины бульвара, ищетъ острую правду жизни, вульгарную полихромію улицы. Лунныя наважденія испанскаго періода уступаютъ мѣсто сценамъ кафе и ярмарочныхъ празднествъ—пьяницамъ, солдатамъ, скоморохамъ, арлекинамъ, гимнастамъ. Первыя парижскія работы Пикассо приближаются по своему бытовому реализму къ Тулузъ-Лотреку; таковы ‚Пьяница‘ и ‚Rendez-vous‘ (солдатъ съ женщиной) въ Щукинскомъ собраніи. Но постепенно онъ переходитъ отъ этой рѣзкой и темной манеры къ нѣжнымъ, едва расцвѣченнымъ пастелямъ въ голубовато-розовой гаммѣ, какъ, напримѣръ, Щукинскіе ‚Комедіанты‘ и ‚Мальчикъ съ собакой‘. Теперь снова ищетъ онъ въ тонкихъ тѣлахъ плавность линій и мистическую удлиненность, занимавшую его раньше, а въ краскахъ—впечатлѣніе матовой фрески. Эта розовая гамма возникаетъ и въ его большихъ масляныхъ картинахъ такъ называемой ‚Série rose‘, не представленной

у Щукина, но здѣсь розовый тонъ обрѣтаетъ уже новый смыслъ. Въ 1905 году Пикассо совершаетъ поѣздку на югъ Франціи и въ Пиренеи, видитъ романскую скульптуру, въ которой столь много общаго съ греческимъ архаизмомъ—и его странныя, розовыя женщины съ большими головами похожи на увеличенныя танагрскія статуэтки. Впервые онъ изображаетъ округлую полноту, и есть какое-то архаическое очарованіе ‚Акропольскихъ дѣвъ' въ этихъ круглыхъ и коротконогихъ женщинахъ его ‚розоваго' періода...

Но вліяніе Сезанна заставляетъ Пикассо все больше и больше присматриваться къ пластической внѣшности примитивной скульптуры, забывая объ ея внутренней мистикѣ. 1907 годъ является переломомъ въ его творчествѣ—отнынѣ, увлекаемый примѣромъ Дерена и Брака, онъ становится кубистомъ. Онъ сжигаетъ за собой всѣ достиженія прежнихъ лѣтъ, всѣ духовныя цѣнности, обрѣтенныя въ Испаніи, всю мистическую голубизну своихъ ‚Нищихъ', все мистическое сладострастіе своихъ ‚розовыхъ' женщинъ—во имя чисто формальныхъ исканій. Съ фанатическимъ холодомъ испанскаго инквизитора, онъ становится фанатикомъ чистой идеи. Онъ перестаетъ ‚выставляться', работаетъ только для себя—для все новыхъ и новыхъ экспериментовъ. И если искусство Матисса я назвалъ ‚искусствомъ веселымъ', то живопись Пикассо отнынѣ хочется назвать искусствомъ философическимъ или даже, точнѣе, гносеологическимъ.

И какъ ни трудно услѣдить за развитіемъ этихъ художественно-познавательныхъ опытовъ Пикассо, все же Щукинское собраніе даетъ возможность раздѣлить его творчество, начиная съ 1907 года, на два періода.

Исходнымъ пунктомъ перваго являются слова Сезанна, оброненныя имъ въ одномъ изъ писемъ къ Бернару—о трактованіи природы въ простѣйшихъ геометрическихъ формахъ, стороны которыхъ должны направляться къ горизонту: ‚ибо природа является намъ въ глубинѣ, а не на плоскости'. Послѣднее могло бы быть сказано не только Сезанномъ, но и Греко съ его скульптурно-живописнымъ стилемъ и Микеланджело съ его утвержденіемъ, что живопись тѣмъ лучше, чѣмъ болѣе она приближается къ скульптурѣ,—этими геніями бароко. Но Пикассо хочетъ быть ‚послѣдовательнѣе' Греко, Микеланджело и Сезанна: онъ отказывается отъ живописнаго воспріятія міра во имя воспріятія чисто ‚пластическаго', онъ не модулируетъ форму контрастами цвѣта, какъ Сезаннъ, но моделируетъ ее свѣтотѣнью. Онъ хочетъ изображать предметы не такими, какими они кажутся глазу—но такими, каковы они суть въ нашемъ представленіи; онъ хочетъ внушить прежде всего ихъ геометрическій объемъ, ихъ скульптурную ‚солидность'. И онъ одержимъ маніей уплотненія, страстью къ твердости, фетишизмомъ камня. Если у Клода Моне все течетъ, все разжижено, то подъ рукой Пикассо все твердѣетъ: Моне претворяетъ Руанскій соборъ въ каменную пыль, Пикассо уплотняетъ облака въ каменныя груды. Тамъ, гдѣ у Матисса только силуэтъ—у него только объемъ. Даже колористическая гамма его обрѣтаетъ какой-то суровый, минеральный и

испанца Пикассо, мечтавшаго привести міръ къ одному монолиту, но утратившаго чувство единства за фетишизмомъ количественной множественности...
И снова вспоминается мнѣ мастерская Пикассо, лабораторія его творческихъ опытовъ инквизиторскій застѣнокъ, гдѣ онъ терзаетъ и вскрываетъ организмы вещей. Я сказалъ уже, что тамъ не было смѣшно, теперь добавлю и другое—тамъ чувствовалось трагическое. Ибо, дѣйствительно, подъ знакомъ трагедіи протекаетъ творчество Пикассо, этого безстрашнаго испанскаго Донъ-Кихота — рыцаря абсолютнаго, подвижника математики, обреченнаго на вѣчную тщету своихъ исканій. Ибо динамическое искусство по самому существу своему не можетъ быть вѣчнымъ—искусство человѣка только тогда соприкасается съ вѣчностью, когда, влюбленный въ міръ, онъ говоритъ убѣгающему въ безконечность мгновенію:

‚Прекрасно ты, продлись, остановись!‘

И передъ зрѣлищемъ этой трагедіи Пикассо, этого торжества количества надъ качествомъ, множества надъ единствомъ, передъ лицомъ этого страшнаго холода внутренней пустоты такъ любо на минуту отдохнуть на безтревожной и голубиной ясности Руссо—Rousseau le douanier, — еще не вкусившаго отъ древа познанія. Щукинъ остроумно сдѣлалъ, повѣсивъ ихъ рядомъ. Но, отдохнувъ, уже чувствуешь, что послѣ Пикассо не удовлетворяетъ и святая ‚глуповатость‘ Руссо и что нужно нѣчто большее, чтобы преодолѣть трагическое въ первомъ...
И тогда вспоминаются слова... импресіониста Ренуара: ‚Для того, чтобы понять общую цѣнность древняго искусства, надо вспомнить, что помимо техническихъ знаній тогда было и нѣчто другое и высшее—религіозное чувство. Ибо тогда существовала гармонія между человѣкомъ и средой, истекавшая изъ общей вѣры. Религія всегда вызывала въ искусствѣ идеи порядка, іерархіи и традиціи. Но теперь не хотятъ больше боговъ—а боги нужны для насъ, художниковъ. И каковы бы ни были причины упадка современнаго художественнаго ремесла, главная изъ нихъ—отсутствіе идеала, ибо искусство рукъ было всегда лишь служанкою мысли‘ (предисловіе къ трактату Ченнино Ченнини).

Мы разсмотрѣли главныхъ представителей Щукинской колекціи, и вотъ снова хочется мнѣ повторить—можно такъ или иначе относиться къ представленнымъ здѣсь теченіямъ, но нельзя не быть благодарнымъ Щукину за то, что имъ собрано самое яркое и сильное изъ того, что создала современность. Самая красивая дѣвушка Франціи не можетъ дать больше того, что у нея есть—а здѣсь именно самая красивая дѣвушка Франціи. И даже къ Пикассо могли бы быть примѣнены слова Бодлера, адресованныя Э. Мане: ‚Вы—первый среди современнаго декаданса‘. Въ Щукинскомъ собраніи можно спорить—но съ непокрытой головой, ибо здѣсь хранилище труда, преемственности и культуры.

КАТАЛОГЪ КАРТИНЪ ФРАНЦУЗСКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ ИЗЪ СОБРАНІЯ С. И. ЩУКИНА

БРАКЪ (Georges Braque).

Замокъ — Le château.

ВЮЙАРЪ (Jean-Edouard Vuillard).

Въ комнатахъ — Intérieur.

ВЛАМЕНКЪ (Maurice Vlaminck).

Городокъ — Bourg.
Городокъ съ церковью — Bourg avec église.
Городокъ на берегу озера—Bourg au bord d'un lac.

ГЕРЕНЪ (Charles Guérin).

Двѣ дѣвушки на терасѣ (1903)—Jeunes filles sur une terrasse.
Дама съ розой — Dame à la rose.

ГИЛЬОМЕНЪ (Armand Guillaumin).

Сена — La Seine.
Пейзажъ съ руинами — Paysage aux ruines.

ГИЛЬЮ (C. Guilloux).

Лунная ночь (1897) — Clair de lune.

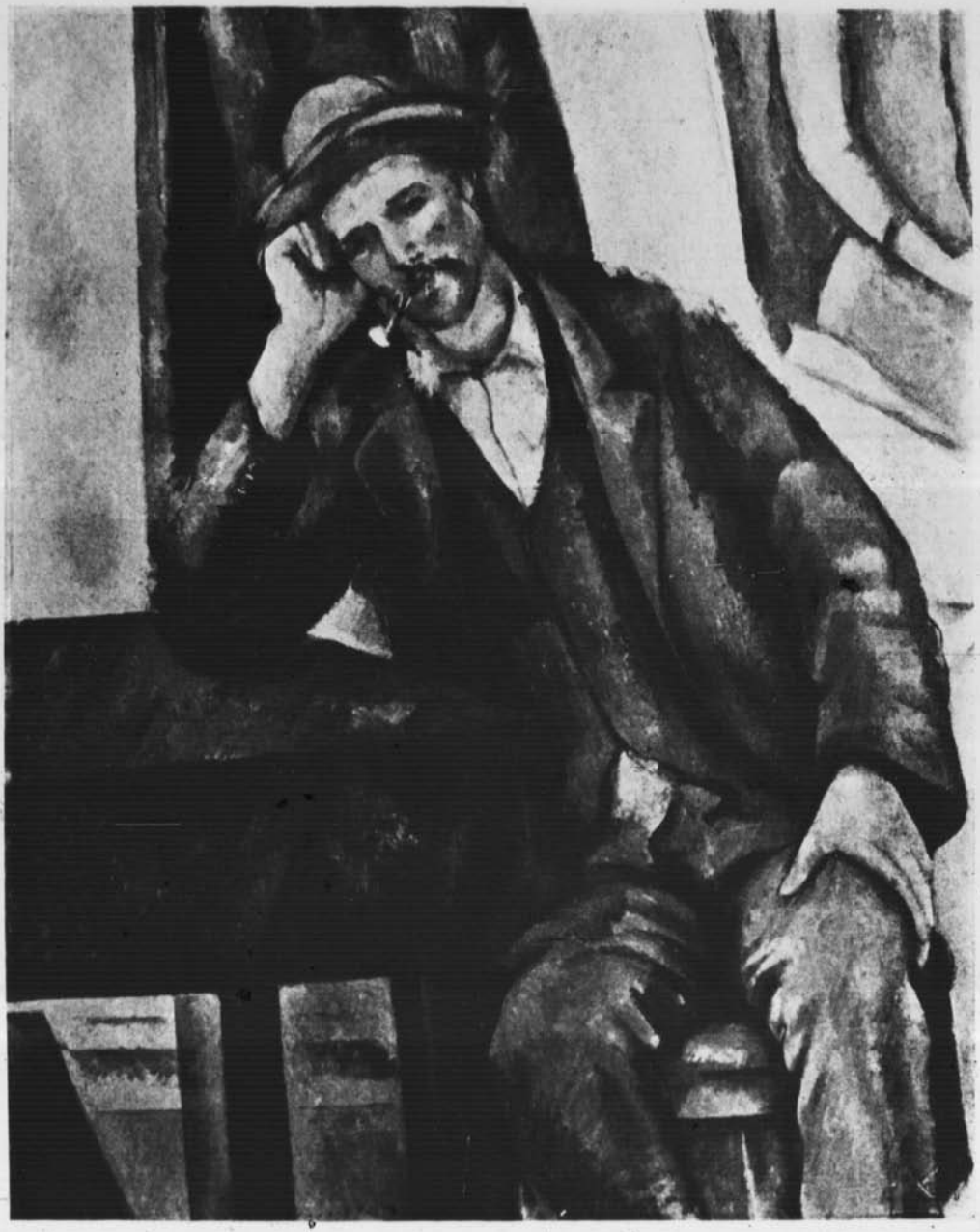
ГОГЕНЪ (Paul Gauguin 1848—1903).

Пейзажъ (1899) — Paysage.
Автопортретъ — Portrait de l'artiste par lui-même.
Женщина подъ деревомъ Манго (1896) — La femme au Mango.
Идолъ (1898) — ‚Rove te hiti aamu'.
Ее зовутъ Вайраумати (1892) — ‚Vairaoumati téi oa'.
Подсолнухи (1901) — Tournesols.
Таитяне (1896) — ‚Ei aha Ohipu'.
Сборъ плодовъ (1899) — ‚Ruperupe'.



Сезаннъ. „Фрукты".

Cézanne. „Fruits".



Сезаннъ. „Мужчина съ трубкой".

Cézanne. „L'homme à la pipe".

Женщины на берегу моря (1899) — Femmes au bord de la mer.
А, ты ревнуешь! — ‚Aha oé féii'.
Младенецъ (1896) — Bébé.
Сцена изъ жизни Таитянъ — Scène de la vie des Tahitiens.
Женщина съ цвѣтами въ рукахъ — ‚Te avae no Maria'.
Сборъ винограда — Vendange.
Бродъ — Le gué.
Плоды — Fruits.

ВАНЪ-ГОГЪ (Vincent Van Gogh 1853—1890).

Мужской портретъ (1869) — Portrait d'homme.
Арена въ Арлѣ — Arène d'Arles.
Арльскія дамы — Femmes d'Arles.
Кусты — Buissons.

ДЕГА (Edgar Degas).

Туалетъ (пастель) — La toilette (pastel).
Голубыя танцовщицы (пастель) — Danseuses en bleu (pastel).
У фотографа — Chez le photographe.
Проѣздка скаковыхъ лошадей (пастель) — Chevaux de courses (pastel).
Танцовщицы на репетиціи (пастель) — Danseuses à la répétition (pastel).

ДЕНИ (Maurice Denis).

Посѣщеніе Елисаветы Богоматерью—La Visitation.
Посѣщеніе Христомъ Маѳы и Маріи (1896) — Le Christ chez Marthe et Marie.
Священная роща (1897) — Le bois sacré.
Портретъ жены художника (1893) — Portrait de la femme de l'artiste.

ДЕРЕНЪ (André Derain).

Роща — Bois.
Фрукты — Nature morte (fruits).
Черепъ — Tête de mort.
Рыбы — Nature morte (poissons).
Старый мостъ — Le vieux pont.
Скалы — Les rochers.
Замокъ — Le château.
Гавань — Le port.
Видъ изъ окна — Vue de la fenêtre.

ДЕТОМА (Maxime Dethomas).

Женщина у окна — Femme à la fenêtre.

ВАНЪ-ДОНГЕНЪ (Van Dongen).

Весна — Le printemps.
Дама въ черной шляпѣ — La dame au chapeau noir.
Антонія ла Кокинера — Antonia la Coquinera.

ЖИРІЕ (Pierre Girieud).

Піоны — Pivoines.

ЖИРАНЪ (Emile Giran).

Въ комнатахъ — Intérieur.

КАРРЬЕРЪ (Eugène Carrière 1849—1906).

Женщина, вытаскивающая изъ пальца занозу — Femme enlevant une écharde de son doigt.
Облокотившаяся женщина — Femme accoudée.
Женщина съ ребенкомъ на колѣняхъ — Femme à l'enfant.
Голова спящей женщины — Tête de femme.

КОТТЕ (Charles Cottet).

Бурный вечеръ — Soir orageux.
Видъ Венеціи — Venise.
Море, вдали Венеція — Marine avec Venise dans le lointain.

КРОССЪ (Henri-Edmond Cross 1856—1910).

Церковь св. Маріи близъ Ассизи (1909) — Santa Maria degli Angeli, près d'Assise.

КУРБЕ (Gustave Courbet 1819—1877).

Хижина въ горахъ — Chaumière dans la montagne.

ЛАКОСТЪ (Charles Lacoste).

Домикъ въ саду (1905) — Maisonnette au fond d'un jardin.

ЛА ТУШЪ (Gaston La Touche 1854—1913).

Перенесеніе мощей — Translation de reliques.



Гоген.
Автопортрет.

Gauguin.
Portrait de l'artiste

ЛЕМАНЪ (Lehman).

Горы (1909) — Les montagnes.

ЛОБРЪ (Maurice Lobre).

Зала дофина въ Версалѣ (1901) — Le salon du dauphin à Versailles.
Зала войны въ Версалѣ (1903) — Le salon de la guerre à Versailles.
Библіотека дофина въ Версалѣ — La bibliothèque du dauphin à Versailles.

МАГЛИНЪ (Fernand Maglin).

Городокъ съ соборомъ (1894) — Bourg avec cathédrale.
Весна въ Буше (1894) — Printemps au Bouchet.
Деревушка (1898) — Le hameau.

МАНГЕНЪ (Henri-Charles Manguin).

Дама, сидящая на берегу озера — Dame assise au bord d'un lac.

МАРКЕ (Albert Marquet).

Мостъ Сенъ-Мишель, въ Парижѣ — Pont St.-Michel.
Наводненіе въ Парижѣ — L'inondation à Paris.
Сенъ-Жанъ де-Люзъ — St.-Jean de Luz.
Гонфлеръ — Honfleur.
Парижъ зимой съ соборомъ Богоматери — Paris en hiver. Notre Dame.
Зимній видъ Парижа, съ мостомъ Сенъ-Мишель — Paris en hiver. Le pont St.-Michel.
Гамбургскій портъ — Port de Hambourg.
Модистки — Modistes.
Везувій — Le Vésuve.

МАТИССЪ (Henri Matisse).

Нагая женщина — Femme nue.
Мастерская художника (1911) — L'atelier du peintre.
Красная комната (1908) — La chambre rouge.
Семейный портретъ — Portrait de famille.
Панно: Музыка (1910) — Panneau: La Musique.
Панно: Танцы (1910) — Panneau: La Danse.
Nature morte: посуда (1900) — Nature morte.
Дама въ зеленомъ платьѣ — La dame en vert.

Статуэтка и вазы (1908) — Nature morte (en rouge de Venise).
Испанка съ бубномъ (1909) — L'espagnole au tambourin.
Горшки съ цвѣтами (1911) — Nature morte (Séville).
Дѣвушка съ тюльпанами (1910) — La jeune fille aux tulipes.
Столъ съ вазами (1910) — Nature morte (Chartres).
Столъ съ посудой и фруктами — Nature morte.
Ваза съ цвѣтами — Nature morte.
Венеція. Дама на терасѣ — Venise. Dame sur une terrasse.
Игра въ мячъ — Jeu de balles.
На столѣ ваза съ фруктами, бутылка и пр. — Nature morte.
Видъ Колліура — Vuè de Collioure.
Нимфа и сатиръ (1909) — La nymphe et le satyre.
Люксембургскій садъ — Le jardin de Luxembourg.
Ваза съ фруктами, кувшинъ и стекляный графинъ (1909) — Nature morte.
Красныя рыбы — Les poissons rouges.
Бѣлая ваза съ цвѣтами и пр. — Nature morte (Espagne).
Ирисы (1912) — Les iris.
Булонскій лѣсъ (1902) — Bois de Boulogne.
Марокканецъ — Le Marocain.
Посуда и фрукты — Nature morte.
Танецъ вокругъ настурцій — Les capucines à la danse.
Разговоръ — Conversation.
Уголокъ мастерской (1912) — Coin d'atelier.
Человѣкъ съ удочкой (рисунокъ перомъ)—L'homme à l'hameçon (dessin à la plume).
Ваза съ цвѣтами (1913) — Nature morte.
Мароканецъ (1913) — Le Marocain.
Мароканка (1913) — La Marocaine.
Ваза съ цвѣтами — Nature morte.
Арабская кофейня — Café arabe.

МЕНАРЪ (Emile-René Ménard).

Пейзажъ (пастель) — Paysage (pastel).

МИЛЬСАНДО (Charles Milcendeau).

Фруктовая лавка — Fruiterie.

МОНЕ (Claude Monet).

Завтракъ въ лѣсу (1866) — Le déjeuner sur l'herbe.
Сирень на солнцѣ (1873) — Lilas au soleil.

Скалы въ Этрета (1886) — Les rochers d'Etretat.
Скалы въ Бель-Илѣ (1886) — Les rochers de Belle-Isles.
Луга въ Живерни (1888) — Les prairies à Giverny.
Руанскій соборъ въ полдень (1894) — La cathédrale de Rouen à midi.
Руанскій соборъ вечеромъ (1894) — La cathédrale de Rouen le soir.
Стогъ сѣна — Meule de foin.
На крутыхъ берегахъ близъ Діеппа (1897) — Sur les falaises près Dieppe.
Дама въ саду — Une dame dans le jardin.
Бѣлыя кувшинки (1899) — Les nymphéas.
Городокъ Ветейль — Vue de Vétheuil.
Чайки (1904) — Les mouettes.

МОРЕ (Henri Moret).

Портъ — Le port.

ПЬЕ (Fernand Piet).

Рынокъ въ Брестѣ — Le marché à Brest.

ПИКАССО (Pablo Picasso).

Нагая женщина (1907) — Femme nue.
Кувшины и вазы — Nature morte.
Бутылка и бокалъ — Nature morte.
Фабрика (1909) — L'usine Horta de Ebro.
Кувшинъ и рюмка — Nature morte.
Испанка съ острова Маіорки — Espagnole de l'île Majorque.
Пьяница — Buveuse d'absinthe.
Мужчина со скрещенными руками (1909) — L'homme aux bras croisés.
Купаніе (1908) — Baignade.
Мужской портретъ — Portrait d'homme.
Портретъ поэта Савартеса (1901) — Portrait du poète Savartez.
Свиданіе — L'entrevue.
Старый еврей съ мальчикомъ — Le vieux juif avec le garçon.
Танецъ съ покрывалами — La danse aux voiles.
Молодая дама — Une jeune dame.
Послѣ бала — Après le bal.
Домикъ въ саду — Maisonnette dans un jardin.
Королева Изабо — La reine Isabeau.

Вазы — Nature morte.
Три женщины — этюдъ къ картинѣ Штейна (1909) — Trois femmes; étude pour le grand tableau de Stein.
Дружба (1908) — L'amitié.
Фермерша — поясное изображеніе (1908) — La fermière — buste.
Сидящая женщина (1908) — Femme assise.
Вазы съ фруктами — Nature morte.
Фермерша — стоящая фигура (1908) — La fermière—en pied.
Нагая женщина, съ пейзажемъ (1908) — Paysage avec un nu féminin.
Этюдъ къ картинѣ ‚Дружба' — Etude pour le tableau ‚L'amitié'.
Этюдъ къ картинѣ ‚Дружба' — Etude pour le tableau ‚L'amitié'.
Дама съ вѣеромъ — La dame à l'éventail.
Черепъ старика — Tête de mort sénile.
Скрипка — Le violon.
Голова женщины — Tête de femme.
Комедіанты — Les saltimbanques.
Мальчикъ съ собакой (1905) — Garçon au chien.
Свиданіе — Le rendez-vous.
Гитара — La guitare.
Музыкальные инструменты (картина овальной формы) — Les instruments de musique.
Флейта — La flûte.
Нагая женщина — Femme nue.
Домикъ въ саду — Maisonnete dans un jardin.

ПИССАРРО (Camille Pissarro 1830—1903).

Площадь Французскаго театра — Place du Théâtre Français.
Оперный проѣздъ (1899) — Avenue de l'Opéra.

ПЮВИ ДЕ-ШАВАННЪ (Pierre Puvis de Chavannes 1824—1898).

Бѣдный рыбакъ (1879) — Le pauvre pêcheur.
Состраданіе (пастель — 1887) — La commisération (pastel).

ПЮИ (Jean Puy).

Портретъ жены художника — Portrait de la femme du peintre.
Развалины римскаго моста въ Сенъ-Морисѣ — Pont romain à St.-Maurice.
Пейзажъ — Paysage.

РЕДОНЪ (Odilon Redon).

Мужчина, лежащій подъ деревомъ — Homme couché sous un arbre.
Профиль женщины въ окнѣ — Profil de femme à la fenêtre.
Весна — Le renouveau.

РЕНУАРЪ (Pierre-Auguste Renoir).

Дѣвушки въ черномъ — Jeunes filles en noir.
Нагая женщина — Femme nue.
Портретъ (Дама въ черномъ платьѣ) — Portrait (Dame en noir).

РУО (Georges Rouault).

Купаніе въ озерѣ — Baignade dans le lac.

РУССО (Henri Rousseau 1844—1910).

Видъ мѣстности влѣво отъ Ванвскихъ воротъ — Vue prise commune de Vanves à gauche de la porte de ce nom. Septembre 1909.
Борьба тигра съ быкомъ. Повтореніе, сдѣланное художникомъ съ картины, выставленной въ Салонѣ Независимыхъ въ 1908 году — Combat du Tigre et du Taureau. Réplique faite par Henri Rousseau de son tableau exposé dans le Salon des Indépendants en 1908.
Видъ парка Монсури — Vue du Parc de Montsouris.
Люксембургскій садъ, памятникъ Шопена — Vue du Luxembourg, monument de Chopin.
Видъ моста Севръ и холмовъ Кламара, Сенъ-Клу и Бельвю — Vue du Pont de Sèvres et des Coteaux de Clamart, St.-Cloud et Bellevue. Automne 1908.
Муза, вдохновляющая поэта (1909) — La muse inspirant le poète.
Нападеніе ягуара на лошадь — Cheval attaqué par un jaguar. 23 Mars 1910.

СЕЗАННЪ (Paul Cézanne 1839—1906).

Дама въ голубомъ платьѣ — Dame en bleu.
Масленица — Mardi-gras.
Мужчина съ трубкой — L'homme à la pipe.
Гора Св. Іоанна — Mont St.-Jean.
Автопортретъ — Portrait de l'artiste par lui-même.
Фрукты — Fruits.
Букетъ цвѣтовъ въ вазѣ — Bouquet de fleurs dans un vase.
Пейзажъ въ Эксѣ — Paysage d'Aix.

СИМОНЪ (Lucien Simon).

Судовщики — Les mariniers.

СИНЬЯКЪ (Paul Signac).

Сосна (1909) — Le pin de Bertaud St.-Tropez.
Крутой и песчаный берегъ моря — Bord de la mer abrupt et sablé.

СИСЛЕЙ (Alfred Sisley 1839—1899).

Деревня на берегу Сены — Village au bord de la Seine.

ТАУЛО (Fritz Thaulow).

Бульваръ Мадленъ въ Парижѣ (1895) — Le boulevard de la Madelaine.
Замерзшая рѣка — La rivière gelée.
Уголокъ Венеціи — Coin de Venise.

ДЕ ТУЛУЗЪ-ЛОТРЕКЪ (Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec 1864—1901).

Дама у окна (1889) — Dame à la fenêtre.

ФАНТЕНЪ-ЛАТУРЪ (Henri Fantin-Latour 1836—1904).

Пейзажъ съ женскими фигурами — Paysage.

ФОКОНЬЕ (Fauconnier).

Деревня въ горахъ — Village dans les rochers.

ФОРЕНЪ (Jean-Louis Forain).

Скачки — Les courses.
Выходъ изъ маскарада — Sortie du bal masqué.
Театральное фойе — Foyer de théâtre.

ФРІЕЗЪ (Othon-Emile Friesz).

Соборъ (1908) — La cathédrale.
Горный пейзажъ — Montagnes.

ОСЕННІЙ САЛОНЪ

Силлартъ



ТКРЫТІЕ осенняго Салона сопровождалось, какъ и въ прошломъ году, большимъ шумомъ. Неугомонный Лампюе не преминулъ снова выступить съ ‚посланіемъ' къ Берару, которое на этотъ разъ было приправлено такой дозой соли, что удивительно даже, какъ оно могло появиться въ печати. Теперь онъ уже негодуетъ не только на кубистовъ, но мечетъ громы и молніи противъ всего Салона, этой ‚вонючей клоаки', отравляющей все французское искусство. Вся вина, конечно, въ варварахъ-иностранцахъ, которымъ покровительствуетъ президентъ Салона, Францъ Журденъ, и министръ Бераръ. Грубые личные выпады даже побудили перваго напечатать отвѣтное письмо, въ которомъ онъ протестуетъ противъ приписываемаго ему бельгійскаго происхожденія и въ то же время благодаритъ Лампюе за создаваемую имъ безплатную рекламу для Салона. И дѣйствительно, есть за что благодарить. Этотъ брюзжащій старичекъ является настоящимъ провидѣніемъ для ‚новаго искусства', онъ бросилъ вызовъ правительству и выяснилъ отношеніе общества къ Салону. Онъ указалъ на ‚зло', вызвалъ переоцѣнку цѣнностей и заставилъ каждаго, болѣе или менѣе интересующагося искусствомъ (а кто теперь имъ не интересуется!), занять опредѣленную позицію—за или противъ.

До сихъ поръ съ осеннимъ Салономъ считалось только передовое общество, широкая публика имъ не интересовалась или относилась равнодушно, видя въ немъ, наравнѣ съ Салономъ независимыхъ, только предметъ для смѣха. Теперь это отношеніе начинаетъ измѣняться, публика почувствовала, что за осеннимъ Салономъ стоитъ что то серьезное, что ‚новое' проникаетъ въ жизнь и угрожаетъ затмить все старое. Она видитъ, что уличныя вывѣски и афиши становятся modernes à la Salon d'Automne, что въ ресторанахъ и отеляхъ заводятся яркіе обои и ковры, что въ театрахъ появляются занавѣсы Русселя и Боннара и декораціи à la Bakst, а въ большихъ магазинахъ ей предлагаютъ шляпы и костюмы Лепапа и подушки Мартена. Она знаетъ также, какія усилія дѣлаютъ офиціальные Салоны, чтобы прогнать опасныхъ конкурентовъ изъ Grand Palais. Эти усилія привели по крайней мѣрѣ къ тому, что изъ осенняго Салонъ сталъ въ этомъ году зимнимъ. ‚Насъ хотѣли раздавить автомобилемъ' (намекъ на только что закрывшуюся выставку автомобилей), пишетъ Самба въ своемъ остроумномъ предисловіи къ каталогу, въ которомъ онъ раскрываетъ интриги, направленныя противъ Салона. ‚Поразительно

не то,—продолжаетъ онъ,—что мы, полузадавленные, влачимъ въ этомъ году жалкое ночное существованіе, но что насъ не раздавили совсѣмъ: такъ много враговъ ополчилось на насъ!' Не будучи въ состояніи бороться съ осеннимъ Салономъ морально, враги надѣются погубить его матеріально, заставляя его платить за отопленіе и освѣщеніе...

На такую низость можетъ толкнуть только отчаяніе. И дѣйствительно, какъ не отчаиваться, когда Бераръ ставитъ Тулузъ-Лотрека рядомъ съ Энгромъ, когда французскій художественный отдѣлъ на Гентской выставкѣ, составленный главнымъ образомъ изъ экспонентовъ ‚независимыхъ' и осенняго Салона, былъ тріумфомъ для французскаго искусства, когда, наконецъ, въ Hôtel Drouot падаютъ цѣны на произведенія корифеевъ академизма въ той же мѣрѣ, какъ возрастаютъ денежные обороты осенняго Салона. Но чѣмъ сильнѣе нападаютъ на ‚новое искусство', тѣмъ яснѣе становится для публики его значеніе. Мертваго не бьютъ!

‚Heureux Salon d'Automne! on conspire sa mort, donc il est vivant', пишетъ тотъ же Самба. Да, онъ живъ, живъ болѣе, чѣмъ когда бы то ни было. Если бы онъ и ничего другого не далъ, какъ только свои декоративные ансамбли, и въ этомъ была бы уже большая заслуга. Но осенній Салонъ далъ гораздо больше. Онъ работалъ не только надъ созданіемъ новаго мебельнаго стиля, но вернулъ и живопись и скульптуру къ декоративнымъ началамъ, къ ихъ извѣчному, естественному предназначенію. Каждый посѣтитель чувствуетъ, что есть какая то связь, извѣстное внутреннее единство во всемъ томъ, что творитъ Salon d'Automne. Онъ видитъ, что скульптура, живопись и мебель уживаются вмѣстѣ, что новое искусство въ цѣломъ идетъ къ опредѣленному стилю, къ гармоніи. Вотъ, чѣмъ привлекаетъ новое искусство, въ чемъ его жизненность и сила. Общность устремленія, вѣра въ однѣ и тѣ же задачи широкой плеяды художниковъ, заставляетъ публику все внимательнѣе относиться къ этому Салону, и, навѣрное, уже не далеко то время, когда онъ окончательно восторжествуетъ во французскомъ обществѣ.

Извѣстно, что, въ прошломъ году, вызванное Лампюе правительственное вмѣшательство въ вопросъ о Salon d'Automne закончилось требованіемъ министра Берара, чтобы общество Салона ограничило число иностранцевъ въ составѣ жюри до одной пятой. Такъ и было сдѣлано въ этомъ году, но иностранныхъ экспонентовъ отнюдь не стало меньше отъ этого. Потерпѣли только кубисты и футуристы, изъ за которыхъ разгорѣлась прошлогодняя кампанія. Имъ жюри отказало въ гостепріимствѣ, за исключеніемъ, конечно, тѣхъ, которые состоятъ членами общества. Надо также отмѣтить, что раньше кубисты имѣли спеціальную залу, а теперь разсѣяли ихъ по различнымъ мѣстамъ, смѣшавъ съ остальными. Что комитетъ счелъ нужнымъ сдѣлать маленькія уступки давленію свыше—показываетъ тоже инцидентъ съ одной картиной Ванъ-Донгена, которая показалась непристойной Берару и которую комитетъ, по его желанію, удалилъ съ выставки.



Гоген. „Идол" (1898).

Gauguin, „Rove tehiti aamu".



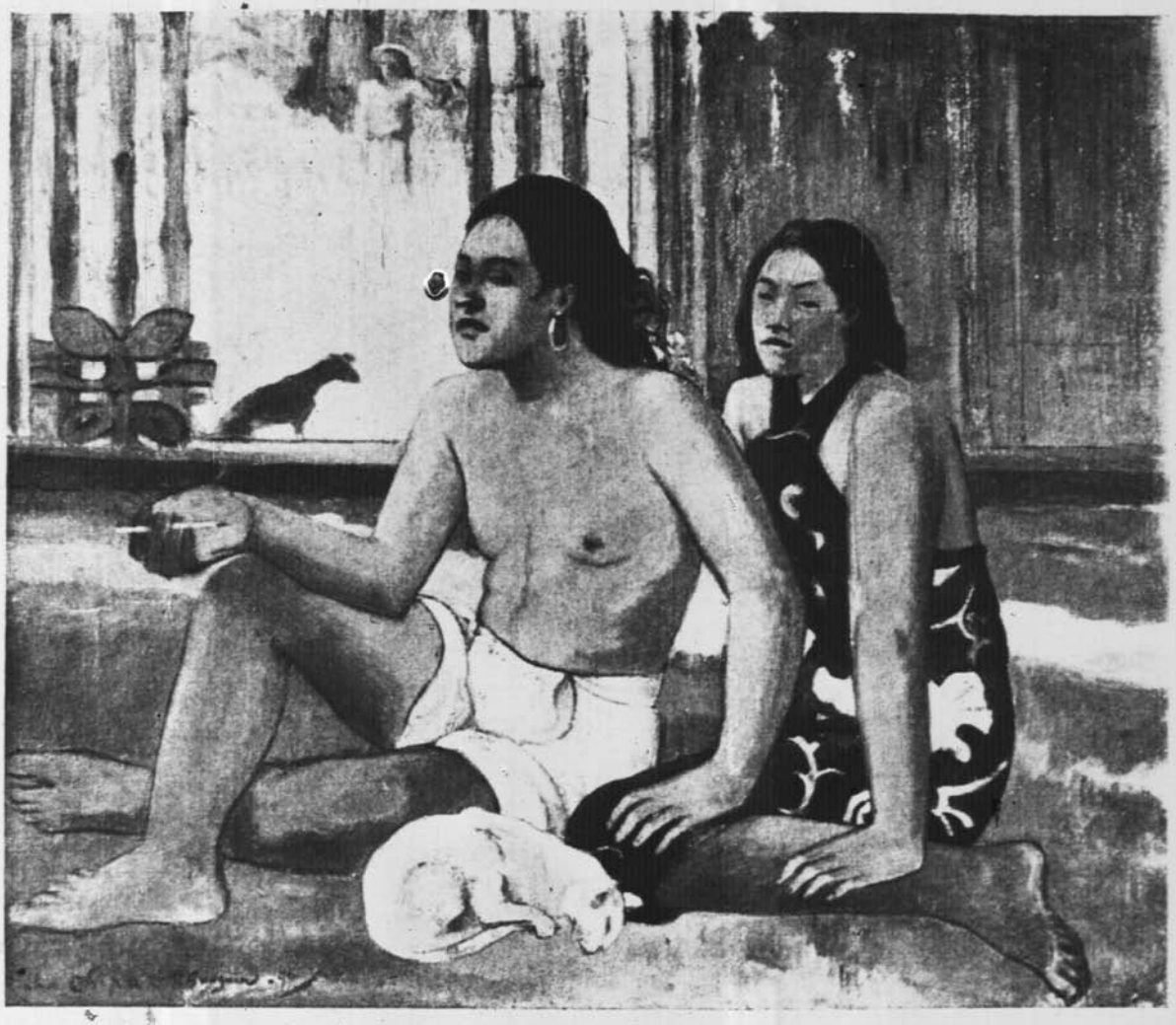
Гоген. „Плоды".

Gauguin. „Fruits".



Гоген. ‚Подсолнухи' (1901).

Gauguin. ‚Tournesols'.



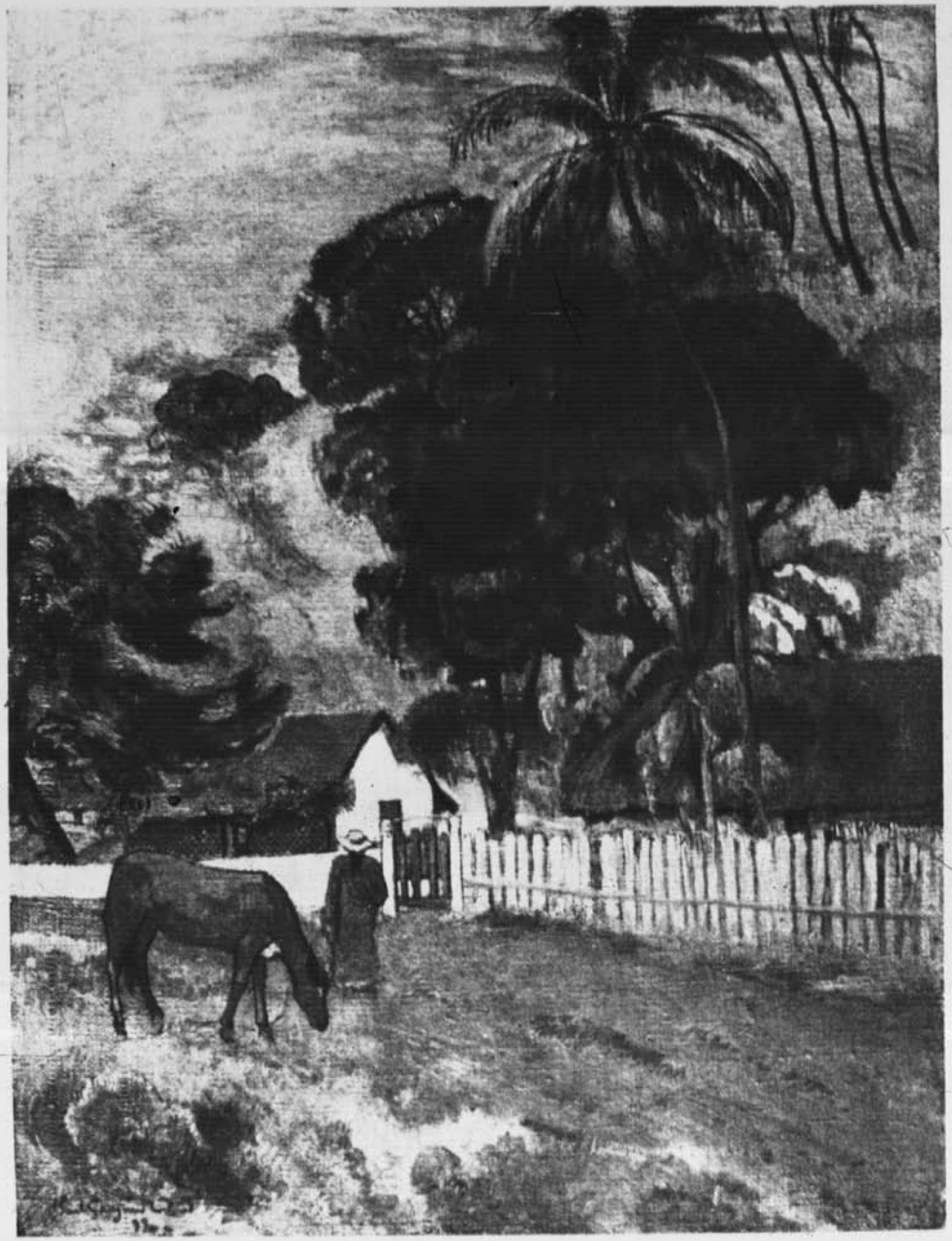
Гоген. „Таитянки" (1896).

Gauguin. „Etaha Ohipa".



Гогенъ. „Младенецъ" (1896).

Gauguin. „Bébé".



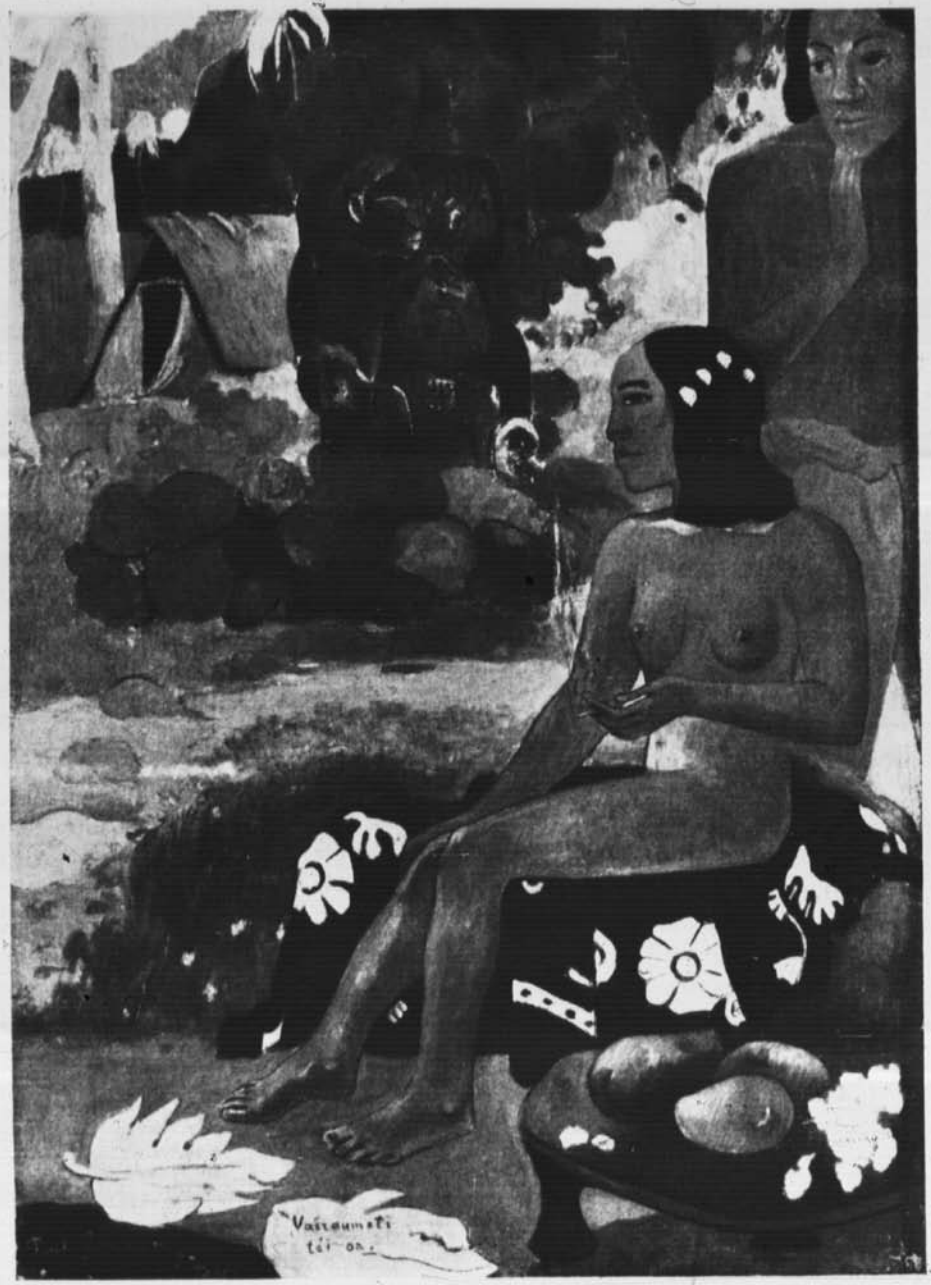
Гогенъ. „Пейзажъ" (1899).

Gauguin. „Paysage".



Гоген. „Сбор винограда".

Gauguin. „Vendange".



Гогенъ. „Ее зовутъ Вайраумати" (1892).

Gauguin. „Vaïraoumati téi oa".

II

Первое, что бросается въ глаза въ живописи осенняго Салона, это сочность красокъ, декоративность живыхъ пятенъ и линій. Чувствуется, что ее питаютъ одни и тѣ же источники: Сезаннъ и Гогенъ. Эти имена должны красоваться золотыми буквами на фронтонѣ осенняго Салона. Сезаннъ и Гогенъ покончили съ оторванностью искусства отъ жизни и сдѣлали его вновь украшеніемъ, живой частью человѣческаго жилья. Картина перестала существовать только сама въ себѣ, она вошла въ стѣну, срослась съ нею. Она прежде всего и главнымъ образомъ—красиво заполненная плоскость. Радовать глазъ, цвѣсти красками и пѣть линіями—вотъ ея задача, ея естественная цѣль въ пониманіи молодого поколѣнія художниковъ. Этой цѣли они дѣйствительно достигаютъ, и въ этомъ ихъ значеніе и отчасти ихъ оправданіе. Въ наши дни еще слишкомъ много ‚насилуютъ‘ картину, чтобы можно было уйти отъ задачъ чистой красочности и декоративности. На смѣну литературнымъ захватамъ пошли нападенія науки и метафизики, и каждый день появляются все новые конквистадоры, грозящіе придушить живопись... Но всегда пріятнѣе видѣть на стѣнѣ интересный арабескъ и красивое пятно, чѣмъ цвѣтную фотографію или геометрическіе ребусы.

Красочность и декоративность являются прямымъ и цѣннымъ наслѣдствомъ импресіонизма. Онъ открылъ непосредственную силу краски и понялъ художественную правду красочныхъ valeur'овъ, онъ почувствовалъ выразительность силуэта и осмыслилъ также природу плоскости. Импресіонизмъ очистилъ почву, обогатилъ живопись новымъ опытомъ, и этимъ опытомъ воспользовалось слѣдующее за нимъ поколѣніе. Оно жадно набросилось на оставленныя импресіонизмомъ богатства и выбрало какъ разъ заключенные въ немъ декоративные элементы.

Иначе и не могли поступить наслѣдники импресіонизма.

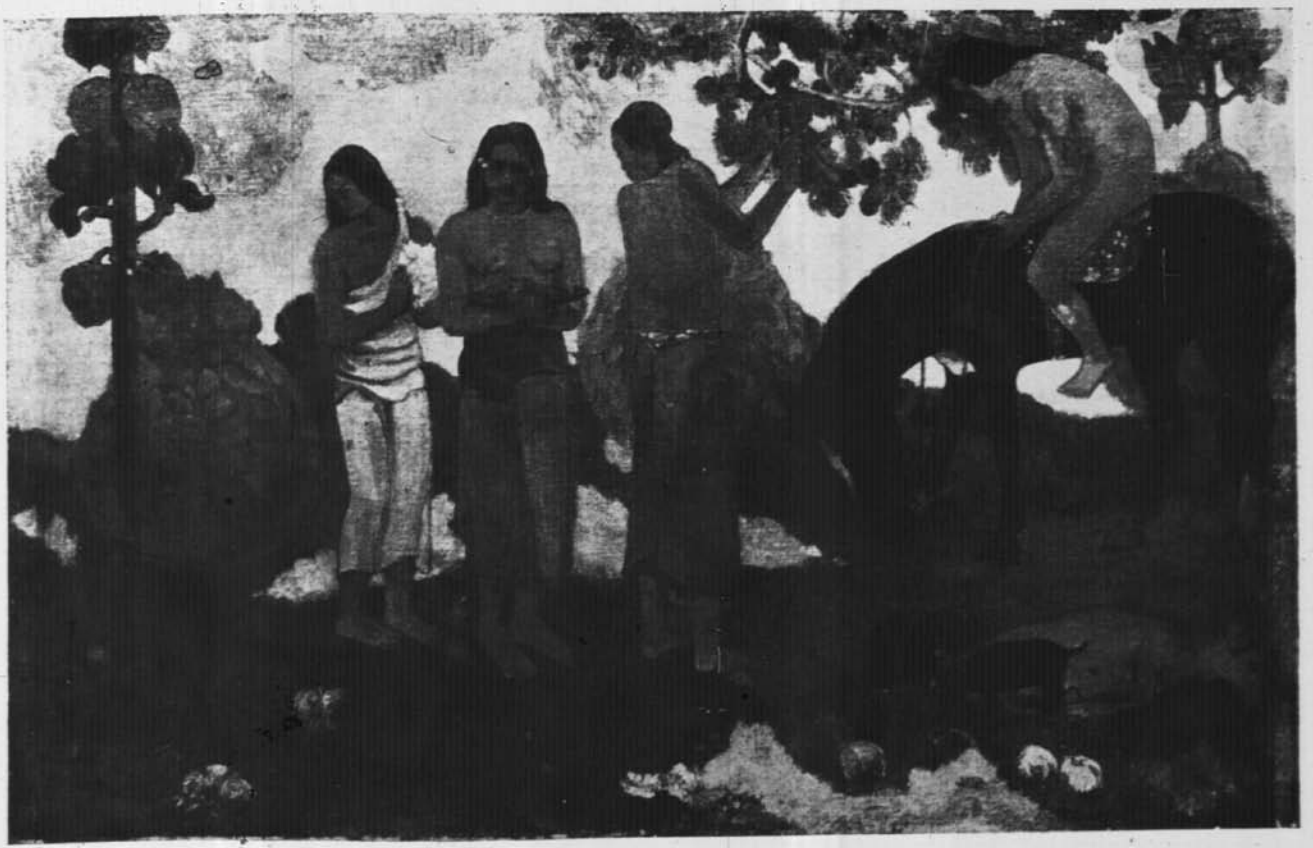
Въ самомъ дѣлѣ, что такое импресіонизмъ?—Давно уже пора признать, что исторически онъ былъ не только новой техникой, новымъ художественнымъ пріемомъ, но цѣлымъ стилемъ, воплотившимъ извѣстное міропониманіе. Это одна изъ класическихъ эпохъ въ искусствѣ, съ единымъ истокомъ и общимъ русломъ. Въ мигахъ и впечатлѣніяхъ Клода Моне есть что то постоянное и непреходящее, они убѣждаютъ и покоряютъ. Еще больше высшей объективности у Сезанна. Его natures mortes—цѣлый міръ, живущій самостоятельной жизнью, и этотъ міръ до того реаленъ и убѣдителенъ, что кажется созданіемъ чуда, а не рукъ человѣческихъ. Къ такому счастливому равновѣсію между субъективнымъ и объективнымъ, между произволомъ и необходимостью могла привести только глубинная сила и строгая дисциплина непосредственнаго чувства природы.

Итакъ, импресіонизмъ былъ естественной необходимостью, цѣльнымъ, завершеннымъ мастерствомъ. Молодое поколѣніе переросло его, оно должно было пойти

дальше и ударилось въ абстракцію. Такъ бываетъ со всякой традиціей. Когда теряется непосредственность, внутренне обусловленная необходимость ея міровоспріятія, тогда хватаются за ея формальные элементы. Душа ушла, но осталась ея красивая оболочка, и вотъ, наслѣдники раздираютъ ее на части. Одни берутъ краску, другіе форму и даютъ имъ самостоятельную жизнь. Вмѣсто стиля расцвѣтаетъ стилизація, вмѣсто органичности выростаетъ механичность. Это—эра ‚красиво заполненной плоскости'. Художники идутъ въ кладовыя старыхъ стилей и надѣваютъ на себя блестящіе историческіе доспѣхи. Цѣнность и значеніе ихъ искусства состоитъ только въ умѣніи выбрать самое главное и важное, способное жить въ современности, и въ силѣ проявленія индивидуальнаго темперамента.
Въ этой стадіи развитія находится пока вся молодая живопись Франціи.

III

Ядромъ осенняго Салона является група, соединяющая въ себѣ монументализмъ Сезанна съ декоративностью Гогена. Наиболѣе яркій представитель этой групы Оттонъ Фріезъ. Онъ выставилъ замѣчательныя natures mortes и женщину въ гамакѣ, на фонѣ озера и дикихъ скалъ. Холодная, сине-зеленая гамма, неуклюжія масивныя формы, допотопная природа. Фріезъ ищетъ монументальнаго стиля въ декоративности ковровой техники и въ согласованіи тяжелыхъ слоевъ окаменѣвшей природы съ мощными тѣлесными ‚пластами' женщины. Въ результатѣ, однако, получается не монументализмъ, а просто какой то атлетизмъ...
Мангенъ по прежнему чаруетъ своими чувственными лѣтними пейзажами. Это чистѣйшій сладострастникъ, въ жилахъ котораго течетъ кровь Буше и Фрагонара. Земля, камни, травы, голыя женщины—все цвѣтетъ какой то сказочной сочностью, изнемогаетъ въ страстной истомѣ. Онъ преображаетъ Гогена, дѣлаетъ его болѣе доступнымъ широкому вкусу, соединяя его лирическое воспріятіе природы съ передачей тѣлесной вещественности Сезанна.
Ванъ-Донгенъ далъ очень хорошую картину, одну изъ лучшихъ, видѣнныхъ мною. Это женщина, съ кувшиномъ въ поднятой рукѣ, символизующая Египетъ. Отъ ея стройной, пирамидальной фигуры вѣетъ такимъ покоемъ и вмѣстѣ съ тѣмъ такой сдержанной, фатальной страстью, что она дѣйствительно кажется родившейся у подножія сфинксовъ и пирамидъ, какимъ то чудомъ-цвѣткомъ жгучихъ пустынныхъ песковъ. Черные провалы горящихъ глазъ, бронзовый ожогъ шеи и рукъ, пепельно-фіолетовый цвѣтъ ниспадающей легкими складками хламиды создаютъ очень экзотическій и выразительный колоритъ. Рисунокъ, какъ всегда, упрощенный, картина такъ и просится въ стѣну. Ванъ-Донгенъ стремится къ обобщенію, къ типичности, онъ сочетаетъ плакатность пятенъ и экспресивность силуэта и создаетъ что то среднее между чистой декоративностью и монументальнымъ grand art.



Гогенъ. „Сборъ плодовъ" (1899).

Gauguin. „Rupe rupe".



Винцентъ Ванъ-Гогъ. „Кусты".

Vincent Van-Gogh. „Buissons"

Матиссъ всегда былъ чарующимъ колористомъ, и выставленный имъ теперь женскій портретъ привлекаетъ уже издали глаза своимъ великолѣпнымъ синимъ тономъ. Фигура сильно стилизована, голова похожа на громадное яйцо, высѣченное изъ камня, а маленькая черная шляпа—на могильный вѣнокъ. Жуткая выразительность какой то муміи, въ которую художникъ сумѣлъ вдохнуть жизнь. Этотъ портретъ—одна ихъ самыхъ сильныхъ работъ въ Салонѣ.

Лапрадъ далъ большіе декоративные картоны, предназначенные для гобеленовъ, изъ которыхъ одинъ уже воспроизведенъ одной обюссонской фирмой. Этотъ художникъ рѣшительно повернулъ къ возобновленію славнаго французскаго гобеленнаго искусства, являясь по тонамъ и композиціи непосредственнымъ продолжателемъ традицій XVIII вѣка. Его попытку особенно отрадно отмѣтить, какъ противовѣсъ той безвкусицѣ, въ которой погрязла офиціальная мануфактура гобеленовъ.

Близко къ декоративному пейзажу XVIII вѣка стоятъ и Лебаскъ и д' Эспанья. Ихъ дѣвочки-подростки, розовѣющія на фонѣ терасъ и intérieur'овъ, — типичныя midinettes съ rue de la Paix: хрупкія, свѣжія тѣла, съ пробуждающейся чувственностью, молодой граціей и чисто парижской сенсуальностью. Особенно сладострастенъ д'Эспанья,—его томныя, розовыя тѣла, съ черными ажурными чулками, даже приторны. Онъ ‚разжижаетъ' Ренуара, тогда какъ Лебаскъ ‚интимизуетъ' Гогена. Къ этимъ двумъ художникамъ примыкаетъ отчасти Геренъ. Онъ далъ прелестный nu, написанный съ сочностью Шардена и въ тонахъ Ренуара.

Жиріе увлекся примѣромъ Армана Пуена и написалъ сочную класическую картину ‚Венера за туалетомъ'. Отъ этой картины не вѣетъ мертвой музейностью Пуена, въ ней есть яркость и воздушность, свѣжесть и жизнь, но привкусъ пастиша все таки остается.

Класицизмъ Мориса Дени и Валлотона гораздо убѣдительнѣе. Они умѣютъ вложить современность въ старыя формы, которыя поняли ‚нутромъ', а не просто глазомъ. Выставленная М. Дени ‚Figure violacée' — класическая по формамъ и композиціи, но обобщенностью рисунка и сухостью колорита она много теряетъ въ силѣ впечатлѣнія, по сравненію съ тутъ же рядомъ выставленной ‚Visitation'. Въ этой картинѣ Дени вернулся къ своей первой, лирической манерѣ и далъ рѣдкое созвучіе свѣтлыхъ, нѣжныхъ тоновъ и молитвенное, серафическое настроеніе. Валлотонъ строгъ, какъ всегда. На мрачно-зеленомъ фонѣ извиваются, въ акробатической позѣ, голыя, синеватыя тѣла. Это — борьба мужчины и женщины. Краски совершенно мертвы, фигуры сильно вырисованы и отдаютъ не страстностью борьбы, а каменнымъ холодомъ. Сила Валлотона—только въ строгой, ‚энгровской' пластичности формъ.

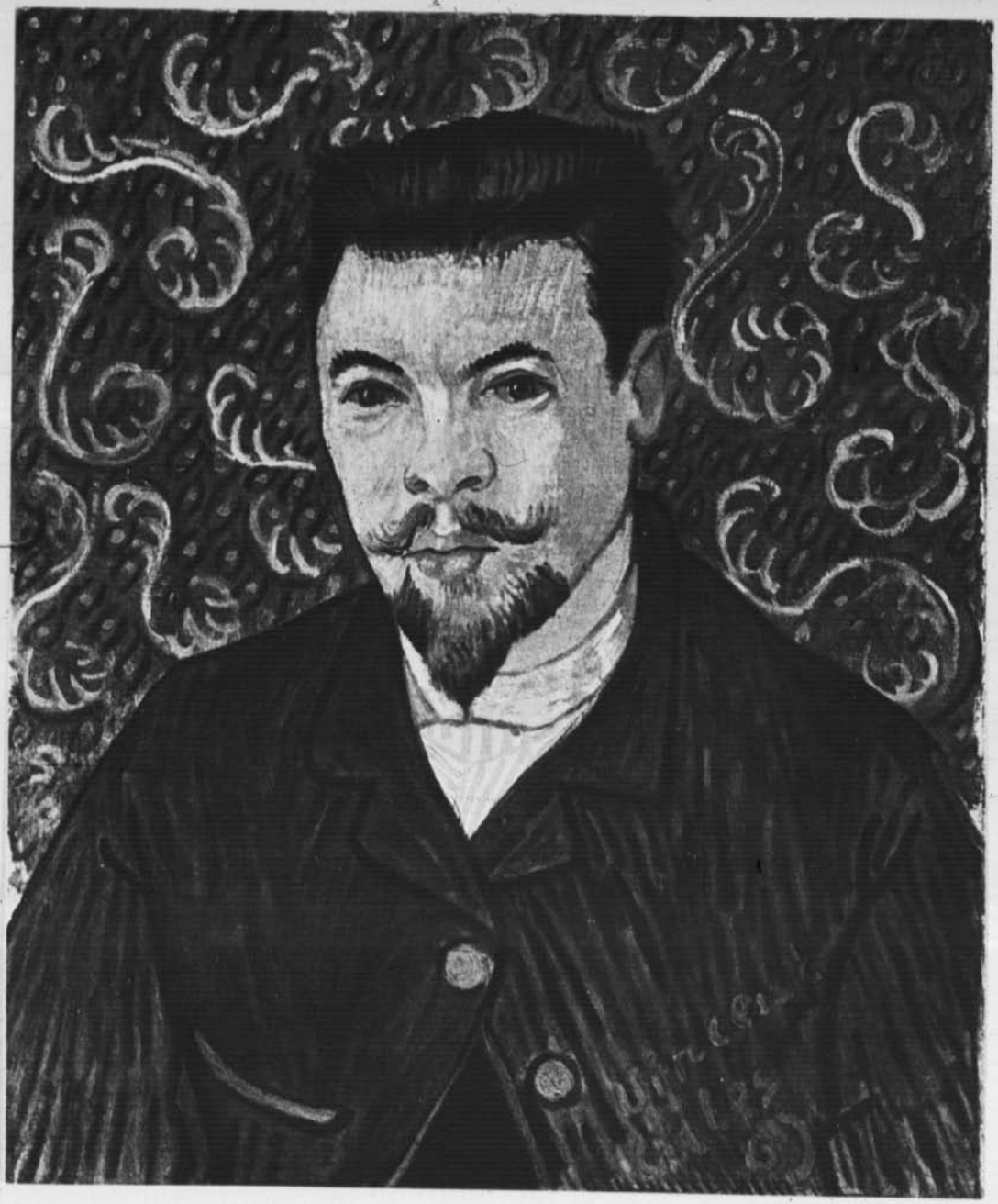
Религіозныя картины Девалѣра неровны. Онѣ соединяютъ яркую декоративную красочность съ патетическимъ реализмомъ рисунка. ‚Христосъ между двумя грѣшниками'—одна изъ лучшихъ его картинъ. Религіозность Девальера родилась въ мукахъ и сомнѣніяхъ, въ ней чувствуется жестокая борьба съ собой, надрывность. Онъ

не знаетъ тихаго смиренія Мориса Дени. Изъ старыхъ корифеевъ осенняго Салона, тріумвирата Русселя, Вюйара и Боннара, первые два отсутствуютъ. Боннаръ продолжаетъ писать залитыя свѣтомъ деревенскія столовыя, въ нѣжныхъ, красно-фіолетовыхъ тонахъ. Въ его чувствѣ природы осталось еще много свѣжести и непосредственности стараго импресіонизма.

Лотъ, Верховенъ и Франсисъ Журденъ любятъ яркую цвѣтистость пятенъ. Лебо представленъ хорошими natures mortes, напоминающими по тону старинную керамику. Маршанъ идетъ отъ готической миніатюры къ строгому лубку. Фигуры Пикара Леду напоминаютъ деревянную скульптуру, а пейзажи Камоэнса—восточные виды Матисса. Вальта оживляетъ пламеннымъ колоритомъ широкую листву садовъ. Менсіе пишетъ въ сочныхъ краскахъ панорамы Римской Кампаньи. Мофра—посредственный, безразличный продолжатель импресіонизма (марины).

Среди новичковъ отмѣчу Отто Вебера, Генде, Боржо, Шопара и Пика. Первый превращаетъ Сенскую набережную съ ея мостами въ затѣйливый свитокъ широкихъ синихъ лентъ. Генде сильно чувствуетъ Востокъ, его жгучую истому и органическую экзотику; это—Мангенъ, перенесенный въ африканскіе оазисы. Боржо забавный жанристъ. Онъ пишетъ сцены изъ крестьянской жизни, балы въ кабакѣ, обрученіе въ меріи, засѣданія суда, крестьянскіе intérieur'ы и т. п. съ наивной любовью къ couleur locale и съ дѣтской важностью Анри Руссо. Шопаръ радуется краснымъ крышамъ и зеленымъ заборамъ пригородныхъ дачъ, выписывая съ трогательной подробностью каждую черепицу и каждый прутикъ, въ стилѣ пестрыхъ веселыхъ мозаикъ дѣтскихъ илюстрацій; въ немъ много искренности и непосредственности. Жакъ Пикъ—сочный колористъ въ гаммѣ Верховена съ мягкими бархатистыми переливами въ intérieur'ахъ.

Что сказать о кубистахъ? Когда то надѣялись, что со временемъ они выявятъ дѣйствительно что то новое, цѣнное и необходимое. Погодите, говорили кубисты, дайте намъ время, вѣдь Римъ не былъ построенъ въ одинъ день. И вотъ, мы ждали и надѣялись. Съ тѣхъ поръ уже не мало воды утекло, и что же мы видимъ? Тѣ же трубы, свитки и разрѣзы, ту же механику, копоть и сажу. Кубизмъ ничего новаго не далъ, онъ топчется на мѣстѣ. Судя по осеннему Салону, онъ, кажется, потерялъ также въ смыслѣ вліянія. Художники, стоявшіе раньше близко къ нему, покидаютъ его лагерь. Лотъ, Тобенъ, Маршанъ, де Лафрене (этотъ замѣчательный художникъ далъ рѣдкія по звучности колорита natures mortes) и Люкъ Альберъ Моро возвращаются къ декоративнымъ задачамъ, принося съ собою любовь къ стилю и строгой композиціи. Кубисты выступили когда то съ очень громкой програмой, они швыряли звонкими фразами о ритмѣ, стилѣ и композиціи и влагали столько высокой метафизики въ свои сужденія о концепціи картины, что заставили многихъ повѣрить въ свою революціонность. Но искусство не создается словами и теоріями, стиль не рождается въ мозгу. Ударяясь въ аб-



Ванъ-Гогъ. Мужской портретъ.

Van-Gogh. Portrait d'homme.

стракцію, въ схематическій деформизмъ, они приходятъ къ еще большему произволу и безразличію, чѣмъ недалекіе натуралисты, простые копировальщики природы. Художественная правда создается только непосредственнымъ проникновеніемъ въ объективный міръ. Послѣдній всегда останется пробнымъ камнемъ искусства. Уйти отъ природы—не значитъ преодолѣть ее.

Если Синьякъ создаетъ карточный домикъ изъ красокъ, то кубисты строятъ такой же изъ объемовъ: ‚Nous réagissons contre l'hyperesthésie de la sensibilité (какъ будто искусство мыслимо безъ sensibilité!)... Nous restaurons le règne de la raison', говорятъ они. Для насъ ихъ ‚царство разума' слишкомъ похоже на царство дѣтскихъ игръ.

Ретроспективныя залы этого года мало интересны. Живопись Лопискиша стоитъ ниже всякой критики, и если такая скучная ремесленная мазня попала въ Salon d'Automne, то это показываетъ только, что его двери слишкомъ широко открыты. Напротивъ, гравюры Амаде Жуайо (Joyau) несомнѣнно художественны. Онъ писалъ нѣжныя, дымчатыя рощи березъ и ольхъ, съ кружевнымъ сплетеніемъ тонкихъ стволовъ и вѣтокъ. Хороши также его острые импресіонистскіе наброски убѣгающихъ вдаль морскихъ береговъ. Франсуа Бономе (1809—1882) — вновь открытый граверъ. Это честный бытописатель жизни углекоповъ, фабрикъ и кузницъ. Исторически его заслуга въ томъ, что онъ открылъ эту область для искусства раньше Константина Менье и Менцеля.

Мало интереснаго также среди русскихъ экспонентовъ въ отдѣлѣ живописи. Наиболѣе симпатичный изъ всѣхъ—Тарховъ. Это чистый колористъ, любящій только пышную, жирную красочность. Хороши также пейзажи Дончева, итальянская миніатюра Широкова и галантныя сцены Ширяева. Отмѣтить слѣдуетъ Якимову, Васильеву, Андерсъ, Фибиха и Бѣлова.

Поляки представлены лучше. Утонченный архаистъ Закъ чаруетъ всегда, несмотря на свою манерность и немного пріѣвшееся повтореніе одного и того же мотива. Мела Мутеръ проникновенно чувствуетъ человѣческое лицо и влагаетъ много задушевности и меланхоліи въ дряхлыя фигуры и окаменѣвшія морщины старичковъ. Рена Хассенбергъ умѣло строитъ мозаичные пейзажи изъ цвѣтистыхъ пятенъ. Мондзянъ воздвигаетъ монументальныя деревья à la Derain на сѣро-холодномъ фонѣ.

IV

Гвоздемъ Салона въ этомъ году является выставка Ходлера. Искусство этого кряжистаго швейцарца — цѣлая програма, програма чисто нѣмецкая. Нѣтъ ничего болѣе противоположнаго французскому художественному генію, влюбленному въ вещественныя чары міра, чѣмъ эта строгая, разсудочная живопись.

Но пройти мимо нея, какъ это дѣлаютъ нѣкоторые французскіе критики, нельзя. Сила, какъ бы она ни была чужда, всегда притягиваетъ. А Ходлеръ—сила очень крупная.

Весь стиль этого художника—въ композиціи, въ линейной симфоніи. Онъ совершенно стоитъ въ сторонѣ отъ современнаго стремленія дать міру красочную явь. Краска имѣетъ для него только служебное значеніе, она призвана только оживить желѣзный скелетъ его рисунка. Эта худосочность—характерная черта нѣмецкаго духа. Никто не можетъ дать того, чего у него нѣтъ. Германія родила Кранаха, Гольбейна, Дюрера, и въ жилахъ Ходлера течетъ ихъ кровь.

Ходлеръ—поэтъ. Онъ отказался отъ непосредственной передачи міра во имя его творческаго преображенія. Вернуть картину къ духовности, къ символу, вызвать въ зрителѣ внутреннее переживаніе, а не просто развлекать его глаза,—вотъ задача Ходлера. Къ этой задачѣ онъ подошелъ очень логически, сказавъ себѣ, что переживаніе вызывается только драмой, взаимной борьбой однородныхъ, но противоположныхъ другъ другу элементовъ. Художникъ долженъ выявить и подчеркнуть эти элементы, тогда вмѣсто безразличнаго куска жизни получится сгустокъ жизни—драма. Изучая объективный міръ и природу линій, Ходлеръ открылъ такъ называемый ‚параллелизмъ', силу взаимодѣйствія вертикальныхъ и горизонтальныхъ, и красоту, возникающую изъ ихъ одномѣрной повторности. На этомъ фундаментѣ онъ построилъ все свое искусство.

Но какъ бы ни были цѣнны и интересны формальныя предпосылки художника, онъ придетъ всегда къ мертвой схемѣ, если не обладаетъ живымъ чувствомъ природы. У Ходлера это чувство есть. Достаточно посмотрѣть на тонкій рисунокъ его женскихъ рукъ, чтобы убѣдиться въ этомъ. Ходлеръ глубоко чувствуетъ пластику человѣческаго тѣла и обладаетъ въ совершенствѣ знаніемъ его структуры. Онъ понимаетъ также плоскость, выразительность пустыхъ пространствъ вокругъ фигуры и значеніе ихъ пропорцій.

Сокровенныя пружины его искусства проявляются яснѣе всего въ большихъ композиціяхъ. Одно параллельное движеніе проходитъ черезъ всѣ фигуры и приводитъ ихъ въ одинъ общій центръ. Повторяя одинъ и тотъ же жестъ много разъ, онъ усиливаетъ его эфектъ и придаетъ ему какое то высшее, символическое значеніе. Человѣческая фигура перестаетъ существовать, какъ таковая, она является только частью цѣлаго, проводникомъ высшей идеи. Такъ, въ громадномъ декоративномъ панно ‚Unanimité' цѣлый народъ превращается въ одинъ жестъ: сотни рукъ изступленно вздымаются вверхъ, въ клятвенномъ рвеніи, и выстроенныя въ рядъ фигуры, въ своемъ вертикальномъ устремленіи, напоминаютъ колонны какого то монументальнаго зданія. Въ центрѣ выростаетъ лицомъ къ зрителю высокая, похожая на громадные клещи, фигура оратора, которая стягиваетъ въ цѣпкій узелъ оба крыла толпы. Къ этому центру, обнимающему, какъ фронтонъ зданіе, направлено горизонтальное движеніе всѣхъ боковыхъ фигуръ, уравновѣшивающее

общее устремленіе вверхъ. Вся композиція построена на хоровыхъ, симфоническихъ началахъ. Одна твердая нота въ безконечныхъ варіаціяхъ проходитъ черезъ всю картину, превращая ее въ стоголосый гимнъ. Фигуры построены схематично и своимъ рѣзкимъ контуромъ и яркой плакатностью красочныхъ полосъ напоминаютъ витражъ. Это панно предназначено для украшенія большого общественнаго зала. Помѣщенная, какъ витражъ, въ высокомъ мѣстѣ, она произведетъ огромное впечатлѣніе.

Въ композиціи, носящей названіе „Любовь‘ и напоминающей его ‚Ночь‘ (въ Берискомъ музеѣ), распростерты на землѣ двѣ обнявшіяся пары, отягченныя глубокимъ сномъ. Одна горизонтальная гибкая линія, вырисовывающая контуры параллельныхъ тѣлесныхъ массъ, проходитъ свинцовой волной по всей плоскости и давитъ съ такой силой на тѣла, что они кажутся погрузившимися въ землю каменными глыбами. Это—тяжелый, примитивный сонъ физической любви. Въ ‚L'heure sacrée‘ чувствуется уже извѣстная манерность въ неестественно изогнутыхъ позахъ сидящихъ женщинъ. Отмѣчу еще похожую на фурію ‚Femme en bleu‘, съ выраженіемъ страстной напряженности.

Ходлеръ сталъ національнымъ художникомъ не только маленькой Швейцаріи, но всего германскаго міра. Передъ нимъ отступаютъ на задній планъ и Беклинъ, и Клингеръ, и всѣ другіе. Никто такъ не умѣетъ воплотить любовь этого народа къ единодушному, колективному дѣйствію, къ хоровому и героическому, какъ Ходлеръ. Его композиціи напоминаютъ своей могучей гармоніей, глубокимъ паѳосомъ и романтической лирикой—музыку Вагнера.

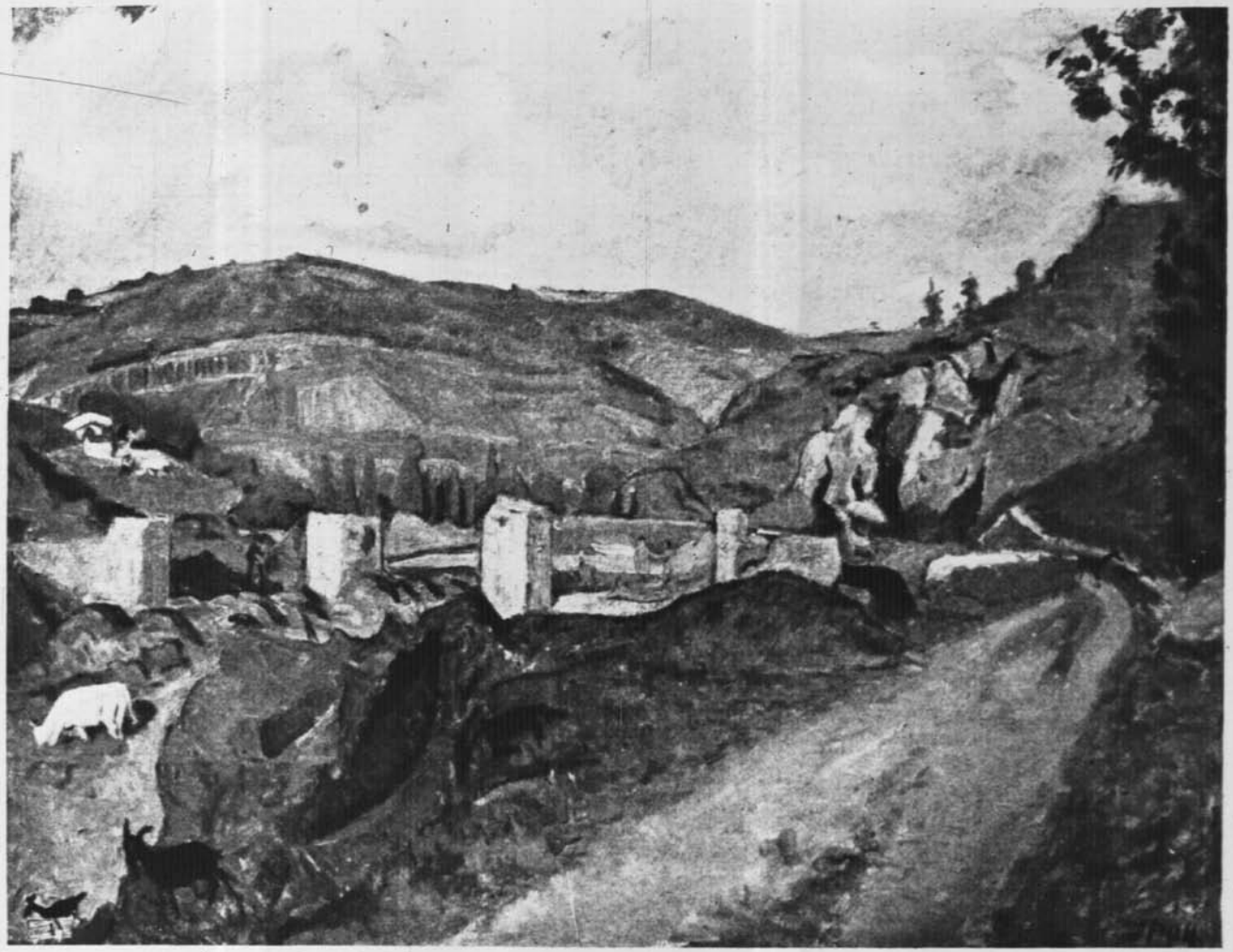
‚Искусство Фердинанда Ходлера является какъ бы высокимъ чествованіемъ (commémoration glorieuse) большихъ явленій природы и событій соціальной жизни народовъ или отдѣльныхъ личностей‘, пишетъ его другъ М. Морхардтъ и этими словами мѣтко характеризуетъ все творчество Ходлера.

Скульптура этого года оставляетъ очень отрадное впечатлѣніе, несмотря на отсутствіе Бурделя, Майоля и Бернара. Чувствуется рѣшительный поворотъ отъ импресіонистической лѣпки Родена къ декоративной монументальности. Мраморъ, камень и бронза больше уже не темнѣютъ впадинами, не кричатъ конвульсіями мускуловъ, фигуры не являются уже просто слѣпкомъ съ натуры, кускомъ природы, но какъ бы архитектурнымъ цѣлымъ, вростающимъ въ пространство. Этотъ поворотъ очень знаменателенъ, какъ показатель того общаго устремленія къ синтезу и стилю, къ сближенію искусства съ жизнью, которое характеризуетъ всю современность. Ваятели поняли, что скульптура, ограничивающаяся только передачей ‚впечатлѣній‘ и капризовъ личной фантазіи, виситъ въ воздухѣ, существуя



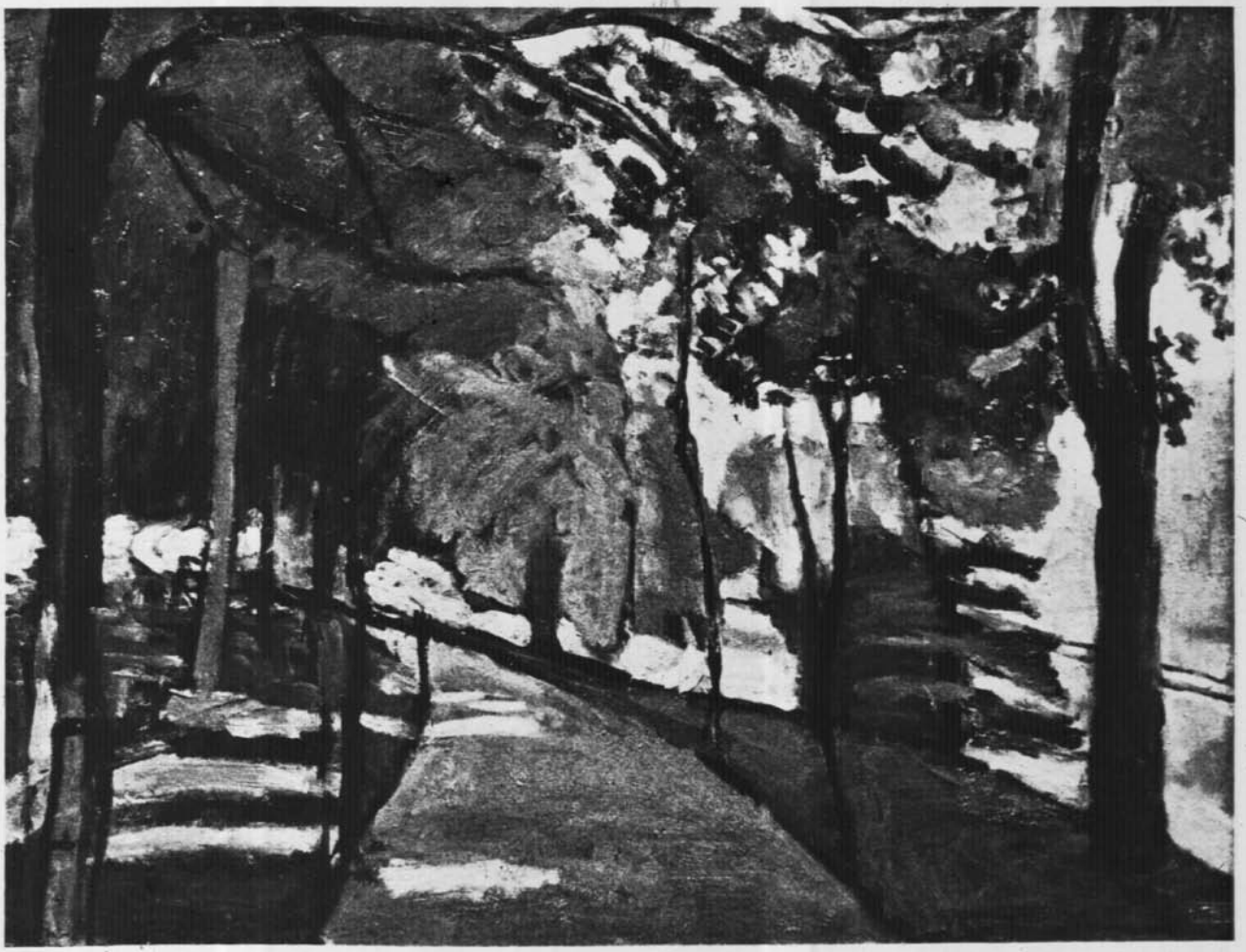
Фрієзъ. ‚Соборъ' (1908).

Friesz. ‚La cathédrale'.



Жанъ Пюй. Развалины римскаго моста въ "Сенъ-Морисъ".

Jean Puy. „Pont romain à St. Maurice".



Матисс. „Булонский лес" (1902).

Matisse. „Bois de Boulogne".



Матисс. „Мертвая природа".

Matisse. Nature morte.



Матиссъ. „Мертвая природа" (1909).

Matisse. Nature morte.



Матисс, „Семейный портрет".

Matisse, „Portrait de famille".

блѣдной жизнью призраковъ, разсѣивающихся какъ дымъ. Они узрѣли тотъ высшій смыслъ, который кроется въ жертвованіи личнымъ произволомъ въ пользу монументальнаго стиля, т. е. собирательнаго строительства. Послѣднее стало возможнымъ только послѣ уроковъ Гогена и Майоля, заставившихъ скульптуру считаться съ требованіями матеріала и указавшихъ на ея органическую связь съ архитектурой. Ихъ вліяніе оплодотворило молодое поколѣніе, и все болѣе или менѣе значительное въ Салонѣ носитъ его слѣды.

Наиболѣе законченныя и сильныя работы далъ Виттигъ. Его маленькая бронзовая фигурка ‚L'Automne' какъ бы замѣняетъ отсутствующаго Майоля. Тѣ же пухлыя формы, та же строгая конструкція, но еще усиленныя и болѣе внутренно уравновѣшенныя. Такого величественнаго покоя, какимъ вѣетъ отъ этой статуетки, отдаленно напоминающей въ позѣ разставленныхъ ногъ египетскія ходячія фигуры, Майоль никогда не достигалъ. Ноги похожи на могучія колонны, способныя переносить цѣлое зданіе. И все же, несмотря на тяжеловѣсность, фигура движется плавно и воздушно. Другая композиція ‚Жизнь и Смерть'—надгробный барельефъ—представляетъ двухъ женщинъ, идущихъ другъ другу навстрѣчу. Въ ровномъ, сильно обобщенномъ рельефѣ выступаютъ спокойныя фигуры, очерченныя четкимъ контуромъ и спаянныя въ строгомъ равновѣсіи.

Декоративны также барельефы Альбера Марке, его бюсты и бронзовые часы. И этотъ скульпторъ любитъ полноту формъ и твердость конструкціи, но соединяетъ ихъ съ изящной, мягкой лѣпкой въ духѣ Жирардона и Клодіона. Особенно замѣчательны его пухленькіе бронзовые амуры, которыхъ онъ лѣпитъ предпочтительно. Марке—истый французъ, его темпераментъ противится слишкомъ большому обобщенію, и, вмѣсто того, чтобы примкнуть къ архаической Греціи или даже къ Египту, какъ это сдѣлалъ полякъ Виттигъ, онъ пошелъ къ непосредственному, жизнерадостному XVIII вѣку.

Попино, какъ и Марке, любитъ округлыя формы, но дѣлаетъ ихъ болѣе упругими, болѣе гибкими и твердыми. Его маленькая ‚Афродита' очень изящна, но похожа скорѣе на midinette д'Эспанья, чѣмъ на греческую богиню. Шовенъ (Chauvin) слѣдуетъ Бернару и высѣкаетъ масивныя женскія головы изъ камня съ такимъ же чутьемъ матеріала, какъ его учитель. Кубическая форма блока сохранена почти цѣлостью, и лицевая часть, съ мягкой обобщенной лѣпкой глазъ и щекъ, напоминаетъ барельефъ, вставленный въ блокъ. Казалось бы, что такая трактовка должна привести къ мертвому истукану, но получилось какъ разъ обратное. Эти головы живутъ поразительно глубокой жизнью, на много болѣе сильной, чѣмъ реалистическія копіи съ природы.

Подъ вліяніемъ Бернара находится также русскій скульпторъ Мѣщаниновъ, и его головки, по силѣ конструкціи, не многимъ уступаютъ Шовену. Вообще, въ скульптурѣ русскіе начинаютъ отличаться. Такъ, Инденбаумъ далъ монументальный женскій торсъ, пѣвучій и стройный—живую колонну; Цадкинъ—инте-

ресный деревянный блокъ ‚Самсонъ и Далила‘, съ еле выступающимъ рельефомъ фигуръ, сплетенныхъ въ сладострастныхъ, цѣпкихъ линіяхъ ліаны (изучалъ Гогена); Чайковъ (неплохой женскій бюстъ изъ камня) хорошо знакомъ съ работами Бернара; Маркъ Шварцъ далъ замѣчательную Еву. Упомяну еще о скульптурахъ Именитова и Ефимова.

Нѣмцы имѣютъ въ лицѣ Лембрюка (Lehmbrück) серьезный талантъ. Онъ сочетаетъ классическія и готическія традиціи въ своеобразное цѣлое и создаетъ фигуры съ удлиненными и тонкими формами, отъ которыхъ вѣетъ мистикой какого то нѣмецкаго прерафаэлизма. Особенно хорошъ его маленькій торсъ женщины.

Школа Родена представлена хорошо работами Дривье и Родо де Нидергаузена. Первый далъ мощный женскій торсъ—живой, страстный комокъ мускуловъ. Родо де Нидергаузену осенній Салонъ устроилъ широкую ретроспективную выставку. Этотъ скульпторъ, живя въ тѣни Родена (онъ былъ долгое время его сотрудникомъ), оставался мало извѣстнымъ во Франціи, но теперешняя выставка показываетъ, что въ выразительности реалистической лѣпки онъ не уступалъ иногда въ мастерствѣ своему учителю. Особенно удачны его маски и маленькія бронзовыя головки. Очень хорошъ также бронзовый бюстъ Верлена, въ которомъ чувствуется вся глубокая меланхолія и дѣтская задушевность поэта-страдальца. Отмѣчу еще бюстъ Дюбьеда, съ могучей бычачьей головой, бюстъ Ходлера, съ выраженіемъ большого упрямства и желѣзной энергіи искателя, и острыя головки фавнессъ... Родо былъ чуткимъ лѣпщикомъ, податливая глина и гибкая бронза оживали въ его рукахъ, но твердые матеріалы, требующіе уваженія къ своему естеству, оставались мертвыми подъ его рѣзцомъ. Слабы также большія композиціи Родо, за исключеніемъ фигуры Іереміи, въ которой есть, по крайней мѣрѣ, пафосъ. Лѣпщикъ, уже въ силу своей природы, даетъ всегда маленькое въ большомъ, онъ страдаетъ своего рода близорукостью, видя передъ собою не пространство и объемы, а свѣтъ и тѣнь.

VI

Декоративный отдѣлъ очень богатъ въ этомъ году и свидѣтельствуетъ о значительномъ прогресѣ въ сравненіи съ прошлымъ годомъ. Надо дѣйствительно поражаться, какими быстрыми шагами пошло развитіе французскаго прикладного искусства послѣ выставки мюнхенцевъ въ 1910 году. Эта выставка была очень благодѣтельной встряской, и можно только благодарить осенній Салонъ за его тогдашнюю иниціативу.

О ‚новомъ стилѣ‘ много писали и такъ много надъ нимъ издѣвались, что это слово стало нарицательнымъ всего уродливаго и вычурнаго. Всякій подходитъ къ нему скептически, съ опаской и ищетъ въ немъ только недостатковъ. Да и въ самомъ

дѣлѣ, за послѣднія двадцать лѣтъ Франція перевидала уже столько ‚новыхъ стилей‘, что, право же, трудно не быть скептикомъ. Первое изданіе ‚modern-style‘ пришло изъ Англіи. Это былъ типичный ‚туристскій‘ стиль заатлантическихъ пароходовъ, съ сухими, прямыми линіями и складной системой японцевъ. Затѣмъ явилась его бельгійская варіація, съ вычурными завитками линій, такъ называемый ‚style macaronique‘. Послѣ—стиль Nancy, болѣе трезвый, съ уваженіемъ къ матеріалу, и, наконецъ,—стиль яркой красочности 1910 года. Кто поручится, что создаваемый теперь ‚стиль‘ выживетъ дольше своихъ несчастныхъ предковъ? Но все таки нельзя отрицать, что кое что измѣнилось за послѣдніе годы, и именно это заставляетъ насъ относиться болѣе серьезно къ современнымъ попыткамъ. Дѣятельность осенняго Салона нанесла сильный ударъ свирѣпствующей до сихъ поръ антиквоманіи, вкусъ публики къ пастишамъ пошатнулся и заразился ядомъ ‚новаго‘. На rue du Faubourg St. Honoré, этой твердынѣ фабрикантовъ мебели всѣхъ старыхъ стилей, имѣется уже нѣсколько элегантныхъ магазиновъ, бойко торгующихъ мебелью à la Salon d'Automne. Молодые декораторы, стоявшіе раньше одиноко, безъ опоры въ обществѣ, начинаютъ чувствовать подъ собою твердую почву, и это заставляетъ ихъ больше считаться съ непосредственными требованіями жизни. Нечего запираться въ узкій міръ личныхъ капризовъ и предаваться праздной фантазіи, когда открыта дверь въ жизнь для положительнаго строительства. Все то искусственное и произвольное, которое замѣчалось въ прежнихъ ансамбляхъ, начинаетъ мало по малу вывѣтриваться, и на мѣсто его появляются логика и цѣлесообразность. Указанное въ живописи и скульптурѣ сближеніе съ жизнью происходитъ и въ декоративномъ искусствѣ, и уже, конечно, нигдѣ не чувствовалась съ такой силой необходимость этого сближенія, какъ именно здѣсь. Стиль человѣческаго жилья, выражающій извѣстную эпоху, не можетъ создаться безъ содѣйствія и указаній самого общества. Художники создаютъ образцы, а общество выбираетъ и даетъ свою санкцію. Возрастающій интересъ французской публики къ декоративному творчеству позволяетъ надѣяться, что современные эксперименты приведутъ, наконецъ, къ чему нибудь положительному и выкристализуютъ настоящій ‚новый стиль‘.

Незаконченность всего выставленнаго бросается въ глаза даже при бѣгломъ осмотрѣ. До гармоніи еще никто изъ экспонентовъ не дошелъ, на каждомъ шагу масса дисонансовъ и противорѣчій, но есть и счастливыя ноты, отдѣльные удачные куски. Знаменательно то, что въ кажущейся общей хаотичности и разрозненности замѣчается все таки нѣсколько общихъ устремленій, одушевляющихъ всю армію декораторовъ: во-первыхъ, исканіе свѣтлаго, цвѣтисто веселаго intérieur'a, во-вторыхъ, стремленіе къ солидности и покойности. Воюющіе до сихъ поръ лагери колористовъ и ‚техницистовъ‘ сдѣлали другъ другу взаимныя уступки и создали ансамбли, въ которыхъ сочетаются строгія линейныя исканія однихъ съ красочной лирикой другихъ. Улучшилась также техническая обработка матеріала, которая раньше у

колористовъ была въ очень плачевномъ состояніи: они когда то ограничивались простымъ окрашиваніемъ предмета, скрывая подъ краской грубость матеріала и поверхностность отдѣлки. Теперь все это исчезло, и стулья и диваны радуютъ глазъ любовной обработкой дерева.

Красочность, кажется, призвана занять крупное мѣсто въ современномъ жильѣ. Новые дома строятся согласно требованіямъ гигіены, съ громадными окнами, высокими этажами и просторными помѣщеніями. Свѣтъ и воздухъ, о которыхъ мало думали въ старыхъ постройкахъ, становятся теперь главнымъ предметомъ заботъ. Они вливаются широкими ручьями въ комнату и заполняютъ всѣ углы, создавая ту естественную атмосферу, въ которой можетъ жить и вибрировать краска. Въ былыя времена окна завѣшивались, свѣтъ проникалъ скупо, и въ сумеречной комнатѣ образовывались таинственные темные уголки, которые обыкновенно завѣшивались красными портьерами или заставлялись синими ширмами. Цвѣта тонули въ этой атмосферѣ и убивали другъ друга. Сѣрая, коричневая нейтральность общаго тона являлась тогда прямой необходимостью. Но теперь, съ воцареніемъ свѣта и воздуха, условія радикально измѣнились, и сохранять нейтральность тона въ обстановкѣ значило бы просто цѣпляться за пустой пережитокъ. Свѣтлыя, свѣжія краски вносятъ много жизнерадостности въ комнату, и за это нововведеніе можно только хвалить декораторовъ.

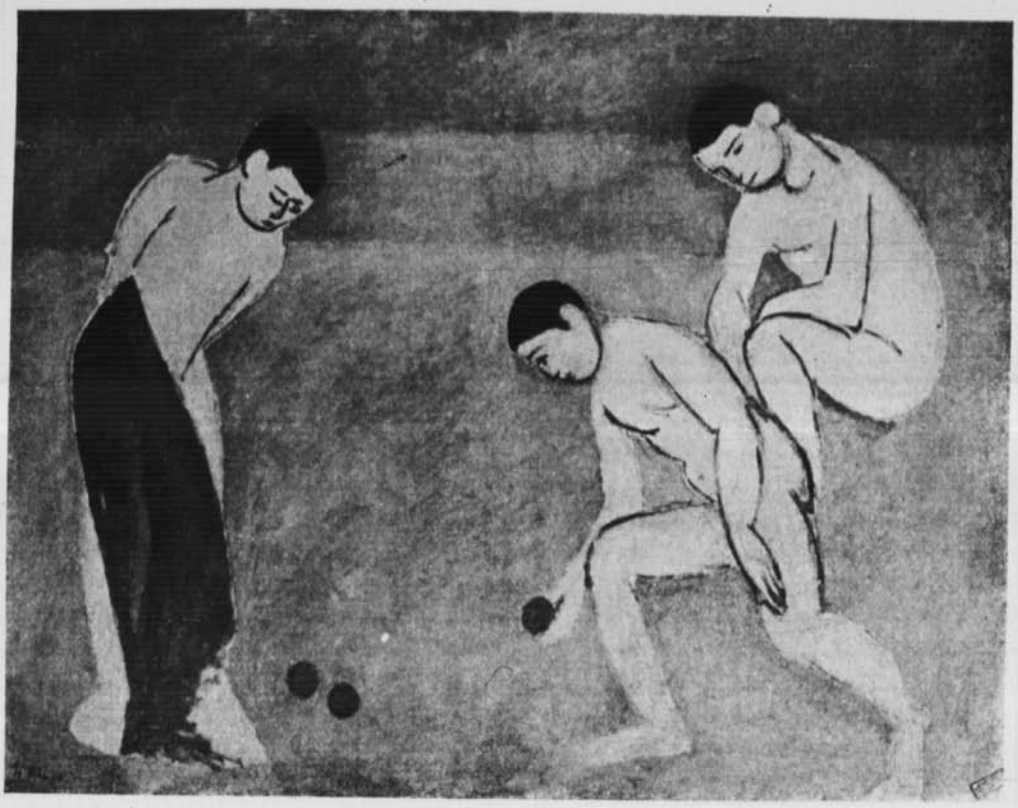
Слишкомъ яркія и раздражающія краски 1910 года — красный, синій и зеленый — уступили теперь мѣсто болѣе спокойнымъ тонамъ — фіолетовому, бѣлому и малиновому, хотя попадаются еще ансамбли въ прежнемъ духѣ. Къ такимъ нужно отнести салонъ и вестибюль для дачи — Малле-Стевенса, одинъ въ ярко-зеленомъ, другой въ ярко-красномъ и черномъ, напоминающіе во всемъ виньетки Simplicissimus'a, и столовую Рульмана, тоже нѣмецкаго происхожденія, съ ярко-зелеными обоями, краснымъ пятномъ картины и ослѣпительнымъ потолочнымъ освѣщеніемъ. Но прежніе колористы Гру, Фолло и Сю становятся благоразумными и даютъ комнаты болѣе уравновѣшенныя. Утонченный Фолло соединяетъ романтическое вдохновеніе съ совершенствомъ техники. Его поэтическая спальня, погруженная въ фіолетовый сумракъ, съ угасающимъ звѣзднымъ небомъ, самый гармоничный ансамбль во всемъ Салонѣ. Исчезла прежняя линейная манерность, формы стали болѣе простыми и прочными, и цѣнный матеріалъ зажилъ всѣмъ блескомъ своего естества.

Маръ (Mare) еще не совсѣмъ отрезвился отъ кубизма, но далъ все таки довольно уравновѣшенное цѣлое. Изящная, удобная мебель, въ твердо изогнутыхъ линіяхъ и съ темно-синей обивкой, гармонируетъ съ малиновыми обоями стѣнъ, создавая напряженную, нервную атмосферу fumoir'a. Дисонансомъ является только грубая архитектура потолка и нѣжная стеклянная люстра Марино. Сю (Sûe) — крупный талантъ, отъ котораго ‚новый стиль' можетъ ждать многаго. По тонкости и изяществу структуры его маленькій столикъ и широкій диванъ не

уступаютъ класическимъ образцамъ Louis XV (очень непріятно поражаетъ только кирпично-красная окраска дерева въ диванѣ). Гру и Маръ, первые творцы крашеной мебели, сами отказались теперь отъ этого ‚насилованія' дерева, и нужно надѣяться, что и остальные два-три колориста, употребляющіе этотъ пріемъ, послѣдуютъ ихъ примѣру. Отъ этого особенно выигралъ бы Гюйаръ, великолѣпный архитекторъ, строющій съ большимъ искусствомъ масивные буфеты, шкафы и постели. Люсе и Лахаль выставили очень теплую и уютную столовую, съ красивой мебелью, окрашенной въ бѣлый, безобидный цвѣтъ.

Изъ ‚техниковъ', отдавшихъ дань красочности, отмѣчу Дюфрена, Мажореля и Зельмерсгейма. Галлерей создаетъ, по старому, скромныя мѣщанскія обстановки, отъ которыхъ вѣетъ непреоборимой скукой. Зато съ совершенно новой програмой выступилъ художникъ Франсисъ Журденъ, неожиданно открывшій въ себѣ даръ архитектора. Онъ выставилъ два оригинальныхъ ансамбля, спальню и столовую, рѣзко отличающихся отъ всего остального. Это здоровый протестъ противъ той дряблой сентиментальности и поддѣльной роскоши, которыя въ большей или меньшей мѣрѣ проявляются еще у всѣхъ его колегъ. Несмотря на ихъ общее устремленіе къ раціоналистическому пониманію жилой обстановки, къ согласованію ея съ требованіями покоя и комфорта, они слишкомъ часто еще увлекаются побочными, литературными задачами. Одни желаютъ поразить зрителя романтическимъ освѣщеніемъ (Фолло, Биго, Люсе) другіе расчитываютъ на чары поэтическихъ уголковъ (фіолетовая ниша Гру, таинственный балконъ Дюфрена), третьи ищутъ эфекта въ цвѣтистости люстры, въ мозаикѣ камина, въ стѣнныхъ панно или въ роскошныхъ пенюарахъ, забытыхъ на постели.

Франсисъ Журденъ преодолѣлъ эту театральность и фальшь и вернулся къ свѣтлой простотѣ и деревенской скромности голландскихъ intérieur'овъ. Онъ понялъ также принципъ обстановочной пластики, роль пространства въ комнатѣ. Мебель для него не является самоцѣлью, самостоятельнымъ художественнымъ произведеніемъ, загромождающимъ комнату и подавляющимъ человѣка своей важностью и значительностью. Она сведена къ самой простой конструкціи, занимаетъ минимумъ пространства и имѣетъ только служебное значеніе. Его столовая кажется голой и пустой: низкій, круглый столъ, прямые, прочные стулья, двѣ ниши, превращенныя въ диваны съ библіотеками, небольшіе выступы въ деревянной обшивкѣ стѣнъ, съ системой полочекъ и выдвижныхъ ящиковъ, замѣняющіе собою отсутствующій буфетъ. Бронзовыя вазы съ красными цвѣтами, свѣтло-желтое дерево и красныя подушки создаютъ свѣжую воздушную гармонію. Такая же простота и экономія пространства въ его пуританской спальнѣ, единственной теплой нотой которой является свѣтло-оранжевый цвѣтъ ковра стѣнной обивки и одѣялъ. Трудно себѣ представить болѣе гигіеничные и покойные ансамбли для здороваго отдыха въ загородной дачѣ, послѣ трудового дня. Конечно, нельзя преувеличивать значеніе этого ‚дачнаго' стиля — онъ слишкомъ специфиченъ, чтобы



Матиссъ. „Игра въ мячъ". *Matisse. Jeu de balles.*

удовлетворять всѣмъ запросамъ, но по своимъ руководящимъ принципамъ онъ является цѣннымъ вкладомъ въ современныя декоративныя исканія.

VII

Отдѣлъ русскаго народнаго искусства, организованный г-жей Эренбургъ, при содѣйствіи извѣстныхъ отечественныхъ знатоковъ кустарнаго дѣла, знакомитъ очень удачно съ самыми важными и цѣнными проявленіями русскаго народнаго творчества. Парижъ еще помнитъ русскій отдѣлъ на всемірной выставкѣ 1900 г. и выставку, устроенную кн. М. Кл. Тенишевой въ Musée des Arts Décoratifs. Но для французовъ они имѣли тогда только значеніе курьеза. Съ тѣхъ поръ сильно развилось пониманіе примитивнаго искусства. Гогенъ, Майоль и Матиссъ направили художниковъ на изученіе архаическихъ стилей, и подъ ихъ вліяніемъ вос-

кресла давно умершая любовь къ декоративной красотѣ и упрощеннымъ формамъ народнаго творчества. Вся живопись и скульптура осенняго Салона находятся подъ знакомъ ‚традиціонизма‘, и это позволяетъ надѣяться, что теперешняя выставка найдетъ болѣе глубокій отзвукъ во французскомъ обществѣ.

Тугендхольдъ, въ своемъ интересномъ предисловіи къ каталогу, выражается очень мѣтко: ‚Если лубочныя картинки—зеркало жизни, то игрушки являются ея идеализаціей‘. Въ этихъ словахъ заключена почти вся програма выставки, главное мѣсто на которой занимаютъ лубки и игрушки. Серія лубковъ очень богата. Въ нихъ отразилась вся жизнь Россіи за послѣдніе три вѣка. Есть картинки карикатурныя на политическія и бытовыя темы, съ веселымъ юморомъ и мѣткой характеристикой, есть былинныя и религіозныя, чисто византійскаго происхожденія, съ большимъ пафосомъ и мастерствомъ въ композиціи.

Наилучшіе старинные лубки далъ г. Врасскій. Среди игрушекъ особенной художественностью отличаются раскрашенные болванчики, великолѣпные гусары съ дамами, которыхъ напоминаютъ своей силуэтной типичностью и выразительностью окраски стилизованныя фигуры... Ванъ-Донгена. Хороши также потѣшные лѣсовики изъ мха и еловыхъ шишекъ. Но, можетъ быть, нигдѣ такъ сильно не проявился природный художественный даръ русскаго народа, какъ въ пряникахъ. Это настоящіе шедевры по свѣжести колорита, по наивной гармоніи розоваго, желтаго и зеленаго и поразительной скульптурности и дѣтской важности въ композиціи (особенно въ мулажахъ). Имѣются также интересные образчики набоекъ и характерныхъ вышивокъ. Организаторы хорошо поступили, выставивъ рядомъ съ кустарными издѣліями нѣсколько древнихъ иконъ, выясняющихъ глубокіе корни русскаго искусства, ту самобытную традицію, изъ которой черпало впослѣдствіи народное творчество.

ДЕМОНЫ И СОВРЕМЕННОСТЬ

(Мысли о французской живописи)

Георгій Чулковъ

ДРЕВНІЙ мудрецъ утверждалъ, что все полно демоновъ. Едва ли можно оспаривать это мнѣніе. Правда, одни думаютъ, что демоны внѣ насъ, другіе, напротивъ, утверждаютъ, что они внутри насъ, но, кажется, всѣ готовы признать, что есть особыя категоріи переживаній, которыя мы опредѣляемъ, какъ переживанія демоническія. Природа, по слову Шеллинга, есть ‚поэма, написанная таинственными чудесными письменами'. Въ этой поэмѣ есть глава о демонахъ, и ее надо прочесть, не отвергая торопливо мудрости древнихъ культуръ и загадочнаго средневѣковья.

Міръ заколдованъ демонами. Мы—мертвецы, потому что демоны усыпили насъ. Расколдовать міръ—это значитъ проснуться, вернуться къ жизни, возстать противъ необходимости, сбросить иго злыхъ и темныхъ сновъ.

Подобно тому, какъ въ математикѣ есть положительная безконечность и безконечность отрицательная, и въ области нашего внутренняго опыта мы познаемъ положительное и отрицательное бытіе. Смертный сонъ, въ который погрузили насъ демоны, дурной сонъ, влекущій насъ къ дурному, ‚отрицательному' бытію. Но мы еще не погибли, не умерли. Объ этомъ свидѣтельствуютъ художники и поэты, которые не устаютъ пѣть живую Душу Міра. Однако, и въ искусствѣ не все благополучно.

Скульпторъ Рубекъ разсказалъ намъ о томъ, что эту живую Душу Міра, дивную безсмертную Невѣсту поэта, онъ самъ своею жестокою рукою отстранилъ, отодвинулъ на задній планъ, а на переднемъ планѣ возникли передъ нами страшныя маски—люди-звѣри, созданные художникомъ. Съ точки зрѣнія скульптора Рубека, съ точки зрѣнія Ибсена, современное искусство незначительно, и мы, къ печали нашей, должны признать, что современность въ самомъ дѣлѣ нерѣдко уводитъ художника отъ его темы въ міръ иныхъ цѣлей. Демонъ соблазняетъ его, и художникъ изнемогаетъ въ этой неравной борьбѣ. Мнѣ скажутъ, что искусство свободно, и поэтому нельзя говорить о дурномъ или хорошемъ искусствѣ. Искусства или нѣтъ совсѣмъ, или оно есть, и тогда оно прекрасно. Это возраженіе опредѣляется нашимъ отношеніемъ къ формѣ и содержанію искусства. Современная эстетика очень склонна отождествлять эти понятія. И въ этомъ она права и неправа вмѣстѣ съ тѣмъ. Въ самомъ дѣлѣ, о содержаніи художественнаго произведенія независимо отъ формы мы судить не можемъ, какъ судилъ, напримѣръ, Прудонъ

и наши доморощенные Прудоны, но и форма сама по себѣ, ея совершенство, не предрѣшаетъ достоинства произведенія.

Достоинство художественнаго произведенія опредѣляется не только эквивалентностью формы и того переживанія, которое заставило художника взять перо или кисть, но и значительностью этого переживанія. Разумѣется, дѣло тутъ не въ фабулѣ, не въ идейномъ планѣ, а въ томъ, насколько глубоко художникъ заглянулъ въ сердце міра. Эта банальная метафора перестаетъ быть банальной, если мы въ самомъ дѣлѣ повѣримъ, что міръ не мертвое и не косное начало, а нѣчто такое, что по существу своему не менѣе жизненно и актуально, чѣмъ самъ художникъ. Сознательно или безсознательно, но художникъ неизбѣжно имѣетъ дѣло съ природою, какъ съ живою реальностью. Вотъ почему совершенно справедливо мнѣніе Шеллинга, который думалъ, что истинное художественное произведеніе всегда заключаетъ въ себѣ нѣчто большее, чѣмъ то, что было въ намѣреніяхъ художника. И это вполнѣ понятно. Художественное произведеніе является результатомъ взаимодѣйствія двухъ существъ, ихъ соединенія. Художникъ, предоставленный самому себѣ, оторвавшійся отъ міра, всегда безплоденъ. Или даже точнѣе: существованіе такого художника есть nonsens. Почти всѣ мыслители — и позитивисты и метафизики—сходятся въ одномъ: почти всѣ согласны въ томъ, что любовное чувство имѣетъ какое-то отношеніе ко всякому творческому акту. Я не хочу сказать, что художникъ вступаетъ въ непосредственное общеніе съ природою, но я не могу не видѣть, что переживанія художника совершенно аналогичны любовнымъ переживаніямъ. Въ чемъ же дѣло? Откуда любовное волненіе художника, если Душа Міра безконечно далека отъ него. Иные (неоплатоники, напримѣръ) думали, что причину этого надо искать въ томъ, что Душа Міра проявляетъ себя не только въ формахъ природной жизни, но и во множествѣ иныхъ живыхъ существъ, уже не связанныхъ трехмѣрнымъ пространствомъ. У каждаго художника—сознаетъ онъ или не сознаетъ это—есть таинственныя отношенія съ его геніемъ или демономъ. И развитіе этихъ сложныхъ отношеній опредѣляетъ, въ концѣ концовъ, путь художника, путь его творчества и его любви. Половое начало—principium movens искусства. По влюбленности художника мы узнаемъ его лицо. Какъ художникъ влюбленъ есть также и то, что составляетъ содержаніе искусства.

Каждому художественному произведенію соотвѣтствуетъ извѣстная стадія любовныхъ переживаній. Вотъ въ какомъ смыслѣ возможно и надо говорить о значительности или незначительности содержанія даннаго эстетическаго феномена.

Художникъ можетъ совершенно точно и выразительно запечатлѣть въ своемъ произведеніи извѣстныя переживанія, но если мы увидимъ, что за ними таится не высокая любовь, а жалкая и темная похотливость, мы признаемъ данное произведеніе незначительнымъ. Но, съ другой стороны, какъ бы высока ни была любовь художника, мы, конечно, не станемъ интересоваться ею, если форма его произведенія несовершенна и невыразительна.

Въ связи съ этою темою возникаетъ еще одинъ вопросъ—вопросъ объ отвѣтственности художника. Художникъ свободенъ отъ какихъ бы то ни было нравственныхъ обязательствъ. Онъ давно уже завоевалъ себѣ ‚великую хартію вольностей' и отъ моральнаго плѣна онъ давно уже освободился. Но есть отвѣтственность иного порядка. Плотинъ учитъ, что надо самому сдѣлаться боговиднымъ, чтобы узрѣть боговъ и красоту. Апостолъ, обращаясь къ людямъ посвященнымъ, говоритъ еще опредѣленнѣе: вы—боги. Это значитъ, что художникъ несетъ отвѣтственность, но уже не въ категоріяхъ нашей человѣческой морали. Итакъ, искусство не служитъ никакой внѣшней цѣли—ни утилитарной, ни моральной, ни научной, и тѣмъ не менѣе на художникѣ лежитъ отвѣтственность передъ самимъ собою, какъ передъ становящимся богомъ.

Но чувствуетъ ли современный художникъ отвѣтственность? Отвѣтственность художникъ можетъ принимать на себя или—какъ членъ колектива, тогда, когда онъ живетъ въ условіяхъ органической цѣльной культуры, какъ это было, повидимому, въ нѣкоторыя эпохи древне-египетской исторіи, въ архаической Греціи, въ Японіи IX вѣка (Канаока),—или онъ принимаетъ отвѣтственность по-иному, индивидуально, какъ одинокая личность, т. е. непремѣнно трагически, когда онъ сталкивается съ послѣдними противорѣчіями. Такъ бываетъ въ эпоху критическую, если въ міръ приходятъ исключительные по своему дару люди. Таковыми были, напримѣръ, Микеланджело или въ наше время Врубель.

Но каковы культурныя условія современности? Въ западной Европѣ авторитетъ католической церкви падаетъ съ чрезвычайною быстротой. О церковной жизни не приходится говорить, какъ о началѣ, направляющемъ искусство. [1] Формы общественной жизни непрочны. Большая политическая напряженность и полная анархія производства и потребленія вызываютъ случайность и нецѣльность общественныхъ вкусовъ. Нѣтъ монументальнаго искусства, потому что нѣтъ монументальной культуры. Художникъ ничѣмъ не обязанъ обществу и, слѣдовательно, въ этомъ планѣ онъ не можетъ чувствовать отвѣтственности. Иное дѣло—отвѣтственность передъ самимъ собою, которую сознавалъ, напримѣръ, Ванъ-Гогъ. Но Ванъ-Гогъ и еще три-четыре имени составляютъ исключеніе изъ общаго культурнаго движенія. Я имѣю въ виду, прежде всего, французскую культуру второй половины XIX вѣка и начала нашего столѣтія. Смѣна художественныхъ направленій и школъ во Франціи опредѣляется всегда однимъ и тѣмъ же міроотношеніемъ—позитивизмомъ. Революціи въ области живописи были мнимыми революціями. Буржуазное общество было не разъ ‚эпатировано' новыми методами художниковъ, но по существу лишь немногіе художники были настоящими бунтарями. За искусствомъ Курбе, Мане и даже Моне, несмотря на различіе ихъ методовъ, таилось

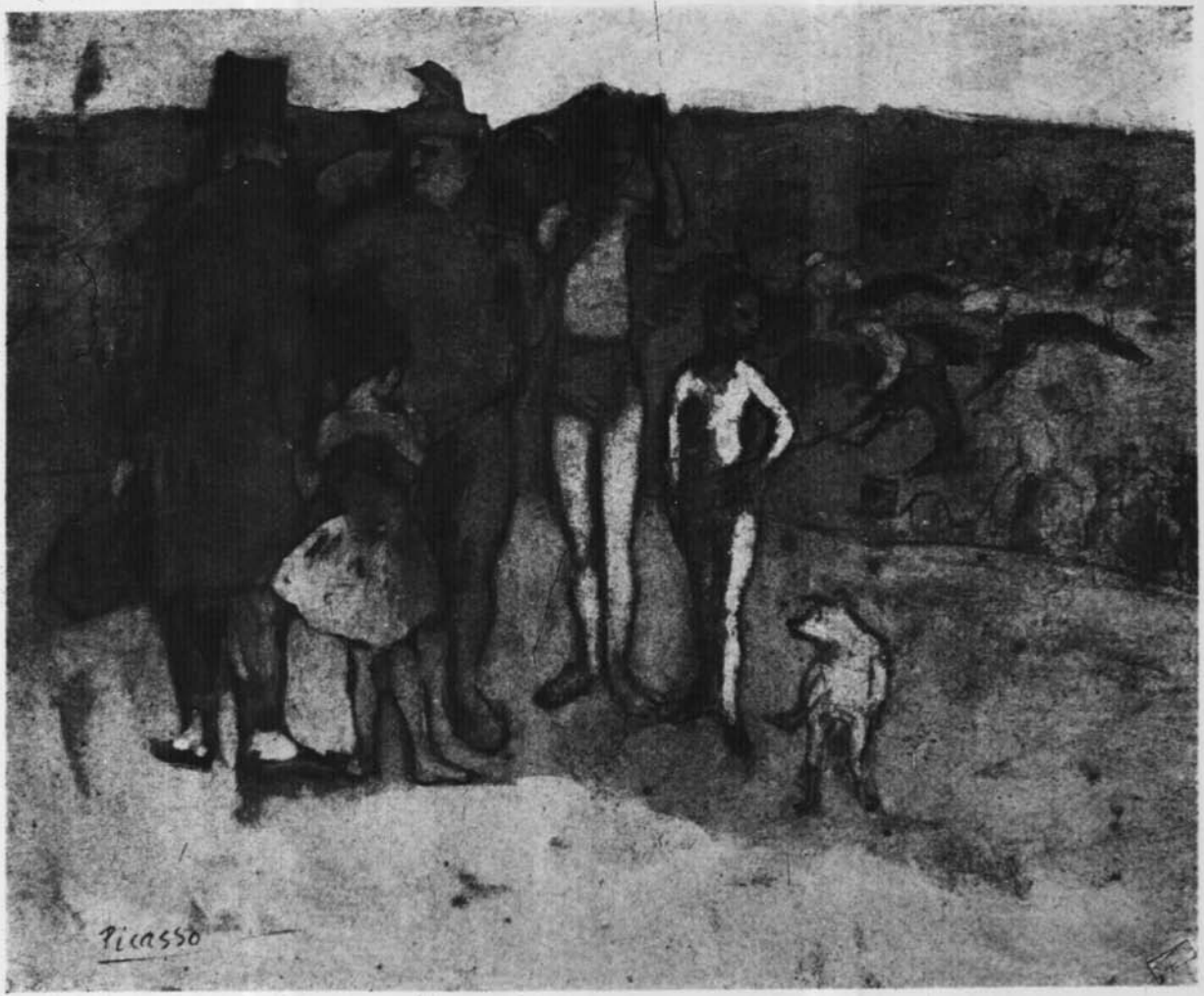
[1] Клодель и, пожалуй, Жаммъ—явленія исключительныя, и если они зависятъ отъ католицизма, то едва ли это опредѣляется вліяніемъ современной церковной жизни.



Пикассо. ‚Свиданіе'. Picasso. ‚L'entrevue'.

одно и то же міроотношеніе. Формула Золя стоитъ столько же, сколько формула Прудона. А теорія импресіонистовъ, которую поддержала наука въ лицѣ Гельмгольца, Анри и Шевреля, лишь развивала точку зрѣнія Золя. Эмансипація художниковъ отъ литературы была благодѣтельна для художественной формы, но она не принесла ни единой значительной цѣнности по существу. Правда, въ извѣстномъ смыслѣ форма самоцѣнна, но и совершенная форма можетъ быть незначительна. Новый методъ, если онъ не опредѣляется новымъ міроотношеніемъ, едва ли обогащаетъ міръ самъ по себѣ. Развѣ до импресіонистовъ не было прекрасной формы, хотя художники не знали секретовъ современной оптики? Энгръ рисовалъ не хуже Дега, Монтичелли находилъ краски не менѣе интересныя, чѣмъ Моне. Въ искусствѣ прогреса нѣтъ. Въ данномъ случаѣ насъ интересуетъ прежде всего психологическая тема. Позитивизмъ, какъ міропониманіе, постепенно сталъ міроотношеніемъ художника. Художникъ пересталъ чувствовать своего генія, и геній отвернулся отъ него. Зато художника окружили жадною толпою мелкіе демоны. Это не были тѣ великолѣпные демоны, которые окружали пышною свитою Леонардо да Винчи, или тѣ жестокіе и сладострастные дьяволы, которые научили садизму Босха.—Это были хитроумные демоны механики. Прежде всего женщина въ глазахъ художника превратилась въ механическую куклу. Такихъ женщинъ писали импресіонисты. И прежде всего Дега. Онъ даже признавался въ этомъ. ‚Смотрите,—писалъ онъ,—какъ она трепещетъ отъ приближенія любовника. О, не

думайте, что она въ силахъ замереть въ вашихъ объятіяхъ. Смотрите на нее, какъ на механизмъ'. Но вотъ явился Сезаннъ. Онъ былъ съ импрессіонистами и, вмѣстѣ съ тѣмъ, противъ нихъ. Въ самомъ дѣлѣ, онъ принесъ новый методъ. Импрессіонисты были аналитиками, а онъ претендовалъ на синтетическій методъ. Но этотъ синтезъ былъ внѣшнимъ синтезомъ. Не случайно онъ сказалъ однажды: ‚У меня есть мое маленькое ощущеніе, но оно принадлежитъ мнѣ'. И онъ правъ: при чемъ я готовъ поставить логическое ударение на эпитетѣ маленькое. То, что Сезаннъ былъ великолѣпнымъ мастеромъ, это безспорно. Но его творчество является прекраснымъ примѣромъ, какъ совершенная, даже геніальная, форма въ концѣ концовъ можетъ не содержать въ себѣ того, что окрыляетъ человѣка и уводитъ его отъ повседневности. Сезанномъ завладѣлъ демонъ косности. Никто не умѣлъ такъ трактовать плотности вещей, какъ Сезаннъ. Онъ съ геніальной наивностью какъ бы вѣрилъ въ то, что плотность и вѣсъ каждой вещи не относительны, а абсолютны. Онъ обоготворилъ матерію. И, быть можетъ, въ этомъ отношеніи онъ былъ выше импрессіонистовъ, которые были не такъ увѣрены въ реальности земли и человѣка. Только эта геніальная наивность Сезанна оправдываетъ его глубоко буржуазное міроотношеніе. Его искусство—это странная, замкнутая въ себѣ страсть, слѣпая и косная, какъ земля. Совсѣмъ иныя начала въ искусствѣ утвердилъ и оправдалъ Гогенъ. Онъ никогда, несмотря на глубокую тишину своихъ картинъ, не вѣрилъ въ матерію, какъ въ начало косное. ‚Нѣтъ искусства, если нѣтъ преображенія',—писалъ онъ. И въ самомъ дѣлѣ, онъ всегда преображалъ дѣйствительность. То, что онъ жилъ въ XIX вѣкѣ, неразрѣшимая загадка. Его картины ритмичны. Онѣ поютъ, какъ фрески Джотто. Онъ одинъ могъ бы создать монументальное искусство, если бы современная культура не отвернулась отъ него. Демоны покинули Гогена, и онъ всегда жилъ, окруженный ангелами. Не такова судьба другого геніальнаго художника—Ванъ-Гога. Онъ погибъ, потому что не могъ сладить съ демонами. Но, чтобы овладѣть имъ, самъ Сатана приходилъ его соблазнять. Онъ сгорѣлъ въ своей творческой лихорадкѣ и погибъ, наконецъ. Ни у Гогена, ни у Ванъ-Гога никто ничему не научился. Они прошли одинокіе. Наши новѣйшіе искатели художественной правды не поняли ихъ. Одинъ изъ авторовъ книги ‚Du cubisme' пишетъ, напримѣръ: ‚Сезаннъ одинъ изъ самыхъ великихъ, которые опредѣляютъ собою исторію, и не прилично его сравнивать съ Ванъ-Гогомъ или Гогеномъ'. Къ сожалѣнію, большинство поклонниковъ Сезанна усвоили его методъ, но не могли всецѣло принять его міроотношеніе. То, что у Сезанна было результатомъ геніальной наивности, то у его учениковъ стало тенденціознымъ и ограниченнымъ. Маленькое ощущеніе Сезанна выросло у эпигоновъ въ большой инстинктъ, но—увы—только въ теоріи. Никто изъ кубистовъ не превзошелъ Сезанна въ этомъ умѣніи придавать ‚пластическое сознаніе нашему инстинкту'. Ле-Фоконье, Бракъ, Глезъ, Леже неизмѣримо ниже Сезанна въ этомъ отношеніи. Но что же новое внесли въ живопись кубисты,



Пикассо. ‚Комедіанти'.

Picasso. ‚Les Saltimbanques'.

если они не сумѣли развить сезанновскіе замыслы? Въ ихъ програмѣ есть теоретическія положенія, въ самомъ дѣлѣ идущія въ разрѣзъ съ принципами Сезанна. Сезаннъ всегда статиченъ. Кубисты утверждаютъ обратное. ‚Міръ въ глазахъ большинства аморфенъ,—говорятъ они,—надо распознать въ немъ форму и постигнуть въ немъ возможность движенія‘. Они отрицаютъ для живописи геометрію Эвклида. Они мечтаютъ найти обоснованіе своей теоріи въ геометріи Римана. Философская наивность этой попытки воистину забавна. Они мечтаютъ дать такое условное изображеніе вещи, которое раскрыло бы самый процессъ образованія формы. Глезъ говоритъ, напримѣръ: ‚Необходимо, чтобы извѣстныя формы существовали сами въ себѣ, и такъ, чтобы сознаніе наблюдателя присутствовало на мѣстѣ ихъ рожденія‘. Кубизмъ есть методъ внѣшній—методъ для познанія и изображенія формы.

Однако, кубисты не оправдали своей теоріи: изъ анализа и только анализа нельзя ничего создать творческаго и синтетическаго. Кубизмъ, поскольку онъ нашелъ себѣ выраженіе въ искусствѣ Ле-Фоконье, Брака, Леже, Гри и нѣкоторыхъ другихъ, отвѣчаетъ духу современности. Кубизмъ опредѣляется, какъ злѣйшая реакція противъ высокаго и значительнаго искусства Гогена и Ванъ-Гога. Въ кубизмѣ нѣтъ ни монументальности, ни синтетизма.

Въ современной западно-европейской культурѣ, въ ея литературѣ прежде всего, нетрудно замѣтить двѣ основныя тенденціи: во первыхъ, оптимистическій нигилизмъ и, во вторыхъ, песимистическій демонизмъ. Сознательный атеизмъ и безсознательное подчиненіе демоническимъ силамъ являются причинами, порождающими эти два теченія. Аналогичное можно наблюдать и въ области живописи. Яркимъ выразителемъ оптимистическаго нигилизма безспорно приходится считать Матисса. Вотъ у него, въ самомъ дѣлѣ, ‚маленькое ощущеніе‘ Сезанна, съ которымъ когда-то такъ угрюмо и напряженно возился художникъ, превратилось въ большой инстинктъ—инстинктъ любителя острыхъ и пряныхъ цвѣтовыхъ ощущеній. Искусство для него, по его собственному выраженію, ‚хорошее кресло, которое даетъ отдыхъ отъ физической усталости‘. Свой апетитъ гурмана, свое ощущеніе онъ возводитъ на степень религіи. Свое чувственно-физіологическое жизнеощущеніе онъ съ великолѣпною откровенностью называетъ ‚религіознымъ‘. Его руководитель—маленькій, веселый и умѣренно-похотливый бѣсенокъ. Объ ангелахъ онъ никогда не мечталъ. Кромѣ того, онъ достаточно разсудителенъ. Его замыслы всегда абстрактны. Если бы не соблазнительная похотливость его красокъ, мы сразу замѣтили бы, что въ его творчествѣ есть одна тема—Le Grand Néant—Великое Ничто. Но онъ знаетъ поговорку—‚послѣ меня хоть потопъ‘—и уплетаетъ лакомый кусокъ, который предлагаетъ ему мелкій бѣсъ. Никогда жеманфишизмъ не находилъ въ краскахъ такого счастливаго отраженія. Искусство Матисса—гастрономическое искусство по преимуществу. Онъ положилъ немало таланта и труда на то, чтобы растянуть передъ нашими глазами пестрые красивые ковры, за которыми

черная дыра абсолютнаго небытія. Матиссъ уменъ до глупости. Я совершенно не знаю, какихъ онъ придерживается воззрѣній и какую вѣру исповѣдуетъ, но что онъ ни во что не вѣритъ, это доказываютъ съ достаточной убѣдительностью его талантливые этюды и картины.

Геніальнымъ выразителемъ песимистическаго демонизма я считаю Пикассо. Этотъ испанецъ едва ли не самый значительный мастеръ послѣ Ванъ-Гога. Въ его душевной драмѣ есть та глубина, которая совершенно отдѣляетъ его отъ современныхъ художниковъ. Въ эпоху, когда всѣ формы жизни расшатаны, когда о цѣльности никто не помышляетъ, когда нѣтъ ни увѣренности, ни вѣры, Пикассо естественно, какъ Ванъ-Гогъ, остался одинокимъ и оторваннымъ отъ дѣйствительности. Еще въ первый періодъ его художественной работы, меня поражали его голубовато-сѣрыя краски своею глубокою и благородною меланхоліей. За ними таилась какая-то острая и мучительная, но совсѣмъ не крикливая печаль. Его демонъ былъ похожъ на ангела. И Пикассо долго не могъ рѣшить, кто съ нимъ проводитъ томительные дни и ночи. Но въ одинъ страшный часъ Пикассо разгадалъ загадку, понялъ въ чемъ дѣло. Вотъ почему онъ сталъ писать иначе. Его форма пріобрѣла неожиданную точность. Теперь все стало яснымъ и ужаснымъ въ своей необычайной опредѣленности. Картины Пикассо—іероглифы Сатаны. Напрасно кубисты думаютъ, что у нихъ есть нѣчто общее съ этимъ геніальнымъ художникомъ. Ему нельзя подражать и даже нельзя у него учиться. Его форма предѣльно выразительна. Онъ, очевидно, дѣлалъ нечеловѣческія усилія, чтобы запечатлѣть все то, что узнаетъ отъ своего демона. Пикассо понималъ, что если онъ не успѣетъ или не сумѣетъ запечатлѣть то, что ему сообщаютъ изъ иного міра, онъ погибнетъ неизбѣжно, раздавленный тяжестью нечеловѣческаго познанія. И, наконецъ, это случилось. Психіатры утверждаютъ, что Пикассо сошелъ съ ума. Это значитъ, что его душа уже не нуждается въ психофизическомъ инструментѣ, который мы называемъ индивидуальностью. Пикассо принесъ въ жертву свою человѣческую внѣшнюю индивидуальность, чтобы спасти свою сокровенную личность. Впрочемъ, едва ли психіатрическій діагнозъ



Пикассо. *Picasso.*
„Дама съ вѣеромъ". *„La Dame à l'éventail".*

примѣнимъ къ ‚случаю‘ Пикассо. Въ самомъ дѣлѣ, не напрасный ли трудъ анализировать симптомы душевной болѣзни у того, кто сознательно отказался отъ нормативности всякаго рода. Пикассо преодолѣлъ психологизмъ. Поэтому, быть можетъ, его картины стали такими необходимыми для всѣхъ. Его ненавидятъ и его любятъ. Равнодушныхъ къ нему почти нѣтъ. А равнодушіе немногихъ выдаетъ ихъ секретъ: такіе, очевидно, давно уже отказались отъ своей собственной души. Пикассо преодолѣлъ психологизмъ. Это значитъ, что онъ достигъ въ своей живописи послѣдняго обобщенія и притомъ не соблазнился абстракціей.

Въ такихъ картинахъ, какъ ‚Tête de femme‘, ‚Portrait du poète Savartez‘, ‚L'entrevue‘, ‚Buveuse d'absinthe‘, Пикассо еще въ предѣлахъ психологизма. Онъ груститъ, тоскуетъ, недоумѣвая, но еще надежда не погасла въ его сердцѣ. Онъ не обобщаетъ своихъ настроеній, онъ только горько жалуется на свою личную судьбу. Въ этотъ періодъ рисунокъ его выразителенъ, но слишкомъ очевидно его намѣреніе подчеркнуть психологическое содержаніе каждой вещи. Поэтому не всѣ части рисунка одинаково хороши. Ему нужна неловко положенная на столъ рука и застывшая въ этомъ неудобномъ положеніи, потому что это характерно для тоскующаго человѣка, которому лѣнь перемѣнить позу, и вотъ Пикассо великолѣпно напишетъ эту забытую и обиженную руку; ему нуженъ испуганный, мучительно страшный глазъ, одинъ только глазъ, какъ психологическій центръ (въ картинѣ ‚L'Entrevue‘) — и вотъ Пикассо нарисуетъ его съ изумительнымъ искусствомъ. И въ то же время рисунокъ иныхъ частей картины можетъ быть несовершеннымъ, мятымъ, иногда случайнымъ, какъ въ ‚Евреѣ съ мальчикомъ‘, гдѣ лица мало интересны и поверхностно нарисованы, потому что художникъ былъ увлеченъ, очевидно, лишь комбинаціей двухъ человѣческихъ фигуръ, жалкихъ и утомленныхъ.

Голубое, синее, сѣрое, зеленоватое сочетается искусно и тонко. Строгость цвѣта подчеркиваетъ суровую печаль поэта. Ему грустно и больно. Но нѣтъ никакихъ переходовъ отъ лирическаго и субъективнаго начала къ началу универсальному и объективному. Въ эту эпоху Пикассо не рѣшается сказать свое слово о мірѣ. Онъ пока еще говоритъ только о себѣ.

За нимъ неотступно слѣдятъ двое. Два таинственныхъ голоса звучатъ около него. Они, эти двое, внушаютъ ему разное. Вотъ почему персонажи изъ картинъ Пикассо какъ бы прислушиваются къ чьимъ-то голосамъ. Это сдѣлано совсѣмъ не тенденціозно. Надо внимательно и долго разсматривать картину, чтобы замѣтить это. Какъ непріятно ‚поэту‘, или этой женщинѣ, или этой особѣ, сидящей за абсентомъ, что нѣкто шепчетъ назойливо объ одномъ и томъ же, а другой нѣкто противорѣчитъ ему съ такимъ же упорствомъ.

Пикассо дѣлаетъ свои признанія неохотно, сдержанно, скупо. Онъ еще не увѣренъ въ томъ, что эти голоса реальны и что нѣкто первый и нѣкто второй существуютъ независимо отъ него. Но скоро онъ перестаетъ сомнѣваться въ этомъ. У Пикассо есть ‚Nature morte‘ — глиняные сосуды и бутыль на краю стола, за-



Пикассо. ‚Вазы съ фруктами'. Picasso. ‚Nature morte'.

двинутаго въ уголъ. Аскетическая строгость цвѣта, предѣльная простота рисунка, рѣшительное отсутствіе преднамѣренности — и въ то же время невѣроятная, изумительная выразительность формы и за нею необычайная значительность переживаній, совершенно адэкватныхъ этой геніально-найденной формѣ! Я не знаю болѣе страшной картины, чѣмъ эта ‚nature morte' Пикассо. Это уже не лирическая печаль; уже нѣтъ здѣсь романтической синевы и для міра необязательной меланхоліи; и нѣтъ мягкихъ линій и порою приблизительнаго рисунка: то, что было интимнымъ и субъективнымъ, неожиданно объектировалось, стало обобщеннымъ, твердымъ и точнымъ, и обязательнымъ для всѣхъ. ‚Глиняные сосуды' Пикассо — это мракъ послѣдняго отчаянія, но уже явленнаго намъ, какъ нѣчто общее, нѣчто опредѣляющее извѣстную стадію культуры. Это уже матеріалъ къ психологіи колектива. Нигилизмъ Матисса—невинная забава по сравненію съ этимъ культурнымъ и религіознымъ проваломъ, о которомъ Пикассо повѣдалъ намъ съ такой угрюмой, но добросовѣстной откровенностью. Матиссъ утѣшается ‚пріятными' красками, остроту и пряность которыхъ едва ли можно отрицать. Пикассо не ищетъ утѣшенія.

Какою страшною и безконечною тоскою вѣетъ отъ этого темнаго стола, задвинутаго въ уголъ!

Вершина творчества Пикассо—это его монументальныя картины, съ необычайной убѣдительностью нарисованныя и написанныя, точныя, какъ геометрическія аксіомы, несмотря на неожиданность своей кошмарной формы. Знаменитая ‚La dame à l'éventail'; приснившаяся ему въ 1908 году фермерша (‚La fermière — buste'); меланхолическая ‚Femme assise'; жуткая ‚L'amitié': все это документы, свидѣтель-

ствующіе о художественныхъ прозрѣніяхъ, необычайныхъ и значительныхъ. Разговоры, которые велъ въ это время Пикассо со своимъ демономъ, примѣчательны. Изумительная адэкватность художественной формы Пикассо и тѣхъ душевныхъ движеній, которыя возникали въ немъ, позволяетъ намъ судить съ увѣренностью объ этихъ бесѣдахъ человѣка съ дьяволомъ. Самъ Сатана внушилъ Пикассо мысль, что женщина вовсе не механизмъ, какъ думалъ Дега, и вовсе не к у к л а, какъ чувствовалъ ее Ренуаръ, а что женщина—и д о л ъ. И какой идолъ! Вотъ она въ аспектѣ фермерши, какъ выразительница плодородія; вотъ она въ аспектѣ Незнакомки съ вѣеромъ, какъ соблазнительница; вотъ она, неудовлетворенная и потому печальная, въ образѣ прелестнаго чудовища, склонившаго свою отчаявшуюся голову; вотъ, наконецъ, женщина на лонѣ природы, съ дикимъ цинизмомъ представшая намъ, какъ сама похоть; всегда и вездѣ эта ‚вѣчная женственность', по клеветническому навѣту дьявола, возникаетъ передъ нами, какъ мертвое косное начало, обоготворенное человѣкомъ, возведенное имъ на высшую ступень бытія и тамъ вдругъ обнаружившее свою истинную мерзкую сущность. Божество оказалось идоломъ, который рухнулъ на человѣка и раздавилъ его своей каменной безсмысленной тяжестью. Пикассо не могъ разгадать, что не женщина, а дьяволъ снился ему. Пикассо не могъ разгадать, что онъ далъ намъ портреты Сатаны и что эти вѣщіе знаки предостерегаютъ насъ отъ великой опасности. Пикассо жертвовалъ собою, чтобы его страшнымъ опытомъ воспользовались другіе. Гибель Пикассо трагична. Но какъ слѣпы и наивны тѣ, которые думаютъ, что надо подражать Пикассо и учиться у него. Чему? Вѣдь этимъ формамъ нѣтъ соотвѣтствующихъ переживаній внѣ ада. Но быть въ аду—это значитъ предвосхитить смерть. Господа кубисты едва ли причастны этому опыту и этому предѣльному знанію.

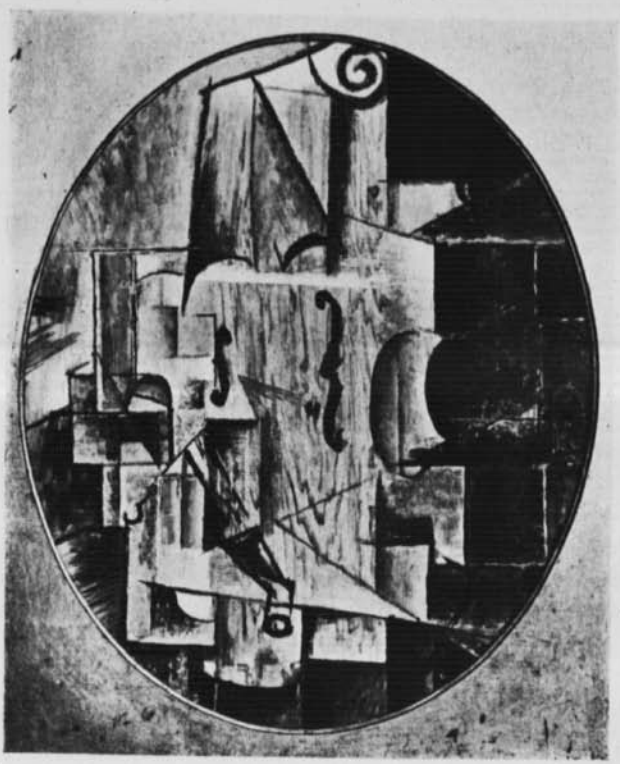
Я не живописецъ, и у меня было скромное намѣреніе высказать нѣкоторыя мысли о психологическихъ основаніяхъ живописи Пикассо, но я не могу не выразить своего восхищенія его мастерствомъ. Надо внимательно разсмотрѣть этюды Пикассо къ его картинамъ, чтобы проникнуться глубокимъ довѣріемъ къ его художественной честности. Два этюда къ картинѣ ‚L'amitié' (въ колекціи С. И. Щукина) чрезвычайно убѣдительны въ этомъ отношеніи. Въ монументальныхъ картинахъ Пикассо нѣтъ ничего случайнаго. Распредѣленіе массъ строго соотвѣтствуетъ всѣмъ инымъ элементамъ картины—рисунку и цвѣту. Иные (даже любители Пикассо), думаютъ, что сила Пикассо въ его рисункѣ и что въ его работахъ нѣтъ цвѣта. Я этого не думаю. Краски Пикассо всегда глубоки и содержательны, несмотря на внѣшнюю ихъ нищету. Царя узнаешь и въ рубищѣ. Такъ и великолѣпное мастерство Пикассо очевидно, несмотря на скупость желтыхъ и коричневыхъ тоновъ.

Итакъ, на мой взглядъ, въ современномъ западно-европейскомъ искусствѣ утверждаются двѣ тенденціи—нигилистическій оптимизмъ и демоническій песимизмъ. Первая нигилистическая тенденція преобладаетъ, конечно, и, оправдывая эту тенденцію, художники тѣмъ самымъ отвергаютъ идею отвѣтственности...

Выводъ изъ этого, мнѣ кажется, надо сдѣлать такой. Если не совершится какого-то культурнаго перелома, если не наступитъ общее культурное возрожденіе, судьба европейскихъ художниковъ будетъ ужасна: имъ придется или служить мелкимъ самодовольнымъ демонамъ механики и техники, или жертвовать собою, какъ пожертвовали собою Ванъ-Гогъ и Пикассо.

Какъ же мы, русскіе, отнесемся къ современной западной культурѣ? Что намъ дѣлать? Итти ли за ними или строить башню искусства и жизни на свой ладъ?

Я думаю, что невозможно отвѣтить на этотъ вопросъ рѣшительнымъ нѣтъ или рѣшительнымъ да. Одно только для меня несомнѣнно: нельзя итти за культурою Запада слѣпо и покорно. Намъ пора переоцѣнить иныя цѣнности, казавшіяся недавно столь важными: надо переоцѣнить аналитизмъ въ живописи, метафоризмъ въ поэзіи, нигилизмъ въ бытѣ...



Пикассо. ‚Скрипка'. *Picasso. ‚Le violon'.*

Есть культура живая и есть культура мертвая. Мы не забудемъ, какія сокровища подарила міру западно-европейская культура, но мы не станемъ мертвое называть живымъ. А между тѣмъ мы уже отравлены ядомъ западно-европейскаго нигилизма и демонизма. Въ частности, въ области живописи, большинство русскихъ художниковъ рабски слѣдуютъ за Сезанномъ. По счастію, начинается, повидимому, новое движеніе. Уже ищутъ иные художники монументальнаго искусства и прилежно и пристально вглядываются въ образцы византійской культуры и древневосточныхъ культуръ. Это показательно и значительно. У насъ были Александръ Ивановъ и Врубель. Ихъ геніи завѣщали намъ правду искусства всенароднаго. И стыдно отрекаться отъ ихъ завѣтовъ.

БЕСѢДЫ О ЖИВОПИСНОЙ ТЕХНИКѢ

Б. Анрепъ

Живописное творчество находится въ большой зависимости отъ свойствъ матеріала и орудій, употребляемыхъ художникомъ. Связь между творчествомъ и матеріаломъ—не только въ томъ, что у каждаго художника есть излюбленное средство выраженія, но заключается въ тѣсной связи самаго творчества съ живописнымъ веществомъ; сообразно свойствамъ послѣдняго опредѣляется и способъ работы.

Своеобразіе каждаго вещества открываетъ иное поле для игры живописнаго воображенія; иныя орудія, иные пріемы—иныя возможности для художническаго вдохновенія.

Разумное употребленіе матеріала предполагаетъ извлеченіе всѣхъ естественныхъ цѣнностей, въ немъ заключенныхъ,—что желательно и необходимо для успѣшнаго развитія чистой живописи. Отъ того, насколько осмысленно художникъ употребилъ матеріалъ, отъ того, насколько его намѣренія въ соотвѣтствіи съ характеромъ послѣдняго, зависитъ многое въ художественномъ впечатлѣніи.

На насъ вліяетъ и самый матеріалъ произведенія. Бронза, мраморъ, дерево, гипсъ, холстъ, бумага, водяная или масляная краска, эмаль, мозаика вліяютъ на нашу воспріимчивость разно, независимо отъ того, что они изображаютъ. Каждое изъ этихъ веществъ обладаетъ особой дѣйствующей силой, требуетъ проникновенія въ его природу и только тогда обнаруживаетъ всѣ заключенныя въ немъ богатства.

Такъ, въ каждомъ художественномъ веществѣ есть своя душа. Дѣло художника не пренебречь ею, не исковеркать ее насильно, но вызвать все, что есть лучшаго въ ней и самобытнаго. За это онъ будетъ вознагражденъ, ибо найдетъ въ матеріалѣ помощника, который укажетъ вѣрный путь его вдохновенію; если же онъ останется глухъ къ требованіямъ матеріала, то какъ бы лишитъ его естественнаго питанія и тѣмъ ослабитъ жизненность самаго произведенія.

Знаніе матеріала и умѣніе владѣть имъ даютъ возможность использовать всѣ его достоинства, но также ставятъ предѣлы художественной игрѣ, допустимой въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ безъ ущерба природѣ матеріала.

Если мы говоримъ—вотъ очаровательная акварель, вотъ настоящая мозаика, мы этими словами не собираемся хвалить лишь добротность того или иного матеріала, но гораздо больше: мы восторгаемся гармоніей, которая существуетъ между намѣреніемъ художника и требованіемъ матеріала. Художникъ примѣняется къ нему и перелагаетъ свою мысль на его языкъ.

Матеріалъ создаетъ и направляетъ цѣли чуткаго художника. Это даетъ возможность между прочимъ распознавать типы творчества въ исторіи искусства. Разныя вещества приводили къ различнымъ способамъ выраженія, которыя, ограничивая творчество въ какомъ нибудь направленіи, давали ему просторъ въ другихъ, свойственныхъ ихъ природѣ. [1]

Сравнимъ греческія погребальныя изображенія усопшихъ (энкаустика) [2] съ темперой XV вѣка, [3] съ масляной живописью позднѣйшихъ вѣковъ, съ акварелями послѣдняго времени, это—смѣна новыхъ пріемовъ, новыхъ ремесленныхъ достиженій, новыхъ открытій въ области живописнаго языка и новыхъ художественныхъ цѣлей, одну изъ причинъ видоизмѣненія которыхъ мы подчеркиваемъ: зависимость ихъ отъ матеріаловъ, которыми работаетъ художникъ, которые ему доступны. Но ознакомленіе съ ‚душой‘ новаго матеріала не можетъ происходить сразу: такъ, ранняя масляная живопись подражаетъ типу болѣе раннему темперы, [4] мало по малу, однако, возможности масла даютъ себя знать, и художники, пользуясь имъ, приводятъ живопись къ новому типу, отличному отъ предыдущихъ, какъ съ ремесленной стороны, такъ тѣмъ самымъ и съ художественной, духовной.

Читатель нашего времени книгъ Плинія, Ѳеофила, Ченнино Ченнини, Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини и др. не можетъ остаться равнодушнымъ къ нравственному подъему, который переживали эти люди, обдумывая и излагая свои совѣты по художественному ремеслу, къ которому они были проникнуты благоговѣйнымъ уваженіемъ; имъ же были движимы и древніе иконописцы, вмѣнявшіе въ грѣхъ непочтительное обращеніе съ деревомъ, припасеннымъ для иконъ, окропленнымъ св. водою... И намъ нельзя чувствовать иначе, ремесло имѣетъ важное значеніе въ художественномъ произведеніи, и не только потому, что обусловливаетъ его сохранность и блескъ, но потому что въ искусствѣ духовное и вещественное проницаютъ другъ друга, и поверхность картины, будучи основаніемъ всѣхъ исходящихъ изъ нея воспріятій нашихъ, дѣятельно участвуетъ въ общемъ впечатлѣніи. Есть художники, которые довольны тѣмъ, что пишутъ акварелью, точно масломъ; ихъ пастель похожа на фреску; ихъ темпера—на акварель; ихъ масло—на мозанку.

---

[1] Такъ, вліяніе на живопись оказывали красящія вещества, ихъ химическое приготовленіе или естественное добываніе, ограниченность доступныхъ красокъ въ извѣстное время; клеющія вещества: растительные, животные клеи, воскъ, яйцо, медъ, масло, фиговый сокъ; основы: дерево, полотно, бумага и др.

[2] Живопись восковыми красками.

[3] Вѣкъ высшаго развитія этой техники.

[4] Изобрѣтателями масляной живописи обыкновенно считаютъ братьевъ Ванъ Ейкъ, однако, до сихъ поръ подъ большимъ сомнѣніемъ стоитъ вопросъ, писали ли они сами масломъ. Во всякомъ случаѣ не подлежитъ сомнѣнію, что живопись масломъ уже была извѣстна много раньше: во времена монаха Ѳеофила, въ XII вѣкѣ.

Это смѣшеніе, это навязываніе качествъ одного рода живописи другому, вредно для развитія искусства, оно приводитъ къ обезличенію и вымиранію чистыхъ породъ.

Нѣкоторыя изъ красочныхъ искусствъ, близкихъ къ живописи, уже погибли, благодаря непониманію художниками ихъ самобытной цѣнности. Что сталось съ мозаикой, что—съ тканями и вышивками? Для нихъ уже не лекарственная сила нужна, но воскрешающая.

Естественные предѣлы мозаики обусловлены грубымъ матеріаломъ расколотаго камня, соединеніемъ осколковъ [1] въ ряды и группы, собираніемъ узоровъ изъ нихъ, узоровъ, къ которымъ эти камни располагаютъ естественно. Расколотые камни свободно вбиты въ цементъ. Вся поверхность мозаики живетъ: углы камешковъ смотрятъ въ разныя стороны, тутъ тянутся стройными рядами, здѣсь тѣснятся, тамъ разбросаны рѣже; вотъ, точно лентами, облегаютъ формы, а рядомъ великолѣпные камни разныхъ цвѣтовъ, кинутые какъ бы случайно, не намекая ни на что, не изображая ничего, вдохновляютъ своей собственной красотой. Выборъ красокъ въ камняхъ ограниченъ; такимъ образомъ повторность тоновъ составляетъ особенность мозаики.

Чѣмъ же занимается современный мозаичный мастеръ? Съ невѣроятнымъ трудомъ подражаетъ возможно ближе законченной живописи.[2] Насилуя естественные предѣлы мозаики, онъ подчиняетъ ея каменный матеріалъ карандашному плану рисовальщика, сдѣланному часто по академическимъ эскизамъ съ безчисленными оттѣнками красокъ. Дробя камни, обтачивая ихъ края, подгоняя однѣ краски къ другимъ такъ, чтобы переходъ отъ одного ряда камней къ другимъ сталъ незамѣтнымъ, уничтожая съ той же цѣлью разстоянія между ними, мастеру удается слѣдовать гибкимъ карандашнымъ линіямъ и, кромсая ‚душу мозаики‘,—четырехугольные грубые камни,—давать иллюзію непрерывности, округлости, свѣтотѣни и другихъ прелестей, возросшихъ на чуждой мозаикѣ почвѣ.

Предѣлъ мечтаній такого мастера, желанная его цѣль—удачно скопировать картину Рафаэля. Чѣмъ труднѣе, тѣмъ лучше—правило многаго, что ложно въ искусствѣ.

[1] Главнымъ образомъ четырехугольныхъ, формы наиболѣе устойчивой. Хотя въ XII в. во Франціи и выработался прекрасный типъ мозаики, въ которомъ употреблялись самой разнообразной формы осколки, расположенные свободно, съ полнымъ сохраненіемъ независимости каждаго камня отъ сосѣднихъ; искусство мастера направлялось на использованіе случайной формы осколка для наилучшаго его живописнаго значенія. Нынѣ всѣ камни, обыкновенно, машиннымъ образомъ ровно разрѣзанные, лишены жизненной индивидуальности, и форма ихъ не имѣетъ художественной значительности.

[2] Этому способствуютъ заказчики, которые видятъ въ мозаикѣ лишь болѣе прочное средство для живописи и пользуются ею скорѣе экономіи ради, предполагая справедливо, что мозаика не будетъ нуждаться въ ремонтѣ долгіе годы.

Настоящій мастеръ ищетъ чистыхъ художественныхъ вдохновеній непосредственно въ своемъ матеріалѣ. Такъ поступали и древніе мозаичныхъ дѣлъ мастера. Какое подчиненіе плана матеріалу въ древнихъ мозаикахъ! какой здѣсь праздникъ для камней! съ какимъ торжествомъ они несутъ человѣческій духъ! [1]

Линіи фигуръ, черты лицъ, края одеждъ, святые люди, символическіе звѣри, горящіе красками пышные цвѣты — прозрѣваются сквозь каменные осколки. Теперь стремленіе скрыть самобытность мозаики искажаетъ самый разумъ этого искусства, и оно, изумительное когда-то, теперь мертво. Ибо искусство процвѣтаетъ только если опирается на технику, логически вытекающую изъ свойствъ его матеріала. А ткани, а вышивки? Въ Galerie d'Apollon въ Луврѣ висятъ ‚зализанные' портреты важныхъ особъ: скучные, они не обращаютъ на себя вниманія посѣтителей. Много разъ проходя мимо нихъ, я не задумывался, чьей они кисти. Какъ былъ я пораженъ, открывъ, что это—заправскіе гобелены. [2] Вотъ акробатическое искусство! Вотъ занятіе, достойное человѣческаго генія!—Фальсификація. Право половина всѣхъ производствъ направлена на нее, и какъ хочется высокую игру искусствъ освободить отъ этой болѣзни и порчи.

Мы остановились на примѣрѣ мозаики, чтобы показать, какъ гибнетъ искусство отъ насилій, производимыхъ надъ его матеріаломъ. Техника масляной и другихъ живописей одинаково предъявляетъ свои законныя требованія мастерамъ. То, что гибельно для столь простого, не приспособляющагося искусства, какъ мозаика, такъ же вредно для другихъ, болѣе утонченныхъ, гибкихъ, примѣняющихся ко всякимъ условіямъ красочныхъ искусствъ и, въ частности, для живописи. Только вредъ для нея отъ этихъ ‚насилій' не такъ бросается въ глаза, потому что труднѣе установить требованія живописнаго матеріала, который податливъ и поэтому подчиняется всякому художническому капризу.

Самоуничтоженіе мозаики, гобелена, вышивки и др., ихъ поддѣлываніе себя подъ живопись, объясняется тѣмъ, что послѣдняя, пріуроченная къ болѣе ‚деликатнымъ' задачамъ, соблазняетъ тонкостью своихъ эфектовъ.

Напротивъ, живопись не знаетъ конкурента среди искусствъ, угнаться за которымъ льстило бы ея самолюбію, и ничто, какъ будто, не мѣшаетъ самобытному и непрерывному благополучію ея техники. Однако, этотъ соперникъ явился въ лицѣ ‚при-

---

[1] Римъ—S. Maria Maggiore, Chiesa di S. Prassede и др.; Равенна—S. Vitale, S. Apollinare in Classe, S. Apollinare Nuovo и др.; Палермо. Вотъ хранилища славнаго искусства мозаики.

[2] Уже въ XV вѣкѣ вышивки и ткани въ Европѣ подражаютъ живописи; чтобы найти самобытно развитые образцы этихъ искусствъ, надо искать ихъ гораздо раньше. На Востокѣ искусство тканей (ковры) удержалось на самостоятельной высотѣ отчасти потому, что развитіе живописи было ограничено,—религіей были запрещены человѣческія изображенія. Русскія ткани и вышивки являютъ поразительный примѣръ самобытной обработки матеріала, онѣ больше западно-европейскихъ даютъ проявиться природѣ его.

роды', которой живопись стала усиленно поклоняться, и ‚правды', которою покрылись полотна. Все въ живописи стало опредѣляться ими, было проступкомъ думать о техникѣ поверхности, какъ о предметѣ важномъ. Великій конкурентъ живописи, природа, помимо огромной пользы для искусства, привела къ отрицанію самостоятельной цѣнности техники, лишая живопись одного изъ главныхъ средствъ своихъ, и техника была просто заброшена.

Однако, если можно говорить о насиліи, когда рѣчь идетъ объ опредѣленной и ограниченной техникѣ мозаики, то трудно говорить о немъ въ масляной живописи, которая настолько гибка, столь доступна разнообразнымъ цѣлямъ, что приходится здѣсь вести рѣчь о пренебреженіи заложенными въ маслѣ богатствами, о неполномъ его использованіи.

Масляная живопись наиболѣе распространена и по возможностямъ техники самая богатая; мы будемъ говорить о ней. Темпера [1]—проще, прекрасная ея техника сохранилась во многихъ отношеніяхъ среди нашихъ иконописцевъ. Ихъ пріемы поучительны для желающихъ работать этимъ средствомъ, мы же обратимся къ маслу. Каковы его свойства?

Масло даетъ возможность писать густыми мазками и тончайшими лисировками.

Мазки густой масляной краской сохраняютъ отпечатокъ кисти.

Масляная краска доступна долгой обработкѣ на поверхности полотна, такъ какъ очень медленно сохнетъ.

Масло способно дать прозрачность и глубину краскамъ.

Въ живописи масломъ возможна исключительная градація тоновъ, достигаемая, между прочимъ, игрою кисти.

Въ масляной живописи возможна обработка поверхности и не кистью.

Эти качества масла драгоцѣнны и открываютъ широкое поле работѣ живописца. Ни клей, ни воскъ и медъ, ни яйцо не даютъ этихъ преимуществъ, хотя обладаютъ своими достоинствами. Они всѣ болѣе или менѣе приближаются къ типу темперы, которая предопредѣляетъ ровную плоскую окраску съ точными, ясными контурами, давая впечатлѣніе раскраски внѣшней безъ внутренней игры; матовость красокъ темперы также характерна.

Это объясняется свойствами яйца. Оно быстро сохнетъ; не выдерживаетъ толстаго слоя краски, а при жидкомъ употребленіи не можетъ сохранить отпечатка кисти; высыхая, теряетъ прозрачность, [2] не такъ, какъ масло, податливо движеніямъ кисти.

[1] Въ началѣ темперой называли всякую живопись, въ которой красящее вещество, въ отличіе отъ фрески, нуждалось въ какой нибудь клеющей связи; съ этой точки зрѣнія и масляная краска — темпера. Теперь подъ именемъ темперы подразумѣваютъ живопись на яйцѣ.

[2] Что касается высыханія масла, то оно, будучи хорошо приготовлено, выигрываетъ въ прозрачности со временемъ и можетъ превратиться въ твердую прозрачную массу, похожую на янтарь.

Этихъ различій довольно, чтобы стало ясно, что масло и яйцо требуютъ различныхъ пріемовъ работы, что они предназначены служить различнымъ художественнымъ цѣлямъ, а разныя цѣли — разныя міровоззрѣнія художниковъ. И можно сказать, что масло и темпера приспособлены къ двумъ полюсамъ живописной техники: писанію кистью и раскрашиванію рисунка. Это со стороны ремесленной. Вліяніе же ихъ различій на внутренній міръ мы увидимъ ниже.

Техника масла, которою можно достичь всего, что масло можетъ дать, [1] сложнѣе распространенной теперь техники, но, въ сущности, она облегчаетъ построеніе картины разъединеніемъ трехъ сторонъ живописной работы: нанесенія контуровъ, разработки свѣтотѣни и созданія красочныхъ эфектовъ.

Нанесеніе контуровъ, очень обобщенныхъ [2] и легкихъ, [3] полезно производить кистью и жидкой краской и, уже здѣсь соображая будущую раскраску, разнообразить цвѣтъ контуровъ. Расцвѣтка контуровъ можетъ происходить на разныхъ основаніяхъ: для различенія того, что выдвинуть въ свѣтъ и что увести въ тѣнь; для разъединенія передняго плана отъ другихъ; по декоративнымъ соображеніямъ. Можно всѣ контуры проводить однимъ цвѣтомъ. Можно, проводя ихъ, пользоваться пріемами рисовальщика и подчеркивать замѣтныя части, легко намѣчая другія. [4]

При наклонности масла увеличивать свою прозрачность со временемъ, допущеніе грязи на полотнѣ очень опасно, какъ и чрезмѣрное пачканіе углемъ или красками при выработкѣ контуровъ. Успѣшно и мастерски наложенные краскою контуры могутъ оставаться видными и въ оконченной картинѣ и играть въ ней важную роль (Рубенсъ, Фрагонаръ). [5]

По завершеніи работы надъ контурами наступаетъ самая важная работа: постройка всѣхъ отношеній свѣтотѣни, включая въ это и моделировку формъ. Здѣсь еще больше требуется соображеніе художникомъ желаемыхъ окончательныхъ эфектовъ. Картина можетъ быть выработана и въ одномъ цвѣтѣ, при сосредоточеніи творчества исключительно на соотношеніяхъ освѣщенія.

---

[1] Ниже, говоря о масляной живописи или иной, я буду имѣть въ виду тотъ типъ техники, который наиболѣе, по моему, осуществляетъ самобытныя свойства матеріала.

[2] Слишкомъ подробная и точная отдѣлка контуровъ все равно будетъ уничтожена свободной работой густыхъ мазковъ.

[3] Перегрузка первоначальныхъ контуровъ краскою вредна, т. к. препятствуетъ дальнѣйшей обработкѣ ихъ.

[4] Здѣсь надо обратить вниманіе на то, что линія въ карандашномъ рисункѣ даетъ слѣдующія возможности: линія широкая и узкая; линія острая, рѣзкая по краю и мягкая по краю; линія замѣтная или легкая; переходы изъ однихъ линій въ другія и удачное пользованіе ими составляютъ прелесть классическаго рисунка (Рафаэль). Многіе пользуются карандашными возможностями, но все дѣло въ томъ, чтобы игра была тонкая, чуткая.

[5] Вопросы, чѣмъ растворить масло или какъ дѣлать его густымъ, чѣмъ смывать краску и прочіе рабочіе вопросы живописной техники я опускаю. Они составятъ предметъ особой статьи.

Художникъ можетъ сдѣлать свой подмалевокъ разноцвѣтнымъ или одноцвѣтнымъ, яркимъ или, наконецъ, нейтральнаго цвѣта (grisaille).

Части картины могутъ заканчиваться сразу безъ подмалевка, другія части остаются для болѣе сложной окраски; какія—это вопросъ личнаго выбора художника. Такъ какъ сложная окраска въ нѣсколько слоевъ предназначена для особыхъ эфектовъ, иначе недостижимыхъ, то художникъ соображаетъ по цѣлямъ своимъ, какія части какимъ способомъ окрасить.

Великіе мастера прибѣгали къ монохромному подмалевку непрестанно (Тиціанъ, Джорджоне, Рембрандтъ и др.). Одноцвѣтный подмалевокъ позволяетъ примѣнить полезное правило всякой созидательной работы: не приступать къ частностямъ до окончательнаго выясненія общаго. Важно продумать картину въ отношеніяхъ свѣтотѣни, этого основного корня зрительныхъ переживаній, прежде чѣмъ приступить къ созданію всего цвѣтного многообразія.

Одноцвѣтный подмалевокъ является противовѣсомъ черезмѣрному увлеченію цвѣтистостью, [1] такъ какъ установленныя имъ свѣтовыя отношенія послужатъ для сравненія и исправленія слишкомъ свѣтлаго или черезчуръ темнаго цвѣта, наложеннаго поверхъ подмалевка.

Большинство современныхъ художниковъ такъ привыкли видѣть все въ краскахъ, что мало сохранили уваженія къ свѣтотѣни; послѣдняя, однако, помимо всякихъ соображеній о ея декоративномъ и эмоціональномъ значеніи, является основной и наиболѣе устойчивой частью нашихъ зрительныхъ переживаній.

Это нетрудно показать на примѣрѣ: съ уменьшеніемъ свѣта или увеличеніемъ разстоянія, что исчезаетъ раньше въ созерцаемомъ предметѣ?

Сначала теряется форма со всей опредѣленностью контуровъ, но остаются красочныя многоцвѣтныя сочетанія, затѣмъ исчезаютъ и они, и остаются отношенія свѣтотѣни нейтральнаго цвѣта, и эти дальше не разлагаются и остаются, такимъ образомъ, простѣйшей основной величиной зрительныхъ переживаній. [2]

Предварительная постройка картины въ одноцвѣтномъ подмалевкѣ сохраняетъ чистоту красокъ, такъ какъ ихъ можно безошибочнѣе накладывать, имѣя передъ собою степень свѣта, которую краска должна знаменовать.

Просвѣчиваніемъ монохрома сквозь наложенныя на него краски можетъ создаваться совершенно исключительный тонъ. Многое въ тайнахъ общаго тона старыхъ

[1] Многія лучшія картины очень просты и однообразны по своей окраскѣ, почти монохромны.

[2] Въ современныхъ картинахъ рѣдко можно найти что нибудь интересное въ отношеніи игры свѣтотѣни. Часть художниковъ отрицаетъ сознательно ея значеніе и отдаетъ себя на служеніе многоцвѣтности; часть, хотя и пользуется свѣтотѣнью, не отдаетъ себѣ отчета въ ея важности въ живописи; однако, нѣтъ, кажется, сомнѣнія, что тонъ цвѣта есть въ то же время указатель на степень свѣта въ немъ. Красота же и значеніе красокъ зависятъ отъ выбора тоновъ ихъ.

мастеровъ[1] объясняется тѣмъ, что они пользовались одноцвѣтнымъ подмалевкомъ для предварительной постройки картины. Живопись на монохромномъ основаніи даетъ такіе оттѣнки и качества краскамъ, какъ глубина, мерцаніе нижней сквозь верхнюю и т. п., которые ничѣмъ инымъ не достижимы.

Такъ какъ при работѣ монохромомъ главное количество густой краски бываетъ одного состава, то картина сохнетъ равномѣрнѣе, и это помогаетъ сохранности.

Верхніе слои красокъ направлены на обогащеніе свѣтового эфекта; они могутъ или слегка измѣнять цвѣтъ подмалевка, или въ соединеніи съ нимъ смягчать верхніе тона, или, наконецъ,—могутъ дать въ соединеніи съ подмалевкомъ совсѣмъ новый цвѣтъ, отличный отъ каждаго изъ нихъ въ отдѣльности.

Удивительно глубокая зелень венеціанскихъ пейзажей объясняется тѣмъ, что они писались на красномъ подмалевкѣ. Яркая зеленая краска смягчалась нижней, которая кое гдѣ просвѣчиваетъ даже и играетъ. Безъ этого краснаго подмалевка зеленый цвѣтъ теряетъ глубину и теплоту.

Эфекты лиловыхъ бархатныхъ и шелковыхъ одеждъ достигались венеціанцами съ помощью наложенія малиноваго цвѣта (карминъ, краплакъ) на синій (ультрамаринъ) или синяго на малиновый (что даетъ разный эфектъ).[2] Пунцовый цвѣтъ достигался наложеніемъ легкаго чернаго вуаля поверхъ малиновой краски и т. д., и т. д. Нѣжныя тѣлесныя окраски—особенно обширная область для примѣненія подмалевка.

Талантъ, умѣніе и остроуміе мастера найдутъ много тонкихъ возможностей для сочетанія подмалевка съ послѣдующими окрасками.[3] Окраска поверхъ подмалевка, сдѣланнаго густою краской, производится полугустыми и жидкими красками по сухому нижнему слою. Жидкую краску можно вырабатывать въ полугустыя краски и наоборотъ. По просушкѣ—подвергать новымъ частичнымъ поливамъ и т. д., наконецъ, заканчивать картину мазками du premier coup (по возможности не тревожа ихъ послѣ перваго наложенія).

Картины Рембрандта являютъ примѣръ долгой и сложной окраски во много слоевъ: поливы по сухой поверхности, врабатываніе мазковъ въ еще сырую нижнюю краску, чередованіе густыхъ, полугустыхъ (жидкая смѣсь краски съ бѣлилами) и жидкихъ (чистая краска, разведенная масломъ) мазковъ образуютъ поверхность его картинъ.

---

[1] Часто приходится обращаться къ старымъ мастерамъ съ восхищеніемъ передъ ихъ школой и мастерствомъ. Это не должно значить, однако, что все лучшее въ искусствѣ позади. Даже въ главномъ, въ эмоціональной силѣ, искусство ушло далеко впередъ, и для него, какъ будетъ всегда, все—впереди.

[2] Будучи смѣшаны на палитрѣ и затѣмъ наложены на полотно, эти краски даютъ опять новый эфектъ.

[3] Хорошо написанная этимъ способомъ масляная картина улучшается съ каждымъ годомъ, такъ какъ прозрачность и ‚янтарность' масла увеличиваются, и всѣ счастливыя намѣренія художника получаютъ все болѣе и болѣе отчетливое выраженіе.

Тиціанъ, Веронезъ, Тинторетъ и др. иногда довольствовались двумя, тремя поливами разработаннаго подмалевка.

Разложеніе цвѣтовъ на три основныхъ цвѣта было уже извѣстно и примѣнено въ живописи столѣтія тому назадъ. Рейнольдсъ, много силъ потратившій на изученіе венеціанской техники, [1] оставилъ записки, гдѣ объясняетъ, какъ онъ пишетъ свои картины. Вотъ главное правило: не писать нѣсколькими красками сразу. Но по завершеніи подмалевка заняться синимъ цвѣтомъ и разработать его одного въ картинѣ, затѣмъ въ другой день наложить только красный цвѣтъ и, наконецъ, заняться и желтымъ цвѣтомъ (Рейнольдсъ, Гэнсборо блестяще слѣдовали этой техникѣ).

При сложной окраскѣ подмалевка важно, такимъ образомъ, всегда соображать, какое дѣйствіе окажетъ нижняя краска на верхнюю. Иногда можно усилить цвѣтъ верхней краски наложеніемъ на соотвѣтствующую нижнюю.

Основные цвѣта—синій и красный—усиливаются, если лучи проходятъ сквозь ихъ среду, желтый же цвѣтъ отъ этого теряетъ, зато выигрываетъ—при отраженіи лучей отъ него. [2] Покрывъ гладкую бѣлую краску, когда она высохнетъ и образуетъ хорошую поверхность для отраженія лучей, слоемъ чистой и густой красной или синей краски, мы можемъ достигнуть того, что лучи, отразившись о бѣлый подмалевокъ и пройдя обратно сквозь наложенную краску, усилятъ впечатлѣніе отъ нея. Желтый цвѣтъ будетъ ярче при наложеніи его густымъ (непрозрачнымъ) мазкомъ. Это, конечно, не исключаетъ пользованія жидкой желтой краской.

Много физическихъ явленій въ области свѣта и цвѣта, химическихъ (составъ красокъ и прочихъ веществъ живописи), физіологическихъ (зрѣніе) должны оказывать вліяніе на живопись, и знаніе ихъ такъ было бы желательно.

Окраска на основаніи подмалевка имѣетъ еще значеніе, которое приводитъ уже къ вопросу о качествѣ поверхности. Жидкая краска заполняетъ неравномѣрно нижній слой густой краски, на которомъ слѣды кисти оставили рядъ бороздокъ, и въ нихъ жидкая верхняя краска отлагаетъ больше красящаго вещества, подчеркивая тѣмъ слѣды кисти и давая цвѣту тонкое разнообразіе. Такъ какъ мазки густой масляной краски сохраняютъ отпечатокъ кисти, то это должно быть использовано для художественнаго впечатлѣнія; во всякомъ случаѣ, надо считаться съ этимъ явленіемъ. Качество поверхности зависитъ отъ слѣдовъ кисти на ней; они вліяютъ на эфекты свѣта, цвѣта и формы; поэтому художникъ долженъ быть внимателенъ къ нимъ.

[1] Онъ даже покупалъ картины и соскребалъ краску, чтобы проникнуть въ ‚постройку‘ картины.

[2] Опытъ для обнаруженія этого явленія производится легко: разведя синюю краску или красную (хотя бы акварель) въ водѣ, приближаютъ въ темной комнатѣ пробирку къ оставленной для дневного луча скважинѣ. При прохожденіи луча сквозь красную и синюю краски, блескъ послѣднихъ будетъ увеличиваться, ихъ цвѣтъ будетъ сіять, а желтый въ этомъ же случаѣ пріобрѣтетъ грязный сѣроватый оттѣнокъ. Въ свѣтлой комнатѣ явленіе получится обратное: вставъ между окномъ и нашими красками, мы увидимъ, какъ желтый цвѣтъ выигралъ сравнительно съ синимъ и краснымъ.

Главное въ мазкѣ—это его форма, его положеніе относительно сосѣднихъ мазковъ и направленіе его относительно изображаемаго.

Форма мазка зависитъ отъ кисти, отъ движенія ею и отъ нажима. Такъ, кисть, маленькая или большая, мягкая или твердая, круглая или плоская, заостренная или тупая, длинная или короткая, даетъ разные мазки. Современные художники пользуются обыкновенно плоскими кистями, старые мастера писали круглыми разныхъ величинъ, часто очень острыми мелкими и маленькими, на подобіе акварельныхъ (собольихъ).

Движеніе кистью возможно прямое, кривое, къ себѣ и отъ себя, штрихующее или ударяющее. Современные художники обыкновенно употребляютъ движеніе кистью типа прямого, къ себѣ и равнаго нажима. Движеніемъ ‚къ себѣ' я называю движенье кисти наиболѣе простое по ворсу ея. Движеніемъ ‚отъ себя'—довольно рѣдкое, противоположное, противъ ворса кисти; при этомъ движеніи кисть разлохмачивается, и мазокъ получаетъ видъ расходящагося вѣеромъ, перистаго. Слѣдъ штрихующей кисти (блестяще использованный Францомъ Хальсомъ) напоминаетъ слѣдъ карандаша. Ударяющее движеніе, довольно рѣдкое, оставляетъ слѣдъ весьма характерный, поднимаетъ краску острыми возвышеньицами съ нѣкоторымъ узоромъ изъ нихъ, объясняющимся отрываніемъ кисти отъ полотна послѣ удара и увлеченіемъ нѣкотораго количества краски за собою. Это движеніе измѣняется отъ положенія кисти: чѣмъ болѣе она перпендикулярна къ полотну, тѣмъ слѣдъ короче и мельче, и наоборотъ; сила удара вліяетъ значительно при этомъ движеніи: легкій ударъ даетъ чуть-чуть шероховатую поверхность, сильный производитъ глубокія измѣненія, обыкновенно вынуждая къ дальнѣйшей обработкѣ, направленной къ сравненію торчащихъ вершинокъ краски.

Слѣдъ кисти измѣняется отъ силы и момента нажима; ясно, что кисть расширяется отъ давленія и оставляетъ здѣсь болѣе широкій слѣдъ. Этимъ дается много возможностей измѣнять качество мазка. Хорошо обработанная картина являетъ богатую жизнь этихъ мазковъ. Остроуміе и находчивость художника извлекаютъ изъ движенія мазка наибольшую пользу. Безразличіе къ качеству мазковъ, пожалуй, можетъ дать нѣкій ‚стиль' художнику, но не дастъ мастерства великихъ живописцевъ. Не стоитъ повторять о безобразіи ‚широкихъ' и ‚смѣлыхъ' мазковъ кистью, точно шваброй по полотну.[1]

Относительно направленія мазковъ трудно указать, когда и куда нужно двинуть кистью, это дѣло чутья художника: пусть онъ взглянетъ на картины Рембрандта, Рубенса, Тиціана, и онѣ многому научатъ. Что касается до обобщеній, которыя я позволяю себѣ дѣлать, то они могутъ быть полезны скорѣе для обращенія вниманія читателя на нѣкоторые важные вопросы живописи, которые ему надлежитъ изслѣдовать самому.

---

[1] См. мою первую ‚Бесѣду о живописи', ‚Аполлонъ' 1912, кн. 9.

Мертва и скучна поверхность картины, на которой мазки лежатъ безчувственно все въ томъ же направленіи; фантазія, обрабатывающая поверхность, даетъ ей жизнь. Надо, чтобы поверхность производила впечатлѣніе цѣльности и разнообразія. [1]

Мазки, направленные подъ прямымъ угломъ другъ къ другу, какъ слишкомъ рѣзкое противоположеніе, рѣдко примѣняются великими мастерами, или скрываются послѣдующей обработкой. Въ ихъ картинахъ видно стремленіе расположить мазки подъ острыми углами, точно одни вытекаютъ изъ другихъ, загибаются вокругъ другихъ, сливаются и расходятся, но въ безчисленномъ количествѣ мазковъ такъ другъ друга пересѣкаютъ по всѣмъ направленіямъ, что получается отдѣланная, отчеканенная поверхность, цѣльная и обобщенная, не нарушаемая нигдѣ ни слишкомъ большимъ, ни слишкомъ рѣзкимъ, ни неподходящимъ къ общему стилю мазкомъ, ни безпорядочностью ихъ, ни внезапнымъ направленіемъ, ни ихъ исключительной формой.

Перпендикулярное направленіе другъ къ другу мазковъ—очень невыгодное положеніе, такъ какъ является грубымъ противоположеніемъ, но, какъ явленіе случайное,—въ особенности, когда одинъ, нижній, просвѣчиваетъ въ поперечномъ направленіи къ другому, верхнему,—это даетъ нужный иногда эфектъ.

Части освѣщенныя подлежатъ большей обработкѣ, ибо на нихъ зритель сосредоточиваетъ больше вниманія, также и потому, что свѣтъ, въ противоположность тѣни, предполагаетъ игру лучей о мелкія возвышенности предмета.

Пустыя пространства, на картинѣ безъ опредѣленныхъ формъ, хорошо заполняются разнообразной игрой кисти (небеса, задніе планы), представляя свободное и выгодное поле для этой игры. Положеніе мазка относительно изображаемаго—также важно; тутъ, какъ и выше, лучшій совѣтъ—обратиться къ старымъ мастерамъ кисти; мы увидимъ, какъ ихъ кисть обслуживаетъ форму, какъ она оплетаетъ ее; какъ направленіемъ мазковъ они помогаютъ выступанію и ухожденію плановъ.

Многіе художники пренебрегаютъ этимъ средствомъ, и мазки ихъ часто стоятъ въ противорѣчіи съ желаемымъ эфектомъ и иногда просто мѣшаютъ впечатлѣнію. Распространенъ, напримѣръ, недостатокъ: оставленіе продольныхъ мазковъ вдоль изображаемаго контура. Благодаря тому, что у слѣда кисти по краямъ есть обыкновенно валики (тѣмъ болѣе у сырого мазка плоской кистью), при положеніи ихъ вдоль контуровъ, эти валики подчеркиваютъ контуръ рельефомъ, разобщая сосѣдніе живописные планы; эта преграда нарушаетъ цѣлостность поверхности и, конечно, мѣшаетъ впечатлѣнію воздушности.

Лучшіе мастера избѣгали этого недостатка, не употребляя вовсе параллельныхъ контуру мазковъ, или—обрабатывали такіе мазки, обезвреживали ихъ.

Для усиленія красоты мазка необходимо большое вниманіе къ изобразительному значенію его. Для этого надо видимое или воображаемое пятно передавать наи-

[1] Цѣльность и разнообразіе—великій принципъ, и здѣсь только частное примѣненіе его.

болѣе экономнымъ мазкомъ, т. е. наиболѣе подходящимъ для этого пятна. Важно не только претворять мазокъ въ илюзію изображаемаго, но и оставлять его самобытной величиной. Въ немъ интересенъ не только символъ, но и декоративность. Мазокъ долженъ быть животрепетнымъ (Веласкезъ!). Рядъ художниковъ въ Англіи и Франціи и нынѣ замѣчательны въ этой области. Эта сторона мастерства опасна, однако, для художника, который, увлекшись ‚шикомъ' мазковъ, можетъ ослабить свое вниманіе къ изобразительности ихъ. Это часто и происходитъ на дѣлѣ.
Благодаря медленному высыханію, масляная краска поддается очень продолжительной обработкѣ, и слѣды этой работы, накопляющей одни слѣды кисти поверхъ другихъ, обогащаютъ поверхность (Рембрандтъ).
Многіе художники пишутъ свои картины du premier coup; въ этомъ есть своя прелесть, прелесть непосредственности, импровизаціи и мгновеннаго вдохновенія. Но божественныхъ предѣловъ поэзія не достигаетъ никогда импровизаціею. Это, по словамъ Тиціана, относится и къ живописи: постройка картины обработанными наслоеніями красокъ—наиболѣе, по его мнѣнію, высокое ремесло (Тиціанъ имѣлъ въ виду монохромный подмалевокъ).

Съ точки зрѣнія прочности картины есть основаніе предполагать, что долгая обработка масляной краски вредна. Говорятъ, что выдерживаетъ годы живопись, быстро законченная и не отягчающая полотно. Это правда и неправда; нужна мѣра и нѣкоторые пріемы для того, чтобы обезопасить картину, сложно и много обработанную, отъ гибели. Есть картины, написанныя жидкой краской не болѣе 25 лѣтъ тому назадъ и уже покрытыя отвратительными расползающимися трещинами; и есть картины, которыя выдержали столѣтія, хотя и сложно обработаны (Рембрандтъ),—онѣ хотя и покрыты сѣтью мелкихъ трещинъ, но столь незначительныхъ, что скорѣе украшены ими, если это можно сказать.
Порча масляныхъ картинъ зависитъ отъ разнообразныхъ причинъ (плохія масло и краски, неумѣлое обращеніе съ тѣмъ и другимъ и т. п.), изъ которыхъ продолжительность обработки—самая послѣдняя, если она произведена разумно. [1]
Есть одно правило, знакомое малярамъ и неизвѣстное современнымъ художникамъ или пренебрегаемое ими! Маляры сдираютъ старую краску передъ наложеніемъ свѣжей, зная, что свѣжій слой краски, будучи наложенъ на старый, сухой, не вступитъ съ нимъ въ тѣсное соприкосновеніе, но отстанетъ, потому что масло, высохшее отъ соприкосновенія съ воздухомъ, образуетъ на поверхности жирную пелену, мало проницаемую для свѣжаго масла, и, чтобы оно держалось, надо удалить эту жирную пелену.
Это правило необходимо соблюдать художникамъ, иначе ихъ картинамъ грозитъ почти вѣрная гибель. Чтобы удалить упомянутую жирную пелену безъ поврежденія

[1] Вопросъ о сохранности картинъ войдетъ въ особую статью.

красокъ, можно употреблять сырой картофель (пріемъ Блокса) или обмываніе мыльной водой съ обильнымъ обмываніемъ чистой водой послѣ натиранія картины картофелемъ или мыльной губкой. Картина свободна отъ жира, когда вода на ней растекается свободно, не собираясь и не раздѣляясь на мелкія струйки, какъ это происходитъ на жирной поверхности. [1]

Соблюденіе этого правила обезопаситъ продолжительную работу надъ картиной.

Свободное пользованіе кистью часто нарушаетъ цѣлостность и слитность поверхности. Чтобы этого не произошло, приходится обдѣлывать большіе мазки болѣе мелкими или легкими ударами или обмахиваніемъ наискось и поперекъ широкой, длинной и мягкой кистью, сглаживая этимъ всѣ чрезмѣрныя возвышенія, рубчики, мохры, смягчая переходы, если надо, отъ одной краски къ другой, обобщая этимъ мелочныя случайности, черезчуръ обособленные мазки и т. д.

Въ цѣляхъ обобщенія поверхности во время работы, [2] можно употреблять слѣдующій способъ. По завершеніи дневной работы, взять листъ бумаги и наложить на картину, прогладить рукой и снять; весь избытокъ масла и краски пристанетъ къ бумагѣ, на которой смутно отпечатается картина, на картинѣ же получится цѣлый рядъ интересныхъ измѣненій, направленныхъ къ обобщенію эфектовъ, къ уничтоженію сырыхъ мазковъ и т. п. Если картина густо написана, то лучше не проглаживать рукой, такъ какъ слишкомъ много уйдетъ краски, или подождать, когда картина подсохнетъ. Это дѣло примѣненія художника. Польза заключается въ томъ, что картина удерживается въ ‚открытомъ состояніи‘, я хочу сказать, что художникъ не будетъ обремененъ оконченными раньше времени мелочами, но будетъ приближаться къ нимъ постепенно, по мѣрѣ своего удовлетворенія въ главномъ. Когда поверхность картины отвердѣетъ, ее можно обрабатывать и не кистью: протираніе замшей для полированія краски, стекляная бумага для сдиранія ненужныхъ шероховатостей, иногда утюгъ (употребляется въ Шотландіи) могутъ оказать нѣкоторую услугу, [3] — всѣ эти способы направлены къ достиженію цѣльной, слитной, кованой поверхности, для уничтоженія рѣзкихъ возвышеній краски.

Говоря о поверхности картины, надо вспомнить о причинѣ многихъ эфектовъ: объ основѣ картины, качествѣ холста, дерева; въ особенности крупная или тонкая ткань холста оказываетъ вліяніе на поверхность. Тонкое полотно не выдерживаетъ

[1] Подробности будутъ помѣщены въ статьѣ по рабочимъ вопросамъ живописи.

[2] Это обобщеніе въ первоначальныхъ стадіяхъ работы очень важно для уничтоженія мелочей, мѣшающихъ видѣть общее въ картинѣ; это примѣненіе правила: отъ общаго къ частному. Художники знаютъ, какъ часто удавшаяся мелочь неохотно уничтожается, хотя картина еще неясна въ главномъ.

[3] Это средство надо примѣнять крайне осторожно, т. к. легко пожечь краску. Между утюгомъ и полотномъ, снятымъ съ подрамника, помѣщаютъ бумагу, посыпаютъ ее тальком и снова покрываютъ бумагой, по которой гладятъ утюгомъ.

большой нагрузки; толстый холстъ даетъ своей тканью особый эфектъ: какъ будто краски не на его поверхности, а внутри его, въ случаѣ, если ткань его не перегружена.

Вообще, есть два направленія въ окраскѣ холста. Одно ведетъ къ сокрытію ткани холста, и поэтому его обильно загрунтовываютъ и пишутъ густой краской. Другое ведетъ къ сохраненію качества ткани для художественнаго впечатлѣнія,—въ такомъ случаѣ нагрузка бываетъ очень легкая, и трудъ направленъ на избѣжаніе слишкомъ видныхъ мазковъ; поверхность даетъ впечатлѣніе легкости и нѣкоторой таинственности, будто краски за полотномъ, ткань котораго своимъ мельчайшимъ переплетомъ подъ налетомъ краски играетъ, уловляя свѣтъ.

Прозрачность красокъ усиливается этимъ, сохраненіе ткани полотна позволяетъ избѣгнуть и „зализанности", которая съ точки зрѣнія ремесленной есть ничто иное, какъ перегрузка холста (настолько, что ткань перестаетъ быть видной), чрезмѣрная сглаженность мазковъ и излишняя слитность и сближенность при этомъ тоновъ.

Когда картина написана на основаніи густого подмалевка, густыми, полугустыми и жидкими красками, съ умнымъ сочетаніемъ нижнихъ красокъ и верхнихъ, съ живой игрою кисти; когда мерцаніе красокъ, прозрачность ихъ обнаруживаютъ прекрасныя качества масла,—то мы можемъ сказать, что масляная живопись поставлена въ наиболѣе благопріятныя условія, чтобы проявить всю силу свою. Такая техника будетъ въ соотвѣтствіи съ душой матеріала, она дастъ проявиться всѣмъ его тайнамъ. А въ этомъ задача мастера.

Податливость, гибкость масляной краски облегчаетъ всевозможныя тонкости въ переходахъ отъ свѣта къ тѣни, изъ одного цвѣта въ другой, даетъ исключительную возможность сосредоточивать интересъ картины на градаціяхъ и переливчатости свѣта и цвѣта. Это—богатая область для игры воображенія, это—важнѣйшее орудіе эмоціональнаго воздѣйствія; оно даетъ много прелести и очарованія глазу, направляя его по безчисленнымъ ступенямъ, сходамъ и восходамъ освѣщенія, что для насъ составляетъ пѣснь живописи...

Масляная живопись совершеннымъ образомъ пріурочена къ этому пѣнію. Опасеніе привести живопись къ повторенію эфектовъ старой школы и такимъ образомъ уничтожить ея непосредственность—несостоятельно. Вѣроятно, непривычная техника вызоветъ затрудненіе, можетъ быть, ради школы надо будетъ многое сдѣлать въ подражаніе готовымъ образцамъ, но все это легко превозмочь, такъ какъ разумнаго препятствія страстному и дѣйственному искусству нѣтъ въ этой техникѣ, сложность которой—только кажущаяся. Какъ сказано выше, она разъединяетъ три стороны живописнаго творчества—композицію, свѣтотѣнь и окраску, давая возможность художнику направить всю свою энергію на каждую изъ этихъ сторонъ отдѣльно. Убить сразу трехъ зайцевъ, какъ приходится современному живописцу, иногда, быть можетъ, и блестяще удается, но это не должно соблазнять мастера.

Выше говорилось о томъ, что масляная живопись и темпера, по своимъ естественнымъ качествамъ, представляютъ два противоположныхъ типа ремесла. Нѣсколько свойствъ яйца было указано: они опредѣляютъ то, что темпера легче можетъ дать. Говоря о ней, не приходится предполагать большую игру кисти, писаніе кистью мало возможно. Наиболѣе соотвѣтствуетъ этому матеріалу нанесеніе точныхъ, окончательно разработанныхъ контуровъ;[1] закрываніе поверхности плоской, жидкой, малопрозрачной краской[2] предопредѣлено яйцомъ. Наложеніе свѣтиковъ и разукрашеніе добавочными тонами, конечно, блестяще исполнимо.

Но обработки формъ затруднительнѣе, чѣмъ масломъ. Итальянцы часто примѣняли способъ мельчайшаго штрихованія тонкой кистью для обработки формъ темперой; этотъ акуратный и кропотливый способъ еще болѣе приближаетъ темперу къ раскрашенному рисунку.

Темпера рѣдко встрѣчается на грубомъ холстѣ, обыкновенно же—на деревѣ, покрытомъ слоемъ gesso,[3] что даетъ гладкую, отполированную бѣлую основу, которая, какъ нельзя болѣе, подходитъ къ красотѣ темперы.

Темпера рѣдко употребляется теперь художниками на Западѣ. Наша же иконопись—прекрасная представительница этого рода живописи и по сей день.[4]

Главный интересъ въ темперѣ сосредоточенъ на изысканіи контуровъ и сопоставленіи сосѣднихъ красочныхъ пятенъ. Въ общемъ, темпера не имѣетъ возможности давать того разнообразія эфектовъ, которое естественно дается масляной краскою. Въ темперѣ все просто, ясно, и меньше въ ней таинственной глубины, составляющей преимущество въ рукахъ живописца масломъ.

Языкъ настоящей темперы—иной, чѣмъ языкъ масляной живописи, разнообразною игрою свѣта осуществляется душа послѣдней. Зато художникъ, стремящійся къ развитію картины въ красотѣ контуровъ, въ декоративномъ сопряженіи красокъ, въ четкомъ сопоставленіи пятенъ и формъ, достигаетъ большаго, обратившись къ темперѣ—этому болѣе графическому, болѣе отвлеченному живописному средству.

---

[1] Сведеніе ихъ съ картона помощью булавочныхъ проколовъ и заполненіе послѣднихъ угольной пылью.

[2] Матовый видъ яичной краски исчезаетъ послѣ наложенія лака или олифы.

[3] Необожженный бѣлый алебастръ съ клеемъ, наложенный на доску, обыкновенно обтянутую предварительно тонкимъ полотномъ: слой ‚gesso sottile', тонко тертаго алебастра, накладывается поверхъ слоя ‚gesso grosso', менѣе обработаннаго.

[4] Многіе художники употребляютъ родъ темперы: смѣсь акварельныхъ красокъ съ бѣлилами (гуашь), которая очень приближается по эфектамъ къ яичной живописи. Обыкновенно такія картины пишутся на бумагѣ (Ватманъ) и онѣ рѣдко и съ трудомъ превозмогаютъ ощущеніе бумажности картины, которое обезцѣниваетъ произведеніе; такія картины не имѣютъ видъ осуществленій, а только проектовъ, набросковъ. Это не только предвзятая мысль о непрочности бумаги, но и вѣрное пониманіе того, что матеріалъ настоящей темперы съ каждымъ годомъ помогаетъ эфектамъ краски, приближая ее къ эмали. Также чудесная на ощупь, гладкая окаменѣлая поверхность—сокровище настоящей темперы. Этого бумага не въ состояніи дать: она не улучшаетъ красокъ, скорѣе портитъ своей пористостью и скоро проходящей бѣлизной.

Можно сказать, что масляная живопись по своимъ даннымъ приспособлена къ изображенію матеріальнаго міра, живопись темперы—міра духовнаго.

Утвержденіемъ этимъ я хочу сказать, что масляная живопись, благодаря свойственному ей любованію свѣтомъ и тончайшей воздушной игрѣ, болѣе приноровлена къ передачѣ нашего чувственнаго опыта, нашихъ зрительныхъ наслажденій! Живопись темперою болѣе условнаго порядка, болѣе приспособлена поэтому къ передачѣ отвлеченныхъ сторонъ нашего духа, къ осуществленію символовъ его идей.

Прекрасный пейзажъ, прекрасное тѣло, умное лицо человѣка—завидный удѣлъ масляной живописи,—но икону Бога я въ масляной живописи не воображаю.

Вотъ ключъ къ пониманію этихъ двухъ живописныхъ техникъ.

Если русскій художникъ найдетъ что нибудь справедливое въ мысляхъ этого очерка, если онъ взглянетъ пристально на живопись съ моей точки зрѣнія,—я буду вознагражденъ за неблагодарную попытку этихъ техническихъ обобщеній.

КАРАТЫГИНЪ И МОЧАЛОВЪ

(Основные мотивы ихъ творчества)

Н. Долговъ

I



АРАТЫГИНЪ и Мочаловъ! Есть что то таинственное въ этихъ именахъ, звучащихъ какъ символъ странной, оставшейся отъ театра сороковыхъ годовъ загадки. Ихъ скрытый смыслъ, казалось, былъ такъ прочно разгаданъ въ эпоху реализма,—и кто изъ насъ не олицетворялъ въ лицѣ Мочалова великую правду, которую тщетно стремится затмить обаятельная ложь? Казалось, тутъ была самая плѣнительная легенда, и никогда еще доброе начало не торжествовало такъ полно, какъ въ этой борьбѣ свѣта и тьмы. Но странное дѣло, чѣмъ полнѣе была побѣда, тѣмъ чаще закрадывалось сомнѣніе въ томъ, что такимъ путемъ русскій театръ обрѣлъ истинно плодотворное начало. Пафосъ борьбы съ ‚красивостью‘ Каратыгинскаго искусства не уравновѣшивался любовнымъ культомъ Мочаловской ‚красоты‘. Наоборотъ! Тамъ и тутъ бралось какъ будто все то же негативное начало и за борьбой съ ложью стараго искусства все яснѣе выступала иная цѣль борьбы съ основной сущностью трагическаго. ‚Вспышки могучаго таланта‘, ‚проблески души глубокой, страстной, вулканической‘, искусство артиста, какъ бурное дыханіе, отражающее собой цѣлую эпоху,—все это было забыто, и по тѣмъ же подмосткамъ насмѣшливой тѣнью прошелъ иной кумиръ, въ чьихъ глубоко-жизненныхъ—о, еще бы не жизненныхъ!—образахъ Короля Лира и Шейлока мелькнули такъ хорошо знакомые силуэты паціентовъ больницы Николая Чудотворца и антикваровъ съ Вознесенскаго проспекта.

Духъ трагедіи отлетѣлъ отъ русскаго театра. Но объ этомъ, какъ водится, предоставлялось грустить лишь неисправимымъ эстетамъ, чьи голоса заглушались криками передовой публики, восхищавшейся сумасшествіемъ Лира, какъ клинически вѣрнымъ подобіемъ выходокъ ‚липомановъ, мономановъ и меланхоликовъ‘...

Эта картина—картина всей русской трагедіи во вторую половину прошлаго вѣка. И только тогда, когда что-то заставило насъ вспомнить объ античномъ искусствѣ, стала ясна безмѣрная пропасть между прошлымъ и настоящимъ. Лишенные темперамента, съ тусклой дикціей, позабывшіе объ умѣніи увлекать красотой позы и жеста, современные актеры невольно заставляли вспомнить о далекомъ прошломъ, и за пышнымъ великолѣпіемъ современнаго театра многимъ сталъ рисоваться иной театръ, гдѣ на фонѣ потрепанныхъ декорацій и при убогомъ свѣтѣ тускло мерцающихъ

огней оживали во всей ихъ силѣ и красотѣ античные герои. Преданіе объ этомъ театрѣ—старый споръ о Каратыгинѣ и Мочаловѣ, споръ тѣмъ болѣе сложный, что въ немъ отражаются всѣ вѣянія русской трагической музы, начиная съ классицизма, какъ школы Каратыгина, и кончая реализмомъ, какъ неизбѣжнымъ слѣдствіемъ Мочаловскихъ традицій.

Но и эта схема слишкомъ узка для рѣшенія вопроса въ его цѣломъ. Станкевичъ, Бѣлинскій, Анненковъ и даже Щепкинъ—всѣ они при сужденіи о двухъ трагикахъ неизмѣнно отрывались отъ чисто эстетической почвы, и ихъ выводы неразрывно связывались съ самыми широкими обобщеніями. ‚Каратыгинъ—красота, Мочаловъ—страсть‘,—эта формула никого не могла удовлетворить. За ней вырисовывался цѣлый рядъ другихъ и, въ заключеніе, наиболѣе простая и близкая всѣмъ: ‚Каратыгинъ—Петербургъ, Мочаловъ—Москва‘. Явленіе сцены восходило до символа основныхъ теченій культуры. Не обязываетъ ли это и насъ не ограничиваться рамками рецензій?

Но прежде всего, конечно, самый жуткій для насъ вопросъ: что было въ Мочаловѣ позволявшаго призывать его имя въ борьбѣ за приниженіе трагическаго до обыденности? Этотъ вопросъ приведетъ насъ къ разбору Мочаловскаго стиля въ его цѣломъ, задача, которую у насъ никогда не ставили, а, быть можетъ, и не хотѣли ставить, ограничиваясь вѣчной ссылкой на оргіазмъ артиста.

Въ преданіи о ‚Мочаловскихъ минутахъ‘ дѣйствительно есть какъ будто что-то всеоправдывающее. И какое завистливое чувство охватываетъ въ то время, когда читаешь объ ‚ужасныхъ, вызванныхъ со дна души воплях‘, подъ вліяніемъ которыхъ ‚всѣ предметы, всѣ идеи, весь міръ и самъ зритель сливались во что-то неопредѣленное и составляли одно цѣлое и нераздѣльное!‘ Не было ли это чисто діонисійскимъ восторгомъ?

Но эту догадку, такую близкую намъ теперь, послѣ Ницше, почти съ полной законченностью обосновывалъ лучшій критикъ той эпохи. ‚Наслажденіе изящнымъ должно состоять въ минутномъ забвеніи нашего я, въ живомъ сочувствіи съ общею жизнью природы‘, говорилъ Бѣлинскій въ своей первой статьѣ ‚Литературныя мечтанія‘. А когда чрезъ много лѣтъ ему пришлось опредѣлять Мочалова, онъ замѣчалъ въ видѣ послѣдняго вывода: ‚Мочаловъ не актеръ, не артистъ, но вдохновенная пиѳія, проницающая тайны искусства, когда она одушевлена мучащимъ ее восторгомъ, и говорящая невпопадъ, когда онъ чувствуетъ себя въ спокойномъ расположеніи духа‘. Но въ искусствѣ восторги Діониса не полны безъ сдерживающаго начала Аполлона. Это видно и на примѣрѣ нашего трагика, упреки которому, какъ горькій осадокъ, лежатъ на днѣ каждаго, даже самаго восторженнаго отзыва. И что всего важнѣе, слова Бѣлинскаго о рѣчахъ ‚невпопадъ‘ относятся не къ отдѣльнымъ спектаклямъ. Что-то раздвоенное и непримиримое являлось неизмѣнной сущностью творчества артиста, и вдохновеніе пиѳіи, никогда не охватывавшее пять актовъ, прорывалось въ отдѣльной сценѣ или въ отрывочной репликѣ.

Искушенный театралъ Аксаковъ указывалъ на невыдержанность трагика даже въ отдѣльныхъ явленіяхъ. ‚Онъ до того неровно игралъ, что, казалось, въ одной и той же сценѣ говорили за Донъ-Карлоса разные люди‘,—писалъ онъ въ рецензіи о Шиллеровской трагедіи. ‚Онъ игралъ неровно, больше дурно‘, писалъ про ‚Коварство и Любовь‘ Станкевичъ, и этотъ отзывъ лишь подтверждалъ его шутливое предположеніе о томъ, что артистъ ‚всей роли не выдержитъ и много пакостей надѣлаетъ‘. А товарищъ Мочалова по сценѣ, М. С. Щепкинъ, восклицалъ послѣ смерти артиста: ‚Мы уже не услышимъ тѣхъ потрясающихъ душу звуковъ, не увидимъ тѣхъ восторженныхъ мгновеній, которыя такъ часто прорывались сквозь его нелѣпыя формы‘.

Признаніе Бѣлинскаго, предвидѣніе Станкевича, выводъ Щепкина—все это говоритъ не о случайности. И то же впечатлѣніе глубокаго распада формы получается и при обратномъ анализѣ отъ восторженныхъ мгновеній къ общему тону. Порывъ, страсть, буря—все это не приходило путемъ долгой подготовки, а вдругъ врывалось, разбивая не только цѣлость образа, но и узы роли, какъ извнѣ наложенныя на экстазъ ограниченія. Пріемъ Мочалова былъ далеко не новъ и прежде всего состоялъ въ томъ стремленіи занять мѣсто на авансценѣ, которому въ наши дни находитъ столько оправданій Георгій Фуксъ. Этимъ желаніемъ вдругъ выдѣлиться изъ групы дѣйствующихъ лицъ прежніе трагики заражались, на нашъ взглядъ, отъ комиковъ. Задорный куплетъ прямо въ публику, неизмѣнная просьба не осуждать за исполненіе, импровизаціонная шутка—все это сближало зрителя и водевильнаго актера въ непосредственномъ единствѣ. И то же стремленіе разорвать узы роли овладѣвало порой и трагическимъ актеромъ, который, какъ описываетъ Щепкинъ, ‚чувствуя, что ему предстоитъ сказать блестящую фразу, бросалъ того, съ кѣмъ говорилъ, выступалъ впередъ на авансцену и обращался уже не къ дѣйствующему лицу, а дарилъ публику этой фразой‘.

На Московской сценѣ къ этому пріему съ особымъ успѣхомъ прибѣгалъ отецъ Мочалова, и когда, по описанію его біографовъ, артистъ бросался впередъ и съ неподдѣльнымъ чувствомъ, съ огнемъ, вылетавшимъ прямо изъ души, скорымъ полушопотомъ произносилъ нѣсколько стиховъ, — это было порой неотразимо увлекательно. Эта опасная, жуткая для актера игра со зрителемъ увлекла и великаго трагика.

Мы вернемся еще разъ къ ея очарованіямъ. Пока же намъ хотѣлось бы подчеркнуть, что порывы экстаза, даже и не соединяясь съ желаніемъ выйти за предѣлы сцены, всегда выходили изъ предѣловъ роли.

Цѣня лишь экстазъ, публика примирялась съ манерой его подготовлять. Покорно ожидая мгновеній, она не гналась уже за цѣльностью образа, и пылкій Бѣлинскій, взявшись за театральную критику въ тридцатыхъ годахъ, не замедлилъ объявить это странное снисхожденіе краеугольнымъ камнемъ театральной эстетики. Считая причиной вѣчной отдѣльности Мочалова неспособность остальныхъ актеровъ

играть въ одномъ тонѣ съ нимъ, онъ приглашалъ смотрѣть на главный персонажъ драмы. Но зная, что и въ этихъ предѣлахъ почти невозможна цѣлость, онъ смѣло шелъ на дальнѣйшую уступку и говорилъ, что въ такихъ случаяхъ надо ‚ловить эти немногія мѣста и благодарить художника за нѣсколько глубокихъ потрясеній, за нѣсколько сладкихъ минутъ восторга, которые вы уносите изъ театра, и память о которыхъ долго, долго носится въ душѣ вашей'. Прихотливая игра моментовъ возводилась въ теорію. И какъ бы съ той же ненавистью къ вѣчно отрицаемой формѣ подходилъ артистъ и къ внѣшней сторонѣ своего искусства. Неудачный костюмъ, невозможный гримъ—все это шло изъ роли въ роль, вызывая въ зрителяхъ ропотъ,—ропотъ снисходительный, такъ часто таившій въ себѣ любованіе недостатками ‚актера-плебея'.

А въ это время съ береговъ Невы ѣхалъ въ старую Москву другой актеръ. И въ каждомъ словѣ объ этомъ ‚идолѣ изваянномъ, живописномъ, граціозномъ, всегда себѣ равномъ, всегда находчивомъ', чувствовался страхъ предъ чародѣемъ, который заставитъ перевернуть всѣ понятія и чрезъ бурю отрицаній увлечетъ въ міръ новой, заранѣе непринимаемой правды.

II

Каратыгинъ—Петербургъ: это сравненіе рождалось само собой. И неразрывно съ нимъ, какъ грань, отъ которой начнется рядъ дальнѣйшихъ примиреній, являлась формула: Каратыгинъ—класикъ, артистъ французской школы. Вторая формула даетъ ключъ для разгадки первой. Строгость, законченность, кристальная ясность образцовъ французскаго класицизма—во всемъ этомъ давно уловлено вѣяніе опредѣленной эпохи, и искусство Корнеля кажется неотдѣлимымъ отъ блестящей монархіи короля-солнца. Тамъ и тутъ спокойствіе, тамъ и тутъ примиреніе мучительныхъ исканій формы и, какъ результатъ этого, опредѣленность пафоса, влекущаго къ одной и той же цѣли.

Но развѣ русская трагедія не была такъ же крѣпко связана съ нашимъ бытомъ? Пусть ея зарожденіе въ восемнадцатомъ вѣкѣ—результатъ слѣпой подражательности, а тогдашній успѣхъ—увлеченіе невиданнымъ зрѣлищемъ. Но процвѣтаніе того же рода литературы въ александровскую эпоху наводитъ на иныя мысли, и для полныхъ объясненій театральныхъ восторговъ мы необходимо должны вспомнить объ упоеніи славой французскихъ походовъ и объ общей вѣрѣ въ близость реформъ. Та же страстная патріотическая мечта увлекала и романтиковъ николаевскаго времени, хотя въ ту же пору наростали иныя настроенія.

Эти настроенія не были опасны для основной сущности тогдашняго театра. Духъ эпохи отражался въ самыхъ противоположныхъ теченіяхъ мысли, и сквозь тогдашнее бунтарство проглядывала все та же романтика. Не ‚принимая' современность,

страстно негодуя, порой ненавидя, Бѣлинскій не утрачивалъ вѣру въ личность. Онъ бредилъ Петромъ и чрезъ эту мечту о монархѣ-реформаторѣ касался тѣхъ же настроеній, которыя жили въ театральной толпѣ. На этой слабости и могъ поймать его Каратыгинъ. Прекрасный, строгій, какъ гордый Петербургъ, онъ блескомъ своей формы говорилъ о другомъ блескѣ, и при его спокойно-величественной игрѣ еще ярче вспыхивала мечта цезаризма, какъ совершеннаго воплощенія идеала.

Какъ бы ни было оно мѣтко, опредѣленію ‚Каратыгинъ—артистъ-классикъ' нельзя придавать неподвижность. Оно неоспоримо для первыхъ лѣтъ сценической работы, когда, дебютируя ролью Фингала въ трагедіи Озерова, играя затѣмъ Эдипа, Танкреда и Пожарскаго, юный актеръ былъ тѣмъ покорнымъ Базилемъ, который во всемъ слѣдовалъ совѣту Катенина и прочихъ ‚просвѣщенныхъ любителей театра'. Но въ серединѣ двадцатыхъ годовъ, когда романтика явно начала праздновать побѣду, и позицію чистаго классицизма не смогъ отстаивать самъ Шаховской, артисту тоже начала чудиться холодность въ старой школѣ. Вѣчная размѣренность пріемовъ, по-старинному именуемыхъ ‚приличіями', становилась ему почти несносна, и при возобновленіи того же ‚Пожарскаго' онъ со всѣмъ пыломъ юнаго новатора писалъ: ‚я не мастеръ играть со связанными руками'. Строгій классицизмъ былъ отвергнутъ, и дальнѣйшіе упреки въ немъ можно понимать лишь какъ желаніе искать тотъ эволюціонный путь, при которомъ порывъ къ новому соединяется съ стремленіемъ сохранить все лучшее изъ того, что было въ старомъ. Путь—тѣмъ болѣе правильный, что на него уже вступила романтическая литература, сохранявшая и въ структурѣ (преобладаніе монолога) и въ мотивахъ (патріотическій пафосъ) близость къ Озеровской школѣ.

Но главное, конечно,—эстетика классической школы, то чувство пластической и тональной красоты, которое, какъ основное требованіе античнаго театра, перешло и во французскую школу. Отъ кодекса этой эстетики, какъ мы видимъ, артистъ отказывался совершенно. И это вполнѣ понятно, если вспомнить о неподвижности старой пластики, расчитанной на того героя, который, какъ Корнеліевскій Родриго, при каждомъ новомъ подвигѣ уходитъ за кулисы. Тамъ преобладала пластика позы, Каратыгину же надо было, сверхъ того, ‚развязать себѣ руки', то есть найти пластику бурныхъ, стремительно-страстныхъ движеній. По этому пути и пошелъ артистъ, раскрывая предъ зрителями царство такой плѣнительной красоты, которая не могла не поработить каждаго, даже наиболѣе неумолимаго врага ‚петербургскаго' актера.

‚Въ римской тогѣ, со шлемомъ на головѣ, съ обдуманными тѣлодвиженіями, Каратыгинъ во всякую минуту былъ превосходною моделью античной статуи', писалъ професоръ Погодинъ о ‚Коріоланѣ'. А когда онъ переходитъ къ ‚Королю Лиру', онъ снова восклицаетъ: ‚Какое впечатлѣніе произвелъ онъ уже одной своей походкой, въ первомъ явленіи, опираясь на плечи меньшой своей дочери, въ длинной горностаевой мантіи'.

Этотъ отзывъ относится къ началу сороковыхъ годовъ. Но восхищеніе Каратыгинской пластикой—неизмѣнный спутникъ рецензій о петербургскомъ трагикѣ. П. Щ., открывшій въ 1833 г. на страницахъ ‚Молвы' знаменитую полемику о Каратыгинѣ, почти цѣликомъ признавалъ мнѣніе професора Шевырева о томъ, что при игрѣ его ‚въ первый разъ видѣли на сценѣ нашей пластическую стихію игры актера въ такой художественной отдѣлкѣ'. ‚Фантастическій костюмъ атамана,—говорилъ онъ о роли Карла Моора,—удивительно какъ шелъ къ его колосальному росту. Движенія его были изумительно величественны и вмѣстѣ очаровательно прелестны. Какъ онъ опирался на саблю! Какъ владѣлъ пистолетомъ! Легко было убѣдиться, что одно мановеніе, одинъ взоръ подобнаго предводителя могъ вливать жизнь въ душу цѣлой шайкѣ!' Но не только мотивъ величія былъ доступенъ артисту. Онъ умѣлъ находить пластическую красоту и въ спокойныхъ моментахъ драмы. И именно одинъ изъ такихъ моментовъ покорилъ Станкевича, великаго лирика, знавшаго не только безумство вопросовъ, но и сладость успокоенія. ‚Сію минуту изъ театра, писалъ онъ одному изъ друзей. Торжествуй, Европеецъ! Я побѣжденъ! Слышишь ли ты? Я побѣжденъ! Слезы Каратыгина это сдѣлали! Другъ мой, я все ему прощаю! Прощаю всѣ фарсы за эти божественныя слезы. Эссексъ, получивъ извѣстіе о томъ, что онъ долженъ умереть черезъ часъ, начинаетъ молиться: Каратыгинъ сталъ на колѣни и, прослезившись, молился превосходно! Душа художника, душа поэта смотрѣла изъ него въ эту минуту!'

При такомъ совершенствѣ движеній пластика перестаетъ уже играть вспомогательную роль, а входитъ, какъ нѣчто полноправное въ творчество артиста-художника. И дѣйствительно, въ самые рѣшительные моменты драмы Каратыгинъ могъ не прибѣгать къ крикамъ и стонамъ, забыть о мимической игрѣ и цѣликомъ положиться на выразительность позы.

Особенно интересно въ этомъ отношеніи описаніе одного пріема въ драмѣ ‚Велизарій', о которомъ сообщаетъ Г. М. Максимовъ: ‚Въ роли Велизарія, въ сценѣ, гдѣ жена, свидѣтельствуя передъ сенатомъ противъ Велизарія, обвиняетъ его въ государственной измѣнѣ, Каратыгинъ закидывалъ тогу себѣ на голову и оставался нѣсколько минутъ въ такомъ положеніи и... во все это время театръ, какъ говорится, ломался отъ рукоплесканій!.. Отъ чего же это?.. Отъ того, что зритель въ этой закрытой съ головы до ногъ фигурѣ видитъ человѣка, страшно разочаровавшагося въ дорогомъ ему существѣ, человѣка, пораженнаго до того, что онъ не только не находитъ словъ выразить свое горе, но даже не можетъ смотрѣть ни на людей, ни на свѣтъ Божій! Такъ понималъ и чувствовалъ зритель, видя этого неустрашимаго, побѣдоноснаго героя, горько, но беззвучно рыдающаго подъ покрывавшею его тогою'. Когда читаешь это описаніе, невольно является вопросъ, чрезъ сколько долгихъ лѣтъ неустанной борьбы противъ традицій нашего своеобразнаго реализма мы дождемся момента такого же торжества такъ безжалостно отверженной и забытой красоты!

Это искусство не могло не увлечь каждаго изъ людей тридцатыхъ годовъ, людей той эпохи, когда такъ развито было чувство красоты. И особенно жаль было бы записать въ станъ гонителей Каратыгина Бѣлинскаго, который, несмотря на всѣ философскія и общественныя увлеченія, поразительно чутко улавливалъ изящное. Восхищаясь способностью поэта остановиться на самомъ незначительномъ явленіи, вродѣ сорваннаго цвѣтка, чтобы ‚вдунуть душу читателя въ міръ безконечнаго', критикъ не могъ равнодушно пройти мимо того артиста, который умѣлъ ухватиться за самый ничтожный намекъ, чтобы разработать его въ цѣлую картину. И какъ послѣдовательно подошелъ Бѣлинскій къ признанію Каратыгина! Мочаловское искусство разбивало вѣру въ школу, и обратный путь сводился къ долгому процесу собиранія воедино разсыпавшейся храмины. На этомъ пути неизбѣжно стояло разочарованіе въ Мочаловѣ. Оно мелькнуло въ отзывѣ о трагедіи ‚Коварство и любовь' жалобой на внѣшность трагика и на игру, въ которой на двѣ-три вспышки пришлось нѣсколько часовъ томительной скуки. Минуты не казались уже теперь чѣмъ то всеоправдывающимъ. А вмѣстѣ съ тѣмъ иначе взглянулъ критикъ на внѣшнюю сторону искусства. Теперь онъ не съ ироніей уже, а съ чувствомъ, близкимъ къ глубокому восхищенію, вспоминалъ о пластически изящномъ Каратыгинѣ и признавалъ вполнѣ заслуженнымъ тѣ долгія рукоплесканія, которыми наградили артиста залюбовавшіеся имъ зрители. Основа старой эстетики, какъ восхищеніе завѣдомой небрежностью сценической отдѣлки, была поколеблена. Но Каратыгину только и нуженъ былъ этотъ едва уловимый сдвигъ, чтобы превратить бывшаго врага въ новаго прозелита.

Впрочемъ, много помогъ ему и Петербургъ. Теперь Бѣлинскій былъ уже здѣсь и хотя не восклицалъ еще по адресу Москвы—‚что же вся ея исторія въ сравненіи съ великимъ эпосомъ біографіи Петра Великаго?',—все же признавалъ, что ‚общность' Петербурга сильно и мощно охватила его душу. Черезъ этотъ ‚ансамбль' строго величаваго города Бѣлинскій прозрѣвалъ иные элементы культуры, а черезъ нихъ и тѣ очарованія власти, на которыя наводила мысль о вѣчно-одинокомъ въ своихъ титаническихъ усиліяхъ творцѣ сѣверной столицы. Этотъ мотивъ величія былъ главнымъ мотивомъ тогдашней эпохи. Но русская романтика, связанная съ прославленіемъ консервативныхъ формъ быта, не могла увлекать передовыхъ людей. Мечтательная душа Бѣлинскаго жаждала болѣе общихъ формулъ, и онъ принялъ тотъ же мотивъ въ ‚Велизаріи' съ его готами и вандалами. ‚Каратыгинъ, писалъ онъ, создалъ роль Велизарія. Онъ является на сцену Велизаріемъ, а Велизарій, котораго онъ игралъ, есть великій человѣкъ, герой, который до своего ослѣпленія является грозою Готѳовъ и Вандаловъ, хранителемъ христіанскаго міра противъ варваровъ, а послѣ ослѣпленія

... Видитъ въ памяти своей
Народы, вѣки и державы.

Я врагъ эфектовъ, мнѣ трудно подпасть подъ обаяніе эфекта: какъ бы ни былъ онъ изященъ, благороденъ и уменъ, онъ всегда встрѣтитъ въ душѣ моей сильный отпоръ; но когда я увидѣлъ Каратыгина-Велизарія, въ тріумфѣ везомаго народомъ по сценѣ въ торжественной колесницѣ, когда я увидѣлъ этого лавро-вѣнчаннаго старца-героя, съ его сѣдою бородою, въ царственно-скромномъ величіи,—священный восторгъ мощно охватилъ все существо мое и трепетно потрясъ его... Театръ задрожалъ отъ взрыва рукоплесканій. А между тѣмъ, артистъ не сказалъ ни одного слова, не сдѣлалъ ни одного движенія—онъ только сидѣлъ и молчалъ... Снимаетъ ли Каратыгинъ вѣнокъ съ головы своей и полагаетъ его къ ногамъ императора, или подставляетъ свою голову, чтобы тотъ снова наложилъ на нее вѣнокъ—въ каждомъ жестѣ виденъ герой, Велизарій. Словомъ, въ продолженіе цѣлой роли благородная простота, геройское величіе видны были въ каждомъ шагѣ, слышны были въ каждомъ словѣ, въ каждомъ звукѣ Каратыгина; передъ вами безпрестанно являлось несчастье въ величіи, ослѣпленный герой, который:

... Видитъ въ памяти своей
Народы, вѣки и державы...

Въ этомъ отзывѣ каждое слово дышитъ восхищеніемъ. И конечно, въ самомъ послѣднемъ счетѣ все это было шире политическихъ вопросовъ. Въ нескладной драмѣ, или вѣрнѣе—въ самомъ боевомъ ея моментѣ, воспринятомъ во время паузы Бѣлинскимъ, сквозила вѣра въ силу подвига. Но развѣ эта вѣра не была такъ характерна для всего Московскаго кружка, начиная со Станкевича и вплоть до Герцена и Огарева, бросившихся на Воробьевыхъ горахъ въ объятія другъ другу и дававшихъ обѣтъ посвятить всѣ силы народу? Каратыгинъ нуженъ былъ имъ, какъ нуженъ былъ и Гоголю. И надо всегда помнить, что искусство исполнителя Коріолана, Вильгельма Теля и Маркиза Позы нельзя безраздѣльно соединять съ драмами Кукольника и Полевого. Но прежде послѣднихъ заключеній скажемъ о другой силѣ, которая, наряду съ пластикой, позволяла артисту уносить зрителя въ міръ законченно-совершенныхъ образовъ. Мы говоримъ о дикціи.

Переходя къ ней, надо помнить, какую исключительную важность имѣетъ этотъ вопросъ для русской сцены. Полвѣка назадъ можно было говорить о томъ, что борьба противъ условности читки имѣетъ въ виду лишь ходульный репертуаръ. Но теперь мы уже знаемъ, что это не такъ. Изгоняя Кукольника, у насъ потеряли ключъ и къ античной трагедіи, и къ драмѣ Шиллера, и ко всему, что облечено въ форму яркаго, покоряющаго своей силой стиха. И, по ироніи судьбы, претерпѣть отъ этого пришлось какъ разъ тѣмъ писателямъ, во имя которыхъ всего больше распинались наши реалисты. Найдя сотни актеровъ для Миши Бальзаминова, Островскій не нашелъ ни одного для Минина, а Алексѣй Толстой при постановкѣ Смерти Іоанна Грознаго' и прямо жалѣлъ о преданіяхъ строгой драматической школы. Все это призываетъ вновь пересмотрѣть старый вопросъ, не боясь ни-

какихъ жупеловъ и не ополчаясь на ненавистную ‚условность'. Мы знаемъ уже, что безусловнаго искусства нѣтъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ нѣтъ и единой догмы, налагающей запретъ на желаніе разгадать своеобразную тайну каждаго стиля.

Каратыгинъ началъ свою дѣятельность въ эпоху класицизма, и важность этой школы не отрицалъ впослѣдствіи и Бѣлинскій. Наряду съ сотней самыхъ произвольныхъ правилъ, отъ которыхъ, какъ отъ насильственныхъ путъ, пришлось избавляться потомъ артисту, онъ на первыхъ же шагахъ понялъ всю силу и все очарованіе звуковой красоты. Чрезъ теорію Дмитревскаго и систему французскаго театра онъ заглянулъ въ ту эпоху античной жизни, когда требованіе музыкальности было основнымъ требованіемъ дикціи, и даже ораторъ просилъ флейтиста дать ему тонъ. Основой этого начала дорожилъ и нашъ великій художникъ-реалистъ Щепкинъ, требовавшій отъ партнера не только т о н а, но и н о т у. Не хотѣлъ отступить отъ тѣхъ же взглядовъ и Каратыгинъ, хотя онъ рѣшительно отвергалъ старую методу декламаціи.

Основной принципъ ея состоялъ въ напѣвности. Но эта напѣвность, по мѣткому замѣчанію Щепкина, была тѣмъ плоха, что не основывалась на звукахъ родной рѣчи, а брала всѣ свои пріемы отъ французской декламаціи. Отсюда пренебреженіе звуковой красотой слова и погоня за общимъ рисункомъ монолога, начинавшагося обычнымъ тономъ и заканчивавшагося сплошнымъ крикомъ. Отъ этой манеры Каратыгинъ отрѣшился очень быстро и притомъ настолько рѣшительно, что не прибѣгалъ къ ней даже при возобновленіи Озеровскихъ пьесъ. И это одинаково свидѣтельствуютъ и друзья артиста, и тѣ изъ старыхъ театраловъ, кто былъ немало огорченъ такимъ новшествомъ.

Такъ, инспекторъ репертуара россійской труппы, А. И. Храповицкій, заносилъ въ 1836 году въ свой дневникъ: ‚12-го октября—‚Поликсена'. Трагедія въ пяти дѣйствіяхъ, въ стихахъ. Сочиненіе Озерова, съ принадлежащими къ ней хорами. Играли всѣ хорошо. Каратыгинъ—отлично, а было бы еще лучше, еслибъ возобновилъ старинную дикцію Озеровскихъ стиховъ'. Но Каратыгинъ не хотѣлъ возобновить ее. Онъ шелъ иной дорогой, и грани его реформы всего точнѣе опредѣлилъ Григоровичъ: ‚Замѣчательный талантъ Каратыгина доказывается тѣмъ, что, начавъ свое поприще съ класической подготовки, играя Озерова, гдѣ прежде всего требовались приподнятая декламація и условная пластика, онъ вскорѣ могъ совладать съ пріемами романтической драмы, игралъ совершенно свободно, не менѣе естественно, чѣмъ теперь играютъ'.

Эта схема кажется слишкомъ значительной, но все же мы можемъ принять ее цѣликомъ, такъ какъ почти каждый отзывъ о трагикѣ неизбѣжно убѣждаетъ въ томъ, что онъ умѣлъ разгадать и тайну едва уловимаго для уха ритмическаго каданса и гармоничную красоту полной живыхъ оттѣнковъ рѣчи. Это признавали и въ Москвѣ, гдѣ поклонники безумныхъ вспышекъ Мочалова вносили столько ограниченій въ свое сужденіе о дарѣ гастролера ‚прожигать сердца огненнымъ

словомъ'. Наиболѣе ярый противникъ Каратыгина—П. Щ. признавалъ его читку въ старыхъ трагедіяхъ вполнѣ подходящей къ стилю этихъ произведеній, о драмахъ же, хотя и съ нѣкоторыми ограниченіями, замѣчалъ, что тутъ спокойная рѣчь артиста ‚проста, благородна, естественна'.

Еще далѣе шелъ по тому же пути професоръ Шевыревъ, безконечно восхищавшійся даромъ Каратыгина ‚волшебствомъ органа такъ преображать самые чертвые стихи, что они невольно печатлѣются въ памяти'. ‚Въ своей дикціи,—писалъ онъ,—нашъ художникъ расторгъ оковы декламаціи. Общій характеръ его произношенія есть простота и естественность, впадающая изрѣдка въ неизбѣжную крайность обыкновенности'.

Выраженіе Шевырева ‚расторгъ оковы декламаціи' напоминаетъ стремленіе самого артиста развязать себѣ руки. Но разъ призывъ къ свободѣ сценическаго творчества дѣлается такъ энергично, въ немъ невольно чувствуется отзвукъ литературныхъ вѣяній. И мы едва ли ошибемся, если скажемъ, что тамъ и тутъ хотѣли отвоевать свободу для одной и той же конечной цѣли—болѣе глубокой разработки характеровъ. Старая трагедія предъявляла въ этомъ отношеніи очень мало требованій. Въ большинствѣ случаевъ каждое лицо ея являлось персонификаціей отдѣльной страсти и именно эта черта вела къ установленію шаблонныхъ пріемовъ, которые могли изъ вечера въ вечеръ пріукрашать неподвижные типы героевъ, злодѣевъ и наперсниковъ. Не то романтика. Ученіе Виктора Гюго о драмѣ, какъ источникѣ d'émotions de toute nature, вносило разнообразіе не только въ самую пьесу. Чрезъ него открывался подходъ къ тѣмъ чертамъ характера, которыми, какъ слишкомъ обыденными для героя, неизмѣнно пренебрегалъ прежній театръ. На сцену проникало болѣе жизненное, и Каратыгина это движеніе не застало врасплохъ. Остановлюсь на произведеніи Ауфенберга—‚Заколдованный домъ', стихотворной трагедіи, передѣланной изъ повѣсти Бальзака ‚Maître Cornelius' и атестованной Бѣлинскимъ, какъ ‚прекрасная драматическая пьеса'. Говоря объ игрѣ въ ней Каратыгина, професоръ Крюковъ прежде всего восхищался способностью артиста ‚превосходно примирить всѣ своенравныя противорѣчія этого характера'. ‚Отеческая любовь и бездушіе, шутливость и суровость, низость и гордость, писалъ онъ, всѣ эти стороны слиты превосходно въ одинъ характеръ Людовика XI, который волшебствомъ художника, какъ живой, возстаетъ передъ вами'. Ту же черту богатой красочности въ рисункѣ роли выдвигалъ и Бѣлинскій. Критикъ отмѣчалъ видъ дряхлаго старика, его кашель и одышку, мѣщанскую простоту одежды, простонародныя манеры, показное добродушіе смѣха, пріемы святоши и за всѣмъ этимъ увѣренность въ своемъ могуществѣ. Такая тонкость отдѣлки приводила его въ восторгъ, и онъ говорилъ объ артистѣ: ‚игру его невозможно характеризовать словами и надо видѣть, чтобы понять и оцѣнить верхъ драматическаго искусства и творчество его таланта, являющагося въ этой роли въ своемъ апоѳеозѣ'.

Восторженный отзывъ професора Крюкова тѣмъ особенно характеренъ, что въ той же статьѣ авторъ высказываетъ и свой общій взглядъ на искусство актера. ‚Мимика, говоритъ онъ, даетъ благородство и выразительность движеніямъ. Декламація усвояетъ изящество и идеальность дикціи. Что же касается художества въ его основѣ, то оно не есть грубое подражаніе природѣ, оно должно просвѣтлить ее и очистить отъ всего случайнаго и грубаго, усвоивши ей характеръ необходимости и идеальности‘. Это просвѣтленіе и вносилъ въ свои образы Каратыгинъ, всегда и всѣхъ подчиняя очарованію прекрасной формы. ‚Для глазъ это былъ цѣлый рядъ картинъ Рафаэля, писалъ московскій кореспондентъ ‚Сѣверной Пчелы‘ о ‚Велизаріи‘ и затѣмъ продолжалъ: ‚А въ Тарантеллѣ? Онъ вышелъ, и глазъ не насладится его мужественною красотою. Началъ читать стихи—музыка! Итальянской нѣгой повѣяло со сцены! Каждый жестъ, каждый взглядъ проситъ кисти художника‘.

Такая красота жеста и звука опасны по самой напряженности ихъ эстетическаго воздѣйствія. Совершенство формы выступаетъ чрезъ нихъ, какъ самодовлѣющій мотивъ, и исполненіе переходитъ въ ту музыкальность драмы, которую И. Ѳ. Анненскій такъ красиво называлъ ‚самымъ непосредственнымъ и самымъ чарующимъ увѣреніемъ человѣка въ возможности для него счастья, несоразмѣрнаго не только съ дѣйствительностью, но и съ самой смѣлой фантазіей‘. Пѣвцомъ этого счастья и былъ Каратыгинъ, нашедшій для всѣхъ своихъ созданій—будь то Шиллеръ, Шекспиръ или Полевой—неотразимо увлекательные ритмы. ‚Идолъ изваянный, живописный, граціозный‘, онъ умѣлъ подчинять этому ритму даже вѣчно неудовлетвореннаго Гоголя, и писатель, какъ бы открещиваясь отъ чародѣя, говорилъ: ‚Каратыгинъ есть одинъ изъ тѣхъ актеровъ, который вдругъ и съ перваго раза влечетъ къ себѣ, схватываетъ васъ въ охапку, насильно уноситъ съ собой, такъ что вы не имѣете даже времени очнуться и прійти въ себя‘.

Каратыгинъ уносилъ отъ земли. Но она уходила не навѣки, эта жалкая земля съ ея безцвѣтно-тоскливой жизнью и грустной ненужностью того калейдоскопа лицъ, который, какъ свитокъ мертвыхъ душъ, развернулся предъ Чичиковымъ. Кончалась сказка, и у многихъ мысль снова возвращалась къ той думѣ, съ которой не имѣло никакихъ касаній Каратыгинское творчество. Въ этихъ первыхъ настроеніяхъ разлада уже таились элементы новаго отношенія къ драматическому. Наивный простачокъ Мартыновъ уже вносилъ тоску въ водевильныя фигуры, предвосхищая всѣ краски того рисунка, который развернулъ Тургеневъ въ своихъ пьесахъ настроенія. Тотъ же уклонъ должна была принять и драма, чтобы въ эпоху переоцѣнки, которая пришла позднѣе, развить всю силу мучительнаго разлада. Но этого не случилось, и трагизмъ, какъ раздвоенность, какъ вопль, не скрашенный ни одной примиряющей нотой, прозвучалъ предъ тѣми людьми тридцатыхъ годовъ, которые еще такъ недавно привѣтствовали, какъ свѣтлый гимнъ радости, романтику юнаго пѣвца ‚Руслана и Людмилы‘.

Это невозможное сдѣлалъ Мочаловъ. И антитеза между нимъ и Каратыгинымъ такъ непреоборимо сильна, что если мы отказываемся отъ развѣнчанія петербургскаго артиста, мы тѣмъ самымъ лишь ярче оттѣняемъ поистинѣ необъятную силу личной стихіи его соперника.

III

Каратыгинская эстетика—не подвигъ артиста. Она преданіе той строгой красоты, которой жилъ старый театръ. И если этому актеру все помогало, на Мочалова, наоборотъ, возставало рѣшительно все. Пѣвецъ разлада, онъ долженъ былъ прежде всего разрушить старое, и эта задача была такъ необъятно велика, что въ сотнѣ восторженныхъ отзывовъ объ артистѣ мы находимъ рѣшительно все, кромѣ самой смутной черты положительныхъ достиженій.

Театральная критика давно учла этотъ фактъ, и у насъ глухо и одиноко звучатъ голоса тѣхъ, кто хочетъ видѣть въ Мочаловѣ трагика-реалиста. Среди такихъ протестантовъ нельзя не помянуть автора красиваго очерка—‚Мочаловъ въ жизни и на сценѣ‘, князя Сумбатова. Онъ глубоко возмущается тѣмъ, что въ удѣлъ артисту досталось лишь именоваться безумнымъ другомъ Шекспира. Но какъ поучительно, что и отъ жизни и отъ сцены авторъ беретъ все тѣ же черты страстныхъ, намекающихъ на безуміе, порывовъ. Тридцатые и сороковые годы въ его глазахъ—эпоха трагическихъ смертей Пушкина и Лермонтова, время романтически-таинственной смерти Марлинскаго, время, когда Панаевъ готовъ былъ защищать дикія выходки Брюллова ссылкой на то, что артистъ—существо исключительное. Да, да и да! Именно такіе факты и приходится выбирать, чтобы оправдать неукротимую стихію Мочаловскаго оргіазма. На этотъ путь уже вступалъ Аполлонъ Григорьевъ, указывавшій, какъ на жертвъ Мочаловскаго вліянія, на героевъ Островскаго, Любима Торцова и заколоченнаго въ голову до помѣшательства Купидона Брускова. Но иное дѣло отдѣльныя настроенія эпохи и иное—основной ея духъ. Мочаловскимъ терзаніямъ можно еще отдать Лермонтова, но Пушкинъ неизмѣримо шире ихъ. Шире ихъ и Станкевичъ, любимой сентенціей котораго была полная мистическаго примиренія фраза: ‚Es herrscht eine allweise Güte über die Welt‘. Шире и Бѣлинскій. Да шире и герои Островскаго, большинство которыхъ, прежде всего, подкупаютъ насъ своею примиренностью съ жизнью.

Честь и слава Мочалову, что онъ уловилъ въ этихъ сердцахъ первое тревожное чувство, но утверждать, что Мочаловъ—полное воплощеніе эпохи, было бы неправдой и передъ исторіей и передъ искусствомъ. Если Мочаловъ в с я истина, то Каратыгинъ только ложь. Но это и есть тотъ позднѣйшій выводъ, подъ которымъ не подписались бы театралы сороковыхъ годовъ, умѣвшіе вмѣщать правду двухъ актеровъ и завѣщавшіе намъ, какъ идеалъ, мечту о такомъ трагикѣ, въ которомъ гар-

монически слились бы и мощь Мочаловской скорби и совершенство Каратыгинской красоты.

Духъ сороковыхъ годовъ надо не искажать одностороннимъ подборомъ фактовъ, а, наоборотъ, стараться уловить во всей его полнотѣ. Отрицаніе Каратыгина—не этого времени. Оно пришло вмѣстѣ съ иной эпохой, отвергавшей всѣ очарованія Николаевской культуры. Каратыгинъ—Петербургъ! Что могло остаться отъ этой формулы, когда Петербургъ, какъ символъ титанически страстныхъ, петровскихъ стремленій впередъ, разомъ и навсегда потерялъ свое обаяніе послѣ Севастопольскаго разгрома? Реформы, которыхъ ждали, какъ благодѣянія просвѣщенной воли, пришли не въ годы сознанія національной мощи, а послѣ великой разрухи и темныхъ, глухихъ броженій. А вслѣдъ за этимъ могло ли не рухнуть все очарованіе русской романтики, не только не знавшей мятежныхъ мотивовъ, но въ самомъ пафосѣ своемъ такъ односторонне направленной на прославленіе все тѣхъ же началъ? Патріотическій репертуаръ сдѣлался предметомъ насмѣшки. Въ критикѣ замелькало слово ходульность, и подъ модное словцо подвели все, что дышитъ мощью широкаго сценическаго рисунка. Тѣ, кто не пренебрегаетъ исторіей сцены, тому ясно, какъ отомстила за себя красота въ эпоху неумолимой борьбы съ нею. Подъ видомъ священной простоты на сцену проникъ грубый натурализмъ мелодрамы, и въ шестидесятые годы Островскій оказался подъ пятой у переводчиковъ ‚Розовыхъ Павильоновъ‘. Выводя Мочалова-реалиста изъ этой позднѣйшей эпохи, когда были утрачены всѣ традиціи стараго театра, мы уничтожаемъ всякую связь между этимъ артистомъ и Каратыгинымъ. Кличъ—долой Каратыгина! рождается самъ собой, но, повторяемъ снова, это и есть великая ошибка предъ исторіей русскаго театра. Поступая такъ, мы произвольно стираемъ общій фонъ, на которомъ развернулась борьба двухъ артистовъ, и это не даетъ намъ извлечь самое цѣнное изъ ихъ сближенія.

Въ самомъ дѣлѣ, не было ли чего то родственнаго между двумя трагиками и притомъ именно въ той чертѣ, которая безвозвратно исчезла вмѣстѣ со старымъ театромъ? Сопоставимъ слова конечныхъ впечатлѣній: Каратыгинъ ‚беретъ въ охапку и уноситъ въ иной міръ‘. Мочаловъ выказываетъ ‚огонь и дикую мощь таланта‘, Каратыгинъ ‚увлекалъ всю залу‘, Мочаловъ такъ игралъ, что ‚становилось жутко, и морозъ подиралъ по кожѣ‘. А при описаніи внѣшности: Каратыгинъ—Карлъ Мооръ, вождь, ‚одно мановеніе котораго можетъ влить жизнь и душу цѣлой шайкѣ‘, Мочаловъ—Ричардъ, ‚зловѣщая фигура хромого демона съ судорожными движеніями, съ огненными глазами‘. Иной характеръ впечатлѣній, но одинъ и тотъ же языкъ. Такъ не говоримъ мы, но такъ передаютъ свои восхищенія люди, пораженные силою трагическаго.

Сохранить мощь этихъ образцовъ, еще болѣе смягчивъ Каратыгинскіе пріемы, долженъ былъ кто то третій, чей приходъ только угадывался. Мочаловское же искусство не осуществляло этой задачи. Оно разбивало величавую форму въ ея

цѣломъ, но тотъ же мотивъ величія неуклонно врывался въ отдѣльные пріемы. И развѣ мы не упрекнули бы Мочалова въ преувеличеніяхъ, если бы насъ перенесли въ старый театръ въ ту минуту, когда онъ потрясался отъ восторженныхъ рукоплесканій послѣ безобидной, чисто лирической фразы Гамлета о своемъ отцѣ: ‚Человѣкъ онъ былъ... изъ всѣхъ людей мнѣ не видать уже такого человѣка!‘ А если бы затѣмъ—въ той сценѣ, когда измученный приставаніемъ Гильденштерна Гамлетъ говоритъ, что не позволитъ играть его душой тому, кто не умѣетъ взять правильныхъ акордовъ на простой дудкѣ,—‚громъ рукоплесканій слился съ шумомъ паденія флейты‘,—такіе восторги вызвали бы въ насъ лишь досаду. Проглянувшее въ эту минуту ‚величіе во всей осанкѣ и во всѣхъ манерахъ‘ показалось бы намъ неумѣстнымъ, и мы навѣрное подумали бы, что исполнителю Гамлета слѣдуетъ почаще забывать о принцѣ и рисовать муки человѣка...

Эти примѣры, взятые изъ знаменитой статьи Бѣлинскаго о ‚Гамлетѣ‘, слишкомъ краснорѣчивы. Но еще большую вѣрность старымъ мотивамъ сохранялъ Мочаловъ при передачѣ русской романтики. Аполлонъ Григорьевъ очень красиво говоритъ о способности артиста даже въ эти пьесы вносить поэтическую окраску. Но вотъ извѣстная рецензія о роли Ляпунова, исполненной на гастроляхъ въ Харьковѣ. И какъ непохоже все, что мы находимъ здѣсь, на слова критика. Игра тоже неровная, и тѣ же жалобы на маленькій ростъ, неловкій станъ, странные, нерѣдко смѣшные жесты. Но вотъ настала ‚минута‘, и сейчасъ же—обычная мѣрка величія и мощи. ‚И какъ выросъ Мочаловъ, какъ перемѣнился, какая величественная осанка, какой взглядъ, голосъ, и это горестное, убійственное выраженіе лица!..‘ Въ другомъ же отзывѣ и прямо говорится, что лучшимъ мѣстомъ роли была сцена съ Фидлеромъ, та знаменитая сцена, которую такъ любили старые актеры за единственный въ своемъ родѣ эффектъ выбрасыванія коварнаго нѣмца черезъ окно. Вѣчно отвергаемое старое искусство никогда не позволяло Мочалову освободиться отъ его власти. Скорѣе наоборотъ, оно съ непонятной для насъ силой влекло его къ себѣ. Такъ, послѣ всѣхъ ликованій по поводу игры артиста въ подлинныхъ переводахъ Шекспира, самъ онъ при гастроляхъ въ провинціи, гдѣ все зависѣло отъ него лично, вновь возвращался къ Дюсисовой передѣлкѣ Отелло. А Чацкій? ‚Ну, какъ эта тирада—‚А судьи кто?‘—втянетъ меня въ трагическій тонъ‘, говорилъ Мочаловъ... Значитъ былъ этотъ тонъ, привыкая къ которому въ Шиллерѣ и Шекспирѣ, артистъ закрывалъ себѣ путь къ исполненію драматической роли героя Грибоѣдовской пьесы! Вотъ мысль, съ которой не согласился бы ни одинъ изъ позднѣйшихъ актеровъ, такъ какъ потомъ каждый Гамлетъ и Фердинандъ неизмѣнно блистали и въ Чацкомъ.

Чѣмъ же было искусство Мочалова, если идеаломъ его являлся не реализмъ, а врагомъ не ‚траженіи‘ Дюсиса? Не возвращаемся ли мы вновь къ словамъ Бѣлинскаго о пиэзи, къ опредѣленію искусства черезъ не-искусство? Да, мы приходимъ именно сюда, но безсильно кружиться около тайны—удѣлъ всѣхъ, кто начинаетъ

говорить о великомъ трагикѣ. И едва ли не самое разумное опредѣлять тотъ кругъ сценическихъ идей, ту атмосферу, на почвѣ которой могло зародиться чудо. Притягивая Мочалова къ реализму, мы неизбѣжно подходимъ къ самымъ досаднымъ сближеніямъ, къ тому личному искусству недавнихъ дней, которое, исходя изъ преданія о великомъ артистѣ, выродилось въ сдавленный крикъ и жалкую гримасу неврастеника. Оргіазмъ великаго трагика не былъ этимъ искусствомъ послѣдняго, изнемогающаго стона. На стражѣ подобныхъ заблужденій стояло священное преданіе стараго театра, и Мочаловъ, этотъ пѣвецъ тоски и неудовлетворенности, влагалъ все тотъ же полный звукъ въ свои мятущіеся стоны, въ тѣ моменты ‚макабрской пляски отчаянія, веселящагося своими муками, упивающагося своими жгучими терзаніями‘, когда, по описанію Бѣлинскаго, ‚двѣ тысячи голосовъ сливались въ одинъ крикъ одобренія, четыре тысячи рукъ соединялись въ одинъ плескъ восторга—и отъ этого оглушающаго вопля отдѣлялся неистовый хохотъ и дикіе стоны одного человѣка, бѣгавшаго по широкой сценѣ, подобно вырвавшемуся изъ клѣтки льву‘. Этотъ діонисійскій крикъ муки и освобожденія можетъ звучать съ такой силой лишь тогда, когда онъ предвѣщается всѣмъ духомъ игры. И что тутъ были предвѣщанія, ясно изо всего, что мы знаемъ о странномъ, разодранномъ, то подчеркнуто тускломъ, то безумно сверкающемъ стилѣ Мочалова. ‚Щепкинъ умѣетъ заинтересовать зрителей судьбою простого человѣка и заставлять ихъ рыдать и трепетать отъ страданій какого нибудь матроса, какъ Мочаловъ заставляетъ ихъ рыдать и трепетать отъ страданій принца Гамлета или полководца Отелло‘, говоритъ Бѣлинскій, и въ этомъ противоположеніи, какъ и въ эпитетахъ ‚принцъ‘ и ‚полководецъ‘, такъ ясно сказывается мысль критика о томъ, что начало русской школы, какъ драматизма обыденности, идетъ не отъ Мочалова. Тѣми же чертами рисуетъ стиль Мочалова и Аполлонъ Григорьевъ, который въ своей увлекательной ‚Одиссеѣ о послѣднемъ романтикѣ‘, и возвращеніемъ къ термину трагизмъ, и злой насмѣшкой надъ попытками опростить Гамлета вновь переноситъ насъ въ атмосферу стараго театра.

И если мы вновь хотимъ этого театра мощныхъ, широкихъ образовъ, если намъ снова грустно безъ сказокъ, безъ страсти, безъ міра плѣнительной грезы, наконецъ, безъ той поэзіи трагическаго, которая жила въ театрѣ сороковыхъ годовъ, мы должны снова вернуться къ Каратыгину. На этомъ пути насъ не можетъ пугать потеря личнаго начала творчества, которое такъ дорого дѣятелямъ русской сцены. Каратыгинская законченность никогда не стояла въ борьбѣ съ нимъ. Если соблазнъ для такого взгляда и открываютъ нѣкоторыя статьи Бѣлинскаго, то это тѣ статьи, которыя писались критикомъ подъ первымъ впечатлѣніемъ вновь поразившаго и не принимаемаго еще искусства. Когда же онъ принялъ правду новой формы, черезъ нее открылась ему и интимная прелесть творчества. ‚Мы далеки отъ мысли, чтобы Каратыгинъ, какъ артистъ, лишенъ былъ чувства‘,—писалъ онъ въ той статьѣ, гдѣ подводилъ итогъ своимъ сценическимъ впечатлѣніямъ. Въ той

статьѣ, гдѣ онъ говоритъ затѣмъ о пользѣ для артиста усвоенной имъ вначалѣ класической манеры и послѣ страшныхъ, неумолимыхъ оговорокъ о Мочаловѣ грезитъ объ истинно великомъ актерѣ, какъ примирителѣ искусства двухъ трагиковъ.

Мысль Бѣлинскаго находится въ глубокой гармоніи съ цѣлымъ рядомъ анекдотовъ объ артистѣ. До самозабвенія вживаясь въ роль, онъ часто совсѣмъ не владѣлъ собой въ сильныхъ сценахъ, и тогда суфлеру приходилось кричать ему о томъ, что онъ и взаправду убьетъ свою жертву. Подобные случаи расправъ Каратыгина съ Максимовымъ, Прусаковымъ или Копыловой, когда вынуждены были опустить занавѣсъ среди акта, давно извѣстны изъ театральныхъ мемуаровъ. Но враги артиста не хотѣли считаться даже съ этимъ голосомъ фактовъ и создали безсмысленную легенду о холодности и бездушности трагика. Мы видѣли уже, что подъ нею нельзя подписать имя Бѣлинскаго. Но у Каратыгина былъ и другой защитникъ. Въ пору его шумныхъ гастролей въ Москвѣ, когда даже тѣ, кого принято считать его противниками, прибѣгали въ своихъ оговоркахъ къ такимъ словамъ, которыхъ не пришлось потомъ слушать ни одному артисту, нашлись люди, готовые обострить до неумолимой вражды соревнованіе двухъ трагиковъ. Въ театрѣ послышалось шиканіе. Но въ эту минуту въ креслахъ вдругъ выросла фигура сидѣвшаго среди публики Мочалова. „Эй вы, мочаловцы, стыдитесь, не срамите себя!“— громко крикнулъ онъ и, подойдя къ оркестру, началъ аплодировать Каратыгину.

Какъ типиченъ для нашей культуры, съ ея страстью кружковщины, свистопляски и неумолимыхъ походовъ на разъ намѣченную жертву, этотъ презрительный окликъ Мочалова на мочаловцевъ! Какъ средство воздѣйствія, это была поистинѣ героическая мѣра. Но Каратыгину не помогла и она.

Подошелъ конецъ пятидесятыхъ годовъ; надвинулась эпоха писаревщины... что же могло остаться отъ преданія объ артистѣ, который всю жизнь являлся пламеннымъ апостоломъ сценической красоты? Его имя сдѣлалось мишенью безконечныхъ насмѣшекъ, и пресловутый Скабичевскій считалъ долгомъ приплести трагика даже къ первой постановкѣ „Ревизора“, къ которой онъ имѣлъ столько же отношенія, какъ и султанъ Махмутъ-турецкій. Но стоило ли считаться съ маленькой натяжкой, когда радикальное улюлюканіе считалось хорошимъ, а главное „самымъ передовымъ“ тономъ?

Но Каратыгина нельзя было свергнуть одного. Бороться съ его преданіемъ значило бороться съ самой идеей трагическаго, низводимаго такимъ путемъ до реальной драмы. И когда все слилось въ воплѣ о безстильномъ Мочаловскомъ оргіазмѣ,—тогда отъ русской сцены пугливо отлетѣли обѣ великія тѣни.

О РИТМѢ ПУШКИНСКОЙ ‚РУСАЛКИ‘

(Отрывокъ)

Валеріанъ Чудовскій

I. Введеніе. О ‚сказовомъ разборѣ‘



тихъ живетъ сказомъ. Изслѣдовать стихъ въ отношеніи формы, это значитъ вслушаться въ него. Каждый стихъ, каждое стихотвореніе имѣютъ свой слуховой обликъ, вполнѣ опредѣленный. Именно этотъ слуховой обликъ и есть единственное подлинное выраженіе и осуществленіе творческой воли поэта, его мысли и чувства; если бъ было не такъ, если бы ‚идеи‘, слова, ихъ явный смыслъ сами по себѣ выражали то, что волилъ поэтъ, если бы слова въ простомъ словарномъ своемъ истолкованіи имѣли то значеніе, которое обычно приписываютъ имъ изслѣдователи и критики,—то перестановка словъ, разрушеніе стихотворности нисколько не мѣняли бы цѣнности произведенія. Эта простѣйшая изъ истинъ словесной эстетики до странности не осознана! Въ полномъ собраніи стихотвореній величайшаго нашего поэта переставьте всѣ слова такъ, чтобы въ синтаксически безукоризненномъ изложеніи остались всѣ тѣ же самыя мысли безъ единой перемѣны въ смыслѣ и даже въ самой силѣ выраженія—ибо вѣдь ни единой буквы, ни единой запятой не измѣнилось въ нихъ, и посмотрите, какъ ничтожны сдѣлаются всѣ критическія сужденія о Пушкинѣ, всѣ доказательства его величія, всѣ мысли и соображенія, нагроможденныя о немъ отъ Бѣлинскаго до Венгерова; вы увидите, что все сказанное о міросозерцаніи Пушкина, о гармонійности его творческой природы, о внутренней связи его съ душою народа, о вѣрности и глубинѣ его чувства, о всемъ духовномъ содержаніи его поэзіи—все это относилось лишь къ стихотворной формѣ того, что онъ писалъ, къ тому единому обстоятельству, что слова свои онъ располагалъ въ опредѣленной послѣдовательности ударныхъ и неударныхъ слоговъ. Ибо достаточно нарушить эту послѣдовательность, чтобы эти самыя геніальныя, глубокія, вѣщія слова сравнялись съ той равниной, надъ которой такъ высоко подъятъ Пушкинъ, слагатель размѣренной рѣчи.

Все это такъ ясно для того, кто осозналъ безмѣрную надъ нами силу ритма! Напрасно столько ученыхъ критиковъ и историковъ литературы пытались сблизить поэзію, по способу ея на насъ воздѣйствія—съ наукою и философіей, относя это ея воздѣйствіе въ область умопостигаемаго и слововыразимаго. Напрасно они разсуждали о поэтахъ. Нѣтъ! Поэзія—сестра зодчества, ваянія, живописи и

музыки, ибо воздѣйствіе ея—чисто чувственное, ирраціональное, несоизмѣримое ни съ какимъ словеснымъ истолкованіемъ. Не къ отвлеченному разуму, подобно философіи, обращена поэзія, а къ чувственной, безразсудочной, ищущей наслажденія, плоти человѣческой!

Воздѣйствіе стихотворенія предполагаетъ совершенно такое же претвореніе внѣшняго физическаго, вещественнаго явленія въ органѣ чувственнаго воспріятія, какъ и воздѣйствіе картины или изваянія. Подобіе поэзіи, ваянія и живописи становится близкимъ сходствомъ по отношенію къ музыкѣ: ибо очевидно, что органомъ чувственнаго воспріятія поэзіи является ухо. Внѣшнимъ же физическимъ возбудителемъ эстетическаго наслажденія является произнесеніе стиховъ вслухъ, живой человѣческій голосъ.

Стихъ живетъ сказомъ; стихъ невозможенъ внѣ сказа. Читать стихи въ книгѣ—то же самое, что читать музыкальное произведеніе въ нотахъ, не слушая его. И мы—почти всѣ, почти всегда—добровольно обрекаемъ себя на то, на что былъ трагедійно обреченъ Бетховенъ своею глухотой!

Я выше сказалъ, что каждый стихъ имѣетъ свой вполнѣ опредѣленный слуховой, или сказовой, обликъ.

И эту истину мы забываемъ. Древніе, повидимому, твердо знали ее. Сказъ, священное оживотвореніе стиха отняли мы у поэта, назвали декламаціей и отдали на поруганіе. Намъ кажется, что поэтъ ‚пишетъ‘ стихи, создаетъ ихъ на бумагѣ въ какой-то отвлеченной, безтѣлесной формѣ, нимало не заботясь о томъ, какъ зазвучатъ они передъ людьми.

‚Декламація‘ же появляется когда нибудь впослѣдствіи, какъ произвольное, совсѣмъ необязательное дѣйствіе, предполагающее какое-то новое, независимое (!) отъ поэта умѣніе. О, какое кощунство!

На самомъ дѣлѣ стихъ имѣетъ звуковой обликъ, совершенно такой же опредѣленный, какъ и музыкальное произведеніе. Какъ бы субъективенъ ни былъ музыкальный исполнитель, онъ долженъ соблюсти не только общій ритмъ и темпъ, но и все сложное построеніе агогики и динамики въ данной пьесѣ. При правильномъ преподаваніи музыки личность исполнителя подавляется до тѣхъ поръ, пока онъ не подчинится вполнѣ основнымъ законамъ исполненія. Въ искусствѣ произносить стихи такъ же повидимому было поставлено дѣло у древнихъ: у нихъ подолгу и помногу учились положительнымъ законамъ сказа.

Мы же имѣемъ взамѣнъ лишь геніальничаніе и отсебятину актеровъ и любителей ‚декламаціи‘...

Въ созиданіи стиха есть три момента. Во-первыхъ, внутреннее духовное переживаніе поэта; во-вторыхъ, приданіе этому переживанію внѣшней формы въ видѣ размѣренной рѣчи, или собственно стиха; наконецъ, въ-третьихъ, произнесеніе стиха такъ, чтобы онъ могъ быть воспринятъ другими людьми и чтобы имъ стало понятнымъ переживаніе поэта.

И вотъ хорошіе стихи должны быть написаны такъ, чтобы всѣ три момента, т. е. волненіе поэта, самые стихи, какъ слуховое явленіе, и впечатлѣніе слушающаго совпадали до полнаго тождества.

Поэтъ не можетъ включить въ стихи абсолютно ничего, что не могло бы быть передано голосовыми средствами, т. е. сказомъ. Съ другой стороны, человѣкъ, произносящій стихи согласно правиламъ художественнаго сказа, не можетъ включить въ свой сказъ абсолютно ничего, что не было бы дано въ самихъ стихахъ.

Такимъ образомъ я подхожу къ основному положенію того, что я хотѣлъ бы назвать способомъ сказового разбора стиховъ или, если вы любите иностранныя слова, методомъ декламаціоннаго анализа.

Задачи сказового разбора въ цѣломъ могутъ быть намѣчены лишь приблизительнымъ образомъ.

Эта область представляетъ еще почти полный хаосъ. Здѣсь потребуются усилія геніальныхъ поэтовъ и глубокомысленныхъ теоретиковъ. Одно лишь можно сказать: идеальнаго совершенства въ смыслѣ сказовой фонетики стихъ никогда не достигнетъ, потому что языкъ создавался независимо отъ требованій поэзіи.

Гораздо отраднѣе обстоитъ дѣло съ ритмомъ. Здѣсь уже ясно различимы большія возможности. Вѣдь совершенно очевидно, что внутреннее содержаніе стиховъ находится въ тѣснѣйшей связи съ ритмической формой, въ которую оно выливается, т. е. съ размѣромъ и строфичностью.

На почвѣ этого положенія можетъ вырасти цѣлая стройная теорія о соотвѣтствіи формы и содержанія. Это въ значительной мѣрѣ дѣло будущаго. До сихъ поръ работавшіе изслѣдователи сдѣлали, если не ошибаюсь, поразительно мало.

За послѣдніе годы обратила вниманіе одна весьма значительная попытка формально обслѣдовать русскій стихъ, именно обслѣдованіе Андреемъ Бѣлымъ четырехстопнаго ямба. Андреемъ Бѣлымъ сдѣланъ великій починъ. [1] Я очень уважаю трудъ Андрея Бѣлаго, я любуюсь на него, но я долженъ довольно рѣшительно отъ него отмежеваться... И помимо Бѣлаго теперь часто приходится слышать указанія на осложненія метра у того или иного поэта. Указываютъ на то, что въ такомъ-то мѣстѣ ямбъ сбивается на пиррихіи или даже на трохей, [2] но ограничиваются такимъ

[1] Весьма, однако, вѣроятно, что честь первыхъ прозрѣній въ новыя теоретическія возможности стихосложенія принадлежитъ Валерію Брюсову.

[2] Читателямъ, не успѣвшимъ освоиться съ заимствованной отъ древнихъ терминологіей новѣйшей русской піитики, напомнимъ, что, вопреки школьному ученію, т. наз. ‚ямбическіе' русскіе стихи изобилуютъ пиррихіями (двухсложная стопа безъ ударній: ⏑ ⏑) и спондеями (два ударныхъ: — —). Въ русской піитикѣ еще не обозначилась необходимость различать четырехсложныя стопы отъ соединенія двухсложныхъ. Поэтому мы говоримъ объ эпитритахъ (напр.: ‚чуденъ твой даръ'—три ударныхъ и одинъ неударный, причемъ сообразно съ мѣстомъ послѣдняго различается эпитритъ первый, второй, третій и четвертый) и о пэонахъ (три неударныхъ при одномъ ударномъ, съ подраздѣленіемъ на пэонъ 1-й, 2-й 3-й и 4-й: ‚озаренный' и т. п.).

голымъ указаніемъ, т. е. признаютъ, что осложненіе метра есть либо причуда поэта, либо эстетическая самоцѣль, т. е. что перебой ямба самъ по себѣ представляетъ красоту, безъ дальнѣйшаго обоснованія. Таковъ опять таки пріемъ Андрея Бѣлаго, по крайней мѣрѣ въ общей схемѣ.

Это—пагубное послѣдствіе мертваго духа книжнаго, изученія не живого сказового стиха, а трупа его, въ книгѣ погребеннаго.

Сказовой же разборъ требуетъ прежде всего, чтобы каждая особенность метра была немедленно объяснена показаніемъ полнаго соотвѣтствія ея опредѣленному моменту въ поэтическомъ содержаніи. Если соотвѣтствія нѣтъ,—то плохъ поэтъ. Тогда осложненіе метра есть только мнимое ритмическое богатство.

Методъ Андрея Бѣлаго чисто индуктивный... Онъ изслѣдуетъ стихи чисто механически, какъ нѣчто данное, и ждетъ, какіе обобщающіе выводы изъ этого получатся. Пока получилось—очень мало.

Методъ сказового разбора, о которомъ мы говоримъ теперь,—чисто дедуктивный. Онъ всѣ ритмическіе пріемы разсматриваетъ, какъ частичное приложеніе общихъ психо-эстетическихъ положеній.

Передъ тѣмъ какъ перейти къ простѣйшему метрическому разбору Пушкинской ‚Русалки‘ по сказовому методу, разбору, который, къ сожалѣнію, будетъ пока только намѣченъ вчернѣ и совсѣмъ не будетъ касаться фонетической стороны произведенія (потому что, какъ я уже сказалъ, этой стороны мы касаться еще не въ силахъ вообще, да и врядъ ли когда бы то ни было исчерпаемъ ее удовлетворительно)—я намѣчу основу подобнаго разбора.

Какое главное средство воздѣйствія, которымъ пользуется здѣсь Пушкинъ?—Ритмъ, конечно, размѣренность рѣчи. Попытайтесь-ка переложить ‚Русалку‘ на неразмѣренную рѣчь, то, что мы называемъ, не совсѣмъ точно, прозой—и даже съ полнымъ сохраненіемъ всѣхъ образовъ и мыслей, получится воздѣйствіе несравненно слабѣйшее.

Итакъ—ритмъ. Но въ какомъ, если такъ можно спросить, въ какомъ modus? Ритмъ, какъ соблюденіе метра? Нѣтъ, нѣтъ, никоимъ образомъ! Но ритмъ, какъ нарушеніе метра. Этотъ основной тезисъ совершенно просто дедуктивно получается изъ того, что мы уже сказали о сказовомъ разборѣ. Дѣйствительно, мы теперь смотримъ съ точки зрѣнія чистаго ритма; сказовое голосоведеніе, какъ динамика, совершенно отпало. Какія же средства остаются въ распоряженіи поэта и декламатора—а мы указали уже, что эти средства должны быть тождественны въ замыслѣ поэта и въ осуществленіи декламатора? Конечно, остаются только ускореніе и замедленіе сказа. Но совершенно очевидно, что въ чистомъ ‚рубленомъ‘ ямбѣ всякое замедленіе или ускореніе было бы произволомъ, актерской отсебятиной. Вѣдь мы уже установили, что декламаторъ не имѣетъ права внести чего бы то ни было такого, что не дано въ текстѣ стиха. И потому (замѣтьте, что это дедукція) Пушкину оставалось только одно: каждый разъ, какъ

онъ чувствовалъ, что смыслъ того, что онъ говоритъ, требуетъ замедленія сказа, сбивать ямбъ на спондей; наоборотъ, когда онъ зналъ, что требуется ускореніе, онъ сбивалъ ямбъ на пиррихій. [1]

Но есть еще одинъ способъ ломки ямба. Въ чистомъ ямбѣ половина слоговъ ударные, половина неударные; значитъ, на основаніи школьной теоріи мы въ правѣ ожидать, что всѣ граматическія и логическія ударенія придутся на четныя мѣста. Какое однообразіе! И что тогда остается для художественнаго сказа? Но достаточно заглянуть въ ‚Русалку' для того, чтобы успокоиться: Пушкинъ богато использовалъ тѣ сказовыя возможности, которыя даетъ помѣщеніе ударенiй именно на нечетныя, неударныя мѣста. И здѣсь получается весьма любопытное явленіе, къ которому опять есть чисто дедуктивный подходъ: слова, ударенiе которыхъ попадаетъ на неударное мѣсто, получаютъ удвоенную значительность. Это что-то вродѣ античной фигуры двойного отрицанія. Музыка даетъ намъ богатѣйшія, но трудно изслѣдуемыя аналогіи въ т. наз. синкопическомъ ритмѣ.

Быть можетъ, покажется, что то, что я говорю, вноситъ хаосъ въ стихосложеніе; ямбъ перестаетъ быть ямбомъ. Отчасти это такъ. Мнѣ бы не понравилось школьное заявленіе, что ‚Русалка' написана пятистопнымъ ямбомъ. Гораздо научнѣе и методологійно правильнѣе сказать, что она написана пятистопнымъ смѣшаннымъ стихомъ, именно стихомъ спондео-пиррихіо-ямбическимъ. И самая важная суть, весь узоръ произведенія данъ именно въ спондеяхъ и пиррихіяхъ; ямбы—только канва, по которой расшитъ узоръ. Но это не анархія.

Мнѣ представляется одинъ грубый примѣръ. Если взять металлическій стержень и рѣзко сломать его, то мѣсто перелома сильно нагрѣется. То же и съ ямбомъ; при рѣзкой ломкѣ его развивается теплота. Но вѣдь для того, чтобы теплота развивалась, нуженъ стержень и даже именно очень твердый металлическій стержень. И вотъ поэтъ изъ всего второстепеннаго, не нужнаго ему для сказового воздѣйствія матеріала, куетъ этотъ стержень. Для того, чтобы спондео-пиррихическія нарушенія метра дѣйствовали на слушателя, необходимо, чтобы послѣдній все время ясно ощущалъ, что стержень, который для него ломаютъ,—ямбическій. Итакъ, роль ямба—служебная, подчиненная въ томъ стихѣ, который мы называемъ ямбическимъ.

Нарушенія ямба возможны трехъ степеней. [2] И должно сказать, что Пушкинъ пользуется только первой степенью. Пользуется онъ нарушеніями съ геніальной гибкостью и изобрѣтательностью, но не съ геніальной смѣлостью, отнюдь нѣтъ.

---

[1] Термины ‚замедленіе' и ‚ускореніе' слѣдуетъ понимать осторожно: напѣвные пэоны могутъ быть произносимы чрезвычайно медленно. Можно было бы замѣнить ихъ понятіями ‚утяжеленіе' и ‚облегченіе', но послѣднія не столь вразумительны въ отношеніи ритма.

[2] Первая степень нарушенія ямба есть замѣна ямба спондеемъ или пиррихіемъ. Можетъ еще случайно получиться хореоподобная стопа, но этотъ хорей не можетъ быть заключенъ въ одномъ словѣ. Вторая степень, т. е. перебой болѣе сильный, есть замѣна ямба чистымъ хореемъ

‚Русалка'—очень умѣренное и сдержанное произведеніе. Отчасти это основано на поразительной размѣренности и умѣренности Пушкинскаго генія, отчасти на томъ, что онъ стоитъ въ началѣ; изумительно, что онъ и то нашелъ. Но нужно же оставить что нибудь и самому всеобъемлющему изъ всѣхъ геніевъ—Времени. Теперь время пришло, и скоро мы увидимъ удивительныя вещи...

Перебои ямба, по основному положенію сказового разбора, каждый разъ соотвѣтствуютъ какой нибудь надобности внутренняго поэтическаго содержанія. Это наша азбука. Въ этомъ отношеніи они распадаются на два раздѣла.

Въ первомъ раздѣлѣ тѣ перебои, которые основаны на необходимости, на общеобязательныхъ особенностяхъ: поэтъ не можетъ не сдѣлать перебоя, потому что иначе этого общаго момента выразить нельзя. Напримѣръ, если въ драматическомъ дѣйствіи данное лицо было спокойно, а потомъ вдругъ разсердилось, то необходимъ перебой перваго раздѣла. Во второй раздѣлъ входятъ перебои, которые вообще въ данномъ случаѣ не необходимы, но которыми поэтъ пользуется для того, чтобы охарактеризовать именно данное положеніе или лицо. Я еще не нашелъ вполнѣ удовлетворительныхъ обозначеній для этихъ двухъ раздѣловъ. Пока я буду называть ихъ—перебоями органическими и перебоями лейтмотивными.

II. Ритмъ ‚Русалки'

‚Русалка' начинается явленіемъ мельника. Мельникъ старъ. Я убѣжденъ, что онъ страдаетъ ревматизмомъ. Такъ много ему приходится работать у холодной воды. Во всякомъ случаѣ суставы его давно заржавѣли. При поднятіи занавѣса онъ, я думаю, садится, и сразу обнаруживается, какъ плохо сгибаются его старыя колѣни. Онъ кряхтитъ.

Было бы поистинѣ изумительно, если бы этотъ дряхлый старикъ сталъ чеканить намъ четкій пятистопный ямбъ. И дѣйствительно, онъ говоритъ:

Охъ, то то всѣ вы, дѣвки молодыя,
Всѣ глупы вы. Ужъ если подвернулся
Къ вамъ человѣкъ...

то есть, для всякаго непредубѣжденнаго человѣка, который не ищетъ ямба тамъ, гдѣ его нѣтъ:

— — |⏑ —| — — |⏑ ⏑| ⏑ —| ⏑
— — |⏑ —| — — |⏑ ⏑| ⏑ —| ⏑
— ⏑ |⏑ —|

данным хотя бы въ одномъ словѣ. Въ ‚Русалкѣ' я этой степени не замѣтилъ; есть ли онъ вообще у Пушкина—я не знаю, равно какъ и у позднѣйшихъ поэтовъ. Помню случайно одинъ примѣръ въ ‚Путникѣ' Брюсова (произведеніи, имѣющемъ, къ слову сказать, громадное значеніе въ отношеніи метра): ‚Тайна? Какъ въ книгахъ? Я прочла ихъ много'...

Вотъ спондаическая тяжесть старости на плечахъ этого согбеннаго человѣка! Здѣсь на 12 стопъ только 5 несомнѣнныхъ ямбовъ.[1]

Всѣ перебои здѣсь очевидно лейтмотивные, характеризующіе стараго мельника, а не органическіе.[2]

Покряхтѣвъ такимъ образомъ, мельникъ провозглашаетъ правило, какъ нужно поступить ‚если подвернулся человѣкъ завидный'... Конечно, правило это онъ провозглашаетъ внушительно, безъ кряхтѣнія, вполнѣ отчетливо. И мы слышимъ чистый ямбъ:

Такъ должно вамъ его себѣ упрочить.

Но эта четвертая, дѣйствительно ямбическая, строчка достигаетъ еще и другой цѣли, и въ этомъ двойственномъ достиженіи видно все восхитительное мастерство Пушкина. Вѣдь нужно еще сообщить намъ, что основа произведенія, та канва, по которой будетъ расшитъ узоръ, тотъ стержень, который поэтъ будетъ ломать— ямбическій. Этотъ четвертый стихъ и говоритъ намъ это. Какіе бы дальше ни нагромождались пиррихіи и спонден, мы уже знаемъ, что основа произведенія ямбическая.

Далѣе мельникъ начинаетъ поучать и дѣлаетъ это на протяженіи $12^1/_2$ строчекъ. Только что онъ явилъ намъ свою старческую немощь; теперь же—силу, т. е. мудрость. Очевидно, сказовые пріемы рѣчи его должны рѣзко измѣниться. Такъ и есть: въ теченіе 12 строкъ нѣтъ ни одного ясно выраженнаго спондея, стихъ течетъ съ гладкою убѣдительностью.

А потомъ онъ опять начинаетъ жаловаться, и уже восклицаніе ‚да нѣтъ', которое представляетъ во всякомъ случаѣ не чистый ямбъ, предупреждаетъ насъ о перемѣнѣ ритма.[3]

Отмѣтимъ дальше чисто ямбическую строчку:

Готовы цѣлый день висѣть на шеѣ.

Она напоминаетъ одно предположеніе Андрея Бѣлаго, одинъ изъ немногихъ общихъ выводовъ, какіе дѣлаетъ этотъ эмпирикъ стихосложенія, но выводъ, дѣлающій ему величайшую честь: именно предположеніе, что чистый ямбъ лучше всего вызываетъ зрительный образъ. И вотъ здѣсь чистый ямбъ, и мы видимъ объятіе влюбленныхъ. Кромѣ того, этотъ стихъ опять напоминаетъ намъ о ямбической основѣ произведенія.

---

[1] Между прочимъ замѣчательно метрическое сходство первыхъ двухъ строкъ, въ которыхъ по два спондея, по два ямба, по одному пиррихію занимаютъ одинаковыя мѣста, при одинаковомъ гиперкаталектическомъ окончаніи. Разницу даетъ одно лишь препинаніе.

[2] Трохаическій перебой въ началѣ третьей строки въ словахъ к ъ в а м ъ ч е (ловѣкъ) есть все-таки перебой первой степени (см. выше), потому что хорей находится въ двухъ словахъ.

[3] Въ слѣдующихъ двухъ строчкахъ три раза мѣстоименіе ‚в ы' стоитъ на неударныхъ мѣстахъ стопъ и тѣмъ перебиваетъ ямбъ. Къ этому мѣстоименію мы еще вернемся.

Далѣе перебой на восклицаніи ‚глядь' заставляетъ насъ обратить особенное вниманіе на то именно, ради чего и воскликнуто ‚глядь'. А сейчасъ потомъ начинается полное брюзжаніе, строка—

Осталася ни съ чѣмъ... Охъ, всѣ вы глупы!

почти вся состоитъ изъ тѣхъ же неуклюжихъ ударенiй, какъ и въ началѣ.[1]

Затѣмъ вступаетъ дочь...

Въ словахъ, въ нашихъ безсильныхъ словахъ, слишкомъ мало можно дать ощущеніе колѣнопреклоненія; и потому я даже не попытаюсь сказать что нибудь о красотѣ этого женскаго образа, единственное достойное отношеніе къ которому есть именно нѣмое колѣнопреклоненіе...

Вступленіе ея, очевидно, должно быть ритмически выдѣлено и опредѣленно противопоставлено всему, что говорилъ мельникъ. И она начинаетъ съ двухъ п э о н о в ъ:

Почему же
Ты думаешь,..

На восемь слоговъ—два ударенія: какая женственная мягкость, какая нѣжучесть вступленія!

Затѣмъ идутъ опять тяжеловатыя строчки старика.[2]

И опять прозрачные, легкіе стихи дочери, безъ единаго спондея; пэоны въ первыхъ двухъ строчкахъ очень подчеркиваются тѣмъ, что эти двѣ строчки совершенно подобны, т. е. одинаковые четвертые пэоны занимаютъ то же самое мѣсто, при одинаковой цезурѣ:

Онъ занятъ; мало ль у него заботы?
Вѣдь онъ не мельникъ; за него не станетъ
Вода работать!

Здѣсь, пожалуй, самое мѣсто, чтобы осложнить наше изслѣдованіе новымъ пріемомъ. Мы все время говорили о количествѣ ударенiй. Самое простое, очевидно прямо сосчитать ихъ. Школьная теорія говоритъ, что въ пятистопномъ ямбѣ на строчку приходится непремѣнно пять ударенiй. Это явный вздоръ. Мы будемъ считать ударенія безъ всякаго предубѣжденія, прямо утверждая, что всякое самостоятельное слово несетъ свое удареніе, и непремѣнно т о л ь к о о д н о удареніе.[3]

---

[1] Знаменательное явленіе есть въ слѣдующей строчкѣ. Сила упрека заключена здѣсь въ числительное ‚с т о', и вотъ оно дано на слабомъ, неударномъ мѣстѣ. Это еще въ большей степени, чѣмъ предшествующее ‚глядь'—блестящій примѣръ того явленія, которое я выше сблизилъ съ античнымъ двойнымъ отрицаніемъ. Слово ‚сто' потому такъ сильно, что оно ломаетъ ямбъ.

[2] Пять перебоевъ, благодаря односложнымъ словамъ на неударныхъ мѣстахъ, т. е. 5 спондеевъ и хореоподобныхъ стопъ I-й степени и только два явныхъ пиррихія, остальное ямбъ.

[3] Энклитическія слова, всѣ предлоги, многіе союзы, частицы—ударенія не несутъ. Мѣстоименія иногда несутъ, иногда нѣтъ;—послѣднее въ томъ случаѣ, если личныя мѣстоименія стоятъ непосредственно передъ своимъ глаголомъ. Изъ союзовъ несутъ удареніе (о чемъ будетъ рѣчь позже)—раздѣлительные и противоположительные.

Впрочемъ необходимо замѣтить, что простой подсчетъ ударенiй со сведенiемъ ихъ съ среднему числу ударенiй на строчку—не вполнѣ убѣдителенъ. Пока остается неяснымъ вопросъ, сколько должно быть ударенiй на строчку въ нормальномъ пятистопномъ ямбѣ? Очевидно, не пять. Каждое четырехсложное слово, а ихъ много, поглощаетъ одно удареніе, также и стеченіе двухъ трехсложныхъ; каждое самостоятельное односложное можетъ прибавить лишнее удареніе, но не непремѣнно, потому что вѣдь часто оно приходится на ударную часть стопы, рядомъ съ трехсложнымъ словомъ, и тогда вмѣстѣ они даютъ нормальныхъ два ямба.

Я не знаю, существуютъ ли въ русскомъ языковѣдѣнiи матерiалы по вопросу: сколько вообще въ русскомъ языкѣ ударяемыхъ слоговъ на сто? Самъ я дѣлалъ лишь очень неполный подсчетъ ударенiй въ прозѣ Тургенева и получилъ, для ударяемыхъ слоговъ, отъ 35 до 42%. Подсчеты страшно затрудняютъ полуударныя слова, пока для нихъ не будетъ выработана класификацiя.

Этотъ подсчетъ показываетъ, что въ пятистопномъ ямбѣ можетъ быть не болѣе $4^1/_2$ ударенiй на строчку.[1]

Но здѣсь есть большiя затрудненiя. Во первыхъ, можетъ быть,—я этого утверждать не рѣшаюсь, это догадка, провѣрка которой потребовала бы колосальной статистической работы,—быть можетъ, стихъ, размѣрность рѣчи имѣетъ свойство сгущать ударенiя. Т. е. я хочу сказать, что если у Тургенева я нашелъ отрывокъ, гдѣ ударные слоги составляли лишь 25% всѣхъ слоговъ, то врядъ ли найдется поэтъ, который станетъ писать пятистопный ямбъ съ $3^1/_2$ ударенiями на строчку. Вѣроятно, въ умѣ поэта слова естественно подбираются такъ, что ударенiй приходится больше; этого требуетъ отчетливость стиха. Быть можетъ, и въ этомъ отношенiи возможенъ шагъ впередъ, и въ будущемъ мы, пожалуй, увидимъ ‚ямбы' и съ еще меньшимъ числомъ ударенiй.

Вообще—какъ подбираетъ поэтъ слова? Вѣдь находитъ же онъ для гексаметра слова съ болѣе разрѣженнымъ удареніемъ, чѣмъ для ямба?

Второе затрудненiе въ томъ, что если несомнѣнно, что учащенiе ударенiй утяжеляетъ ямбъ, а разрѣженiе облегчаетъ его; если, съ другой стороны, извѣстно, что въ естественной русской рѣчи около 40% ударныхъ слоговъ, и что, слѣдовательно, въ пятистопномъ ямбѣ не больше $4^1/_2$ ударенiй на строчку; то изъ этого слѣдуетъ, что чисто ямбическiя строчки, имѣющiя дѣйствительно пять ударенiй, должны бы казаться тяжелыми. Между тѣмъ это не такъ, и это вѣдь вполнѣ понятно. Тяжелъ только спондей, а ямбъ самъ по себѣ легокъ и красивъ. Да и въ конечномъ то выводѣ, мы вѣдь все таки вѣримъ, что ‚Русалка' написана главнымъ образомъ пятистопнымъ ямбомъ, такъ что когда поэтъ изрѣдка даетъ намъ настоящiй ямбъ, то

[1] Кстати, вполнѣ понятно, что гиперкаталектическое окончанiе повышаетъ вѣроятность ударенiя, ибо на гиперкаталексу можетъ прiйтись ударное слово. Только по школьной ереси о русскомъ ямбѣ разница между мужскимъ и женскимъ окончанiемъ не измѣняетъ еретическаго числа 5 ударенiй.

это насъ радуетъ. Кромѣ того, чистый ямбъ, по упомянутой прекрасной догадкѣ Андрея Бѣлаго, способствуетъ выявленію образовъ.

И на повѣрку выходитъ, что не только не тяжелы, но, наоборотъ, очень легки чистые ямбы дочери мельника въ только что разобранныхъ строчкахъ:

За него не станетъ
Вода работать! Часто онъ твердитъ,
Что всѣхъ трудовъ труды его тяжелѣ.

А равно и дальше, молитва княгини:

Когда бъ услышалъ Богъ мои молитвы
И мнѣ послалъ дѣтей, къ себѣ тогда бъ
Умѣла вновь я мужа привязать...

Кромѣ того, мы ниже увидимъ страшно тяжелыя строчки князя, гдѣ почти только спонди и пиррихіи, а ямбовъ мало. Благодаря этому, ударенiй въ этихъ строчкахъ мало, какъ въ пэонныхъ стихахъ.

Такимъ образомъ простой подсчетъ ударенiй есть въ корнѣ правильный, но недостаточный способъ изслѣдованія. [1]

За этой оговоркой, подсчетъ ударенiй очень поучителенъ. [2]

Дочь говоритъ свои нѣсколько жестокія, несправедливыя, но глубоко женственныя слова. Отецъ негодуетъ ей въ отвѣтъ. Тутъ есть и личная обида противъ дочери, и т. наз. ‚соціальный протестъ‘, ненависть бѣднаго къ богатому, ненависть старика, которому некогда отдохнуть, къ молодому человѣку, которому не отъ чего отдыхать, ненависть будней къ празднику. Вся тяжесть мельниковой природы должна здѣсь сказаться. И дѣйствительно, въ 9 строчкахъ мы можемъ насчитать 14 перебоевъ ударенія. Показатель ударенiй на строчку въ этомъ отрывкѣ 6,00. [3]

Здѣсь въ содержаніе дѣйствія вступаетъ нѣчто новое—топотъ княжихъ коней. И мы сразу видимъ эту неожиданность въ метрѣ: рѣзкое ‚ахъ!‘ дочери на неудар-

---

[1] Нужно найти что то другое, какъ то количественно диференцировать спондаическое, тяжелое ударенiе отъ легкаго, ямбическаго. Этого я пока сдѣлать не сумѣю. Вѣдь слишкомъ искусственно было бы просто считать спондаическое ударенiе за 2, а ямбическое за 1 единицу.

[2] Начало рѣчи мельника, тамъ, гдѣ онъ кряхтитъ, содержитъ на строчку 5,00 ударенiй. Вторая часть, гдѣ онъ поучаетъ, 4,05 ударенiй. Въ этомъ уменьшеніи сказывается убѣдительность рѣчи. Когда же онъ опять начинаетъ жаловаться, въ третьей части его рѣчи, коэфиціентъ опять повышается до 4,86 ударенiй. Пэонное краткое вступленіе дочери даетъ удивительно маленькое число, признакъ женственной легкости: 3,59 ударенiй. А отвѣтъ мельника—сразу 5,00 ударенiй. Затѣмъ послѣдній разобранный нами отрывокъ дочери имѣетъ показатель 4,50 ударенiй, слишкомъ высокій въ смыслѣ вышеприведенныхъ ограниченiй, т. к. его повысили чистые ямбы въ двухъ строкахъ.

[3] Со включеніемъ двухъ послѣднихъ строкъ мельника—5,64. Вполнѣ понятно, съ точки зрѣнія сказового разбора, что эти двѣ послѣднія строчки понижаютъ показатель ударенія: вѣдь въ нихъ мельникъ уже перестаетъ жаловаться, онъ рисуетъ себѣ заманчивую картину подачекъ отъ князя; такія картины сразу облегчаютъ сказъ.

номъ мѣстѣ стопы. Когда же она видитъ князя, она совершенно выходитъ изъ себя, теряетъ всякое самообладаніе, и она, пэонная дѣвушка, восклицаетъ: ‚онъ, онъ‘, и дальше: ‚вотъ онъ, вотъ онъ‘—чистый спондей, показатель необычайнаго волненія. Но, конечно, это перебои органическіе, а не лейтмотивные.

Входитъ князь.

Мельникъ низко кланяется его свѣтлости, старая спина дѣлается вдругъ очень гибкой. Онъ привѣтствуетъ князя, и рѣчь его течетъ, какъ медъ. И въ его словахъ уже нѣтъ обычныхъ ему перебоевъ, если не считать не сильно ударяемаго, легкаго ‚мы‘ на неударномъ мѣстѣ въ строчкѣ:

Твоихъ очей мы свѣтлыхъ не видали...

Показатель удареній—4,15. Дивитесь генію Пушкина! Въ разности этихъ двухъ показателей: 6,00, когда мельникъ говоритъ о князѣ заглазно, 4,15, когда онъ говоритъ князю въ глаза, Пушкинъ далъ все противоположеніе соціальнаго бунта и соціальнаго низкопоклонства...

Начинается діалогъ дочери и князя: и здѣсь диференціація говорящихъ лицъ. Дочь—вся любовь, вся—довѣріе, вся преданность: чувство ея гармонично и свѣтло. Она говоритъ лейтмотивными пэонами. Князь смущенъ, онъ не знаетъ какъ, собственно, быть ему; онъ говоритъ эпитритами.

Первое обращеніе дочери къ князю содержитъ два замѣчательныхъ перебоя: ‚ахъ‘ въ началѣ первой и ‚но‘ въ началѣ предпослѣдней строчки. Оба перебоя—органическіе, а не лейтмотивные, и оба вполнѣ понятны съ точки зрѣнія сказового разбора. Показатель удареній—4,36.

Первые два отвѣта князя имѣютъ показателемъ 5,00, вторая рѣчь дочери 4,22, въ полномъ согласіи съ предпосылкой теоріи.

Но уже слѣдующій отвѣтъ князя поражаетъ сравнительно низкимъ коэфиціентомъ 4,50; между тѣмъ тамъ въ 5 строчкахъ—5 перебоевъ. Какъ они не отяжелили стихъ?

Если мы вникнемъ, въ чемъ тутъ дѣло, то мы усмотримъ новое доказательство поразительнаго, геніальнаго мастерства Пушкина.

Дочь въ двухъ діалогахъ говоритъ пэонами. Въ обоихъ случаяхъ ей противополагаются спондеи отца и князя. Но Пушкинъ умѣетъ даже этихъ двухъ послѣднихъ отличить одного отъ другого, насколько это позволяетъ сходство спондаическихъ лейтмотивовъ. Именно: мельникъ не смѣшиваетъ спондеевъ съ пиррихіями; послѣднихъ у него много, только когда онъ поучаетъ дочь и когда онъ привѣтствуетъ князя; но тогда у него почти нѣтъ спондеевъ. Въ остальныхъ же рѣчахъ его, гдѣ господствуетъ спондей, пиррихіевъ мало, и коэфиціентъ получается высокій. Князь же смѣшиваетъ спондеи съ пиррихіями. И это вполнѣ понятно. Вѣдь, кромѣ смущенія и неувѣренности, которыя выражаются спондаическими перебоями, въ немъ еще есть желаніе хоть внѣшнимъ образомъ сохранить поэзію влюбленности.

И для этого ему необходимъ пэонъ! Вотъ отчего у него, при упоминаніи любовныхъ образовъ, встрѣчаются стихи, по легкости и напѣвности достойные дочери:

Ни ласками любовными разсѣять.

Такъ что съ одной стороны спондей смущенія утяжеляетъ, съ другой—пэонъ напускной или искренней любви облегчаетъ стихъ. Коэфиціентъ получается невысокій.

Дочь продолжаетъ изумительно музыкальною пэоническою строкою:

Но больно мнѣ съ тобою не грустить. [1]

Здѣсь колебаніе князя достигаетъ высшей степени. Онъ начинаетъ мучительно тяжкимъ эпитритомъ: ‚Зачѣмъ мнѣ мед(лить)‘,—словами, которыя и чисто фонетически прекрасно передаютъ смущенное колебаніе.

Дальше идетъ такое нагроможденіе спондаическихъ и хореоподобныхъ перебоевъ, что коэфиціентъ достигаетъ чрезвычайной высоты: 6,58. Здѣсь уже нѣтъ влюбленныхъ пэоновъ, и этимъ тонко оттѣнены перемѣны настроеній князя.

Но мѣняется и настроеніе дочери. Довѣрчивость ея исчезаетъ, ею тоже овладѣваютъ сомнѣнія и, увы, сомнѣнія болѣе страшныя, чѣмъ сомнѣнія князя. [2]

Дочь догадывается: князь хочетъ жениться. И вотъ для князя разрѣшается вся затруднительность положенія. Онъ не зналъ, какъ сказать ей это, а она сама догадалась.

Мужчины въ этомъ положеніи дѣлаются очень спокойными. Спокойствіе ихъ отчасти искренне и состоитъ изъ циническаго пренебреженія женщиной, которая имъ больше не нужна; отчасти оно искусственно и является средствомъ убѣдить обманутую, что все де обстоитъ вполнѣ благополучно. Здѣсь все равно, изъ какихъ мерзостныхъ половинъ составилось мерзостное спокойствіе князя. Важно то, что онъ успокоился и что спокойствіе ясно сказалось на метрѣ.

Онъ начинаетъ убѣждать ее, и убѣждаетъ очень красиво:

Что дѣлать?
Сама ты разсуди... Князья не вольны...

И стихъ дѣлается плавнымъ, безъ единаго перебоя, со многими сладостными пэонами. Показатель—4,40!

Когда же онъ произноситъ страшное слово ‚прощай‘, она отвѣчаетъ ему словами, въ которыхъ я вижу какую то квинтэсенцію Пушкинскаго генія.

---

[1] Коэфиціентъ—4,25 для 4 строчекъ.

[2] Уже со словъ

Кто насъ разлучитъ?...

показатель удареній достигаетъ у нея полныхъ 5,00, на что князь отвѣчаетъ 5,2.

Мы узнаемъ, что именно давало ей эту ясную пэонную довѣрчивость, эту поразительную гармоничность настроенія, которая метрически сказалась во все время дѣйствія до сихъ поръ. Она сегодня почувствовала себя матерью ребенка, котораго далъ ей любимый человѣкъ. Но вотъ съ ней случилось что то такое непонятное, такое страшное, что она забыла, какое было у нея счастье, съ которымъ ждала она своего князя. Она не находитъ больше въ себѣ этого счастья. И она начинаетъ тревожно, мучительно искать,—что это было. И вотъ посмотрите, что находитъ она для того человѣка, который только что растопталъ ея бѣдную душу своими охотничьими сапогами—она говоритъ ему: ‚Я для тебя на все готова‘...

Я выше говорилъ о колѣнопреклоненіи... такія слова по нынѣшнему времени смѣшны... Но, право, если еще не стыдно въ церкви стоять на колѣняхъ, то и здѣсь не стыдно. Это созданное Пушкинымъ женское сердце прекрасно... и только опустившись до земли, можно подняться до него.

Показатель ударенiй—5,45. Какая мука должна была овладѣть этой пэонной женщиной для того, чтобы она могла дать такой мучительный показатель—5,45!

Что касается ритмовки этихъ ея словъ препинаніемъ, то она геніальна превыше всякой похвалы. Но дать анализъ ея я не могу совершенно,—и жду, чтобы то сдѣлали другіе.

Необходимо еще отмѣтить, что переходъ отъ исканій къ обрѣтенію, т. е. тотъ моментъ, когда она в с п о м и н а е т ъ, въ чемъ дѣло,—отмѣченъ рѣзкимъ перебоемъ ‚Да, вспомнила‘; ударное, открытое ‚а‘ въ словѣ ‚да‘ очень многозначительно.

О ребенкѣ же своемъ она говоритъ стихомъ, который отличается какою то особенной успокоенно-упоенной музыкальностью: три ямба подрядъ, затѣмъ пэонъ четвертый съ гиперкаталектическимъ окончаніемъ, и цесура послѣ второго ударенія (Ср.—‚но больно мнѣ съ тобою не грустить‘, безъ гиперкаталексы).

Она упомянула о ребенкѣ, и у него немедленно пропадаетъ все его недавнее спокойствіе. Въ восьми его строчкахъ, которыя слѣдуютъ,—девять перебоевъ. Но все же эти строчки написаны тѣмъ смѣшаннымъ стихомъ, гдѣ многочисленность перебоевъ не мѣшаетъ низкому показателю ударенiй—въ данномъ случаѣ 4,76,—который характеренъ для князя въ отличіе отъ мельника.

Князь уходитъ, возвращается мельникъ и начинаетъ приглашать князя. Ну, конечно, приглашеніе льстиво-пэоническое:

Не угодно ль будетъ
Пожаловать на мель...

Здѣсь пэонъ—лейтмотивъ угодливости.

А потомъ, когда оказывается, что князя уже нѣтъ, онъ опять начинаетъ говорить своимъ лейтмотивнымъ перебойнымъ стихомъ въ ‚развалку‘.

Дочь, придя въ себя, опять говоритъ пэонами, своимъ лейтмотивомъ. Въ словахъ, гдѣ она съ почти экстатической скорбью изливаетъ всю поэзію своей любви:

‚Родимый, онъ уѣхалъ‘ и т. д., она достигаетъ совершенно необычайнаго коэфиціента: 4,00. Этотъ коэфиціентъ обозначаетъ какое то упоеніе тоски...

Объясненія дочери мельникъ прерываетъ въ одномъ мѣстѣ характерно недоумѣвающимъ эпитритомъ четвертымъ: ‚Вотъ въ чемъ дѣло‘... Дальше, когда дочь перебиваетъ ходъ собственной мысли словами—‚Да, бишь забыла я‘, то этому соотвѣтствуетъ рѣзкій перебой на словѣ ‚да‘. Когда мельникъ говоритъ—‚Богъ наказалъ меня‘, то слово ‚Богъ‘ пріобрѣтаетъ особую значительность, потому что стоитъ на неударномъ мѣстѣ. Такъ же выдѣлено слово ‚все‘ въ концѣ сцены, когда дочь бросается въ Днѣпръ со словами: ‚Теперь все кончено‘.

Мѣсто не позволяетъ намъ ни продолжить разборъ лейтмотивныхъ перебоевъ, ни дать разборъ перебоевъ органическихъ: послѣдній къ тому же неизбѣжно очень сухъ и техниченъ. Поэтому мы лишь дадимъ главныя положенія для читателей, которые захотятъ произвести разборъ самостоятельно:

Опредѣленные моменты въ содержаніи выражаются почти постоянно перебоями въ ритмѣ, причемъ на неударное мѣсто ставятся:

1. При всякомъ эмоціонально окрашенномъ обращеніи, напр., при упрекѣ,—мѣстоименіе второго лица.
2. Союзы раздѣлительные и противополагающіе, напр., то-то, ни-ни, гдѣ-гдѣ, да-да.
3. Частицы и мѣстоименія вопросительныя въ прямыхъ, требующихъ отвѣта, вопросахъ (наоборотъ, въ т. н. риторическихъ вопросахъ они стоятъ на ударномъ, четномъ мѣстѣ).
4. Частицы, означающія восклицанія и вообще сильное движеніе души.

Пушкинъ очень послѣдовательно, хотя и не безъ исключеній, примѣняетъ эти правила. Менѣе всего разработанъ у него ритмъ вступленій въ діалогъ; точное соблюденіе правилъ, здѣсь возможныхъ—дѣло поэзіи будущаго.

ПИСЬМО О РУССКОЙ ПОЭЗІИ

Н. Гумилевъ

ВЪ книгоиздательствѣ ‚Скорпіонъ‘ вышла на первый взглядъ загадочная книга—‚Стихи Нелли‘ съ посвященіемъ Валерія Брюсова. Нелли слово несклоняемое, и не знаешь, поставлено оно въ родительномъ или дательномъ падежѣ. Одинъ критикъ подумалъ даже, что это стихи Брюсова, но послѣдній письмомъ въ редакцію отказался отъ нихъ.

Поэтическій подвигъ этой книги—у каждой книги стиховъ есть свой подвигъ—задуманъ глубоко и своеобразно: каждый образъ, все равно—мечты или дѣйствительности, воспринять съ галюцинирующей ясностью, почувствовать въ немъ абсолютную его цѣнность, не этическую, а эстетическую. Пристрастіе къ матеріальной культурѣ заставляетъ поэта забывать разницу между временнымъ и вѣчнымъ, потому что и время, и вѣчность онъ хочетъ воспринимать какъ мгновеніе. Кругъ поляны для него тотъ же персидскій коверъ, синія стрекозы подобны маленькимъ монопланамъ. Что ему за дѣло, что стрекозы порхали еще тогда, когда не было не только моноплана, но и человѣка, что кругъ поляны увидитъ гибель всего живого и сдѣланнаго руками,—онъ любитъ жизнь, а не міръ, капризъ и ошибки своего сознанія, а не законы бытія объектовъ. Это бытіе онъ ощущаетъ крайне слабо, люди и вещи для него не болѣе значительны и дѣйственны, чѣмъ абстракціи. Въ свои объятія онъ принимаетъ не женщину, а ‚чужую восторженность‘, и ‚страсти порывъ‘ покоитъ на холодныхъ рукахъ. Когда я читаю эти строки, мнѣ невольно вспоминается традиціонный образъ матери, качающей, вмѣсто мертваго ребенка, куклу или полѣно...

Но большая, непоправимая ошибка заложена въ основу каждой трагической судьбы, и поэтъ сознаетъ ее, горько восклицая: ‚Магія ваша пустой декораціей зыблется‘... И почти на каждой страницѣ этой книги чувствуется дверь въ другой, настоящій міръ, куда такъ хорошо убѣжать отъ неосторожно пригрѣтыхъ, развязныхъ кошмаровъ повседневности: отъ тахты кавказской, графа изъ ‚Эльдорадо‘, бокала ирруа... Поэтъ изъ репортера превращается въ творца истинной реальности, истинной, потому что вѣчно-творимой, въ Шекспировскаго Просперо:

Тамъ зыблются пальмы покорно,
Беззвучно журчатъ ручейки;
Тамъ зебры, со шкурой узорной,
Копытомъ взметаютъ пески.
Тамъ ангелы, крылья раскинувъ,
Чтобъ пасть передъ Господомъ ницъ,

Глядятъ на слоновъ-исполиновъ,
На малыхъ, причудливыхъ птицъ.
Тамъ вѣчный Адамъ, пробужденный
Отъ страннаго, сладкаго сна,
На Еву глядитъ, изумленный,
И ихъ разговоръ—тишина...

Книга ‚Стихи Нелли' напоминаетъ мнѣ ‚Золотой Горшокъ' Гоффмана. Какъ въ послѣднемъ всѣ эфекты построены на противопоставленіи мѣщанскаго житья нѣмецкаго городка огненнымъ образамъ восточныхъ преданій, такъ и здѣсь сопоставлено снобическое любованіе красивостями городской жизни съ великолѣпіемъ твореній ‚вѣчнаго Адама', пробужденнаго отъ сна. Въ упрекъ русскому поэту можно поставить только несвязанность этихъ двухъ мотивовъ: они никакъ не вытекаютъ одинъ изъ другого, и поэтъ, соблазненный желаніемъ благословить рѣшительно все, вмѣсто мужскихъ твердыхъ ‚да' и ‚нѣтъ', говоритъ обоимъ нерѣшительное ‚да'.

О ‚Громокипящемъ Кубкѣ', поэзахъ Игоря Сѣверянина, писалось и говорилось уже много. Сологубъ далъ къ нимъ очень непринужденное предисловіе, Брюсовъ хвалилъ ихъ въ ‚Русской Мысли', гдѣ полагалось бы ихъ бранить.
Книга, дѣйствительно, въ высшей степени характерная, прямо культурное событіе. Уже давно русское общество разбилось на людей книги и людей газеты, не имѣвшихъ между собой почти никакихъ точекъ соприкосновенія. Первые жили въ мірѣ тысячелѣтнихъ образовъ и идей, говорили мало, зная, какую отвѣтственность приходится нести за каждое слово, провѣряли свои чувства, боясь предать идею, любили, какъ Данте, умирали, какъ Сократы, и, по мнѣнію вторыхъ, навѣрное, были похожи на барсуковъ... Вторые, юркіе и хлопотливые, врѣзались въ самую гущу современной жизни, читали вечернія газеты, говорили о любви со своимъ парикмахеромъ, о бриліантинѣ со своей возлюбленной, пользовались только готовыми фразами или какими то интимными словечками, слушая которыя каждый непосвященный испытывалъ опредѣленное чувство неловкости. Первые брились у вторыхъ, заказывали имъ сапоги, обращались съ офиціальными бумагами или выдавали имъ векселя, но никогда о нихъ не думали и никакъ ихъ не называли. Словомъ, отношенія были тѣ же, какъ между римлянами и германцами наканунѣ великаго переселенія народовъ.
И вдругъ—о это ‚вдругъ' здѣсь дѣйствительно необходимо—новые римляне, люди книги, услышали юношески-звонкій и могучій голосъ настоящаго поэта, на волапюкѣ людей газеты говорящаго доселѣ невѣдомыя ‚основы' ихъ страннаго бытія. Игорь Сѣверянинъ—дѣйствительно поэтъ и къ тому же поэтъ новый. Что онъ поэтъ—доказываетъ богатство его ритмовъ, обиліе образовъ, устойчивость композиціи, свои и остро-пережитыя темы. Новъ онъ тѣмъ, что первый изъ всѣхъ поэтовъ онъ настоялъ на правѣ поэта быть искреннимъ до вульгарности.

Спѣшу оговориться: его вульгарность является таковой только для людей книги. Когда онъ хочетъ ‚восторженно славить рейхстагъ и Бастилію, кокотку и схимника, порывность и сонъ‘, люди газеты не видятъ въ этомъ ничего неестественнаго. О рейхстагѣ они читаютъ ежедневно, съ кокотками водятъ знакомство, о порывности и снѣ говорятъ охотно, катаясь съ барышнями на велосипедѣ. Для Сѣверянина Гете славенъ не самъ по себѣ, а благодаря... Амбруазу Тома, котораго онъ такъ и называетъ ‚прославитель Гете‘. Для него ‚Державинымъ сталъ Пушкинъ‘, и въ то же время онъ самъ—‚геній Игорь-Сѣверянинъ‘. Что же, можетъ быть, онъ правъ. Пушкинъ не печатается въ уличныхъ листкахъ, Гете въ безпримѣсномъ видѣ мало доступенъ провинціальной сценѣ... Пусть за всѣми ‚новаторскими‘ мнѣніями Игоря Сѣверянина слышенъ твердый голосъ Козьмы Пруткова, но вѣдь для людей газеты и Козьма Прутковъ нисколько не комиченъ; недаромъ кто то изъ нихъ принялъ всерьезъ ‚Вампуку‘.

Другое лицо Игоря Сѣверянина тоже намъ уже знакомо. Какъ не узнать радости гимназистокъ, ‚писемъ‘ Апухтина, хотя бы въ этихъ строкахъ:

Не можетъ быть, вы лжете мнѣ, мечты!
Ты не сумѣлъ забыть меня въ разлукѣ...
Я вспомнила, когда, въ приливѣ муки,
Ты письма сжечь хотѣлъ мои... сжечь!.. ты!..

или въ этихъ:

...Ребенокъ умиралъ. Писала мать.
И вы, какъ мать, пошли на голосъ муки,
Забывъ, что ни искусству, ни наукѣ
Власть не дана у смерти отнимать...

Опять таки поэтъ правъ: многихъ такіе стихи трогаютъ до слезъ, а что они стоятъ внѣ искусства своей дешевой театральностью, это не важно. Для того то и основанъ вселенскій эго-футуризмъ, чтобы расширить границы искусства...

Повторяю, все это очень серьезно. Мы присутствуемъ при новомъ вторженіи варваровъ, сильныхъ своей талантливостью и ужасныхъ своей небрезгливостью. Только будущее покажетъ, ‚германцы‘ ли это, или... гунны, отъ которыхъ не останется и слѣда.

Викторъ Хлѣбниковъ еще не выпускалъ своихъ стиховъ отдѣльной книгой. Но онъ много сотрудничалъ въ изданіяхъ Гилеи, Студіи Импресіонистовъ и т. п., такъ что о немъ уже можно говорить, какъ о поэтѣ вполнѣ опредѣлившемся. Его творчество распадается на три части: теоретическія изслѣдованія въ области стиля и илюстраціи къ нимъ, поэтическое творчество и шуточные стихи. Къ сожалѣнію, границы между ними проведены крайне небрежно, и часто прекрасное стихотвореніе портится примѣсью неожиданной и неловкой шутки или еще далеко непродуманными словообразованіями.

Очень чувствуя корни словъ, Викторъ Хлѣбниковъ намѣренно пренебрегаетъ флексіями, иногда отбрасывая ихъ совсѣмъ, иногда измѣняя до неузнаваемости. Онъ вѣритъ, что каждая гласная заключаетъ въ себѣ не только дѣйствіе, но и его направленіе: такимъ образомъ быкъ—тотъ, кто ударяетъ, бокъ—то, во что ударяютъ; бобръ—то, за чѣмъ охотятся, бабръ (тигръ)—тотъ, кто охотится и т. д.

Взявъ корень слова и приставляя къ нему произвольныя флексіи, онъ создаетъ новыя слова: такъ, отъ корня ‚смѣ' онъ производитъ смѣхачи, смѣево, смѣюнчики, смѣянствовать и т. д. Онъ мечтаетъ о простѣйшемъ языкѣ изъ однихъ предлоговъ, которые указываютъ направленіе движенія. Такія его стихотворенія, какъ ‚Смѣхачи', ‚Перевертепь', ‚Черный Любирь' являются въ значительной мѣрѣ словаремъ такого ‚возможнаго' языка.

Какъ поэтъ, Викторъ Хлѣбниковъ заклинательно любитъ природу. Онъ никогда не доволенъ тѣмъ, что есть. Его олень превращается въ плотояднаго звѣря, онъ видитъ, какъ на ‚вернисажѣ' оживаютъ мертвыя птицы на шляпахъ дамъ, какъ съ людей спадаютъ одежды и превращаются—шерстяныя въ овецъ, льняныя въ голубые цвѣточки льна.

Онъ любитъ и умѣетъ говорить о давно прошедшихъ временахъ, пользоваться ихъ образами. Напримѣръ, его первобытный человѣкъ разсказываетъ:

... Что было со мной
Недавней порой?
Звѣрь, съ ревомъ гаркая,
(Страшный прыжокъ,
Дыханье жаркое)
Лицо ожогъ.
Гибель какая!
Дыханье дикое,
Глазами сверкая,
Морда великая...
Но ножъ мой спасъ,
Не то я погибъ.
На этотъ разъ
Былъ слѣдъ ушибъ.

И въ ритмахъ и въ путаницѣ синтаксиса такъ и видишь испуганнаго дикаря, слышишь его взволнованныя рѣчи...

Нѣсколько наивный шовинизмъ далъ много цѣннаго поэзіи Хлѣбникова. Онъ ощущаетъ Россію, какъ азіатскую страну (хотя и не приглашаетъ ее учиться мудрости у татаръ), утверждаетъ ея самобытность и борется съ европейскими вѣяніями. Многія его строки кажутся обрывками какого то большого, никогда не написаннаго эпоса:

Мы водяному дѣду стаей,
Шутя, почешемъ съ смѣхомъ пятки.
Его семья простая
Была у насъ на святки.

Слабѣе всего его шутки, которыя производятъ впечатлѣніе не смѣха, а конвульсій. А шутитъ онъ часто и всегда некстати. Когда любовникъ Юноны называетъ ее ‚тетенька милая‘, когда кто то говоритъ—‚отъ восторга выпала моя челюсть‘, грустно за поэта.

Въ общемъ В. Хлѣбниковъ нашелъ свой путь и, идя по нему, онъ можетъ сдѣлаться поэтомъ значительнымъ. Тѣмъ печальнѣе видѣть, какую шумиху подняли вокругъ его творчества, какъ заимствуютъ у него не его достиженія, а его срывы, которыхъ, увы, слишкомъ много. Ему самому еще надо много учиться, хотя бы только у самого себя, и тѣ, кто раздуваетъ его неокрѣпшее дарованіе, рискуютъ, что оно въ концѣ концовъ лопнетъ.

‚Камень‘ О. Мандельштама—первая книга поэта, печатающагося уже давно. Въ книгѣ есть стихи помѣченные 1909 годомъ. Несмотря на это, всѣхъ стихотвореній десятка два. Это объясняется тѣмъ, что поэтъ сравнительно недавно перешелъ изъ символическаго лагеря въ акмеистическій и отнесся съ усугубленной строгостью къ своимъ прежнимъ стихамъ, выбирая изъ нихъ только то, что дѣйствительно цѣнно. Такимъ образомъ, книга его распадается на два рѣзко разграниченные отдѣла: до 1912 года и послѣ него.

Въ первомъ обще-символическія достоинства и недостатки, но и тамъ уже поэтъ силенъ и своеобразенъ. Хрупкость вполнѣ вывѣренныхъ ритмовъ, чутье къ стилю, нѣсколько кружевная композиція есть въ полной мѣрѣ и въ его первыхъ стихахъ. Въ этихъ стихахъ свойственные всѣмъ юнымъ поэтамъ усталость, песимизмъ и разочарованіе, рождающіе у другихъ только ненужныя пробы пера, у О. Мандельштама кристализуются въ поэтическую идею-образъ: въ Музыку съ большой буквы. Ради идеи Музыки онъ согласенъ предать міръ—

Останься пѣной, Афродита,
И слово въ музыку вернись...

отказаться отъ природы—

И надъ лѣсомъ вечерѣющимъ
Стала мѣдная луна;
Отчего такъ мало музыки,
И такая тишина?

и даже отъ поэзіи—

Отчего душа такъ пѣвуча,
И такъ мало милыхъ именъ,
И мгновенный ритмъ—только случай,
Неожиданный Аквилонъ?

Но поэтъ не можетъ долго жить отрицаніемъ міра, а поэтъ съ горячимъ сердцемъ и дѣятельной любовью не захочетъ образовъ, на которые нельзя посмотрѣть и къ которымъ нельзя прикоснуться ласкающей рукой. Уже на страницѣ 14 своей

книги О. Мандельштамъ дѣлаетъ важное признаніе: ‚Нѣтъ, не луна, а свѣтлый циферблатъ сіяетъ мнѣ...‘ Этимъ онъ открылъ двери въ свою поэзію для всѣхъ явленій жизни, живущихъ во времени, а не только въ вѣчности или мгновеніи: для казино на дюнахъ, царскосельскаго парада, ресторaннаго сброда, похоронъ лютеранина. Съ чисто южной страстностью полюбилъ онъ сѣверную пристойность и даже просто суровость обыкновенной жизни. Онъ въ восторгѣ отъ того ‚тайнаго страха‘, который внушаетъ ему ‚карета съ мощами фрейлины сѣдой, что возвращается домой‘; одной и той же любовью онъ любитъ ‚правовѣда, широкимъ жестомъ запахивающаго шинель‘, и Россію, которая ‚чудовищна—какъ броненосецъ въ докѣ—отдыхаетъ тяжело‘. Въ похоронахъ лютеранина ему нравится болѣе всего, что ‚былъ взоръ слезой приличной затуманенъ, и сдержанно колокола звонили‘. Я не припомню никого, кто бы такъ полно вытравилъ въ себѣ романтика, не затронувъ въ то же время поэта.

Эта же любовь ко всему живому и прочному приводитъ О. Мандельштама къ архитектурѣ. Зданія онъ любитъ такъ же, какъ другіе поэты любятъ горы или море. Онъ подробно описываетъ ихъ, находитъ паралели между ними и собой, на основаніи ихъ линій строитъ міровыя теоріи. Мнѣ кажется, это самый удачный подходъ къ модной теперь проблемѣ урбанизма.

Съ символическими увлеченіями О. Мандельштама покончено навсегда, и, какъ эпитафія надъ ними, звучатъ эти строки:

И гораздо лучше бреда
Воспаленной головы—
Звѣзды, трезвая бесѣда,
Вѣтеръ западный съ Невы.

О ‚Первой пристани‘, книгѣ стиховъ гр. Василія Комаровскаго, вышедшей въ началѣ этой осени, до сихъ поръ я нашелъ только одну рецензію, поверхностную и недоброжелательную. Книга, очевидно, не имѣла успѣха, и это возбуждаетъ горькія мысли. Какъ наша критика, столь снисходительная ко всѣмъ безъ разбору, торжествующая всѣ юбилеи, поощряющая всѣ новшества, такъ дружно отвернулась отъ этой книги (не обѣщаній—ихъ появилось такъ много, неисполненныхъ), а достиженій десятилѣтней творческой работы несомнѣннаго поэта?

Гр. Василій Комаровскій не заставляетъ насъ слѣдить за этой работой. Всего шесть, семь стихотвореній раннихъ и слабыхъ показываютъ намъ, какой путь онъ прошелъ, чтобы достичь глубины и значительности его теперешнихъ мысли и формы. Всѣ стихи съ 1909 г.—уже стихи мастера, хотя отнюдь не учителя. Учителемъ гр. Комаровскій по всей вѣроятности не будетъ никогда, самый характеръ его творчества, одинокаго и скупого, помѣшаетъ ему въ этомъ. Подъ многими стихотвореніями стоитъ подпись ‚Царское Село‘, подъ другими она угадывается. И этимъ разгадывается многое. Маленькій городокъ, затерянный среди огромныхъ

парковъ съ колоннами, арками, дворцами, павильонами и лебедями на свѣтлыхъ озерахъ, городокъ, освященный памятью Пушкина, Жуковскаго и за послѣднее время Иннокентія Анненскаго, захватилъ поэта, и онъ намъ далъ не только спеціально царскосельскій пейзажъ, но и царскосельскій кругъ идей.

Гдѣ лики мѣдные Тиберія и Суллы
Напоминаютъ мнѣ угрюмые разгулы,
Съ послѣднимъ запахомъ послѣдней резеды,
Осенній тяжкій дымъ вошелъ во всѣ сады,
Повсюду замутилъ золоченные блики.
И черныхъ лебедей испуганные крики
У сѣрыхъ береговъ открыли тонкій ледъ,
Надъ дрожью новою темнолиловыхъ водъ...

Читая эти строки, вспоминаешь, и радостно вспоминаешь Анри де Ренье и И. Анненскаго. Близость по духу еще не есть ученичество. И самая мысль, столь блестяще осуществленная—слить эстетическую наблюдательность французскаго поэта съ нервнымъ лиризмомъ русскаго—указываетъ на творческую самостоятельность гр. Комаровскаго. Кромѣ того, въ его стихахъ сильна, хотя и мало еще проявившаяся, но уже обладающая властью зачаровывать любовь къ Византіи или, вѣрнѣе, къ византійской идеѣ. Конечно, о ней говоритъ онъ въ этихъ строкахъ:

...Почила Мать. Гдѣ перелетомъ жаднымъ
Слетали сны на брачный кипарисъ—
Она струилась въ Царствѣ Семиградномъ
Въ зіяньи ледяныхъ и темныхъ ризъ!

Въ первомъ отдѣлѣ собраны лиро-пейзажныя стихотворенія, очень ‚царскосельскія‘, хотя и приписанныя иногда по капризу автора къ другимъ мѣстамъ.
Во второмъ отдѣлѣ—лиро-эпическіе стихи, веселое блужданіе по вѣкамъ и странамъ. Римъ въ трехъ сонетахъ, опять Византія, Возрожденіе и прелестная ‚Пѣснь служанки‘, конечно нѣмецкой, съ почтаремъ на высокихъ козлахъ, Фихте и господиномъ барономъ. Въ этихъ стихахъ радуетъ задоръ и точное, хотя совсѣмъ не археологическое, знаніе мелочей быта.
Третій отдѣлъ—‚Итальянскія впечатлѣнія‘—менѣе значителенъ, чѣмъ предыдущіе, хотя, можетъ быть, совершеннѣе въ ритмическомъ отношеніи.
Два перевода въ четвертомъ отдѣлѣ—Бодлеровскаго ‚Путешествія‘ и знаменитой ‚Оды къ греческой вазѣ‘ Китса—очень неточны и страдаютъ какой то разнузданностью синтаксиса, хотя сдѣланы съ большимъ подъемомъ.

Вышедшая въ этомъ году въ количествѣ ста нумерованныхъ экземпляровъ вакхическая драма Иннокентія Анненскаго ‚Ѳамира Кифаредъ‘—послѣ ‚Кипарисоваго Ларца‘ самая значительная книга покойнаго поэта. Она является продолженіемъ и завершеніемъ его болѣе раннихъ попытокъ возродить античность, вродѣ ‚Иксіона‘

‚Меланиппы Философа', ‚Лаодаміи' и замѣчательнаго, по глубинѣ и новизнѣ высказываемыхъ тамъ мыслей, трактата ‚Античный миѳъ въ современной французской поэзіи'. Иннокентій Анненскій, весь порывъ, весь трепетаніе, былъ одинаково далекъ какъ и отъ мысли Возрожденія, что свѣтъ не впереди, а позади насъ, т. е. у древнихъ грековъ, такъ и отъ современнаго желанія помародерствовать въ этомъ чужомъ и прекрасномъ мірѣ, пользуясь готовыми идеями и звучными собственными именами. Онъ глубоко чувствуетъ миѳъ, какъ извѣчно существующее положеніе или, вѣрнѣе, отношеніе между двумя непреходящими единицами, связанное съ открывшей его эпохой только очень поверхностно. Лишь хорошій вкусъ да стремленіе къ прекрасной трудности, о ней между прочимъ онъ говоритъ въ упомянутомъ выше трактатѣ, помѣшали ему создавать на канвѣ миѳа символически-алегорическія драмы. Онъ ни за что не хотѣлъ покинуть существующаго, съ его яркимъ, образнымъ языкомъ и нюансами психологіи, ради унылой отвлеченности, но для трактовки миѳа ему былъ необходимъ налетъ необычности, и онъ достигалъ его, причудливо соединяя античность съ современностью. Его персонажи взяты изъ античнаго міра, они не дѣлаютъ ничего, что не было бы свойственно ихъ эпохѣ, но ихъ разговоры, за исключеніемъ обще-поэтической повышенности (драма написана въ 1906 г.), остро современны. Конечно, мы не знаемъ, какъ говорили древніе греки, языкъ ихъ поэтовъ—не разговорный языкъ, но все же нельзя повѣрить, чтобы въ ихъ словахъ звучали отголоски Бальмонта и Верлена. Иннокентій Анненскій дѣлаетъ это вполнѣ сознательно, даже какъ будто съ вызовомъ, что доказывается и его анахронизмами, вродѣ знаменитой скрипки Аполлона. Въ ‚Ѳамирѣ Киѳаредѣ'—два музыкальные мотива, раздѣленные, но необходимые другъ другу: исторія самого Ѳамиры и фонъ, на которомъ она разыгрывается, хоры то безумныхъ мэнадъ, то веселыхъ сатировъ. Остовъ исторіи таковъ: ‚сынъ Ѳракійскаго царя Филаммона и нимфы Аргіопы, Ѳамира, или Ѳамиридъ—прославился своей игрой на киѳарѣ; его надменность дошла до того, что онъ вызвалъ на состязаніе музъ, но былъ побѣжденъ и въ наказаніе лишенъ музыкальнаго дара'. И. Анненскій осложняетъ эту схему внезапной любовью нимфы къ своему сыну и рисуетъ послѣдняго мечтателемъ, чуждымъ любви и все таки погибающимъ въ сѣтяхъ влюбленной въ него женщины. Рокъ является въ образѣ блистательно равнодушной музы Эвтерпы, о которой одно изъ дѣйствующихъ лицъ говоритъ:

...Надменная—когда межъ насъ проходитъ,
Рукою подбираетъ платье. Пальцы
И кольца хороши на розовыхъ у ней
И тонкихъ пальцахъ—только, вѣрно, руки
Холодныя—и все глядитъ на нихъ
Съ улыбкою она—ужъ такъ довольна...

Ѳамира выжигаетъ себѣ углемъ глаза и идетъ выпрашивать подаянія, преступная мать, превращенная въ птицу, сопровождаетъ его въ скитаніяхъ и вытаскиваетъ

жребіи изъ уже безполезной кивары. Они идутъ, словно съ похмелья, а позади все звучитъ, еще слышнѣе въ воспоминаніяхъ, торжествующій и томный кличъ мэнадъ:

„Эвій, о богъ, распали нашъ кругъ,
О, Діонисъ!
Видишь, какъ, томно сомлѣвъ, повисъ
Обручъ изъ жаркихъ, изъ бѣлыхъ рукъ,
О, Діонисъ!"

„Жемчужныя Свѣтила" Ѳедора Сологуба, являющіяся тринадцатымъ томомъ его собранія сочиненій, содержатъ избранные стихи за тридцать лѣтъ поэтической дѣятельности. Для историка литературы они явятся безцѣннымъ пособіемъ, такъ полно, такъ ярко отразились въ нихъ всѣ смѣны пріемовъ, настроеній и темъ русской поэзіи. Тутъ и нѣсколько слащавая просвѣтленность восьмидесятыхъ годовъ, и застѣнчивый эстетизмъ девяностыхъ, потомъ оправданіе зла, политика, богоискательство, проблемы пола и, наконецъ, мягкая иронія мудреца міра сего.
Какъ большой поэтъ, Сологубъ очень чутокъ къ настроеніямъ толпы и, нисколько не подлаживаясь къ ней, живетъ тѣмъ же темпомъ жизни, чѣмъ и объясняется его вполнѣ заслуженная популярность. Кромѣ того, онъ новаторъ, и если это часто мѣшаетъ его стихамъ быть совершенными, то они зато выигрываютъ въ пронзительности, съ которой они ударяютъ по сердцамъ.
Въ этой его книгѣ есть нѣсколько новыхъ стихотвореній, которыя навсегда останутся въ самыхъ строгихъ, самыхъ избранныхъ антологіяхъ русской поэзіи: „Красота Іосифа", „Опять ночная тишина", „Свѣтлый домъ мой все выше" и „Зелень тусклая оливъ"—самыя значительныя.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

Посмертная выставка произведеній Сѣрова

Уже болѣе двухъ лѣтъ прошло со дня смерти Сѣрова, а до сихъ поръ для утвержденія памяти о немъ и опредѣленія его роли въ русскомъ искусствѣ сдѣлано чрезвычайно мало. Литература о немъ до этого года была очень небогата (стыдно сознаться, но Парижъ опередилъ насъ составленіемъ монографіи—книжка г-жи Коваленской), и разошедшіяся по частнымъ рукамъ лучшія произведенія Сѣрова перестали существовать для широкой публики. Съ особенной радостью надо поэтому привѣтствовать эту, открывшуюся 4-го января въ залахъ Академіи Художествъ, посмертную выставку.

Въ отчетѣ о ‚выставочномъ сезонѣ' не хотѣлось бы касаться творчества такого художника, какъ Сѣровъ. Мы ограничимся, поэтому, только нѣсколькими замѣчаніями, касающимися самой выставки, отложивъ слова объ искусствѣ Сѣрова до другого случая.

Настоящая выставка представляетъ творчество Сѣрова далеко не въ исчерпывающей полнотѣ. Кромѣ неизбѣжныхъ пробѣловъ всякой выставки подобнаго рода, есть и нѣкоторые недостатки, которые должны быть отнесены на счетъ неподготовленности петербургскихъ членовъ выставочнаго комитета, застигнутыхъ, такъ сказать, врасплохъ распоряженіями московскихъ устроителей.

Ощущается отсутствіе такихъ произведеній, какъ портреты гр. Сумарокова-Эльстонъ, кн. Юсуповой, Нарышкиныхъ и т. д., но, тѣмъ не менѣе, и собраннаго сейчасъ достаточно, чтобы составить себѣ довольно полное представленіе объ искусствѣ Сѣрова и отдѣльныхъ періодахъ сѣровскаго творчества. Въ этомъ смыслѣ удачно использовано помѣщеніе Академіи, дѣлящее произведенія Сѣрова (конечно, приблизительно) на двѣ группы; одна изъ нихъ принадлежитъ періоду исканій художественнаго авторитета, заставлявшихъ Сѣрова подражать то Врубелю (академическія акварели, иллюстраціи къ Лермонтову), то представителямъ передвижничества (портреты М. О. Якунчиковой и многіе другіе), то иностраннымъ художникамъ—Цорну, Эдельфельду, или обращаться къ изученію старинныхъ мастеровъ (портретъ Таманьо и др.). Ко второй группѣ принадлежатъ произведенія послѣднихъ пяти лѣтъ жизни, произведенія сознавшаго свою истину, зрѣлаго художника.

Развѣска картинъ опредѣляется хронологической схемой и выдержана въ этомъ отношеніи довольно точно. Хотѣлось бы только побольше вниманія къ установкѣ наклоновъ отдѣльныхъ холстовъ, теряющихся за постоянными отсвѣтами.

Повидимому, устроителямъ выставки не удалось избѣжать всегдашней при нашихъ долго откладываемыхъ предпріятіяхъ спѣшки.

На выставкѣ въ первые же дни было куплено на 60.000 руб. Третьяковской галереей пріобрѣтены—‚Эскизъ къ Юдинѣ', набро-

сокъ портрета Максима Горькаго, рядъ рисунковъ къ баснямъ Крылова; Академіей Художествъ—‚Коровинъ на берегу рѣки‘, ‚Одиссей и Навзикая‘ и два рисунка къ баснямъ Крылова. Въ печати большинство отзывовъ было въ самомъ хвалебномъ тонѣ.

Н. Р.

ПЕТЕРБУРГЪ

— На закрывшейся выставкѣ ‚Союза молодежи‘ перебывало болѣе 6.000 посѣтителей. Проданы произведенія Д. Бурлюка, Потипака, Спандикова, Школьника.

— Лучше умолчать о многочисленныхъ посмертныхъ выставкахъ, открывавшихся въ разныхъ мѣстахъ Петербурга, — за исключеніемъ выставки М. А. Демьянова, участника, главнымъ образомъ, весенниxъ выставокъ, который былъ, если не оригинальнымъ, то, во всякомъ случаѣ, добросовѣстнымъ и въ извѣстныхъ границахъ ‚приличнымъ‘ художникомъ.

— О двадцать второй выставкѣ ‚Петербурщевъ‘ и двадцать третьей акварелистовъ, а также юбилейной г-на Штембера тоже лучше умолчать. Первыя двѣ точь въ точь такія же, какъ и всѣ предшествовавшія (вниманіе заслуживаетъ развѣ только портретъ 80-хъ годовъ К. Е. Маковскаго—св. кн. Юрьевской), а художество юбилейной не болѣе, какъ дешевое кондитерское производство.

— На выставку въ Римѣ уже отправлено до 40 картинъ художниковъ ‚Міра Искусства‘— Анисфельда, Билибина, Браза, Гауша, Добужинскаго, Замирайло, Кустодіева, Остроумовой, Рериха, Сарьяна, А. Яковлева и др.

— Для устройства выставки русскихъ художниковъ весной будущаго года въ Венеціи, при Академіи Художествъ организованъ комитетъ, куда вошли: В. А. Беклемишевъ, А. Р. Бергольцъ, Ѳ. Г. Беренштамъ, Н. И. Дубовской, И. С. Остроуховъ и В. Е. Савинскій. При такомъ ‚соотношеніи силъ‘ въ комитетѣ, можно ждать, что, по примѣру Мюнхена, и въ другомъ крупномъ художественномъ центрѣ представлена будетъ только третьестепенная русская живопись...

— Въ академическую комисію по покупкѣ картинъ для музеевъ на 1914 годъ въ послѣднемъ собраніи Академіи Художествъ избраны гг. Беклемишевъ, Берггольцъ, Волковъ, Дубовской, Кардовскій и кандидатами—И. Грабарь, Залеманъ и Савинскій.

— Въ скверѣ противъ Михайловскаго манежа открытъ памятникъ В. Кн. Николаю Николаевичу, работы Пьетро Каноника—нѣчто не только ординарное, но крайне безвкусное: нелѣпо, смѣхотворно сочетаніе кукольной фигуры всадника и вылѣзающихъ изъ постамента горельефовъ... Почему надо было обратиться къ иностранной бездарности, при изобиліи доморощенныхъ (къ талантамъ, какъ извѣстно, у насъ въ такихъ случаяхъ не обращаются), поистинѣ—загадка.

— Исключительнымъ фактомъ въ жизни нашихъ музеевъ является пріобрѣтеніе для Эрмитажа ‚Мадонны Бенуа‘ прип. Леонардо да Винчи, на средства Кабинета Его Величества, за 150 тыс. руб. Какъ извѣстно, противъ этого пріобрѣтенія велась газетная борьба, и были поданы особыя мнѣнія нѣкоторыми членами Академіи, которая высказалась за пріобрѣтеніе. Вотъ имена европейскихъ авторитетовъ, признающихъ картину за подлинникъ Леонардо: Боде (Берлинъ), Зейдлицъ (Дрезденъ), Гронау (Кассель), Гербертъ Кукъ (Ричмондъ), Сидней Кольвинъ (Британскій музей), А. Вентури (Римъ), З. Вентури (Урбино), Фриццони и Кавенаги (Миланъ), Поджи (Флоренція).

Картина была выставлена въ Эрмитажѣ съ 7 января. Чрезвычайно характерно для нашей публики, что не было не только наплыва любопытныхъ въ первые дни, а даже и кучки заинтересованныхъ. Да, это не премьера кинематографа,—торопиться некуда...

— И. Э. Грабарь утвержденъ дѣйствительнымъ членомъ Академіи Художествъ. Тѣмъ не менѣе, академическое собраніе осталось вѣрнымъ себѣ. Послѣ такого ‚смѣлаго‘ избранія, новымъ членомъ, вмѣсто покойнаго А. П. Соколова, былъ намѣченъ большинствомъ голосовъ г. Богдановъ-Бѣльскій, заслуги котораго передъ искусствомъ столь же сомнительны, сколь несомнѣнны заслуги И. Э. Грабаря. Но и здѣсь

дѣйствительнымъ членомъ былъ утвержденъ получившій меньшее число голосовъ П. И. Нерадовскій. Ужъ не начинается ли подлинное обновленіе Академіи?

— Въ засѣданіи комитета по постройкѣ выставочнаго зданія на мѣстѣ бывшей Государственной типографіи выработанъ окончательно планъ строительныхъ работъ. Смѣта, составленная комитетомъ, утверждена предсѣдателемъ Совѣта Министровъ.

— Въ послѣднемъ собраніи Академіи обсуждался вопросъ о субсидіяхъ провинціальнымъ рисовальнымъ школамъ. Въ результатѣ—урѣзаны субсидіи Кіевскому училищу на двѣ тыс. р., Тифлисской школѣ—на 500 руб. и Школѣ Общества Поощренія Художествъ—на 1.000 р. Одесской школѣ асигнованы тѣ же, что и въ прежніе годы, 12 тыс. руб., вмѣсто просимыхъ ею 14 тысячъ руб. Любопытно, что при этомъ урѣзываніи грошевыхъ субсидій вся асигновка выразилась въ суммѣ 47.318 руб. 26 коп. Такимъ образомъ, изъ асигнуемыхъ, согласно § 9 смѣты Академіи, 50 тыс. руб. составляется ничтожная экономія ‚для экстренныхъ надобностей'. Особенно нелѣпо урѣзываніе субсидіи одной изъ лучшихъ у насъ сейчасъ художественныхъ школъ—Школѣ Общества Поощренія. Согласно заявленію г. Сабанѣева, постановлено просить Общество Поощренія прислать денежный отчетъ школы для ознакомленія, а урѣзываніе мотивировано, между прочимъ, тѣмъ, что школа преслѣдуетъ скорѣе цѣли художественно-промышленнаго образованія. Но кому же, какъ не бывшему директору, знать весьма незавидное финансовое положеніе школы, мало измѣнившееся за послѣдніе годы? И кому же, если не академическому собранію, должно быть извѣстно, что въ послѣдніе годы чуть ли не половина учениковъ, поступающихъ въ Высшее Художественное Училище при Академіи, подготовляется въ школѣ Общества Поощренія, гдѣ постановка и требованія въ общихъ живописныхъ и рисовальныхъ классахъ—на высотѣ гораздо большей, чѣмъ въ самой Академіи? Подумаешь, какіе разговоры изъ за капитала въ... тысячу рублей!

— Подъ предсѣдательствомъ ген.-лейтенанта Сперанскаго образовано совѣщаніе для разработки вопроса о памятникѣ на мѣстѣ кончины Петра Великаго. Будетъ объявленъ всероссійскій конкурсъ. Жюри состоитъ изъ лицъ Кабинета Его Величества и Дворцоваго вѣдомства и только — двухъ представителей отъ Академіи Художествъ, въ каковые уже избраны гг. Беклемишевъ и Котовъ. Другими словами: полная некомпетентность, по обыкновенію, уже обезпечена...

— Императорскій фарфоровый заводъ начинаетъ привлекать въ сотрудники подлинныхъ художниковъ, между прочимъ въ завѣдывающіе скульптурнымъ отдѣленіемъ приглашенъ В. В. Кузнецовъ. На заводѣ состоялось присужденіе премій по конкурсу рисунковъ на стеклѣ и фарфорѣ. Первая премія въ 500 руб. присуждена технику завода г. Красновскому.

— За отказомъ Русскаго Музея Александра III принять оставленныя по завѣщанію А. А. Атрыганьевой картины — ‚Сестрорѣцкъ' Н. А. Артыганьева, ‚Кавказъ' Мещерскаго, ‚Ревель' и ‚Туманъ въ горахъ' Лагоріо, картины эти, согласно завѣщанію, приняты Академіей Художествъ. Въ Музеѣ выставленъ портретъ М. М. Антокольскаго, работы Крамского, пожертвованный вдовой покойнаго скульптора.

— Въ костюмную кладовую Академіи Художествъ проф. Самокишемъ пожертвованы костюмы военные, этнографическіе (русскіе и азіатскіе) и предметы вооруженія.

— Въ собраніи Общества Архитекторовъ-Художниковъ были сдѣланы сообщенія по поводу послѣдняго Съѣзда зодчихъ: Я. Г. Гевирцемъ—объ общемъ характерѣ Съѣзда, С. В. Бѣляевымъ—о принятомъ проектѣ измѣненія существующихъ постановленій о постройкѣ театровъ и залъ для собраній и А. И. Тамановымъ—о принятомъ проектѣ общихъ конкурсныхъ правилъ. Этотъ проектъ былъ выработанъ особой комисіей Общества подъ предсѣдательствомъ А. И. Таманова. Важной новизной является, что въ составъ жюри входитъ представитель конкурентовъ.

— Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ, по порученію комитета ‚Школы народнаго искусства', объявленъ конкурсъ на составленіе эскизнаго проекта зданія Школы, для котораго отведенъ участокъ земли на набережной Ека-

терининскаго канала около храма Воскресенія. Стиль зданія (за исключеніемъ ‚модерна') предоставляется авторамъ проекта. Срокъ подачи проектовъ 23-го января. Первая премія—500 р., вторая 300 р. и третья 200 р. Въ члены жюри избраны Ф. И. Лидваль, М. С. Лялевичъ, М. М. Перетятковичъ и А. И. Таманов.

— 29 декабря исполнилось 25-лѣтіе ученой и педагогической дѣятельности проф. Д. В. Айналова. Извѣстные труды професора: — ‚Эллинистическія основы византійскаго искусства', ‚Мозаики IV—V вѣка', а также рядъ работъ по равеннскимъ издѣліямъ изъ слоновой кости, по византійскимъ памятникамъ Авона и проч. ставятъ Д. В. Айналова въ ряды наиболѣе выдающихся византологовъ нашего времени. Его педагогическая дѣятельность дала намъ цѣлый рядъ молодыхъ ученыхъ, уже извѣстныхъ своими трудами въ области древне-русской живописи и пріобрѣла симпатіи со стороны слушательницъ высшихъ женскихъ курсовъ, гдѣ Д. В. Айналовъ занимаетъ каѳедру по исторіи искусствъ. Обширныя знанія позволили проф. Айналову выполнить тяжелую задачу—редактированіе русскаго перевода книги К. Вермана ‚Исторія искусствъ всѣхъ временъ и народовъ', послѣдній томъ котораго только что вышелъ въ свѣтъ.

— Рядъ докладовъ о новѣйшемъ искусствѣ. Въ подвалѣ ‚Бродячей Собаки' состоялись три доклада: Георгія Чулкова—‚Демоны и Художники' (сопровождавшійся преніями) и очень интересный докладъ Г. Б. Якулова о своей живописи. Былъ также докладъ А. А. Смирнова ‚Simultané' съ демонстраціей снимковъ и оригиналовъ, любопытный, какъ сообщеніе о самомъ новѣйшемъ теченіи во Франціи, исходящемъ отъ Р. Делоне. Живопись его основана на оптическомъ законѣ тождества свѣта и цвѣта и на стремленіи достигнуть единства впечатлѣнія путемъ единства техническихъ средствъ. Эта живопись безпредметна, свободна отъ декоративности и конструктивна, т. к. передаетъ три измѣренія. Ея единственная цѣль—радовать глазъ. Картина строится изъ красочныхъ отношеній — contrastes simultanés, причемъ линія является только границей сосѣднихъ тоновъ. Въ такой картинѣ, при отсутствіи сюжета, даже въ смыслѣ предметовъ, нѣтъ центра, исходной точки, перехода впечатлѣній во времени, чѣмъ достигается ‚чистота живописныхъ впечатлѣній'. Будто бы уже сформовавшееся въ живописи новое теченіе проявляется и въ другихъ областяхъ—въ скульптурѣ, прикладномъ искусствѣ, давая пока только намеки въ поэзіи, хотя появились уже изданія Simultané... Повидимому, въ новомъ ученіи, претендующемъ замѣнить кубизмъ и футуризмъ, характерна не столько его сомнительная новизна, сколько опредѣленное возвращеніе къ живописи, цвѣту и тону. ‚Безпредметность', уже фигурировавшая на иныхъ основаніяхъ въ живописи Кандинскаго, своего рода послѣдовательный шагъ. Любопытно, что въ № 1 парижскаго журнала ‚Геліосъ', въ замѣткѣ ‚Симультанизмъ', приводятся совсѣмъ иныя основы новаго теченія, и даже не упоминается имя основателя Делоне...

— Въ засѣданіи Общества Архитекторовъ-Художниковъ И. Я. Гинцбургомъ былъ сдѣланъ докладъ о декоративной скульптурѣ и матеріалахъ для нея, причемъ авторомъ рекомендованъ и цементъ. Гр. П. Ю. Сюзоръ сообщилъ о зданіяхъ банковъ въ Западной Европѣ. Было показано много фотографій и діапозитивовъ на экранѣ.

— Внѣпартійное Общество Художниковъ сняло подвалъ на Васильевскомъ Островѣ для интимныхъ вечеровъ. Выставка общества проектируется въ Февралѣ-Мартѣ 1914 г.

— Въ члены правленія общества ‚Зритель' избраны И. В. Жуковскій, С. П. Крачковскій, Н. И. Кульбинъ, Н. М. Сазонова, М. И. Страховская и А. В. Тельтевскій. Судя по 12 параграфамъ устава, цѣли и задачи общества такъ широки и общи, что дѣятельность его пока не представляется опредѣленной. Общество интересуется преимущественно современнымъ искусствомъ и не примыкаетъ ни къ какимъ опредѣленнымъ направленіямъ.

— † Скончался бар. М. П. Клодтъ, одинъ изъ старѣйшихъ передвижниковъ, родившійся въ 1835 г., окончившій Академію въ 1858 г. и уже съ 1872 г. выставлявшій на передвижныхъ выставкахъ.

— Въ Московскомъ Обществѣ Любителей Художествъ И. Е. Рѣпинымъ былъ сдѣланъ докладъ ‚Отъ классицизма къ реализму', доставившій, по словамъ одной газеты, ‚огромное наслажденіе' публикѣ. Экспансивная Москва!

А. Р-въ.

ОБЩЕСТВО РЕВНИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННАГО СЛОВА

Послѣ долгаго, въ цѣлый сезонъ, перерыва, связаннаго съ неоправдавшимся ожиданіемъ, чтобы вернулся въ Петербургъ главный руководитель Общества, Вячеславъ Ивановъ, ‚Академія Стиха' возобновила свои засѣданія, попрежнему—въ помѣщеніи редакціи ‚Аполлона'.

Первое засѣданіе, 9 ноября, открылъ Сергѣй Маковскій рѣчью, въ которой развилъ утвержденіе, что Общество можетъ и должно продолжать свои занятія; затѣмъ, очертивъ заслуги передъ ‚Академіей' Вячеслава Иванова, онъ предложилъ послать ему въ Москву привѣтственную телеграму.

На второмъ засѣданіи, 30 ноября, были, согласно повѣсткѣ, произведены дополнительные выборы въ Совѣтъ Общества, въ составъ котораго входили: Александръ Блокъ, Валерій Брюсовъ, проф. Ѳ. Ф. Зѣлинскій, Вячеславъ Ивановъ, Сергѣй Маковскій. Къ прежнему составу доизбранными оказались: Н. Гумилевъ, Н. В. Недоброво и Валеріанъ Чудовскій. На обоихъ этихъ засѣданіяхъ, равно какъ и на третьемъ, состоявшемся 8 декабря, присутствовавшіе поэты (Анна Ахматова, Н. Гумилевъ, гр. Вас. Комаровскій, Валентинъ Кривичъ, А. Скалдинъ, О. Мандельштамъ, Ал. Виръ и др.) читали свои стихи, которые подвергнуты были обсужденію. Особенно продолжительныя пренія вызвало чтеніе Н. Гумилевымъ его одноактной драмы ‚Актеонъ'.

Дѣйствительныхъ членовъ въ Обществѣ числится въ настоящее время 57; изъ нихъ значительное большинство—поэты.

Z.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ОПЕРА

Въ Маріинскомъ театрѣ ничего не дѣлается: вѣдь такія во всѣхъ отношеніяхъ ничтожныя новинки, какъ недавно поставленное ‚Чудо Розъ' Шенка, можно ставить развѣ что отъ бездѣлья, чтобы какъ нибудь убить время. Напротивъ, въ консерваторскомъ театрѣ ‚Музыкальной Драмы' работаютъ, не покладая рукъ. Послѣ малоудачной и претенціозно-манерной постановки ‚Бориса Годунова' Мусоргскаго, на сценѣ ‚Музыкальной Драмы' дана ‚Карменъ' и дана такъ, что спектакль этотъ, наряду съ прошлогоднимъ спектаклемъ ‚Мейстерзингеровъ', надо причислить къ лучшимъ достиженіямъ молодого театра. Програмы не даютъ именъ ни дирижера, ни режисера, ни декоратора. Почему такая скромность — не знаю, но она обязываетъ и меня воздержаться отъ упоминанія фамилій тѣхъ лицъ, которыя завѣдывали музыкально-постановочной стороной спектакля. Говорятъ, что декораціи писалъ художникъ, не пользующійся никакимъ кредитомъ въ художественныхъ кругахъ. Такъ это или не такъ, но декораціи, изображавшія испанскіе пейзажи, дворы, горныя ущелья— при всей предубѣжденности противъ гипотетическаго имени художника, должны быть признаны не плохими. Онѣ не оскорбляютъ глаза, не претендуютъ на роль слишкомъ значительнаго элемента представленія, не впадаютъ въ банальность, не страдаютъ вычурностью, словомъ даютъ надлежащій фонъ для развитія сценической драмы, сопровождающейся чудесной музыкой Бизе.

Постановка задумана интересно. Испанія взята въ очень значительномъ приближеніи къ современнымъ условіямъ ея нравовъ и быта, причемъ не только р а з р а б о т а н ы всѣ детали сценоведенія (въ ‚Музыкальной Драмѣ' это всегда составляетъ предметъ самыхъ тщательныхъ заботъ), но и у д а ч н о разработаны и приведены въ планомѣрную взаимную связь и сообразованы съ общей концепціей всей постановки въ цѣломъ. Сущность этого общаго равновѣсія всѣхъ сторонъ спектакля трудно выразить опредѣленными словами, но оно чувствуется, когда сидишь въ театрѣ. Оно

чувствуется въ отсутствіи какихъ либо преувеличеній, въ наличіи широкихъ линій, въ подъемахъ и паденіяхъ драматическаго пафоса, въ нахожденіи правильной, безъ примѣси утрировки, связи между характеромъ музыки и тѣмъ, что происходитъ въ каждую данную минуту на сценѣ. Наконецъ, что больше всего способствуетъ общей музыкально-драматической гармоніи спектакля, такъ это то, что основной моментъ всякой оперы, ея музыка, выдвинута на первый планъ, что, несмотря на разнаго рода сценическія новшества, вся сцена цѣликомъ остается подвластной музыкальной стихіи, что эфекты сценическіе въ сознаніи слушателя-зрителя нигдѣ не перешибаютъ того, что въ оперѣ прежде всего и что осуществляется оркестровыми инструментами и голосами артистовъ.

Постановка прежде всего поражаетъ своей жизненностью. Всѣ ансамбли отлично согласованы съ дѣйствіемъ, и совмѣстное пѣніе нѣсколькихъ лицъ всегда сопряжено съ мотивирующей ансамбль драматической игрой. Въ первой и послѣдней сценѣ ловко использованы ворота въ глубинѣ сцены, значительно увеличивающія и разнообразящія режисерскія комбинаціи. Въ 1-мъ актѣ отлично задуманъ маршъ дѣтей за воротами. Очень своеобразно поставлена сцена смерти Карменъ. Дѣйствіе происходитъ на заднемъ дворѣ амфитеатра. Черезъ дворъ то и дѣло проходятъ доктора, сидѣлки, проносятъ носилки (хотя эти приготовленія къ могущимъ случиться съ участниками боя быковъ несчастьямъ очень ‚перехвачены‘ въ смыслѣ художественныхъ границъ сценическаго реализма). Хозе поражаетъ ножомъ Карменъ у одной изъ колоннъ, находящихся во дворѣ. Карменъ инстинктивно хватается за колонну. Силы ей измѣняютъ. Она медленно опускается и въ скорченномъ сидячемъ положеніи застываетъ у основанія колонны. Она падаетъ только тогда, когда дернули ее за руку.

Одна изъ самыхъ удачныхъ сценъ—танцы въ тавернѣ. Музыкальные номера изъ ‚Арлезіанки‘, обычно вставляемые въ 4-й актъ, перенесены во 2-й. Благодаря этому, хореографическій отдѣлъ 2-го акта получилъ очень большіе размѣры.

Второй новинкой ‚Музыкальной Драмы‘ была постановка оперы Чайковскаго ‚Мазепа‘.

Почему ‚Мазепа‘? Какими мотивами руководился театръ, выбирая изъ многочисленныхъ, мало извѣстныхъ, русскихъ и иностранныхъ оперъ именно ‚Мазепу‘, — непонятно. Вѣдь ‚Мазепа‘ потому мало извѣстная опера, потому сравнительно рѣдко идетъ на нашихъ сценахъ, что это—одно изъ слабѣйшихъ произведеній Чайковскаго. Въ немъ нѣтъ ни драматизма, нужнаго для музыкальной обработки пушкинскаго сюжета, ни музыкально-этнографическаго интереса (что дѣйствіе происходитъ въ Малороссіи, это Чайковскимъ вовсе не отмѣчено), ни просто красивой и содержательной музыки. Въ чисто-музыкальномъ отношеніи исключеніе представляетъ развѣ заключительная ‚колыбельная‘ безумной Маріи надъ умирающимъ Андреемъ, да еще два-три отдѣльныхъ эпизода. Большая же часть партитуры Чайковскаго совсѣмъ слаба, блѣдна, безхарактерна. Въ особенности неудачна вся музыка, относящаяся къ личности главнаго героя оперы, самаго Мазепы. Мятежный гетманъ пріобрѣлъ подъ перомъ Чайковскаго обликъ самаго шаблоннаго, слащаваго опернаго ‚любовника‘.

Зачѣмъ же тратить время, силы, деньги на постановку ‚Мазепы‘? На этотъ вопросъ мы такъ же не найдемъ отвѣта, какъ на многіе другіе касательно дѣятельности ‚Музыкальной Драмы‘. Безпорядокъ и случайность царятъ въ этомъ театрѣ. Одна постановка превосходна, другая никуда не годится; одинъ дирижеръ управляетъ оркестромъ просто, съ уваженіемъ къ автору произведенія, другой манерничаетъ такъ, что противно слушать. Одѣ оперы выбраны удачно, другія поставлены или въ угоду дурному вкусу толпы или просто по необъяснимому капризу дирекціи.

Къ числу этихъ ‚другихъ‘ оперъ надо отнести и ‚Мазепу‘, и, нынѣ еще только готовящуюся къ постановкѣ, ‚Богему‘ Пуччини. Все это тѣмъ досаднѣе, что изъ за этихъ пустяшныхъ оперъ откладываются на продолжительные сроки произведенія, дѣйствительно достойныя и любопытныя. Собрались ставить въ Консерваторскомъ театрѣ ‚Каменнаго гостя‘, ‚Парси-

фаля'; поговаривали о ‚Пелеасѣ' Дебюсси. Перейдутъ ли всѣ эти благіе проекты и разговоры въ дѣйствительность и когда перейдутъ? Пока что, остается запротоколить одинъ печальный фактъ: гр. Шереметевъ обогналъ ‚Музыкальную Драму' съ ‚Парсифалемъ' и, конечно, не по какой другой причинѣ, какъ вслѣдствіе недальновидности господъ заправилъ ‚Музыкальной Драмы'. Если бы они оставили въ покоѣ ‚Мазепу' и ‚Богему', у нихъ безъ сомнѣнія хватило бы времени подготовить постановку ‚Парсифаля' къ знаменательному дню его освобожденія отъ Байрейтской монополіи (19 декабря—день прекращенія авторскихъ правъ на произведенія Вагнера).

‚Мазепа' впервые поставленъ въ театрѣ ‚Музыкальной Драмы' въ декабрѣ минувшаго года. Спектакль въ цѣломъ оставляетъ скорѣе благопріятное впечатлѣніе. Режисерская часть, какъ всегда, отличается большой тщательностью въ разработкѣ всѣхъ мелочей постановки. Ужъ какихъ новшествъ нѣтъ, но все обдумано, все уравновѣшено. Реализмъ (сцена въ тюрьмѣ, сцена казни) не переходитъ границъ художественнаго вкуса. Однако, декораціи неинтересны. Оркестромъ коректно управляетъ г. Моргулянъ. Вокально-инструментальный ансамбль иногда пошатывается, но послѣ каждой ритмической неточности быстро выравнивается. Изъ исполнителей опять таки лучше всѣхъ Мозжухинъ. Сцена въ тюрьмѣ, только благодаря драматическому дарованію Мозжухина-Кочубея, производитъ впечатлѣніе, даже сильное впечатлѣніе (музыка знаменитаго монолога о трехъ кладахъ очень слаба). Хорошей исполнительницей роли Маріи является г-жа Веселовская.

Самымъ ‚сенсаціоннымъ' событіемъ конца прошлаго года, конечно, надо считать шереметевскую постановку ‚Парсифаля' въ театрѣ Народнаго Дома. Должно отдать справедливость гр. Шереметеву, лично руководившему оркестромъ: онъ приложилъ не мало заботъ и хлопотъ къ тому, чтобы геніальная мистерія Вагнера предстала передъ аудиторіей въ возможно болѣе совершенномъ видѣ. И все таки постановка оказалась посредственной. Оркестръ игралъ лучше, чѣмъ когда нибудь, но самый оркестръ графа—неважнаго качества. Струнная група въ немъ слаба. Общая звучность получается жидкая и неуравновѣшенная. Темпы и оттѣнки взяты были дирижеромъ правильные, но нѣсколько однообразные. Нѣкоторые эпизоды 1-го и 3-го актовъ хотѣлось бы слышать въ болѣе оживленной и одухотворенной передачѣ. Очень плохи основныя декораціи крайнихъ актовъ. Движущаяся декорація (во время шествія въ замокъ Грааля) прямо ужасна по своей банальности и лубочности.

Сравнительно недурна внутренность замка Грааля (2-ыя картины крайнихъ актовъ). Общій недостатокъ какъ декорацій, такъ и всего характера спектакля—отсутствіе мистическаго священнодѣйственнаго колорита. О самой музыкѣ ‚Парсифаля' распространяться нѣтъ надобности.

‚Парсифаль' исполнялся у насъ частями, цѣлыми актами и даже цѣликомъ (нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ концертахъ того же гр. Шереметева) неоднократно, и писать объ этомъ великолѣпномъ произведеніи приходилось тоже уже неоднократно. Сцена, костюмы, игра артистовъ, въ сущности, немного прибавляютъ къ музыкѣ мистеріи. Дѣйствія въ ‚Парсифалѣ' мало.

Симфоническая разработка лейтмотивовъ, т. е. часть музыкальная, образуетъ собою главнѣйшій, существеннѣйшій элементъ представленія. Все остальное—второстепенное дополненіе, которое, однако, при надлежащихъ условіяхъ, способно въ немалой мѣрѣ способствовать созданію у слушателя соотвѣтственнаго ‚настроенія'. То, чего не дали декораціи и общая постановка, могли бы восполнить солисты проникновенной игрой и искуснымъ пѣніемъ. Къ сожалѣнію, исполнители главныхъ ролей Парсифаля и Кундри не дали ни хорошаго пѣнія, ни хорошей игры. Г-жа Литвинъ слишкомъ тяжела для роли соблазнительницы-Кундри. Голосъ артистки рѣшительно надо признать клонящимся къ упадку. Дикція у нея плохая. По совокупности этихъ неблагопріятныхъ условій, Кундри шереметевскихъ спектаклей производила мѣстами тягостное, мѣстами прямо комичное впечатлѣніе. Очень

неваженъ и г. Куклинъ-Парсифаль. Въ цѣломъ же, при всѣхъ своихъ немалыхъ недостаткахъ, премьера ‚Парсифаля' представляла все же значительный интересъ.

Каратыкинъ.

ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ

Московскія выставки

Почти одновременно открылись въ Москвѣ три выставки: ‚Міръ Искусства', ‚Союзъ' и ‚Передвижная'—цѣлый ‚смотръ' русскому искусству! Къ сожалѣнію, далеко не всѣ наши художники участвуютъ въ немъ (такъ, въ ‚Мірѣ Искусства' очень чувствительно отсутствіе Рериха и Сомова), но все же, по этимъ 1214 экспонатамъ позволительно судить объ о б щ и х ъ достиженіяхъ русскихъ художниковъ, по крайней мѣрѣ—художниковъ старшаго поколѣнія.

Удѣлимъ же прежде всего наше вниманіе старцамъ-передвижникамъ. Впрочемъ, старость только тогда вызываетъ преклоненіе, когда она остается убѣжденно послѣдовательной до конца или, наоборотъ, мужественно пасуетъ передъ новой жизнью. Увы, у передвижниковъ нѣтъ ни того, ни другого: нѣтъ вѣры въ свое дѣло, и нѣтъ довѣрія къ новому дѣлу... И. Рѣпинъ въ прошломъ году далъ ‚17 октября', а въ этомъ—‚Вѣнчаніе Государя Императора': и то и другое интересуетъ его, въ сущности, лишь съ точки зрѣнія эфектности. И въ его ‚Защитникахъ Москвы' и въ ‚Осажденной Москвѣ' эта же внѣшняя эфектность преобладаетъ надъ ‚народной психологіей', но живописи у него все таки нѣтъ (если не считать случайно красивый перламутровый кусокъ земли въ ‚Защитникахъ Москвы', какъ разъ менѣе всего записанный, фонъ портрета Бехтерева, также едва намѣченный, и общій розовый фонъ портрета Короленка, удачно соотвѣтствующій женственному облику писателя). Несмотря на то, что Рѣпинъ пересталъ быть тѣмъ ‚краснымъ', какимъ онъ былъ въ своихъ ‚Бурлакахъ', онъ очень неравнодушенъ къ красному цвѣту—красный огонь въ ‚Москвѣ 1812 года' портретъ ‚въ красномъ'... и, Боже мой, до чего не живописенъ этотъ красный цвѣтъ! Что сказать о другихъ членахъ товарищества? Скажу одно хорошее—ихъ только половина на выставкѣ, и у нихъ всего только 145 работъ! Впрочемъ, справедливость заставляетъ меня упомянуть болѣе свѣжія работы Холявина и Келина. Что же касается посторонникъ экспонентовъ, то здѣсь, разумѣется, прежде всего отмѣчу два портрета (пастель) работы С. Малютина, правда, совершенно не колористическіе, но зато чрезвычайно добросовѣстно и любовно нарисованные, безъ всякаго уклона къ шикарному росчерку или ‚маститой' эскизности. Это—украшеніе Передвижной выставки, и досадно, что рядомъ съ портретами Малютинъ далъ и небольшую жанровую картинку (масло) „Двѣ подруги', нѣчто совершенно безпомощное по живописи.

Среди остальныхъ гостей останавливаютъ вниманіе В. Игнатьевъ съ его ‚Старымъ домомъ' и А. Н. Михалковскій, давшій цвѣтистую ‚Осень' въ духѣ ‚Бубноваго Валета'. Я замѣтилъ ее, несмотря на то, что ‚начальство' повѣсило эту картину въ коридорѣ!

Такова эта 42-я передвижная выставка, по поводу которой невольно приходитъ горькая мысль о томъ, что ‚бальзаковскій возрастъ' хорошъ только заграницей, гдѣ какъ то умѣютъ не старѣть...

Въ ‚Союзѣ русскихъ художниковъ' возрастъ моложе—здѣсь середина жизни, золотая середина искусства, самоувѣренность ‚найденныхъ' путей. Конечно, я говорю объ общемъ тонѣ выставки, а не объ отдѣльныхъ ея экспонентахъ. А этотъ общій тонъ задается ‚благоразумiемъ' Переплетчикова, Виноградова, Жуковскаго, любимца публики. Впрочемъ, художниковъ ‚Союза' можно раздѣлить на двѣ группы. У однихъ—перепѣвы передвижничества; лучшими изъ нихъ являются Туржанскій, съ его снѣжно-сѣрыми пейзажиками, и Архиповъ, достойный уваженія за то, что онъ остался вѣренъ себѣ, но достигъ несомнѣннаго мастерства въ своихъ легкихъ мазкахъ; есть хорошая свѣжесть въ его красныхъ бабахъ (‚Весенній праздникъ').

У другихъ же—это русское ‚постничество' палитры уже преодолѣно европейскими лиловыми дымками, синеватыми тѣнями и даже (!) мазками по формѣ. Такъ пишетъ теперь и Переплетчиковъ, и С. Виноградовъ, и А. Васнецовъ, который примѣнилъ plein air къ своему ‚Лѣту', хотя ‚Раннее утро въ Кремлѣ' (ужъ не потому ли, что это—XVII в.?) онъ выписалъ по старому, въ скверной олеографической манерѣ...

Особенно же культивируетъ синія тѣни, солнечные блики, лунные свѣты самъ С. Жуковскій, попрежнему изображающій ‚поэзію' красной мебели и маленькихъ дворянскихъ гнѣздъ...

Впрочемъ, есть въ ‚Союзѣ' и другой ‚ретроспективизмъ': образы старой провинціи—Юона. Вотъ художникъ съ большимъ чутьемъ нашей русской пестроты, но и въ его работахъ—характерное для Союза полупутье. Въ его видахъ Углича — срединность между случайностью реализма и стилизаціей лубка; такъ, въ ‚Тройкѣ' лошади и домики почти игрушечные, а люди и небо—настоящіе. Въ этомъ году Юонъ особенно продуктивенъ, онъ далъ 18 работъ, въ томъ числѣ эскизы для парижской постановки ‚Бориса Годунова'.

Рядомъ съ Юономъ уже убѣжденнымъ ‚стилистомъ' кажется Крымовъ, выставившій также много работъ. Въ однихъ пейзажахъ онъ стремится къ нарочной олеографичности, въ другихъ (съ теплыми солнечными пятнами)—къ ‚стилю' Куинджи (одинъ изъ московскихъ критиковъ спуталъ имена и написалъ, что Крымовъ напоминаетъ Левитана!). Большимъ и весьма замѣтнымъ на общемъ фонѣ ‚Союза' достоинствомъ Крымова является его даръ композиціи, чувство массъ; таковъ его величественный пейзажъ ‚Передъ грозой' съ масивнымъ нагроможденіемъ зеленой кущи и игрушечнымъ стадомъ внизу. Есть у Крымова и умиленное чувство къ кудрявымъ деревьямъ, но тѣмъ досаднѣе его нарочная зеленая монохромность, и тѣмъ болѣе хочется видѣть его живописцемъ.

Все большей чистоты красокъ ищетъ К. Коровинъ: его звучныя natures mortes (‚Розы' и ‚Сирень') въ этомъ смыслѣ—шагъ впередъ. Но странно, чѣмъ больше у него красочности и чѣмъ меньше прежней сѣрой прозрачности—тѣмъ менѣе индивидуально и цѣльно становится его творчество. Это бросается въ глаза въ его пейзажахъ, гдѣ насыщено и колоритно небо (‚Крымскій извозчикъ' и ‚Осень'), но мутна и бѣлесовата земля; что то растерянное и переходное чувствуется въ этихъ крымскихъ работахъ. Но, Боже мой, какъ много русскаго въ его темпераментной растрепанности мазка, того русскаго, которое является однимъ изъ національныхъ тормазовъ въ искусствѣ... [1]

Но то, что еще извинительно у Коровина, несносно и манерно у Петровичева, который, по выраженію кого то изъ публики, работаетъ ‚шлепками красокъ'. Наоборотъ, Бродскій размѣниваетъ свое лирическое чувство природы на скучно-детальную выписку мелочей. Чтобы покончить съ пейзажистами, назову еще съ изящнымъ вкусомъ написанныя ‚Облака' Г. М. Бобровскаго и ‚Паркъ' Делла-Восъ-Кардовской.

Типичнымъ ‚союзникомъ' представляется на этотъ разъ М. Н. Яковлевъ, заполнившій цѣлую стѣну своими безвкусными цвѣтами, или, вѣрнѣе, цѣлыми цвѣтниками,—это не живописный коверъ, ибо въ нихъ нѣтъ декоративнаго замысла, и не ‚настоящая' натура, ибо въ нихъ нѣтъ воздушной среды. Особенно непріятна фигурная композиція Яковлева ‚Вечеръ—домой', неожиданно сентиментальная по настроенію, но рѣжущая по краскамъ...

Въ области портрета нѣсколько странное впечатлѣніе производитъ работа А. Я. Головина (портретъ Миронова въ костюмѣ для лаунъ-тениса), очень виртуозная, очень свѣтская и очень не колористическая,—холодомъ вѣетъ отъ нея. Наоборотъ, Л. О. Пастернакъ обнаружилъ неожиданный уклонъ къ красочной звучности и живописному ‚пятну'. Но почему то свою ‚новую' манеру онъ ограничиваетъ обстановкой (портретъ Цетлина и Высоцкаго), а самыя лица пишетъ по старому. Зато никакихъ новшествъ не хочетъ знать

[1] Одна изъ работъ Коровина пріобрѣтена Третьяковской галереей.

Малютинъ—и здѣсь, въ ‚Союзѣ', есть четыре его портрета (пастели), написанные съ тѣми же качествами, которыя я отмѣтилъ на ‚Передвижной'. Особенно хорошъ его портретъ Нестерова (пріобрѣтенъ Третьяковской галереей)—въ немъ добросовѣстность ‚штудировки' достигаетъ остроты какого нибудь примитива. И невольно прощаешь Малютину его наивную безпечность по части красокъ—у него она не отъ безвкусія, но, поистинѣ, отъ какой то наивной простоты... Его творчество дѣйствительно самобытно; этотъ москвичъ до всего доходитъ своимъ умомъ! Гораздо менѣе интересенъ другой московскій ‚самобытникъ'—Суриковъ. Правда, въ его ‚Человѣкѣ съ больной рукой'—пріятная замкнутость черной и зеленовато-розовой гаммы, но нѣтъ былой суриковской отчетливости формы, нѣтъ былой увѣренности въ себѣ...

Однако, довольно отыскивать хорошее въ среднемъ,—вотъ прекрасное въ хорошемъ: скульптуры Коненкова, цѣлыхъ 13 работъ. Вотъ скульпторъ, появленіе котораго такъ радостно на фонѣ нашей скудной русской пластики! Но Коненковъ—немного вундеркиндъ, буйный талантъ, которому сейчасъ море по колѣно, который легко играетъ и съ мраморомъ (а много ли у насъ умѣющихъ такъ работать въ мраморѣ?) и съ деревомъ, и вотъ почему я не могу удержаться отъ одной предостерегающей оговорки. Не слишкомъ ли много онъ экспериментуетъ, не слишкомъ ли онъ плодовитъ? Въ разнообразіи его экспонатовъ (мраморъ, мореное дерево, раскрашенное дерево, архаическая голова, игрушечная група ‚Еруслань Лазаревичъ', реалистическій торсъ)—много размаха, но вѣдь скульптура любитъ ‚однолюбовъ'... Вотъ почему въ мраморныхъ бюстахъ Коненкова красивъ общій рисунокъ, но недостаточно облюбована форма, а въ его деревянномъ женскомъ торсѣ слишкомъ много мягкой пухлости, не соотвѣтствующей дереву: нельзя соединить нервность Родена съ твердостью дерева. Неровенъ также и другой мраморный торсъ Коненкова: въ спинѣ есть настоящая скульптурная полнота формы, спереди есть и пустоты. Въ его лежащей женщинѣ превосходна по своему рисунку рука—отъ плеча и до чувственнаго изящества пальцевъ. Зато попрежнему цѣльное и архаическое впечатлѣніе производятъ вырѣзанные изъ пня ‚Буслаевичъ' и ‚Кузьма Сирафоновъ' съ широкой и гульливой улыбкой. Въ этихъ богатырскихъ ζόανα—весь Коненковъ, рѣзчикъ-лѣсовикъ. Очень хорошъ также бюстъ ‚Гуака', да и все к р а с и в о у Коненкова: его мѣсто въ Парижскомъ Salon d'Automne. Но вотъ, за эту то скороспѣлую красоту и боишься, и хочется, чтобы еще и еще разъ побывалъ онъ и въ Греціи и въ Египтѣ...

Помимо Коненкова, есть въ Союзѣ и работы Судьбинина и очень одаренной молодой скульпторши Н. Крандіевской (маска Пушкина и два бюста). [1]

И вотъ, мы у дверей ‚Міра Искусства'. Увы, и здѣсь не высокъ общій уровень, и здѣсь надо и с к а т ь, но за этими дверьми—по крайней мѣрѣ—господство хорошаго вкуса и культуры. Хотя на страницахъ ‚Аполлона' уже писалось о ‚Мірѣ Искусства' петербургскомъ, но все же мнѣ хочется высказать свое сужденіе и о немъ.

Быть можетъ, именно у насъ, въ Москвѣ, чисто петербургскія черты этой выставки выявляются больше. Огромная пастель кн. Шервашидзе названа ‚Въ старинномъ платьѣ'—вотъ это то с т а р и н н о е п л а т ь е и бросается прежде всего въ глаза намъ, ‚москвичамъ', когда мы видимъ экспонаты основной групы ‚Міра Искусства'. Правда, и у насъ много спорятъ и мечтаютъ о старинѣ, о Востокѣ, о лубкѣ; но не вѣрьте этому, на самомъ дѣлѣ москвичи—анархисты, цѣликомъ пребывающіе во власти того самаго бульвара, ‚Венеру' котораго Ларіоновъ далъ на выставку ‚Міра Искусства', и тѣхъ городскихъ стеколъ, на ‚скоростяхъ' которыхъ Якуловъ ‚построилъ' свою неразбериху, тоже попавшую на эту выставку. Петербургскіе же художники по-

[1] Для полноты упомяну еще изъ экспонентовъ ‚Союза': Пырина (этюды лицъ), Вульфъ (‚Букетъ'), Гольдингеръ (портретъ доктора), Линдеманъ (иллюстраціи), Масютина (его гравюры пріобрѣтены Румянцовскимъ музеемъ) и Ю. Рѣпина, но послѣдняго... чтобы другимъ не было повадно.

прежнему питаются старинным театром, старинными городами (Остроумова-Лебедева) и старинной живописью („Люди 40-хъ годовъ" Кустодіева и „Баня" Серебряковой). Одинъ и тотъ же Кустодіевъ пишетъ колоритныя картины въ провинціи и безкрасочныя — въ Петербургѣ. Картины москвичей, въ сущности, никчемны, картины-эксперименты, которые некуда приткнуть; произведенія петербуржцевъ — всегда иллюстрація, имѣющая практическое назначеніе: декорація или графика. Въ этомъ смыслѣ у „Міра Искусства" огромная заслуга передъ русскимъ обществомъ — онъ проводникъ стилизма въ нашу жизнь. Третьяковская галерея хорошо сдѣлала, что пріобрѣла эскизъ А. Бенуа къ инсценировкѣ Fêtes Кл. Дебюсси; это—прекрасный, монументальный памятникъ изначальной традиціи „Міра Искусства".[1] Но если театральный и книжный стилизмъ полезенъ, поскольку онъ экстенсивно повышаетъ общую художественную культуры страны, то, съ другой стороны, онъ умаляетъ творческую интенсивность художниковъ.[2] Обузданіе индивидуальности во имя стиля хорошо и нужно тогда, когда это—стиль жизни, но не оранжерейный стиль театра. А между тѣмъ, напр., Судейкинъ, чьи работы выставлены на московской выставкѣ, только въ эскизахъ къ „Бѣглой" остается Судейкинымъ, въ декораціяхъ же къ комедіи Бенавенте приближается къ Сапунову, какъ Анисфельдъ—къ Баксту. Очень остры и выразительны у Судейкина эскизы костюмовъ, но досадно, когда этотъ театрально-ироническій подходъ къ жизни уже отравляетъ глаза молодого Григорьева; право же, не нужна намъ, русскимъ, эта парижская „Comédie humaine"...

Эту неудовлетворенность эскизами для театра какъ бы чувствуетъ Добужинскій, выставившій въ Москвѣ уже не проекты декорацій къ „Бѣсамъ", а цѣлыя картины на эту тему. Долгое и исключительное вниманіе къ предметамъ даетъ себя знать! Превосходны у Добужинскаго комната у Шатова, мостъ и особенно лѣстница въ „Скворешникахъ" (Художественному Театру не удалось достигнуть той колоритной мрачности, которая имѣется у Добужинскаго въ этомъ этюдѣ). Но зато жанровыя сцены („Ставрогинъ" и „У Лебедкиной") вызываютъ недоумѣніе: это не самостоятельная живопись и не „проекты" людей...

Уклонъ къ стилизму сковываетъ и творческое развитіе Богаевскаго. Хороша и патетична его звѣздная „Ночь", но въ „Осеннемъ пейзажѣ" — уже избытокъ гобеленовой красивости, перегруженіе детальностью. Въ „Горномъ озерѣ" Богаевскій отдаетъ нѣкую дань... кубизму, но этотъ „кубизмъ" воспринимается нами безъ протеста: можетъ быть, Киммерія и есть та единственная область, гдѣ кубизмъ геологически оправданъ! И все таки лучше, чтобы Богаевскій остался Богаевскимъ съ той поистинѣ Рескиновой любовью къ природѣ, которой такъ плѣняютъ его рисунки тушью съ натуры...

Изъ другихъ московскихъ экспонатовъ упомяну: двѣ скульптуры Стеллецкаго (бюстъ и статуэтка Сѣрова), неожиданные для этого стилиста—по своей манерѣ à la Трубецкой, портретъ Н. К. фонъ-Мекка работы Кустодіева, мастерскіе портреты Ульянова (особенно портретъ Муратова) и его же картину „Нарциссъ и Эхо", „Каріатиды въ рощѣ" Арапова, „Масляницу" Симоновичъ-Ефимовой, интересный автопортретъ гр. С. И. Толстой, кубистическую „мертвую природу" Шевченка, двѣ виньетки Ѳеофилактова (увы, ничего не прибавляющія къ его „цыганской" эротикѣ), гравюры на деревѣ Павлова и, наконецъ, одинъ новый пейзажъ Сарьяна—„Въ горахъ".

Сарьянъ и П. Кузнецовъ—вотъ самыя радующія впечатлѣнія не только отъ „Міра Искусства", но и отъ всѣхъ московскихъ выставокъ. Оба они идутъ навстрѣчу настоящей живописи, настоящей любви къ прекрасной плоти міра. На фонѣ „Міра Искусства" особенно бодро

---

[1] Третьяковской галереей пріобрѣтены также акварель Остроумовой-Лебедевой, бюстъ Кустодіева и нѣсколько работъ Кузнецова и Сарьяна.

[2] Это сказывается и на Петровѣ-Водкинѣ, который въ своей „Матери" больше думаетъ о стилѣ и о Венеціановѣ, чѣмъ о valeur'ахъ красокъ, и его фигура кажется искусственно вставленной въ пейзажный фонъ.

звучитъ ихъ творчество. Вѣдь не такъ давно еще Кузнецовъ переживалъ мучительные сны о нерожденныхъ душахъ, видѣлъ болѣзненныхъ выкидышей духа—теперь онъ околдованъ живой красотой Бухарскихъ степей. Правда, ему еще не вполнѣ удается сочетать дѣйствительность съ рождаемой ею грезой, пѣвучія линіи своихъ женщинъ съ угловатыми плоскостями пейзажа, и пока еще лучшія его работы тѣ, въ которыхъ воздана хвала только природѣ (natures mortes, ‚Учитель Живописи' и др.).

У Сарьяна также переломъ, и въ томъ же направленіи. Въ прежнихъ работахъ его было больше солнца и красочной яри, но онѣ всегда казались мнѣ раскрашенными, слишкомъ графичными. Теперь его палитра стала болѣе блеклой и интимной, но въ ней—воздухъ и глубина и гармонія подлинной живописи. И хотя Сарьянъ воспроизводитъ Персію просто и непосредственно съ натуры—чудесной интуиціей онъ приходитъ къ той же праздничной радости, которой вѣетъ отъ ея ковровъ. Его ‚Персія' и ‚Арабская танцовщица' искупаютъ всю скуку московскихъ выставокъ. И чувствуешь, что только въ этомъ любовномъ пріятіи жизни—наше спасеніе отъ передвижническаго ‚постничества', и отъ ‚союзной' серединности, и отъ петербургской ‚старинки', и отъ московскаго ‚бульвара'.

Я. Т—дъ.

V СѢЗДЪ ЗОДЧИХЪ ВЪ МОСКВѢ И ВЫСТАВКИ ПРИ НЕМЪ

Пятый сѣздъ зодчихъ, хотя и былъ обставленъ торжественно—почетными членами, представителями и делегатами разныхъ учрежденій и цѣхомъ нашей архитектуры,—оказался немноголюднымъ, мало дѣятельнымъ и, несмотря на всѣ старанія постояннаго и организаціоннаго комитетовъ, прошелъ какъ то вяло, особенно въ области, интересующей насъ — т. е. въ разрѣшеніи вопросовъ объ охранѣ старины, объ эстетикѣ новаго дома, о борьбѣ съ пошлостью провинціальнаго зодчества.

Въ програмѣ занятій были два отдѣла, по которымъ доклады, предполагавшіеся къ прочтенію, могли, казалось, внести оживленіе и даже дать поводъ къ выработкѣ опредѣленныхъ резолюцій—это: 1) художественный отдѣлъ и 2) отдѣлъ общихъ вопросовъ (охрана памятниковъ, благоустройство городовъ и т. п.). Въ засѣданіяхъ отдѣловъ намѣчены были доклады и о древне-русскомъ церковномъ строительствѣ, и о деревянномъ зодчествѣ нашего Сѣвера, и о русскомъ класицизмѣ, и о современномъ церковномъ зодчествѣ, и объ увѣковѣченіи памяти славныхъ архитекторовъ, и о популяризаціи старины, и о художественномъ обликѣ городовъ, и о защитѣ художественной собственности... и сколько еще могло быть докладовъ на прекрасныя темы, сколько предполагалось поднять требующихъ неотложнаго разрѣшенія вопросовъ!

Между тѣмъ, уже самый списокъ представленныхъ къ прочтенію докладовъ разочаровывалъ пріѣзжавшихъ членовъ Сѣзда. Оказалось, что всѣ первыя изъ упомянутыхъ темъ взялся разобрать нѣкто г. Аплаксинъ, гражданскій инженеръ, а ‚популяризацію памятниковъ старины' принялъ на себя завѣдывающій типографіей Прокудина-Горскаго, г. Евдокимовъ... Далѣе, изъ всѣхъ вопросовъ по исторіи нашей старины было поднято лишь два: всѣмъ надоѣвшій популярный ‚обходъ Кавказскихъ церквей' (дилетантомъ А. Айснеромъ) и докладъ ‚о Псковской стѣнѣ' (также не спеціалистомъ въ зодчествѣ—Н. Я. Стеллецкимъ). Далѣе — выяснить вопросъ объ украинскомъ архитектурномъ стилѣ рѣшился нѣкто г. Жуковъ (представившій на выставку при Сѣздѣ фотографіи ужасающихъ построекъ яко бы въ украинскомъ стилѣ!). Далѣе—о монументальной живописи былъ докладъ В. В. Бѣляева (вовсе бездарнаго декоратора Варшавскаго собора), о нуждахъ современной художественной промышленности читалъ г. Антокольскій (его ли это спеціальность?)... Только одинъ В. А. Фроловъ могъ внести интересныя и полезныя сообщенія о мозаикѣ и способахъ ея изготовленія. На докладахъ г. Аплаксина (и по вопросу о Воронихинѣ и по вопросу о русскомъ церковномъ строительствѣ и его современныхъ за-

дачахъ), разумѣется, останавливаться не приходится; обо всемъ этомъ говорилось достаточно на IV Съѣздѣ и безрезультатно: попрежнему церкви строятъ, въ большинствѣ, безвкусныя и не потому такія строятъ, что г. Аплаксинъ (авторъ новаго Троицкаго собора въ Петербургѣ), а не кто либо другой учитъ хорошимъ началамъ церковнаго строительства (конечно ужъ не ему учить!), а потому что и десять съѣздовъ ничего не подѣлаютъ съ этимъ вопросомъ, пока не будетъ измѣнена организація контроля и утвержденія проектовъ въ высшихъ инстанціяхъ.

Нечего сказать и о всѣхъ другихъ упомянутыхъ докладахъ...

Интереснѣе и болѣе дѣловито составлено было лишь одно ‚общее засѣданіе' по вопросу объ охранѣ старины. Здѣсь говорили: Г. Г. Пирангъ—объ охранѣ памятниковъ, какъ о предметѣ изученія въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ, А. В. Щусевъ—о ‚защитѣ и сохраненіи памятниковъ искусства', онъ же—о ‚національномъ фондѣ для поддержанія деревянныхъ памятниковъ русскаго Сѣвера', онъ же—объ ‚археологическихъ инструкціяхъ губернскимъ епархіальнымъ архитекторамъ', и, наконецъ, П. Ю. Сюзоръ — о ‚Положеніи вопроса о работахъ комиссіи по разработкѣ проекта закона объ охранѣ памятниковъ'.

Прочитанный А. В. Щусевымъ докладъ о ‚защитѣ памятниковъ' состоялъ изъ двухъ частей: въ первой — Щусевъ говорилъ о печальномъ положеніи памятниковъ нашего деревяннаго зодчества на дальнемъ Сѣверѣ, во второй—указалъ на то, что реставрація производится несоотвѣтственно археологическимъ даннымъ. Докладчикъ предложилъ: 1) устройство національнаго фонда для охраны и реставраціи памятниковъ и сосредоточеніе управленія ими въ рукахъ Постояннаго Комитета Съѣздовъ, совмѣстно съ какимъ нибудь археологическимъ обществомъ, и 2) изданіе строительно-археологическаго справочника зодчихъ и распространеніе его по губерніямъ и епархіямъ. Тема доклада была, правда, очень сужена въ смыслѣ иллюстрованія наглядныхъ источниковъ, показанія всей картины огромнаго бѣдствія и приведенія доказательствъ несоотвѣтствія реставраціи археологическимъ даннымъ... Но вѣдь Щусеву можно повѣрить и на слово.

Гр. П. Ю. Сюзоръ привелъ въ своемъ докладѣ всю печальную исторію несчастнаго законопроекта объ охранѣ памятниковъ старины и указалъ, что еще можно внести поправки въ законъ, до нѣкоторой степени уже улучшенный комиссіей 3-й Государственной Думы, но все еще нуждающійся въ переработкѣ. Съѣздъ поручилъ Постоянному Комитету безотлагательно довести до свѣдѣнія комиссіи Государственной Думы пожеланіе Съѣзда разработать эти измѣненія. Пожалуй, это одинъ изъ наиболѣе живо обсуждавшихся на Съѣздѣ вопросовъ; можетъ быть, даже въ комисію Думы и будутъ доставлены пожеланія Съѣздовъ, но... пріемлемыми ли они окажутся въ Государственномъ Совѣтѣ, въ Министерствѣ Внутреннихъ дѣлъ? Тенденція послѣдняго — включить въ составъ будущаго Комитета по охранѣ старины чиновниковъ и очень незначительное число спеціалистовъ—слишкомъ вѣдь очевидна! Докладъ Пиранга, будучи очень спеціаленъ, лишь частично входилъ въ обсужденіе вопросовъ этого ‚общаго засѣданія'.

Общѣе по темѣ былъ докладъ г. Аплаксина—о регистраціи памятниковъ старины и о методахъ ихъ охраны. На немъ стоитъ остановиться. Сводился онъ къ слѣдующимъ положеніямъ. Методовъ для охраны памятниковъ искусства существуетъ три: запретительный, реальной помощи и регистраціонный. Запретительный—самый простой и дешевый. Имъ пользуется Имп. Археологическая Комисія, которая ‚внесла не мало ошибочныхъ (какъ докладчикъ ошибочно думаетъ) пріемовъ', будто бы ‚оттолкнувшихъ этимъ отъ нея общество'. Второй методъ—реальной помощи, оказываемый ‚Обществомъ защиты старины' (какъ будто Археологическая Комисія не оказывала ранѣе и теперь въ десяткахъ случаевъ этой же реальной помощи?). Однако,—полагаетъ докладчикъ,—этотъ пріемъ при нашихъ соціальныхъ условіяхъ сложенъ и дорогъ. Третій методъ (и вотъ здѣсь г. Аплаксинъ думаетъ, что открываетъ страну, подобную открытой Amerigo Vespucci)—регистраціонный, въ задачу котораго

входитъ собраніе всѣхъ матеріаловъ о памятникахъ искусства и старины, путемъ составленія описанія, фотографированія и т. д. (какъ будто Археологическая Комисія не дѣлаетъ и этой работы,—развѣ не зарегистрованы и не изданы ею уже давно многіе памятники старины по губерніямъ?).

Регистрація, по мнѣнію г. Аплаксина, является изъ всѣхъ методовъ охраны самымъ дѣйствительнымъ (?!), наиболѣе доступнымъ (?) и полезнымъ не только (я бы сказалъ не столько) для дѣла охраны самыхъ памятниковъ, но и для изученія родного искусства... На самомъ же дѣлѣ, регистрація, или вѣрнѣе инвентаризація, памятниковъ старины лишь косвенно можетъ служить дѣлу охраны старины, но отнюдь не есть методъ борьбы съ вандализмомъ!

Итакъ, эта ‚спасительная' инвентаризація памятниковъ, оказывается, ‚начата' въ С.-Петербургской губерніи, и за три года этой комисіей обслѣдованы памятники Лужскаго и Гдовскаго уѣздовъ. Только то?—хочется крикнуть, а сколько погибло за три года цѣннѣйшихъ и значительно болѣе нужныхъ и красивыхъ построекъ старины, нежели всѣ зарегистрованныя въ этихъ двухъ жалкихъ уѣздахъ, вмѣстѣ взятыя! Но г. Аплаксина ничѣмъ не смутить. Регистраціонная комисія потихоньку ‚спасаетъ' старину. На будущій годъ намѣчено обслѣдованіе Лужскаго и Ямбургскаго уѣздовъ... Однако... Остановитесь! Вѣдь есть регистрація и регистрація! Такъ регистровать, въ огромной Россіи, очевидно, немыслимо. Можно въ Бельгіи, въ Даніи, но не у насъ. Нужна намъ и тутъ, прежде всего, планомѣрность: развить—что, съ чего начать, какъ начать,—выработать общій планъ работъ по всей Россіи. Иначе, пока мы опишемъ всѣ (иногда совсѣмъ ничтожныя) церкви Гдовскаго уѣзда, будутъ исковерканы, исчезнутъ безслѣдно (даже фотографій не останется—напр., только что снесенный домъ Чичелевыхъ, конца XVII в., въ Переяславлѣ) сотни другихъ болѣе значительныхъ сооруженій!

Далѣе г. Аплаксинъ говорилъ: работа по регистраціи распадается на 2 фазы: первая— отысканіе памятника на мѣстѣ или въ архивѣ, вторая—его полная характеристика. Но результатъ ли отысканія, гордость регистраціонной комисіи (ея находка?)—Помяловская церковь? Во первыхъ, сама по себѣ, по сравненію съ гибнущими чудесными Вологодскими и Архангельскими церквами, эта церковь очень обычна и даже неинтересна, а, во вторыхъ, Помяловская церковь прекрасно извѣстна все изъ той же, игнорируемой почему то г. Аплаксинымъ, регистраціонной работы и даже изъ изданія Археологической Комисіи — ‚Вопросы реставраціи' (вып. 9). Слѣдовательно, такъ отыскивать на мѣстѣ (или въ архивѣ) памятники—затѣя праздная, трудъ напрасный! Инвентаризовать, очевидно, надо очень осмотрительно, планомѣрно; лишь въ томъ случаѣ регистрація полезна, если повсемѣстно въ Россіи будетъ начата работа. Регистрація возможна, но не по-уѣздно, а по категоріямъ (типы строительства: дворянскія собранія, гауптвахты и т. д.)—или по эпохамъ, по стилямъ, или по степени разрушаемости, и то лишь наиболѣе того заслуживающихъ первокласныхъ памятниковъ старины; прочіе надо именно лишь регистровать, т. е. вносить въ списки, подробнаго же изученія и обмѣра должны удостоиваться лишь немногія сооруженія (а не ‚амбары, быть можетъ, XVIII вѣка', какъ ихъ описывалъ, напр., членъ регистраціонной комисіи г. Репниковъ). Наконецъ, вспомнивъ о чудесныхъ изданіяхъ Тульскаго отдѣла общества защиты старины и о работѣ вновь открывающагося Вологодскаго отдѣла—укажемъ на то, что регистрацію можно производить и инымъ путемъ.

Что же касается фотографій, то въ библіотекѣ Археол. Комисіи ихъ имѣется 13.500! А сколько матеріала вѣроятно уже накоплено въ ученыхъ архивныхъ комисіяхъ провинціи!

И потому надо прежде разобрать этотъ матеріалъ, дабы не было повторной работы.

Изъ вопросовъ, такъ или иначе касающихся нашей архитектурной старины, надо еще упомянуть о поднятомъ, правда—не впервые, вопросѣ объ увѣковѣченіи памяти зодчихъ. Кстати, по этому поводу тѣмъ же г. Аплаксинымъ было сдѣлано интересное открытіе: оказывается, Воронихинъ является не сыномъ крестьянина и крѣпостнымъ, какъ ошибочно и сбивчиво указала на это его біографія-не-

крологъ въ ‚Сынѣ Отечества' за 1814 годъ, а внѣбрачнымъ сыномъ Екатерининскаго вельможи, гр. Строганова.

Изъ докладовъ, посвященныхъ архитектурѣ нашихъ дней, отмѣтимъ сообщеніе Серебровскаго ‚Задачи современной архитектуры', и докладъ Красносельскаго — о ‚Пошлости въ современной архитектурѣ'. Послѣдній былъ почему то бойко подхваченъ мелкой прессой,—хотя что здѣсь новаго? Вѣдь всѣмъ давно извѣстно, что пошлостью насквозь пропитано провинціальное зодчество и что средство борьбы съ нею возможно одно—правительственное (какъ ни странно, казалось бы, внѣдрятъ хорошій вкусъ законами, но очевидно, мы еще столь дики, что инымъ путемъ не ‚убѣждаемся') ограниченіе строительныхъ правъ лицъ, не получившихъ высшаго художественнаго образованія, и необходимость просмотра всѣхъ проектовъ съ художественной точки зрѣнія особымъ учрежденіемъ, хотя бы при Академіи Художествъ...

При Съѣздѣ устроено три выставки, двѣ изъ которыхъ представляютъ для насъ немалый интересъ: выставка художественно-архитектурная и историческая, и выставки—архитектуры и художественной промышленности (хотя задачу послѣдней осуществить почти не удалось). Эти выставки, расположенныя въ унылыхъ и темныхъ, къ сожалѣнію, залахъ Историческаго музея, дали столь любопытный матеріалъ, что были продолжены, послѣ окончанія Съѣзда, до конца января.

На первой выставкѣ, устроенной А. В. Щусевымъ и С. Чернышевымъ, собраны работы почти всѣхъ нашихъ лучшихъ зодчихъ. Правда, нѣкоторые авторы отсутствуютъ, о чемъ нельзя не пожалѣть (напр. Перетятковичъ, Дмитріевъ), но зато представленіе проектными чертежами, рисунками и фотографіями съ натуры построекъ такихъ зодчихъ, какъ, съ одной стороны, класики нашего новаго зодчества—Жолтовскій, Таманов, Лансере, Фоминъ, Лялевичъ, Бѣлогрудъ, а съ другой—наши лучшіе ‚церковники'—Покровскій, Щусевъ, даетъ болѣе или менѣе полную картину современнаго состоянія архитектуры въ Россіи.

Наиболѣе богато представлена дѣятельность А. В. Щусева и В. А. Покровскаго. Здѣсь—извѣстные уже по другимъ выставкамъ проекты перваго—Казанскій вокзалъ въ Москвѣ, Почаевскій соборъ, церковь на Ордынкѣ, въ селѣ Наталіевкѣ и т. д., и Государственный банкъ въ Нижнемъ Новгородѣ, церковь въ Лейпцигѣ и т. д.—второго.

Затѣмъ выдѣляются: полно представленный работами И. А. Фоминъ,[1] А. И. Таманов (домъ кн. С. А. Щербатова въ Москвѣ и Ярославская выставка), И. В. Жолтовскій[2] (домъ Тарасовыхъ на Спиридоновкѣ и дача Руперти близъ Москвы, представляющая, еще въ большей степени, приближеніе къ villa Badoer въ Fratta Polesine, нежели даже домъ Тарасовыхъ—къ Palazzo Thiene въ Виченцѣ), его помощникъ—отличный фрескистъ Нивинскій, Лялевичъ и другіе.

Изъ новыхъ дарованій можно указать на московскаго архитектора Михайлова, построившаго очаровательную подмосковную усадьбу съ круглой ротондой съ одной стороны и портикомъ—съ другой, на бр. Весниныхъ, выставившихъ хорошіе проекты: ‚Земскій музей' въ Москвѣ, домъ кинематографа и кабаре, выполненные въ строгихъ формахъ класицизма.

Значительно болѣе развязны проекты ампирныхъ усадебъ и ресторановъ Эрихсона (Яръ, имѣніе Пыльцевой), и гораздо слабѣе постройка Адамовича и Маята (вилла ‚Черный Лебедь'—Н. П. Рябушинскаго).

Совсѣмъ плохи—якобы украинскіе проекты и постройки Жукова и, особенно, ужасающая постройка П. П. Фетисова (вотъ такъ украинскій стиль!). Попрежнему чудитъ Л. Р. Сологубъ, талантливый зодчій, который могъ бы дать болѣе серьезныя работы, нежели эти эскизы, выполненные въ гигантскомъ масштабѣ, обнаруживающіе огромную энергію

[1] Въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ ‚Аполлона' будетъ помѣщена спеціальная монографія архитектуры въ офортахъ Фомина.

[2] Въ ближайшемъ № Аполлона будетъ помѣщенъ очеркъ ‚Класицизмъ въ новой архитектурѣ', въ которой значительное мѣсто будетъ отведено дому кн. С. А. Щербатова, дому Тарасова и постройкамъ Ильина, Перетятковича и другихъ, здѣсь упоминаемыхъ.

автора, розмахъ фантазіи, но, къ сожалѣнію, не дающіе характера стиля (вспомнимъ его Костромскую выставку) и не выполненные любовно по отношенію къ деталямъ, профилямъ и т. д.

Историческая выставка архитектуры—устроенная стараніями И. Е. Бондаренко и Н. Е. Бакланова, представляя немаловажный интересъ, заслуживала бы самостоятельнаго и подробнаго описанія, но, къ сожалѣнію, мы можемъ разсмотрѣть ее лишь вкратцѣ, съ указаніемъ дѣйствительно наиболѣе выдающагося.

Выставка распадалась на нѣсколько отдѣловъ, въ хронологическомъ порядкѣ по эпохамъ, и представляла главнымъ образомъ, зодчество Москвы, затѣмъ Петербурга и провинціи. Впрочемъ, двѣ послѣднія темы развиты были очень случайно; является даже вопросъ—слѣдовало ли вообще устраивать эти отдѣлы? Не слѣдовало, несомнѣнно, выставлять и плохихъ фотографій инж. Леонтовича,—вѣдь если устраивать выставку художественныхъ снимковъ архитектурной старины, то, конечно, можно было оборудовать все это не такъ,—случайными, къ тому же неряшливыми, фотографіями двухъ, трехъ къ темѣ вовсе не относящихся сооруженій (Вишневецкій замокъ, монастырь въ Межиричахъ, близъ Острога)—что только засоряетъ основную мысль выставки.

Въ первой комнатѣ расположены проекты и обмѣры сооруженій старой Москвы допетровскаго времени. Этотъ отдѣлъ могъ бы быть богаче. Виды Коломенскаго дворца отъ половины XVII вѣка до 1823 г., обмѣры стѣнъ Китай-Города — Еготова, виды Московскихъ церквей—Алексѣева, Рабуса, Тима, вотъ все, что выставлено въ этой первой залѣ.

Во второмъ отдѣлѣ, посвященномъ Кремлю, любопытенъ видъ Кремля Елисаветинскаго времени, картина ‚Освященіе соборовъ въ 1812 году' (послѣ пожара 1812 года), виды Шарлеманя (1853), Алексѣева, Мартынова и грандіозная панорама Москвы 20-хъ годовъ.

Третій отдѣлъ, эпоха Петра I и Елисаветы,—представленъ интересными постройками (Меньшикова башня и Сухарева башня), проектами гр. Растрелли, впервые выставляемыми, хотя уже извѣстными (напр., не только эскизъ, но и законченный проектъ дворца въ Царовѣ, Анненгофскій дворецъ и другія сооруженія).

Эпоха Екатерины представлена очень богато, оригинальными проектами Гваренги (чудесные intérieur'ы и цѣлые альбомы его работъ), акварелями Кампорези, проектами Казакова. Здѣсь любопытенъ видъ арки, снесенной у Страстного монастыря. Замѣчательны проекты Кремлевскаго дворца Баженова, поражающіе своими размѣрами и выполненіемъ... но какъ надо радоваться, что эти проекты не выполнены,—вѣдь когда смотришь на планы этихъ проектовъ, становится жутко: новые корпуса стали бы на мѣстѣ всѣхъ башенъ и стѣнъ Кремлевскихъ, разрушивъ ихъ всѣ безъ остатка! Выставлены еще два проекта (осуществленные) этого же дворца—Львова и Стасова.

Даны прелестныя работы Московскихъ зодчихъ ампира—Д. Жилярди и Бовэ, и—новооткрытаго И. Е. Бондаренкомъ Афанасія Григорьева, ученика Гваренги и помощника Жилярди, строившаго много въ Москвѣ, напр., д. Станицкой на Пречистенкѣ. Здѣсь же и детали извѣстнаго проекта храма Спасителя—Витберга. Въ особой комнатѣ собраны проекты петербуржцевъ. Это—работы Воронихина (Стрѣльнинская тераса), Камерона—(intérieur'ы — видимо, для Павловска), Штакеншнейдера (Кремлевскій дворецъ) и др. Хороши очень на выставкѣ виды Москвы, заключающіе бытовыя сцены, напр., ‚Видъ гулянія объ святой недѣлѣ подъ Новинскомъ' (1831 г.), виды заставъ, площадей, уѣздные виды Московскихъ задворковъ, гдѣ на первомъ планѣ ампирный домикъ, старинные каретные сараи, колодцы, рѣшетки, а вдали видна колоколенка и синій куполъ, усыпанный золотыми звѣздами...

Мебель? — Кромѣ пожертвованнаго Московскому Историческому музею набора мебели (золотой поры классицизма) гр. А. А. Бобринскимъ, нѣтъ ничего выдающагося. Почти все взято у антикваріевъ. Можно отмѣтить лишь пару диванчиковъ Елисаветинскаго времени да нѣсколько бронзовыхъ предметовъ. Въ смыслѣ показанія расцвѣта художественно-

архитектурнаго мебельнаго производства, Петербургская выставка 1911 года, конечно, была несравненно значительнѣе. Также не было выполнено, на Московской выставкѣ, приведеніе каждой залы въ соотвѣтствующій эпохѣ стиль... Однако, заслуга устроителей немала. Удалось показать очень много любопытныхъ работъ, открыть нѣсколько новыхъ именъ, и во всякомъ случаѣ доставить любителямъ и спеціалистамъ огромную радость посмотрѣть еще разъ спрятанные въ разныхъ архивахъ и библіотекахъ проекты, заслуживающіе уже давно помѣщенія ихъ въ спеціальномъ музеѣ. Но, кажется, еще не скоро удастся осуществить эту идею объ устройствѣ музея ‚Старой Москвы', подобно тому какъ не удалось уже разъ со ‚Старымъ Петербургомъ'...

Наконецъ, чтобы представить исчерпывающе всю ту художественную работу, которая была совершена V Съѣздомъ, нельзя не упомянуть и объ изданіи его. Дневникъ Съѣзда печатался исправно и не лишенъ былъ нѣкоторой художественной внѣшности (недурная обложка). Зато спеціально изданный Московскимъ Архитектурнымъ Обществомъ къ Съѣзду ‚Путеводитель по Москвѣ', представляя прекрасный матеріалъ по содержанію, по обилію илюстрацій и даже по подбору ихъ, вышелъ, однако, очень неказистымъ по внѣшности. Во первыхъ, обложка бѣлая—очень непрактична для карманной книжечки, имѣющей видъ справочника. Далѣе, рисунокъ на ней безстиленъ, сухъ, даже болѣе того—совсѣмъ не соотвѣтствуетъ высотѣ положенія архитектурнаго общества, ни идеей, ни выполненіемъ; банальная виньетка, яко бы въ стилѣ русскаго ренесанса—занавѣска въ проемѣ ея арки и два амура, задергивающіе ее; шрифтъ сухъ и не въ одномъ стилѣ съ орнаментомъ.

Но повторяю, и статья Ѳ. Ѳ. Горностаева ‚Очеркъ древняго зодчества Москвы', охватывающій строительство Москвы отъ ранняго періода до бароко, и особенно статья И. Е. Бондаренко—‚Зодчество Москвы XVIII и начала XIX в.'—составлены прекрасно, читаются легко, даютъ много новаго матеріала, и снабжены множествомъ илюстрацій.

Особенно въ статьѣ И. Е. Бондаренко заключается много краткихъ, но точныхъ справочныхъ свѣдѣній, дано много новыхъ сообщеній. Въ книгѣ, кромѣ того, помѣщено значительное количество видовъ современныхъ сооруженій Москвы, характерныхъ для нея или образцовыхъ по стилю, несмотря на то, что въ книгѣ помѣщены даже виды трамвайныхъ парковъ, планы канализаціи и т. д.

Изданіе это едва ли не первое въ ряду путеводителей нашихъ по первопрестольной (напр., Москвича)—дающее правильное и всестороннее представленіе о старинномъ зодчествѣ и современномъ строительствѣ Москвы.

Досадно только, что общество не выпустило второго изданія на лучшей бумагѣ и безъ сопровожденія техническихъ обзоровъ. Такое изданіе могло бы имѣть большой успѣхъ.

Г. Лукомскій.

ПИСЬМО ИЗЪ КІЕВА

Первая половина музыкальнаго сезона

Разгаръ концертнаго сезона,—имена, имена: Ауэръ съ Есиповой, Зилоти, Кусевицкій, Рахманиновъ, Скрябинъ, Исайе, Ландовская, Сливинскій... Все звѣзды первой величины; за ними скромно напоминаютъ о себѣ восходящія свѣтила и звѣздочки (хотя и здѣсь иногда выскакиваетъ широковѣщательная самоувѣренная реклама съ эпитетами—знаменитый, всемірно-извѣстный и т. д.) Програмы—одна интереснѣе другой. Впрочемъ, широкую публику скорѣе отпугиваетъ, нежели привлекаетъ обширная, разнообразная програма, такъ это любятъ молодые, не растратившіе силъ артисты. Къ тому же, вѣдь недалеко еще то время (всего 40 лѣтъ назадъ!), когда у насъ номеромъ въ програмѣ стояло — ‚тремоло на Боже Царя Храни для двухъ роялей'! Да и что требовать отъ кіевской публики (все же въ извѣстной части своей несомнѣнно преданной хотя бы класикамъ), если мѣстная критика куда примитивнѣе публики и со спокойной совѣстью, широкогласно, съ высоты своей ‚трибуны' опо-

вѣщаетъ (это по поводу недавнихъ Бетховенскихъ торжествъ), что до Бетховена музыки настоящей еще не было, „ибо Моцартъ и Гайднъ только ложно-класики“!

Начался нашъ концертный сезонъ молодымъ піанистомъ В. Ружицкимъ, недавно еще „вундеркиндомъ“. Онъ выступилъ съ исключительно сонатной програмой (Брамсъ, Рахманиновъ, Метнеръ, Скрябинъ) и выказалъ несомнѣнный вкусъ и чистую пальцевую технику.

На концертѣ Зилоти произошло нѣкое недоразумѣніе со Скрябинымъ. Музыка Скрябина, едва начавшая проникать къ намъ сквозь толщу патентованныхъ класиковъ, вызвала въ толпѣ прямо забавное впечатлѣніе. Публика, мало пріученная къ остротѣ и тонкости гармоническихъ плетеній Скрябина, стала втупикъ и недоумѣвала, какъ ей отнестись — серьезно или какъ къ шуткѣ? Дошло до открытаго, несдерживаемаго смѣха, — исполнялась поэма ор. 61... Надо, однако сказать, что со стороны концертанта была оплошность, прямая неосмотрительность, при составленіи програмы: нельзя, сейчасъ же послѣ цѣлаго отдѣленія, посвященнаго Баху, заставить кіевскую публику осмыслить Скрябина. Добросовѣстно воспитанная, при посредствѣ нашего И. Р. М. О., въ уваженіи къ класикамъ публика съ чувствомъ исполняемаго долга слушала прелюдіи Баха... но колкіе, льдистые, точно съ неба упавшіе звуки Скрябина дерзко вывели ее изъ благочестиваго оцѣпенѣнія и заставили недоумѣнно разсмѣяться. Конечно, если бы и Скрябину было отдано цѣлое отдѣленіе, недоумѣніе разсѣялось бы и уступило мѣсто внимательному отношенію.

„Циклъ“ Чайковскаго, въ исполненіи С. Кусевицкаго, не пользовался нынче тѣмъ успѣхомъ, что „Бетховенъ“ въ прошломъ сезонѣ, вѣроятно вслѣдствіе совпаденія цикла съ процесомъ Бейлиса. Помимо того, что еврейская интелигенція воздерживалась отъ посѣщенія концертовъ, возможно, что общее угнетенное настроеніе отразилось не только на публикѣ, но и на самомъ дирижерѣ... вложившемъ всю силу своей страстности въ „Патетическую симфонію“ (особенно интересно провелъ онъ масивный маршъ, непосредственно возникающій изъ скерцо, съ его пламенными зигзагами мѣди блестящаго, кованаго ритма).

Концертъ Рахманинова оказался настоящимъ торжествомъ, неожиданнымъ шумнымъ чествованіемъ композитора. Публика забросала его бѣлыми цвѣтами. Такого энтузіазма, такого восторга въ этой сплошной толпѣ мнѣ еще не приходилось здѣсь видѣть...

Скрипачъ Исайе... Его имени предшествовала громкая молва, чуть не легенда: тонулъ, воскресалъ, удивлялъ весь міръ. У кассы почти дрались. Зато, увы, самъ Исайе остался болѣе чѣмъ равнодушенъ къ нашей публикѣ. Програму далъ заграничную, ничтожную; игралъ апатично, неряшливо, оживившись только на мигъ для трогательнаго обнаруженія своего духовнаго единенія съ Гуно.

Торжество открытія Кіевской консерваторіи состоялось официально 3 ноября и длилось три дня, въ присутствіи нарочно прибывшей герцогини Елены Георгіевны Саксенъ-Альтенбургской. Чтобы оцѣнить все значеніе подобнаго событія въ нашемъ городѣ, оглянемся и посмотримъ, въ какомъ состояніи была у насъ музыка 50 лѣтъ назадъ. Достаточно пробѣжать програмы первыхъ годовъ дѣятельности И. Р. М. О., чтобы понять всю убогость вкусовъ тогдашней аудиторіи. На концертахъ, составленныхъ изъ именъ хотя бы Гайдна и Моцарта, публики не бывало; отдѣленіе И. Р. М. О. терпѣло убытокъ, угрожавшій закрытіемъ едва родившагося предпріятія. Тогда изобрѣтено было средство — на концертахъ неудобоваримую серьезную музыку стали разбавлять привычной патокой всякихъ Вильбоа, Алябьевыхъ и т. п. Какъ примѣръ—вотъ програма 24 апрѣля 1863 г.: 1-я часть септета Бетховена, романсъ Дерфельда, соло для фортепіано А. Контскаго, соло для вальдхорна изъ „Нормы“, хоръ изъ „Аскольдовой могилы“ Верстовскаго, вторая часть септета Бетховена, малороссійскій хоръ (безъ автора даже!), соло для віолончели Кіокена, „Крылья вѣры“ директора Р. Пфенига, „Приглашеніе къ танцамъ“ Вебера...

И такъ длилось довольно много лѣтъ (во время директорства г. Пфенига). Но, стараясь угодить первобытнымъ вкусамъ провинціаль-

ной публики, дирекція дошла до того, что исполнила какой то ‚Музыкальный салатъ‘, что вызвало протестъ со стороны главной дирекціи. Послѣ разныхъ злоключеній, на почвѣ отсутствія средствъ, смѣнивъ дважды директора (Пфенигъ, Альбрехтъ), Кіевское И. Р. М. О. при помощи своего новаго руководителя, В. В. Пухальскаго, дошло до той степени процвѣтанія, матеріальнаго и моральнаго, въ какомъ находится теперь. Матеріальному благополучію много способствовала и прибывшая теперь на торжества открытія консерваторіи герцогиня Саксенъ-Альтенбургская.

Важнѣйшимъ сотрудникомъ Пухальскаго оказался вступившій въ дирекцію въ 1884 году А. Н. Виноградскій, талантливый дирижеръ, заслуживший извѣстность не въ одномъ Кіевѣ. Въ Кіевѣ же онъ сумѣлъ внушить публикѣ интересъ и уваженіе къ симфонической музыкѣ и развилъ даже ея своеобразный, исключительный вкусъ къ класикамъ.

Состоявшійся теперь рядъ юбилейныхъ концертовъ подтвердилъ давно сложившееся вообще убѣжденіе, что выше всего у насъ поставленъ піанизмъ, который еще въ 1880 г. Рубинштейнъ назвалъ ‚достойнымъ высокаго званія консерваторіи‘. В. В. Пухальскій, самъ отличный піанистъ (ученикъ Лешетицкаго), передалъ свое прекрасное туше, изящество и серьезность толкованія цѣлому ряду поколѣній. Слѣдующей по высотѣ стоитъ скрипка, ведущая свою родословную, между прочимъ, отъ Шевчика.

Но съ чѣмъ не везло и не везетъ до сихъ поръ нашему отдѣленію, несмотря на новыя и новыя затраты по приглашенію цѣлой вереницы професоровъ и помимо часто прекрасныхъ голосовъ учащихся—это съ пѣніемъ. Замѣчается, что первый курсъ еще поетъ: голоса не поставлены, но они есть, и есть впереди надежда. Зато печальное зрѣлище представляетъ высшій курсъ (хотя бы г-жи Шперлингъ). Все обломки и остатки, съ шипомъ больного горла, при правильно, часто даже безукоризненно проведенной музыкальной сторонѣ исполняемаго (прямо иронія!) Свѣтлымъ, ‚подающимъ надежду‘ пятномъ является только вступившій недавно въ консерваторію проф. Цвѣтковъ,—учащіеся его класса дали намекъ на вокальное искусство.

На камерномъ и симфоническомъ концертахъ, по случаю торжества, были исполнены произведенія професоровъ консерваторіи; струнный квартетъ F-dur Рыба, соната ‚En style ancien‘ Эрденко, соната G-moll бывшаго воспитанника нашего отдѣленія—Л. В. Николаева (теперь проф. петерб. консерваторіи), отрывокъ изъ квартета ор. 2 вновь приглашеннаго по классу композиціи Р. М. Гліера. На симфоническомъ—симфонія ‚Въ горахъ‘ Пухальскаго, ‚Andante‘ и ‚Tarantelle‘ Мулерта, романсы Николаева и Гліера, увертюра ‚Ночь въ Малороссіи‘ Рыба и эфектно скомпанованный (по слѣдамъ Шопена) и піанистично написанный концертъ Бобинскаго, который красиво, съ большимъ подъемомъ и чистотой техники былъ сыгранъ К. Н. Михайловымъ.

Шумныя овація, которыми сопровождались номера програмы, показали, что мѣстное отдѣленіе И. Р. М. О. пользуется въ Кіевѣ истинной симпатіей, уваженіемъ и вліяніемъ. Отмѣчая только этотъ фактъ, должно сказать, что привитое имъ воспитаніе слушателей въ духѣ и разумѣ класической музыки даетъ себя чувствовать и постороннимъ, пріѣзжимъ артистамъ; напр., на дняхъ въ такомъ смыслѣ высказался несравненный віолончелистъ Пабло де Казальсъ. Этотъ удивительный поэтъ віолончели далъ програмы почти сплошь класическаго характера (Корелли, Скарлати, Локателли, Бокеррини, Бахъ), и потрасающая волна восторга именно послѣ номеровъ старой музыки заставила артиста пожалѣть, что онъ не зналъ раньше о любви мѣстной аудиторіи къ прошлому очарованію...

Попрежнему бѣдны мы пѣніемъ и, при многолюдномъ потокѣ знаменитыхъ и незнаменитыхъ піанистовъ и скрипачей, кромѣ Збруевой, не видѣли ни одного выступленія сколько нибудь интереснаго. Все это пѣвцы и пѣвицы ‚при знаменитостяхъ‘ — непредназначенные затмевать сопутствуемыя ими солнца. Зато изъ молодыхъ піанистовъ стоитъ отмѣтить лондонскую молодую виртуозку Вэру Морглисъ и восходящую звѣзду — Артура Рубин-

штейна,—восхитителенъ его округлый, полный ударъ, звукъ, несущійся безъ напряженія...

Впечатлѣніе маленькаго музыкальнаго скандала въ музыкальномъ мірѣ произвелъ другой юноша—піанистъ Альфредъ Генъ. Самоувѣренно выставивъ капитальнѣйшіе номера фортепіанной литературы, за которые со временъ Листа и Рубинштейна едва ли кто дерзалъ браться (‚Исламей'), этотъ храбрый виртуозъ исказилъ произвольно до неузнаваемости темпы въ ‚Карнавалѣ' Шумана, упразднилъ совершенно синкопы, а когда дошелъ до ‚Исламея', то обнаружилось, что его храбрость одно смѣшное и кощунственное дерзаніе.

Настоящимъ праздникомъ для любящихъ музыку оказался Clavierabend Скрябина. Публики пришло много. Было полно. Толпа ждала съ любопытствующей, заранѣе враждебной усмѣшкой... А онъ ее покорилъ, такъ просто, мягкимъ, будто безвольнымъ туше, завуалированною прелестью паутинныхъ гармоній, и исторгъ изъ ея враждебной среды недоумѣнный возгласъ восторга. Это ли не побѣда?

Была у насъ еще одна сенсація—Яша Хейфецъ. Обидно только, что собрались лишь праздноглазѣющіе, совсѣмъ чуждые музыкѣ, тѣ, что упорно мѣшаютъ слушать ненужными и преждевременными восторгами, не давая отзвучать послѣдней, не то—предпослѣдней нотѣ. Спокойное и серьезное исполненіе Хейфеца, граничащее съ прекраснымъ, достойно было совсѣмъ другой аудиторіи.

Можно еще упомянуть лишь о двухъ очередныхъ симфоническихъ концертахъ И. Р. М. О. Первый подъ управленіемъ Гліера, до сихъ поръ намъ неизвѣстнаго, какъ дирижеръ (5-ая симф. Глазунова, Лядовъ—‚Про старину и ‚Кикимора', Іернефельдъ, Шопенъ, Р. Штраусъ—‚Тиль Эйленшпигель'). Програма сама по себѣ возбудила негодованіе и недоумѣніе нашихъ старовѣровъ, самъ же дирижеръ велъ симфонію нѣсколько вяло, но ‚Кикимора', разбудившая и исполнителей и слушателей, прошла рельефно и, наконецъ, совсѣмъ развернулся Гліеръ въ Р. Штраусѣ. Въ концертѣ Шопена E-moll выступила піанистка Бекманъ-Щербина, имѣвшая большой успѣхъ игрой филигранной и весьма граціозной, но ужъ очень ‚миніатюрной'. Второе симфоническое собраніе подъ управленіемъ Сафонова, посвященное Чайковскому, было сплошнымъ тріумфомъ и знаменитаго дирижера и композитора.

Упоминаніемъ еще о прекрасномъ камерномъ вечерѣ И. Р. М. О. съ Сафоновымъ у рояля и Бѣлоусовымъ и П. В. Сафоновымъ (віолончель и скрипка)—я закончу свой обзоръ концертнаго полугодія, которое нынче было такъ полно интересными, часто необычными для насъ музыкальными событіями.

Можно бы еще сказать нѣсколько словъ объ оперѣ, но и она, какъ все вокальное въ нашемъ городѣ, отнюдь не можетъ похвастаться блестящими голосами или богатыми сценическими дарованіями. Все это не выходитъ изъ сферы мѣстныхъ талантовъ и знаменитостей. Нѣсколько выдается пѣвица Воронецъ-Монтвидъ вкусомъ и умѣніемъ держаться на сценѣ. Въ репертуарѣ — попытки его обновить, иногда весьма неудачныя, какъ, напр., постановка пестрой и вульгарной оперы Вольфъ Феррери — ‚Ожерелье'. Возобновленіе же ‚Садка', ‚Царя Салтана', ‚Бориса Годунова' и ‚Хованщины', конечно, можно только привѣтствовать. Изъ Вагнера дали намъ пока ‚Тангейзера', какъ наиболѣе ‚удобоваримаго'; мелькнула ‚Валькирія', и посулили ‚Лоэнгрина'. Но это еще съ прошлаго года, а потому мы не вѣримъ.

Мнишекъ.

ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ

Живая творческая современность можетъ быть судима только тѣмъ современникомъ, который самъ способенъ къ созиданію. Но когда ученый историкъ театра берется судить театральную современность или подводить ей итоги, то обыкновенно онъ впадаетъ въ забавныя противорѣчія. Профессоръ Новороссійскаго университета Б. В. Варнеке въ своей лекціи ‚Исканія современнаго театра', несмотря на обѣщанія разсмотрѣть всѣ явленія и пути новаго театра, при осуществленіи своей задачи обратился къ средствамъ явно негоднымъ. Обойдя полнымъ молчаніемъ всѣ исканія теоретиковъ новаго театра—Георга

Фукса, Крэга, Рейнгардта, кн. Волконскаго, Евреинова, Мейерхольда, не сказавъ ни единаго слова о тѣхъ превращеніяхъ, что вызвали переворотъ въ театрально-декораціонной и т. п. техникѣ, професоръ Варнеке въ поискахъ истинной театральности сдѣлалъ всѣ свои выводы на основаніи газетныхъ рецензій и ‚интервью' по поводу послѣднихъ театральныхъ постановокъ въ Москвѣ и въ Петербургѣ. Руководствуясь этими документами... однако, подробности излишни.

Въ русскомъ театрѣ, послѣ не имѣвшей успѣха пьесы Андреева ‚Не убій' (снятой съ репертуара), шла ‚Ревность' Арцыбашева. Другая новинка — инсценировка романа Нагродской ‚Гнѣвъ Діониса'—подтверждаетъ истину, что скучный романъ, составленный изъ лоскутковъ и обрывковъ мыслей, едва ли можно перекроить въ пьесу. Впрочемъ, пьеса успѣха не имѣла. Но это еще—‚лучшее'. Самый репертуаръ одесскаго русскаго театра состоитъ изъ пьесъ, о которыхъ даже упомянуть нельзя. Здѣсь прочно прививается вкусъ къ дешевой мелодрамѣ; антрепренеръ, г. Арнольдовъ, серьезное драматическое дѣло превратилъ въ мѣсто... развлеченій.

XLI выставка ‚передвижниковъ' помѣщалась въ Музеѣ изящныхъ искусствъ. Общее впечатлѣніе, конечно, неизмѣнно-безотрадное, стариковское, и даже тѣ нѣсколько человѣкъ изъ молодежи, которые здѣсь участвуютъ, посылаютъ ‚передвижникамъ' только свое худшее, какъ бы стараясь слиться съ ‚общимъ уровнемъ'. Здѣсь впервые была выставлена новая картина Рѣпина: ‚Дуэль'. Новый ‚Рѣпинъ' не являетъ признаковъ живописнаго преображенія; ‚литературность' картины только выдвигаетъ слабыя стороны общей концепціи—фигуръ и пейзажа.

Изъ мѣстныхъ одесскихъ художниковъ на выставкѣ были представлены г. Дворниковъ—пейзажемъ въ пріятныхъ зеленыхъ тонахъ и недурнымъ, но нѣсколько вялымъ портретомъ художника С. Портреты другого одессита, г. Кузнецова, какъ всегда — раскрашенныя куклы. Выставка положительно наводнена издѣліями г. Бодаревскаго. Въ его картинахъ—‚Античный танецъ', ‚Вакханка', ‚Художникъ и Модель'—пошлость поистинѣ возведена въ культъ.

Послѣ нѣкотораго затишья дѣятельность мѣстнаго литературно-артистическаго клуба вновь оживилась. Литературной секціей намѣченъ рядъ интересныхъ вечеровъ. Одинъ изъ четвергов былъ посвященъ творчеству Бирдслея (докладъ г. Лозина-Лозинскаго). Слѣдующій ‚четвергъ' былъ посвященъ современному театру; объ ‚эклектизмѣ театра современности' интересно прочла г-жа М. Симоновичъ. О ‚репертуарѣ' читалъ г. Камышниковъ. Очень интересный вечеръ (19 декабря) посвященъ былъ разбору новѣйшихъ теченій въ живописи. Прочитано было 4 доклада. Референтами гг. М. Гершенфельдомъ, П. Нилусомъ, г-жей Симоновичъ и г. Лозинскимъ были разобраны основы проблемъ живописи. Указывая на всеобщую неудовлетворенность искусствомъ сегодняшняго дня, референты старались установить принципы новѣйшаго творчества. На отысканіе истинной духовности нашего времени направлены усилія всѣхъ разноязычныхъ толковъ и развѣтвленій западнаго и русскаго художества. Исходнымъ пунктомъ иныхъ исканій является чистая абстракція, и имъ недостаетъ той проникновенной мудрости, которая могла бы одухотворить эти рожденія абстрактнаго ума. Изъ прочихъ лекцій слѣдуетъ отмѣтить прочитанную К. Чуковскимъ лекцію: ‚Искусство грядущаго дня'. Состоялась также лекція проф. Аничкова ‚О современной литературѣ'.

Групой художниковъ и литераторовъ учреждается новый эстетическій кружокъ, въ который войдутъ лица, имѣющія касательство къ искусству и къ художественной критикѣ. Цѣль кружка—путемъ докладовъ, лекцій, выставокъ—бороться съ мѣстной косностью и отсталостью и пріобщать Одессу къ художественной культурѣ.

На мѣстѣ сгорѣвшаго драматическаго театра Сибирякова будетъ выстроено новое зданіе театра, болѣе обширное, съ примѣненіемъ новшествъ театральной техники.

М. Г.

НОВЫЕ ЖУРНАЛЫ И КНИГИ

‚Софія‘. Журналъ искусства и литературы издаваемый въ Москвѣ К. Ф. Некрасовымъ, подъ редакціей П. П. Муратова.

Разбирать критически первый номеръ художественнаго журнала, самый фактъ появленія котораго такъ симпатиченъ и дорогъ всѣмъ, интересующимся искусствомъ,—очень нелегко. При оцѣнкѣ его трудно сохранить безпристрастность неизбалованному русскому читателю: вполнѣ понятная радость, съ которой встрѣчаешь появленіе новаго художественнаго органа, плохо совмѣщается съ намѣреніями объективной критики.

Первый номеръ ‚Софіи‘ читается съ интересомъ. Наиболѣе цѣнны въ немъ, какъ намъ кажется, серьезная и дѣльная статья Н. М. Щекотова о древне-русскомъ шитьѣ и интересный очеркъ А. Діесперова ‚Блаженный Іеронимъ и его вѣкъ‘. Красиво написанъ этюдъ П. Муратова о Гауденціо Феррари; любопытны, хотя и нѣсколько элементарны, ‚Основы художественнаго распознаванія‘ Бернгарда Бернсона. Наоборотъ, статья Б. Грифцова о Державинѣ, написанная съ излишней вычурностью и туманностью, кажется намъ не особенно значительной. Отсутствующая, согласно програмѣ журнала, хроника замѣнена ‚замѣтками‘, нѣсколько бѣдными и какъ будто случайно подобранными, но составленными серьезно.

Привѣтствуя отъ всей души своего новаго собрата и понимая, какъ цѣнно всякое любовно начатое художественное дѣло, ‚Аполлонъ‘ считаетъ своимъ долгомъ указать и на нѣкоторые недостатки его,—недостатки, частью неизбѣжные во всякомъ начинаніи и устранимые при серьезномъ отношеніи къ дальнѣйшей работѣ. Большое недоумѣніе вызываетъ въ насъ програма журнала, намѣченная въ приложенномъ объявленіи, и сопоставленіе обѣщаннаго въ ней и частью уже вошедшаго въ первый номеръ матеріала со вступительными словами—‚Возрастъ Россіи‘, которыя, очевидно, должны разсматриваться, какъ програмное выступленіе редакціи.

‚Софія‘ ‚считаетъ своей главной задачей‘ ознакомленіе читателей съ ‚прекраснымъ древне-русскимъ искусствомъ‘. Полагая, однако,—указывается далѣе въ програмѣ,—,что древне-русское искусство можетъ быть вѣрно понято и должно оцѣнено лишь на фонѣ западнаго творчества, редакція будетъ помѣщать и статьи объ искусствѣ Запада‘... ‚Не менѣе существеннымъ ‚Софія‘ считаетъ и освѣщеніе искусствъ и литературы Востока, столь исторически близкаго къ намъ‘...

Но очевидно, что эти ссылки во что бы то ни стало на древне-русское искусство, — только ‚формула перехода‘, риторическое исканіе связи между проблемами всемірнаго искусства. Вѣдь не думаетъ же журналъ изучать искусства всѣхъ временъ и народовъ только въ ихъ отношеніи къ иконѣ? Такая точка зрѣнія врядъ ли можетъ опредѣлить програму журнала, да и обѣщанный тутъ же матеріалъ фактически слишкомъ далеко расходился бы съ послѣдней. Изъ разсмотрѣнія этого матеріала, а также вошедшихъ въ первый номеръ статей выносишь совершенно иное впечатлѣніе. Кажется, что ‚Софія‘ интересуется и древне-русскимъ искусствомъ, и искусствомъ Востока и Запада, но по той простой причинѣ, что Щекотовъ — знатокъ иконъ, Муратовъ любитъ и знаетъ Италію, Грифцовъ интересуется Державинымъ и Достоевскимъ, Грабарь—Палладіо, а Айхенвальдъ греческими трагиками...

Редакція, однако, какъ будто скрываетъ эту причину разносторонности програмы. Вступительныя слова ‚Возрастъ Россіи‘ повидимому должны указывать общую идею стремленій ‚Софіи‘. Но въ такомъ случаѣ эта идея не находитъ въ журналѣ своего осуществленія. Нѣсколько комично звучатъ слова о ‚прекрасномъ древне-русскомъ искусствѣ‘, какъ введеніе къ статьямъ о Гауденціо Феррари или о Блаженномъ Іеронимѣ.

Трудно избѣжать непріятнаго подозрѣнія, что единственная причина этихъ напоминаній о Россіи лежитъ въ ‚пробужденіи новаго интереса къ прекрасному древне-русскому искусству‘... среди подписчиковъ.

Столь же неопредѣленнымъ представляется намъ отношеніе ‚Софіи‘ къ современному искусству, судя по тѣмъ фразамъ, которыя посвящаетъ этому вопросу програма.

„...София не намѣрена замкнуться въ исторіи. Ея темой является и современное искусство“... Но такъ какъ, по словамъ той же програмы, „матеріалы, описанія, хроника, составляющіе преимущественное содержаніе другихъ историко-художественныхъ изданій (?), уступятъ въ немъ (журналѣ) мѣсто выводамъ, характеристикамъ, синтетическимъ образамъ“, то—въ соотвѣтствіи съ этимъ—и въ текущей художественной жизни „София“, опуская „частное и эпизодическое“, намѣрена отмѣчать явленія, имѣющія „непреходящее значеніе“.

Попытка найти оригинальную мысль изданія въ такомъ отношеніи къ современности не можетъ считаться особенно удачной, ибо установленіе въ текущей художественной жизни „непреходящаго“, какъ стремленіе—свойственно всякому художественному журналу, а какъ обѣщаніе—звучало бы или нѣсколько дерзко, или черезчуръ наивно...

Всѣ эти недостатки програмы, а также несогласованность послѣдней съ помѣщеннымъ и обѣщаннымъ матеріаломъ могли бы дать поводъ сомнѣваться въ существованіи опредѣленной идеи изданія. Мы будемъ, однако, надѣяться, что со временемъ журналъ выяснитъ эту идею на дѣлѣ, независимо отъ обѣщаній указывать „непреходящее“ въ современности и безъ вступительныхъ словъ о „прекрасномъ древне-русскомъ искусствѣ“.

Что касается внѣшней стороны изданія, то и форматъ и шрифтъ „Софіи“ кажутся намъ скорѣе удачными. Нѣсколько непріятна только обложка, которая вопреки намѣреніямъ редакціи производитъ впечатлѣніе модернизованнаго узора. Нельзя не указать и на нѣкоторые недостатки чисто техническаго характера, напр., на множество опечатокъ, непріятную, коричневую пачкающуюся краску нѣкоторыхъ репродукцій, небрежности ихъ mise en page и неряшливую наклейку.

Впрочемъ, въ журналѣ, издающемся въ Москвѣ и печатающемся въ Ярославлѣ, подобнаго рода упущенія вполнѣ понятны...

Мы увѣрены, что большая часть изъ отмѣченныхъ нами недостатковъ можетъ быть отнесена только на счетъ неопытности руководителей еще столь молодого дѣла. Тотъ фактъ, что мы останавливаемся на нихъ дольше, чѣмъ на описаніи достоинствъ „Софіи“, пусть свидѣтельствуетъ о серьезномъ интересѣ и сочувствіи, съ какими „Аполлонъ“ встрѣчаетъ новое художественное начинаніе.

Р.

„Кострома“. Историческій очеркъ В. К. Лукомскаго и описаніе памятниковъ художественной старины Г. К. Лукомскаго. Изданіе Общины Св. Евгеніи Краснаго Креста. Спб. 1913. Ц. 3 руб.

Г. К. Лукомскій задается цѣлью главнымъ образомъ вызвать симпатіи къ художественному облику Костромы, къ сохранившейся въ немъ „старинкѣ“ и къ удержавшемуся въ этомъ затихшемъ городѣ до нашихъ дней — бытовому укладу. И надо согласиться, что эта часть задачи выполнена мастерски.

Главы, посвященныя описанію архитектурной внѣшности Костромы, даютъ иногда удачнѣйшее совмѣщеніе точнаго и тонкаго анализа съ художественной выпуклостью. Приведемъ для примѣра хотя бы одно мѣсто изъ описанія Троицкой церкви: „Мягкія очертанія бусъ (на кокошникахъ), тягъ карнизныхъ переходовъ, граней угловъ, притертыхъ, какъ бы умышленно, рукой чуткаго художника—даютъ впечатлѣніе „вылѣпленности“ всѣхъ формъ постройки: и такъ очевиднымъ становится, что въ рукахъ древняго мастера не было циркуля и линейки!“ (стр. 76). Однимъ мѣткимъ указаніемъ Г. Лукомскій вскрываетъ намъ историческую причину и, вмѣстѣ съ тѣмъ, освѣщаетъ намъ красоту формъ Троицкой церкви съ новой и убѣдительнѣйшей силой. Къ такой же несомнѣнной „удачѣ“ книги мы относимъ отдѣлъ, заключающій обзоръ памятниковъ Костромы XVIII—XIX вв. Честь „открытія“ такихъ образцовыхъ созданій отечественнаго строительства, какъ костромскіе—гауптвахта, пожарная каланча, Гостиный дворъ, домъ Дворянства—всецѣло принадлежитъ автору „Костромы“. Приходится только пожалѣть, что маленькіе, часто „смазанные“, а потому и неубѣдительные снимки скорѣй разрушаютъ наше очарованіе...

Но здѣсь мы принуждены сдѣлать нѣсколько упрековъ изданію. Печать поспѣшности и типографской небрежности лежитъ на всей книгѣ, начиная съ переплета, съ множества корректурныхъ недосмотровъ и кончая репродукціями, такъ часто мутными и въ большинствѣ случаевъ дающими какъ разъ обратное представленіе о Костромѣ, чѣмъ то, которое хочетъ намъ внушить авторъ. Неудачной представляется намъ и самая мысль—придать изданію обликъ ‚Эрмитажа' Александра Бенуа. Что такъ прекрасно совпадало съ нашимъ представленіемъ—Эрмитажъ, очень мало вяжется съ Костромой...

Не вполнѣ достигнутой кажется намъ другая часть задачи, поставленной авторомъ,—дать эстетическій подходъ къ стѣнописямъ костромскихъ храмовъ, дать не только описаніе ихъ съ исторической стороны, но и со стороны ихъ колорита, мастерства, концепціи, техники и психологіи создавшихъ ихъ живописцевъ. Рядъ цитатъ исключительно изъ трудовъ Н. В. Покровскаго только запутываетъ дѣло. Названный ученый какъ разъ менѣе всего заботился объ эстетическомъ ‚подходѣ', который Г. Лукомскій ставитъ своей цѣлью, отсюда получается раздробленность и путаность страницъ, посвященныхъ разбору живописи Костромской школы.

Впрочемъ, Г. Лукомскій въ очень скромныхъ размѣрахъ касается храмовыхъ росписей—это скорѣй только дань современному увлеченію древне-русскимъ живописнымъ творчествомъ, и потому книга сохраняетъ цѣлостность.

Необходимо еще указать на важное значеніе даннаго изданія, какъ справочника. Библіографія книгъ и брошюръ по исторіи Костромы и ея памятниковъ составлена почти съ исчерпывающей полнотой. Незамѣнима ‚Кострома' и какъ путеводитель. Въ концѣ книги приложенъ тщательно составленный указатель костромской старины (сдѣлано также краткое описаніе мѣстныхъ музеевъ и колекцій). Глава VII, ‚Прогулки по Костромѣ', облегчаетъ туристу возможность быстраго и полнаго осмотра достопримѣчательностей города и его ближайшихъ окрестностей.

Вс. Дм.

J. Patouillet. ‚Ostrovski et son théâtre de moeurs russes'.

Двойное заглавіе труда г. Патуйе (нынѣшняго директора Institut Français de St. Pétersbourg) не охватываетъ книгу въ ея цѣломъ. Наоборотъ, предъ нами какъ будто двѣ вполнѣ самостоятельныя и далеко не равноцѣнныя части. ‚Ostrovski'—широко задуманная біографія, путемъ которой критикъ вводитъ французскаго читателя въ нравы старой Москвы и литературныхъ кружковъ и въ работу драматурга; кое какіе подводные рифы обойдены при этомъ г. Патуйе съ большимъ искусствомъ, и его взгляды на творчество Островскаго вполнѣ опредѣленно обѣщаютъ чисто-эстетическую оцѣнку. Но мысль о томъ, что чуждый нашему направленству изслѣдователь осуществитъ старую мечту Эдельсона о критикѣ, далекой отъ ‚соціальныхъ' пріемовъ, обрывается послѣ первыхъ же главъ...

Основная задача г. Патуйе — нарисовать русскій бытъ по пьесамъ Островскаго, и эта задача сама по себѣ ведетъ къ самому досадному схематизму. Купцы, чиновники, дѣльцы, актеры все это сортируется по групамъ. Но разъ привѣшенъ общій ярлыкъ, подъ него приходится подгонять отдѣльныя фигуры, не считаясь съ ихъ индивидуальной психологіей. ‚Буржуазное тщеславіе и гордость' — черта, общая многимъ героямъ Островскаго,—отчего съ этимъ и не согласиться? Но, пытаясь разсматривать это качество, какъ единственную пружину всей психологіи, г. Патуйе бываетъ вынужденъ прибѣгать къ весьма условнымъ оговоркамъ. Такъ, по поводу драмы ‚Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ' онъ говоритъ: ‚Красновъ, лавочникъ съ пылкой душой, — типъ исключительный, такъ какъ въ большинствѣ случаевъ купецъ не проявляетъ столько страсти'. Въ большинствѣ случаевъ, конечно, не убиваютъ, но едва ли кому и пришло бы на умъ объяснять поступокъ Краснова чисто купеческой повадкой, критику же такая оговорка нужна для того, чтобы поставить на очередь желаніе выдать дочь за богача и продолжать илюстрацію буржуазнаго тщеславія.

Все это тѣмъ болѣе досадно, что въ заключительныхъ главахъ г. Патуйе вновь вспоми-

наетъ объ общихъ принципахъ и дѣлаетъ нѣсколько тонкихъ замѣчаній о чуждой разсудочности и цѣликомъ исходящей отъ сердца морали драматурга.

Детальное знакомство автора съ русской литературою внѣ сомнѣній, хотя ошибки противъ языка и встрѣчаются. Невѣрно приведено выраженіе — ‚Tchoujoe dobro vprok ne proidet‘,—добро впрокъ идетъ, а не проходитъ; едва ли удачно переводить ‚правда хорошо, а счастье лучше‘—‚Il faut de la chance pour que la vérité triomphe‘; совсѣмъ неудаченъ терминъ ‚запойные люди‘ — zapoinyé lioudi. Впрочемъ, подобные промахи единичны...

П. Долговъ.

‚La peinture chinoise au Musée Cernuschi‘. Avril-Juin 1912, par Edouard Chavannes et Raphaël Petrucci. G. van Oest et Cie, Ed. Bruxelles et Paris 1914. 48 fr. ‚Китайское искусство‘ является первымъ томомъ ‚Ars Asiatica‘—неперіодическаго вѣстника матеріаловъ и трудовъ по изученію восточныхъ искусствъ. Дѣло это, руководимое В. В. Голубевымъ, сыграетъ несомнѣнную роль въ нашемъ познаніи Азіи, въ частности— оно можетъ сослужить большую службу для русскаго художественнаго самоопредѣленія.

Въ 1912 году, лѣтомъ, въ Музеѣ Чернуски въ Парижѣ, была организована выставка наиболѣе характерныхъ произведеній китайскаго творчества (144 номера), взятыхъ изъ собраній Парижа, Брюсселя и Лондона (главнымъ образомъ изъ частныхъ колекцій). Вышеназванное изданіе является, отчасти, ея каталогомъ. Къ книгѣ приложенъ общій списокъ свитковъ (какъ извѣстно, художники Небесной имперіи писали на шелку), важный для провѣрки нѣкоторыхъ датъ и атрибуцій, но, конечно, главная цѣнность изданія заключена въ прекраснѣйшихъ воспроизведеніяхъ цѣлаго ряда образцовъ китайскаго творчества (51 репродукція на отдѣльныхъ листахъ, изъ нихъ 4 въ краскахъ) и въ сопроводительной статьѣ. Авторы ея — Ed. Chavannes и R. Petrucci, извѣстные знатоки китайскаго искусства, выдѣливъ изъ произведеній, бывшихъ на выставкѣ, тѣ, которыя могли бы служить какъ бы гранями для всестороннаго выясненія эпохъ китайскаго творчества, разбираютъ ихъ съ исчерпывающей детальностью, вооруженные превосходнымъ знаніемъ китайскаго письма и эстетики.

Трудъ этотъ предназначается главнымъ образомъ для синологовъ и собирателей и если не даетъ намъ объясненій, почему и чѣмъ манитъ насъ китайская живопись, зато является отличнымъ пособіемъ къ точному и ясному понятію историческихъ эволюцій художественнаго творчества Небесной Имперіи, начиная съ VIII и до XVIII вѣка, со времени Kou K'ai-tche вплоть до эпохи, эклектической и упадочной, императора K'ien-long.

Прошлымъ лѣтомъ (1913), въ томъ же Музеѣ подъ тѣмъ же руководствомъ, состоялась выставка буддійскаго искусства—самыхъ разнообразныхъ видовъ скульптуры и живописи Индіи, Китая, Японіи и Тибета. Итоги этой выставки составятъ второй выпускъ ‚Ars Asiatica‘—‚L'Exposition d'Art Bouddhique au Musée Cernuschi en 1913‘. Ждемъ его съ нетерпѣніемъ, такъ какъ, навѣрное, это будетъ новый и крупный шагъ, вводящій насъ въ ту темную область, необходимость познанія которой ощущается нынѣ все настойчивѣе.

Вс. Дм.

‚Петербургъ. Художественно-историческій очеркъ и обзоръ художественнаго богатства столицы‘. 315 илюстр. Составилъ В. Курбатовъ. Книжныя украшенія А. П. Остроумовой. Оцѣнка этой книги (изданной Евгеніевской Общиной), поскольку она можетъ имѣть значеніе для науки по исторіи Петербурга, уже сдѣлана лицомъ, болѣе насъ компетентнымъ въ топографіи и въ историческомъ ходѣ развитія столицы, П. Н. Столпянскимъ, чрезвычайно рѣзко осудившимъ ошибки, неточности и ни на чемъ не основанныя даты, приводимыя В. Я. Курбатовымъ... Прочитавъ эту книгу и мы замѣтили въ ней немало погрѣшностей... Но... не будемъ мелочливы; оставимъ въ сторонѣ дефекты въ текстѣ г. Курбатова и зай-

мемся лучше разсмотрѣніемъ того матеріала, который онъ намъ даетъ, съ точки зрѣнія художественной; не забудемъ, что передъ нами прежде всего, художественный очеркъ.

Что дано было за послѣдніе годы издателями въ области описанія петербургской старины? Довольно много. Нѣсколько выпусковъ ‚Исторіи русскаго искусства' подъ редакціей Грабаря (текстъ И. А. Фомина), ‚Панорама Петербурга' (изд. Т-ва ‚Образованіе'), ‚Елагинъ дворецъ' (изд. О-ва ‚Архитекторовъ'), наконецъ, длинный рядъ статей, посвященныхъ отдѣльнымъ эпохамъ и сооруженіямъ Стараго Петербурга, въ ‚Старыхъ годахъ' и множество всякихъ открытокъ и фотографій. Казалось бы, какъ ни великъ матеріалъ, заключающійся въ художественной старинѣ столицы, но и ему уже пора было бы изсякнуть! И вотъ, оттого ли, что такъ неисчерпаемъ этотъ матеріалъ или же такъ велико умѣніе составителя книги, но надо отдать ему справедливость—почти всѣ помѣщенныя здѣсь иллюстраціи отличаются свѣжестью и своеобразной новизной. Въ самомъ дѣлѣ: показываемые намъ памятники сняты ‚по новому' и такъ удачно, что изображенія даже наиболѣе популярныхъ построекъ—полны какой то пріятной новизны и ‚незатасканности'; что же касается большинства иллюстрацій, изображающихъ не первоклассныя и, наконецъ, вовсе случайныя зданія и части зданій, здѣсь данъ еще совершенно неиспользованный матеріалъ. Особенно интересны кусочки ‚Стараго Петербурга', глухіе переулки, дворы, случайно уцѣлѣвшія детали, ворота, ограды, окна...

Недостатокъ иллюстраціоннаго матеріала книги заключается, однако, въ полномъ отсутствіи общихъ видовъ; путеводитель г. Курбатова не передаетъ царственнаго величія петербургскихъ набережныхъ и широкихъ, открытыхъ перспективъ столицы. Гравюры же А. П. Остроумовой, изображающія такіе общіе виды, надо признать мало удачными (не говоря уже о ихъ совершенной несвязанности съ форматомъ книги, со столбцомъ текста и съ силой тона иллюстрацій, чѣмъ въ значительной степени нарушена эстетика всей внѣшности книги).

Конечно, любителю интимной красивости ‚Стараго Петербурга' и такой иллюстраціонный матеріалъ дастъ острыя впечатлѣнія, но даже и ему не можетъ не быть дорогъ хотя бы видъ отъ Биржи къ Зимнему Дворцу или отъ Троицкаго моста вдоль набережной; тѣмъ болѣе, что въ этихъ панорамныхъ пейзажахъ заключаются лейтмотивы всего характера столицы, и именно эти ensembles едва ли не болѣе покоряютъ избалованныхъ художественно иностранцевъ, нежели детали малоизвѣстныхъ построекъ.

Итакъ, мы уже сказали—въ выборѣ неиспользованнаго матеріала для иллюстрацій В. Я. Курбатовъ показалъ большую изобрѣтательность. Имъ тщательно выискано все то, что не попало въ ‚Исторію' Грабаря и въ другія изданія. Зато вслѣдствіе именно этой щепетильной осторожности не дать того, что было уже гдѣ либо и когда либо воспроизведено, получился такой матеріалъ, по которому прослѣдить исторію развитія петербургской архитектуры представляло для автора значительныя трудности. Если же еще принять во вниманіе, что и самый планъ книги (зданія сгруппированы по архитекторамъ) выбранъ не совсѣмъ удачно для карманнаго путеводителя, (здѣсь болѣе умѣстною была группировка по эпохамъ, царствованіямъ или стиляхъ—но никакъ не по авторамъ, что является подходящимъ методомъ лишь для очень крупныхъ и спеціальныхъ сочиненій по исторіи зодчества, но никакъ не для подобныхъ книжекъ),—то будетъ ясно, что получить вѣрное представленіе о зодчествѣ Петербурга и объ его видѣ по сочиненію г. Курбатова сможетъ лишь лицо, хорошо знакомое и съ иными изданіями по искусству столицы.

Г. Лукомскій.

По поводу критическаго замѣчанія на статью Вс. Дмитріева о Н. Н. Ге.

Въ приложеніи къ газетѣ ‚День' (31 декабря 1913 г.) авторъ ‚Хроники художественной мысли' А. Я., разбирая статью Вс. Дмитріева

‚Н. Н. Ге', помѣщенную въ десятой книжкѣ ‚Аполлона' за прошлый годъ, между прочимъ говоритъ: ‚аналогичное пониманіе сущности искусства Ге въ полной мѣрѣ выразилось еще 18 лѣтъ тому назадъ въ статьѣ А. Волынскаго—‚Рѣпинъ и Ге', не использованной г. Дмитріевымъ'. Замѣтка А. Волынскаго (‚Сѣверный Вѣстникъ' 1895 г., кн. 3), направленная главнымъ образомъ противъ И. Рѣпина и его извѣстной статьи ‚Н. Н. Ге и наши претензіи къ искусству', даетъ, попутно, нѣсколько цѣнныхъ и яркихъ чертъ, обрисовывающихъ личность Н. Ге, но... названный авторъ говоритъ, напримѣръ, слѣдующее: ‚Красота—не внѣшняя, новая, вдохновенная сіяетъ въ послѣднихъ произведеніяхъ Ге, **не всегда законченныхъ и отдѣланныхъ въ техническомъ отношеніи** (стр. 274)'. Или, на той же страницѣ: ‚Экстазъ глубоко протестантской мысли заливаетъ эти громадные холсты **съ небрежно выписаннымъ фономъ и часто уродливыми фигурами**'. Въ своей рецензіи г. А. Я. самъ удостовѣряетъ, что ‚авторъ этой очень продуманной статьи... истолковываетъ **мнимое** пренебреженіе Ге къ формѣ внѣшней исканіемъ формы органической, адэкватной содержанію', т. е. стремится къ разрушенію того, что утверждается у А. Волынскаго, а именно—мнѣнія о разладѣ формы съ содержаніемъ въ послѣднихъ произведеніяхъ Ге...

Въ той же мѣрѣ, какъ А. Волынскій, не были использованы Вс. Дмитріевымъ и В. Стасовъ и А. Бенуа, наконецъ, большинство писавшихъ о Ге въ концѣ прошлаго и въ началѣ этого столѣтій, но—кажется, это ясно—причина тому **не невѣдѣніе** Вс. Дмитріева, на что, въ своей замѣткѣ, хочетъ какъ будто обратить вниманіе г. А. Я.

Ред.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Франція

Въ новомъ кабинетѣ Думерга на постъ секретаря изящныхъ искусствъ назначенъ Жакье.

Администрація почтъ намѣрена въ ближайшемъ будущемъ измѣнить рисунокъ нынѣ дѣйствующихъ марокъ, не прибѣгая для этой цѣли къ конкурсамъ, потому что 20 лѣтъ назадъ ‚подобная попытка оказалась неудачной'.

Лувръ продолжаетъ обогащаться щедрыми завѣщаніями и подарками; за послѣдній мѣсяцъ въ него поступили: портретъ Жана Рейно, завѣщанный вдовой покойнаго писателя, богатая колекція рѣдкой скульптуры и прикладного искусства времени Возрожденія и среднихъ вѣковъ—отъ Мартина Леруа и превосходный портретъ работы Дюбюфа старшаго, принадлежавшій г-жѣ д'Овиллье.

Открытіе колекціи Камондо въ Луврѣ (см. хронику прошлаго номера ‚Аполлона') назначено на апрѣль. Ей отведены во второмъ этажѣ павильона Моллье семь комнатъ, въ которыхъ она распредѣляется на отдѣлы: средневѣковаго искусства, Возрожденія, искусства Японіи, старой и новой Франціи и отдѣлъ мебели и старинныхъ ковровъ, занимающій два зала.

15 января въ Шантильи состоялось открытіе богатой библіотеки, завѣщанной Французскому Институту виконтомъ de Spoelberch de Lovenjoul. Доступъ въ библіотеку будетъ ограниченъ весьма строгимъ выборомъ.

Согласно предложенію г. Галли, муниципальный совѣтъ Парижа постановилъ въ октябрѣ каждаго года выставлять въ Petit-Palais новыя пріобрѣтенія, сдѣланныя городомъ.

Въ Бордо основалось новое общество ‚Друзей Бордо', цѣлью котораго является украшеніе города и охрана памятниковъ старины.

Комитетъ ‚Общества независимыхъ художниковъ' переизбралъ членовъ бюро; президентомъ избранъ Синьякъ, его товарищами—Люсъ и Павіо, секретаремъ—Сегенъ.

Въ помѣщеніи Бернгейма младшаго открыта выставка произведеній Сезанна (25 холстовъ и около пятидесяти акварелей).

Голландія

Въ помѣщеніи извѣстной фирмы Фредерика Мюллера и К° въ Амстердамѣ открылась выставка произведеній Рембрандта. Среди выста-

вленнаго, какъ сообщаютъ, находятся первоклассные холсты мастера.

Амстердамское общество современнаго искусства устроило свою третью выставку. Центромъ первыхъ двухъ являлись Сезаннъ и Лефоконье. Третья посвящена, главнымъ образомъ, искусству Кандинскаго (?!). Кромѣ него, изъ числа нашихъ соотечественниковъ на выставкѣ подвизаются Илья Машковъ и Кончаловскій.

Италія

Кабинетъ рисунковъ въ Уффиціяхъ, организующій ежегодныя выставки избранныхъ рисунковъ, открылъ недавно выставку, посвященную Жану Калло, который, какъ извѣстно, долгое время жилъ во Флоренціи. Вмѣстѣ съ Калло представлены нѣсколькими рисунками и гравюрами: Джуліо Париджи, Стефано делла Белла и Ремиджіо Кантагаллина, искусство которыхъ имѣло вліяніе на творчество Калло.

Несмотря на всѣ мѣры охраны и усилія полиціи, все еще не удается не только прекратить все учащающіяся кражи художественныхъ сокровищъ, но даже обнаружить виновниковъ. Изъ церкви въ Новалеза, какъ сообщаютъ, исчезла большая картина Рубенса, изображающая ‚Поклоненіе волхвовъ‘.

Англія

По разсказамъ, одинъ изъ англійскихъ коллекціонеровъ пріобрѣлъ нѣсколько реликвій Рембрандта, среди которыхъ находится сдѣланный изъ слоновой кости ножъ для палитры. Послѣ смерти Рембрандта, этотъ ножъ перешелъ къ Якову ванъ Рейсдалю, подпись котораго имѣется въ удостовѣренномъ спискѣ владѣльцевъ. Этой подписи предшествуетъ нѣсколько трогательныхъ словъ, которыми ванъ Рейсдаль обѣщаетъ хранить до своей смерти драгоцѣнную реликвію.

Германія

Алтарная картина Гуго ванъ деръ Гузъ перевезена на Рождествѣ изъ Испаніи въ Берлинъ. Памятникъ Гейне, работы Георга Кольбе, открытъ во Франкфуртѣ 13 декабря. Въ недалекомъ будущемъ городъ получитъ еще одно украшеніе—фонтанъ, надъ проектомъ котораго работаетъ Ледереръ.

Кабинетъ офортовъ королевскихъ музеевъ устроилъ интересную выставку подъ названіемъ: ‚Животное въ современной графикѣ‘. Среди случайныхъ работъ Гауля, Клингера, Либермана, Вилли Гейгера, Беле и др., выдѣляются офорты художниковъ, посвятившихъ себя почти всецѣло изученію животныхъ: нѣмца Эрнеста Гейгера, англичанина Детмондъ и француза Бракемонъ.

Въ помѣщеніи Амслера и Рутгардта открыта выставка Эмиля Орлика, на которой собрано около двухсотъ рисунковъ, пастелей и литографій художника.

Кромѣ этихъ берлинскихъ выставокъ, должны быть отмѣчены слѣдующія: выставка Адольфа Эрбсле и Рейнгольда Эвальда у Шамеса во Франкфуртѣ, Адольфа Гильденбранда, выставка ‚Современная керамика‘, устроенная ‚Свободнымъ обществомъ‘ въ Мангеймѣ, и посмертная выставка произведеній Карла Грете въ Крефельдѣ.

Кельнскій ‚Museumsverein‘ пріобрѣлъ на выставкѣ Макса Либермана двѣ картины мастера, которыя вмѣстѣ съ прежними пріобрѣтеніями войдутъ въ устроенный музеемъ Wallraf-Richarz ‚кабинетъ Либермана‘.

Изъ Мюнхенской Новой Пинакотеки снова украдены три картины: ‚Первый снѣгъ‘ Фридриха Бишофа (1819—1879), ‚Итальянскій монастырь‘ Лео Кленце (1784—1864) и ‚Обезьяна, играющая съ собакой‘ Генриха Шаумана (1841—1893).

Умерли:

Художникъ Жюль Октавъ Трике въ Парижѣ, Гастонъ Лекре въ Vintimille, маринистъ Гейнрихъ Лейтнеръ въ Гамбургѣ; офортистъ Фрицъ Кростевицъ въ Берлинѣ, извѣстный критикъ, редакторъ ‚Gazette des Beaux Arts‘ Рожеръ Марксъ и коллекціонеръ Мишель Эфрусси въ Парижѣ, художественный критикъ Карлъ Доманичъ въ Вѣнѣ и директоръ Музея Прикладныхъ Искусствъ въ Неаполѣ Джованни Тезороне.

ROSSICA

Новый трудъ по исторіи русской философской мысли. Вышелъ изъ печати первый томъ крупнаго сочиненія проф. Т. Г. Масарыка подъ заглавіемъ ‚Zur russischen Geschichts und Religionsphilosophie' (Іена, Eugen Diederichs), въ которомъ маститый чешскій ученый желаетъ освѣтить главныя теченія русской политической, интелектуальной и духовной жизни съ точки зрѣнія западно-европейскаго философа-соціолога. Въ первыхъ шести главахъ книги авторъ даетъ краткій, но исчерпывающій обзоръ историческаго развитія русскаго народа вплоть до нашихъ дней, останавливаясь и на эволюціи русскихъ историческихъ школъ на протяженіи XVIII и XIX вѣковъ.

Къ главной своей темѣ проф. Масарыкъ приступаетъ во второй и болѣе обширной части книги. Оставляя въ сторонѣ допетровское время, онъ опредѣляетъ и подробно анализуетъ историко-философскія ученія и теоріи, господствовавшія въ Россіи въ продолженіе XIX в., причемъ въ общемъ соглашается съ воззрѣніями Достоевскаго на соотношенія Россіи и Западной Европы. Здѣсь отдѣльныя главы посвящены Чаадаеву, славянофиламъ, характеристикѣ ихъ вождей—Кирѣевскаго, Хомякова и Аксакова, равно дальнѣйшему развитію славянофильской мысли. Переходъ къ Бѣлинскому составляетъ обстоятельный очеркъ о западничествѣ, его сущности и выдающихся представителяхъ въ разныхъ направленіяхъ. Спеціальными главами о Бѣлинскомъ и Герценѣ заканчивается первый томъ капитальнаго труда Масарыка.

Воспроизведенія эрмитажныхъ картинъ. Серія цвѣтныхъ репродукцій картинъ Имп. Эрмитажа, издаваемая лондонской фирмой The Medici Society, о которой здѣсь въ свое время уже была рѣчь, вновь обогатилась двумя листами—знаменитой ‚Мадонной Литта' и не менѣе популярной ‚Коломбиной' или по иному толкованію ‚Флорой' Мельци. ‚Мадонна Литта' фигурируетъ въ каталогахъ лондонскаго издательства, какъ произведеніе Бернардино де Конти, но съ придачей вопросительнаго знака.

Rossica въ нѣмецкихъ издательскихъ альманахахъ. Обычай выпускать къ концу года изящно изданный и илюстрованный альманахъ, знакомящій съ дѣятельностью издательства, все больше укрѣпляется среди крупныхъ нѣмецкихъ издателей. Такого рода альманахи на 1914 годъ недавно выпущены лейпцигскими фирмами Insel-Verlag, Xenien-Verlag, Kurt Wolf, Velhagen & Klasing, равно R. Piper & C° въ Мюнхенѣ, и въ каждомъ изъ нихъ помѣщено кое что, имѣющее отношеніе къ Россіи. Пиперовскій альманахъ, изданный къ десятилѣтію существованія фирмы, содержитъ очень цѣнную, обширную автобіографію Д. С. Мережковскаго, отрывокъ изъ ‚Братьевъ Карамазовыхъ' и извѣстное письмо Достоевскаго къ А Майкову по поводу Тургенева, равно стихотвореніе въ прозѣ Кандинскаго (?!). Въ Insel-Almanach напечатанъ разсказъ Льва Толстого, въ Xenien Almanach — стихотвореніе Шевченка, а въ альманахѣ Вельгагенъ и Клазингъ—статья Павла Бархана, съ илюстраціями, о Павловой. Наконецъ, альманахъ издателя Куртъ Вольфъ ‚Das Bunte Buch' воспроизводитъ крайне интересный портретъ Нижинскаго работы вѣнскаго живописца Оскара Кокошка и рисунки Кайнера изъ альбома послѣдняго ‚Russisches Ballett'.

Р. Е.

Издатели: С. К. Маковскій.
М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергѣй Маковскій.

СОДЕРЖАНІЕ

стр.

Я. Тугендхольдъ — Французское собраніе С. И. Щукина 5
Силлартъ — Осенній Салонъ 47
Георгій Чулковъ — Демоны и современность (Мысли о французской живописи) . 64
Б. Анрепъ — Бесѣды о живописной техникѣ 76
Н. Долговъ — Каратыгинъ и Мочаловъ (Основные мотивы ихъ творчества) 92
Валеріанъ Чудовскій — О ритмѣ Пушкинской „Русалки“ (отрывокъ) 108
Н. Гумилевъ — Письмо о русской поэзіи 122

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

Н. Р., А. Р-въ — Выставки и художественныя дѣла 13
Z. — Общество Ревнителей Художественнаго Слова 135
Каратыгинъ — Петербургская опера 135
Я. Т-дъ — Письмо изъ Москвы. Московскія выставки. 138
Г. Лукомскій — V съѣздъ зодчихъ въ Москвѣ и выставки при немъ 142
Мишекъ — Письмо изъ Кіева 147
М. Г. — Письмо изъ Одессы. 150
Р., Вс. Дм., Н. Долговъ, Г. Лукомскій — Новые журналы и книги 152
Ред. — По поводу критическаго замѣчанія на статью Вс. Дмитріева о Н. Н. Ге . . . 156
Художественныя вѣсти съ Запада 157
Rossica 158

РЕПРОДУКЦІИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

(Всѣ иллюстраціи этого двойного выпуска — воспроизведенія картинъ изъ собранія С. И. Щукина въ Москвѣ).

ТРЕХЦВѢТНЫЯ АВТОТИПІИ:

Сезаннъ — Автопортретъ; „Масленица“. Дега — „Голубыя танцовщицы“ (пастель). Гогенъ — „Женщина съ цвѣтами въ рукахъ“; „Бродъ“. Геренъ — „Двѣ дѣвушки на терасѣ“. Матиссъ — „Красная комната“.

ФОТОТИПІИ:

Моне — „Завтракъ въ лѣсу“. Карръеръ — „Облокотившаяся женщина“. Гогенъ — Автопортретъ.

АВТОТИПІЯ-ДУПЛЕКСЪ:

Ренуаръ — Портретъ.

АВТОТИПІИ:

Курбе — „Хижина въ горахъ“. Пюви де Шаваннъ — „Бѣдный рыбакъ“; „Состраданіе“. Моне — „Руанскій соборъ вечеромъ“; „Городокъ Ветейль“; „Бѣлыя кувшинки“; „Стогъ сѣна“. Ренуаръ — „Нагая женщина“. Дега — „Туалетъ“; „Танцовщицы на репетиціи“; „У фотографа“. Форенъ — „Скачки“. Лобръ — „Зала дофина въ Версалѣ“ (1862—годъ рожд.). Моне — „Скалы въ Бель-Илѣ“. М. Дени — „Посѣщеніе Елизаветы Богоматерью“. Вюйаръ — „Въ комнатахъ“. Марке — „Парижъ зимой“; „Везувій“. Геренъ — „Дама съ розой“. Сезаннъ — „Фрукты“; „Мужчина съ трубкой“. Гогенъ — „Сборъ плодовъ“. Винсентъ Ванъ-Гогъ — „Кусты“. Фріезъ — „Соборъ“. Жанъ Пюи — „Развалины римскаго моста въ Сенъ-Морисѣ“. Матиссъ — „Булонскій лѣсъ“; „Мертвая природа“; „Мертвая природа“; „Семейный портретъ“. Пикассо — „Голова женщины“; „Мальчикъ съ собакой“.

РЕПРОДУКЦІИ ВЪ ТЕКСТѢ

ТРЕХЦВѢТНЫЯ АВТОТИПІИ:

Ренуаръ — „Дѣвушки въ черномъ“ (стр. 15). М. Дени — Портретъ жены художника (стр. 29). Ванъ-Гогъ — Мужской портретъ (стр. 53).

АВТОТИПІИ:

Матиссъ — „Игра въ мячъ“ (стр. 62). Пикассо — „Свиданіе“ (стр. 67); „Комедіанты“ (стр. 69); „Дама съ вѣеромъ“ (стр. 71); „Вазы съ фруктами“ (стр. 73); „Скрипка“ (стр. 75).

Фронтисписъ — А. Я. Бѣлобородова.
Обложка и заглавныя буквы — М. Добужинскаго.
Надпись на стр. 131 — Е. Нарбута.