



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

ЧУРЛЯНИСЬ И ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВЪ

Вячеславъ Ивановъ

1



УРЛЯНИСЬ, несомѣнно, одинъ изъ самыхъ загадочныхъ художниковъ... Но почему вообще можетъ художникъ казаться загадочнымъ?

Таинственнымъ и непонятнымъ представляется намъ порой самый предметъ живописнаго изображенія. Мы не знаемъ, зачѣмъ сѣли эти двѣ женщины, съ которыми играетъ Эротъ, одна полунагая и возносящая лампаду, другая отягченная пышнымъ убранствомъ, у противоположныхъ концовъ мраморнаго саркофага — на картинѣ Тиціана, что слыветъ подъ именемъ ‚Небесная и Земная Любовь‘. Мы не знаемъ, зачѣмъ собралъ всѣ эти разнообразныя фигуры Лука Синьорелли на полотнѣ, изображающемъ ‚Воспитаніе Пана‘. Въ этихъ случаяхъ мы спрашиваемъ себя, что значатъ вызванные предъ нами образы, что хотѣлъ сказать ими художникъ.

Тоньше и глубже впечатлѣніе загадочности, когда изображеніе, эта нѣмая повѣсть, рассказанная красками, само по себѣ вполне понятно, но непонятно его магическое дѣйствіе на душу зрителя, то безотчетное, смутное волненіе, которое волшебникъ кисти заставляетъ насъ испытывать, межъ тѣмъ какъ предъ нами простая реальность, напримѣръ — только портретъ тихо улыбающейся женщины, флорентійской патриціанки, Мадонны Лизы. Здѣсь мы даже не опредѣляемъ, что собственно насъ волнуетъ, изображенное ли лицо съ его улыбкой, или то, какъ увидѣлъ и запечатлѣлъ на полотнѣ художникъ это лицо и эту улыбку.

Свидѣтельство живописца о томъ, какъ видитъ онъ видимый міръ (и нами видимый, но видимый иначе), — вотъ подлинная загадка живописца, радостная отгадка которой снимаетъ пелены съ нашихъ глазъ и навѣки обогащаетъ человѣчество новымъ зрѣніемъ. Ибо истинные творцы живописи суть, прежде всего, свидѣтели о томъ, что они видятъ въ мірѣ видимомъ. Не мечтаніями ихъ мы прозрѣваемъ, но ихъ истолкованіемъ дѣйствительности или того, что привнесли они въ свое мечтаніе изъ дѣйствительности.

Въ творчествѣ Чурляниса загадочно и то, что видѣлъ онъ, ясновидецъ невидимаго міра, и то, какъ видѣлъ, зоркій соглядатай видимаго. Но чтобы приблизиться къ его постиженію, должно, думается намъ, сосредоточиться прежде всего на второй изъ этихъ двухъ загадокъ, отдать себѣ, по возможности, ясный отчетъ въ свойственныхъ ему особенностяхъ своеобразной психической переработки простѣйшихъ зрительныхъ впечатлѣній. Ибо отправною точкою въ его живописи служить, какъ

это удостоверяетъ изученіе его картинъ, зрима я реальность. Отъ нея онъ устремляется къ тому, что ей противоположно, что прозрѣваетъ онъ за ея предѣлами; а *gaudens ad realiora ascendit*, отъ реальнаго къ реальнѣйшему восходитъ онъ и любитъ намѣтить это малое и смиренное (хижину и деревцо), какъ нѣкій масштабъ того большого и космически торжественнаго, что выростетъ изъ нея, когда серафимъ прикоснется къ его „вѣщимъ звницамъ“.

Какимъ же образомъ и по какому закону вырастаетъ то далекое и большое изъ этого ближайшаго и малаго? Отвѣтить на этотъ вопросъ значитъ описать методъ Чурляниса, художническая самобытность котораго и опредѣляется, прежде всего, какъ своеобразная новизна метода.—Живописная обработка элементовъ зрительнаго созерцанія по принципу, заимствованному изъ музыки,—вотъ, по нашему мнѣнію, его методъ.

Чтобы провѣрить правильность этого опредѣленія, спросимъ себя: какими признаками должно вообще отличаться творчество, основанное на примѣненіи такого метода? какія особенности онъ логически предопредѣляетъ? Изъ высказаннаго положенія необходимо развиваются три слѣдствія: 1) повторное воспроизведеніе начальной живописной формы, взятой изъ дѣйствительности, будетъ постепеннымъ удаленіемъ отъ послѣдней въ область формъ идеальныхъ или фантастическихъ; 2) музыкально-производныя формы будутъ, утрачивая вещественность, насыщаться элементомъ психическимъ; 3) онѣ, тѣмъ не менѣе, останутся вѣрными исходной формѣ, данной наблюденіемъ, но будутъ стремиться обобщить ее до отвлеченности, раскрывая въ ней путемъ этого отвлеченія основной, неподвижный, постоянный типъ, ея первообразъ. Всѣ три указанныхъ особенности характерны для творчества Чурляниса.

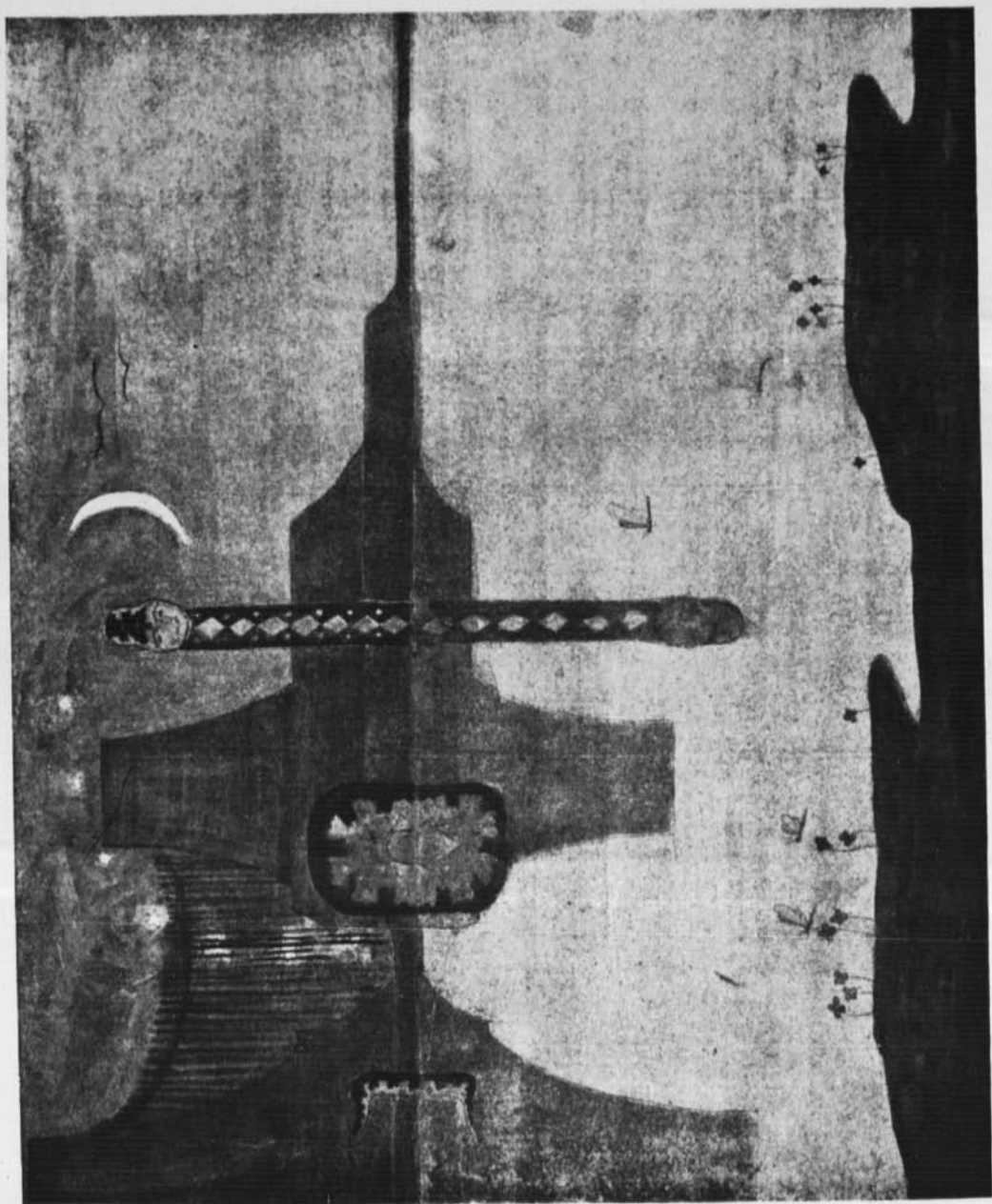
Итакъ, это творчество, въ нѣкоторомъ смыслѣ, есть опытъ синтеза живописи и музыки: попытка, безъ сомнѣнія, непредназначенная, наивная и все же проведенная съ тою полубезсознательною закономерностью, которая составляетъ постоянное свойство истиннаго дарованія. Если бы попытка эта была рассчитаннымъ дѣйствіемъ, подсказаннымъ теоретическими исканіями, она едва ли бы удалась. Ни одно искусство не должно стремиться къ выходу въ чужую область изъ своихъ естественныхъ предѣловъ; по крайней мѣрѣ, сознательно художники не должны желать для своего искусства такой запредѣльности и метаморфозы: это вождѣлнѣе обличаетъ рефлексію и психологію упадка.

Отвлекаясь отъ того четвертаго измѣренія, которое мы зовемъ „временемъ“, живопись предполагаетъ вещи статически-неподвижными, и само движеніе подъ ея взоромъ Горгоны окаменѣваетъ въ вѣчно дѣлющийся мигъ. Кинетическая природа музыки раскрывается намъ во времени и заставляетъ насъ забыть о пространствѣ. Такъ противоположны одна другой обѣ сестры: Живопись, знающая одно пространство, и Музыка, дружная съ однимъ только временемъ. Синтезъ между обими метафизически мыслимъ, какъ умопостигаемая гармонія сферъ, какъ стройное дви-



Н. К. Чупраков. Соната „Звист“, Allegro
(ме 1908).

Н. Тсхурлианис. Allegro de la Sonate „Le serpent“
(détrempe).



N. Tschourlianis. Andante de la Sonate „Le serpent”
(détrompe).

H. K. Чурлианис. Соната „Змий”, Andante
(меченер—1908).

женіе міровъ, поющихъ красками и свѣтящихся звуками, но въ искусствѣ не осуществившій.

Чурлянисъ и не пытался осуществить его, но ознаменовать умѣлъ. Впечатлѣніе зрительное является для него эквивалентомъ музыкальной темы и развивается имъ по аналогіи ея развитія. Мы остаемся въ мірѣ формъ, но онѣ развертываются передъ нами на подобіе музыкальных рядовъ. Образъ повторяется и множится, то рождая изъ себя ряды своихъ же двойниковъ, то видоизмѣняясь и возрастая до чистой проекціи своей основной (я бы сказалъ: мелодической) формы въ неведомыхъ зеркалахъ безплотной идеи. Такъ изначальная мелодія живописнаго образа подвергается тематическому развитію по законамъ музыки, гармонизируется и варьируется, стремится къ наибольшему напряженію и послѣднему раскрытію присущей ему энергіи, наконецъ, переплетается съ другими темами-образами, въ свою очередь движущимися по своимъ музыкальнымъ орбитамъ.

Но музыка и живопись не противоположны только, но и антиномичны. Чурлянисъ избѣгалъ опасностей дурного совмѣщенія и обезличенія обоихъ искусствъ, но сталъ лицомъ къ лицу съ эстетическою антиноміей. Онъ долженъ былъ созерцать время и пространство, какъ слитное единство. И такъ какъ поистинѣ антиноміи суть двери познанія, — художникъ становится „познающимъ“. Въ искусствѣ же, опять таки, ограничивается лишь ознаменованіемъ такого созерцанія: онъ заставляетъ насъ ощутить себя въ иномъ пространствѣ, поглотившемъ время и движеніе, — въ пространствѣ, какъ чистомъ субстратѣ красочно-переливающихся формъ.

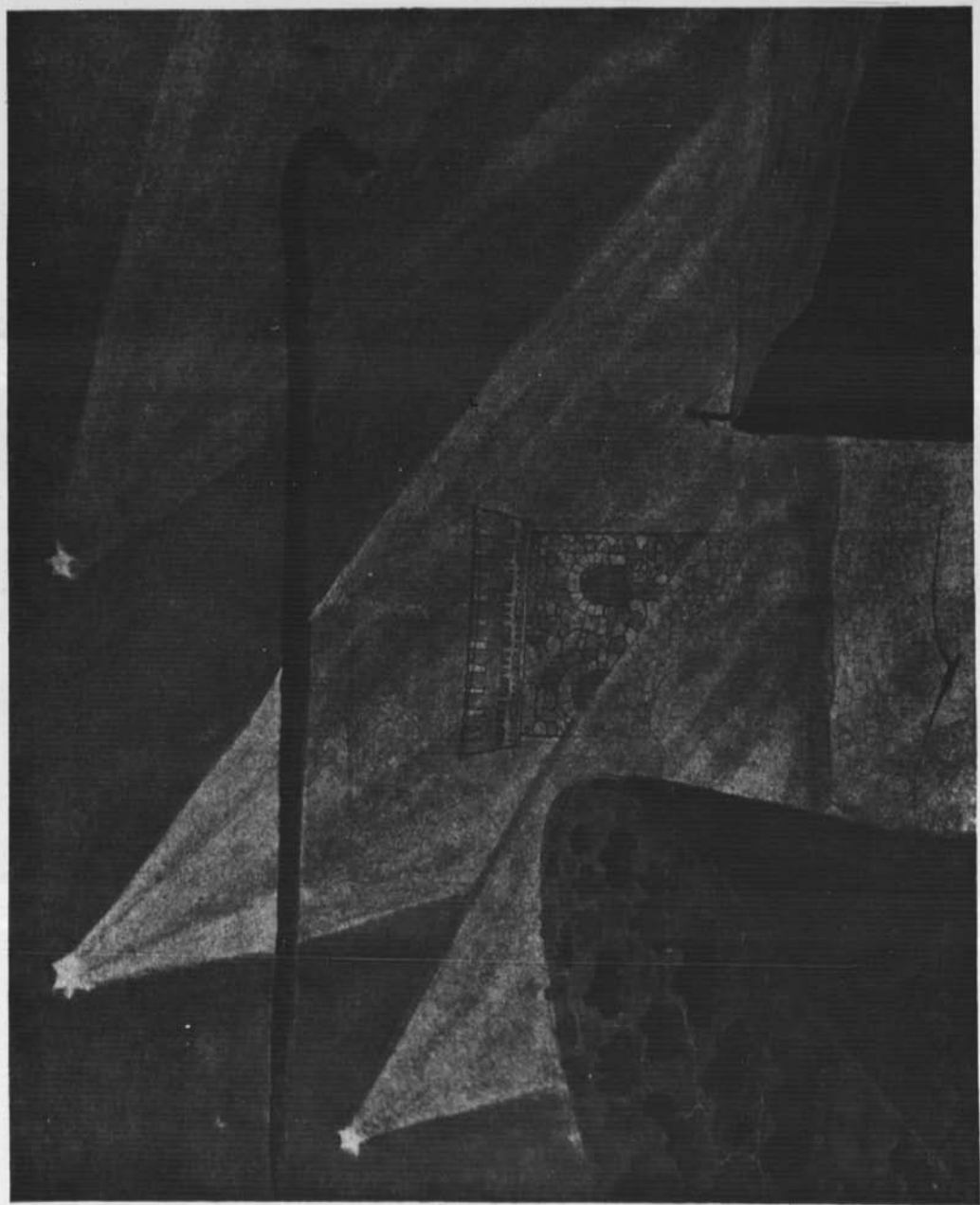
II

Начало движенія въ творческомъ дѣйствіи Чурляниса, повидимому, — чистый лиризмъ; и когда это дѣйствіе вполнѣ непосредственно, онъ ищетъ показать намъ въ краскахъ, какъ сочеталось въ его душѣ, въ данный мигъ, явленіе ви́шняго міра съ его мимолетною радостью или печалью, предчувствіемъ или воспоминаніемъ. Тогда онъ умѣетъ стать на мгновенье импресіонистомъ и создать просто пейзажъ, овѣянный музыкальнымъ настроеніемъ. Не то ослабѣлое синѣющее крыло, не то накренившійся темный парусъ нависаетъ надъ далью лежащаго въ развалинахъ города, межъ тѣмъ какъ въ сумеречномъ небѣ уныло маячитъ длиннымъ изломомъ отлетающая осенняя стая: это его „Грусть“. Но чаще и здѣсь онъ не ограничивается только музыкальнымъ настроеніемъ, а прибѣгаетъ къ своему музыкальному методу. Тогда вырастаетъ передъ роднымъ литовскимъ поселкомъ и лѣсомъ, на переднемъ планѣ, опушка иного лѣса, живая изгородь фантастическихъ колючихъ растений, и мы видимъ одновременно ви́шний міръ, просящійся въ сердце художника-лирика, и внутреннія преграды, разлучающія его съ этимъ родимымъ міромъ, словно душевные шипы или боль сердечныхъ ранъ.

Или вотъ, заливы синяго моря, съ обступившими ихъ скалистыми кряжами; а въ душѣ художника-лирика, передъ этимъ зрительнымъ видѣніемъ виѣшняго міра, изъ его гимническаго утвержденія солнечной силы, разлитой по этой синевѣ и по этимъ каменнымъ хребтамъ, вырастаетъ другой прозрачный кряжъ, весь изъ эфирныхъ волоконъ, чуть-чуть застилающій и то море, и тѣ утесы, и расцѣвѣтающій въ полуденномъ небѣ бѣлыми цвѣтами-звѣздами. Или вотъ, музыкальное видѣніе весны: все пространство затянато бѣлыми, рыхлыми, тающими, какъ весенній снѣгъ, облаками, и въ округлыхъ проталинахъ облаковъ, какъ въ маленькихъ озерахъ, повсюду, вверху и внизу, силуэты стройныхъ деревьевъ и древесныхъ купъ, какъ будто весна, приподымая съ міра бѣлый покровъ, обнаруживаетъ затаившіяся подъ нимъ, уже готовые формы иной, лѣтней природы. На этомъ послѣднемъ примѣрѣ мы видимъ, какъ готовъ, порою, Чурлянисъ отвлечься отъ самой перспективы, какъ элемента пространственнаго и, слѣдовательно, чуждаго музыкѣ.

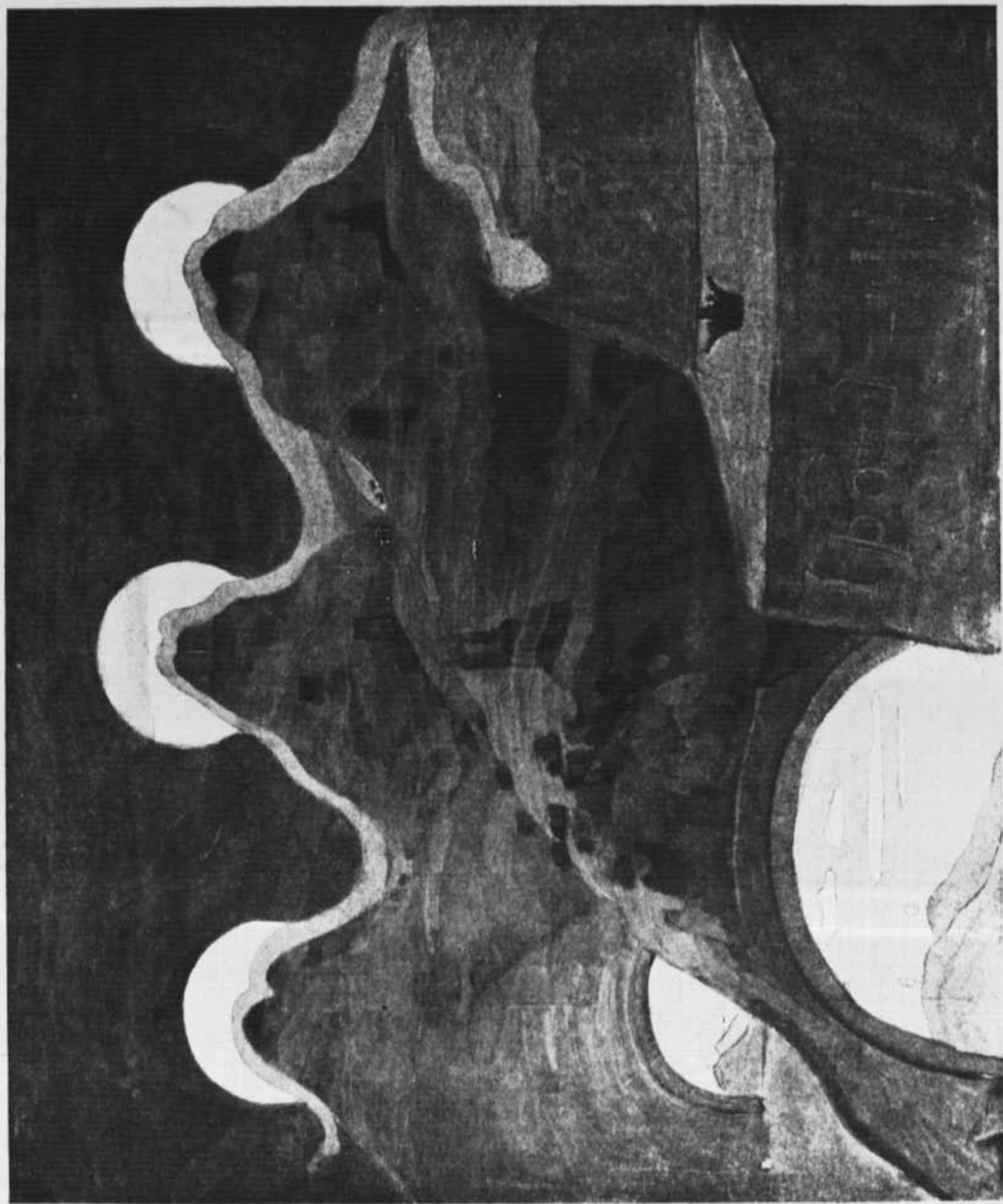
Но методъ есть путь, и геніально-творческая сила не можетъ понизить его до манеры, т. е. подчинить исключительно цѣли технической. Для нея форма и содержаніе одно, и художественный методъ оказывается средствомъ оформленія души. А новыя грани души суть новыя прозрѣнія. И музыкальный методъ послужилъ для Чурляниса сезамомъ, открывшимъ ему доступъ въ заповѣдныя хранилища міровой тайны. Увидѣвъ музыку явленій, онъ приподнялъ этимъ покрывало Изиды. Ему показалось, что онъ начинаетъ постигать тайну возникновенія всѣхъ формъ изъ божественнаго посѣва изначальныхъ формъ-сущностей; его картины стали попытками объясненія міра. Восторженное созерцаніе морского прибоа открываетъ художнику сферическій принципъ текучей стихіи—каплю. Мгновенная капля въ колыбели гуляивой волны—не то же ль она, что жемчужина въ сокровленной жемчужницѣ? Разыгралась пучина—и кружевные гребни унизала перлами, и крупныя бурмитскія зерна катаетъ по гладкимъ валамъ... Весна—опять весна!—не теплый ли, рѣзвый вѣтеръ съ юга? Мощно дуетъ онъ на міриады свѣтильниковъ, но ихъ не гаситъ, только сдуваетъ съ нихъ безчисленные лепестки огня: вьются язычки въ огнетрепетномъ вихрѣ,—и вдругъ то тотъ, то другой потемнѣетъ, земной облечется плотью, и вынырнетъ изъ вихря крылатымъ тѣльцемъ, и носится въ воздухѣ гомонъ птичій... „Солнечная Соната“: истекаетъ солнце творящею силой, въ безконечныхъ эманацияхъ нисходитъ оно и сочится легионами дисковъ на землю, а съ земли все тянется вверху, къ жениху, обелисками и башнями, брачными чертогами солнца, толпящимися нагроможденіями довѣрчиво-зжидательной жизни. Это—„allegro“ міра; за нимъ—„финалъ“: потухшая солнечная система—потускляя лохмотья стройной паутины, покинутой ткачемъ, дырявой, просквозившей хаосомъ звѣздныхъ далей.

Когда непосредственное художественное проникновеніе обращаетъ символику художества въ новое объясненіе міра, мы называемъ художника мифотворцемъ, а его



Н. К. Чурюкянц. Соната. Змії, Scherzo
(темпера - 1908).

Н. Тschourlianis. Scherzo de la Sonate „Le serpent”
(détrempe).



И. К. Туркина. Сочинения "Мир", "Победа"
(мечта) 1908.

N. Tschourlianis. *Finale de la Sonate Le Serpent*
(détrempe).

дѣятельность—миоотворческою. Отличіе міеа, возвѣщеннаго художникомъ, отъ разсказанной имъ сказки—въ томъ, что съ собственной сказкой онъ можетъ быть и не согласенъ, тогда какъ міеъ есть его свидѣтельство о томъ, что именно такъ, а не иначе сочетались въ немъ всѣ его переживанія, всѣ опыты и познанія его жизни; отнимите у него его міеъ,—и міръ закроется для него, станетъ ему непонятенъ. Міеъ есть свидѣтельство тварности нашей о тайнѣ Божіей. Міеъ есть правда и, какъ таковая, обличится передъ судомъ самой Истины, которая прочтетъ въ ея, быть можетъ, спутанной и неточной іероглификѣ переводъ, хотя бы и искаженный, своихъ вѣковѣчныхъ писменъ.

Лишній разъ подтвердилось на примѣрѣ Чурляниса, что изъ музыки рождается міеъ. Принципъ музыкальной повторности превратился для него въ откровеніе о сосуществованіи съ ви́шнимъ міромъ міровъ иныхъ, незримыя энергіи и прообразы которыхъ какъ бы осаждаются въ формахъ осязательной вещественности. Тогда онъ узналъ, что солнце въ своихъ золотыхъ и оранжевыхъ истеченіяхъ несетъ сѣмена пирамидъ и принципъ куполообразныхъ зданій. Онъ узналъ, что рядомъ съ убогой хижинкой и изгородью поселяннина—невидимое для него—растетъ міровое дерево жизни, великій Игдразиль, отъ корней и соковъ котораго питается вселенскою радостью жизни низменное, скудное существованіе ничтожѣйшаго, быть можетъ, изъ дѣтей міра, межъ тѣмъ какъ изъ его темныхъ, простодушныхъ молитвъ незримо создается подъ сѣнью того великаго древа причудливая божница его правыхъ, по своему устремленію, но еще такъ низко парящихъ, еще такихъ суевѣрно-языческихъ, порываній къ Духу—оживителю Игдразиля... Онъ узналъ, что Лѣто—не эти убравшіяся листовыя деревья, но другія, тонкоствольныя и чудесно-высокія, курящіяся облаками жизненной, благоухающей влаги, и что таинство Лѣта есть таинство соприкосновенія животворящихъ небесныхъ силъ съ влюбленнымъ лономъ земли, а тѣ облаками олистивныя деревья—проводники соприкасающихся черезъ нихъ въ своемъ напряженіи и разряженіи тучъ нахлынувшей, напухнувшей жизни. Кажется, будто сонныя грезы Міровой Души привидѣлись въ творческомъ снѣ и художнику,—смутныя мечтанія ея полуденной дремы, гдѣ міръ снова—хаосъ, но не первозданный, а музыкально-согласный, гдѣ раздѣленное пространствомъ и причинностью возсоединено по тайному закону внутренняго сродства и соответствія и все, что ищетъ другого, радуется встрѣчѣ съ нимъ, сообразности, совмѣщенію и созвучію.

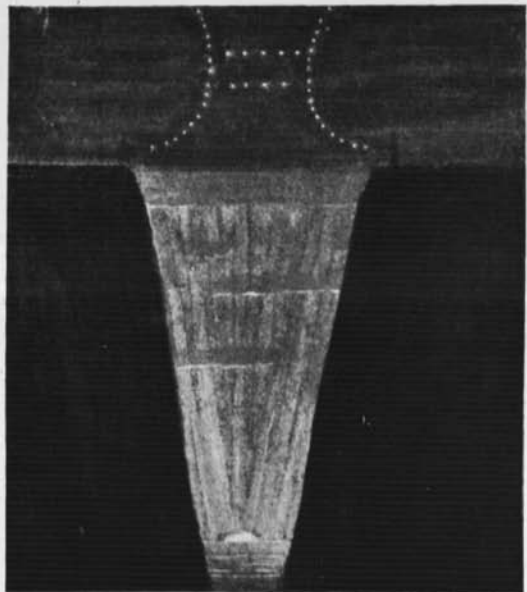
Такъ художникъ весь проникается космическими чувствованіями, для означенія которыхъ мы не найдемъ лучшихъ словъ, чѣмъ тѣ, какими умѣлъ ихъ отпечатлѣть въ человѣческомъ языкѣ великій ясновидецъ Міровой Души—Гете. Какъ-то Фаустъ, созерцающій знакъ Макрокосма,—Чурлянисъ, мнитсѧ, хочетъ сказать намъ

своими картинами: „Какъ все встрѣчается и сопрягается во взаимодействіи и взаимопроникновеніи, и сплетаясь, и совмѣщаясь, образуетъ живую ткань единого цѣлаго! Какъ одно живетъ и творитъ въ другомъ! Небесныя силы восходятъ и нисходятъ, обмѣниваясь золотыми бадьями. На живоносныхъ, благоухающихъ крыльяхъ летятъ онѣ съ неба и проникаютъ сквозь землю. И до глубочайшихъ нѣдръ содрогается вселенная ихъ гармоническимъ звучаніемъ“.

Этотъ отзвукъ гармоніи міровъ былъ для Чурляниса неразлученъ съ созерцаніемъ формы и краски. Подобно эльфамъ, въ началѣ второй части той же поэмы Гете, онъ слышитъ въ приближеніи солнца великій шумъ, неошутимый для человѣческаго уха; и, конечно, ему были понятны слова Аріэля: „Чу, чу, прислушайтесь къ бурѣ Оръ! Звуча для духовъ, раждается новый день. Загромыхали, закрипѣли врата пещерныя, съ грохотомъ вертятся колеса солнечныя: какое смѣненіе несетъ свѣтъ! Какіе раскаты, какіе зыки трубные! Сверкаютъ очи, изумляется слухъ, но нельзя слушать неслышанное. Спрячемся въ вѣнички цвѣтовъ, глубже, глубже притаимся подъ скалами, подъ листовою древесной: если отгулъ долетитъ до тебя, ты оглохъ“. Нельзя безнаказанно переступать за предѣлы, положенные человѣческому воспріятію: гибель, почти навѣрно, ждетъ дерзнувшаго; но что принесъ онъ людямъ, отваживаясь перейти грань, есть даръ изъ даровъ, за который не отдарить никакая благодарность потомковъ.

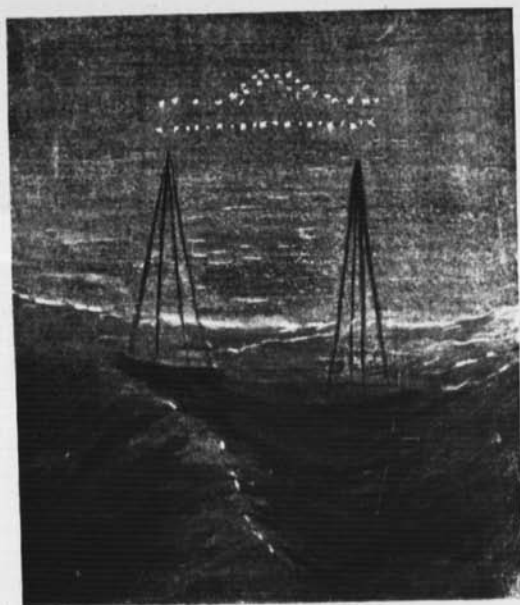
Кажется, будто Чурлянисъ подслушалъ творческій разговоръ Міровой Души съ ея первозданными твореніями, какъ подслушалъ его Гете: „Покиньте нынѣ этотъ священный пиръ и разсѣйтесь во всѣ стороны! Изступленно прорвѣйтесь черезъ ближнія пелены въ просторы вселенной и наполните ее всю! И вотъ, въ неизмѣримыхъ даляхъ вы уже носитесь и съ собою несете блаженное сновидѣніе боговъ. Вотъ вы свѣтитесь сонмами въ засвѣтленномъ свѣтомъ звѣздномъ пространствѣ. А вы, мощныя кометы, вы все дальше рветесь, въ далекія дали, пересѣкая лабиринты солнцъ. Такъ, о небесныя силы! овладѣваете вы еще неоформленными мірами и начинаете на нихъ молодое творчество, чтобы они ожили въ своемъ размѣренномъ круженіи и переполнились жизнью. Кружась сами и разрѣзая эфиръ, вы несете съ собою подвижное цвѣтеніе. И камню въ его глубочайшихъ пластахъ предопредѣляете вы вѣчно устойчивую форму“. Чурлянисъ понималъ тайну первообразовъ, о которой говоритъ Гете: „Никакое время и никакое могущество не разобьетъ впечатлѣнной формы, коей развитіе есть ея жизнь“.

Музыкальное прозрѣніе въ живое развитіе формъ-первообразовъ расцвѣло космогоническимъ міромъ. Отсюда этотъ удивительный „Хаосъ“, представленный въ послѣдовательные періоды творенія. Вотъ, эти несказанныя воды надъ твердію, и тѣ же воды (не воды, а первозданная влага, вмѣщающая всѣ будущія краски, всѣ прообразы грядущихъ міровъ)—подъ полоской уже прояснивагося и прозрачнаго звѣзднаго неба, и Духъ Святой въ видѣ голубя, надъ мерцающей и волокнистой бездной, на вершинѣ пика, опрокинутой воронки,—ибо все въ этотъ періодъ подчинено



Н. К. Чурлянисъ, 'Кругъ Зодіака' (темпера 1908).
Овєнь, Телець, Близнець, Ракъ.

N. Tschourlianis, 'Le Cycle du Zodiaque' (détrempe).
Le Belier. Le Taureau. Les Gémeaux. Le Cancer.



Н. К. Чурлянисъ. „Кругъ Зодіака“ (темпера—1906).
Левъ. Дѣва. Вѣсы. Скорпіонъ.

N. Tschourlianis. „Le Cycle du Zodiaque“ (détrempe).
Le Lion. La Vierge. La Balance. Le Scorpion.

принципу воронкообразнаго круженія, всѣ волокна вращаются, какъ расширяющаяся къ низу, раскрученная спираль; а между тѣмъ, нижняя бездна уже раздѣлена, уже проникнута началомъ числа и симметріи, при помощи нѣсколькихъ вертикальныхъ линій, ее размежевавшихъ. Проходятъ времена, и новому эону міра отвѣчаетъ новое созерцаніе: Голубь отлетѣлъ, его замѣнилъ сіяющій Треугольникъ, свѣтлый ангелъ шествуетъ по той полоскѣ прозрачнаго звѣзднаго неба, между водами подъ твердью и водами надъ твердью, какъ по мосту, перекинутому надъ нижнею бездною, гдѣ уже плаваетъ образовавшаяся сфера, тогда какъ тѣневой Змій поднимается изъ нижней хляби и касается верхней, словно выжатая образующими силами возможность нѣкоей антитезы всему, что до сихъ поръ было создано и утверждено,—антитезы, которая расцвѣтетъ впоследствии, быть можетъ, цвѣтами зла.

И вотъ, передъ нами—одна изъ легендъ о Змѣ (Соната Змѣй). Зеленѣетъ пейзажъ (*allegro*), весь изъ луговъ, и водъ, и немислимыхъ мостовъ, и виадуковъ, перекинутыхъ между планами миражной перспективы; лейтмотивъ пейзажа—змѣистый извивъ, поддержанный мотивомъ колонады; Змій едва лишь угадывается въ этомъ подозрительномъ зеркальномъ покоѣ. Слѣдуетъ *andante*: въ замкнутомъ природными и искусственными огражденіями затишѣ вечерняго морского затона, навстрѣчу ласкѣ луннаго серпа, подымается, бросая по водѣ длинное отраженіе, пестроцвѣтный столбъ съ круглымъ лицомъ—не то полнаго Мѣсяца, не то Царь-Дѣвицы, межъ тѣмъ какъ другой конецъ чудовища, какъ клювъ, выгибается изъ водъ въ углу залива. Не удержали заставы червя: вылетѣлъ онъ изъ влаги и быстро носится въ воздухѣ, надъ ущельями и башнями, вытянутой, какъ жезлъ, съ подвижною шеей (*scherzo*); а три могучихъ звѣзды стремятся за нимъ въ вышинѣ и озаряютъ его пути тремя конусами небснаго свѣта. Въ финалѣ мы видимъ горы, съ тунелями, черезъ которые сквозятъ инныя дали—міры инныя; а по тремъ горнымъ главамъ, окаймляя ихъ, какъ главы святыхъ, тремя нимбами свѣта, извивается тотъ же Змій, но уже весь просвѣщенный, какъ бы вобранный въ себя сіяніе тѣхъ трехъ звѣздъ, голова же его сползаетъ съ кручъ на утѣсъ-столъ, протягиваясь за праздно лежащей на столѣ царскою короной. Въ чемъ метафизическій паѳосъ этой странной и жуткой сказки, рассказанной красками, но какъ бы прозвучавшей мелодіями? Думалось ли умозрителю о привлеченіи поломъ божественныхъ энергій, о космической теократіи пола? Праздные догадки! Аллегорія вмѣщаетъ мысль; символъ хочетъ, чтобы мысль его вмѣстила. Каждый видитъ въ немъ то, что видѣть можетъ.

Но средоточіемъ космогоническаго созерцанія была для Чурляниса великая греза—память о древнемъ потопѣ. Его изумительный „Зодіакъ“ явно исходитъ изъ мифическаго представленія объ этомъ событіи. Въ „Морской Сонатѣ“ онъ показалъ намъ въ пурпуровой мглѣ глубинъ погребенную на днѣ океана, но и тамъ все живую Атлантиду. Ковчегъ стоитъ надъ влажною гладью, на скалистомъ престолѣ. На картинѣ „Закатъ“, облачные звѣри, выступая вереницей изъ за окоема безбрежныхъ

волнъ, кажутся астральнымъ населеніемъ Ноева корабля, идущимъ воплотиться на омытой потопомъ, новой землѣ. Въ рядѣ грандіозныхъ видѣній развертывается передъ нами градостроительство языковъ—до дня, когда пролетаетъ надъ нимъ апокалиптической Всадникъ. Но всѣ эти многоуступныя вышки, подобныя Экбатанскимъ бойницамъ, испещренныя астрологическими знаками, на берегу великихъ водъ, эти колоссы, пирамиды, витыя башни, столпообразныя и человѣкоподобныя твердыни, эти нагроможденія циклопическихъ городовъ, эти черныя солнца въ пролетахъ и переходахъ кошмарныхъ замковъ и кремлей, воздвигнутыхъ племенами волхвовъ-титановъ,—быть можетъ, все это—одинъ бредъ о погибшей Атлантидѣ? Ибо, какъ говорить Книга Бытія,—въ то время были на землѣ исполины, особенно же съ той поры, какъ сыны Божія стали входить къ дочерямъ человѣческимъ, и онѣ стали раждать имъ; это были сильные, издревле славные люди; и увидѣвъ Господь, что велико развращеніе человѣковъ на землѣ.

IV

Каждый, въ своей отдѣльности, захотѣлъ бы исчезнуть, чтобы снова обрѣсти себя въ безграничномъ, говорить Гете, и, конечно, Чурлянисъ былъ изъ тѣхъ, кто такъ думаетъ. Но все же человѣкъ не можетъ побѣдить своей отдѣльности, по крайней мѣрѣ, при жизни, и тотъ, кто созерцалъ въ упоеніи и экстазѣ знакъ Макрокосма, вслѣдъ за тѣмъ восклицаетъ: „Какое зрѣлище! но, ахъ, только зрѣлище! Какъ охватчу я тебя, безпредѣльная природа? Гдѣ васъ найду, божественныя груди, васъ, источники всякой жизни? Къ вамъ прильнули небеса и земля, къ вамъ ищетъ приникнуть и эта увядающая грудь человѣка. Вы источаете жизнь и поите все мірозданіе, а я одинъ по васъ тоскую напрасно. Никакое созерцаніе, никакое прозрѣніе не можетъ утолить само по себѣ алканій человѣческаго сердца. На что мнѣ всѣ тайны и все познаніе, если я не имѣю любви?“ спрашиваетъ апостолъ. Всякое познаніе и созерцаніе остается только идеальнымъ и идеалистическимъ, если оно не одушевлено единымъ истиннымъ реализмомъ—реализмомъ любви.

Любовь позволяла Чурлянису безтрепетно созерцать самый хаосъ невозмущенною, стройной душой. Но громада созерцаемаго все же была слишкомъ громадна, она надвигалась на душу грозной стихіей, которой не въ силахъ пронизать и опрозрачить самый прозорливый духъ. Казалось, вотъ-вотъ она готова была рухнуть, и уже обрушивались на душу ея осколки, словно грузные валы или глыбы ледяныхъ утесовъ. Вставали черныя солнца; колоколъ въ облакахъ бурной мглы билъ набатъ надъ разъяренной пучиной. Весь міръ космическаго слуха и созерцанія грозилъ низринуться на душу смѣльчака, его вызвавшего, и похоронить ее въ развалинахъ безумія.

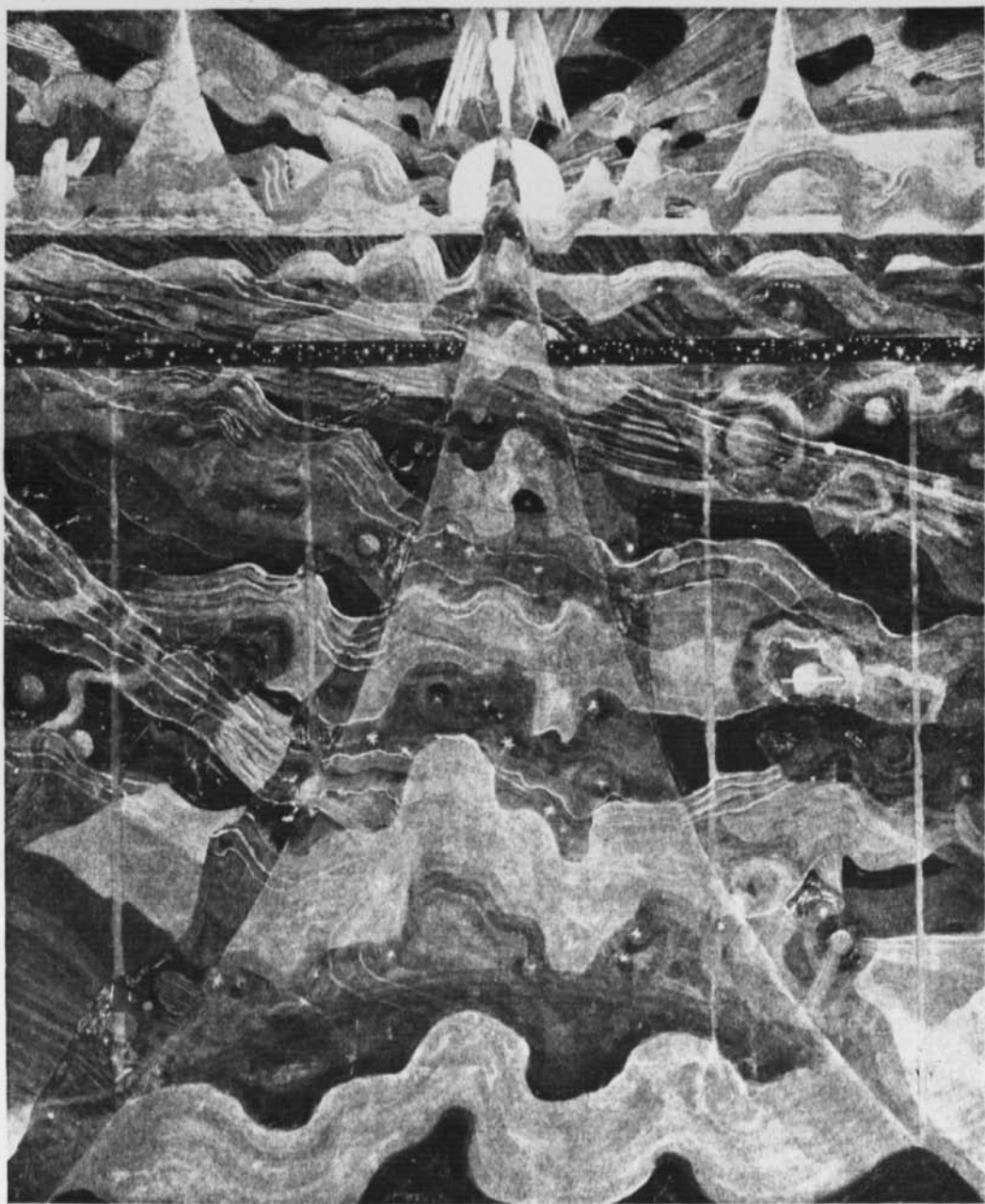


Н. К. 'Пуряниш', 'Кругъ Зодіака' (темпера—1906).
Стрѣлецъ. Козерогъ. Водолей. Рыбы.



N. Tschourtianis, 'Le Cycle du Zodiaque' (détrempe).
Le Sagittaire. Le Capricorne. Le Verseau. Les Poissons.





Н. К. Чуковский. Соната „Хаос“, Allegro
(темпера 1908)

N. Tschourlianis. Allegro de la Sonate „Le chaos“
(detrempe).

За сидящимъ на тронѣ свѣтлымъ царемъ, чьи ноги покоятся на сферѣ нижняго, грубѣе овеществленнаго бытія, чьи руки лежатъ на окружности иной, высшей, вмѣщающей первую, сферы, изъ за края которой восходятъ, каждое для своей райской кущи, девять невѣдомыхъ солнцъ, чьи плечи помѣщены на границѣ еще высшаго міра, гдѣ обитаютъ сонмы ангеловъ,—за этимъ свѣтлымъ царемъ смутно вырисовывалась тѣнь какъ бы нѣкоего другого, темнаго, увѣчаннаго такой же, но темной короной, на глубинѣ новаго неба, гдѣ свѣтитъ новое, великое солнце и новая, великая луна... Но дальше художникъ уже не видитъ и, быть можетъ, не знаетъ: есть ли тамъ, въ вышнихъ, верховно объемлющій все, что мы видимъ на картинѣ, еще другой, уже не тускло, а ослабительно бѣлый, сидящій на нетварномъ престолѣ?

Исканія космическаго реализма, жажда и предвкушеніе любви вселенской, запросы этой любви, а не постулаты созерцанія, составляютъ религію. Если бы Чурлянисъ не былъ религіозенъ, все его творчество было бы мѣдью звенящей и кимваломъ бряцающимъ. Да и не было бы самаго творчества, самаго прозрѣнія, все затопилъ и затмилъ бы изначала властно разбуженный хаосъ. И мы видимъ, по отдѣльнымъ моментамъ этого творчества, религіозный путь художника. Мы видимъ его 'Te Deum' въ этомъ сотканномъ изъ солнечныхъ лучей 'Гимнѣ', который весь какъ бы поетъ золотомъ. Видимъ мрачныя долины его чистилища, заросшія какою то адскою флорой, но надъ ними и далекій мистическій храмъ, воздвигнутый на чудовищной главѣ inferнальнаго утеса-звѣря. Мы подслушиваемъ его вопль de profundis: 'Вѣрую, Господи, помоги моему невѣрію'—въ видѣ двухъ молитвенно и беспомощно воздѣтыхъ рукъ-тѣней въ холодѣ тускаго, ночного, пустого неба.

Но основной мотивъ всѣхъ художественныхъ выявленій религіознаго чувства у Чурляниса есть мотивъ восхождения. Неутомимый духъ пронизываетъ острыми утесовъ и пирамидъ, прорѣзаетъ лѣстницами, воздушными галереями, верхами колоколенъ пелену за пеленой,—послушный звучащему въ сердцѣ вѣчному 'Sursum'. И въ его 'Городѣ' я вижу какъ бы завершительный акордъ непрерывной молитвы этого сердца. Вѣдь это не городъ, а скорѣе, нѣкій Монсальватъ; и если городъ, то уже Градъ Божій, Civitas Dei; только развѣ такъ мало будетъ избранныхъ, чтобы всѣ они умѣстились въ этомъ остроглавомъ монастырѣ, вѣчающемъ острый конусъ горной вершины, за этими кольцами неприступныхъ оградъ, вишнія ворота которыхъ, если бы разомкнулись, зіяли бы надъ отвѣснымъ обрывомъ въ невидимую пропасть? Но художникъ нашелъ путь и черезъ пропасть. Не лебединыя ли крылья музыки перенесли его на святую гору?

Самое драгоцѣнное въ гениальномъ художникѣ—то, что онъ дышитъ Богомъ. Вселенскою жизнью дышитъ онъ, и благодатью Духа. 'Духъ же вѣсть, гдѣ хочетъ, и никто не скажетъ, откуда Онъ приходитъ и куда уходитъ'. Божественною мыслію дышитъ высокій художникъ и, выдыхая ее, являетъ предвѣчный замыселъ въ пре-

ходящихъ личинахъ міра. Научимся дышать Единымъ, какъ онъ,—и вотъ уже пересталъ намъ казаться загадочнымъ вдохновенный художникъ. Какое то покрывало просквозило, и передъ нами—Невѣста. Вотъ сидитъ Она на эфирномъ тронѣ, сотканномъ изъ солнечныхъ нитей, неясно зримая отъ избытка наводняющаго все небо свѣта и ликованія („Гимнъ“)... Такъ творилъ Чурлянисъ свой міръ, и въ немъ—себя; такъ Хаосъ рождаетъ Звѣзду.

V

Чурлянисъ, думается, прежде всего,—одинокій человекъ. Одинокій—не во виѣшней-біографическомъ смыслѣ и даже не въ психологическомъ только, но и въ болѣе глубокомъ и существенномъ: одинокъ онъ по своему положенію въ современной культурѣ, какъ, въ частности, и по своему промежуточному и какъ бы нейтральному положенію между областями отдѣльныхъ искусствъ.

Чурлянисъ несомнѣнно музыкантъ, и притомъ не столько по своимъ специальнымъ занятіямъ музыкой, едва ли увѣчавшимся созданіемъ дѣйствительно новаго и значительнаго, сколько по общей музыкальной стихійности, какъ бы разлитой во всемъ его душевномъ составѣ и наиболѣе сосредоточившейся,—какъ это ни странно,—въ психическихъ чувствилищахъ зрительнаго воспріятія. Энергіи ритма, мелодіи и гармоніи были въ немъ непрерывно возбуждены къ дѣятельности и создавали среду, въ которой его я общалось со виѣшнимъ ему міромъ, воспринимало и осмысливало его данность и сливало ее съ собственнымъ внутреннимъ содержаніемъ. Но въ то же время онъ не былъ музыкантъ, поскольку музыка ему не довѣла, какъ самостоятельная, первоначальная, виѣ-мірная сфера, подвластная ему, своему суверену, отдѣльное царство, поле свободныхъ объективаций творческаго духа: онъ нуждался въ музыкѣ, чтобы удержатъ связь съ міромъ, утрата которой грозила ему безуміемъ. Не онъ объективировался въ музыкѣ, а міръ силою музыки въ немъ; не онъ творилъ ее, а она творила въ немъ видѣнія жизни. И все же каждое дыханіе его было музыкой, такъ что и виѣшній міръ могъ для него погаснуть, а музыка все же бы съ нимъ осталась, пока не разрушился бы его внутренній міръ.

Но былъ ли Чурлянисъ истинно живописцемъ? Художники кисти, скорѣе всего, остановились бы передъ нимъ въ недоумѣніи. Иные похвалили бы его, какъ колориста „на часъ“; зачастую нашли бы его „красивымъ“,—порою тонкимъ пейзажистомъ, порою замѣчательнымъ изобрѣтателемъ декоративныхъ мотивовъ; оцѣнили бы его самобытный подходъ къ трактовкѣ массъ, воздушностей, пространственныхъ соотношеній—и въ конечномъ итогѣ, при яркомъ впечатлѣніи его стилистическаго эклектизма и какой то зыбкости вкуса, заявили бы, что для живописи въ строгомъ смыслѣ онъ не завоевалъ ничего новаго и прочнаго. Нѣкоторые, пораженные по-

визной его заданій (въ родѣ попытки сочетать пространственныя измѣренія съ временнымъ или защитить рисунокъ, какъ эфирную схему развоплощенныхъ вещей), стали бы энергичнѣе утверждать его значеніе для живописи, не будучи однако въ силахъ доказать, что по его стопамъ можно идти дальше, что его работамъ позволительно приписывать нормативную цѣнность, опредѣлительную для дальнѣйшихъ исканій. Еще другіе, напротивъ, стали бы спорить, что самыя эти, приписанныя ему, техническія новшества суть только послѣдствія стремленія использовать живопись для закрѣпленія предносившихся ему фантазмагорій и что его проблематическія полотна попросту—„литература“.

Эти предложили бы охотно мистикамъ, либо поэтамъ, взять жизненное дѣло Чурляниса въ свое особое вѣдѣніе, чтобы истолковывать его и вдохновляться имъ, какъ угодно ихъ безотвѣтственному сословію. На это мистики отвѣтили бы, конечно, по своему обычаю, что и безъ того все въ мірѣ поставлено подъ ихъ особое вѣдѣніе; а поэты, отнюдь не считающіе себя безотвѣтственными передъ природою и законами порученнаго ихъ служенію слова и искусства словеснаго, рѣшительно отклонили бы предложеніе, заявивъ, что созданія этого духовидца словомъ невыразимы и съ цѣностями его несоизмѣримы... Такъ Чурлянисъ, по строгомъ судовомъ аресту, не нашелъ бы себѣ мѣста ни въ одномъ изъ нихъ и поистинѣ не зналъ бы, гдѣ ему приклонить голову. А художникъ, не нашедшій себѣ мѣста въ художествахъ, оказался бы вмѣстѣ съ тѣмъ и изгоемъ культуры: это бездомничество и названо выше культурнымъ одиночествомъ.

Но такихъ одинокихъ становится все больше и больше. Такимъ былъ не кто иной, какъ великій Ницше: философъ—не философъ, поэтъ—не поэтъ, филологъ—ренегатъ, музыкантъ безъ музыки и основатель религіи безъ религіи, ютившійся въ *civitas litterarum* на положеніи „афориста“, то есть мыслителя „не помнящаго родства“ и неблагонадежнаго по анархическому умонастроенію. Это—люди, приходъ которыхъ возвѣщалъ у насъ Тютчевъ; къ нимъ обращается онъ со словами—„есть цѣлый міръ въ душѣ твоей таинственно волшебныхъ душъ“,—и съ совѣтомъ: „лишь жить въ самомъ себѣ умѣй“. Пустынники съ волшебнымъ міромъ въ душѣ, счастливыя всего живутъ эти антиномическія существа подъ закономъ безмолвія, тютчевскаго *Silentium'a*—„молчи, скрывайся и тай и думы и мечты свои“,—ибо глубоко чувствуютъ правду словъ: „взрывая, возмутишь ключи, питайся ими и молчи, —внимай ихъ пѣню и молчи“.

Поэтому все, что они намъ возвѣщаютъ, есть лишь отрывочное и случайное, о чемъ они ненарокомъ проговариваются. Недомолвки не могутъ быть связными; подъ сферами же культуры привыкли мы разумѣть то, что въ общей безсвязности обезбоженного міра удалось связать, образуя, на мѣстѣ одной утраченной великой связи—*religio*,—множество частныхъ quasi-религій, духовнѣйшія изъ коихъ именуются искусствами и науками. Одинокіе, о которыхъ идетъ рѣчь, эти духовные анархисты современной культуры, глубоко иррелигіозны, потому что не только

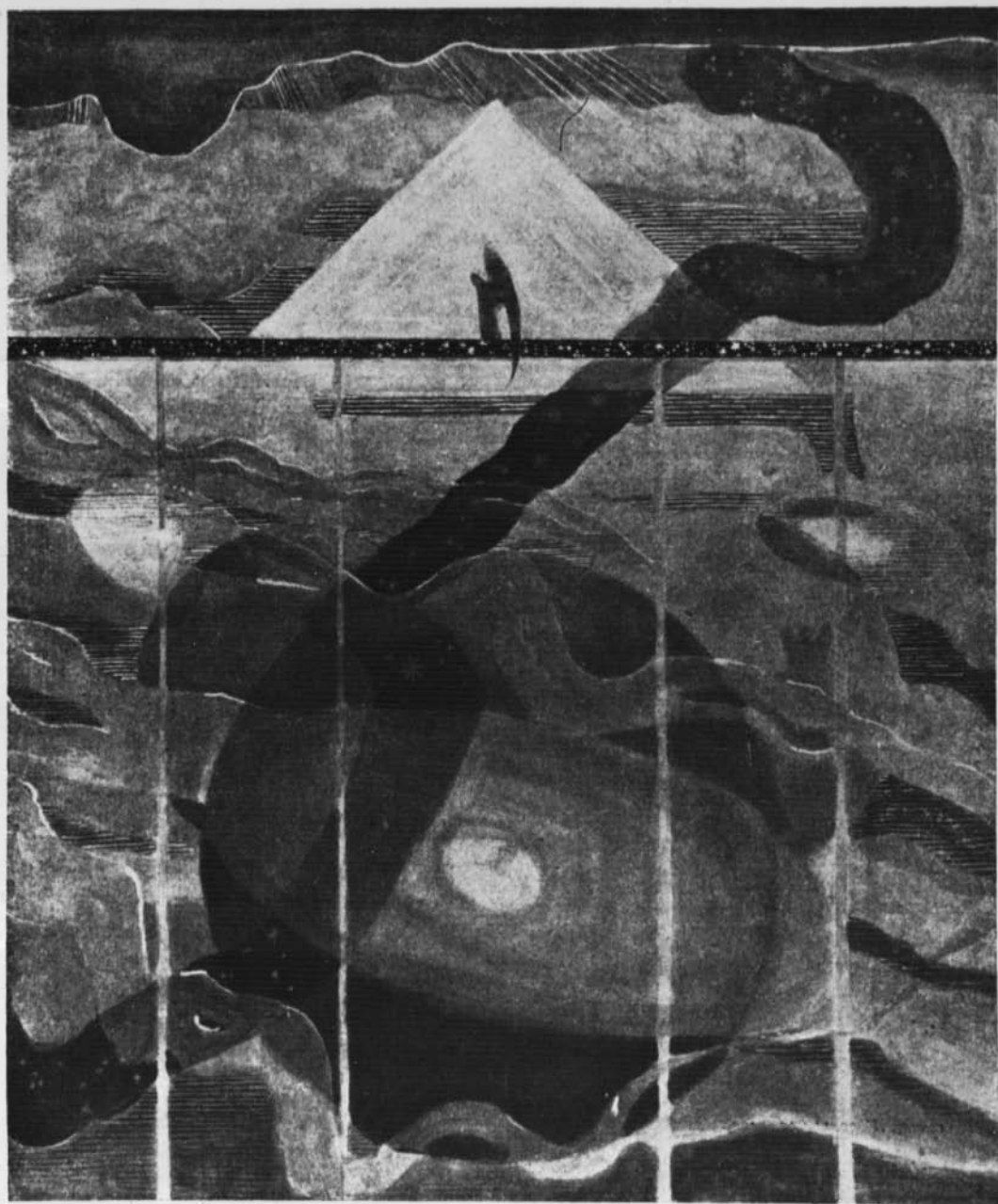
безбожно оскорбляютъ каждую изъ нашихъ маленькихъ quasi-религій, но въ то же время и великую связь вмѣстѣ съ современниками утеряли. Правда, они несомнѣнно хотятъ возстановить ее, но единичными и безсвязными усилиями и, во всякомъ случаѣ, помимо современниковъ и безъ ихъ вѣдома. По отношенію же къ маленькимъ quasi-религіямъ столь кощунственны они, что ни одна изъ таковыхъ не простить имъ ихъ открытаго или замаскированнаго отщепенства: ибо каждую покусаются они использовать, и ни одной не хотятъ вѣрно служить.

Они—блудные сыны въ каждомъ домѣ, пока не уйдутъ изъ него, чтобы уже и не вернуться домой никогда, потому что покинутый домъ—не домъ Отчій; а домъ Отчій смутно помнить, но пути къ нему найти не могутъ. Оттого, должно быть, и не пріемлютъ домашніе пророка, что, покуда онъ живетъ подъ семейнымъ кровомъ, самъ, какъ волкъ, все въ лѣсъ смотреть и норовить не собирать въ домъ, а расточать. Но пророкъ все же подъ конецъ уйдетъ въ Отчій домъ, одинокому же одинъ путь—стать бродягой духа.

VI

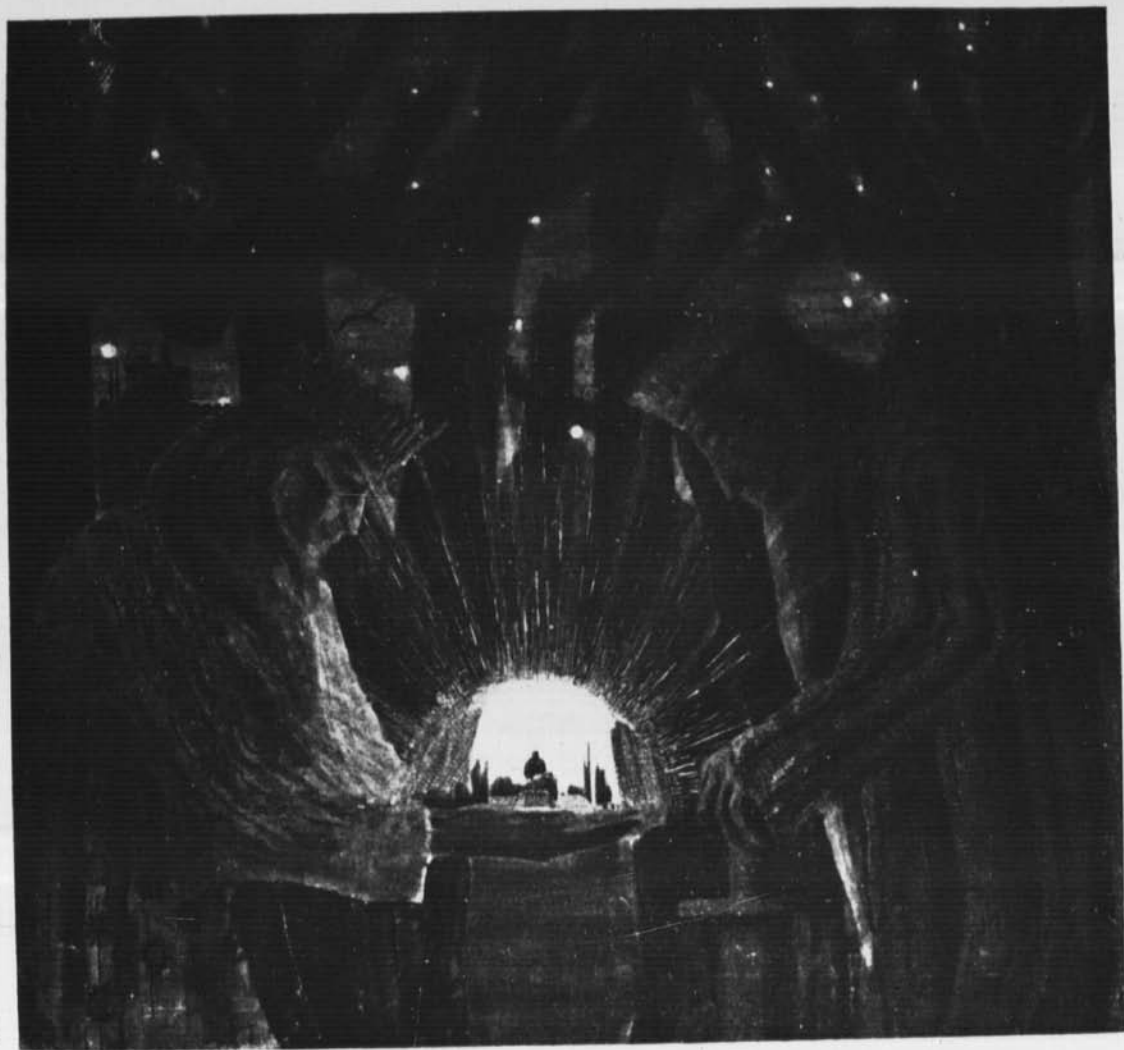
Съ какимъ же, однако, умысломъ хотятъ одинокіе использовать, только использовать родимый домъ,—ту культурную сферу, которую они призваны множить и чью внутреннюю правду и святину оскорбляютъ святотатствомъ и измѣною? Имъ нужно выразить и сообщить свой внутренний опытъ. Тѣ ясныя звѣзды, что въ душевной глубинѣ ихъ восходятъ и заходятъ, слишкомъ ясны: ими нельзя только любоваться въ молчаніи, какъ совѣтовалъ Тютчевъ, самъ—поэтъ постоянныхъ недомолвокъ и проговорокъ; есть необходимость, принуждающая являть ихъ міру. Вселенское алчетъ соборности, и сверхличное не вмѣщается границами личности. Но внутренний опытъ еще мыслителями древности былъ провозглашенъ невыразимымъ и несообщаемымъ, а новое время, знаменуемое напряженіемъ энергій имманентнаго познанія, должно было болѣзненно ощутить эту невыразимость и всяческую ложь изреченнаго слова, почему такъ побѣдоносно и разрушаетъ оно одну за другою цитадели раціонализма.

Итакъ, межкультурное положеніе одинокихъ оправдывается постольку, поскольку они являются выразителями уединеннаго внутренняго опыта, творческаго образованія котораго не умѣщаются въ границахъ существующихъ раздѣленныхъ сферъ творчества. Въ самомъ дѣлѣ, каждая изъ послѣднихъ связываетъ, слагаетъ, объединяетъ внутренний опытъ своихъ работниковъ такъ, что уединенію въ послѣднемъ смыслѣ не остается мѣста; достигается же эта связность тѣмъ, что всѣ отдѣльныя стремленія ориентированы формально, вокругъ одного формально-общаго центра, какимъ является законъ даннаго искусства, понятый опять таки какъ опредѣленная категория формъ.



Н. К. Чурлянисъ. Соната „Хаосъ“, Andante
(темпера — 1908).

N. Tschourlianis, Andante de la Sonate „Le chaos“
(détrempe).



Н. К. Чурлянисъ. „Короли“ (темпера).

N. Tschourlianis. „Les Rois“ (détrempe).

Для одинокихъ характерно желаніе иначе оріентировать свой внутренній опытъ, центробѣжное стремленіе вонъ изъ солнечной системы своего свѣтила въ пространства еще не оформленные, еще не населенныя, въ смыслъ Гете, духами формъ, гдѣ каждый изъ нихъ, этихъ одинокихъ, смутно хотѣлъ бы стать деміургомъ и зачинательнымъ энергетическимъ узломъ своего новаго міра. Но такъ какъ мы живемъ доселѣ въ мірѣ трехъ измѣреній и пяти виѣшнихъ чувствъ, въ давно разгаданныхъ, какъ маски, но все же непроницаемыхъ и безусловно принудительныхъ категоріяхъ пространства и времени, и такъ какъ въ теченіе многихъ тысячелѣтій неутомимо разыскательное и созидательное человечество, открывая и созидая красоту, въ то же время умѣряло и опредѣляло ее предѣлами, какъ Бахъ умѣрялъ и опредѣлялъ музыкальную стихію своимъ темперованнымъ клавиромъ, то центробѣжныя влеченія одинокихъ художниковъ невольно заносятъ ихъ не въ пустоту, гдѣ могли бы образоваться новые міры формъ, а въ смежныя солнечныя системы, въ угоду сосѣднихъ Музъ, и возникаютъ двусмысленныя, гибридные формы творчества, оказавшагося не *in artibus*, но *inter artes*.

Въ изложенномъ заключается положительное объясненіе того явленія, что за послѣднее время много стали говорить и еще больше втихомолку мечтать о такъ называемомъ синтезѣ искусствъ. Отрицательное же объясненіе этого явленія—въ относительномъ истощеніи, равно творческихъ, какъ и воспринимательныхъ энергій, въ нѣкоторой старческой нашей изношенности, требующей либо раздраженій легчайшихъ и утонченѣйшихъ, либо аккумуляціи впечатлѣній, чего то варварски изысканнаго, въ родѣ соединенія наслажденій поэзіей, музыкой, живою пластикою, красками и запахами одновременно. Не будемъ останавливаться на этихъ смѣшныхъ уклонахъ нигилистическаго эстетизма, тайный смыслъ которыхъ—въ покушеніи увлечь золототроичную Музу внизъ, въ чувственную вещественность и въ грубую чувственность, а разгадка—невѣріе въ реальность золотыхъ эфирныхъ троновъ. Мы имѣемъ дѣло съ явленіями иного порядка, съ бездомностью лучшихъ душъ въ современной и даже всегдашней исторической культурѣ. Ибо возникновеніе этихъ душъ—кометъ свидѣлствуетъ о содроганіяхъ, во чревѣ Міровой Души, невѣдомаго плода, и проходятъ онѣ по міру, всегда немного юродивыя, съ безсознательною вѣстью о нарождающемся новомъ днѣ духа.

Съ этой точки зрѣнія цѣнность ихъ мученичества огромна. Не всегда сознаемъ мы, въ какой мѣрѣ малѣйшее движеніе нашей личной и общественной жизни зависитъ отъ нашего сознательнаго и, еще болѣе, подсознательнаго отношенія къ міровымъ тайнамъ. Время отъ времени разносится вѣсть по нашимъ семивратнымъ Оливамъ,—къ стѣнамъ которыхъ мы такъ привыкли, что уже и не знаемъ и не вѣримъ, что ихъ созидала лира,—разносится вѣсть, что опять залегъ въ недальнихъ ущельяхъ пѣвучій Сфинксъ, все грозитъ онъ сгубить и загадываетъ загадки,—и мы видимъ, какъ наши лучшіе юноши,—надежда города,—одинъ за другимъ уходятъ въ горы, чтобы попытать счастье разгадчика или погибнуть: вѣдь

они хотятъ спасти городъ, прогнавъ разгадкою мелодическое чудовище,—хотя и сильнѣе самого благороднаго призыва движеть ихъ душу необоримое притяженіе чаровательной тайны. Что же и дѣлать городу, какъ не воздать высшій почести общественнаго погребенія и героическаго культа бездыханному тѣлу, спасенному отъ орловъ въ скалистыхъ предгорьяхъ пустынныхъ обитателей невидимки-Сфинкса? Но передъ частною сферою своей дѣятельности и древними седмивратныхъ Огивъ святынями, служить которымъ они были приставлены и служеніе которымъ покинули,—эти герои грѣшны; они же и хотѣли понести на себѣ грѣхъ города. Итакъ, мы стоимъ лицомъ къ лицу съ непримиреннымъ противорѣчіемъ, съ эстетическою „апорією“: внутренній опытъ художника въположенъ его искусству; но онъ можетъ ознаменовать его лишь при помощи ознаменовательной силы этого искусства. Жизнь разрѣшаетъ это противорѣчіе путемъ сдвига даннаго искусства въ сторону сосѣдняго, откуда приходятъ въ синкретическое созданіе новые способы изобразительности, пригодные для усиленія выразимости внутренняго опыта. Въ итогѣ, внутренній опытъ все же не выраженъ, а сдвигъ совершенъ, и планетное тѣло сошло съ оси, выпало изъ орбиты своей солнечной системы. Но современная культура вообще похожа на стадій, гдѣ, круто огибая нижнюю мѣту, крушатся колесницы ристающихъ, въ дребезги ломается, задѣвъ порубежный столбъ, раскалившаяся ось, и буйные кони, волоча возницу, мчатъ останки квадриги въ поля, и то тамъ, то здѣсь сверкаютъ въ клубящемся прахѣ кометными зигзагами выбившіяся изъ орбиты стадія колесницы. Нѣкій таинственный общій сдвигъ—вотъ знаменіе переживаемыхъ временъ,—сдвигъ не только всѣхъ цѣнностей и основоположеній духовной жизни, но и еще глубже—сдвигъ въ самомъ воспріятіи вещей, сдвигъ основъ жизни душевной: существенно-иное чувствованіе человѣческаго я и существенно-иная воспримчивость ко всему вещественному. Что же удивительнаго въ томъ, что наиболѣе чуткіе и смѣлые переживаютъ въ самихъ себѣ сдвигъ той оси, на которой вращается здоровая духовная личность, уподобляясь, по сравненію Платона, планетному тѣлу, описывающему свои небесные круги, опредѣляемые гармоніей сферъ, по темной землѣ?..

Но все въ тебя я вѣрую,
О солнечная Лира,
Чей рокоть глубь зѣвря,
Подъ пѣнье Аонидъ.
Колеблетъ правой мѣрою
И міръ мятежный строить,
Межъ тѣмъ какъ море воетъ
И мечъ о мечъ звенить...

За осью ось ломается
У поворотной мѣты;
Не буйныя ль кометы
Ристаютъ средь полей?

А гдѣ то разымается
Застава золотая,
И кличетъ въ небѣ стая
Родимыхъ лебедей.

VII

Но оставимъ диѳирамбическій тонъ и взглянемъ трезвѣе на положеніе художника, стѣсненнаго въ выраженіи своего внутренняго опыта природою и преемственными уставами своего искусства. Мы признали эстетически несостоятельнымъ такой выходъ изъ этого положенія, при которомъ дѣлается попытка привести въ сочетаніе разнородныя искусства, такъ какъ въ этомъ случаѣ нарушаются священные права каждаго изъ сочетаемыхъ искусствъ и совершается при двойномъ сочетаніи двойная, при тройномъ тройная измѣна: изъ каждаго искусства берется лишь нѣчто и ни одно не представлено цѣлостно.

Выходъ представляется намъ, однако, возможнымъ—и именно выходъ двумя путями. Во первыхъ, такимъ выходомъ служить правильно понятый интуитивный (онъ же и мифотворческій) символизмъ. Символическій принципъ не измѣняетъ самой плоти искусства и равно дружится со всякою техникою, со всякою манерой. Любая интуиція, любое прозрѣніе въ существо высшихъ реальностей можетъ при помощи его цѣлостно воплотиться въ изображеніи низшихъ реальностей, если только художникъ научился видѣть эти послѣднія въ правильномъ соотношеніи и соотвѣтствіи съ высшими.

Другой путь,—магическій въ положительномъ смыслѣ этого слова,—смежный съ первымъ и легко могущій съ нимъ сочетаться, но все же отъ него отличающійся такъ, какъ отличается непосредственное мистическое вчувствованіе въ вещи отъ опосредствованнаго іерархіями соотвѣтствій созерцанія тѣхъ же вещей въ ихъ вселенской связи,—заключается въ стремленіи пережить конститутивные элементы даннаго искусства изнутри ихъ самихъ и открыть въ нихъ космическія первоосновы сущаго. Тогда слово поэта становится живою энергіей, творческимъ *fiat*, вызывательнымъ именемъ, связующей и разрѣшающей силой. Тогда звукъ для музыканта опредѣляется, какъ тонъ всемірнаго напряженія несущихъ явленіе волевыхъ воли. Тогда тѣло раскрывается ваятелю, какъ оболочка внутренне-тѣлеснаго, «ѳеирнаго» строя и ритма. Тогда предъ живописцемъ разоблачается «астральная» подоснова всякаго зрительнаго явленія и запечатлѣнія неосвязаемой зрительности.

Во всякомъ случаѣ,—живописецъ останется вѣрнымъ своему искусству, призванному вызывать передъ нами неосвязаемо-зрительное, если будетъ переносить на полотно все, что самъ воспринимаетъ, какъ неосязаемое и въ то же время зримое.

И если музыкальный элемент отдаляет Чурляниса отъ стихій живописи, то элементъ визионарный, поскольку онъ услѣдимъ въ его творествѣ въ чистомъ и безпримѣсномъ видѣ, въ видѣ простого матеріала, не подвергнутаго обработкѣ виѣшне-эстетической,—дѣлаетъ его глубоко нужнымъ и цѣннымъ и для живописи, какъ таковой, которая не забудетъ этой его заслуги.

Намъ остается сдѣлать послѣдній выводъ. Тѣ попытки синтеза искусствъ, примѣры коихъ мы видимъ въ творествѣ Чурляниса, вытекаютъ изъ стремленія обратить сочетаемыя искусства въ служебныя средства для достиженія цѣли, положенной виѣ ихъ предѣла. Поскольку нарушается при этомъ природа каждаго изъ искусствъ и отношеніе къ нимъ художника становится не цѣльнымъ, эти попытки не могутъ быть признаны законными. Но, при условіи глубокаго и вѣрнаго служенія искусству, позволительно ли вообще подчинять его цѣлостный и внутренне-неприкосновенный организмъ чему бы то ни было, поставляемому выше его? Въ наши дни поверхностнаго эстетизма многіе отвѣтятъ на это: „нѣтъ, ни въ какомъ случаѣ“. Но всѣ тысячелѣтія протекшей исторіи искусствъ на лицѣ земномъ утверждали и осуществляли такое подчиненіе.

Вѣчная задача искусства—Человѣкъ, и не польза человѣка, а его тайна. И лишь постольку то, чѣмъ человѣкъ сталъ, поскольку оно служить путемъ къ тому, чѣмъ человѣкъ будетъ. И весь видимый міръ для искусства лишь часть Человѣка. Человѣкъ въ его вертикали, въ его ростѣ въ глубь и въ высь—вотъ содержаніе искусства. Вокругъ божественнаго человѣческаго образа, вокругъ Діониса и Аполлона, разоблачающихся человѣкомъ-Орфеемъ,—водятъ Музы свой хороводъ. Но лучшее свое Человѣкъ отдаетъ своему Богу, и когда онъ призывалъ искусство къ богослуженію, каждая Муза радостно шептала: „Се раба Господня“. Ибо каждое искусство—жена, и во всѣхъ нихъ живетъ и дышитъ единая Жена, Душа Міра. Въ богослуженіи вдохновенно и дружно сплетались Музы въ согласный хоръ, и съ незапамятныхъ временъ того „синкретическаго дѣйства“, въ которомъ Александръ Веселовскій усматривалъ колыбель искусствъ, впоследствии раздѣлившись: драмы, лирики, эпоса, орхестики и музыки,—естественно и вольно осуществлялся искомый нами съ такою рационалистическою надуманностью синтезъ.

Что этотъ синтезъ можетъ быть только литургическимъ, понималъ и творецъ музыкальнаго дѣйства о Парсифалѣ. Бросимъ взглядъ и на отправляемое нынѣ богослуженіе. Всѣ искусства представлены въ немъ, и больше, чѣмъ всѣ искусства,—все чувственно пріятное, какъ благовонія, и то искусство, что ревниво удержала за собой Мать-Природа, отетупившаяся отъ лучшаго въ пользу своего наслѣдника-человѣка,—искусство кристаллическаго граненія и раскраски самоцѣльныхъ камней. Вотъ три двери въ иконостасѣ,—три двери трагической сцены эллиновъ. Вотъ солея—проскеніонъ, и архіерейское мѣсто—оимела орхестры. А вокругъ строятся два полухорія древняго хора, и антифонно звучатъ строфа и антистрофа,

и орхестически движутся въ драгоцѣнныхъ столахъ священнослужители, и звучить въ речитативахъ и пѣніи все гимническое великолѣпіе эллинской поэзіи; и фрески мерцаютъ сквозь эфирную ткань голубого энімама, какъ видѣнія неосвязаемо зрительнаго міра, и въ озареніи безчисленныхъ пылающихъ свѣточей, какъ въ ночь стародавнихъ мистерій, переливаются мерцаніемъ жемчуга, играютъ алмазы и яхонты, и разсыпаны все золото и серебро сокровищницъ царственныхъ. А зодчество—въ чемъ, какъ не въ созданіи домовъ Божіихъ расцвѣтало прекраснѣйшимъ своимъ цвѣтомъ зодчество? Въ богослуженіи, и только въ богослуженіи, находятъ системы искусствъ свою естественную ось, причемъ каждое вращается на своей естественной оси и описываетъ свою естественную орбиту.

Но наше время—время сдвига всѣхъ осей; оттого зашаталось въ немъ и каждое отдѣльное искусство. Поэтому ближайшая задача художника выправить каждое въ сферу его законмѣрнаго вращенія вокругъ неподвижной оси. Проблема же синтеза искусствъ, творчески отвѣчающая внутренне обновленному соборному сознанію, есть задача далекая и преслѣдующая единственную, но высочайшую для художества цѣль, имя которой—Мистерія. Проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистеріи. А проблема грядущей Мистеріи есть проблема религіозной жизни будущаго.

Н. К. ЧУРЛЯНИСЪ

(отрывки)

ВАЛЕРІАНЪ ЧУДОВСКІЙ

1



ВЪ ТОМѢ всѣ понимаютъ другъ друга. И каждый говорить лишь то, чего хотятъ другіе. Но время отъ времени раздается одинокій голосъ, говорящій слова необычайныя и странныя. Его не понимаютъ и не хотятъ понять. И о чемъ бы ни говорилъ онъ, хотя бы о Солнцѣ, хотя бы о Богѣ; къ чему бы ни звалъ онъ, хотя бы къ свѣту, къ счастью, къ вѣрѣ—судьба говорящаго такъ всегда трагедійна. Иногда называютъ его безумцемъ и тогда встрѣчаютъ его смѣхомъ, тѣмъ смѣхомъ толпы, въ которомъ гибнетъ духъ. Или называютъ его пророкомъ и тогда побиваютъ камнями.

Двойною печатью трагедійнаго избранія былъ отмѣченъ Чурлянисъ. Онъ извѣдалъ смѣхъ и онъ извѣдалъ казнь за то, что онъ нарушилъ законъ толпы, законъ, которымъ никогда не поступится толпа и по которому всякій говорящій долженъ говорить понятно. Такъ былъ раздавленъ чужою трагедіей еще одинъ пророкъ добра, свѣта и радости.

Теперь онъ умеръ. Раздались похвалы, и мы уже читали о немъ,—сказанныя искренно и вѣско однимъ изъ вождей сужденія,—тѣ слова, которыми люди пытаются создать апофеозы: Чурлянисъ—геніальный художникъ (Александръ Бенуа). Но часто, чаще всего слышна все та же оцѣнка: его не хвалятъ и не хулятъ, его просто не понимаютъ. Чурлянисъ—непонятный художникъ.

Его можно понять, его стоитъ понять! Ибо творчество его заключаетъ свѣтлую правду и свѣтлую гармонию, ибо въ немъ большой урокъ красоты и оптимизма, того настоящаго оптимизма, который называется вѣрой, который вмѣщаетъ всю печаль и всю тоску, но вѣрною дорогой ведетъ къ Великой Цѣли.

Но для того, чтобы понять Чурляниса, необходимо бодрое и честное усиліе. И нуженъ еще методъ. Намѣтитъ этотъ методъ, хотя бы въ общихъ чертахъ, я и хотѣлъ въ этихъ наброскахъ. Сдѣлать Чурляниса хотя бы немного болѣе понятнымъ! Я не хотѣлъ уподобляться тѣмъ, кто гаситъ свѣтъ, чтобы видѣть во мракѣ: приемъ, столь обычный въ наши дни. О Чурлянисѣ можно сказать необычайно много красивыхъ и туманныхъ словъ. Я же хотѣлъ лишь объяснить, даже менѣе того—лишь показать возможность объясненія. И потому я не искалъ алмазныхъ сверканій, опаловыхъ переливовъ, которыми такъ обильна наша рѣчь, когда

съ преднамѣренной неточностью выраженія она нанизываетъ лишь отдаленныя подобія, лишь мимолетныя намеки... Да простятъ мнѣ скудость и однообразіе языка, который я хотѣлъ лишь сдѣлать точнымъ.

И прежде всего Чурлянисъ—живописецъ. Пусть онъ еще художникъ звуковъ, пусть онъ еще поэтъ, пророкъ и ясновидецъ. Въ картинахъ своихъ онъ живописецъ въ такой мѣрѣ, что именно какъ живописца нужно понять его, остальное же станетъ ясно. И нужно беречься того отношенія, которое, вѣроятно, обычно, увы! и вытекаетъ изъ печальныхъ заблужденій нашей ходячей эстетики. Съ перваго взгляда рѣшаютъ, что картины Чурляниса все равно непонятны, что это лишь музыкальныя созвучія, и вмѣсто того, чтобы смотрѣть, начинаютъ «переживать»,—переживать! (блаженъ, кто можетъ),—и мнѣть, что переживаютъ Чурляниса, и не замѣчаютъ, что уже мгновеніе спустя переживаютъ одни лишь жалкіе обрывки собственныхъ чувствъ и пигмейскихъ трагедій.

Чурляниса нужно смотрѣть, нужно видѣть картины въ его картинахъ, нужно помнить, что въ нихъ нѣтъ излишнихъ подробностей; и скажу больше,—въ нихъ вообще нѣтъ подробностей, въ нихъ все главное; смыслъ картины выявляется изъ всѣхъ частныхъ, въ каждой утверждаетъ онъ свое великолѣпное міросозерцаніе. Тому, кто захочетъ дѣйствительно внимать его картины, откроется весь языкъ его зрительныхъ образовъ, и онъ удивится—какъ просто, какъ ясно и цѣлѣнъ этотъ языкъ. А потомъ откроются высшія соотвѣтствія, откроется, какъ стройно, логично, прекрасно согласовано все, что явилъ онъ въ творествѣ своемъ. И выше, въ видѣніяхъ его, полная прозрачность, которая не есть, однако, пустота; и полная невѣсомость, которая не есть, однако, небытіе; и совершенная созвучность, которая не есть молчаніе—на рубежѣ непостижимыхъ тайнъ сольются въ какую то верховную неизреченную гармонію. И, наконецъ, великой радостью будетъ понять до самаго конца, что творчество Чурляниса есть зрительное откровеніе прекраснаго гармонійнаго міра, вѣчной безпредѣльной жизни. И свѣтла будетъ тоска Ваша по этому міру, по этой жизни.

Сказать ли жизнь того, кто обиталъ въ другомъ, безсмѣнномъ мірѣ, гдѣ нѣтъ событій?

Mikalojus Čurlianis родился въ 1875 году, въ Оранахъ (Виленской губ.). Отецъ его былъ органистомъ въ мѣстной церкви. Мальчикъ рано проявилъ большія способности къ искусству звуковъ. Нашелся человекъ, князь Огинскій, который далъ ему возможность учиться этому искусству бодше, чѣмъ то позволяли средства семьи. Его сдѣлали музыкантомъ; онъ написалъ нѣсколько пѣсенъ, сочиненій для фортепіано, хора, оркестра. Лишь много позже, въ 1902 г., онъ научился въ одной варшавской почти ремесленной школѣ рисованія простѣйшимъ началамъ того искусства, въ которомъ онъ сталъ мастеромъ.

Мастерство свое нашелъ онъ самъ; техника, какъ средство, легко далась этому избраннику.

Онъ полюбилъ Софію Кимонтъ и женился.¹ Въ 1909 г. онъ съ женой переѣхалъ въ Петербургъ.

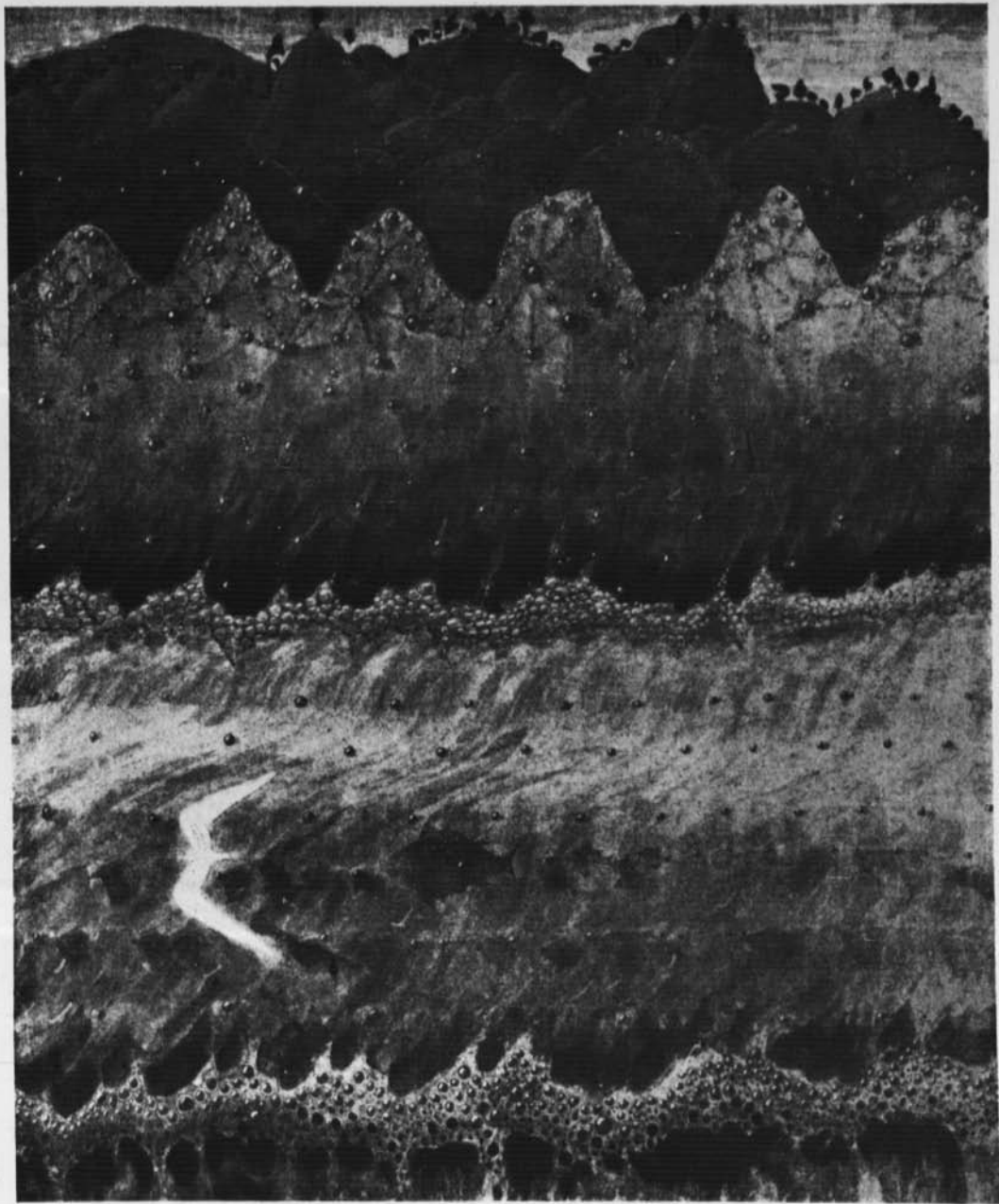
Печально волнуется повѣсть о томъ, какъ жили они въ такой нуждѣ, что крошки пастельныхъ красокъ подбирали онъ съ полу, чтобы на кусочкахъ картона записывать свои драгоценныя видѣнія. Ибо онъ зналъ страшный голодъ живописца, которому не на что купить красокъ. Здѣсь онъ сблизился съ художниками 'Мира Искусства'. Картины его появились на выставкахъ. Потомъ онъ сошелъ съ ума. Его помѣстили въ домъ умалишенныхъ близъ Варшавы; тамъ онъ вскорѣ умеръ отъ случайной, простудной болѣзни, въ 1911 году.

При жизни непризнанный ни соотечественниками, его не знавшими, ни петербургскими любителями, онъ однако встрѣтилъ сочувственное одобреніе нѣсколькихъ цѣнителей. Сергѣй Маковский рано угадалъ его значеніе и помѣстилъ впервые нѣсколько картинъ еще совѣмъ неизвѣстнаго художника на выставкѣ 'Салонъ', устроенной имъ въ 1908 г. Онъ же посвятилъ ему (въ 'Аполлонѣ') красивое посмертное слово. Александръ Бенуа смѣло провозгласилъ его гениемъ. Имъ повѣрили многіе, не замѣтившіе самого Чурляниса, и это—большая заслуга.

Въ январѣ и февралѣ 1912 г. при выставкѣ 'Мира Искусства' была устроена посмертная выставка, гдѣ выставлено было около 125 его картинъ (общее число его картинъ гораздо больше, но многія погибли въ разное время). 15-го апрѣля того же года литовскія благотворительныя общества въ Петербургѣ и О-ва 'Мира Искусства' и 'Вечеровъ Современной Музыки' торжественно чествовали его память въ маломъ залѣ Петербургской Консерваторіи.

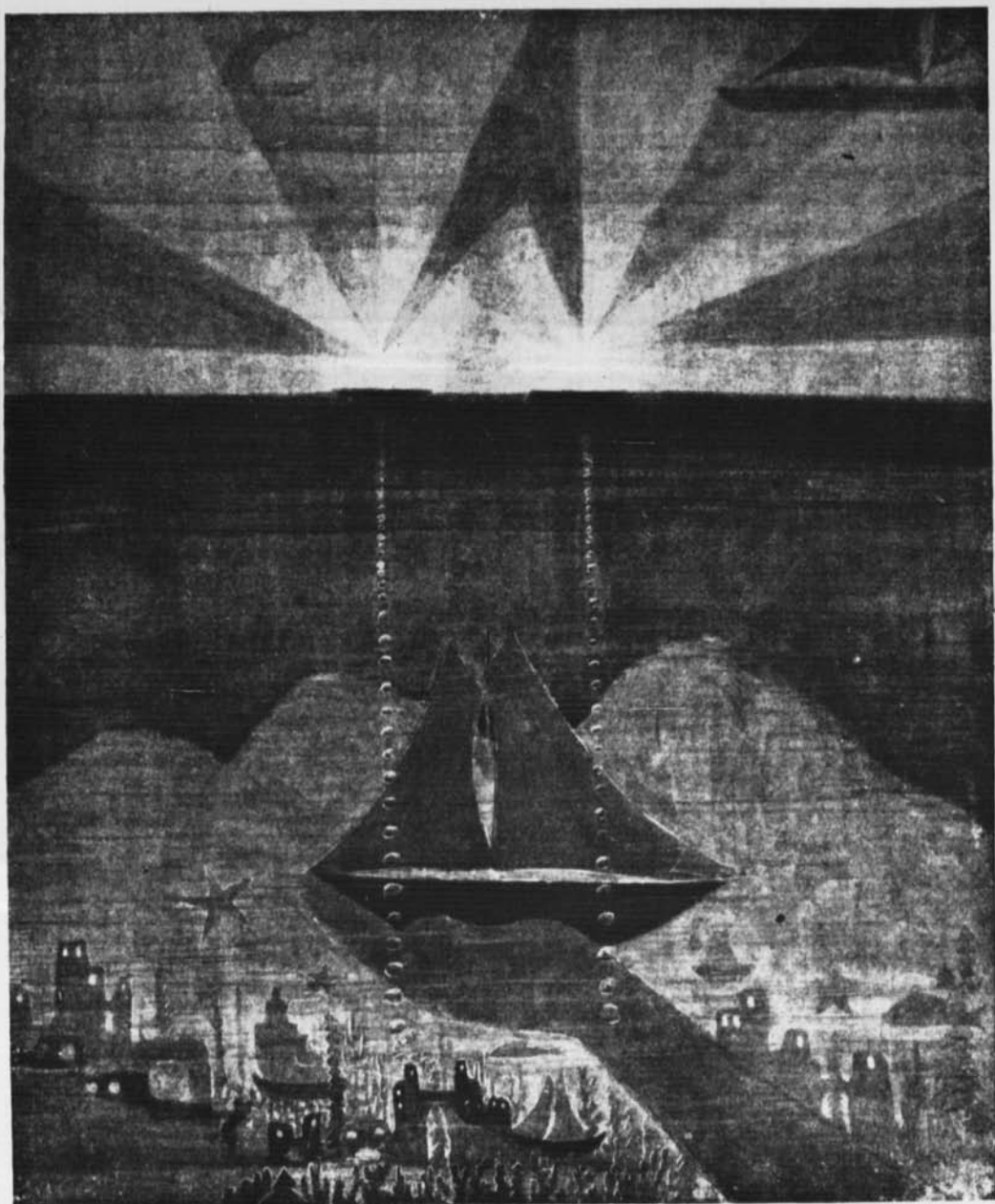
Два краеугольныхъ вопроса важны въ жизнеописаніи Чурляниса для оцѣнки его творчества. Во первыхъ, вопросъ о взаимоотношеніи обоихъ искусствъ, коимъ онъ посвятилъ свое вдохновеніе. Общее мнѣніе безъ всякой провѣрки приняло то, что подсказывалось вѣднѣй случайностью его жизни: его считаютъ музыкантомъ, который попытался красками выразить звуковыя свои представленія. Меня его созданія привели къ обратному убѣжденію. Только родъ постоянныхъ занятій его отца и случайное покровительство кн. Огинскаго сдѣлало изъ Чурляниса музыканта, такъ поздно подумавшаго о живописи. Ее же онъ обрѣлъ какъ разъ въ тѣ годы, когда у большинства людей, не направленныхъ смолоду на должную дорогу, отпадаютъ послѣднія путы несамостоятельности, и они отдаются, наконецъ, свободному призванію. Конечно, чрезвычайная одаренность Чурляниса въ искусствѣ звуковъ не подлежитъ никакому сомнѣнію; но какъ же сравнить ее съ той творческой силой, которая устремила его въ живописи по неизвѣданнымъ путямъ! Музыкальныя творенія его, довольно

¹ Молодую вдову, нынѣ занимающуюся въ Ковнѣ педагогической и писательской дѣятельностью, я встрѣтилъ, когда пріѣхала она въ Петербургъ къ чествованію памяти покойнаго 15. IV. 1912 г. Она не старалась рассказать то, чего рассказать нельзя—гениальную душу пророка-художника. Но эта мимолетная встрѣча, въ которой я узналъ такъ мало,—такъ хорошо и странно приблизила меня къ образу его!



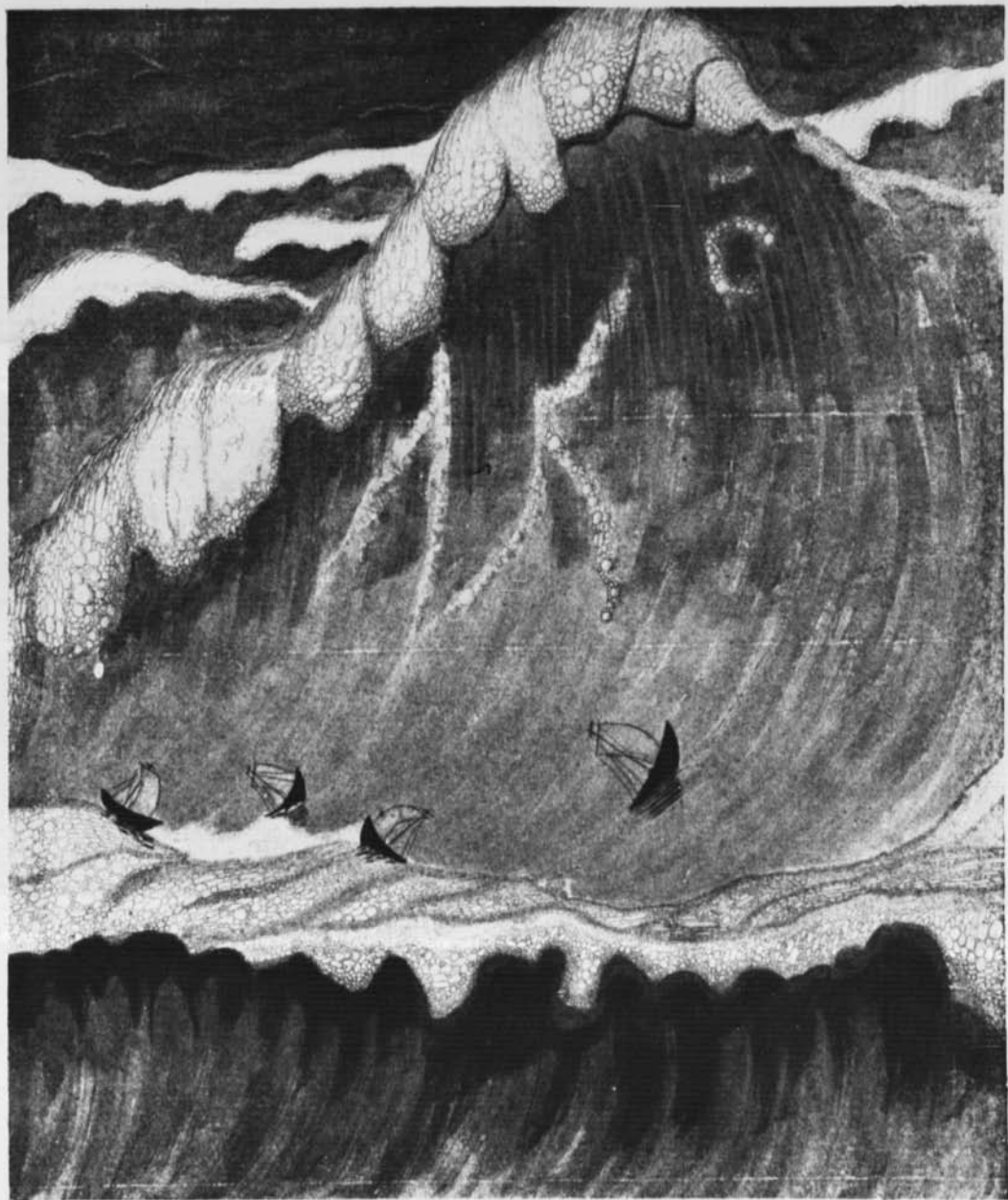
Н. К. Чурлянисъ. „Морская Соната“, Allegro
(темпера—1908).

N. Tschourlianis. Allegro de la Sonate „La mer“
(détrempe).



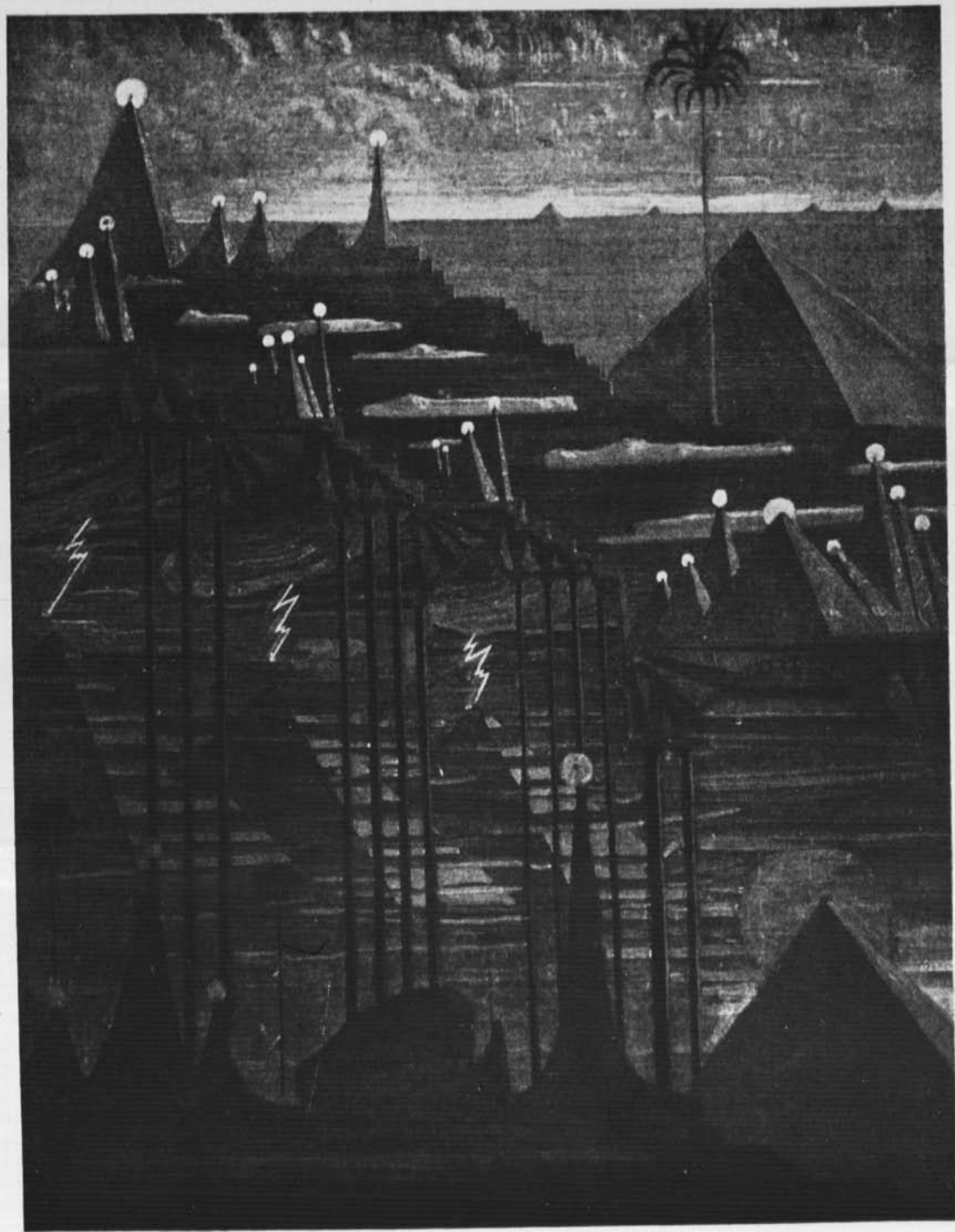
Н. К. Чурлянис, «Морская Соната».
Andante (темпера — 1908).

N. Tschourlianis, Andante de la Sonate «La mer»
(détrempe).



Н. К. Чурлянисъ. „Морская Соната“, Finale
(темпера — 1908).

N. Tschourlianis. Finale de la Sonate „La mer“
(detrempe).



Н. К. Чураковский, Соната «Пирамиды», Allegro
(темпера 1909).

N. Tschourlianis, Allegro de la Sonate. Les pyramides
(d'étémpre).

малочисленные, при высокихъ достоинствахъ своихъ не содержатъ ни одного указанія на что либо дѣйствительно новое или самобытное въ высшемъ смыслѣ, не говоря даже о какихъ бы то ни было 'гениальныхъ' исканіяхъ; между тѣмъ какъ въ живописи онъ нашелъ неслыханные формы и приемы изображенія.

Рѣшающее значеніе имѣть, по моему, то обстоятельство, что, поздно познакомившись съ живописью, Чурлянисъ сразу отдался ей съ страстнымъ, часто лихорадочнымъ увлеченіемъ, явно притомъ охладѣвая къ музыкѣ; въ послѣдніе три года жизни онъ музыкой занимался мало, нища въ ней, кажется, лишь отдыха и развлечения.

Второй вопросъ чрезвычайной важности—вопросъ о художественныхъ и книжныхъ вкусахъ Чурляниса, о возможныхъ живописныхъ, поэтическихъ и идеологическихъ влияніяхъ на него. Крайне скудны свѣдѣнія, которыя мнѣ удалось добыть по этому вопросу. Тѣмъ не менѣе, они позволяютъ мнѣ предложить два существенныхъ вывода.

Первый подтверждаетъ общій обликъ его картинъ: Чурлянисъ творилъ чрезвычайно самостоятельно, не только не подвергаясь никакимъ опредѣленнымъ художественнымъ влияніямъ, но и не примыкая ни къ какому опредѣленному направлению.

Второй выводъ, менѣе очевидный, но глубоко показательный для него и тѣсно связанный съ предыдущимъ: у Чурляниса не было никакой опредѣленной совокупности вкусовъ и предпочтеній ни въ области изобразительныхъ искусствъ, ни въ области книжной словесности, которые стояли бы въ тѣсной внутренней связи съ его творчествомъ и могли бы вліять на него. Точнѣе говоря, вкусы его были совершенно независимы отъ его творчества, иногда совпадая съ духомъ послѣдняго, иногда прямо ему противорѣча. Съ одной стороны онъ высоко почиталъ Врубеля; съ другой—чрезвычайно цѣнилъ Беклина. Искренняя похвала, которую высказывалъ онъ искусству многихъ петербургскихъ художниковъ, свидѣтельствуеетъ скорѣе о тонкости его общечеловѣческаго вкуса, чѣмъ о согласованности послѣдняго съ его собственнымъ творчествомъ. Изъ глубины его души, наоборотъ, поднималось рѣшительное осужденіе тѣмъ нѣмецкимъ (и отчасти польскимъ) лжесимволистамъ, въ чьихъ безжизненныхъ аллегоріяхъ зрительные образы являются лишь условными знаками для выраженія туманныхъ отвлеченностей.

Такъ же несогласованы были и его книжные вкусы, ибо онъ любилъ оба полюса—и Достоевскаго и Льва Толстого.

Очень любопытна увлеченность его твореніями Юлія Словацкаго: какихъ созвучій собственной мечтѣ искалъ онъ въ возвышенно-смѣлой, печальной мечтѣ великаго романтика?

Лишь одно идейное вліяніе, повидимому, глубоко сказалось бы на его творествѣ, если бы ранняя смерть тому не помѣшала: вліяніе того культурнаго движенія, которое за послѣдніе годы стремится возродить духовную самобытность литовскаго народа. Онъ самъ вполне примкнулъ къ нему довольно поздно; въ ранней мо-

лодости онъ, подобно многимъ соплеменникамъ своимъ, не зналъ родного языка. Рѣшительное вліяніе оказала на него въ этомъ смыслѣ женитьба. Въ послѣдніе годы онъ много занимался изученіемъ народнаго литовскаго искусства, которое, къ сожалѣнію, сохранилось сколько нибудь цѣльно въ однихъ лишь крестьянскихъ рукодѣліяхъ, особенно вышивкахъ; многіе узоры онъ примѣнялъ къ графическимъ своимъ работамъ. Еще раньше сталъ онъ изучать народную пѣснь, которой подражалъ въ нѣсколькихъ своихъ голосовыхъ произведеніяхъ. Теперь, послѣ смерти его, дѣятели культурнаго возрожденія Литвы выдвигаютъ его, какъ народнаго художника. Не намъ судить объ этомъ,—однако, его изумительная самобытность по отношенію ко всему современному искусству заставляетъ предположить, что онъ дѣйствительно порожденъ былъ непочатыми силами народа своего... Отрадно думать, что этотъ странный геній былъ не случайной причудой Судьбы, а предтечей большого грядущаго Литовскаго искусства...

Когда я думаю о немъ, какъ о Литовцѣ, одна мысль властно охватываетъ меня: вѣдь этотъ народъ совсѣмъ не пережилъ средневѣковія; быть можетъ, онъ въ гораздо большей степени еще, чѣмъ мы, русскіе, донесъ до XX вѣка тѣ исполинскія силы аріидцевъ къ мистической жизни, которыя такъ великолѣпно расточили въ Средніе Вѣка наши Западные братья... И тогда Чурлянисъ дѣлается какъ то странно понятенъ и странно великъ.

Въ этомъ очеркѣ я преднамѣренно избѣгалъ какого бы то ни было сближенія Чурляниса съ опредѣленными окулътными ученіями,—хотя именно въ подобныхъ сближеніяхъ, къ сожалѣнію, вся значительность его для многихъ. Во первыхъ, подобный приѣмъ совершенно вышелъ бы за предѣлы настоящаго опыта; во вторыхъ, я не нашелъ въ его картинахъ ни единой подробности, которая бы не вытекала изъ непосредственнаго созерцанія природы, изъ общечеловѣческой поэзіи; ни единой черты, которую нужно было бы сопоставлять со сложной символической поэзіей (такъ даже его „Rex“). Конечно, Чурлянисъ—„окулътистъ“, но безсознательно интуитивный. Онъ искалъ Жизни и Правды, а не системъ. А главное—онъ всегда и во всемъ художникъ, хотя бы часто и наперекоръ всему, что нужно большинству. Творчество Чурляниса являетъ великое откровеніе вѣры, которая была поэзіей, и поэзія, которая была вѣрой. Онъ полярно противоположенъ тѣмъ, кто хочетъ исключить изъ живописи все, кромѣ непосредственной видимости вещей,—тѣмъ, кто хочетъ воспринимать картину одними лишь глазами, такъ, чтобы духъ молчалъ, когда смотрятъ глаза.

Поэтому, прежде чѣмъ что-либо говорить о Чурлянисѣ, необходимо было бы разрѣшить общій вопросъ о правѣ живописи вдохновляться религіей и общей поэзіей—вопросъ, который не долженъ былъ бы быть вопросомъ, если бы не было столькихъ злоупотребленій. Ненавистны тѣ осквернители искусства, для которыхъ живопись—лишь условный языкъ для пересказа ихъ мистическихъ бредней или вымышленныхъ системъ откровенія.

Чурляниъ никогда не давалъ въ своихъ картинахъ отвлеченныя цѣнности, какъ таковыя, но всегда лишь пресуществленіе ихъ въ зрительныя равноцѣнности. Въ этомъ вся суть настоящаго искусства. Каждый зрительный образъ живетъ у него самодовлѣющей зрительной жизнью и никогда не является условнымъ знакомъ, іероглифомъ, для передачи чего бы то ни было. Средства воздѣйствія его чисто зрительныя. Я постарался показать, что религіозная идея выражается у него главнымъ образомъ начертательно—опредѣленными линейными и перспективными построеніями. Его картинъ нельзя пересказать словами—простой и вѣрный признакъ ихъ живописнаго содержанія; нужно видѣть, глазами видѣть его небо, чтобы постичь его Бога.

Полную двусмысленность я намеренно оставляю за творчествомъ Чурляниса въ одномъ отношеніи. Пусть для мистики является онъ провозвѣстникомъ міра иного, міра тайныхъ, неизреченныхъ откровеній... Пусть для живописи онъ будетъ истолкователемъ нашего дѣйствительнаго міра, но иначе воспринятаго. Я такъ глубоко убѣжденъ въ совершенномъ тождествѣ этихъ двухъ построеній, что мнѣ совершенно не хотѣлось ихъ расчленять...

Ибо не все ли равно—сказать, «два міра» или: «два разныхъ воспріятія еди-наго міра»?

Глубоко заблуждаются тѣ, кто говорятъ, что Чурляниъ не живописецъ, потому что онъ не изображаетъ «дѣйствительнаго» міра. Люди, говорящіе такъ, мнятъ себя поборниками правды; на самомъ дѣлѣ они лишь выказываютъ себя рабами того способа воспріятія, который былъ созданъ во Франціи въ срединѣ XIX вѣка для культурныхъ нуждъ того времени; способа, сохранившаго всю цѣнность свою въ одной изъ возможныхъ отраслей искусства,—той, которая господствуетъ теперь, но которая отнюдь не исключаетъ правды иной о томъ же реальномъ мірѣ.

II

Чурляниъ—реалистъ. Это утвержденіе можетъ показаться страннымъ. Но остается страннымъ оно для тѣхъ только, кто реализмомъ считаетъ фотографію природы. Этимъ утвержденіемъ: «Чурляниъ реалистъ» я хочу сказать, что сказка, которую онъ рассказываетъ намъ—не праздная сказка, не произвольное измышленіе на обманъ и потѣху, а глубоко искреннее свидѣтельство о дѣйствительно видѣнномъ. Эти картины—видѣнія пророка, да. Но онѣ также и въ равной мѣрѣ—подлинныя видѣнія живописца. Чурляниъ смотрѣлъ на дѣйствительность зоркимъ и правдивымъ глазомъ художника и говорилъ о томъ, что онъ видѣлъ. А если видѣлъ онъ больше, чѣмъ видятъ другіе, если въ картинахъ его есть много неожиданнаго и неизвѣданнаго,—такъ за то и воздаемъ мы ему сегодня хвалу, за то и называемъ его мастеромъ. Но убѣдительно все примѣры.

Довольно часто у Чурляниса встрѣчается пейзажъ, такой пейзажъ, какой и всѣ, быть можетъ, видѣли; и посреди его стоитъ какой то странный седмисвѣщникъ и сіяетъ свѣтомъ своихъ свѣчъ. И седмисвѣщникъ этотъ кажется сказкой. Да, сказка и есть она, но сказка о правдѣ.

У него есть картина—III часть его сонаты „Лѣто“. Въ ней раскрыта тайна того, какъ видѣлъ онъ свою сказку. Это—пейзажъ. Но передъ далями этого пейзажа встала какая то преграда, стѣна, какой то иконостасъ. Онъ расписанъ изображениями серафимовъ со скрещенными крыльями. Посреди него стоятъ седмисвѣщники, и отъ нихъ идетъ вверхъ мгlistый трепетъ. И тутъ же рядомъ совсѣмъ реальныя деревья, и вокругъ нихъ летаютъ совсѣмъ реальные стрижи. И вотъ,—эти деревья и суть паникадила, и эти стрижи суть серафимы. Всмотритесь, какъ поразительно сходны ихъ очертанія; узкія скрещенныя крылышки стрижей точно повторены на иконостасѣ.

Природа не всегда открываетъ намъ свою тайну. Вы пройдете сто разъ мимо этихъ деревьевъ, вокругъ которыхъ носятся стрижи, и все это будетъ только привычнымъ пейзажемъ. Но вотъ однажды въ жаркій лѣтній день, въ которомъ какъ будто разлилась вся знойная сущность лѣта, пространство наполнится трепетной мглой дрожащаго подъ отвѣсными лучами воздуха, сверканія будетъ слѣпить наши глаза, всѣ очертанія будутъ колебаться, и мы почувствуемъ кругомъ возможность наважденія, возможность марева, возможность безумія. И вотъ мы, мы слабые и малодушные люди, которые боятся головокруженія, мы всѣми силами будемъ бороться съ этимъ маревомъ, мы будемъ всѣми силами цѣпляться за привычный видъ предметовъ, мы будемъ повторять себѣ, что ничего не измѣнилось, что все, въ сущности, какъ всегда,—мы ни за что не отдадимся наваженію.

А Чурлянисъ дерзалъ! Онъ отдавался наваженію, онъ звалъ къ себѣ это священное безуміе. Великое дерзанье духа нужно для того, чтобы не утрашиться, когда изъ подъ ногъ уходитъ послѣдняя почва обычныхъ, спокойныхъ ощущений и чтобы въ послѣднее мгновеніе не уцѣпиться за послѣднюю возможность видѣть, какъ всегда. Но Чурлянисъ дерзалъ, и просвѣтленному зору его открывалось скрытое значеніе вещей. Неясная мгла вставала передъ нимъ какъ иконостасъ, и деревья были какъ седмисвѣщникъ, и каждая струя раскаленного воздуха была какъ пыланіе свѣчи, и въ стрижахъ прозрѣвалъ онъ ангеловъ, славословящихъ Бога.

Мы можемъ даже пренебречь вопросомъ о томъ, пророческое ли это откровеніе или галлюцинація. Художникъ, правдиво изображающій свои галлюцинаціи въ большей мѣрѣ реалистъ, чѣмъ художникъ, изображающій настоящую мѣстность, которой онъ не видѣлъ. Ибо у галлюцинаціи есть свой внутренній законъ, данное видѣніе возможно только при опредѣленныхъ условіяхъ, которыхъ произвольно не выдумаешь, съ опредѣленнымъ цѣпленіемъ подробностей, которое нужно соблюсти.

Или еще картина—II часть сонаты „Весна“.

На первый взглядъ въ этой картинѣ могутъ броситься въ глаза небольшія какъ бы озера, въ которыхъ отражаются деревья. Но люди, спѣшащіе дѣлать выводъ по первому взгляду о Чурлянисѣ всегда ошибутся. Если всмотрѣться, вы увидите, что то, что вы приняли за отраженіе, не можетъ быть отраженіемъ. Въ концѣ концовъ оказывается, что здѣсь проведено какое то совсѣмъ ирраціональное воспріятіе пространства. Тутъ есть тучи, которыя, быть можетъ, опускаются ниже поверхности земли, или деревья, которыя растутъ въ небѣ. Это все не ясно. Миѣ кажется, что въ этомъ пейзажѣ нѣтъ ни одного предмета, который можно было бы просто и спокойно назвать. Все непонятно. И все же въ этой картинѣ лежитъ изумительная художественная правда и притомъ правда реалистическая.

Эта картина—сказка вѣшняго таянія снѣговъ. Весна тоже имѣетъ свои волшебныя, колдующія мгновенія. Передъ вами клубится свѣтлый туманъ, и вдругъ на мгновенье въ просвѣтѣ тумана гдѣ то наверху мелькнуло дерево: быть можетъ оно растетъ на холмѣ, котораго вы не успѣли разглядѣть, а можетъ быть оно растетъ на небѣ. Ахъ, это такъ безразлично! Вы не хотите знать, не хотите всматриваться, вы отдаетесь наважденію, на этотъ разъ свѣтлому, вокругъ васъ нѣтъ ничего кромѣ какой то трепетно неясной отраженности всего въ голубоватой талой влагѣ... И все какъ сонъ...

Художникъ, который, изображая мелькнувшее въ туманѣ дерево, обозначить еще и холмъ, на которомъ будто бы растетъ это дерево, но котораго онъ не видѣлъ, и обозначить только для того, чтобы не казалось дерево растущимъ въ небѣ—такой художникъ лжецъ. А Чурлянисъ съ его ирраціональной топографіей, съ его растущими въ небѣ деревьями—великій и правдивый реалистъ.

Чурлянисъ даетъ намъ зрительную правду этихъ сказокъ. И то, что я говорю не есть попытка оправдать галлюцинацію.

Природа тоже живетъ свои будни и свои праздники. Жизнь природы всегда священнослуженіе, но иногда она справляетъ высочайшія свои мистеріи. Бываютъ часы, когда вся природа такъ очевидна, когда она вся такъ явственно лежитъ передъ нами, какъ будто ей хочется жить этой обыкновенной земной жизнью, и не нужно жизни иной. И тогда Чурлянисъ ждалъ. Онъ и тогда внималъ природѣ и въ прекрасныхъ этюдахъ передавалъ свои синтетическія видѣнія ея. Но вотъ наступаютъ часы, когда въ лѣсу становится жутко, и она становится храмомъ тайны. И деревья уже не деревья, а какія то таинственные живыя существа. Напрасно бы думали вы, что ради реализма художникъ не долженъ видѣть этихъ священныхъ ночей! Да, искусство наше главнымъ образомъ занималось всегда лишь буднями природы, и въ нихъ черпало свою правду.

Но Чурлянисъ ждалъ правду иную и въ такіе часы онъ создавалъ картины, какъ этотъ изумительный ночной лѣсъ, который захватываетъ реальной правдой своей. Вы видите въ немъ такія подлинныя высокія сосны на фонѣ ночного неба. Но если вы захотите, и только если вы захотите,—таково мастерство его,—вы увидите,

что верхняя часть каждой сосны неуловимо напоминает тѣнь живую, и каждая изъ нихъ увѣичана вполнѣ отчетливымъ королевскимъ вѣнчикомъ.

А тутъ мы скажутъ, что картина эта собственно изображаетъ музыкальную фугу. Что же, я согласенъ! И даже любопытно будетъ выслѣдить контрасубъектъ, первое и второе сопровожденіе, и отличить реперкусію первую отъ реперкусіи второй. Но что еще дать эта схоластика тому, въ чьей душѣ звучить не fuga, а память тѣхъ незабываемыхъ часовъ, когда въ лѣсу искалъ онъ права говорить о жизни лѣса!

III

Одной изъ главныхъ особенностей композиціи у Чурляниса является преобладаніе вертикальной линіи. Онъ—поэтъ вертикали. Это вертикальное устремленіе имѣетъ громадное поэтическое и мистическое значеніе. Но если бы оно имѣло только мистико-поэтическое значеніе, то оно подрывало бы въ живописцѣ зрительно-художественную цѣнность его творчества, и во всякомъ случаѣ Чурлянисъ совсѣмъ тогда бы не былъ „реалистомъ“. И вотъ оказывается, что это устремленіе имѣетъ глубокое реалистическое обоснованіе. Чурлянисъ ввелъ эту мистическую идею въ свою живопись только послѣ того, какъ онъ нашелъ ее въ природѣ, и нашелъ глазами.

Жизнь, устремленная вверхъ, это жизнь растений. Ничтожный цвѣтокъ, который тянется къ Солнцу, елочка, которая пробивается къ свѣту сквозь тѣнь, лучше выражаютъ чистый идеализмъ, чѣмъ тысячи стиховъ объ идеалѣ. Растенія—мечта земли о надземныхъ одеждахъ, память земли о Творцѣ. Растенія—вѣчный укоръ горизонтальнымъ взорамъ человѣка, который долженъ сдѣлать усиліе, чтобы увидѣть небо. И Чурлянисъ изучалъ растенія съ любовнымъ вниманіемъ, и въ нихъ онъ нашелъ оправданіе тѣхъ вертикалей, которыя грезились внутри его. глубоко вѣрующей и потому тоскующей души. Конечно, онъ изучалъ ихъ не съ тѣмъ, чтобы писать съ нихъ портреты, чтобы индивидуализовать ихъ. Наоборотъ, онъ выявлялъ лишь синтетическое ихъ значеніе.

Есть этюды его, которые ясно показываютъ, что онъ смотрѣлъ въ глубь лѣса и переставалъ ощущать отдѣльные деревья. Онъ воспринималъ, реалистически воспринималъ лишь общее вертикальное устремленіе стволовъ и тогда онъ создавалъ картины, которыя съ поразительной реальностью овеществляютъ отвлеченный идеализмъ.

Соната стала для Чурляниса одною изъ любимыхъ формъ живописнаго творчества. Конечно, онъ заимствовалъ ее изъ музыки. Но было бы глубокимъ заблуждениемъ думать, что живописныя сонаты его, тѣ послѣдовательности картинъ, которыя такъ называлъ онъ,—являются какъ бы иллюстраціями къ какому то воображаемому музыкальному произведенію. Такое построение, глубоко не художественное по существу своему, лишило бы всякаго значенія эти, наоборотъ, столь значительныя произведенія. Смѣшеніе областей, предвѣчно отведенныхъ для каждаго искусства; пренебреженіе глубокой, неизбыточной несомнѣстимостью зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній; желаніе истолковать живопись музыкой, желаніе ввести зрительную картинность въ музыкальную выразительность,—все это является однимъ изъ пагубнѣйшихъ заблужденій нашей ходячей эстетики.

Чурлянисъ тѣсно сблизилъ оба искусства; онъ часто говорилъ о ихъ родствѣ; но сила его именно въ томъ, что онъ всегда почти умѣлъ придать чисто зрительное содержаніе своимъ 'музыкальнымъ' картинамъ. И даже если бы мнѣ достовѣрно доказали, что самъ Чурлянисъ считалъ свои 'Сонаты' иллюстраціями къ воображаемой музыкѣ, я отвѣтилъ бы, что подсознательное творчество настоящаго художника глубже, правдивѣе и лучше сознательныхъ мнѣній его. Подлинное искусство непогрѣшимо даже тамъ, гдѣ ошибается художникъ.¹

Музыкальная соната представляетъ лишь частный случай одной изъ величайшихъ эстетическихъ возможностей, которая за всю исторію искусствъ, какъ это ни странно, использована была удивительно непослѣдовательно и неполно. Именно—показать художественную тему въ становленіи совершенства, въ послѣдовательныхъ мгновеніяхъ ея движенія къ конечной красотѣ. Сонатой, вѣроятно, наиболѣе глубокой и прекрасной, а быть можетъ, и единственно совершенной, является такая, гдѣ становленіе темъ дано какъ діалектическое развитіе, какъ Гегелева триада: *thesis—antithesis—synthesis*.² Конечно, эта форма гораздо шире возможностей музыки. Форму сонаты могли бы принять многія величайшія произведенія міровой словесности.

Музыкальная соната во всей совокупности искусствъ, всего художественнаго творчества представляетъ одно изъ величайшихъ формальныхъ осуществленій.

Но, съ точки зрѣнія теорійныхъ возможностей, музыкальныя сонаты вообще позволяютъ желать многоаго. Это объясняется историческими условіями развитія сонатной формы. Какъ извѣстно, соната первоначально состояла изъ одной

¹ Показанія вдовы покойнаго вполне подтверждаютъ предположеніе, что Чурлянисъ сознавалъ вѣтмузыкальное значеніе своихъ сонатъ.

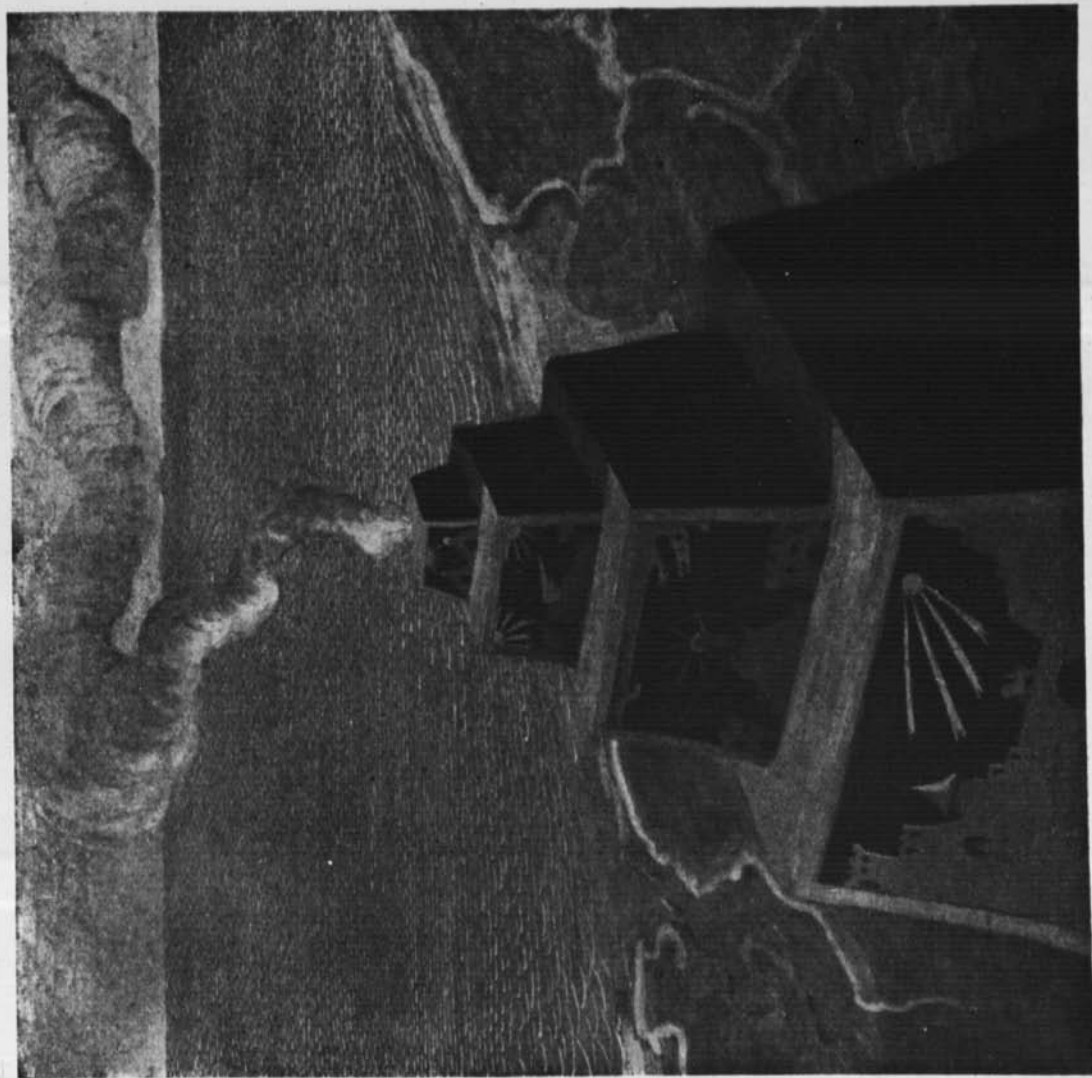
² Было ли общено то поразительное обстоятельство, что Гегель и Бетховенъ родились въ томъ же году?

только части. Внутри этой единой части была осуществлена и попытка внутреннего развития темы—начало становления. Однако, вторая тема почти никогда не являлась вполне определенной антитезой. Затѣмъ въ переходное время, когда къ главной части стали присоединять незначительную вторую—менуэтъ или рондо, соната по существу перестала быть сонатой. Наконецъ, когда соната, сдѣлавшись трехъ- (или четырехъ) частной, достигла 'полнаго' формальнаго развитія, когда становленіе темъ (въ широкомъ значеніи) сдѣлалось 'циклическимъ', то все же оказалось, что отъ прежняго несовершенства сохранилась и двойственность въ развитіи—внутри первой части и во всей послѣдовательности сонаты, и тематическій перевѣсъ первой части, и не всегда убѣдительное единство всего произведенія. Всѣ эти обстоятельства представляются мнѣ чрезвычайно важными для оцѣнки истиннаго значенія Чурлянисовыхъ 'Сонатъ': онѣ внутренне независимы отъ всякой музыки: во всякомъ случаѣ онѣ какъ бы вполне независимы отъ намѣченныхъ выше историческихъ условій развитія музыкальной сонаты. Такимъ образомъ Чурлянису удалось сразу осуществить въ этихъ циклическихъ своихъ произведеніяхъ общехудожественную, 'сверхмузыкальную' форму сонаты.

У Чурляниса есть соната, которая, по глубокому моему убѣжденію, даетъ сонатное развитіе темы движенія въ болѣе чистомъ видѣ, чѣмъ самые совершенные музыкальные образцы. Это—Морская соната. Въ ней три части. Первая часть изображаетъ прибой у гористаго, условно-стилизованнаго берега. Волны неясныя, растянутыя, неоднородныя, покрыты пѣной, опять таки стилизованной въ видѣ какихъ то громадныхъ, сказочныхъ, широко разсыпавшихся жемчужинъ. Впрочемъ, движеніе воды здѣсь отнюдь не хаотическая зыбь,—наоборотъ, рядами идущія длинныя волны даютъ ту опредѣленность темѣ движенія, которая нужна для сонаты. Но общее впечатлѣніе—какой то множественности движенія—нѣсколько волнъ, разсыпавшійся жемчугъ. Надъ водою неясно видѣются большая бѣлая птица и нѣсколько рыбъ, и всѣ онѣ движутся въ поперечномъ, т. е. противорѣчащемъ направленіи.

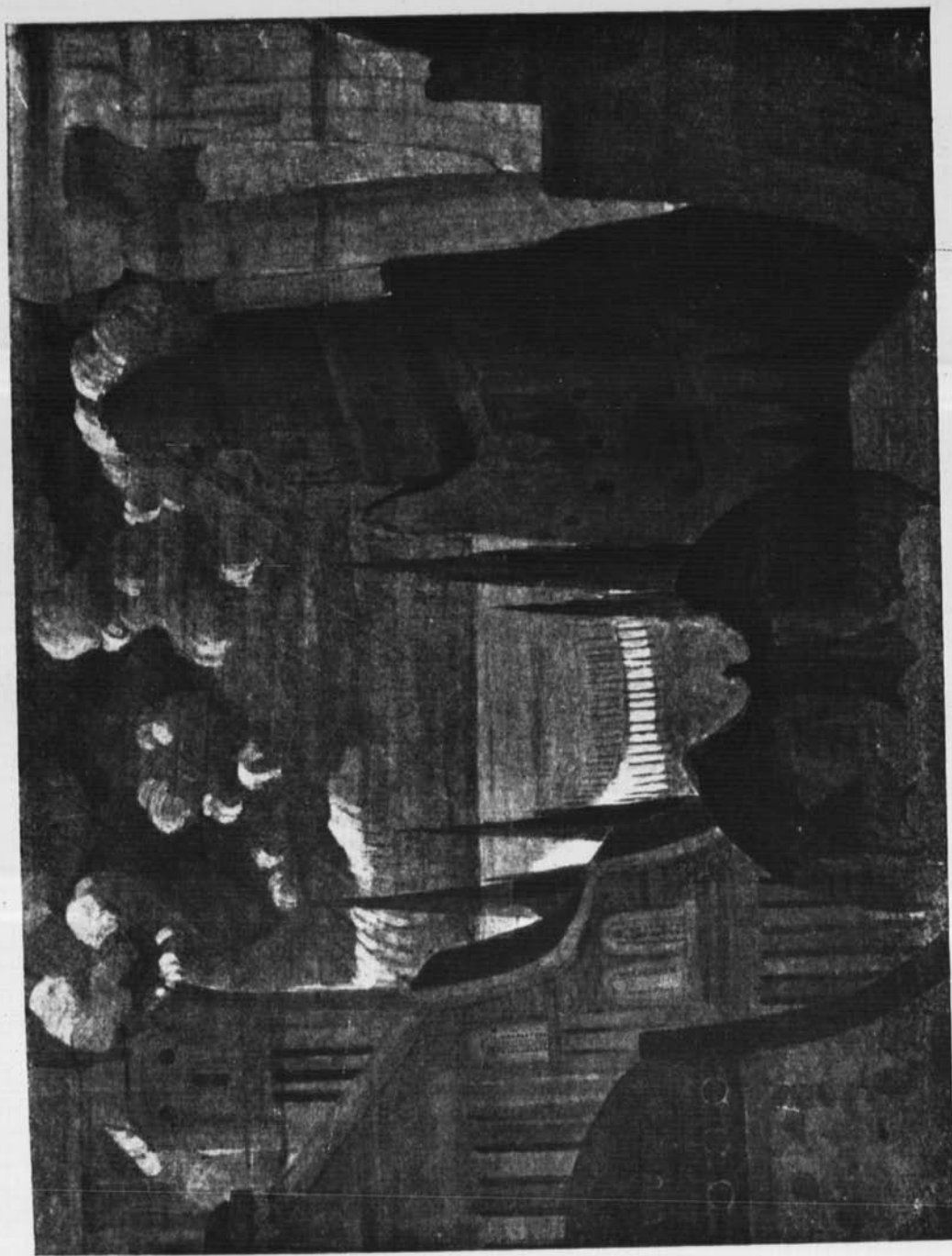
Я нисколько не отрицаю, что параллельность волнъ можетъ быть истолкована какъ аналогія развитію темъ въ первой части музыкальной сонаты. Быть можетъ, движущіяся поперекъ птица и рыбы соотвѣтствуютъ побочной темѣ этой первой части. Я только утверждаю, что съ точки зрѣнія живописи это несущественно, такъ какъ Чурлянисъ сумѣлъ придать всему самодовлѣющую живописную, хотя бы и условную, убѣдительность.

Третья часть являетъ движеніе моря, сведенное къ исполниской *synthesis* единой могучей волны. Великолѣпнѣе неистовый взлетъ ея къ небу! И пѣна уже не рассыпалась бисеромъ по морю, но жемчужнымъ вѣнцомъ, какъ царственнымъ знакомъ единства, украшаетъ высоко вознесенный гребень ея, и еще вырисовываетъ на ней таинственный іероглифъ, быть можетъ для того, чтобы показать намъ, что за видимымъ, потрясающимъ смысломъ этого символа скрывается еще



N. Tchourlianis. 'L'autel rouge'
(détrempe).

Н. К. Чурлянис. 'Красный жертвенник'
(темпера - 1909).



N. Tschourlianis, 'Conte phantastique' (d'après)

И. К. Чурлянис, 'Сказка' (театра - 1969)

большій смыслъ—невѣдомый смыслъ... Внизу у волны корабли, совсѣмъ ничтожные передъ ея величіемъ, пляшутъ веселую пляску безпомощной гибели.

Веселую пляску безпомощной гибели! На этихъ игрушечныхъ кораблицахъ не чувствуешь людей, и некого жалѣть. И эта большая, безпощадная волна—не зло; она лишь абсолютъ движенія, которое не можетъ остановиться изъ за какихъ то корабликовъ. Въ этомъ царствѣ абсолюта—все радостно передъ неизбѣжностью свершенія.

Кораблики не нарушаютъ единства картины, они, наоборотъ, способствуютъ ея одухотворенію. Это—эпизодъ, но въ томъ смыслѣ, въ какомъ его допускаетъ самый строгій формальный канонъ.

Другая соната осуществляетъ становленіе отъ множества къ единству, но не въ движеніи, а собственно въ числѣ. И тема выбрана именно та, которая глубже и острѣе всего передаетъ это заданіе.

Соната эта—*‘Солнечная’* Соната. Солнце—самый могучій, самый дѣйственный символъ единства. Вотъ почему разительную силу имѣетъ убѣдительное изображеніе множества Солницъ. Такимъ изображеніемъ и является первая картина Солнечной Сонаты. Здѣсь какой то хаотическій міръ. Вездѣ видны причудливо-странныя зданія. Все спутано и беспорядочно, и чувствуется трагическая мука становленія. И много Солницъ. Пространство полно ими, кишитъ ими. Одни поменьше, другія побольше, но всѣ маленькія, и не побѣдными снопами свѣта окружены они, какъ наше великое свѣтило, а тощими и слабыми лучами, протянутыми, какъ коротенькія ланки. Есть даже не Солнца среди нихъ, а какіе то безпомощные эмбрионы Солницъ. Многія насажены на палки и прикрѣплены къ зданіямъ.

Всмотритесь въ эту картину, вдумайтесь въ нее, проникнетесь ея значеніемъ. И станетъ ясно, что если бы изъ этого хаоса, изъ этого множества не было выхода къ единству, отъ этихъ безчисленныхъ фонариковъ къ вѣчному свѣтилу дня, то безконечнымъ отчаяніемъ стала бы вѣра, и неслыханнымъ страданіемъ жизнь, и не было бы Бога.

Вотъ почему Соната эта—прозрѣніе.

Вторая часть даетъ уже намъ единство Солнца, но Солнца невидимаго, скрытаго за тучей. Изъ за тяжелой завѣсы прорываются большіе тяжелые лучи и упираются въ море. И море это—великое виѣшнее, запредѣльное море, на которомъ Земля плыветъ какъ черепаха. И кажется, что невидимое Солнце тяжело покоится на своихъ лучахъ, какъ на столпахъ каменныхъ.

Миѣ представляется, что въ замыслѣ этой картины, а также и въ лапидарномъ, намѣренно простомъ исполненіи ея Чурлянисъ обнаружилъ большую художественную изобрѣтательность.

Послѣдняя часть показываетъ, что если абсолютъ единъ, то символика его, его прозрѣніе бываетъ различно. Художникъ остается самобытнымъ передъ лицомъ Единого. И хотя мы уже знаемъ, что послѣдняя часть этой Сонаты должна быть

апофеозомъ единого Солнца,—осуществленіе этого заданія сохраняетъ всю остроту неожиданности.

Солнца нѣтъ. Но громадная паутина охватила своими лучами міръ. И въ ней заключенъ апофеозъ, но не Солнца, а Того, предъ Чѣмъ престоломъ всѣ апофеозы—какъ мимолетный дымъ каденій. Эта паутина-Солнце, вмѣсто побѣдныхъ сноповъ ослабительнаго сіянія, едва мерцаетъ мягкимъ пурпуровымъ блескомъ. Такова мѣрка нашего земного свѣта въ абсолютѣ! Кругомъ разверзается безмѣрное пространство, гдѣ нашего свѣта нѣтъ, и которое для насъ, слѣдующихъ мірозданія, кажется мракомъ. Внизу, за паутиной, на высокихъ престолахъ, которые какъ башни высятся надъ бездною, сидятъ рядами задумчивые цари. Они—цари, ибо ихъ вѣнчаетъ мудрое знаніе тайны; и они согбенны, ибо царственное величіе ихъ—въ рабскомъ служеніи.

Съ точки зрѣнія формальной теоріи весьма любопытно то, что наверху картины Чурлянисъ на небольшомъ отдѣльномъ полѣ въ легкихъ намекахъ воспроизвелъ мотивы первой части—башни и маленькія зародышевыя Солнца.

v

Соната „Змій“ даетъ примѣръ гораздо болѣе сложнаго внутренняго развитія темы. Это уже не простой переходъ отъ многого къ единому или отъ движенія безпорядочнаго къ движенію упорядоченному, а становленіе художественнаго или, если хотите, поэтическаго образа, символа—устремленіе этого образа къ самому сильному и высокому выраженію.

Символъ Змій имѣетъ вообще свое мистическое или даже эсотерическое значеніе. Но точное изслѣдованіе этого значенія не входитъ въ мою задачу. Что бы ни надлежало подразумѣвать подъ этимъ Зміемъ, мы сейчасъ должны видѣть въ немъ именно Змія и только еще попытаться углубить и расширить наше воспріятіе этого образа, сопоставивъ его съ большими общими ладами художественнаго міросозерцанія.

Змій занимаетъ совершенно особенное мѣсто въ природѣ, какъ предметъ созерцанія. Я думаю, что это основано на смутномъ атавистическомъ воспоминаніи древнихъ и первобытно-острыхъ впечатлѣній человѣка.

Первобытный человѣкъ вышелъ на лѣсную поляну, кругомъ нѣтъ ни тигра, ни буйвола, ни носорога, нѣтъ никого достойнаго съ нимъ помѣряться, и онъ спокоенъ; и вдругъ внизу въ травѣ какое то существо, оно копошится у ногъ и потому должно быть маленькимъ, безвреднымъ, но вотъ оно громадное и сильное и поражаетъ смертью непонятной и быстрой, какъ гибель боговъ. Въ смертельной борьбѣ мелькаетъ странная напряженность взора и ротъ, растянутый въ загадочную улыбку. И форма невѣдомаго непонятна, она полна жизни, не похожей ни

на какую жизнь; и ужасъ овладѣвалъ человекомъ, не похожій ни на какой ужасъ... Вѣка протекли, какъ мгновенія, и отъ всей остроты забытыхъ древнихъ ощущеній осталось одно—чувство загадочной жизни, не похожей ни на какую жизнь, но странно напряженной въ извивахъ змѣиного тѣла. Мысль и поэзія овладѣли образомъ Змѣи, и, переставъ быть опаснымъ врагомъ, онъ сохранилъ свое священное значеніе, онъ остался символомъ. Форма змѣи такъ проста и элементарна и въ то же время такъ глубоко выразительна, что является какъ бы живой, готовый отвлеченный символъ. Змѣй—противоположность прямой линіи. Прямая линія безжизненна—она есть главное, убѣдительнѣйшее выраженіе безжизненности; поэтому Змѣй, всегда извивающійся, и производитъ впечатлѣніе какой то жутко повышенной жизни. Но съ прямой линіей у насъ, въ силу весьма естественной символизациі, связано представленіе о правдѣ, о прямодушіи и искренности. И потому Змѣй становится выраженіемъ, если не самой лжи, то, по крайней мѣрѣ, тѣхъ усложненій и сплетеній духовной жизни, которыя кажутся ложью всѣмъ простодушнымъ людямъ, чья честность есть лишь неспособность подняться надъ элементарнѣйшимъ построениемъ жизни. Но именно въ этомъ извивающемся осложненіи жизни Змѣй становится знакомъ и даже носителемъ Мудрости. Змѣй есть хитроумное преодоленіе препятствій, умѣніе воспользоваться всякой лазейкой, сила, удесятеренная гибкостью, безшумный натискъ и безшумная побѣда...

Но въ мірѣ Чурляниса, мірѣ столь благомъ и столь свѣтломъ, что всякое зло въ немъ опадаетъ, какъ тяжкій осадокъ, до невидимаго дна жизни,—Змѣй очищенъ отъ всей двусмысленности; онъ странно и жутко мудръ, на тѣхъ предѣлахъ мудрости, гдѣ лишь недоумѣваетъ обычная совѣсть людей,—на границѣ иного Добра... И ради самой Красоты не ищите въ его Змѣи никакихъ аллегорій, никакого эмблемнаго смысла! Змѣй реально живетъ въ томъ мірѣ, который открылъ намъ Чурлянисъ, это полное, совершенное существо, одушевленное высшей, божественной, личной жизнью. Въ этомъ чудномъ мірѣ всякое живое существо есть Символъ, и всякій Символъ есть живое существо; и въ этомъ мірѣ, увѣ! человекъ оказался бы бездушнымъ, мертвымъ истуканомъ.

Построеніе первой части неизъяснимо. Три міра стоятъ на столбахъ, одинъ на другомъ, и въ каждомъ—свое небо. Это крайнее (миръ извѣстное) проявленіе особеннаго, свойственнаго пока только Чурлянису, воспріятія пространства, и самый яркій примѣръ 'множественности горизонтовъ'. Каждый 'міръ' является пейзажъ, упрощенный до того невѣроятнаго предѣла, котораго умѣлъ достигать Чурлянисъ. Циклоповскія постройки, исполинскія узорчатые стѣны, въ которыхъ открываются ходы, конца которыхъ не видно, загороженные легкими заборами. Пространственное 'взаимоположеніе' (das Nebeneinandersein) всего этого—ирраціонально въ высшей степени, но... убѣдительно! Наверху вулканъ: гора, увѣчанная огненнымъ дыханіемъ подземной тайны. И у подножія его—храмъ: знакъ того, что вездѣ, гдѣ присутствуетъ Тайна—вездѣ поклоненіе, молитва...

А вокругъ вулкана овился могучимъ извивомъ Змій, таинственный богъ этихъ странныхъ міровъ. Онъ еще какъ бы не отдѣлился отъ нихъ, отъ вещества, онъ какъ бы „влетенъ“ въ окружающую среду, еще не свободный, и тѣло его покоится на столбахъ въ колоссныхъ медленныхъ извивахъ; загадочно вопрошаетъ взоръ пурпурныхъ глазъ, уставленныхъ въ упоръ...

Геніальный образъ становленія! Этотъ Змій—лишь будущій богъ. Это—первая часть Сонаты.

Вторая и третья части являютъ намъ Змія уже въ полнотѣ обрѣтенной жизни, но въ частныхъ, случайныхъ проявленіяхъ ея. Вторая—антитетическая часть. И потому это существо, чей смыслъ—въ быстромъ извивающемся движеніи, въ повышенной жизненности этого движенія—взять въ состояніи покоя. Покой Змія; *Notturmo*. Тихій, зеркальный заливъ, мѣсяцъ—тихий богъ, чьи колдующіе лучи изливаютъ покой; и семь звѣздъ полукругомъ склонились къ закрою. По небу исполнинскія очертанія какихъ то башенъ, почти горъ, соединенныхъ заборомъ; быть можетъ, отдаленное сходство ихъ съ эвритмичною Лирой безсознательно сливается съ благой созвучностью зеркальной ночи. Вездѣ немного тихой жизни: птицы, стрекозы, цвѣты на ближнемъ берегѣ. А Змій, тотъ, для кого вся эта тишина—покоится на водахъ,—трижды поднимъ надъ ними свое тѣло, съ высоко вознесенной главой... Онъ слушаетъ гармонію молчанія.

Третья часть, эпизодная, задумана со смѣлостью великолѣпной. Змій, всегда ползущій на землѣ—летитъ, Змій, всегда извивающійся, выпрямился въ пареніи. Въ какихъ немыслимыхъ пространствахъ? Два утеса и башня (той же постройки, какъ стѣны первой части) поднялись до этой высоты, и на утесѣ стоитъ одинъ изъ тѣхъ, кто созерцаетъ тайны. Тройной пологъ звѣзднаго свѣта застилаетъ дали. Здѣсь Змій—уже обитатель сказочнаго чуда.

Но притинная *synthesis* его величія—еще впереди. Послѣдняя часть сонаты являетъ Змія въ какомъ то почти безтѣлесномъ просвѣтленіи. Громадный, бѣлый, сохранившій еще лишь общій смыслъ своей змѣиной формы, онъ ползетъ, ибо Змій долженъ ползти; но ползетъ онъ съ сверхъестественной силой, которая не знаетъ препятствій, прямо по хребту высокихъ горъ; и на много часовъ ходьбы протянулись чудовищные извивы. Свѣтлое тѣло его вырисовываетъ очертаніе хребта: здѣсь Змій—осіянность горъ въ ихъ устремленіи къ небу.

И онъ ползетъ къ исполинскому жертвеннику, на которомъ мерцаетъ тайной царственный вѣнецъ—священный знакъ его призванія; уже протянулъ онъ къ вѣнду свою призрачно-свѣтлую голову—еще мгновенье и *synthesis* совершилась—онъ царь, онъ богъ!

Соната „Змій“ во многихъ отношеніяхъ представляется мнѣ средоточіемъ въ творчествѣ Чурляниса (зѣто 1908 г.); она—одно изъ величайшихъ формальныхъ достиженій нашего времени. Глубина, съ которой онъ раскрылъ діалектически становленіе жизни въ Змѣѣ, и простота выраженія равно достойны изумленія.

Соната „Лѣто“¹ являетъ образецъ изумительной проникательности, съ которой Чурлянисъ умѣлъ выслѣдить пути діалектическаго становленія въ областяхъ, которыя могли бы показаться наименѣе для того пригодными. Задача, столь простая въ сонатѣ „Море“, что выполнение ея почти не выходитъ за предѣлы чистой схемности, усложняется для „Солнечной“ сонаты въ способахъ выраженія, пребывая, однако, простой по существу своему. Если бы Чурлянисъ не показалъ дальнѣйшихъ возможностей творчества, то эти двѣ сонаты, съ ихъ вполнѣ отвлеченными темами (переходъ отъ движенія безпорядочнаго къ движенію упорядоченному въ первой и отъ множества къ единству во второй), остались бы простымъ призывомъ, предзнаменованіемъ.

Но уже въ „Змѣ“ онъ показалъ, что есть живые, сложные образы, для которыхъ діалектическое развитіе есть какъ бы внутренній органическій законъ ихъ жизни. Наконецъ, въ Сонатѣ „Лѣто“ онъ подошелъ къ предмету, въ которомъ лишь геніальное прозрѣніе могло найти самую почву для сонатнаго построенія, возможность котораго еще почти очевидна въ „Змѣ“.

Мглистость знойныхъ дней — вотъ тема сонаты „Лѣто“. Въ трепетной, свѣтлой мглѣ, которая лѣтомъ насыщаетъ сказкой земные ландшафты, Чурлянисъ увидѣлъ смыслъ, сущность, душу лѣта.

Въ первой части онъ показалъ намъ зарожденіе священной Мглы. Безпредѣльное, свѣтлое море и много острововъ, разсѣянныхъ на всемъ его пространствѣ, одинъ большой близко передъ зрителемъ, другой еще большій въ отдаленіи. Висячіе мосты переброшены черезъ ущелья, чудный замокъ вѣнчаетъ одну изъ вершинъ. На меньшихъ островахъ высокостройныя деревья. Вся картина, съ эвритмічнымъ безпорядкомъ разбросанныхъ по морю острововъ, полна упоенія далей. Море изображено какъ бы видимое съ громадной высоты; поверхность его заполняетъ все пространство картины, а закрой² отодвинуть на самый верхъ ея. На самомъ же дѣлѣ черта закрой не изображена вовсе — море безъ горизонта. И это обстоятельство заставляетъ меня непреодолимо ощущать, что подъ видомъ моря съ островами здѣсь изображено небо съ его облаками — приемъ прекрасный, полный глубоко мистической поэзіи.³

И вотъ на всѣхъ островахъ стоятъ жертвенники, и на каждомъ изображенъ священный знакъ Солида, и на каждомъ горитъ всесоженіе, и съ cadaго высокимъ столбомъ поднимается жертвенный дымъ... Такъ рождается Лѣтняя Мгла служеніемъ Богу.

¹ Написана въ 1907 г.

² Что на безконечно богатомъ языкѣ, который мы называемъ роднымъ, такъ часто его не зналъ, означаетъ „горизонтъ“, какъ „начало невидимости“, въ отличіе отъ „овиди“, т. е. предѣльно-видимаго горизонта: Парусъ на овиди, корабль надъ закроемъ (Даль).

³ На одной изъ картинъ сонаты „Пирамиды“ облака изображены какъ страна съ лѣсомъ пальмъ. Воспріятіе міра у Чурляниса по богатству своему равнало его съ первобытнымъ человѣкомъ.

Вторая, антитетическая часть сонаты даетъ намъ отрицаніе темы со смѣлостью, гораздо большей, чѣмъ въ другихъ сонатахъ Чурляниса, но обычной въ сонатахъ музыкальных (ср. Beethoven op. 57 и ми. др.). Мглистость лѣта изображена отрицательно, какъ совершенная прозрачность воздуха надъ широкимъ просторомъ полей. Завѣса снята. И мы зримъ чудную тайну лѣта. Лѣто—время высшего напряженія жизни въ природѣ, и жизнь эта стоитъ передъ нами, какъ исполненное, невѣроятно громадное дерево. Два облачка опоясываютъ стволъ его у первыхъ вѣтвей. Но не изъ бесплодныхъ полей выросло это священное дерево жизни, а изъ пространства, занятого бѣдной деревушкой. Избы едва примѣтно ютятся между корнями его. Чурлянисъ возвышеннымъ символомъ этимъ возвеличилъ страданія и трудъ поселенъ—святенныхъ невольниковъ лѣта.¹

Третья, эпизодная часть являетъ намъ частное проявленіе темы—мглу, какъ возможность марева. Она, какъ и вся соната, исходитъ изъ глубочайшаго религіознаго чувства. Смыслъ этой картины изъясненъ мною выше.

Четвертая, синтетическая часть—мгла въ какой то міровой безднѣ, далеко внѣ условій земныхъ. Клубы ея наполняютъ пространство; въ просвѣты же ея изъ глубокихъ невидимыхъ нѣдръ вздымаются кирпичныя громады странныхъ зданій—сложныхъ неправильныхъ башенъ. Башни эти имѣютъ отдаленное, но несомнѣнное сходство съ великанами, у которыхъ руки подняты для благословенія. Конечно, для зрительнаго апофеоза мглы необходимо было ввести образы, ей посторонніе, ибо мгла сама по себѣ безобразна. Конечно, ощутить верховный смыслъ лѣта въ посылаемомъ намъ изъ невѣдомыхъ безднъ благословеніи и притомъ исходящемъ безсознательно отъ почти меоническихъ существъ,—величественное, вполне достойное Чурляниса представленіе,—потрясающій красотой *hylozoismos*! Зной—снѣжное благо.

Наконецъ, я рѣшаюсь утверждать, что въ смыслѣ особой эстетики начала XX вѣка, освятившей странный и неслыханный пріемъ: изъяснять воспріятіе при помощи сравненія съ совершенно несходнымъ предметомъ, слѣдуя законамъ тайнаго вдохновенія; эта попытка изобразить зной, нестерпимый лѣтній зной, какъ кирпичную стѣну—есть находка, которой позавидуютъ многіе мастера неожиданныхъ сопоставленій. Зной—кирпичная стѣна. Но съ другой стороны я не могу не признать, что непосредственно эти кирпичные великаны съ окнами вмѣсто глазъ и уступами кирпича вмѣсто носа дѣйствуютъ непріятно и грубо.

¹ Пожалуй это даже не *Yggdrasils Ask*—дерево скандинавскаго міва. Чурлянисъ такъ чуждъ литературныхъ вліяній, а дерево его такъ отлично своимъ христіански этическимъ значеніемъ... Но грѣшно было бы и видѣть въ чистой поэзіи этой картины какое бы то ни было народничество и направленство...

„Зодіакъ“

Цикль „Зодіакъ“ представляетъ послѣдовательность 12 небольшихъ картинъ, изображающихъ знаки солнечнаго пути. Всѣ онѣ цѣльно выдержаны на темныхъ „низахъ“ излюбленной Чурлянисомъ зеленой лѣстницы красокъ. Всѣ онѣ объединены изумительной, прямо захватывающей передачей темной озаренности ночного неба, „свѣта во мракѣ“. Пейзажные фоны являютъ шедевръ упрощенія въ передачѣ пространства. Вся совокупность этихъ картинъ—великолѣпный памятникъ высокой зрительной поэзіи.

Глубоко ощущается въ нихъ таинственная ночная жизнь этихъ двѣнадцати темныхъ божествъ, сомкнувшихъ вокругъ земли свое священное кольцо, вѣчно бодрствующихъ надъ нашей суетой, и для которыхъ тысячелѣтія текутъ, какъ мгновенія; съ неизъяснимымъ мастерствомъ далъ Чурлянисъ зрительную равнодѣйствующую жуткаго безмолвія міровыхъ просторовъ...

Общая схема всѣхъ картинъ—звѣрь (или вообще существо, божество, соотвѣтствующее знаку) въ пейзажѣ; надъ нимъ, въ небѣ, звѣздами или неяснымъ свѣтомъ намѣчена графическая эмблема; и Солнце на порогѣ своего дома. При этомъ Чурлянисъ не придерживался ни обычныхъ подробностей изображенія (напримѣръ, Дѣва у него не держитъ Колоса), ни принятаго звѣздочетами расположенія главныхъ звѣздъ (глазъ Тельца, сердце Льва и Скорпіона), ни дѣйствительнаго вида соотвѣтствующихъ созвѣздій (напр., течение воды въ „Водолеѣ“ совершенно не напоминаетъ тѣхъ „струящихся звѣздъ“, которыя объясняютъ названіе; и только символическая пропасть въ его толкованіи Блинецовъ могла быть навѣяна дѣйствительнымъ видомъ созвѣздія).

Таковы они въ порядкѣ ихъ вѣчно-недвижнаго шествія:

Овенъ, застывшій идолъ на высокоомъ, какъ небо, утѣсѣ; Телецъ, тяжело взлѣзающій изъ бездны на черныи шаръ земли,—потрясающее обоженіе подъяремнаго терпѣнія, небесное просвѣтленіе многострадальнаго труженика черной пахоти; Блинецы—два братскихъ существа, навѣки разъединенныхъ головокружительной пропастью, на днѣ которой горитъ зоря восхода, для насъ ужасающій символъ того, что въ вѣчности нѣтъ свершеній, что тамъ, гдѣ единственная мѣра всему—безконечность, стремленіе никогда не закончится встрѣчей... Ракъ, съ величіемъ бога пресмыкающійся среди неземнаго нагроможденія скалъ; Левъ, призрачное чудовище небесной пустыни (черезъ которую, со страннымъ мастерствомъ композиціоннаго упрощенія, художникъ разставилъ прямой рядъ пяти пальмъ, удивительно расширяющій масштабъ изображенія); Дѣва, темная внизу, просвѣтленнаяверху, среди небесной поросли цвѣтовъ стыдливо поднимающая лицо свое навстрѣчу лобзаньямъ пространства, навстрѣчу межзвѣзднымъ желаніямъ; Вѣсы, двѣ чаши какъ два корабля качаются на запредѣльномъ морѣ, чьи мѣрныя

волны отсчитываютъ мгновения вѣчности. Скорпионъ, небесно-злойный богъ вѣчнаго кощунства, который въ храмоподобно-сказочномъ жилищѣ своемъ терзаетъ ядовитой клешнею священный знакъ Солида; Стрѣлецъ, подъявившій свой дерзостный вызовъ надъ высочайшей, притинной вершиной мірозданія и поражающій небеснаго орла. Козерогъ, призрачно недвижный на подножій морского утеса надъ жуткимъ отраженіемъ крутыхъ роговъ. Водолей, блѣдный царь, изливающий влагу на темныя равнины неба (прямо изумительный шедевръ передачи пространственной шири при до крайняго предѣла простомъ пейзажѣ), и Рыбы въ темномъ морѣ.

VI

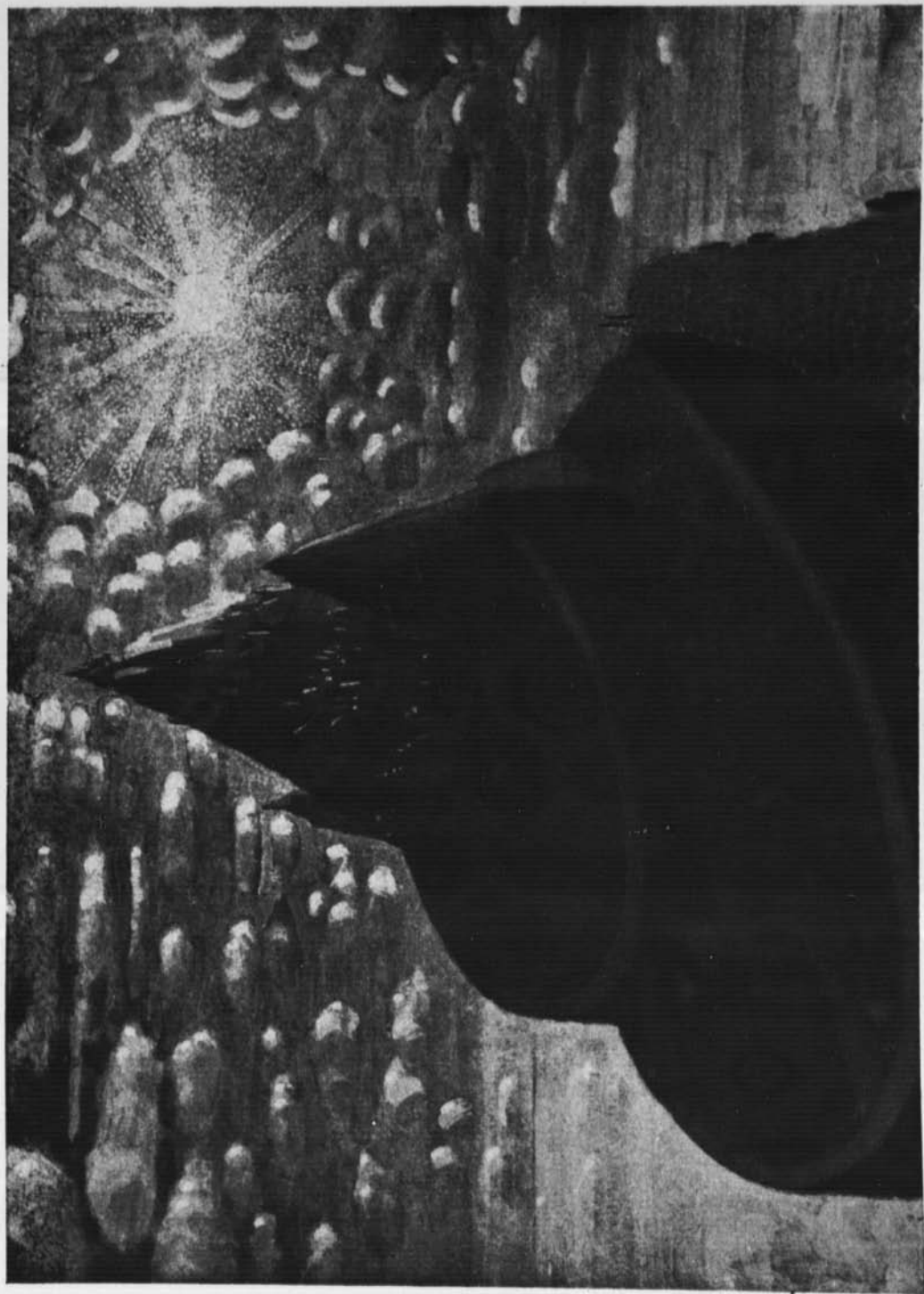
Много есть свидѣтельствъ въ его картинахъ того, въ какой удивительной мѣрѣ онъ обладалъ способностью первобытнаго человѣка видѣть живое существо во всякомъ живомъ явленіи. Такъ, есть картина, изображающая колокольню, повидимому, пристроенную къ большому собору, вечеромъ. Зданія стоятъ какъ темно-фіолетовыя тѣни на фонѣ зеленосумеречнаго неба; въ тотъ полный наважденія часъ, когда весь міръ какъ бы развеществляется въ призрачной силуэтности. Два колокола сильно качаются на колокольнѣ, ¹ а кто ихъ качаетъ, не видно. Это—колокола-самозвонъ, нѣсколько разъ встрѣчающіеся у Чурляниса, опять таки прекрасный анимистическій символъ, проявленіе чуткаго hylozoism'a. И звуки 'летятъ' съ колокольни въ пространство, и странную убѣдительность получаетъ это примелькавшееся выраженіе о 'летащемъ' звукѣ, когда мы видимъ на картинѣ ночную птицу, летящую отъ этой колокольни, ибо Чурлянисъ съ неподражаемымъ и неизъяснимымъ мастерствомъ сумѣлъ вложить единый смыслъ въ этотъ колоколъ и въ эту птицу...

Но жутко-пустыннымъ покажется міръ, который являлъ намъ Чурлянисъ, тому, кто мнитъ, что наша жизнь есть жизнь Вселенной!

Людей онъ почти не изображалъ. Вѣроятно, онъ зналъ эту страшную тайну, что Человѣкъ, со своимъ самоутвержденіемъ, своей кощунственной мечтой о личномъ безсмертіи, своей ненасытимой жаждой жизни—лишь жалкій отщепенецъ Бытія, самый далекій изъ всего сущаго отъ Единственного, который говоритъ: Я есмь. Онъ зналъ, что менѣе всего жизни—въ человѣкѣ. ²

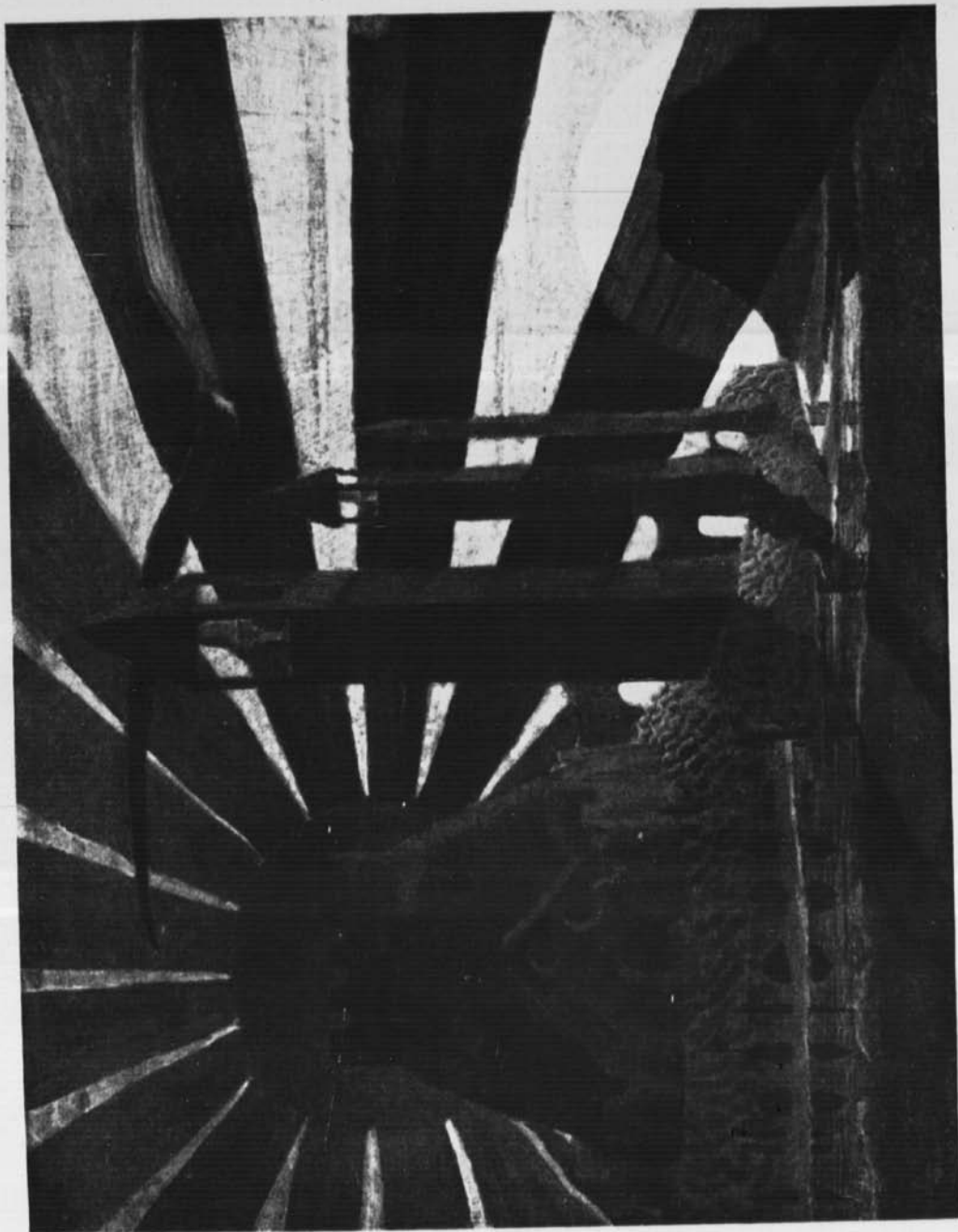
¹ На Западѣ, какъ извѣстно, качается самый колоколъ, а не языкъ, какъ у насъ.

² Мнѣ извѣстны лишь два случая, когда человѣческій образъ, какъ таковой, сталъ для него цѣлью эстетическаго исканія: въ одномъ изъ нихъ выборъ подобнаго предмета былъ для него вынужденнымъ—это Созвѣздія Стрѣльца и Дѣвы въ циклѣ 'Зодиакъ'. Вторымъ случаемъ является картина, стоящая особнякомъ въ его творчествѣ,—образъ слѣпнаго Существа, держащаго въ рукахъ своихъ нѣкій свѣтъ... Вообще же никогда у него какое бы то ни было живое существо



Н. К. Чурляк. 'Сказка' (темпера — 1909).

Н. Тschourlianis. 'Conte phantastique' (détrempe).



N. Tschoullimis. "Conte fantastique" (detrempe).
(App. à M. I. Sirawinsky).

H. K. Hypnum, *Cadmus' micropus*
(Col. H. Compensat. a. 10).

Когда ему открывалось видѣніе его чудеснаго міра, и онъ заносилъ его на картину когда онъ прозрѣвалъ, что въ томъ, что открывается ему, есть смыслъ,—онъ зналъ, что этотъ священный смыслъ не долженъ утонуть въ пучинахъ Безсознательнаго, и на картинѣ его появлялось то существо, въ чемъ сознаніи живетъ смыслъ откровения. Таковы его задумчивые Цари, духи вѣчнаго созерцанія, которыхъ мы всегда находимъ тамъ, гдѣ Тайна требуетъ молитвы. Они такъ царственны въ своемъ одиночествѣ, эти Цари, хотя у нихъ, вѣроятно, совсѣмъ нѣтъ подданныхъ, хотя они такъ покорны своему Господину... Созерцаніе, поклоненіе, молитва—вотъ назначеніе живыхъ у Чурляниса. Онъ видѣлъ въ мировомъ пространствѣ уединенныхъ братьевъ своего собственного духа...

Въ одной изъ частей триптиха изображенъ садъ; чаща сказочно причудливыхъ растений, какой то неземной адемы, освѣщенный двумя фонарями изъ звѣздъ и полуднѣй—космическими фонарями; внизу—колѣнопреклоненный старецъ въ темной порфирѣ, съ вѣнцомъ на головѣ...

Жизнь живыхъ была для него логично-необходимымъ выводомъ, послѣднимъ золотымъ звеномъ прекрасной цѣпи, увѣчаніемъ опредѣленныхъ настроеній. Когда онъ стоялъ передъ широкою овидью, проникаясь высочайшей поэзіей—поэзіей пространства, ему въ прозрачной глубинѣ таинственныхъ дальнихъ чудились какія то неземныя существа... Въ одной изъ послѣднихъ его картинъ, неоконченной, мы видимъ море, которому предѣлъ—лишь далекій закрой вечерняго неба; въ тотъ часъ, когда всѣ несмѣтныя единицы природы, еще полныя чаръ ушедшаго свѣтила, какъ будто взапуски кричатъ свои о немъ воспоминанія, и каждая волна восклицаетъ: «Оно было зеленое! багровое! синее! лиловое!» и только въ одномъ согласны всѣ онѣ, почти какъ люди субъективныя: что Оно было свѣтлое, свѣтлое! и такое прекрасное... Въ этотъ часъ закатныхъ наважденій Чурлянисъ увидѣлъ, что къ свѣтлому порогу, на которомъ еще горѣли слѣпящіе слѣды ушедшаго бога, протянулось шествіе невѣдомыхъ звѣрей, благоговѣйныхъ паломниковъ святыни свѣтлой... Другіе увидѣли бы тамъ лишь облака... Ибо не всѣмъ дано видѣть таинственныхъ жителей Міра Иного, который изображалъ Чурлянисъ. Онъ самъ иногда лишь съ усиліемъ разглядывалъ ихъ. Иногда они едва, едва замѣтны на его картинахъ. Многіе ли посѣтители его выставокъ, даже подавшіеся ирраціональному очарованію его картины, гдѣ Солнце восходитъ надъ озеромъ, посылая въ пространство стаи сверкающей-птицъ, многіе ли замѣтили дворцы и замки вокругъ озера? Или неясные образы колѣнопреклоненныхъ въ одной изъ частей сонаты Хаосъ; символъ изначальныхъ молитвъ, символъ того, что, едва шевельнулась Бездна первымъ содроганіемъ жизни, уже Религія, эта сестра-близнецъ самой Жизни, послала къ Творцу неясный лепетъ первыхъ славословій...

не является обособленнымъ, замкнутымъ въ себѣ, самодовлѣющимъ проявленіемъ жизни. У него живетъ Единое Все. И лишь частичнымъ сосредоточеніемъ всеобщей жизни здѣсь или тамъ является живое существо. Каждое такое существо живетъ лишь общимъ смысломъ среды.

Въ одномъ его видѣніи какой то растительной чащи, которая полна порзіей вертикальнаго устремленія цвѣтовъ и висящихъ стеблей, нѣжныя бабочки летятъ, какъ внезапно одушевленные порожденія зеленовато-желтаго теплаго фона.

Я уже указалъ, въ другомъ порядкѣ изложенія, на духовъ, населяющихъ его ночной лѣсъ. Но образы живыхъ не всегда нужны были ему для передачи той Большой Жизни, Vita Maior, пророкомъ которой онъ былъ посланъ. Онъ зналъ тайну начертательнаго изображенія жизни. Все наше зрительное ощущеніе жизни сводится, быть можетъ, къ простой оцѣнкѣ опредѣленныхъ кривыхъ линій. Только наличность такихъ линій въ данномъ предметѣ, напримѣръ, мраморномъ изваяніи или неподвижномъ тѣлѣ человека, заставляетъ насъ ощутить въ немъ жизнь; отсутствіе такихъ линій непогрѣшимо позволяетъ намъ почувствовать безжизненность многихъ движущихся предметовъ.

Одна изъ величайшихъ тайнъ изобразительныхъ искусствъ—обобщеніе этихъ жизненныхъ кривыхъ до того, чтобы очертаніе человѣческаго тѣла и очертаніе горъ были объединены, какъ частности единой жизни міра.

Эта начертательная передача жизни была примѣнена Чурлянисомъ главнымъ образомъ для истолкованія жизни растений. Вездѣ стволы, стебли—эта господствующая вертикаль всей земной жизни—осложнены у него таинственно многозначительной и убѣдительной кривизной начертанія. Въ этой кривизнѣ—вся жизненность ихъ устремленія вверхъ.

Трепетнымъ извивомъ стволовъ, дрожью усилія, беззавѣтнаго устремленія вверхъ, къ свѣту, къ небу, одушевлено его видѣніе лѣса.

Быть можетъ, древнія—на нашъ счетъ чудовищно древнія—эволюція растительныхъ формъ, стремленіе растительной жизни къ высшему выраженію, таинственно продолжалась въ творческихъ грезахъ его духа на пути къ невозможно прекраснымъ достиженіямъ... Напримѣръ, испанскіе цвѣты въ его 'китайской композиціи', которые почти летаютъ какъ бабочки, соединяя двѣ прекрасныя возможности жизни; хотя это, пожалуй, лишь обычная греза красивой сказки: и въ этомъ смыслѣ болѣе значительно другое его произведеніе, гдѣ замѣтно исканіе именно 'эволюціонно-органичныхъ' формъ неслыханно повышенной жизни растений. Это небольшая картина, почти 'этюдь': синій лѣсной омутъ; кругомъ него какая то хаотная поросль громадныхъ цвѣтовъ, почти безкрасочныхъ, звѣздообразныхъ: и жутко чувствуется, что эти звѣзды шевелятся, ибо живутъ; а дальше снопами протянулись какія то странныя щупальца, такъ явно вытянутыя, устремленныя въ одну сторону, что какъ бы темная воля явствуетъ въ нихъ... О, страшно забрести въ заповѣдныя тайники природы... Природы или сказки?.. Не знаю. Я знаю лишь, что сказка иногда становится прозрѣніемъ.

VII

Безчисленные зданія встрѣчаются на картинахъ Чурляниса. Часто даже основнымъ заданіемъ картины является архитектура, хотя бы въ пейзажномъ своемъ выраженіи—напримѣръ, видъ города. Правда, чисто архитектурная сущность зданій остается ему совершенно чуждой; да и трудно было бы требовать того у человѣка, который къ живописи подошелъ отъ музыки. Это даже не зданія, а какъ бы зрительныя отраженія зданій, которыя къ настоящимъ строеніямъ относятся, какъ привидѣнія къ живому человѣку. Въ нихъ совершенно отсутствуетъ та душа архитектуры, которую можно назвать „конструктивностью“.

Именно зданія, быть можетъ, болѣе всего придаютъ картинамъ Чурляниса обличіе сновидѣній. Они не только почти невещественны, какъ весь міръ Чурляниса, но, главное, они не обладаютъ свойствами „построенности“, стойкости; чувствуется, что зданіе, дѣйствительно возведенное, ни при какихъ условіяхъ воспріятія не могло бы восприниматься такъ.

Затѣмъ зданія эти глубоко нецѣлесообразны, и это свойство, здѣсь вполне положительное, проводится имъ съ большимъ мастерствомъ. Дѣло въ томъ, что зодчество есть единственное искусство, для котораго цѣлесообразность является необходимымъ и опредѣляющимъ условіемъ. Всякое зданіе,—будь то храмъ, театръ, дворецъ, жилой домъ или маякъ,—всегда строится въ полномъ и художественно необходимомъ соотвѣтствіи со своимъ назначеніемъ. Болѣе того, назначеніе это должно, по основному требованію зодческой эстетики, легко усматриваться изъ внѣшняго вида зданія. Я совершенно не предпрѣшаю здѣсь глубокаго вопроса о томъ, насколько это требованіе необходимо вытекаетъ изъ абсолютной сущности зодчества; или, вопрошая острѣе,—возможно ли зданіе совершенно безцѣльное и притомъ прекрасное, или даже,—не будетъ ли именно самое безцѣльное зданіе самымъ прекраснымъ. Намъ важно только то, что въ мірѣ Чурляниса зданія должны быть если не безцѣльны, то, по крайней мѣрѣ, нецѣлесообразны въ нашемъ смыслѣ. Или, точнѣе, возможная ихъ цѣль не должна явствовать для насъ изъ ихъ вида. Дѣйствительно, эта всегда очевидная цѣль придаетъ нашимъ зданіямъ отпечатокъ неизбыточной трезвой житейскости. Осуществленное зодчество—единственное искусство, не допускающее сказки. Вотъ почему во всякой сказкѣ говорится лишь о такихъ зданіяхъ, которыхъ нельзя было бы вещественно построить.

Таковы зданія и у Чурляниса, ибо творчество его есть сказка. Такъ какъ въ зрительномъ воспріятіи міра у Чурляниса всегда господствуетъ вертикаль, то и въ зодчествѣ на его картинахъ господствуетъ башня. Всякая вертикаль есть отрицаніе земной жизни, неудовлетворенное исканіе надземной тайны, тревога, мятѣжь. Каждая башня хочетъ быть Вавилонской башней и упереться въ небо; но пока это невозможно, она есть лишь тревожный призывъ... Городъ, который грезился Чурлянису,

который изобразилъ онъ много разъ, почти сплошь состоитъ изъ башенъ; такого города нѣтъ на землѣ, и лишь обратный есть, противоположный, глубоко враждебный ему по смыслу своему—городъ торжествующей горизонтали, городъ власти и земныхъ самодовольствъ, нашъ великолѣпный трагедійный Петербургъ...¹

Какой народъ обитаетъ въ городѣ Чурляниса? Означаетъ ли это множество башенъ какой то хаосъ безчисленныхъ своеволий, нечеловѣческое безначаліе существъ, изъ которыхъ каждое строить себѣ свой Вавилонъ и изъ собственной башни лѣзетъ на приступъ неба? Такой городъ едва ли можетъ существовать въ покойно свѣтломъ мірѣ Чурляниса. Не мятежъ противъ неба, а молитву къ нему означаютъ здѣсь башни.²

Безмолвно спокоенъ, быть можетъ пустыненъ этотъ Городъ. И съ геніальной способностью своей къ антитетическому постиженію всякой истины, Чурлянисъ дополнилъ свое видѣніе этого свѣтлаго Города Молитвы другимъ, похожимъ Городомъ Кошунства. Такъ видѣлъ мудрый тождество Зенита и Надира!

Наполняя башнями свои видѣнія, Чурлянисъ остался чуждымъ той вѣтви зодчества, которая башню сдѣлала главнымъ средствомъ выраженія—готика. Готика родилась изъ того же стремленія вверхъ, изъ того же исканія надземной тайны, но не сумѣла соблюсти свою правду. Готика—трагедія, которая залюбовалась собственнымъ страданіемъ, и возгордилась имъ, и изъ тревоги своей создала себѣ вѣнецъ и украшенія. Простыя, суровыя башни Чурляниса правдивѣ готическихъ устремленій... Онъ избѣгалъ и купола, ибо куполъ—стремленіе вверхъ, которое само себя ограничило, это вѣра, которая перестала быть исканіемъ и превратилась въ догматъ, любимая форма торжествующихъ земныхъ церквей...

Подробное изученіе зодческихъ формъ у Чурляниса показываетъ, однако, большое ихъ разнообразіе. Колоната являлась для него, вѣроятно, совокупностью вертикалей, а не горизонталю, какъ въ обычномъ зодествѣ. Кромѣ того, четкая на фонѣ неба, она была для него въ значительной степени начертательнымъ, а не зодческимъ достиженіемъ (ср. колонаты во „Всадникѣ“ наверху, въ „Царяхъ“ и т. д.). Иногда есть намекъ на арабскій стиль—столь близкій всякой сказкѣ.

Вообще же—неясный хаосъ сказочныхъ видѣній.

Но зодчество имѣло для Чурляниса еще иное великое и чудное значеніе. Въ другомъ порядкѣ изложенія я указываю, что вещество было для него, отчасти, лишь способомъ придать видимость пространству и ритмично подраздѣлить его. Конечно, зодчество, являющееся въ извѣстной степени именно пространственной ритмовкой вещества, давало ему большія возможности въ этомъ отношеніи.³

¹ Глубоко показательно, что циклъ „Городъ Чурлянисъ“ разработалъ именно въ Петербургѣ въ 1908 г.

² Такъ отпадаетъ сходство съ анархійными городами средневѣковья, обломкомъ которыхъ остался С. Джимианио-Прекраснобашенный.

³ Любопытно вникнуть въ противоположеніе этихъ двухъ формулъ: пространственная ритмовка вещества у зодчихъ и вещественная ритмовка пространства у Чурляниса.

Чистѣйшимъ примѣромъ этого геніальнаго исканія является видѣніе Духа, сидящаго на престольномъ утесѣ, среди почти отвлеченнаго чертога. Въ основѣ этой картины лежатъ величайшія Тайны. Быть можетъ здѣсь утверждается тождество Пространства и Жизни. Пространство, эта первостихія Чурлянисова творчества, есть, въ самомъ существѣ своемъ, возможность бытія. Пространство—потенціальная Жизнь. Этотъ Духъ, сидящій на престольномъ утесѣ,—лишь логическій выводъ, сосредоточенный смыслъ даннаго объема. Либо наоборотъ—этотъ воздушный чертогъ со скалою-престоломъ лишь необходимая среда даннаго Духа живого, возможность его бытія, вещественное выраженіе его воли къ бытію. Они такъ глубоко едины, чертогъ и его Обитатель. Этотъ утесъ такъ неизбежно поднялся изъ смысла этого объема, къ вершинѣ смысла этой жизни...

Какая простая и головокружительная мысль—что Творцу достаточно было начертать въ пространствѣ нѣсколько линій, ограничивающихъ опредѣленный объемъ, чтобы въ этомъ объемѣ тотчасъ же самъ собою зародился Духъ, какъ жизнь этой геометріи!¹

И здѣсь этотъ свѣтлый Духъ, глядящій въ даль немеркнувшей зари, которая не свѣтлѣе, однако, его заревого крыла; этотъ Духъ такъ похожъ своей свѣтлой мечтой на легкія, невѣсомыя стѣны своего чертога, на эти стройные столбы и переходы...

VIII

На одной изъ картинъ его, которая выставилась подъ обозначеніемъ „Сказка“, видна вершина горы, за которой простираются необъятные дальноры. Надъ нею въ синемъ небѣ паритъ исполинскій орелъ, съ своеобразно стилизованнымъ изломомъ могучаго крыла. Орелъ этотъ—знаменіе власти; гора эта—престолъ великаго царства, которому рубежъ—безконечно далекая овидь. И Царь сидитъ во славіи на этомъ престолѣ, повелитель насыщенныхъ свѣтомъ просторовъ,—дитя, на травѣ, безпомощное и хрупкое, съ по дѣтски большой безволосой головкой, протягивающее слабыя ручки свои къ самому нѣжно-непрочному изъ цвѣтовъ—одуванчику... И странно волнуетъ эта оцаренная слабость, Дитя мистично державное въ своей пустой забавѣ, этотъ властитель Вселенной, который средь всѣхъ послушныхъ ему далей хочетъ видѣть одинъ цвѣтокъ...

Прозрѣніе міровой жизни, въ океанѣ которой наша людская жизнь—случайная пѣна; прозрѣніе, въ которомъ весь смыслъ міеотворчества, одушевляло его мечту.

¹ Эта мысль лежитъ въ основѣ всякаго прекраснаго зодчества. Въ храмѣ божество на престолѣ должно логически вытекать изъ зодческихъ формъ. Царь, возсѣдающій въ Престольной Палатѣ своей, сливается съ ней въ единое цѣлое...

Иногда ощущение избыточности этой жизни, какъ бы хлещущей черезъ край возможнаго, приводило его къ изображенію явленій, до нелѣпости несоразмѣрныхъ съ нашимъ опытомъ. Такъ въ картинѣ „Царя“.

Лѣсъ, исполинскій и жуткій; ночь; нездѣшнія звѣзды мерцаютъ сквозь чашу причудливо изогнутыхъ вѣтвей; ночь, болѣе глубокая, чѣмъ наши ночи, лѣсъ болѣе молчаливый, чѣмъ наши лѣса; гдѣ то далеко, въ узкомъ просиѣтѣ, тонкоколонный храмъ, какъ тѣнь на фонѣ мрака; и два великана-Царя, въ расшитыхъ цвѣтами мантияхъ; одинъ опирается на мечъ, другой бережно держитъ въ рукахъ кусочекъ нашего земнаго, „дѣйствительнаго“ міра: цѣлую усадьбу, со всѣми строеніями, садомъ, въ яркомъ дневномъ свѣтѣ; и оба, склонившись, задумчиво смотрятъ... Что это за усадьба? Кто въ ней живетъ? Мы этого не знаемъ. Но чувствуется, что каково бы ни было таинство любви, рожденія или смерти, которое происходитъ въ этомъ домѣ, оно пріобрѣтаетъ какой то новый углубленный смыслъ подъ внимательнымъ взоромъ этихъ призрачныхъ великановъ. Особенность этой картины, ради которой я здѣсь говорю о ней, въ томъ, что по многимъ вѣтвямъ въ лѣсу, кругомъ царей, расположены какія то маленькія зданія, домики, и ходитъ множество людей. Они почти совсѣмъ незамѣтны, но тѣмъ больше поражаютъ они того, кто ихъ увидѣлъ, своей необъяснимостью. Мнѣ говорили, что на вопросъ: „зачѣмъ онъ помѣстилъ на деревьяхъ дома и людей?“ Чурлянисъ отвѣтилъ только: „А почему мнѣ было ихъ туда не помѣщать?“ Прекрасный отвѣтъ, наивный, но мудрый! Дѣйствительно, почему, въ угоду какой правдѣ было ему не показать, какой безконечный избытокъ жизни ощущалъ онъ въ лѣсу, гдѣ каждая вѣтка была для него цѣлымъ живымъ міркомъ...

Образцомъ вдохновеннаго миеотворчества мнѣ представляется одна подробность картины, которая на выставкѣ 1912 г. въ Петербургѣ была помѣщена отдѣльно подъ названіемъ „Прелюдъ“, но которая, быть можетъ, находится въ связи съ соавтой Солнца.¹

На ней изображенъ восходъ солнца. Лучи уже вырвались на свободу, а по небу полетѣли мириады огненныхъ птицъ—великолѣпное анимистическое истолкованіе тѣхъ несчетныхъ сверканій, которымъ наполняютъ пространство свѣтлыя чары утра. Эта „мысль“ была бы жемчужиной въ лучшихъ поэтическихъ „описаніяхъ“ восхода.

Въ благомъ, упокоенно-радостномъ мірѣ Чурляниса нѣтъ мѣста злу. Среди многихъ картинъ его, бывшихъ въ Петербургѣ въ 1912 г., я знаю лишь одну, гдѣ омрачилось видѣніе его. Это хмарная „Сказка“ о Городѣ Зла, въ которой зловищая бурая краска примѣшивается къ любимой его зеленой лѣстницѣ цвѣтовъ. Здѣсь высятся темныя храмы Зла; за ними башни, столпы, на которыхъ покоятся

¹ Она могла бы въ ней занять мѣсто 3-ей, эпизодической, части.

какія то непонятныя глыбы, подъ страшнымъ, зеленовато бурымъ небомъ: вездѣ у него башня означаетъ самымъ существомъ своимъ живое устремленіе къ идеалу; здѣсь башни выражаютъ одну лишь темную гордыню. Страшна эта главная улиткообразная башня съ ея медленнымъ, пологимъ винтовымъ подъемомъ; чуется жуткое, непонятное, нечеловѣческое терпѣніе тѣхъ существъ, которыя зачѣмъ то медленно поднимаются вдоль этихъ оконъ-бойницъ по безконечнымъ оборотамъ...

А кто этотъ залетный гость на мрачномъ стогаѣ, этотъ черный крылатый исполинъ? Зналъ ли это Чурлянисъ? Едва ли. Въ случайномъ видѣніи Зло онъ не успѣлъ подмѣтить ни воли его, ни дѣйствія. Зло осталось тайной для мудраго ясновидца.

Зло есть темный ликъ Воли, зло есть движеніе и дѣйствіе. Но воля, дѣйствіе, движеніе были чужды духу Чурляниса. Его міръ неподвиженъ, какъ Вѣчное Благо. Это міръ совершенной озаренности: смотрите, въ немъ совсѣмъ нѣтъ тѣней! Тѣнь родилась, когда свѣтъ сталъ движеніемъ. Зло родилось, когда добро стало дѣйствіемъ. Первымъ словомъ Творца было: да будетъ Свѣтъ! Но тѣни Онъ позволилъ быть лишь на четвертый день, зачѣмъ вы это забыли, люди?

Въ наши дни 'кинетической этики' творчество Чурляниса становится цѣлымъ откровеніемъ 'добра иного', которому учать насъ его задумчивые, молчаливые дары...

Однако, онъ умѣлъ живописно передавать дѣйствіе и волю, когда это нужно было. Съ подобнымъ заданіемъ онъ дважды встрѣтился въ Кругѣ Зодіака. Въ Скорпионѣ онъ изобразилъ темную волю къ попранію святыни, и эта картина—жуткій надиръ всего его творчества. О, вѣрьте, нелегко ему было признать, что Небо вмѣщаетъ кощунство!—Чистую волю къ дѣйствію, гордую и смертоносную безъ злобы, притинный вызовъ знаменуетъ въ Зодіакѣ Стрѣлецъ. Высокомѣрному богу вершинъ зенить—лишь цѣль для стрѣлы! Глубокій Символь: гордость нужна, мятежъ необходимъ, ибо не однимъ лишь преклоненіемъ рабовъ измѣряется величіе Царей: мятежъ Денницы—лишь обратный ликъ служенія серафимовъ. Тотъ, Кто создалъ горнія вершины, волилъ гордость; Тотъ, Кто создалъ молнію и вихрь, волилъ вызовъ.

Апофеозомъ жизни и воли является, конечно, финалъ сонаты 'Змій'... Но здѣсь воля Змія къ царскому величію вынесена далеко за предѣлы земныхъ желаній и борьбы...

Чуждый движенія, Чурлянисъ почти не изображалъ его. Его міръ неподвиженъ. Нѣтъ у него вообще и техническихъ приѣмовъ для передачи движенія. Я знаю только одну его картину, гдѣ онъ явно имѣлъ въ виду задачу чистаго движенія, и мнѣ кажется, что, какъ всегда, этотъ удивительный художникъ сразу нашелъ въ ней, какъ то совсѣмъ 'подъ рукой', техническую возможность выразить то, что хотѣлъ.

На этой картинѣ красновато-огненная молнія разсѣкаетъ тучу мглы и пыли, и туча эта несется въ яростномъ вихрѣ, смятенно крутятся и скрывая землю, такъ что лишь два трепетно нѣжныхъ деревца прорвались сквозь багрово вспыхнувшую подъ молніей мглу. Движеніе этой, правда, совершенно аморфной тучи передано весьма убѣдительно, хотя и со свойственной Чурлянису 'стилизацией' въ начертательномъ упрощеніи.

Наоборотъ, подлинное отношеніе свое къ движенію Чурлянисъ выразилъ въ другомъ, весьма показательномъ для него изображеніи молніи.¹ Одно изъ потрясающихъ его твореній!

Здѣсь море и туча. И туча, какъ каменный покровъ, нависла надъ водою; свободный морской просторъ замкнулся, какъ пещера. Семь молній вонзились въ дальній берегъ и какъ бы застыли: окаменѣвшая мгновенность, вѣчныя молніи! И вся картина мрачна и ужасна для насъ, не умѣющихъ видѣть...

Это не молніи, а какъ бы Платонова Идея молніи; та Первомолнія, которая вѣчной неизмѣнностью своей творитъ всѣ мгновенныя сверканія грозъ. Такъ видѣлъ Чурлянисъ Платоновъ міръ идей.

IX

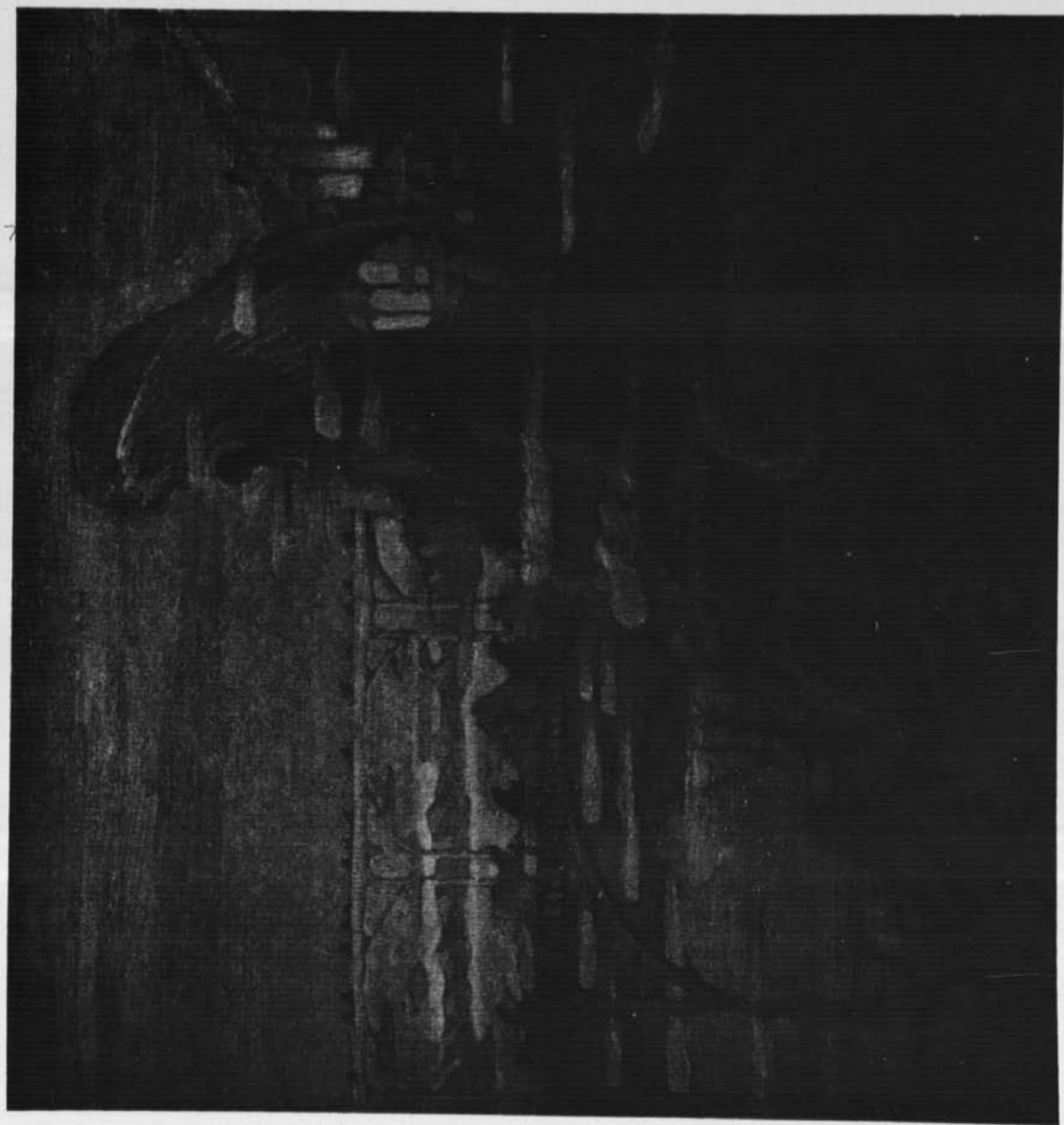
Живописное мастерство Чурляниса слагается—изъ совершеннаго неумѣнія передать ощущеніе вещества, намѣренно бѣдныхъ красокъ, часто безпомощнаго рисунка и такого чувства пространственныхъ отношеній, которому могутъ позавидовать величайшіе художники.

Зрительное воспріятіе міра было у него полярно противоположно тому воспріятію, которое породило искусство валиія. Оно, дѣйствительно, граничитъ со слуховымъ музыкальнымъ воспріятіемъ, но не въ томъ смыслѣ, въ какомъ понимаютъ это ходячіе смѣслители искусствъ. А для правильнаго объясненія мѣста, которое занимаетъ Чурлянисъ въ общей системѣ духовной жизни, потребовалось бы такое конечное сведеніе всей эстетики къ изначальному воспріятію Числа, Массы, Силы, Движенія, которое еще долго не будетъ доступно нашей наукѣ.

Говоря о 'неумѣніи' Чурляниса живописно передать зрительное ощущеніе вещества, я сталъ на точку зрѣнія господствующей живописи. Для цѣлей же его творчества это неумѣніе было лишь особеннымъ и притомъ вполне цѣлесообразнымъ мастерствомъ.

Міръ, который изображалъ онъ, почти невеществененъ. Часто представляется, что вещество было нужно ему лишь для того, чтобы сдѣлать видимымъ пространство и чтобы внести въ это пространство ритмическія подраздѣленія.

¹ Обѣ 'Молніи' написаны лѣтомъ 1909 г.



Н. К. Чурлянис. Прелюдъ (темпера—1909).

N. Tschourlanis. Prelude (ditrempe).



И. К. Курганов. "Заспан", неоконченное произведение
(театр, 1989).

Н. Тшкурлианис. "Je couchant", oeuvre inachevée
(détrempe).

Есть дивное царство неиспользованной, почти необсѣдованной красоты въ этой невещественной видимости чистаго пространства. Чурлянисъ былъ ея пророкомъ,—быть можетъ, первымъ, и потому гениальнымъ.

Сознательныя усилія изобразительныхъ искусствъ во всѣ времена были направлены въ обратную сторону; въ частности, наше время предъявило живописи необычайно высокія требованія, именно въ смыслъ возможно большаго ‚овеществленія‘ чистой видимости; однородныя требованія могутъ быть выявлены, какъ главная двигательная сила всѣхъ законченныхъ въ себѣ ‚эпохъ‘ искусства, и только графика (въ точномъ и узкомъ значеніи) иногда, вскользь, почти случайно преслѣдовала цѣли ‚геометризаціи‘ зрительнаго воспріятія.¹

Быть можетъ, именно въ этомъ порядкѣ мысли нужно искать исчерпывающее разрѣшеніе вопроса о ‚музыкальности‘ картинъ Чурляниса: искусство его родственно музыкѣ по чисто отрицательному сходству; оно, какъ и музыка, совершенно не включаетъ эстетическую категорію массы, лежащую въ основѣ изобразительныхъ искусствъ. Во всякомъ случаѣ сама по себѣ задача невещественнаго, геометричнаго воспріятія такъ несомнѣнно относится къ чисто зрительной жизни духа, такъ мало имѣетъ она общаго съ какой бы то ни было словесной поэзіей, литературой, идеологіей и т. д., что это одно доказываетъ—въ какой мѣрѣ Чурлянисъ былъ подлинный живописецъ, работавшій надъ глубочайшими вопросами своего искусства, хотя и съ полною независимой отъ господствующихъ теченій интуиціей.

Подобное отношеніе къ веществу предвѣщаетъ въ значительной мѣрѣ всю технику Чурляниса.

Конечно, форма вещей занимала его лишь отчасти. Онъ совершенно не зналъ ваятельнаго подхода къ ней, столь обычнаго у современныхъ живописцевъ. Однако, при всей своей односторонности чувство формы вещей у него было глубоко и остро, иногда же достигало рѣдкой напряженности. Громадное значеніе, которое у него имѣетъ зодчество; выборъ, по ихъ чисто формальной красотѣ, такихъ предметовъ изображенія, какъ Змій въ сонатѣ, описанной выше; его проникновеніе въ формальную выразительность растительныхъ стеблей, которымъ онъ умѣлъ сообщать такую жизненность,—все это неопровержимо доказываетъ, опять таки, чисто живописное содержаніе его творчества. Чисто начертательныя достиженія его иногда впечатлѣютъ необычайно.

Верховная цѣль всѣхъ исканій для художниковъ формы вещей—человѣческій образъ—не занималъ его совершенно. Я уже указалъ на это въ другомъ порядкѣ изложенія, а равно и на то, что глубокая сила анимизма, бывшая въ немъ, проявлялась очень сдержанно и мало населяла его картины живыми существами. Все это, въ связи

¹ Я настаиваю на выраженіи ‚геометризація воспріятія‘, которое, конечно, да не сопоставятъ съ ‚кубизмомъ‘, представляющимъ, очевидно, одно изъ крайнихъ достиженій ‚овеществленнаго‘ искусства.

съ общимъ отношеніемъ его къ веществу, дѣлало его чуждымъ задачъ рисунка въ собственномъ значеніи. Многіе предметы замѣнялъ онъ какими то графическими эмблемами этихъ предметовъ.¹

Въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда онъ сталкивался съ задачами, которыя мы привыкли рѣшать согласно требованіямъ 'реализма', рисунокъ его кажется безпомощнымъ, но безпомощнымъ, какъ рисунокъ 'первобытныхъ'.

Таковъ, напримѣръ, парящій орелъ въ Сказкѣ, о которой я уже говорилъ... О, какъ нужно всегда помнить, что въ настоящей исторіи искусствъ, той исторіи, которая еще не написана, именно 'реализмъ XIX в.' есть величайшая изъ условностей.

По отношенію къ тѣмъ художникамъ, захватившимъ власть въ XIX вѣкѣ, для которыхъ виѣшніе приемы мастерства, техника, становятся цѣлью творчества, Чурлянисъ является полнымъ противоположеніемъ. Главное ходячее побужденіе къ творчеству, — желаніе разрѣшить именно данную техническую задачу, — всегда имѣетъ для него второстепенное значеніе. Даже въ тѣхъ 'техническихъ этюдахъ', въ которыхъ онъ давалъ свой синтезъ вертикалей, онъ преслѣдуетъ инныя заданія, ближайшее выясненіе которыхъ не подъ силу, кажется, нашей ходячей эстетикѣ.² Техника была для Чурляниса средствомъ, объ усовершенствованіи котораго онъ нисколько не заботился, твердо вѣря, что оно во всякое время окажется подъ рукою, и притомъ ровно въ той мѣрѣ, которая потребна въ данномъ случаѣ. И онъ ни разу не ошибся въ этомъ наивномъ расчетѣ, какъ никогда не ошибались въ немъ такъ же ощущавшіе 'первобытные'.

Это видно въ отношеніи краски еще болѣе, чѣмъ въ отношеніи рисунка. Онъ очень быстро освободился отъ случайностей, неизбѣжныхъ въ самомъ началѣ работы. Такъ, напримѣръ, безъ всякой разработки въ дальнѣйшемъ остались тѣ исканія, которыя осуществилъ онъ въ раннемъ циклѣ 'Буря' (1905 г.), съ явнымъ стремленіемъ — какъ то совсѣмъ необычно для Чурляниса — 'углубить' синеву воды.

То же можно сказать о созданномъ въ тѣ же первые годы 'Спокойствіи', съ попыткой дать свѣтовую дифференціацію перспективной прозрачности воздуха надъ моремъ при данномъ освѣщеніи: впослѣдствіи Чурлянисъ былъ поглощенъ истолкованіемъ Мира Иного, въ которомъ нѣтъ случайныхъ условий освѣщенія или прозрачности..... Когда же онъ въ своемъ 'Рехъ' опять встрѣтился съ нѣсколько сходнымъ заданіемъ, онъ разрѣшилъ его уже съ совершенно инымъ мастерствомъ упрощенія.

¹ Да не создается недоразумѣнія! Есть громадная разниа между мертвой эмблемой отвлеченнаго понятія (напр., сова-мудрость), которая губитъ искусство, и начертательной эмблемой зрительнаго впечатлѣнія, свойственной всякому первобытному искусству.

² Ибо здѣсь лишь началомъ работъ явился бы полный пересмотръ всего вопроса о взаимоотношеніи воспріятія къ воспроизведенію, тождественность которыхъ такъ увѣренно, но такъ бездоказательно провозгласилъ XIX вѣкъ.

И очень скоро обрѣлъ онъ ту технику красокъ, которой онъ пользовался въ большей части плодовъ своего трагически короткаго творчества. Онъ выработалъ короткіе, но тонкіе лѣстничные наборы оттѣнковъ (гаммы, какъ принято говорить), отчасти лишь разновидности главной зеленой лѣстницы, въ оттѣнки которой раскрашенъ міръ его мистическаго созерцанія. Часто встрѣчается еще другая, теплая желтая лѣстница и болѣе подчиненная—фіолетовая. Цѣлыя роскошныя царства красокъ остались для него совершенно невѣдомыми: всѣ цвѣта, связанные съ плотской, чувственной жизнью вещества, тѣ, о которыхъ кто то мѣтко сказалъ: цвѣтъ,—это страстность вещей. Едва ли не ультрамаринъ являлся для него предѣломъ ,крика', который могъ онъ допустить въ своихъ сладостныхъ, нѣжныхъ ,созвучіяхъ'!

Чурлянисъ любилъ оставаться въ предѣлахъ одной краски или красокъ, къ ней близкихъ; поэтому чуждъ остался онъ и главныхъ задачъ господствующей техники въ этой области, отчасти даже самаго закона относительности цвѣтовъ и вытекающей изъ примѣненія его необходимости красочныхъ противоположеній, ибо все это относится именно къ той роскоши вещества, которой нѣтъ въ его безстрастномъ мірѣ.

И все же, несмотря на всѣ эти самоограниченія, даже враги Чурляниса, даже тѣ изувѣры господствующей нынѣ разновидности искусства, которые не считаютъ его живописцемъ, даже они должны признать, что картины его покоряютъ съ какой то неотразимо нѣжной властью, лаская глазъ именно тонкой расцвѣткой своей. Утверждая самовдохновенность, интуитивность техники Чурляниса, чуждаго обычныхъ техническихъ исканій современныхъ художниковъ, я отнюдь не хотѣлъ сказать, что всякое красочное достиженіе давалось ему съ какой то безжизненной легкостью обрѣтенія. Наоборотъ, біографійно извѣстно вполнѣ, что нѣкоторыя его картины, напримѣръ ,Rex', на изумительной расцвѣткѣ котораго съ наслажденіемъ упокоится взоръ, явились плодомъ долгихъ опытовъ, до полныхъ замѣнъ основной краски включительно.

IX

Эстетика ходячихъ заблужденій, на почвѣ отчасти непонятыхъ, отчасти слишкомъ узкихъ ученій импресіонизма, выработала весьма обычное теперь у любителей отношеніе къ живописи, по которому краска является единственнымъ, что въ живописи существенно, ея цѣлью и смысломъ. Между тѣмъ лучшіе теоретики уже достаточно ясно показали, что краска во многихъ случаяхъ есть только способъ передачи формы и массы. Въ этомъ направленіи выразительность краски была бесполезна для Чурляниса. Но мнѣ кажется, что онъ умѣлъ съ законченнымъ мастерствомъ пользоваться ею для передачи того, на чемъ съ гениальной силой сосредоточилось его зрительное воспріятіе,—пространства.

Чурлянисть—поэтъ и пророкъ пространства. Простѣйшее выраженіе чувство пространства находить у Чурляниса, конечно, въ тѣхъ картинахъ, гдѣ прямо данъ большой просторъ; иногда, часто онъ даже не довольствуется широчайшею овидью, но составляетъ картину такъ, что зритель, предполагаемый на большой высотѣ, видитъ верхушку горы, башни, дерева, а за ней—бездонное небо безъ закроя. И постигнѣ бездонную глубь разверзаетъ тогда передъ нами Чурлянисть! Здѣсь мастерство его безспорно впечатляетъ всякаго. Таково небо въ изображеніи сказочнаго города на горѣ, о которомъ рѣчь ниже; другая картина, проникнутая какой то свѣтлой весенней радостью, гдѣ на синемъ небѣ стоятъ большія, бѣлыя, отчетливыя, какъ бываетъ весною, облака, а спереди—верхушка деревенской четырехугольной колокольни съ колоколомъ-самозвономъ; нѣсколько тонкихъ вѣтвей, тянущихся вверхъ отъ невидимыхъ внизу деревьевъ, усугубляютъ ощущеніе высоты и пространственной шири. Многія символическія картины его художественную значительность свою почерпаютъ именно въ этой передачѣ небесныхъ просторовъ.

Такова 'Сказка', о которой я говорилъ; 'Грусть'—сказочныя развалины города въ нѣкоторомъ отдаленіи, а сбоку и совѣмъ спереди, безъ ясной перспективной связи съ пейзажемъ—высокій черный флагъ. Мѣстность спускается отъ зрителя вдаль, чѣмъ далеко раздвигается овидь.¹ Что значить этотъ черный флагъ, вынесенный впередъ до такой степени, что онъ ничуть не принадлежитъ къ пейзажу, но какъ бы стоитъ передъ картиной?

Это и есть Грусть; но только не считайте, что это emblema или аллегорія!

Случалось ли вамъ пейзажъ,—который полюбили вы за его радость, за свѣтлую созвучность его вашему счастью,—увидѣть однажды, когда грусть наполнила ваше сердце? Все осталось совѣмъ, какъ было; столько же свѣту, тѣ же нѣжныя краски на всемъ. Но что то встало между вами и этою далью. Ваша грусть? Да, но она такъ явно примѣшивается къ тому, что вы видите, что она тоже какъ бы получила свою видимость. Но это не стѣна, не завѣса, ибо все осталось такъ же ясно, такъ же близко. Что то встало, но сбоку—оно не мѣшаетъ смотрѣть. Что то темное и трепетное, почти живое... Черный флагъ! Здѣсь рядомъ, близко, почти внутри васъ колышется черныя складки... Вдали, въ пейзажѣ—та же радость, то же счастье, а онъ, здѣсь, сбоку говоритъ вамъ: помни! Такъ творилъ Чурлянисть правду своихъ сказокъ.

Но шедевромъ всей этой области творчества у Чурляниса приходится признать едва ли не ту картину его, гдѣ двѣ руки протянулись вверхъ къ ночному небу. Потрясающій, забываемый символъ! Но и образчикъ изумительнаго живописнаго мастерства. Всю поверхность картины заполнило синее глубокое ночное небо. А снизу изъ бездны воздѣты двѣ руки.

¹ Написана въ 1906 г.

И больше ничего. Небо приблизительно одноцвѣтно на всемъ протяженіи; какъ достигъ онъ того, что зритель ясно чувствуетъ небо, бездну въ этой синей поверхности, а не стѣну съ синими обоями?

Если вспомнить, какъ много линий, свѣтовыхъ и цвѣтовыхъ различій, перспективно опредѣленныхъ точекъ нужно обычно художнику, чтобы дать ощущение просторнаго объема, то эта безпримѣрная картина можетъ показаться колдовствомъ. Разсуждая хладнокровно, приходится признать тутъ то умѣніе пользоваться краской для выраженія пространственности, подобное умѣнію многихъ художниковъ краскою выражать форму и массу предметовъ, которое я упомянулъ выше и которое ощущается на многихъ его картинахъ. Дѣйствительно, синева неба очень неравномѣрна при болѣе внимательной повѣркѣ; точный анализъ этого приѣма я дать не считаю возможнымъ. Но главнымъ способомъ воздѣйствія оказывается единственное измѣреніе, данное въ этой картинѣ, повидимому, мало замѣчаемое рядовымъ зрителемъ. Это—взаимное положеніе въ пространствѣ обѣихъ рукъ. Лѣвая настолько въ перспективѣ меньше правой, а, главное, очертанія ея такъ затуманены удаленіемъ, что въ этой лишенной всякаго положительнаго масштаба картинѣ получается ощущение колоссныхъ, сверхъестественныхъ размѣровъ. И вотъ это ощущение и свойство данной среды затуманиваетъ болѣе удаленную руку, мы бессознательно распространяемъ на всю картину и видимъ небо.

Какова бы ни была чарующая сила этого символа, какая бы ни грезилась нечеловѣческая мольба невѣдомому божеству безконечныхъ ночныхъ просторовъ въ этихъ воздѣтыхъ изъ бездны рукахъ, какова бы ни была захватывающая поэзія этого видѣнія,—картина остается прежде всего живописнымъ шедевромъ, разрѣшающимъ почти безпримѣрную техническую задачу: воспроизведеніе почти пустого пространства; композиціонное упрощеніе, почти невѣроятное. Однородное достиженіе есть и въ циклѣ „Зима“, гдѣ придана „пространственность“, глубина фону безпредметной зимней мглы.

Всѣ эти картины доказываютъ, что для Чурляниса пустое пространство, какъ просторъ, было такимъ же реальнымъ предметомъ изображенія какъ масса или вещество для большинства художниковъ. Здѣсь я почитаю его гениальнымъ провозвѣстникомъ неиспользованныхъ возможностей.¹

Затѣмъ слѣдуютъ картины, въ которыхъ безпредѣльный просторъ ограниченъ одною плоскостью, или обыкновенные пейзажи съ изображенною поверхностью земли. Чурлянисъ пользовался обоими видами построенія въ пейзажѣ: тѣмъ, гдѣ

¹ Живопись должна включить всю зрительную красоту. Вообще всякое эстетическое наслажденіе должно найти выраженіе въ соответствующемъ искусствѣ. Между тѣмъ совершенно не удавалось использовать то зрительное наслажденіе, которое испытываешь, когда смотришь внизъ съ обрыва или башни. Это—эстетика „чистаго пространства“, которая влечетъ толпы путешественниковъ на Альпы. Конечно, Чурлянисъ обладалъ гениально-повышеннымъ ощущеніемъ „чистаго пространства“, которое распространится лишь въ какую нибудь грядущую эпоху.

средоточіе построения на первомъ планѣ, даль же служить лишь предѣломъ и фономъ, и тѣмъ, гдѣ цѣлью изображенія служить именно даль, первый же планъ данъ лишь для подхода. И здѣсь ярко сказалось мистическое значеніе для него просторовъ, тотъ законъ тождества пространства и жизни, о которомъ я говорилъ выше: наиболѣе 'реалистичны', 'трезвы' у него пейзажи перваго разряда, тѣ, гдѣ даль ограничена, гдѣ меньше неба; сказочны именно, главнымъ образомъ, пейзажи втораго разряда, съ громадною овидью: достаточно было взору его устремиться въ морскія дали, чтобы увидѣть въ нихъ шестіе сказочныхъ звѣрей.— Убѣдительное доказательство того, что онъ не измышлялъ жизни произвольно, но показывалъ ее тамъ, гдѣ раскрывалъ ее законъ его ясновидѣнія. Для 'поэзии чистаго пространства' важны, конечно, прежде всего пейзажи втораго разряда—широкія овиди.

Поставить горизонтъ въ пейзажѣ—это заданіе, трудность котораго себѣ не представляютъ многіе 'любители' картинъ. Выбрать высоту его и наклонъ къ лучу зрѣнія, выбрать тѣ начертательные элементы въ картинѣ, которые покажутъ его удаление... Эти вопросы были особенно близки Чурляису, мастеру пространственныхъ соотношеній. Онъ пользовался и беззакройнымъ небомъ, какъ я только что показалъ, и беззакройною поверхностью земли (I часть сонаты 'Лѣто').

Есть одна его картина, все живописное заданіе которой сводится именно къ этому: поставить горизонтъ,—Созвѣздіе Водолея въ 'Зодиакѣ',—геніальный примѣръ начертательнаго упрощенія. Образъ самого Царя влаги имѣетъ здѣсь второстепенное значеніе,—онъ и не плѣняетъ зрителя ничѣмъ.

Но поразительно здѣсь ощущеніе дали,—и небо надъ далекой овидью становится такимъ бездонно глубокимъ! Получается невыразимое ощущеніе таинственной жизни ночного неба, того 'свѣта во мракѣ', который составляетъ весь смыслъ Цикла 'Зодиакъ' и о которомъ я говорю въ своемъ мѣстѣ.

Между тѣмъ посмотрите, какимъ средствомъ достигъ Чурляисъ этого волшебнаго впечатлѣнія жизни просторовъ: вѣдь въ этой картинѣ (сверхъ расцвѣтки на тяжелыхъ 'низахъ' его зеленой лѣстницы) ничего, совершенно ничего не дано, кромѣ четверного расширенія текущей по равнинѣ воды. Вотъ весь масштабъ,—и вся тайна этой картины. Закройте чѣмъ нибудь эту рѣку отъ начала до послѣдняго изгиба ея—и вся остальная картина сразу станетъ мертвой, плоской, безсмысленной.

Именно невѣроятная простота здѣсь и достойна удивленія—кто бы еще дерзнулъ построить цѣлый пейзажъ на подобномъ перспективномъ приѣмѣ, на такомъ наивномъ обозначеніи разстоянія?

Сравните, тутъ же рядомъ, Созвѣздіе Дѣвы, гдѣ низкая, совершенно неопредѣленная по разстоянію линія закроя такъ хорошо позволяетъ сосредоточиться на образѣ небеснаго очарованія. Здѣсь—законченное мастерство; дальше нельзя идти въ овладѣніи пространствомъ.

Та задача пейзажной живописи, которую можно считать едва ли не первой в нынѣ господствующемъ искусствѣ, именно, пространственное распредѣленіе поверхностей, отражающихъ свѣтъ различно, въ зависимости отъ вещества и строенія своего, — какъ видно изъ сказаннаго объ отношеніи Чурляниса къ веществу, его почти не занимала сама по себѣ. Съ другой стороны, у него не встрѣчается пейзажа, какъ гармонійнаго построения изъ вещественныхъ массъ,¹ по крайней мѣрѣ въ точномъ значеніи этого слова: объ одномъ изъ своеобразнѣйшихъ построений пейзажа, какое можно себѣ представить, о множественномъ горизонтѣ,² основанномъ, однако, на отрицаніи вещества, я скажу ниже.

Какого же эстетическаго содержанія искалъ онъ въ тѣхъ пейзажахъ, правда немногочисленныхъ, гдѣ закрытая овидь не предполагаетъ, поэзии чистаго пространства? Распредѣленіе свѣто-цвѣтовыхъ плановъ у него крайне просто. Господствуетъ простѣйшее подраздѣленіе по линіямъ, перпендикулярнымъ лучу зрѣнія. Конечно, часто дѣло сводится къ нѣкоторой геометричной ритмовкѣ пространства... Съ другой стороны, реалистическій пейзажъ, почти не встрѣчающійся у Чурляниса въ чистомъ видѣ, служилъ ему для особаго отбѣненія и усугубленія сказки, для передачи непосредственнаго вторженія Тайны въ дѣйствительность.

Одной изъ своеобразнѣйшихъ частныхъ во всемъ творчествѣ Чурляниса является одна тема, которую я обозначилъ бы, какъ тема преграды³.

Передъ живымъ, дѣйствительнымъ пейзажемъ у него, совсѣмъ спереди, передъ зрителемъ, встаетъ какая то сказочная преграда, сверхъестественно-растительная, странная, непонятная... Какое таинственное препятствіе своему устремленію вдаль хотѣлъ онъ изобразить? Странныя откровенія воплощены въ ней, быть можетъ... Съ виду она не страшна; то не злая помѣха... Высокой, не затемняющей просторовъ, но все же непреодолимой изгородью вырастаютъ на вашемъ пути какія то растенія, почти тропическія въ своей силѣ передъ обычнымъ литовскимъ пейзажемъ... И совершенная реальность этого пейзажа усугубляетъ странность впечатлѣнія. Иногда начинаетъ казаться, что эти картины — какое то неясно-трагедійное признаніе начинающагося безумія.

Однажды онъ перенесъ эту тему въ свой стилизованный сказочный пейзажъ. Синее море, къ которому протянулся темный скалистый кряжъ — еще шедевръ пейзажнаго упрощенія; и передъ свѣтлымъ просторомъ встала изгородь тончайшихъ стеблей. Передъ живымъ пейзажемъ изгородь эта живетъ необычайно; какая то сила изумительно прилежно вытянула эти безчисленные тонкіе стебельки, и странно цѣпкая, настойчивая жизнь въ ихъ чуткихъ извивахъ и скрюченныхъ концахъ. Стебли совсѣмъ безъ листьевъ, и только въ двухъ трехъ мѣстахъ бьютъ высоко къ небу, какъ живыя струи, стебли съ бѣлыми звѣздами-цвѣтами...

¹ „Зодческій“ пейзажъ, почти вымершій выѣтъ съ вліяніемъ Коро.

Тема преграды имѣть большое значеніе въ живописи Чурляниса; кромѣ чистаго, только что описаннаго осуществленія, оно встрѣчается еще и въ побочныхъ проявленіяхъ и исканіяхъ. Въ несомнѣнной связи съ нимъ стоитъ одна картина, гдѣ черный сосновый лѣсъ всталъ передъ свѣтлой вечерней зарею,—и здѣсь эта тема пріобрѣтаетъ болѣе мрачный обликъ жуткой разлуки со свѣтомъ. Есть этюды, въ которыхъ преградой является странная изгородь, вся усаженная длинными шипами: какъ будто стѣною разросся исполинскій кактусъ, столь необычный передъ Литовскими полями. Повидимому, Чурлянисъ чувствовалъ духъ упрямаго препятствія, колючую преграду въ кактусѣ, съ его плотными листьями и грозными шипами—еще примѣръ его одухотворенія вещей.

Даже въ изображеніи Города есть тема преграды (серія Городъ, Всадникъ⁴)—въ видѣ стѣны на первомъ планѣ, неясной, какъ бы затемняющей первый планъ вида...

Но помимо подобнаго частнаго назначенія, 'реального' пейзажа—подчеркнуть сказку, служить фономъ для чуда,—имѣлъ ли пейзажъ для Чурляниса какое нибудь самодовлѣющее значеніе? Несомнѣнно, да. Но для того, чтобы уяснить себѣ это значеніе, необходимо было бы сначала отвѣтить на безконечно трудный вопросъ: въ чемъ вообще красота пейзажа въ восточно-европейской низменности для жителей ея? Любовь къ отечеству можетъ ли служить основой пейзажной эстетики? Да, несомнѣнно. Но легче обосновать красоту итальянскаго пейзажа. Во всякомъ случаѣ несправедливо было бы отрицать пейзажъ Чурляниса лишь потому, что онъ не удовлетворяетъ эстетическимъ требованіямъ, созданнымъ на югѣ и западѣ Европы. Нельзя не признать, что только восточно-европейскій пейзажъ могъ породить поэзію чистаго пространства⁴.

Одной изъ главныхъ эстетическихъ возможностей нашихъ странъ является передача того, что эстетика могла бы назвать 'трагедіей свѣта'. На югѣ свѣтъ всегда живетъ и торжествуетъ отъ радостнаго рожденія своего утромъ до радостнаго же исчезновенія къ ночи. У насъ онъ часто трагедійно мучится и умираетъ. Поэтому у насъ возможенъ мрачный пейзажъ, мрачный не потому, что въ немъ нѣтъ жизни, какъ въ скалахъ юга, но потому что въ немъ есть Смерть.

На петербургской выставкѣ 1912 г. было два пейзажа, мертвенно одухотворенныхъ страдальческой гибелью Свѣта. На одномъ—трагедійно-бурое поле, полное опустошенія Осени, и холодная синяя даль; наверху застывшія холодныя тучи, освѣщенныя, какъ бы изнутри или снизу, умирающими осенними лучами. На другомъ—лѣсистое ущелье, изъ котораго медлительно бѣлесый туманъ ползетъ на мертвенно синюю круглую гору и выше, застывая небо; картина, полная какого то зловѣщаго, холоднаго удушья.

Означаютъ ли эти двѣ картины, что Чурлянисъ искалъ страданія природы, что въ немъ самомъ жила созвучная трагедія? Замѣчательно, что эти два пейзажа—едва ли не самые 'реальные', самые 'реально-убѣдительные' изъ всѣхъ его опытовъ въ этомъ направленіи...

И все же нѣтъ, нѣтъ! нельзя за нѣсколько отдѣльных проявленій грусти отказаться отъ вѣры въ безпримѣсно свѣтлое, радостное призваніе Чурляниса. Я уже указалъ, что мрачная 'Сказка' о Городѣ Зла имѣетъ значеніе антитетическаго утвержденія добрыхъ началъ. Такъ же и о мрачномъ пейзажѣ надлежитъ думать, что въ немъ сказалось не любопытство къ страданіямъ природы, а совсѣмъ другое исканіе.

Ликующая жизнь природы въ лѣтній полдень—вполнѣ земная жизнь. Она—отказъ, но имя радости, отъ всякой 'жизни иной'. И потому изученіе ея привело французскую живопись къ столь 'позитивному' пейзажу. Мистическій поэтъ, Чурлянисъ, любившій ночь за ея тайну, сталъ вопрошать мучительные часы природы не за муку, а за то, что въ нихъ тоже есть тайна. Жуткій смыслъ какой то высшей внѣземной жизни освѣщаетъ этотъ умирающій свѣтъ. Оптимизмъ Чурляниса—тотъ 'большій' оптимизмъ, *Spes Maior*, который вмѣщаетъ всю тоску и все страданіе... Эстетика пространственныхъ отношеній, связь пространства съ жизнью—эти первостихіи Чурлянисова творчества не ограничиваются пейзажемъ, какъ выраженіемъ простора. Онѣ еще глубоко связаны у него съ нѣкоторыми геометріейными формами въ художественномъ ихъ примѣненіи и, главнымъ образомъ, со всѣми формами, выражающими устремленіе вверхъ.

Мы уже видѣли значеніе для него башни и растительнаго стебля; сюда относятся еще гора и зодческое подобіе ея—пирамида. Гора для него не просто красивая масса, какъ для всѣхъ художниковъ. Гора—существо, въ томъ высшемъ смыслѣ этого слова, который, быть можетъ, не включаетъ, увы, человѣка... Жизнь этихъ существъ проще, но напряженнѣе несравненно; жизнь горы—въ устремленіи вверхъ.¹ И въ каждой горѣ—священна глава, вершина. Общая жизнь горы на вершинѣ сосредоточивается въ 'Символѣ' этой жизни.

Такова гора на одной картинѣ, гдѣ показана лишь верхняя часть ея—условно стилизованная вершина; по склонамъ—лѣса и луга, а на самомъ верху городъ, обнесенный высокими стѣнами, въ которыхъ, кажется, нѣтъ воротъ. Городъ этотъ расположенъ спирально, ибо въ этомъ сказалось винтовое усиліе его въ стремленіи къ небу; спираль эта въ высшей точкѣ своей кончается храмомъ—и въ немъ освященіе горы.

Эта картина—прекрасное выраженіе религіи вершинъ. Художественное значеніе ея усиливается впечатлѣніемъ отъ неба—глубокаго, бездоннаго неба за горой.

Особымъ проявленіемъ одухотворенія вершинъ является 'Стрѣлецъ' въ Циклѣ Зодіака. Смыслъ человѣческаго образа на горѣ вытекаетъ изъ очертанія цѣлой цѣпи горъ; единый ритмъ чувствуется въ этомъ очертаніи и въ тѣлдвиженіи полубога, который отъ высоты, куда онъ забрался, черпаетъ силу своего вызова зениту. Въ

¹ Слѣдствіе общей развѣществленности, ибо вообще гора есть скорѣе тяжесть, т. е. устремленіе внизъ,—такъ въ пониманіи господствующаго искусства массы.

этомъ отношеніи эта картина является начертательнымъ шедевромъ, примѣромъ рѣдкостнаго синтеза.

И поразительной глубины достигаетъ мистика горныхъ вершинъ въ сонатѣ „Змій“. Въ равнинахъ первой части Змій еще несвободенъ, несовершененъ, быть можетъ слабъ. Полетъ его въ Scherzo—какое то случайное его исканіе. И полноцѣсной жизни, царскаго величія своего достигаетъ онъ лишь тогда, когда извивы его отождествляются съ очертаніемъ горнаго хребта, когда просвѣтленіе его становится осіяностью горъ въ ихъ устремленіи къ небу: текучее непостоянство Змія сливается съ недвижностью горъ въ единомъ смыслѣ; царственное самоутвержденіе личной жизни оказывается послушнымъ участіемъ въ верховной созвучности мірового бытія. Именно въ этомъ проявленіи своемъ Змій становится исполнимымъ символомъ.

Чурлянисть, свѣтлый и радостный—овѣянь трагедіей.

Жизнь духа имѣетъ средоточіе и окраину. Средоточіе это радостно; окраина—трагична. Ибо каждая точка окраины тоскуетъ по томъ, чтобы стать серединою.

Кто скажетъ: нѣтъ? Быть можетъ, Богъ, созидая вселенную, пережилъ колебанія, сомнѣнія; быть можетъ, въ предмѣрныхъ творческихъ грезахъ Его мелькали иные образы, иная жизнь... Онъ выбралъ... Міръ Его единъ, прекрасенъ; но гдѣ то тамъ, далеко за рубежомъ возможнаго, въ тоскѣ по бытію, быть можетъ, носятся немыслимые призраки отвергнутой Божественной мечты... и что то долетаетъ и до насъ отъ скорбныхъ зововъ...

Началась жизнь, началось движеніе. Человѣчество пошло впередъ. Побѣдное шествіе... Но каждый шагъ по этому пути былъ отказомъ отъ всѣхъ иныхъ путей; каждое достиженіе—отказомъ отъ всѣхъ иныхъ возможностей и достижений.

Шли несмѣтной толпой. Время отъ времени какіе то вожди кричали: впередъ! и тогда всѣмъ казалось, что цѣль видѣтся. У толпы была середина и окраина. Середина была радостна. Люди, шедшіе по серединѣ, имѣли жизнь, возможность жизни, увѣренность въ жизни, твердый путь подъ ногами; на стороны имъ не было видно. Они ликовали.

Окраина толпы была трагична. Люди, шедшіе съ краю, видѣли—какъ мало по малу терялись въ дали какія то иные пустынные дороги, ведущія въ другихъ направленіяхъ къ другимъ цѣлямъ, къ другому свѣту, и не зналъ ни одинъ, кто выбралъ ту дорогу, по которой шли.

Трагедія человѣчества не въ томъ, что жизнь есть зло, ибо жизнь есть благо. Безмѣрная, ужасающая трагедія человѣчества въ томъ, что жизнь могла бы быть иною...

Чурлянисть былъ пророкомъ далекой окраины духа. Всю жизнь свою онъ глядѣлъ вдоль пустынныхъ дорогъ, навсегда для насъ заповѣдныхъ...

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

ПЕТЕРБУРГЪ

Сезонъ выставокъ въ полномъ разгарѣ. Одно время ихъ сразу было двѣнадцать. Какъ водится, качество не соответствовало количеству. Впрочемъ, отмѣтимъ сначала необычайный среди выставокъ отдѣльных художниковъ успѣхъ посмертной выставки Сѣрова. За все время ее посетило 27 тысячъ человѣкъ. Въ послѣдніе дни передъ закрытіемъ число посетителей превышало 3 тысячи въ день. Продано всего произведеній на 70.000 р. Изъ Петербурга почти вся выставка была отправлена въ Москву, гдѣ была дополнена и также пользовалась выдающимся успѣхомъ.

Относительно большихъ ежегодныхъ выставокъ можно ограничиться краткими отзывами. О выставкахъ 'Союза русскихъ художниковъ' и 'XII передвижной' было сообщено въ прошломъ № нашего журнала въ корреспонденціи изъ Москвы. Добавить остается немного. Поляившіяся у насъ на первой большія картины В. М. Васнецова и на второй—'Дуэль' Рѣпина немного способствовали къ украшенію и той и другой. Картины Васнецова—нѣчто совершенно ненужное и плачевное по очень слабому рисунку и общему бутафорскому характеру. 'Дуэль'—весьма неприятна по грубости эффектовъ и, одновременно, по черпотѣ живописи, съ позирующими фигурами: слабое повтореніе использованныхъ уже художникомъ, типовъ и выраженій.

О весенней выставкѣ въ Академіи тоже много распространяться не приходится. Въдѣ это изъ года въ годъ все тотъ же матеріалъ для премій. Говорятъ, здѣсь участвуетъ много молодыхъ художниковъ. Но молодость ихъ во всякомъ случаѣ очень подержанная и близкая къ 'собачьей старости'. Лѣзетъ въ глаза, главнымъ образомъ размѣрами, безвкусное декоративное панно, бутафорская картина на сюжетъ изъ 'Князя Серебрянаго' съ примѣсью заимствованій изъ 'Рѣпина' и 'Новоскольцева' и двумя ярлыками премій. Безчисленны—картины 'на покупателя' С. Колесникова, плачевны произведенія академическихъ пансіонеровъ. Рядомъ съ произведеніями, попавшими даже на эту выставку какъ бы по недоразумѣнію, есть, конечно, кое что болѣе или менѣе приличное. Европейцемъ не первоклассной марки выказываетъ себя Аронсонъ (мраморъ); пріятны работы Н. П. Химоны (№№ 331—334). О чрезвычайно любопытныхъ выставкахъ картинъ и рисунковъ русскихъ художниковъ изъ собранія покойнаго П. В. Деларова въ 'Аполлонѣ' будетъ особая иллюстрированная статья. Весьма большая посмертная выставка произведеній Я. Ф. Цюнглинскаго въ художественномъ бюро Н. Е. Добычинной (около 1000 №№) дала полное впечатлѣніе о художникѣ, о которомъ сложилось мнѣніе, безусловно справедливое, какъ о выдающемся учителѣ и художественной натурѣ, по не мастерѣ. Однако, въ основѣ его творчества—трудолюбивѣйшій и подлинно художественный методъ: самыми простыми и легкими средствами передавать худо-

жественную сущность такъ, чтобы форма и краска сливались въ одно. Особенно это чувствуется въ его пейзажныхъ этюдахъ, гдѣ такъ много вкуса и благородства. Несомнѣнно, онъ до конца шелъ впередъ и совершенствовался въ своемъ умѣнн, что до этой выставки мало чувствовалось.

Третьяковской галерей передъ закрытіемъ выставки приобрѣтены картины 'Буддйскій храмъ на островѣ Цейлонѣ', 'Пустыня', 'Изъ Туркестана', 'Деревня спитъ' и пожертвованный портретъ П. В. Ершова. Всего на выставкѣ продано болѣе 40 картинъ и перебивало болѣе 4000 посѣтителей.

Небольшая выставка картинъ Зулоага (всего 18 работъ), конечно, интересная и привлекательная,—но и о самомъ художникѣ и о нѣкоторыхъ изъ выставленныхъ произведеній было уже достаточно сказано въ нашемъ журналѣ (напримѣръ, въ статьѣ о Римской выставкѣ, въ 1911 г.). Что касается отдѣла французской графики, устроеннаго здѣсь же московской галереей Лемерсье, то, хотя въ немъ встрѣчаются извѣстные имена и работы очень цѣнные (напр., офорты Лерана), отдѣлъ этотъ носитъ случайный характеръ.

Большинство остальныхъ выставокъ не заслуживало и не заслуживаетъ обсуждения. Таковы, напр., XXXIII акварельная, XI Товарищества Художниковъ, 'Выставка трехъ', Сибирская выставка г. Вучичевича, выставка г. Шмидта. Выставку пресловутаго г. Борисова приходится отмѣтить особо. Все выставленное на ней было до послѣдней степени бездарно и безграмотно. На обложкѣ каталога безцеремонно значилось, что 'картины и этюды выставлялись съ огромнымъ успѣхомъ' чуть ли не во всѣхъ городахъ Европы. Цѣнители и судьи, гг. Бреншко-Бренковскіе и Кравченки, постарались 'превознести и прославить', а И. Е. Рѣпинъ и В. М. Васнецовъ требовали даже черезъ 'Петербургскую газету', чтобы коллекція была приобретена музеемъ Александра III. Неинтересно, насколько все это загипнотизовало извѣстную часть большой публики и невѣжественныхъ меценатовъ.

На выставкѣ 'Независимыхъ' выдѣлялись только многочисленные работы покойнаго Пирогова,

свидѣтельствующія, что онъ много работалъ, остро, по своему, схватывая движенія лошадей и, несомнѣнно, совершенствовался въ своихъ импрессионистскихъ поискахъ. Эта выставка открылась на Бассейной въ галереѣ А. Е. Бурцева, которая одинаково можетъ служить и для театра и для кинематографа. Впрочемъ, благодаря льготамъ, какія владѣлецъ дѣлаетъ художникамъ, надо быть благодарнымъ и за это новое помѣщеніе, пригодное для небольшихъ выставокъ. Тамъ же послѣ выставки 'Независимыхъ' открылась выставка 'Вибартичнаго Общества Художниковъ', весьма обильная количественно (болѣе 650 №№), но очень слабая качественно, что и понятно. Жюри здѣсь отсутствуетъ. На выставкѣ все таки есть приличные работы, и во всякомъ случаѣ неожиданныя по заданію; словомъ, здѣсь не такъ скучно, какъ на нѣкоторыхъ набившихъ оскомину патентованныхъ выставкахъ разныхъ обществъ.

— На одномъ изъ недавнихъ собраній общества 'Миръ Искусства' былъ поднятъ важный вопросъ о перемѣнѣ порядка въ организаціи выставокъ. Обсуждалось предложеніе поручать ихъ устройство одному лицу. Ходатайство общества о предоставленіи ему академическихъ залъ для выставки 1915 г. Академіей отклонено.

— Членами Академіи Художествъ В. А. Верещагинимъ и П. П. Вейнеромъ была разработана инструкция по приобретению картинъ съ выставокъ академической комиссіей. Какъ и слѣдовало ожидать, большинство ихъ предложеній было отвергнуто академическимъ Совѣтомъ и Собраніемъ. О несообразности академическихъ покупокъ намъ приходилось говорить много; нельзя не отмѣтить съ радостью этихъ голосовъ, раздавшихся среди самихъ приобретателей. Достаточно сказать, что до послѣднихъ приобретений на посмертной выставкѣ Сѣрова ни одного его произведенія не было въ академическомъ музеѣ, что, помимо Сѣрова, нѣтъ тамъ до сихъ поръ и многихъ другихъ крупнѣйшихъ современныхъ художниковъ. Ежегодно 15-тысячная ассигновка тратилась на покупку хлама, главнымъ образомъ—очень плохихъ 'весенниковъ'. Сейчасъ

въ составъ комисіи входятъ гг. Беклемишевъ, Берггольдъ, Волковъ, Дубовской и Кардовскій. Если бы не нелѣпное приобрѣтеніе съ передвижной выставки произведенія г. Богданова-Бѣльскаго, Новые владѣльцы за 5000 р., можно было бы подумать, что протестъ этихъ двухъ членовъ Академіи воздѣйствовалъ. Такъ, на посмертной выставкѣ Цюнглинскаго приобрѣтены 'Пареононъ', 'Танжеръ', 2 этюда 'Марокко' и 2 этюда 'Туркестанъ'; на выставкѣ Пирогова—'Возвращеніе', 'Коровы' и 5 рисунковъ. Впрочемъ, одновременно собраніемъ Академіи отклонено приобрѣтеніе этюда Врубеля и акварельнаго портрета работы А. П. Соколова, зато постановлено купить 25 экземпляровъ альбома А. А. Киселева и принять въ даръ какое то произведеніе г-жи Н. Бонфоа (?), проживающей въ Парижѣ.

— На выставкѣ картинъ и рисунковъ русскихъ художниковъ изъ собранія П. В. Деларова Третьяковской галереей приобрѣтена неоконченная картина К. Брюллова 'Лежащая Венера съ прислужницей', Музеемъ Александра III—'Геркулесъ на распутьѣ' Н. А. Акимова, акварельный рисунокъ Бруни для 'Мѣднаго Змія', 'Аполлонъ поражаетъ дѣтей Ниобеи' и 'Бѣгство Энея изъ Трои' Андрея Иванова, 'Портретъ молодого человѣка'—расцвѣченный рисунокъ Кипренскаго, портреты 'Неизвѣстнаго въ итальянскомъ костюмѣ' и 'Молодого человѣка въ черномъ галстукѣ'—Александра Брюллова. Недавно также Музеемъ приобрѣтены у И. Я. Билибина два отличныхъ мужскихъ портрета Левицкаго за 7000 р.

— Музей стараго Петербурга обогатился интереснѣйшей коллекціей рисунковъ и чертежей Гваренги (всего 245), пожертвованной П. П. Вейнеромъ и приобрѣтенной имъ въ Италіи.

— Въ виду поступленія послѣ смерти П. П. Семенова-Тянъ-Шанскаго его знаменитой коллекціи фламандскихъ и голландскихъ картинъ (болѣе 700 №№) въ Эрмитажъ, поднять очень важный вопросъ о расширеніи помѣщеній Эрмитажа.

— Директоромъ музея Общества Поощренія Художествъ вмѣсто покойнаго М. П. Боткина назначенъ П. П. Гибдичъ.

На ежегодный конкурсъ Общества поступило около 100 произведеній. Первая премія—юби-

лейная—въ 2000 р. присуждена Ю. И. Рѣшину за картину 'Вечеръ', очень большую и очень черную. Первая премія по исторической живописи, въ 600 р., присуждена С. Т. Шелковому за картину 'Коршунъ у Іоанна Грознаго' (шаблонная бутафорія), а по бытовой, въ 500 р.,—И. И. Бродскому за картину 'Деревья'. Премія имени Куинджи по пейзажной живописи, въ 1000 р., никому не присуждена. Разнымъ лицамъ присуждены вторыя преміи и преміи по другимъ отдѣламъ искусства, словомъ, по обыкновенію, бесполезно истрачены деньги, которыя очень бы пригодились на нужды школы и музея Общества.

— 25 февраля въ Казанскомъ соборѣ состоялась торжественная литургія, а на кладбищѣ Александро-Невской Лавры панихида на могилѣ А. Н. Воронихина по случаю столѣтія со дня его смерти. Были устроены торжественныя засѣданія, посвященныя его памяти,—28 февраля въ Обществѣ защиты, а 5 марта въ Академіи Художествъ. На послѣднемъ чествовалась также память Тома де Томона.

— Въ юбилейный комитетъ по устройству юбилейнаго празднованія въ Академіи 4 ноября 1914 г. вошли—подъ предсѣдательствомъ В. А. Верещагина—В. А. Беклемишевъ, Альб. Н. и Л. Н. Бенуа, Р. А. Берггольдъ, П. П. Вейнеръ, А. Я. Головинъ, Н. Э. Грабаръ, И. С. Остроуховъ и гр. П. Ю. Сюзоръ. По случаю юбилея рѣшено выпустить новый каталогъ художественныхъ произведеній русской школы, который поручено составить помощнику хранителя музея Академіи С. К. Псакову. Для юбилейнаго изданія исторіи Академіи Художествъ приглашены новые сотрудники. Использованъ весь архивный матеріалъ Академіи Художествъ и Академіи Наукъ. Цѣлый рядъ изслѣдованій уже законченъ. Съ мая начнеть печататься текстъ. Всего репродукцій въ первомъ томѣ будетъ 256.

— Александръ Бенуа, предложенный въ академики членами Академіи Вейнеромъ, Грабаремъ и Кардовскимъ, отказался отъ баллотировки.

— Большинствомъ голосовъ въ члены Академіи вмѣсто покойнаго М. П. Клодта избранъ Богдановъ-Бѣльскій. За Б. М. Кустодіева было

нодано всего 6 голосовъ. Въ совѣтъ Художественнаго Училища вѣсто М. П. Боткина избранъ М. А. Чижевъ.

— Съѣздъ зодчихъ обратился въ Академію Художествъ съ предложеніемъ оказать поддержку дѣлу развитія національной художественной промышленности Россіи. Вотъ своего рода классическій отвѣтъ академическаго Совѣта: „Академія, не имѣя по своему уставу обязанности поощрять художественную промышленность, не признаетъ возможнымъ исполнить настоящее ходатайство, тѣмъ болѣе, что и средствъ на эту дѣль у Академіи не имѣется“. Къ чести академическаго Собранія, оно не согласилось со столь деревяннымъ пониманіемъ устава и образовало для разработки вопроса специальную комисію.

— Какъ выяснилось изъ сообщенія г. П. Ю. Сюзора въ собраніи Общества архитекторовъ-художниковъ, правительственный законопроектъ объ охранѣ памятниковъ старины, уже прошедшій черезъ комисію Государственной Думы, въ корнѣ остался мало измѣненнымъ и, слѣдовательно, столь же мертворожденнымъ. Въ высшей степени характерно, что для совѣщанія въ комисію былъ приглашенъ чуть ли не одинъ только злоподучный „авторъ“ этого проекта, г. Гурляндъ. Единственно необходимые представители художественныхъ и компетентныхъ обществъ отсутствовали. Въ результатѣ, между прочимъ, смѣхотворныя средства, отпущенныя правительствомъ, столь же смѣхотворно увеличены, а безвозмездный центральный органъ сокращенъ съ 28 членовъ до 14, причемъ въ составѣ его только по одному живописцу, архитектору и скульптору. Очевидно, все, что говорится и пишется объ охранѣ старины,—звукъ пустой, какъ напр., и поднятый тоже въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ, послѣ доклада г. Аплаксіна, вопросъ о значеніи регистраціи памятниковъ старины и современныхъ попыткахъ въ этомъ направленіи.

— Въ постоянный комитетъ Съѣзда зодчихъ избраны отъ Общества архитекторовъ-художниковъ: С. В. Бѣляевъ, В. А. Владыкинъ, А. А. Грубе и Н. П. Козловъ, а отъ Императорскаго Общества архитекторовъ: Л. Н. Бенуа, С. П.

Галензовскій, Б. Н. Николаевъ и В. М. Перетятковичъ.

— Петербургской городской думою принято предложеніе группы гласныхъ объ устройствѣ художественныхъ классовъ въ память Тараса Шевченка для учащихся городскихъ школъ. Комисіей уже разработанъ планъ этого устройства.

— Для составленія проекта новаго Троицкаго собора приглашены архитекторы: А. П. Аплаксінь, А. А. Ильинъ, В. А. Покровскій, В. В. Сусловъ и А. В. Щусевъ.

— Изъ отчета Общества имени Куинджи за 1913 г., между прочимъ, выяснилось, что 104 его картины и этюда предназначены для передачи въ музеи, книга „Куинджи“ обошлась въ 10337 р., что 25 картинами разныхъ художниковъ, приобретенными Обществомъ, уже украшены провинціальныя музеи и что всего Обществомъ приобретено 54 картины на 14080 р. На послѣдней выставкѣ „Союза русскихъ художниковъ“ Обществомъ приобретены пейзажи Бобровскаго, а на Передвижной—картины Бялинскаго-Бирули, Фешина и Псупова.

— Совершенно нельзя пріивѣтствовать приказъ С.-Петербургскаго градоначальника объ уничтоженіи и недопущеніи живописныхъ вывѣсокъ, вызванный, надо думать, постановленіемъ Съѣзда зодчихъ о художественномъ регулированіи вывѣсокъ. Вывѣски на знаменитыхъ старинныхъ домахъ, конечно, недопустимы, но едва ли такъ уже страдаетъ отъ нихъ современное архитектурное производство. Во всякомъ случаѣ, вопросъ объ увеличеніи художествъ, какимъ бы оно ни представлялось, слишкомъ серьезенъ, чтобы рѣшать его однимъ махомъ. Для обсужденія вопроса обществомъ архитекторовъ-художниковъ избрана специальная комисія.

— „Кружкомъ любителей русскихъ изящныхъ изданій“ къ десятилѣтнему его юбилею выпущено весьма дѣльное и художественное изданіе „Гравюра и литографія“, снабженное большимъ количествомъ прекрасныхъ воспроизведеній. Авторы текста—В. А. Верещагинъ, І. І. Леманъ и А. М. Остроградскій. Была устроена и примѣчательная выставка изъ коллекцій членовъ Кружка—Русская и иностранная

книга, изобиловавшая рѣдкими и цѣнными экземплярами.

— Вышла превосходная, съ огромнымъ количествомъ иллюстрацій, книга о Сѣровѣ И. Грабаря въ извѣстномъ Кнебелевскомъ изданіи 'Русскіе художники'.

— Въ Москвѣ въ издательствѣ Д. Я. Маковского вышла книга Поля Гогена 'Ноя-Ноя' (путешествіе на Танти), подъ редакціей и со вступительной статьёй Я. Тугендхольда, дававшая хорошую характеристику художника. Въ текстѣ и на отдѣльныхъ листахъ—автотипическіе снимки съ произведеній Гогена.

— Вышла въ изданіи 'Сиріуса' иллюстрированная брошюра бар. Н. Н. Врангеля 'Мадонна Бенуа—Леонардо да Винчи', подводящая итоги всѣмъ спорамъ о картинѣ.

— 'Союзъ молодежи' выпустилъ брошюру В. Маркова 'Фактура', гдѣ пространно разсказывается объ эстетическомъ значеніи, фактуры художественныхъ произведеній и, въ связи съ ней, о художественномъ матеріалѣ, а также—маленькую брошюру 'Искусство острова Пасхи' съ 22 иллюстраціями, гдѣ сообщается о замѣчательной скульптурѣ этого острова.

— Съ рисунками Д. Митрохина вышли выпуски (изданія Кнебеля) сказокъ В. Гауфа 'Жизнь Альмансора', Р. Густафсона 'Земной глобусъ папы' и басенъ Хемницера.

— Вышелъ первый сборникъ двухислечника 'Русская Икона', издаваемый Сергіемъ Маковскимъ. Въ этомъ сборникѣ, посвященномъ собранію Н. П. Лихачева, поступившему въ Русскій Музей Александра III,—43 воспроизведенія, изъ которыхъ 5 цвѣтныхъ, 2 фототипіи и 2 литографіи, рядъ статей по вопросамъ иконописи, лѣтописи и библиографія.

— † Скончался М. П. Боткинъ, одинъ изъ старѣйшихъ русскихъ художниковъ и художественныхъ дѣятелей (родился въ 1839 г.). Въ дѣятельности его положительными сторонами являются коллекціонерство и изданіе книги 'А. А. Ивановъ. Его жизнь и переписка'.

— † Скончались крупнѣйшіе коллекціонеры П. Н. Семеновъ-Тянь-Шанскій и Е. Н. Тевяшовъ.

МОСКВА И ПРОВИНЦІЯ

— Выставка картинъ Куинджи въ Москвѣ не пользовалась успѣхомъ, и работы его продавались плохо.

— Директоръ Московскаго училища Живописи, Ваянія и Зодчества обратился въ Академію Художествъ съ предложеніемъ командировать представителей для оцѣнки ученическихъ работъ. Академіей избраны А. В. Шусевъ и И. С. Остроуховъ.

— Обычная недѣльная исторія въ Кіевѣ съ памятникомъ Шевченку. Изъ четырехъ проектовъ, представленныхъ на конкурсъ приглашенными скульпторами, Андреевымъ, Волнухинымъ, Шервудомъ и какимъ то забвѣннымъ итальянцемъ Шортино, художественнымъ жюри было одобрено прое́ктъ Шервуда. Но комисія въ концѣ концовъ выбрала прое́ктъ Шортино, въ результатѣ чего художественное жюри ушло изъ нея.

— Общество св. Ольги обратилось, помимо проф. Беклемишева, и къ другимъ скульпторамъ съ предложеніемъ составить эскизы проекта памятника св. Ольгѣ во Псковѣ. Тоже весьма характерно, что общество, чуждое искусству, позволяетъ себѣ дѣлать выборъ художниковъ.

— А. Г. Гевирцу, автору синагоги на Преображенскомъ кладбищѣ, предложено составить прое́ктъ синагоги въ Мариуполѣ.

— Заслуживаетъ симпатій дѣятельность вологодскаго 'Сѣвернаго кружка любителей изящныхъ искусствъ', устраивающаго уже пятую художественную выставку въ Вологдѣ, которая затѣмъ будетъ перевезена въ Архангельскъ (гдѣ недавно тоже организованъ подобный кружокъ). На устроенной, съ пониманіемъ современныхъ теченій, прошлогодней выставкѣ въ Вологдѣ было болѣе 4500 посѣтителей. Кружкомъ уже положено начало для основанія музея и библіотеки, организована школа, собранъ матеріалъ для изданія 'Вологда въ памятникахъ старины'.

— Ярославскимъ отдѣломъ Общества охраны старины проектируется устройство въ Ярославлѣ картинной галереи, для которой уже пожертвованы картины художниками Полѣ-

новымъ, А. Васнецовымъ и Переплетчиковымъ. Все дѣло за помещеніемъ.

— Въ Перми мѣстнымъ обществомъ любителей живописи, ваянія и зодчества также устроена художественная выставка.

А. Р.—вѣ.

Петербургскій художественный рынокъ

Состоявшійся въ С.Пб. съ 20 по 27 Января аукціонъ обстановки А. С. Небольсиной, въ ея особнякѣ (Надеждинская 46), прошелъ при оживленномъ участіи антикваріевъ и любителей. Изъ произведеній русской школы наивысшей цѣны достигла картина 'Убіеніе царевича Дмитрія', ранняя работа К. Е. Маковского (фигуры въ ростъ, въ $\frac{2}{3}$ натуральной величины)—4501 р., затѣмъ—поздняя работа того же мастера 'Дама и барышня, читающія письмо' (поясное изображеніе, натуральная величина)—1901 р. 10 к.

'Видъ римскаго форума' Н. Чернецова, датированный 1842 годомъ (выш. 1 арш. × шир. $1\frac{1}{2}$ арш.), проданъ за 1200 р.

Портретъ Екатерины II, типа Шебанова, въ гусарской формѣ (поясное изображеніе, натуральная величина)—пошелъ за 901 р.

Проданный за 1620 р. видъ Тиволи (выш. 1 арш. × шир. $1\frac{1}{2}$ арш.) былъ, безъ достаточныхъ основаній, приписанъ О. М. Матвѣеву, однако могъ быть не только не Матвѣевымъ, но произведеніемъ Западной школы.

Среди иностранныхъ картинъ, которыхъ было около двухъ десятковъ, преобладали второстепенные нѣмцы и бельгійцы середины XIX в.; небольшой пейзажикъ голландца Б. Куккука, пользующагося непонятной симпатіей нашего рынка, достигъ 1051 р.

Среди бронзы и фарфора было нѣсколько отличныхъ экземпляровъ стиля ампира, прошедшихъ по очень повышеннымъ оцѣнкамъ.

Фарфоровая ваза ампира Императорскаго завода Николая I 1841 г. съ живописью (вышина $1\frac{1}{4}$ арш., діаметръ 8 вершк.), дошла до 1650 р.

Круглый бронзовый золоченый столъ ампира, съ малахитовой доской, на трехъ каріатидахъ

вмѣсто ножки, проданъ за 3600 р., и, наконецъ, золоченые бронзовые настольные часы съ женской изъ черной бронзы фигурой, показывающей палочкой на астрономической глобусъ (вышина 12 вершк.)—за 3400 р. Объ аукціонѣ собранія П. В. Деларова—въ слѣдующій разъ.

Экспертъ.

МУЗЫКА

Театральная жизнь Петербурга продолжаетъ стоять на мертвой точкѣ. Въ Маріинскомъ театрѣ поставлена 'Измѣна' Ипполитова-Иванова, опера немногимъ менѣе ничтожная, чѣмъ 'Чудо розъ' Шенка. 'Измѣна' написана на сюжетъ изъ исторіи Грузинъ (по драмѣ Сумбатова 'Измѣна'), и потому въ оперѣ этой много музыки, основанной на грузинскихъ мелодіяхъ. Обработка ихъ столь же ординарна, какъ и тѣ страницы партитуры, которыя не основаны на грузинскихъ мелодіяхъ, а сочинены самимъ композиторомъ. Въ дѣломъ, 'Измѣна'—новинка настолько сѣрая, и директоръ московской консерваторіи, эту оперу сочинившій, проявилъ себя въ ней композиторомъ настолько бездарнымъ, всякой живой фантазіи лишеннымъ, что вдаваться по поводу новой постановки Маріинскаго театра въ какія либо подробности рѣшительно не стоитъ. Въ 'Музыкальной Драмѣ'—тоже затишье. Правда, здѣсь поставили 'Богему' Пуччини. Но для чего, спрашивается, было ее ставить? Кому нужна эта веристская дешевка? Когда артистъ обращаетъ преимущественное вниманіе на то, чтобы удивить и поразить слушателей бѣглостью своихъ пальцевъ или гибкостью голоса, или двойными флажолетами, совершенно безразлично относясь къ художественной цѣнности исполняемаго,—мы говоримъ о вырожденіи музыки въ пустую виртуозность. Нынѣ передъ нами театральное виртуозничаніе. Въ обстановочной и постановочной частяхъ 'Богемы' хозяева Музыкальной Драмы проявили чрезвычайную ловкость и находчивость. Масовыя сцены 2-го акта поставлены презанятно. Но вѣдь это ни къ чему. Педантично внимательная разработка музыкальной пустышки,

художественного ничтожества—развѣ это не вырожденіе искусства въ чистую технику, не пустая виртуозность въ сферѣ театраль-ной?

У театра Народнаго Дома въ теченіе нѣсколькихъ недѣль ежедневно можно было видѣть великое множество каретъ и моторовъ. Въ чемъ дѣло? Ничего особеннаго не случилось. Причина усиленнаго посѣщенія публикой театра Народнаго Дома заключалась въ томъ, что въ театрѣ атомъ гастролировала итальянская труппа. Репертуаръ обычный, тотъ самый, которымъ восторгались еще наши бабушки и дѣдушки: Трубадуръ, Риголетто, Динора и т. п. Современной публикѣ, постигшей Вагнера, при-выкающей къ Скрибину и къ Стравинскому, какъ будто нѣсколько зазорно увлекаться старомодной итальянщиной. А вотъ увлекаются! Однако—еще вопросъ, чѣмъ увлекаются. Прежде не отдѣляли итальянскихъ пѣвцовъ отъ той музыки, что они распѣваютъ. Нынче какъ будто научились дѣлать здѣсь различіе. Часто приходится слышать хвалебные отзывы о томъ или другомъ артистѣ или артисткѣ, и крайне рѣдко встрѣчаешь нынѣ убѣжденнаго «итальяномана». А по части вокальнаго искусства итальянцы, надо признаться, донинѣ продолжаютъ поставлять міру выдающихся мастеровъ въ количествѣ большемъ, нежели какая бы то ни было другая нація. Въ труппѣ, гастролировавшей въ Народномъ Домѣ, было немало первоклассныхъ артистическихъ силъ, обаятельность пѣнія которыхъ заставляла даже чело-вѣка, столь не расположеннаго къ итальянской музыкѣ, какъ пишущій эти строки, посѣщать оперу Народнаго Дома довольно часто. Изъ отдѣльныхъ именъ назову знаменитаго Баттистини, превосходнаго тенора Пальверози, отличное лирическое сопрано—г-жу Сари, замѣчательное контральто—г-жу Рубади (исключительно блестящіе и мощные верхи, медиумъ плохо обработанъ). Лучшей пѣвицей труппы надо считать г-жу Идальго—колоратурное сопрано. Это одна изъ самыхъ совершенныхъ пѣвицъ, когда либо мною слышанныхъ. Очаровательный тембръ голоса, безукоризненная музыкальность, техническая законченность пѣнія, яркая жизненная экспрессія, замѣчательное изя-

щество передачи—вотъ какое рѣдкое совпаденіе разнообразныхъ достоинствъ являетъ собою исполненіе г-жей Идальго любой партіи. Этого мало. Итальянцы, вообще, не умѣютъ играть. Ихъ игра въ большинствѣ случаевъ—безжизненный трафаретъ. Но г-жа Идальго не итальянка. Она—испанская пѣвица. Не отъ испанской ли крови эта красочная и разнообразная игра, выразительность мимики и жеста, богатый темпераментъ Идальго?..

Перехожу къ обзору главнѣйшихъ концертовъ послѣдняго времени. 5-й общедоступный концертъ Зилоти посвященъ былъ пѣмекимъ композиторамъ. Исполнялись отрывки изъ «Тристана» и «Парсифала» Вагнера, «Эгмонтъ» Бетховена, концертъ D-moll Брамса. Въ концертѣ фортепианная партія превосходно сыграна извѣстнымъ «специалистомъ» по Брамсовой музыкѣ, г. Гальстономъ. Это—тонкій и благородный художникъ. Въ его игрѣ всегда чувствуется настоящая поэзія, однимъ изъ средствъ къ достиженію которой является большое разнообразіе удара пианиста.

6-й общедоступный концертъ Зилоти посвященъ былъ Глазунову и Римскому-Корсакову. Подъ управленіемъ Глазунова сыграны были его «Лирическая Пѣснь» и 6-я симфонія. Римскій-Корсаковъ представленъ былъ красивой «Воскресной Увертюрой» и великолѣпной аріей Кашеевны изъ «Кашея Безсмертнаго». Выступившая съ этой аріей московская пѣвица, г-жа Остроградская, особаго впечатлѣнія не произвела. Голосъ ея звучитъ тускло. Художественная сторона передачи интереса не представляла. Былъ и еще одинъ сольный номеръ: пианистка г-жа Позняковская элегантно сыграла 4-й концертъ Сенъ-Санса.

Выдающийся интересъ представлялъ 4-й виб-абонементный концертъ, посвященный произведеніямъ Скрибина, въ исполненіи самого автора. Въ смыслѣ передачи основныхъ настроеній скрибинской музыки, ея порывистости, страстности, то мечтательно-нѣжной, то бурно-изступленной, Скрибинъ не имѣетъ соперниковъ. Ничье исполненіе не отвѣчаетъ такъ близко своеобразному характеру скрибинскихъ этюдовъ, прелюдъ, поэмъ, сонатъ, какъ исполненіе самого композитора. Справед-

ливость требуетъ замѣтить, однако, что съ чисто-пианистической точки зрѣнія Скрябинъ не можетъ претендовать на репутацію законченнаго артиста. Его ударъ слабъ, его техника односторонняя. Нѣкоторые фигуративные узоры ему удаются прекрасно, въ особенности, когда они воспроизводятся лѣвой рукой. Большинство же технически-сложныхъ страницъ звучитъ у пианиста скомканно, неотчетливо. Изъ сыгранныхъ нынче Скрябинымъ пьесъ отмѣчу нѣсколько любопытныхъ и характерныхъ для послѣдняго періода его творчества. Прелюдъ изъ ор. 67, двѣ 'Поэмы' ор. 69 и 9-ю сонату ор. 68. Стиль этихъ пьесъ—изысканный до крайности, гармонически родственный 'Прометею', но болѣе разнообразный, чѣмъ въ 'Прометей'. Тамъ Скрябинъ стремился возможно полнѣе использовать свои гармоническія открытія по части аккордовъ изъ высшихъ обертоновъ. Полнота использованія вновь изобрѣтенныхъ звуко сочетаній граничила съ тенденціозностью. 'Прометей'—гениальное созданіе искусства, но если бы композиторъ продолжалъ и въ дальнѣйшихъ своихъ сочиненіяхъ столь же неуклонно держаться системы 'синтетическихъ' аккордовъ,—однообразие сдѣлалось бы неизбежнымъ спутникомъ его послѣд-прометеевской музыки. Скрябинъ слишкомъ талантливъ, чтобы поддѣлать живое творчество какой либо 'системой', хотя бы самой интересной. И вотъ уже въ 6-й и 7-й сонатахъ видимъ мы значительную модификацію прометеевскихъ шестизвучій. А въ 9-й сонатѣ приемы скрябинскаго письма вполне освобождаются отъ угрожавшей имъ однобокости, приобретаютъ чрезвычайную гибкость, богатство и контрастность. Въ 9-й сонатѣ, на ряду со звуко сочетаніями, еще болѣе странными и причудливыми, чѣмъ въ 'Прометей', мы встрѣчаемся и съ простыми ходами изъ чередующихся терцій и секстъ. Благодаря контрастамъ, музыка получаетъ чрезвычайный рельефъ, создается звуковая перспектива, вся соната приобретаетъ характеръ замѣчательной ширины и глубины художественной концепціи. Сразу схватить эту сонату во всѣхъ любопытнѣйшихъ подробностяхъ разработки ея главныхъ темъ—нелегко.

Ея музыкальное содержаніе крайне сложно и необычайно, но сразу же чувствуется, что оно очень значительно, что при повторномъ слушаніи сонаты будутъ открываться слушателю все новыя и новыя красоты.

Выступая на концертахъ Зилоти и антиподъ Скрябина—Метнеръ, занимающій среди русскихъ композиторовъ особое мѣсто. Метнеръ—русскій неоклассикъ, ведущій свое происхожденіе отъ Шумана и Брамса. Сочиненія Метнера проникнуты настроеніями сосредоточенными, суровыми. Безукоризненныя по формѣ, они всегда интересны по ритму, затѣйливы по гармоніи, отмѣчены печатью своеобразной индивидуальности. Одного не хватаетъ имъ—внутренней жизненности. Очень ужъ сухи метнеровскіе 'Дифирамбы', 'Сказки', 'Ноктюрны' и пр. Контрастъ между вѣнскимъ обликомъ ихъ, чрезвычайно гибкимъ, подвижнымъ, непрерывно мѣняющимъ свои ритмическія и гармоническія очертанія, и внутренней неподвижностью, безжизненностью метнеровскихъ мыслей—столь же поразителенъ, сколько типиченъ для этого композитора. Онъ всегда возбуждаетъ любопытство музыканта, но увлечь его, очаровать его Метнеръ почти никогда не способенъ. Изъ обширной программы его *Clavieravend'a* можно выдѣлать развѣ 'Сказку' № 2 изъ ор. 20 и отчасти 'Сонату-балладу' ор. 27, какъ произведенія болѣе или менѣе яркія, свѣжія, захватывающія вниманіе. Остальное, не выключая и большой сонаты H-moll для скрипки, удручаетъ формальнымъ отношеніемъ къ искусству. Все занято, все ловко сдѣлано, все солидно, серьезно, но... скучно. А кое гдѣ—это всего хуже—музыка Метнера подернута налетомъ банальности.

Крупнѣйшими событіями послѣдняго времени явились два послѣднихъ абонементныхъ концерта Зилоти. На 6-мъ концертѣ исполнялись произведенія Баха и среди нихъ такіа капитальныя созданія гениальнаго мастера, какъ 'Magnificat' и 'Траурная ода' (въ переводѣ О. Г. Каратыгиной). Оба произведенія состоятъ изъ ряда арій, хоровъ, хораловъ, соперничающихъ другъ съ другомъ по красотѣ и глубочайшей проникновенности музыки. И какаа это смѣлая музыка! Сколько у Баха необыкновен-

ныхъ поворотовъ голосоведенія, гармоническихъ 'вольностей', даже въ наши дни звучащихъ необыкновенно дерзко!

Сольныя партіи въ этихъ отвѣтственныхъ произведеніяхъ очень хорошо исполнены были г-жами Поповой, Марковичъ, Збруевой и гг. Александровичемъ и Боссъ. Въ програму включенъ былъ еще концертъ E-dur для скрипки съ оркестромъ. Скрипичная партія стильно сыграна г. Спольдингомъ. Оркестромъ руководилъ г. Зилоти, успѣшно преодолавшій всѣ трудности баховскихъ партитуръ ('Ода' исполнялась въ ред. Вольфрума, 'Magnificat'—въ ред. Штраубе, посвященной Регеру).

'Гвоздемъ' 7-го концерта была музыка къ 'лирической мимодрамѣ' Роже-Дюкаса—'Орфей' (переводъ О. Г. Каратыгиной). Это—одно изъ самыхъ значительныхъ достижений ново-французской музыки. Ни одно изъ завоеваній чистаго импрессионизма не упущено изъ виду Роже-Дюкасомъ. Совершенно свободно и увѣренно примѣняетъ онъ всѣ приемы декоративнаго письма въ духѣ Дебюсси и Равеля. И въ то же время онъ пошелъ дальше отцовъ импрессионизма. Онъ нашелъ синтезъ между импрессионизмомъ и классицизмомъ. Хрупкіе и зыбкіе образы, порождаемые импрессионистскимъ звукозерцаніемъ, онъ уплотнилъ, скрѣпилъ прочной тканью полифоніи въ духѣ Баха и Вагнера. Получилось твореніе многоцвѣтное, многогранное, соединяющее изощренность самоновѣйшей 'пуантилистической' гармоніи съ монументальностью и силой,—качествами, по отсутствію которыхъ творчество Дебюсси и Равеля, сколь оно ни очаровательно, заставило таки насъ стосковаться. Возродился паеосъ, четкія линіи рисунка, тематическая разработка, возродилось все, чего такъ не хватало чистому импрессионизму, и не обезцвѣтилось, не измельчало ничего изъ тѣхъ дѣйствительныхъ дѣйностей, которыя впервые были явлены тѣми же чистыми импрессионистами. Эти то условія, эта прекрасная синтетичность творчества Роже-Дюкаса, такъ опредѣленно выразившаяся въ 'Орфѣѣ', и заставляютъ считать его 'лирическую мимодраму' однимъ изъ лучшихъ образцовъ современной французской музыки. Исполненъ былъ 'Орфей' очень хо-

рошо. Наростаніа драматической мощности, которымъ отвѣчаютъ грандіозныя усиленія оркестровой звучности, переданы были г. Зилоти энергично и увлекательно. Сольныя партіи исполнены г-жами Поповой, Черкасской и гг. Александровичемъ и Андреевымъ.

5-й концертъ Кусевидцаго состоялся по довольно пестрой програмѣ, въ которую вошли: 'пасторальная' симфонія Глазунова (7-я), 'Прелюды' Листа, его же концертъ A-dur и прелестные отрывки изъ 'Петрушки' Стравинскаго, замѣчательно ярко переданные г. Кусевидцемъ. Сольную партію въ концертѣ Листа отлично исполнялъ первоклассный германскій піанистъ, г. Рислеръ. Его художественная интеллигентность и вкусъ стоять на такомъ же высокомъ уровнѣ, какъ его техника.

6-й концертъ былъ цѣлкомъ посвященъ Брамсу, великому композитору, долгое время слышшему у насъ за музыканта сухого и формальнаго и лишь за послѣдніе годы встрѣчающему въ Петербургѣ болѣе справедливую оцѣнку. Изъ сочиненій Брамса г. Кусевидцкій выбралъ 3-ю симфонію, вариации на тему Гайдна, Академическую увертюру. Впечатлѣніе концертъ оставилъ дѣльное и прекрасное, какъ по програмѣ, такъ и по мастерскому исполненію ея. Очень понравился и піанистъ, г. Шнабель, сыгравшій сольную партію въ концертѣ D-moll и нѣсколько мелкихъ произведеній Брамса. Не совсѣмъ удовлетворяетъ только ударъ г. Шнабеля, нѣсколько жесткій, сухой и однообразный.

7-й концертъ Кусевидцаго въ первой своей части былъ посвященъ французскимъ неоклассикамъ. Исполнялось все старое, знакомое: 'Проклятый Охотникъ' Франка, 'Ученикъ чародѣя' Дюка, скрипичная 'Пѣрма' Шоссона, красиво переданная французскимъ скрипачемъ г. Капр. (Собственная его 'Симфоническая Пѣрма' для скрипки съ оркестромъ—довольно безцвѣтна).

Второе отдѣленіе вечера занято было новинкой, столь нашумѣвшимъ въ Парижѣ балетомъ Стравинскаго 'Весна Священная'. Далеко шагнулъ Стравинскій. Его 'Петрушка' съ гармонической точки зрѣнія представляется дѣтскимъ лепетомъ по сравненію съ тѣмъ, что

дано въ „Веснѣ“. Здѣсь нѣтъ ни одного трезвучія, кажется, даже ни одного нормального септаккорда. Преобладаютъ одновременныя сочетанія нѣсколькихъ аккордовъ, наложеніе другъ на друга многихъ тональностей, приводящее Стравинскаго къ самымъ невѣроятнымъ звуко сочетаніямъ. Талантъ даетъ себя чувствовать повсюду. Все ярко, все сверкаетъ, все полно темперамента. Нѣчто первозданное, первобытное чувствуется въ такихъ сценахъ, какъ „Шествіе старѣйшаго-мудрѣйшаго“ и „Выпльваніе земли“ (сюжетъ „Весны“—обряды, сопровождающіе древне-славянское принесеніе молодой дѣвушки въ жертву веснѣ). Чѣмъ то легендарнымъ, сверхъестественнымъ вѣетъ отъ вступленія ко 2-му акту, гдѣ на фонѣ долгой педали проходятъ фантастическія фігураціи—на акордахъ самыхъ отдаленныхъ строевъ отъ главнаго, педалью опредѣляемаго (акорды фігураціи построены на „вспомогательныхъ нотахъ“ къ главной D-moll'ной гармоніи—декоративный приѣмъ, впервые, если не ошибаюсь, употребленный Р. Штраусомъ: фігурація на вспомогательныхъ нотахъ особенно опредѣленно использована имъ въ „Кавалеръ розы“, въ лейтмотивѣ „Серебряной розы“). И все же, „Весна“ отзывается больше смѣлымъ экспериментомъ, чѣмъ непосредственнымъ творчествомъ. Много здѣсь выдумокъ, много „нарочнаго“. Въ ритмикѣ много пестроты, но мало органическаго разнообразія. И вообще, на всей музыкѣ лежитъ печать однообразія. Все педали и педали; все время музыка „долблѣщаго“ характера. Нигдѣ никакого развитія мысли. Въ итогѣ—впечатлѣніе двойственное, неопредѣленное...

О мелкихъ концертахъ—до слѣдующей дѣтописи.

Каратыгинъ.

ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ

Выставочная жизнь развернулась за истекшій мѣсяцъ чрезвычайно интенсивно—выставка самоѣда И. Вылки (лишній разъ доказавшая, что и самоѣдское искусство отъ соприкосновенія съ учителями изъ интеллигенціи

перестаетъ быть самобытнымъ), выставка Куинджи, выставка Сѣрова, выставка „Бубноваго Валета“.

На второй и третьей останавливаться не приходится—петербуржцы ихъ видѣли. Правда, въ Москвѣ были нѣсколько новыхъ работъ Сѣрова (портретъ Коровина, портретъ Муромцева, Сѣрова-отца, С. И. Мамонтова и нѣсколько вариаций къ портрету г-жи Гиршманъ), но онѣ едва ли прибавляютъ что либо новое къ общему лику нашего мастера, къ его чисто русской честности рисунка и не менѣе русской, интеллигентской, скромности колорита. Говорю: интеллигентской, потому что нельзя же утверждать, что эта черта свойственна нашей національно-художественной традиціи вообще; скорѣе наоборотъ: она противорѣчитъ ей. Наши иконописцы, наши „дѣвильщики“ лубковъ были щедрыми расточителями колористическихъ богатствъ; недаромъ „прекрасный“ и „красный“ являются синонимами въ древне-русскомъ языкѣ. Очевидно, Сѣровская скромность—тѣмъ болѣе, что въ немъ были задатки подлиннаго колориста (вспомнимъ хотя бы его экзотическій занавѣсъ къ Шехерезадѣ въ Châtelet)—скромность самообузданія, постыничество психолога, для котораго душа человѣческая существенно ея вишней прикрасы.

Это равнодушіе Сѣрова къ колористической красотѣ особенно бросается въ глаза, напримѣръ, въ его портретѣ Морозова, гдѣ яркій Матиссовскій натюрмортъ (на фонѣ) колористически совершенно не связанъ съ живописью самой модели: здѣсь и Сѣровъ и Матиссъ—сами по себѣ. Матиссъ взятъ Сѣровымъ какъ дисонансъ, какъ „фряжское“ пятно, контрастирующее съ русской аскетической серьезностью. Таковъ Сѣровъ, и такимъ его надо принять; онъ—нашъ, въ такой же степени, какъ и величайшій изъ насъ, сознательно-скромный, мѣстами неряшливый и косноязычный, правдолюбецъ Толстой.

Но современная русская молодежь уже чужда этой художнической скромности—она прошла уже черезъ соблазнъ Запада, черезъ „громокипящее“ горнило Парижа. Въ этомъ смыслѣ выставка Сѣрова и выставка „Буб-

нового Вазета' — поучительная полярности нашего искусства. Тамъ — скромность вышняя и глубина психологическая; здѣсь — праздничность красокъ, но равнодушіе по части духа. И однако, нельзя не приветствовать въ извѣстномъ смыслѣ, этотъ новый живописный реализмъ, къ которому стремятся Кончаловскій, Машковъ и другіе — если сравнить его съ русскимъ футуризмомъ. Пріѣздъ Маринетти и обнаруженное имъ убожество мысли, точно такъ же, какъ и поведение русскихъ футуристовъ, спорившихъ другъ съ другомъ передъ лицомъ своего вождя о патентѣ на футуризмъ и тѣмъ самымъ выдавшихъ всему движению свидѣтельство о бѣдности, — лишній разъ доказали, что ни о какомъ новомъ сознаніи не можетъ быть и рѣчи. А работы футуристовъ въ 'Бубновомъ Вазетѣ' (Моргунова, Малевича, г-жи Экстеръ) сводятся лишь къ слѣпому подражанію французамъ, за которымъ — хаосъ, нирвана. Мы, русскіе, еще и тремя измѣреніями овладѣли плохо и все еще плохіе ремесленники въ живописномъ *métier* — гдѣ ужъ тутъ думать о четвертомъ измѣреніи, о 'разверсткѣ' міра. А между тѣмъ, эта самая разверстка становится гибельнымъ тормазомъ, препятствующимъ дальнѣйшему развитію русской художественной молодежи.

И вотъ, съ этой точки зрѣнія, повторяю, обратное стремленіе нѣкоторыхъ художниковъ 'Бубноваго Вазета' — стремленіе къ 'вещности' — является во всякомъ случаѣ болѣе здоровымъ и плодотворнымъ. Отъ псевдонаучнаго вскрытія, отъ раздробленія вещи къ ея матеріальной, живописной правдѣ — вотъ чего хотятъ эти новые реалисты. Характерно уже то, что они не боятся самаго слова 'реализмъ'.

Конечно, этотъ новый реализмъ и недостаточно реалистиченъ и, съ другой стороны, слишкомъ реалистиченъ. Первое происходитъ отъ того, что въ немъ многое отъ французовъ, второе — отъ того, что въ немъ много и русской односторонности, русскаго интеллигентскаго позитивизма.

Отъ французовъ — наклейки, являющіяся 'гвоздемъ' выставки 'Бубноваго Вазета' этого года. Мнѣ уже приходилось писать, какую 'ирони-

ческую' роль играютъ наклейки у Пикассо, славителя четвертаго измѣренія; онъ беретъ 'цвѣтъ дерева' или кусокъ обоевъ, какъ доказательство отъ противнаго — для утвержденія 'вѣрности' своего построенія. Наоборотъ, Лентуловъ наклеиваетъ золотыя и серебряныя звѣздочки и полоски на купола своей Москвы — какъ цвѣтистыя орнаменты. Кончаловскій наклеиваетъ бутылочные ярлыки и куски 'Русскаго Слова' для того, чтобы повысить общее реалистическое впечатлѣніе отъ своихъ работъ. Его тѣшить и радуетъ подлинность этихъ кусковъ бумаги, подлинность деревянныхъ жилокъ, которые онъ выписываетъ въ своей 'Палитрѣ'. Психологически, можно понять такое парадоксальное тяготѣніе къ объективности — какъ реакцію противъ нашего времени съ его 'разверсткой' и 'сдвижкой' міра. Но, разумеется, получается абсурдъ: изображеніе стѣлки, сдѣланное Кончаловскимъ, 'дѣлится' (ибо онъ, прошедшій школу Сезанна, вообще превосходно дѣлаетъ вещи), а наклеенный на нее ярлыкъ — плосокъ!

То же самое получается и у г. Рождественскаго, когда онъ, изображая бутылку и рюмку съ ликеромъ, дѣлаетъ ихъ отраженіе на глади стола, а самую 'гладь' пишетъ такъ, что чувствуется матеріальная правда дерева, какъ такового, т. е. еще не обструганнаго и не полированного: такая структура дерева противорѣчитъ иллюзіи его поверхности. Неотчетливость живописной концепціи бросается въ глаза и у такого объективнаго художника и превосходнаго колориста, какъ Машковъ; раньше онъ былъ пѣвнѣе декоративными заданиями — теперь его портреты и *natures mortes* нѣчто среднее между реалистической глубиной и плоскостной декоративностью. Наконецъ, и у г. Фалька — несомнѣнимое совмѣщеніе скульптурныхъ массъ деревьевъ съ плоскими лубочными избаами и съ лирическимъ чувствомъ пейзажа, которымъ онъ одаренъ.

Съ другой стороны, какъ я уже сказалъ, нео-реализмъ 'Бубноваго Вазета' слишкомъ позитивенъ. Какъ ни превосходно внушаетъ г. Рождественскій въ своемъ натюрмортѣ съ бокалами вина ощущеніе стекла, его хрупкость,

прозрачность, опаловую переливность, какъ ни чувствуется здѣсь его любовь къ вещи—но все таки этого мало; это—не 'душа вина', почувствованная Бодлеромъ. Какъ ни превосходны синія трактирные чашки у Кончаловскаго и какъ ни ощутительно передана имъ (въ самомъ нагроможденіи этихъ чашекъ) звонкость стекла—въ нихъ мало трактирного духа! Какъ ни вкусны и желты и поджарены его хлѣбы—это не хлѣбъ засушенный! Другими словами, эти живописныя впечатлѣнія слишкомъ абстрагированы отъ всѣхъ тѣхъ невольныхъ духовныхъ ассоціацій, которыя вѣдь тоже входятъ въ составъ нашихъ впечатлѣній и поэтому тоже реалистичны. Вѣдь и вино и хлѣбъ для насъ не только красивая жидкость и желтая масса, но и нѣчто большее, неразрывно связанное съ психологическими наслоениями. Когда народъ говорилъ 'зелено-вино', то этимъ утверждалось не только цвѣтовое, но и 'молодильное' свойство вина. Разумѣется, я не хочу этимъ сказать, что, изображая вещи, надо назойливо изображать и всѣ тѣ субъективныя воспоминанія, которыя онѣ пробуждаютъ—какъ это дѣлаютъ футуристы. Но во первыхъ, я говорю объ ассоціаціяхъ эпического порядка, о соборной іерархіи образовъ, о соборной символикѣ; а во вторыхъ—нельзя забывать и того, что чѣмъ больше любовь къ вещамъ—тѣмъ болѣе онѣ воспринимаются, какъ блага духовныя. Сѣровъ любилъ человеческое лицо больше аксесуаровъ, Бубновъ Валетъ¹ любить аксесуары больше человеческой психологіи—а вотъ для Ванъ-Гога или для Гогена не было различія между тѣмъ и другимъ...

И все таки, при всѣхъ этихъ оговоркахъ—много здороваго въ живописности Бубнова Валета.¹ Здѣсь любить живопись и натуру, а это у насъ въ Россіи—качество большое.

¹ Несмотря на отсутствіе раппорта, которое было на выставкахъ Б. В. раньше (а можетъ быть и поэтому именно), Московская пресса почти обошла молчаніемъ выставку Бубнова Валета. Одна газета ограничилась сообщеніемъ того, что въ день вернисажа у подъезда не было автомобилей и большой вернисажной публики. Такъ одбивается у насъ искусство!

Въ яркости Кончаловскаго, въ его преклоненіи передъ кускомъ природы, передъ цвѣтистой матеріальностью вещей; въ позитивизмѣ г. Рождественскаго, въ крымскихъ пейзажахъ г. Куприна, въ волжскихъ видахъ г. Мильмана, въ пейзажахъ Федорова, въ прекрасныхъ, вкусныхъ плодахъ Машкова—есть то, чего такъ не хватаетъ нашей молодежи: отвлечение отъ дѣйствительности, школа природы. Пусть этого недостаточно—но отъ этого можно пойти дальше, а отъ новой схемы Пикассо никуда не уйдешь!

Я. Т-дѣ.

ПИСЬМО ИЗЪ НОВОЧЕРКАССКА

Нѣсколько времени назадъ въ мѣстной газетѣ 'Донская Жизнь' появилось сообщеніе, что въ Новочеркасскѣ, по инициативѣ академика Дубовскаго (онъ уроженецъ Донской Области), предполагено открыть картинную галерею...

Зная художественныя симпатіи г. Дубовскаго, можно себѣ представить, о какой 'галереѣ' изъ академическихъ питомцевъ идетъ рѣчь! А главное, есть основаніе опасаться, что въ эту галерею будутъ приобрѣтаться, въ видахъ поощренія мѣстныхъ 'танантовъ', 'картинны' мѣстныхъ 'художниковъ' (таковые здѣсь существуютъ!). Опасенія эти тѣмъ болѣе реальны, что въ Новочеркасскѣ едва ли найдется кто нибудь изъ лицъ вліятельныхъ, стоящій по своимъ художественнымъ воззрѣніямъ выше 'передвижничества'.

Такимъ образомъ, ни со стороны мѣстныхъ газетъ, ни со стороны общества не можетъ быть и рѣчи о какомъ либо вѣншательствѣ въ дѣло организаціи будущей галереи... Словомъ, почти съ несомнѣнностью можно утверждать, что будущая галерея явится разсадницей самаго пошлаго вкуса. Это тѣмъ болѣе досадно, что въ Новочеркасскѣ довольно много учебныхъ заведеній, куда со всѣхъ концовъ съѣзжается юношество; Новочеркасскъ, будучи главнымъ городомъ, является 'культурнымъ' и довольно вліятельнымъ центромъ всей области. Если галерея должна создаваться въ этомъ карикатурномъ видѣ, то, конечно, пусть не

создается вовсе! Что касается мѣстнаго вкуса, то вотъ нѣсколько иллюстрацій.

Въ Новочеркасскѣ построенъ недавно войсковой соборъ, въ томъ казенно-византійскомъ стилѣ, который теперь такъ распространенъ въ церковномъ строительствѣ. Соборъ—великъ (кажется, 37 саж. съ крестомъ); денегъ на его сооруженіе израсходовано очень много. Особенно антихудожественна нелѣпо-пестрая внутренняя роспись собора; производилась она группой какихъ то петербургскихъ художниковъ.

Въ Новочеркасскѣ отъ поры до времени сооружаются и монументы великимъ людямъ. И тутъ—какое убожество! Памятникъ Ермаку, скульптора В. А. Беклемишева, монументъ графу Платову (къ счастью, значительно скрытъ зеленою скверомъ, въ которомъ онъ стоитъ), памятникъ генералу Бакланову... Особенно комиченъ послѣдній; видъ у него такой: скала на кубическомъ постаментѣ, на скалѣ разостлана бурка, а на буркѣ торчитъ генеральская папаха; и невольно ищешь глазами остальные принадлежности генеральскаго туалета...

Строятся у насъ за послѣднее время и особенники, но о нихъ лучше не говорить.

В. П.

ПИСЬМО ИЗЪ ДАНИИ

Выставки въ 1913 году

Однимъ изъ существенныхъ недостатковъ въ организаціи здѣшней большой Академической выставки, устраиваемой весною въ залахъ Шарлоттенборга, является правило, по которому художникъ, участвовавшій не менѣе пяти разъ на выставкѣ, получаетъ затѣмъ пожизненное право выставлять безъ жюри. Порядокъ этотъ грозитъ въ концѣ концовъ превратить наиболѣе значительную изъ копенгагенскихъ выставокъ въ собраніе работъ архивныхъ знаменитостей. Послѣдняя выставка состояла уже на половину изъ такихъ безжюриныхъ произведеній, въ большинствѣ рѣшительно не интересныхъ.

Впрочемъ не блистала ничѣмъ и жюричная половина выставки, бывшей въ дѣломъ лишь повтореніемъ выставки прошлаго года, о которой мы въ свое время писали...

Изъ совершенно новыхъ именъ слѣдуетъ упомянуть о молодомъ художникѣ А. Сальтофтѣ. Его картина, задуманная какъ часть архитектурнаго дѣлага, называется 'Королевскій Верховный Судъ' и представляетъ групповой портретъ двѣнадцати высшихъ судей Даниі. Картина написана не плохо, но далека отъ монументальности. Вѣшная 'обстановка' картины—глубокій пурпуръ судейскихъ мантий, почтенныя сѣдины судей и ихъ величественныя позы—не лишена извѣстной торжественности, но впечатлѣніе нарушается плохимъ распределеніемъ поверхностей и тяжеловатостью композиціи, напоминающей весьма некстати, Роденовскихъ 'Гражданъ изъ Кале'; это напоминаніе о Роденѣ окончательно губитъ картину подчеркивая и другой ея недостатокъ: отсутствіе въ ней жизни и движенія.

Съ картиной Сальтофта любопытно сравнить 'Портретъ матери' Эйнара Нильсена. Здѣсь ни въ самомъ, очень скромномъ, мотивѣ, ни въ тусклыхъ краскахъ нѣтъ ничего назойливо величественнаго, и однако, благодаря мастерской композиціи и прекрасной дѣлѣ складокъ платья, вспоминаются статуи древнихъ Грековъ... Портретъ производитъ впечатлѣніе, позволяющее поставить его въ ряду лучшихъ достижений новѣйшаго искусства Даниі.

На 'свободной' весенней выставкѣ вполне заслуженно обратили на себя общее вниманіе работы Рострупа Бойесена. Онъ принадлежитъ къ числу немногихъ 'городскихъ' художниковъ Даниі, но ищетъ своихъ мотивовъ не въ уютныхъ остаткахъ старины и не въ кошмарныхъ постройкахъ нашего вѣка,—его влекутъ скромные клочки природы, затерянные среди каменныхъ громадъ, его любимыя темы—пустыри предмѣстій, поросшіе робко зеленѣющей травой, жалкіе двѣтники, разбитые около наивно раскрашенныхъ рабочихъ бесѣдокъ-садовъ, пятна только что выпавшаго синеватаго снѣга у подножья безобразно правильныхъ кирпичныхъ фабрикъ; любимыя его модели—дѣти нищихъ кварталовъ... 'Подходить' Р. Бойе-

сенъ къ своимъ мотивамъ всегда какъ непосредственный колористъ-живописецъ.

Осеняя Академическая выставка, по традиціи представляющая значительное мѣсто молодежи, привлекла на этотъ разъ необыкновенно большое число посѣтителей. Такой интересъ къ выставкѣ, въ общемъ весьма посредственной, былъ вызванъ сенсационнымъ шумомъ, поднятымъ вокругъ скульптуры Рудольфа Тайнера (R. Tegner). Въ выставочномъ жюри изъ за этой скульптуры возникли разногласія. Живописная часть жюри нашла, неприличной 'Лягушку' Тайнера, изображающую обнаженную дѣвушку въ позѣ прыгающей лягушки, и удалила ее съ выставки; скульптурному жюри пришлось обратиться къ судебному приставу для того, чтобы снова водворить 'Лягушку' на мѣсто. Не углубляясь въ этотъ провинціальный споръ по существу, скажемъ только, что скульптура Тайнера—и вульгарна и художественно безсодержательна.

Осенью же состоялась ретроспективная выставка произведений І. Ф. Виллюмсена (1863—1913), устроенная имъ въ его собственной мастерской. Дарованіе Виллюмсена очень разносторонне: онъ и архитекторъ, и ваятель, и живописецъ. Въ живописи лучше всего выразилась его личность. Первые работы художника, бывшего, кстати сказать, однимъ изъ основателей 'Общества свободныхъ выставокъ', весьма содержательны и декоративны; но со временемъ онъ все болѣе и болѣе освобождался отъ содержательности, и картины его, выигрывая въ поверхностномъ декоратизмѣ, все болѣе и болѣе походили на плакаты. Такимъ плакатомъ, словно зазывающимъ въ кинематографъ, показалась намъ и послѣдняя картина Виллюмсена, 'Физикъ въ своей лабораторіи',—угловатая, бойкая композиція, перерѣзанная фиолетовыми полосами какого то 'научнаго' свѣта. Выставка Виллюмсена, очень холодно принятая публикой и критикой, встрѣтила необыкновенно горячій пріемъ въ Христіаніи, гдѣ, между прочимъ, директоръ національной галереи Іенсъ Тисъ заявилъ себя восторженнымъ поклонникомъ датскаго художника.

Успѣхъ Виллюмсена въ Норвегіи, какъ намъ кажется, объясняется тѣмъ, что норвежцы

сейчасъ болѣе всего заняты вопросами формы, разрѣшеніемъ орнаментальныхъ и декоративныхъ задачъ.

Подтверженіе тому мы находимъ и въ картинахъ норвежскаго живописца Л. Карстенса, которые незадолго до новаго года были выставлены въ здѣшнемъ 'Художественномъ Ферейнѣ' (Kunstforeningen). Карстенсъ—ученикъ Эдварда Мунка и считаетъ себя его послѣдователемъ, но въ работахъ его нѣтъ и слѣда напряженной духовности, которая такъ характерна для великаго норвежскаго мастера. Карстенсъ исключительно занятъ производствомъ опытовъ надъ различными комбинаціями красокъ. Его холсты довольно таки грубы, хотя имъ нельзя отказать въ смѣлости. Между прочимъ, онъ выставилъ двѣ 'копіи' картинъ Рибейры и Рембрандта импрессионистской техникой.

Замѣтимъ въ заключеніе, что устройство здѣсь выставки Карстенса свидѣтельствуетъ объ очень отрадномъ явленіи, — о все растущемъ интересѣ къ искусству другихъ странъ. Такъ, въ Шарлоттенборгѣ предполагается, въ началѣ года, выставить небольшое собраніе картинъ и офортовъ современныхъ голландцевъ, а директоромъ 'Королевской Галереи' К. Мадсенемъ ведутся переговоры объ устройствѣ здѣсь, по примѣру недавней выставки 'Аполлона' въ Петербургѣ, выставки французскаго искусства за 100 лѣтъ.

М. К.-Л.

МНОГО О БЕЗКОРЫСТИИ

Древне-русское искусство явилось современному взору, какъ нѣкая таинственная, манящая сокровищами страна. Мы наблюдаемъ—какъ нѣкогда въ Америку—наплывъ сюда 'искателей счастья'. Этотъ наплывъ—желанный... Вполнѣ справедливы слова П. П. Муратова, что 'степенью энтузіазма и трудолюбія, обращеннаго къ искусству древней Руси, нынѣшняя Россія засвидѣтельствуетъ въ ближайшіе годы—высока ли степень ея національнаго самосознанія и великъ ли ея даръ отвѣчать на призывъ искусства'. (Два открытія. 'Софія', № 2, стр. 17). Выбѣтъ съ ростомъ

энтузиазма и трудолюбия' должна возникнуть и особая идеология—идеология 'искателя', и на страницах только что цитируемого журнала 'Софія' мы находимъ всѣ признаки рожденія такого 'вѣрую'—'вѣрую' энтузиаста, 'вѣрую' горячаго и страстнаго...

Намъ рисуютъ заманчивую возможность: 'Лишь медленно начинаютъ сознать интеллектуальныя силы страны всю увлекательность труда на такихъ плодоносныхъ и не взрытыхъ лопатой изслѣдователя поляхъ родной художественной исторіи, какихъ не встрѣтишь болѣе ни на Западѣ, ни на Востокѣ'. (Ibid., стр. 17). Хотѣлось бы этой увлекательной задачѣ противопоставить другую, куда болѣе скучную, но, пожалуй, не менѣе насущную задачу—понять, что заставило насъ сейчасъ 'открыть' икону. Всею есть причина, и она есть, конечно, и у современнаго устремленія къ древне-русскому творчеству. Осознавъ эту причину, мы, быть можетъ, болѣе прямымъ путемъ подойдемъ къ сокровищамъ нашей художественной Америки. Но я говорю безъ надежды найти отзывъ... каждый энтузиастъ на такое предложеііе только досадливо отмахнется.

Греза на яву, уже ощущая въ своихъ рукахъ тѣ драгоценности, которыя еще нужно добыть, каждый энтузиастъ возьметъ себѣ компасомъ не то знаніе, о необходимости котораго только что я говорилъ, но свою вѣру—вѣру въ свое счастье, въ свою избранность... Такой вѣрой пахнуло на насъ, когда мы прочли слова: 'Въ Москвѣ исполнѣ законно родилось то новое отношеніе къ древне-русской живописи, та новая оцѣнка ея, которая должна быть названа важнѣйшимъ дѣломъ современной художественной культуры'. (Ibid., стр. 6). Москва—велика. Та 'новая оцѣнка', о которой говорится на страницахъ 'Софіи', конечно не является дѣломъ всей художественной Москвы. Да, въ концѣ концовъ, для каждаго 'энтузиаста' совершенно нежелательно, чтобы его дѣло было дѣломъ множества. Находка дѣлѣхъ залежей богатствъ кажется такой вѣрной, такой близкой, что... обостроеніе вопроса о будущемъ дѣлѣ, о первенствѣ, представляется ему вопросомъ исполнѣ своевременнымъ. Это очень печальное

слѣдствіе слишкомъ горячаго энтузиазма, но что же дѣлать, если оно уже на лицѣ? Видѣтъсь вѣрой въ свою избранность рождается желаніе выдѣлѣться, обособиться... 'Надвигающемуся врагу русскій человѣкъ долженъ противопоставить родныя святыни. Осѣненный ими, глядя въ страну великаго, онъ можетъ идти спокойнымъ, пусть и одинокимъ, путемъ'. (Б. Зайцевъ. Удобное и прекрасное. 'Софія', № 2). Общественная отверженность, одиночество—тягостное бремя; мы на примѣрахъ изъ прошлаго знаемъ, что немногіе находятъ силы его снести; но, конечно, здѣсь рѣчь не объ этомъ одиночествѣ (о такомъ одиночествѣ совсѣмъ не провозглашаютъ заранѣе, какъ объ отличіи), а объ одиночествѣ весьма выгодномъ, какъ придающемъ особый героическій блескъ тому ряду 'открытій', который уже начать 'Софіей'.

Кромѣ двухъ открытій, такъ и обозначенныхъ, къ разряду несомнѣнныхъ открытій слѣдуетъ отнести: 'Возрастъ Россіи' въ № 1 и 'Византійское миеотворчество' во 2-мъ номерѣ. Самое помѣщеніе ихъ въ началѣ выпусковъ, спокойная торжественность слога, анонимность—все это заставляетъ принимать ихъ, какъ даръ соборнаго творчества редакціи 'Софіи', заставляетъ вчитываться въ нихъ, какъ въ важнѣйшія страницы этого журнала. Наконецъ замѣтка 'Небезкорыстіе' ('Софія', № 2, стр. 62—64), заключающая въ себѣ обвиненіе дѣлаго ряда лицъ въ корысти (Рериха, Стеллецкаго, Грищенко, Дмитріева и Пунина) даетъ, попутно, столько весьма примѣчательнаго и достойнаго вниманія и столь ясно примыкаетъ, какъ необходимѣйшее дополненіе, къ 'открытіямъ', только что мною названнымъ, что я рѣшаюсь назвать ее пятымъ открытіемъ 'Софіи', которое и озаглавливаю—'Миеъ о безкорыстіи'.

Суть этого 'Миеа' въ слѣдующемъ. Г. Пт. (авторъ 'Небезкорыстія'), высказавъ вѣрную мысль, что пониманіе художественнаго произведенія обусловлено безкорыстнымъ приближеніемъ къ нему, способностью выникнуть въ него такъ безцѣльно, какъ того требуетъ священная безцѣльность, лежащая въ основѣ всякаго истиннаго искусства,—рѣшается превратить эту

идеальную степень созерцанія, эту 'священную безцѣльность' въ свое оружіе, рѣшается упрекать другихъ, вышеперечисленныхъ лицъ, въ корысти именно на основаніи того, что они не достигли идеальнаго созерцанія. 'Съ этой точки зрѣнія,—говоритъ г. Пт.,—намъ кажется явно небезкорыстнымъ въ настоящую минуту всякій подходъ къ древней русской иконописи, заключающій требованіе, чтобы эта иконопись открыла пути современнаго искусства. Такой подходъ вызывается желаніемъ—какъ можно скорѣй извлечь изъ прошлаго какой то урокъ для настоящаго'...

Конечно, мы всѣ далеки отъ священнаго безкорыстія... но какъ странно звучитъ для насъ упрекъ! Кто имѣетъ смѣлость сказать, что имъ достигнуть этотъ идеалъ созерцанія, идеалъ истинной безцѣльности? Если мы въ истинномъ искусствѣ чувствуемъ безцѣльность, то зато такіа созданія человѣческаго духа насъ поражаютъ, какъ преодоленіе величайшей трудности, мы возносимъ ихъ, какъ высочайшія достиженія человѣчества...

'Искусство обращается къ созерцательнымъ моментамъ души'. Конечно, это такъ. Но каждое слово, которымъ мы захотимъ закрѣпить этотъ моментъ, уже является корыстью! Мы хотимъ, у насъ есть цѣль, и мы! небезкорыстны... Безцѣльность—какъ путь художественной критики, какъ мѣра и цѣль... какое непреодолимое противорѣчіе! Такъ хочется настаивать, что художественный критикъ служить и уждамъ сегодняшняго дня роднаго искусства,—настаивать на скромности, временности, общности его дѣла. Требованіе 'безкорыстія' мы не можемъ объяснить инымъ, какъ той же увѣренностью 'Софія' въ своей исключительности, въ своей избранности.

Однако,—г. Пт. утверждаетъ, что 'священная безцѣльность' моментовъ созерцанія не предрекаетъ пассивности'. Почему бы намъ не условиться, хотя бы на часъ, что мы повѣрили г. Пт., что мы признали его счастливымъ обладателемъ чистѣйшаго 'кристалла созерцанія', таинственнымъ волшебникомъ, умбующимъ 'священную безцѣльность' обращать въ свое активное, но отнюдь не корыстное оружіе? Мы не имѣемъ права—рѣшительно

отрицать такой возможности, но зато можемъ просить... доказательствъ. Не являются ли обнародованные столь торжественно—'Возрастъ Россіи' и 'Византійское миеотворчество' такими доказательствами?

Въ 'Возрастѣ Россіи' читаемъ: 'Распространенное мнѣніе о молодости Россіи плохо согласуется съ тѣмъ несомнѣннымъ отнынѣ обстоятельствомъ, что расцвѣтъ такого великаго и прекраснаго искусства, какимъ была русская живопись, былъ пережитъ въ четырнадцатомъ и пятнадцатомъ вѣкѣхъ, и что 'сознаніе важности и древности тѣней, все еще витающихъ надъ опустошенной Русью—вотъ первое, чему учать насъ новыя художественныя открытія'. Учатъ насъ...!?' Только что мы слышали категорическое требованіе—не извлекать какого либо урока изъ древне-русскаго искусства... Чтобы согласовать эти два мѣста 'Софія', намъ приходится дѣлать нелѣпное предположеніе, что сдѣлая уроку 'Софія'—мы приобщаемся 'священной безцѣльности', учась же на своей страхъ—мы становимся отлученными, 'корыстными'.

Вотъ второй урокъ, который мы должны запомнить, дабы не впасть въ корысть: '...всѣ пути къ Возрожденію въ древне-русскомъ искусствѣ были закрыты, и послѣ момента колебанія во второй половинѣ XVI вѣка оно естественно должно было умереть, безъ всякой надежды когда либо возродиться' ('Визант. миеотворчество'). Однако этотъ второй урокъ мы рѣшительно не въ силахъ соединить съ первымъ. Если у насъ есть 'возрастъ', если мы росли, если современная Россія составляетъ единое тѣло съ древней Русью, то какъ понять слова—'безъ всякой надежды когда либо возродиться'? Или же мы 'безъ всякой надежды' оторваны отъ Руси до второй половины XVI вѣка, то умѣстны ли тогда слова о возрастѣ? Или этимъ противорѣчіемъ 'Софія' говоритъ, что современная Россія дряхла, что у нея не должно быть мечты о возрожденіи? Странную и великой отвѣтственности задачу беретъ на себя молодой московскій журналъ.

Впрочемъ, дѣло не въ этомъ—мы только хотимъ указать на большую мѣру корысти

въ „открытіяхъ“ „Софинъ“. Безцѣльное созерцаніе созданія искусства отлагается въ памяти крупницей опыта. Если эту крупницу опыта мы беремъ съ собой, когда переходимъ къ созерцанію другого созданія искусства, то мы уже предвзяты. Эта предвзятость, эта корысть растетъ вмѣстѣ съ нашимъ опытомъ. Плодомъ несомнѣнной корысти являются всѣ только что приведенные нами уроки „Софинъ“. Они сказаны вперёдъ, они вызваны сильнѣйшимъ желаніемъ сдѣлать „открытіе“, дать выводъ тамъ, гдѣ нѣтъ еще знанія, они предвзяты и потому корыстны. Намъ такъ хотѣлось бы, чтобы слова П. П. Муратова—каждое новое открытіе показываетъ прежде всего—какъ мало мы еще знаемъ міръ русской иконы“ (Два открытія, стр. 16)—были передъ глазами каждаго энтузіаста, каждаго слишкомъ поспѣшнаго „искателя“!

Мы отнюдь не рѣшимся сказать, что „корысть“—смертный грѣхъ. Нѣтъ—она неизбѣжное сдѣлствіе горячаго хотѣнія, любви и вѣры. Намъ бы только хотѣлось, чтобы столь несправедливый споръ о корыстныхъ и безкорыстныхъ умолкъ... Безкорыстіе—въ идеалѣ возможно; но трудно думать, что здѣсь судьей одного человѣка можетъ быть другой... Это такъ напоминаетъ старинный и кажущійся намъ теперь даже смѣшнымъ споръ о томъ—чья вѣра лучше.

Тл.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Австрія

Императоръ подарилъ будапештскому музею декоративныхъ искусствъ великолѣпный гобеленъ фламандской работы начала XVI в. (по Кв. Матиссу?), на которомъ изображено Рождество Христово.

Два первыхъ преміи имени Карла Рейнингхауза за произведенія живописи получили въ этомъ году вѣнскіе живописцы Антонъ Файстауеръ и Парисъ фонъ Гютерсло.

Въ Сецессионѣ этого года мало оригинальнаго и талантливаго. Вѣнская молодежь, наполняю-

щая выставку, попрежнему питается французскимъ и нѣмецкимъ искусствомъ.

Англія

Въ лондонскомъ музеѣ Викторіи и Альберта произведены нѣкоторыя реформы, касающіяся администраціи. Соединены управленія отдѣловъ: архитектурнаго и работъ изъ дерева, керамики и произведеній изъ металла. Хранители музея Hardie и Strange выпускаютъ въ скоромъ времени подробный каталогъ деревянныхъ гравюръ, составляющихъ главное богатство музея.

Альфредъ де Пассъ подарилъ британскому музею альбомъ рисунковъ Жака Карло, сдѣланныхъ во время поѣздки художника на Средиземное море (1620 г.).

Америка

Коллекціонеръ Виденеръ, купившій два года назадъ „Мельницу“ Рембрандта за 2½ миліона фр., приобрѣлъ недавно за 3½ мил. Мадонну Рафаэля изъ коллекціи лорда Соорегъ въ Рашангеръ въ Англіи. Обладательница этой коллекціи леди Desborough, какъ сообщаютъ, предлагала картину за 1,750 т. національному музею, но получила отказъ.

Германія

Нѣкоторымъ событіемъ можно считать избраніе Макса Слефохта въ члены королевской Академіи въ Берлинѣ. До сихъ поръ Максъ Либрманъ былъ единственнымъ представителемъ „новаго искусства“ въ Академіи. Вмѣстѣ со Слефохтомъ избраны въ академики: художникъ Шустеръ-Вольданъ, скульпторъ Авг. Фогель и архитекторъ Гансъ Грессель.

Въ 1915 г. городъ Аахенъ предполагаетъ устроить историческую выставку коронаванія германскихъ императоровъ. Главнымъ матеріаломъ выставки лягутся портреты всѣхъ царствовавшихъ особъ.

Берлинскій Королевскій музей прикладныхъ искусствъ открылъ выставку приобрѣтеній, сдѣланныхъ имъ въ 1913 г. Болѣе другихъ по-

полнился отделъ керамики, главнымъ образомъ вещами юбилейной выставки берлинской Porzellanmanufaktur; самымъ цѣннымъ приобретениемъ является вестфальскій коверъ 1548 г. Купленъ рядъ произведеній въ отѣлы металлических и стеклянныхъ издѣлій. Дрезденская Академія праздновала 6 и 7 февраля свой стопятидесятилѣтній юбилей.

Наиболѣе значительной изъ берлинскихъ выставокъ сезона надо считать организованную Гурлитомъ выставку картинъ Мунка (80 картинъ), возбуждающую новый интересъ критики и публики къ норвежскому художнику. Дополненіемъ къ этой выставкѣ можетъ служить галерея Амслера и Рутгардта, демонстрирующая графическія произведенія Мунка.

Слѣдуетъ упомянуть о выставкѣ Юлія Пассенъ у О. Фельдмана.

Въ Мангеймѣ открылась большая строительная выставка подъ названіемъ: 'Neues Bauen'. Изъ остальныхъ выставокъ Германіи надо отмѣтить: Вильгельма Триюбнера въ Kunstverein въ Карлсруе и 'Эльзасскаго Kunsthaus' въ Страсбургѣ (англичанинъ Муга, Рене Алленбахъ, Люсьенъ Гюбнеръ и др.).

Данія

Въ Копенгагенѣ 15 мая должна открыться выставка 'Сто лѣтъ французскаго искусства', обнимающая собой періодъ: Давидъ—Гогенъ. Не только по идеѣ, но и по размаху эта выставка будетъ походить на устроенную 'Аполлономъ' въ Петербургѣ. Въ Королевскомъ музеѣ идутъ усиленные подготовительныя работы. Въ тотъ же музей поступило недавно, по завѣщанію покойнаго коллекціонера Якобсена, большое собраніе произведеній французскаго искусства (особенно богатое скульптурами Родена и Карно), которое выставятъ съ уже имѣющимися въ музеѣ картинами составить отдѣльную галерею французскаго искусства.

Италія

Въ большой залѣ флорентійскаго музея Барджелло выставлена статуя 'Мадонна съ младен-

цемъ' сицилійской работы XV в., подаренная въ музей маркизомъ Эд. Аглизе ди санъ Палермано.

Въ Римѣ закончена реставрація церкви монастыря Santi Quattro Coronati, давшая очень интересные результаты: церковь XVII в., переделанная въ XIII в., приняла свой первоначальный видъ.

Директоръ національнаго музея въ Неаполѣ Спинаццола сообщаетъ о найденныхъ имъ двухъ фрагментахъ первой алтарной картины Рафаэля изъ Citta di Castello. Извѣстный знатокъ Рафаэля Оскаръ Фишель предполагаетъ, что наряду съ этими, уже извѣстными, фрагментами въ неаполитанскомъ музеѣ долженъ находиться и недостающій третій.

Франція

Предполагавшаяся продажа земли, прилегающей къ виллѣ Фарнезе, какъ сообщаютъ, не состоится. Послѣ протеста учениковъ виллы Медичи и переговоровъ съ Жакъ предложене о продажѣ рѣшено не вносить въ парламентъ.

Предположеніе объ устройствѣ музея Родена въ Hôtel Vignon, — постоянной мастерской скульптора, — получило окончательное утвержденіе. Роденъ даритъ государству всѣ имѣющіяся у него произведенія и свою коллекцію греческой, римской и египетской скульптуры и назначается пожизненнымъ директоромъ музея, объ устройствѣ и поддержаніи котораго заботится со своей стороны государство.

Комисія историческихъ памятниковъ зарегистрировала единогласно 'La chancellerie d'Orléans', которой грозило разрушеніе вслѣдствіе проведенія новой улицы, два холста въ церкви St. Jack de Bergerac (два 'Поклоненія вохвовъ' работы Гауденціо Феррари и Порлепоне) и рядъ др. въ соборѣ Сюи (1744 г.).

На мѣсто покойнаго Массене членомъ высшаго совѣта консерваторіи избранъ Теодоръ Дюбуа. Общество осенняго Салона переизбрало членовъ правленія; президентомъ избранъ Журленъ, его товарищами—Девальеръ и Лефевръ, президентами секцій—Геренъ, Соважъ, Маркъ, Детома, Геннеръ и Перришонъ.

Г-жа Кларети подарила Версальскому музею портретъ своего мужа работы Бенжамена Констана. Въ Люксембургскій музей поступилъ портретъ художника Дамуа, работы Ролиа. Умершая художница Генриетта Буасси завѣщала обществу французскихъ художниковъ, членомъ котораго она состояла, капиталъ на учрежденіе ежегодныхъ премій за произведенія живописи.

Въ Луврѣ открылась выставка японскихъ деревянныхъ гравюръ, устроенная Музеемъ декоративныхъ искусствъ при помощи парижскихъ коллекціонеровъ. Салонъ независимыхъ откроется перваго марта на Марсовомъ полѣ, avenue de la Bourdonnais.

Изъ многочисленныхъ выставокъ Парижа, состоявшихся за истекшія мѣсяцъ, отмѣтимъ: выставку Тулузъ-Лотрекъ (въ новомъ помѣщеніи галереи Розенберга), Эм. Бланшъ (у Бернгейма), 'Англійская школа XVIII в.' (въ галереѣ Tooth), Камилла Писсарро (у Манци), и второй салонъ анималистовъ (въ галереѣ 'La Boétie').

Умерли:

Художники: Тимолеонъ Лобришонъ, Гастонъ Меленъ и Морданъ въ Парижѣ, пейзажистъ Францъ Альтъ въ Вѣнѣ, Шатобрианъ въ Нантѣ, Мартинецъ Курбеллесъ въ Мадридѣ, Филиппо Каркано въ Миланѣ, Вернеръ Штекманъ въ Ронфельдѣ (Саксонія), Юлій Кехлинъ въ Кингсгеймѣ; архитекторы: Феликсъ Жюльенъ въ Парижѣ, Поль Барръ въ Руанѣ, Огюстъ Водмеръ въ Антибѣ; извѣстный критикъ Люранъ-Гревиль въ Парижѣ, издатель журнала 'Kunst für Alle' Фр. Шварцъ въ Мюнхенѣ; извѣстный эксперт и торговецъ картинами Гейнрихъ Гутекунстъ въ Штутгартѣ.

Русская кустарная выставка въ Берлинѣ.

14-го февраля новаго стиля въ Берлинѣ, въ помѣщеніи А. Вертгейма, открылась выставка русскихъ кустарныхъ издѣлій, устроенная Лидеумъ-Клубомъ при содѣйствіи отдѣла сельской эконоіи и сельско-хозяйственной статистики

Главнаго Управленія Земледѣлія и Землеустройства, который съ большимъ вниманіемъ отнесся къ своей задачѣ. Вслѣдъ за парижской русской выставкой при осеннемъ Салонѣ, организованной кружкомъ любителей и собирателей, во главѣ съ г-жей Эренбургъ, и носившей на себѣ отпечатокъ скорби музейности—эта берлинская выставка отражаетъ живое, сегодняшнее творчество народа.

Многое на ней даже для насъ, русскихъ, является совершенно новымъ. Такая отдаленная губернія, какъ Пермская, была представлена превосходными красочно-сказочными подносами и бураками (расписными берестяными ведерками). Приходится отмѣтить, что, къ сожалѣнію, на послѣдней всероссійской кустарной выставкѣ въ Петербургѣ этихъ вещей не было. Зато другіе экспонаты, напри- мѣръ, въ гранильномъ отдѣлѣ, скорѣ относятся къ области позорнаго, чѣмъ даже посредственнаго.

Сѣверныя маіолики:—грифы, драконы, орлы, львы и медвѣди, желтые и изумрудные, привлекаютъ вниманіе своимъ истиннымъ, неподдѣльнымъ искусствомъ,—тутъ нѣтъ ложной школьной выучки, тутъ видно неискаженное, съ былыхъ временъ идущее творчество. Полтавскія маіолики уже значительно ниже по своимъ художественнымъ достоинствамъ. Архангельскія тряпки, выставленныя въ Петербургѣ въ количествѣ двухъ штукъ, украшаютъ помѣщеніе А. Вертгейма своимъ изобиліемъ и красотой. Малорусскіе ковры, вышивки и ткани, хорошо знакомые по петербургской выставкѣ, представлены здѣсь новыми, чудесными образцами. Много хорошихъ Костромскихъ декоративныхъ набоекъ Бочарова. Мебель на берлинской выставкѣ менѣе интересна, чѣмъ другія вещи; недостатокъ ея въ слишкомъ большой перечерченности, придающей ей характеръ театральнoй бутафоріи; исключеніе составляютъ малорусская мебель и семеновская расписная лаковая, которыя остаются еще неспорченными.

Къ счастью, здѣсь уже не видно больше отталкивающаго, бессмысленнаго 'украшенія' мебели воспроизведеніями картинъ Васнецова и Билибина, изуродованными въ рѣзбѣ по

дереву и подкрашенными въ модернистскихъ сиреневатыхъ тонахъ.

Рядомъ, въ томъ же помѣщеніи, устроена и нѣмецкая выставка народнаго творчества, скорѣе—городскаго ручнаго труда, которая, въ сравненіи съ русской выставкой, поражаетъ своимъ убожествомъ.

Сами устроители ея откровенно говорятъ, что русская выставка ихъ многому научить, а въ печати особенное вниманіе обращаютъ на русскую выставку и на ея поучительность для вновь нарождающагося, подъ покровительствомъ Лицеумъ-Клуба, нѣмецкаго кустарнаго дѣла. Но какъ то не вѣрится, чтобы въ Германіи искусственно возродилось то, что естественно погибло, и что, слава Богу, у насъ, въ Россіи, хотя и въ отдаленныхъ мѣстахъ, еще горитъ яркимъ пламенемъ нужнаго для жизни народа, какъ хлѣбъ, какъ воздухъ, истиннаго искусства!

Среди иностранцевъ эта выставка вызвала живой интересъ, о ней было прочтано много лекцій, изъ которыхъ одна—на тему о душѣ русскаго крестьянина—свидѣтельствовала о большой наблюдательности и вдумчивости докладчика.

Сергій Чехонинъ.

ROSSICA

Русскія портретныя миниатюры. Парижскій издатель Н. Piazza выпустилъ книгу подъ заглавіемъ 'Les Miniatures de l'Empire et de la Restauration', содержащую, какъ прежнее изданіе той же фирмы о миниатюрахъ XVIII вѣка, воспроизведенія со ста женскихъ миниатюрныхъ портретовъ съ текстомъ Камилъ Моклера. Здѣсь даны репродукціи и нѣсколькихъ русскихъ портретовъ, а именно: Императрица Елизавета Алексѣевна (извѣстная миниатюра Изабе изъ Лувра и анонимный портретъ изъ коллекціи Бернарда Франкъ), княгиня Багратіонъ (работы Изабе изъ коллекціи Давида Вейль) и княгиня Ливенъ рожд. Бенкендорфъ (миниатюра Томпсона изъ собранія Пирпонта Моргана).

Замѣтимъ кстати для интересующихся исторіей русской миниатюры, что готовится обширная монографія о знаменитомъ петербургскомъ миниатюристѣ Августинѣ Риттѣ. Авторомъ изслѣдованія является одинъ изъ потомковъ мастера, проживающій въ Берлинѣ, г. Мишле фонъ Франціусъ, обладающій для данной работы и рукописнымъ матеріаломъ, между прочимъ, спискомъ произведеній Ритта, собственноручно имъ составленнымъ.

Въ международномъ Салонѣ медальернаго дѣла на Гентской всемірной выставкѣ имѣли большой успѣхъ работы нашего покойнаго медальера Авраама Грилихеса, причемъ одна медаль приобрѣтена для музея изящныхъ искусствъ въ Гентѣ.

Русскіе художники въ художественной галереѣ г. Бремена. Вышелъ изъ печати толковый каталогъ картинъ и скульптуръ бременской 'Kunsthalle', во главѣ которой стоитъ Густавъ Паули, одинъ изъ самыхъ передовыхъ и знающихъ музейныхъ директоровъ Германіи. Въ отдѣлѣ современнаго искусства каталогъ, обработанный самимъ Паули, перечисляетъ и произведенія двухъ русскихъ художниковъ, въ Россіи почти неизвѣстныхъ,—Александра Зальцмана и Моисея Когана. Первый изъ нихъ, уроженецъ г. Тифлиса, получилъ свое художественное образованіе въ Московскомъ Училищѣ Живописи и Ваянія и потомъ поселился въ Мюнхенѣ, гдѣ его рисунки часто появлялись въ 'Jugend' и другихъ художественныхъ журналахъ. Скульпторъ М. Коганъ, уроженецъ юга и воспитанникъ Мюнхенской Академіи, съ прошлаго года состоитъ преподавателемъ Kunstgewerbeschule въ Веймарѣ.

Произведенія Питера де Гоохъ въ Россіи. Въ 'Collection des Grands Artistes des Pays-Bas', издаваемой брюссельской фирмой G. Van Oest et C^{ie}, появилась монографія о Питерѣ де Гоохъ, Артура де Рудзеръ. Въ спискѣ произведеній мастера авторъ указываетъ на слѣдующія его картины, находящіяся въ русскихъ собраніяхъ: Эрмитажъ въ

дѣтъ тремя полотнами де Гооха (два воспроизведены въ книгѣ), изъ которыхъ, однако, 'Утро кавалера' лишь подъ вопросительнымъ знакомъ можетъ быть приписано этому мастеру. Съ точки зрѣнія художественной цѣнности, де Гоохъ въ Россіи лучше всего представленъ двумя картинами въ собраніи кн. Юсуповыхъ. Кромѣ этого еще находится по одной картинѣ Питера де Гооха у герцога Лейхтенбергскаго, въ собраніи г. П. П. Семенова-Тянь-Шанскаго и у В. К. Теплова въ Петербургѣ, равно въ коллекціи г. Л. Мандля въ Москвѣ и барона Штакельберга въ его имѣніи Фана.

Французская мебель въ Россіи. Трудъ Дени Роша (Roches) о французской мебели XVII, XVIII и начала XIX в. въ русскихъ императорскихъ дворцахъ, публичныхъ и частныхъ коллекціяхъ—*Le Mobilier Français en Russie* (Парижъ, Emile Lévy),—о появленіи котораго нами въ свое время было сообщено, теперь доведенъ до конца. Въ цѣломъ изданіе состоитъ изъ четырехъ томовъ, въ большой листъ, по двадцать пять прекрасныхъ гелиографуръ съ объяснительнымъ текстомъ. Кромѣ послѣдняго, Дени Рошъ написалъ для изданія обстоятельный очеркъ объ исторіи французской мебели въ Россіи и главныхъ мастерахъ, съ которыми въ данной области приходится имѣть дѣло. Предметъ свой авторъ раздѣлилъ на двѣ главныхъ части—періодъ отъ Петра Великаго до середины царствованія Екатерины II и послѣдующій до временъ Николая I.

По слухамъ, тотъ же авторъ, въ связи съ тѣмъ же парижскимъ издателемъ, готовитъ аналогичный трудъ, который будетъ посвященъ находящимся въ Россіи разнымъ произведеніямъ прикладного искусства французскаго происхожденія.

Rossica въ нѣмецкой литературѣ. Въ серіи изданій, затѣянныхъ обществомъ Verein der Humorfreunde (Лейпцигъ, R. Walter's Verlag.) и долженствующей заключать въ себѣ перлы европейской юмористической литературы, появились 'Мертвыя души' Гоголя, въ нѣмецкой обработкѣ Германа Зигфрида Рема. Аналогичная серія отдѣльныхъ томовъ, посвященная сказкамъ всемірной литературы, стала издаваться гг. Фридрихомъ фонъ деръ Левенъ и Павломъ Цауертомъ (Лена, Eugen Diederichs), и русскія народныя сказки здѣсь вышли въ переводѣ г. Августа фонъ Левисъ офъ Менаръ. Переводчикъ объединилъ въ томѣ *Russische Volksmärchen* великорусскія, малорусскія, бѣлорусскія и сибирскія народныя сказки и снабдилъ книгу обширнымъ вступленіемъ объ ихъ возникновеніи и характерѣ русской народной поэзіи вообще.

Rossica въ иностранныхъ художественныхъ журналахъ. Въ прошлогоднемъ третьемъ выпускѣ выходящаго по четвертямъ нѣмецкаго журнала *Ostasiatische Zeitschrift* (Берлинъ, Osterheld и С^о) помѣщена иллюстрированная статья Виктора Викторовича Голубева 'Notes sur quelques sculptures chinoises'. Авторъ здѣсь касается исторіи древнихъ буддистическихъ скульптуръ Китая, которыя находились на прошлогодней выставкѣ буддистическаго искусства въ Musée Cernuschi въ Парижѣ. — Ноябрьскій номеръ парижскаго журнала *L'Art Décoratif*, по случаю выставки русскаго народного искусства при осеннемъ Салонѣ въ Парижѣ, содержитъ обширную статью объ этомъ искусствѣ—художника Цюлковскаго, снабженную множествомъ иллюстрацій. Дополненіемъ къ ней служить еще замѣтка Я. Тугендхольда о русскихъ лубочныхъ картинахъ.

Р. Е.

СОДЕРЖАНИЕ

Вячеславъ Ивановъ — Чурлянисъ и проблема синтеза искусствъ	5
Валеріанъ Чудовскій — Н. К. Чурлянисъ (отрывки)	22

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р-въ — Выставки и художественныя дѣла	59
Экспертъ — Петербургскій художественный рынокъ	64
Каратыгинъ — Музыка въ Петербургѣ	—
Я. Т-дъ — Письмо изъ Москвы	68
В. П. — Письмо изъ Новочеркасска	70
М. К.-Л. — Письмо изъ Даніи	71
Тп. — Мнѣ о безкорыстіи	72
Художественныя вѣсти съ Запада	75
Сергѣй Чехонинъ — Русская кустарная выставка въ Берлинѣ	77
Rossica	78

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ТРЕХЦВѢТНАЯ АВТОТИПИЯ:

Н. К. Чурлянисъ — Rex.

АВТОТИПИИ:

Н. К. Чурлянисъ — Соната „Змій“ (Allegro, Andante, Scherzo, Finale); „Кругъ Зодіака, (12 частей); Соната „Хаосъ“ (Allegro, Andante); „Короли“; „Морская Соната“ (Allegro, Andante, Finale); Соната „Пирамиды“ (Allegro); „Красный жертвенникъ“; „Сказка“; „Сказка“; „Сказка“; „Предлюдь“; „Закать“.

Въ „Содержаніи“ двойного (№№ 1—2) выпуска „Аполлона“ было пропущено указаніе на слѣдующія воспроизведенія картинъ Гогена на отдѣльныхъ листахъ: „Идолъ“; „Плоды“; „Подсолнухи“; „Тантание“; „Младенецъ“; „Пейзажъ“; „Сборъ винограда“; „Ее зовутъ Вайраумати“.

инв. № 4112 6957