

**ВЫШЕЛЪ ВТОРЫМЪ ИЗДАНИЕМЪ,**

(ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ РАСПРОДАНО)

# АЛЪМАНАХЪ ЛИТЕРАТУРНЫЙ

1912 года

**СОДЕРЖАНИЕ:** Анри де Ренье—Кровь Марсія, переводъ Макс. Волошина.—Александръ Блокъ—Два стихотворенія.—М. Кузминъ—Изъ поэмы 'Новый Ролла'.—К. Бальмонтъ—Пряжа сновъ, стихотвореніе.—Андрей Бѣлый—'Шуть', стихотвореніе.—Н. Гумилевъ.—Семь стихотвореній.—М. Зенкевичъ—Два стихотворенія.—С. Клычковъ—Бова на разсвѣтѣ, стихотвореніе.—Н. Клюевъ—Пѣсни, два стихотворенія.—М. Моравская—Два стихотворенія.—О. Мандельштамъ—Три стихотворенія.—Анна Ахматова—Четыре стихотворенія.—Б. Лившицъ—Два стихотворенія.—Incitatus—Пять стихотвореній.—Incitatus—Sabinula, разсказъ.—М. Кузминъ—Ванина родинка, разсказъ.—Влад. Эльснеръ—Самсонъ и Далила, разсказъ.—Сергѣй Ауслендеръ—Ставка князя Матвѣя, разсказъ.—А. М. Ремизовъ—Дѣйство о Георгіи Храбромъ, въ 3-хъ дѣйствіяхъ съ прологомъ и апоѳеозомъ.

**ЦѢНА 1 РУБ.**

**ПРОДАЕТСЯ ВЪ КОНТОРѢ ИЗДАТЕЛЬСТВА, РАЗЪѢЗЖАЯ, 8,**

**И ВЪ ЛУЧШИХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.**

# ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ТОВАРИЩЕСТВО

## ПРЕЕМНИКЪ АЛЕКСѢЯ ГУБКИНА = А. КУЗНЕЦОВЪ и Ко. =

КРУПНѢЙШАЯ ВЪ РОССІИ ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ ЧАЕМЪ.



фирма существуетъ  
съ 1840 года.

Основной капиталъ—  
10 милліоновъ руб.  
запасныя—  
свыше 3 милліоновъ  
рублей.

Годичный оборотъ  
фирмы—  
ок. 50 милліон. руб.

Условный текущій  
счетъ въ Москов-  
ской к-рѣ Государ-  
ственного Банка—  
№ 530.

Чайная торговля основана въ 1840 году въ Кунгурѣ, Пермской губ., А. С. Губкинымъ. Дѣло А. С. Губкина продолжалось его наследникомъ А. Г. Кузнецовымъ, и въ 1891 г. было преобразовано въ существующее нынѣ „Торгово-Промышленное Товарищество Преемникъ Алексѣя Губкина А. Кузнецовъ и Ко“.

Своими главнѣйшими задачами фирма всегда ставила: до малѣйшихъ подробностей знать требованія, предъявляемыя рынкомъ къ качеству продукта, и возможно быстрее, полнѣе, наимыгоднѣйшимъ для покупателя образомъ примѣниться къ этимъ требованіямъ и удовлетворять ихъ.

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

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

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

Въ продажу чай фирмы идетъ какъ цѣльными ящиками — въ упаковкѣ съ мѣста производства за таможенной plombой, такъ и въ развѣшенномъ видѣ — подъ правительственнымъ баннеромъ.

Развѣшеную чай въ мелкія пакетики — въ развѣшенныхъ: въ Москвѣ, Одессѣ, Челябинскѣ, Самаркандѣ и Иркутскѣ — занято до двухъ тысячъ человѣкъ рабочихъ.

Обширная анадія развѣшенныхъ Т-ва устроены съ соблюденіемъ всѣхъ требованій гигиены: въ нихъ очень просторно, много свѣта, воздуха; съ технической стороны развѣшенный Т-ва оборудованы согласно послѣднимъ указаніямъ науки: освѣщеніе, вентиляция, механич. движеніе — все производится электричествомъ, — введены электро-автоматич. вѣсы.

Общее благоустройство и тщательный надзоръ вполне обезпечиваютъ чистоту и опрятность развѣшеннаго.

Развѣшивается чай въ бумажныя пакеты вѣсомъ отъ 1 ф. до ¼ зол., также имѣется въ разнаго рода чайникахъ: стеклянныхъ, жестяныхъ, алюминіевыхъ, изъ палье-маше и т. п.

### ВЫБОРЪ РАЗВѢШЕННАГО ЧАЯ

у фирмы — весьма обширный и тщательно припробованный по вкусу и средствамъ русскаго потребителя.

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

— Первосборные чай — съ крѣпкимъ настоемъ и вкусомъ (М:М: отъ 58 до 65)

— Цейлонскіе и Индійскіе чай — съ крѣпкимъ настоемъ и сильнымъ ароматомъ (М:М: отъ 90 до 95; 42, 44), — эти главные, выпускаемые фирмой сорта, расцѣниваются для розничной торговли отъ 1 р. 20 к. до 4 р. за фунт.

Развѣшивается также **зеленый чай** для средне-азиатскаго рынка. **Цветочные чай** — на разныя цѣны. Оптовымъ покупателямъ — обычная скидка.

Адресъ во всѣ  
города:

для телеграммъ—

Губкинъ-Кузнецову;

—

для писемъ—

Товариществу

„Губкинъ-Кузнецовъ и Ко“.

—

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

Изъ другихъ видовъ потребляемаго въ Россіи чая фирма **КИРПИЧНЫЙ И ПЛИТОЧНЫЙ ЧАЙ**

имѣетъ изготовляемые исключительно собственной фабрикой „Синтай“ въ Ханькоу. Прессовка производится механически и поставлена на возможную при современныхъ техническихъ средствахъ высоту.

По добротности, богатству и разнообразію выбора, прочности и издѣлию выработки, кирпичный и плиточный чай фирмы занимаютъ на русскомъ рынкѣ столь же видное положеніе, какъ и ея развѣшенный чай.

Во избѣжаніе усилившихся за послѣднее время поддѣлокъ, слѣдуетъ непременно требовать чай фирмы съ ея торговымъ знакомъ „ДВА ЯКОРЯ“.

Въ сомнительныхъ случаяхъ покорнѣе просить гг. потребителей къ необходимымъ разъясненіямъ обращаться непосредственно по адресу ближайшей конторы Т-ва.

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

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

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

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

# СОВРЕМЕННАЯ НѢМЕЦКАЯ ХУДО- ЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

СТРЕМИТСЯ СОЗДАТЬ

## НОВЫЙ СТИЛЬ

Современный стиль долженъ явиться живымъ выраженіемъ нашего времени, эпохи паровыхъ машинъ, автомобилей и аэроплановъ, а не поддѣлкой подъ историческіе стили эпохи кринолиновъ и парика, Ренессанса и фламандскихъ комнатъ

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST

изготавливаютъ:

мебель поштучно, цѣлыя комнаты (отъ 170 руб.), полную обстановку квартиръ, виллъ, замковъ и отелей .....  
ткани ..... обои ..... электрическую арматуру .....  
предметы прикладного искусства ..... ковры изъ лучшихъ матеріаловъ, изысканнаго подбора цвѣтовъ .....

Всѣ работы Deutsche Werkstätten исполняются по эскизамъ лучшихъ нѣмецкихъ художниковъ, какъ проф. Беренсъ, Беригартъ, Бертшъ, проф. Гофманъ, проф. Гусманъ, проф. Нимейеръ, проф. Римершмидъ, Зальцманъ, Скоттъ и друг. Особое вниманіе обращено на отборный матеріалъ и тщательность работы.

### ВЫСТАВКИ И ПРОДАЖА:

Берлинъ: Bellevuestrasse, 10.

» Königgrätzerstrasse, 22.

Дрезденъ: Ringstrasse, 14 и 15.

Мюнхенъ: Wittelsbacherplatz, 1.

Ганноверъ: Königstrasse, 37a.

## DEUTSCHE WERKSTÄTTEN

Хеллерау (Hellerau) близъ Дрездена.

### „ГОРЕ ОТЪ УМА“

Комедія въ стихахъ А. С. Грибоедова. Подъ ред. и со вступ. ст. Н. К. Пиксанова, съ ориг. иллюстр. проф. Имп. Акад. Худ. Д. Н. Кардовскаго. Книжн. украш. Г. И. Нарбутъ. Изданіе отпеч. въ оград. колич. экз. Объемъ томъ въ форм. in quarto, отпеч. на роск. бум. и украш. многоч. воспроизв. факсимиле въ краскахъ и спос. гелиографуры. Цѣна изд. въ худож. кож. перепл.—35 руб. Для любит. отпеч. нумер. экз. Цѣна нумер. экз. въ роск. кож. пер.—50 руб.

### „ПИКОВАЯ ДАМА“

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

### „СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТЪ“

Текстъ В. Я. Свѣтлова. Роск. изд. въ форматѣ 32×21 сант. Кромѣ 19 лист. текста (по 8 стр.) съ иллюстр., заставк. и конц. Л. Бакста, книгу украшаютъ: 28 воспроизв. факсимиле въ краск., 8 гелиограф., 32 фотот. и автот.-дупл. на отд. лист. Цѣна изд. въ худож. перепл. по рис. Е. Лансаре—30 р. Для гг. любит. отпеч. 50 нумер. экз. въ роск. перепл. Цѣна любит. экз.—60 р.

### „ЦАРСКОЕ СЕЛО“

въ царствованіе императрицы Елисаветы Петровны. Александра Н. Бенуа. Книга излана съ роскошью, соответствующей темѣ. Это повѣстивъ «дворцовая книга о дворцѣ». Многочисл. иллюстр. въ текстѣ даютъ полное и наглядное представл. о данномъ предметѣ. Кромѣ того, книгу украшаютъ: 18 гелиограф., 14 красочн. воспр., больш. планш., снимокъ fac-simile съ рѣдч. грав. плана нач. царств. Екатерины II, 10 фотот. и 15 автот.-дупл. Цѣна изд. въ роск. кож. пер.—125 р.

### „ДЕМОНЪ“

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

### „ЕВГЕНІЙ ОНЪГИНЪ“

А. С. Пушкина. Иллюстраціи Е. П. Самокиншъ-Судковской. Роск. томъ въ 130 стр. въ форм. in 4° 25×28 сант. съ 30 воспроизв. факсимиле въ краскахъ съ аквар. художн. Е. П. Самокиншъ-Судковской. Богатству иллюстрацій соответств. и вся вмѣстность изданія. Цѣна изданія въ худож. переплетѣ—8 р., въ роскошномъ шелковомъ переплетѣ—15 р.

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

Текстъ М. М. Далькевича. Изданіе достойнымъ образомъ представляетъ лучшія произведенія иностранной живописи, собранныя въ единственной въ Россіи галлерей, составленной изъ картинъ старинныхъ мастеровъ, работавшихъ въ XIX вѣкѣ. Больше 80 характерн. произв. даны отдѣльн. прилож. и воспроизв. гелиограф. и въ краск.; въ текстѣ дано около 25 копій картинъ, исполн. также гелиограф. Это чисто худ. изд. отпеч. въ колич. 275 нум. экз. въ форм. in folio 52×41 сант. Цѣна изд. въ изящн. папкѣ—100 р.

### „РУССКОЕ ЗОДЧЕСТВО“ по преданіямъ народной старины

В. В. Сусллова. Роск. томъ въ форм. 30×22 сант. заключ. въ себѣ собраніе В. В. Сусллова въ воспроизведеніи факсимиле въ краск., фотот., автот. и автот.-дуплекъ. Цѣна изд. въ пер.—5 р.

Плата за пересылку всѣхъ изданій—по разстоянію.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1914 г.

(V-й ГОДЪ ИЗДАНИЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЬ

# АПОЛЛОНЪ

У С Л О В И Я   П О Д П И С К И :

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

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

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

**В**ъ 1914 г. (ПЯТЫЙ годъ изданія) художественно-литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю книжками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и авто-типией и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и представляютъ или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или художественное направленіе, выставку, собраніе предметовъ искусства и т. п. Въ журналѣ помѣщаются также статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современныя исканія въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Широко поставленная Художественная лѣтопись „Аполлона“ даетъ своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театр, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Италіи, Германіи, и т. д.; Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада; Rossica.

ПРЕДПОЛОЖЕНЫ КЪ ПОМѢЩЕНО ВЪ 1914 ГОДУ СЛѢДУЮЩІЯ СТАТЬИ:

- Борисъ Анрепъ. — Бесѣды о живописномъ ремеслѣ.  
Александръ Бенуа. — Опоре Домье.  
Ю. Балтрушайтисъ. — Декораціи Н. Рериха.  
Paolo Vizzi. — Письма изъ Италіи.  
Всеволодъ Войновъ. — Итальянскіе примитивы въ Императорскомъ Эрмитажѣ; Художественное собраніе Хапенко въ Спб.; В. И. Денисовъ.  
Максимиліанъ Волошинъ. — Памяти П. Н. Сапунова.  
В. Голубевъ. — Персидская миниатюра.  
Н. Гумилевъ. — Письма о русской поэзіи; Африканское искусство.  
Jean de Gourmont. — Замѣтки о французской литературѣ.  
В. Дмитріевъ. — Мысли о русскомъ мастерствѣ (по поводу выставки изъ собранія † П. В. Деларова); Китайская реальность.  
Н. Долговъ. — Русская театральная рецензія въ эпоху идеалистической критики.  
А. Ивановъ. — Послѣднія произведенія Н. Рериха.  
Вячеславъ Ивановъ. — Чурлянисъ и проблема синтеза искусствъ.  
M.-D. Calvesogessi. — Письма о французской музыкѣ.  
Ө. Коммиссаржевскій. — Н. Сапуновъ-декораторъ.  
В. Каратыгинъ. — Памяти П. И. Чайковского.

Е. Кузьминъ. — Украинскія вышивки.

Андрей Левинсонъ. — Ионскій пейзажъ классической эпохи; Скульптура Майола.

Георгій Лукомскій. — Офорты Н. А. Фомина. Неоклассицизмъ въ Петербургѣ (художественное строительство).

Сергѣй Маковскій. — Отъ Курбе къ Пикассо; Искусство Запада и Востока; Н. Д. Милоти.

I. Meier-Graefe — Живопись Греко.

П. Нерадовскій. — Церковь А. В. Щусева въ имѣнии Харитоненко.

Н. Николаевъ. — Поэзія Иннокентія Анненскаго.

Ю. Озаровскій. — Статьи объ искусствѣ актера.

Н. Пуницъ. — Черты античности въ византийскомъ искусствѣ; Творчество Евгенія Зака.

Н. Радловъ. — Очерки по теоріи живописи; Мысли о В. А. Сѣровѣ; Рисунки кн. Гагарина;

Е. Е. Лансере.

Н. Розенфельдъ. — Творчество Ганса Мара.

Н. Романовъ. — Александръ Ивановъ въ частныхъ собраніяхъ.

А. Ростиславовъ. — Павелъ Кузнецовъ.

Дени Рощъ. — В. Сѣровъ.

Силартъ. — Парижскія выставки; Французскіе художественные критики.

В. Соловьевъ. — Театральный традиционализмъ.

Я. Тугендхолдъ. — Художественное собраніе С. И. Щукина; Французская литографія и гравюра XIX в.; Театральный музей А. А. Бахрушина.

Валеріанъ Чудовскій. — Къ оцѣнкѣ символизма; Театръ для театра; К. С. Петровъ-Водкинъ; Н. К. Чурляпинъ.

П. Филатовъ. — Очерки по искусству Востока (въ русскихъ собраніяхъ).

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльныя книжки можно получать въ главной Конторѣ „Аполлона“ и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Годовыхъ экземпляровъ за 1910, 1911 и 1912 годы въ Конторѣ „Аполлона“ больше не имѣется.

Пробные экземпляры по требованію высылаются главной конторой за 50 коп. (почтовыми марками).

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

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

Подписку принимаютъ: въ С.-Петербургѣ — главная Контора, Разъѣзжая, 8 (у Пяти Угловъ), тел. 178-69, и всѣ большіе книжные магазины; въ Москвѣ — „Образованіе“ (Кузнецкій мостъ, д. кн. Гагарина), Карбасниковъ (Моховая), „Новое Время“ (Неглинный проѣздъ), М. О. Вольфъ (Кузи. м., Тверская), Шибановъ (Никольская), „Наука“, (Никитская, 10), Н. Печковская, (Петровскія линіи); въ Одессѣ — „Трудъ“ (Дерибасовская, 25), „Новое Время“ (Дерибасовская); въ Кіевѣ — Издиковскій (Крещатикъ, 29), П. Я. Оглобинъ (Крещатикъ, 33); въ Ковнѣ — Рутскій; въ Варшавѣ — Карбасниковъ (Новый Свѣтъ), Л. Издиковскій (Маршалковская, 119); въ Саратовѣ — „Основа“ (Нѣмецкая ул.); въ Казани — Голубевъ, Башмаковъ; въ Ригѣ — В. Медвинъ и Ко (Известковая, 1), А. Павловъ (Б. Песочная, 32), А. Вальтеръ и Я. Рапа (Театральная ул., 9), Н. Киммель (Сарайная), Трескина (Бульваръ Наслѣдника, 25); въ Харьковѣ — „Новое Время“, Дредеръ и лучшіе книжные магазины другихъ городовъ провинціи, а также всѣ иногороднія почтовые и почтово-телеграфныя отдѣленія.

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

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергѣй Маковскій

# АПОЛЛОНЪ

## КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

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

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

**В. Я. Адарюковъ.** Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, съ 2 фототипіями и 66 автотипіями. Ц. 3 р. 50 к. (Распродана).

**Сто лѣтъ (1812—1912) французской живописи.**—Иллюстрированный каталогъ выставки. Ц. 1 р.

**Сто лѣтъ французской живописи (1812—1912).**—Вступленіе. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre'a и Александра Бенуа. 87 репродукцій на отдѣльныхъ листахъ. Ц. 8 р. (Распродано).

**Литературный Альманахъ.**—Содержаніе: рассказы: Сергій Ауслендеръ—Ставка князя Матвѣя; Incitatus—Sabinula; М. Кузминъ—Ванина родинка; Влад. Эльснеръ—Самсонъ и Далила; стихотворенія: Анны Ахматовой, К. Бальмонта, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, Н. Гумилева, М. Зенкевича, Н. Клюева, М. Кузмина и др.; Алексѣй Ремизовъ—Дѣйство о Георгій Храбромъ; Анри де Ренье—Смерть Марсія, въ перев. Макс. Волошина. Украшенія А. Б., М. Добужинскаго, Н. Кузьмина, Д. Митрохина, Г. Нарбута.—Ц. 2 р. (Распродано). Изданіе 2-е—Ц. 1 р.

**Сергій Ауслендеръ.**—Рассказы, книга 2-я. Содержаніе: Ночной принцъ. Филимоновъ День. Филимонъ-Флейтщикъ. Роза подо льдомъ. Туфелька Нелидовой. Гансъ Вредень. Ставка князя Матвѣя. У фабрики. Пастораль. Веселія святки.—Ц. 1 р. 50 к.

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

**Кн. Сергій Волконскій.**—'Человѣкъ на сценѣ' (книга статей).—Ц. 1 р. 50 к.

**Кн. Сергій Волконскій.**—'Разговоры'—Ц. 1 р. 50 к.

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

**Кн. Сергій Волконскій.**—'Художественные отклики'.—Ц. 1 р. 50 к.

**Кн. Сергій Волконскій.**—'Выразительный человѣкъ', сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту).—Ц. 2 р.

**Сергій Маковский.**—Страницы художественной критики, кн. III. Выставки и характеристики.—Отъ автора. Художественные итоги. Выставка женскихъ портретовъ. 'Новое Общество'. 'Миръ Искусства'. С. Ю. Судейкинъ. Н. А. Тарховъ. Д. С. Стеллецкій. Проблема 'тѣла' въ живописи. Французскіе художники изъ собранія И. А. Морозова. Съ 2 трехцвѣтками, 5 мещотинто-гравюрами и 22 автотипіями.—Ц. 3 р.

**Максимілианъ Волошинъ.**—Лики творчества, кн. I. Содержаніе: Апоѳеозъ мечты. Барбъ д'Оревилян. Анри де Ренье. Поль Клодель. Аполлонъ и мышь. Лица и маски (организмъ театра; французскій и русскій театр; современный французскій театр). Демоны разрушенія и закона. Сизеранъ объ эстетикѣ современности. Пророки и мстители (1905 годъ).—Ц. 2 р. 50 к.

**Выидеть въ свѣтъ въ Апрѣлѣ:**

**Я. Тугендхольдъ.**—Проблемы и характеристики (Сборникъ художественно-критическихъ статей о французской живописи).—Проблема 'натюрморта'. Пейзажъ во французской живописи. О портретѣ. Нагота во французскомъ искусствѣ.



## Почему Вы не играете на Роялѣ?

Вамъ некогда упражняться? Вамъ, можетъ быть, не по силамъ овладѣть техникой рояля?

ПРИБЕРИТЕ ВЪ ТАКОМЪ СЛУЧАЕ

### **ПІАНОЛУ-ПІАНО** или **ПІАНОЛУ-РОЯЛЫ!**

Безъ техническихъ упражненій Вы достигнете виртуозной техники, сохранивъ самую широкую возможность проявленія своего собственнаго пониманія въ исполненіи каждой музыкальной пьесы.

Цѣна Піанолы-Піано 800, 950, 1000, 1150, 1500 руб. и дороже.

Цѣна Піанолы-Рояля 2500 и 3500 руб.

### **ПРИСТАВНАЯ ПІАНОЛА**

(безъ піанино или рояля) 650 и 850 руб.

ОПИСАНІЕ «А» ВЫСЫЛАЕТСЯ ПО ТРЕБОВАНІЮ.

# ЮЛІЙ ГЕНРИХЪ ЦИММЕРМАНЪ.

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



◎ АПОЛЛОНЪ ◎

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



*J.L.H. Carpinovs, 'Pionbi' (manepa-1907).*  
(Colp. P. N. Kpomins, 6<sup>o</sup> Cr6).

*N. Sapounoff, 'Pivoines' (détrempe).*  
(Collect. Crottel, St. Phg).

## ПАМЯТИ Н. Н. САПУНОВА

Максимиліанъ Волошинъ



ОГДА смерть внезапно обрываетъ жизнь талантливаго человѣка въ самомъ ея расцвѣтѣ, не давъ выявиться силамъ и возможностямъ, въ немъ затаеннымъ, умъ невольно начинаетъ искать смысла, обобщенія, причины. Нельзя подавить въ себѣ убѣжденія, что смерть не можетъ быть случайна; что удары ея какъ бы ни были прихотливы, вызываются нѣкимъ, скрытымъ отъ нашего сознанія, закономъ; что смерть наступаетъ только тогда, когда духъ даетъ внутреннее, тайное согласіе на прекращеніе своихъ земныхъ дѣйственныхъ проявленій... Поэтому каждая неожиданная смерть вызываетъ потребность произвести Судъ надъ умершимъ, слѣдствіе о его жизни, найти оправданіе Смерти. Но Смерть не нуждается въ оправданіяхъ, а причины ея таятся въ тѣхъ извилахъ человѣческой души, въ тѣхъ складкахъ тайныхъ помысловъ, желаній и намѣреній, которые не доступны посмертному изслѣдованію. Лишь очень рѣдко приходится имѣть дѣло съ такими пронизательными изслѣдованіями смысла судьбы, какъ, на примѣръ, статья Владимира Соловьева о смерти Пушкина. Но здѣсь мы имѣемъ дѣло съ судомъ надъ жизнью человѣка, который былъ средоточіемъ всего національнаго самосознанія Россіи и жизнь котораго изслѣдована и выявлена съ большой полнотой. Но что мы можемъ знать о сокровенной жизни юноши-художника, который случайно утонулъ полтора года назадъ въ Финскомъ заливѣ, катаясь на лодкѣ въ беззаботной компаніи молодежи? Кто то шутилъ, качая лодку. Лодка опрокинулась. Многие не умѣли плавать, но спаслись. Никто не утонулъ, кромѣ Сапунова. Вода избрала его одного.

Выборъ воды всегда загадоченъ и страненъ. Она безошибочно умѣетъ выбирать самыхъ молодыхъ, наиболѣе кипящихъ жизнью и творческими возможностями. Память сейчасъ же напоминаетъ намъ Шелли, Коневского, Писарева, Энекена... Всѣ они погибли, купаясь или катаясь на лодкѣ, въ минуты чувственнаго растворенія во влажныхъ нѣдрахъ праматери жизни—Моря, или въ часы тихаго полуденнаго созерцанія.

Сперва является вопросъ: что же общаго между Шелли и Писаревымъ, критикомъ Энекеномъ и поэтомъ Коневскимъ? Но попробуемъ вспомнить другую группу безвременно погибшихъ не отъ воды, а отъ оружія: Пушкинъ, Лермонтовъ, Лассаль, Арманъ Каррель... Единство первой группы сразу опредѣляется: первые—юноши, стоящіе на порогѣ своихъ осуществленій, вторые—мужи, пораженные въ полдень своего творчества; даже Шелли внутренне гораздо больше юноша, чѣмъ Лермонтовъ. Первыхъ—смерть

уязвила въ ихъ мечтѣ. Уязвимое мѣсто вторыхъ—ихъ любовь, страсть, воля; отборъ ихъ логически яснѣе—все они убиты на дуэли, сознательно взирающіе въ глаза возможной смерти. Мы можемъ продолжить ихъ рядъ тѣми, кто погибъ смертью насильственной, не на поединкѣ: Грибоѣдовъ, Поль-Луи Курье, Теодоръ Кернеръ, Реньо... Здѣсь опредѣляется еще новая черта—это люди или перешагнувшіе за полдень, или связанные съ жизнью инымъ дѣломъ, чѣмъ ихъ искусство. Рѣжущая холодная иронія Поль-Луи Курье и Грибоѣдова какъ бы отточила ножи ихъ убійцъ; Кернеръ, Реньо не играли со смертью на дуэли, но дѣло привлекло ихъ въ смертоносную сферу войны.

Сопоставленіе это еще ярче опредѣляетъ отборъ воды, которая всегда посягаетъ на юность, остановившуюся на порогѣ, съ влагой мечты, съ неосуществленными, предвосхищенными возможностями. Въ ея выборѣ нѣтъ ничего насильственного, а скорѣе вкрадчивая, завлекающая мягкость, чара, вызывающая представленіе объ ундилахъ и русалкахъ, похищающихъ юношей въ тихіе омуты. Загадочный, но не случайный выборъ. Напротивъ, онъ необычайно точенъ. Кажется, что именно тяжесть жизненныхъ возможностей, насыщенность творчествомъ и талантомъ влечетъ ко дну...

У Сапунова были предчувствія. Незадолго до гибели ему была предсказана смерть отъ воды. Когда за нѣсколько недѣль до катастрофы онъ съ тѣми же самыми друзьями катался на лодкѣ, и кто то точно такъ же сталъ раскачивать ее, онъ былъ перепуганъ и умолялъ перестать.

Кажется, что повторяются греческіе мифы о юношахъ, которыхъ привозили каждый годъ въ Лабиринтъ Минотавру, и объ Андромедѣ, отданной морскому чудовищу. Ундины не умерли и такъ же завлекаютъ въ свои омуты, какъ и прежде. Магія учить, что онѣ обладаютъ природой измѣчивой, чувственной, мягкой, холодной, воспримчивой къ образамъ и творящей призрачныя формы... Натуры богатыя, гибкія, слабыя, невольно тяготеютъ къ водамъ. Безсознательное творчество юности дробится водными радугами въ лучахъ солнца, она отдается безвольно плодотворящимъ ливнямъ и не имѣетъ еще воли преодолѣть влажную стихію въ ея силѣ и не поддаться ей въ ея слабости. Въ ундилахъ смертельное очарованіе сочетается съ ангельскимъ ликомъ. „Ангель съ мертвыми очами“, заклинаютъ Духа Водъ старые гримуары...

„Да будетъ твердь посреди водъ, и да отдѣлятся воды отъ водъ; что вверху, то и внизу, что внизу, то и вверху, да исполнится воля единой сущности. Солнце ихъ отецъ, мать—земля, и вѣтеръ носилъ ихъ во чревѣ своемъ. Да подымутся онѣ къ небу отъ земли, и съ неба на землю низойдутъ. Заклинаю тебя, Духъ Водъ: будь мнѣ зеркаломъ Бога живаго въ дѣлахъ его, источникомъ жизни и очищеніемъ отъ грѣховъ“. Это старое заклинаніе, составленное изъ образовъ „Изумрудной Скрижали“, можетъ быть молитвой каждаго художника, обращенной къ своей собственной влажной стихіи души.

„Ангель съ мертвыми очами“ безошибочно избралъ Сапунова изъ круга современныхъ художниковъ. Среди нихъ нѣтъ другого, который былъ бы болѣе погруженъ въ радужную влагу чувственного осязанія цвѣта и болѣе тяжелъ художественными возможностями.

При имени его сейчасъ же вспоминается дымная насыщенность тусклаго воздуха; глубокія, линиялыя и лоснящіяся пятна цвѣта; высокія вазы строгаго стекла, пышные букеты тяжелыхъ цвѣтовъ, отливы синихъ и сверканія желтыхъ тоновъ, являющихся музыкальнымъ ключемъ его колорита...

И теперь, послѣ его смерти, что то выявилось въ его картинахъ. Стала понятна подводность ихъ красокъ. Это не сумеречный воздухъ, это зеленоватый кристалъ водной глубины даетъ такую расплывчатость ихъ линиямъ, влажность ихъ тону; эти синіе текучіе отливы, въ глубинѣ которыхъ свѣтитъ охлажденное золото высокаго земного дня, говорятъ о призрачномъ подводномъ царствѣ, гдѣ давно жила его душа...

---

## САПУНОВЪ-ДЕКОРАТОРЪ

ӨЕДОРЪ КОММИСАРЖЕВСКІЙ



ИКОЛАЙ Николаевичъ Сапуновъ былъ для меня всегда удивительнымъ и своеобразнымъ человѣкомъ. И была въ немъ какая то тайна, которой я не хотѣлъ разгадывать.

Въ немъ, въ его жизни и въ его искусствѣ, казалось, были соединены двѣ противоположности... Я не знаю, какъ ихъ назвать.

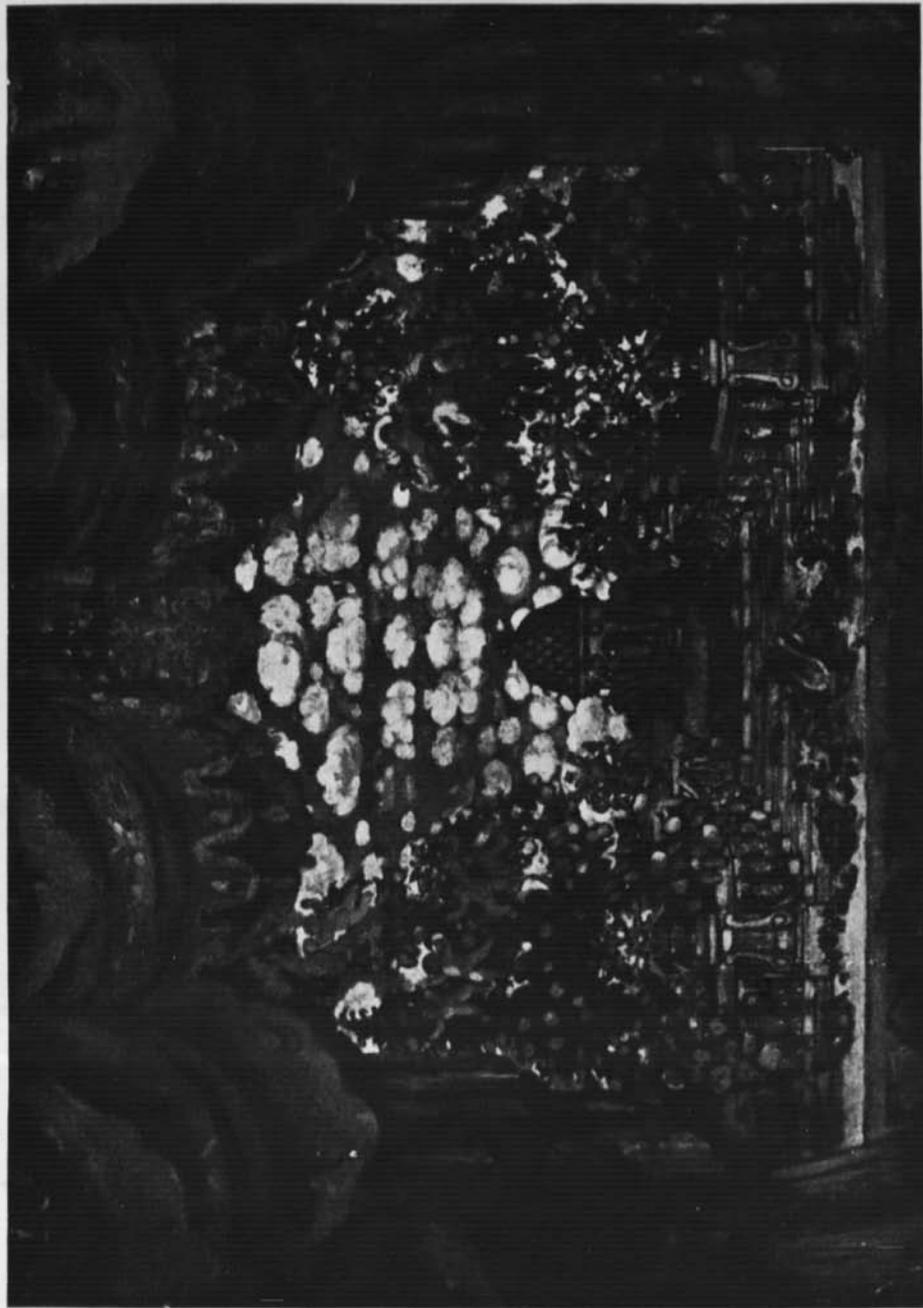
Быть можетъ, это не совсѣмъ точно и немного грубо, но почему то одно лицо Сапунова мнѣ всегда образно представлялось—старымъ московскимъ трактиромъ, такимъ трактиромъ, гдѣ дореформенные Тить Титычи, похожіе на старыя кустарныя деревянныя игрушки, справляли свадьбы и поминки...

Тутъ и половые въ рубахахъ, и своеобразный жаргонъ, и сонные объѣдалы и опивалы, и пьяные безобразники, и пьяные печальники; разудалыя и тоскливыя пѣсни подъ гармонь и гитару; пузатые чайники съ пестрыми розами, «лянь-синчикъ», тяжелыя иконы съ теплящимися лампадкама и непрѣмная пѣвчая птичка въ клѣткѣ, привѣшанная къ потолку.

Другое лицо Сапунова представлялось мнѣ—королевскимъ дворомъ барочной эпохи, тяжелымъ и пышнымъ дворомъ XVII вѣка. Какъ будто Москва—душа на распашку—загуляла въ королевскихъ покояхъ и своимъ лубочнымъ смѣхомъ преобразила эти покои, а сама приняла своеобразный царственный лоскъ.

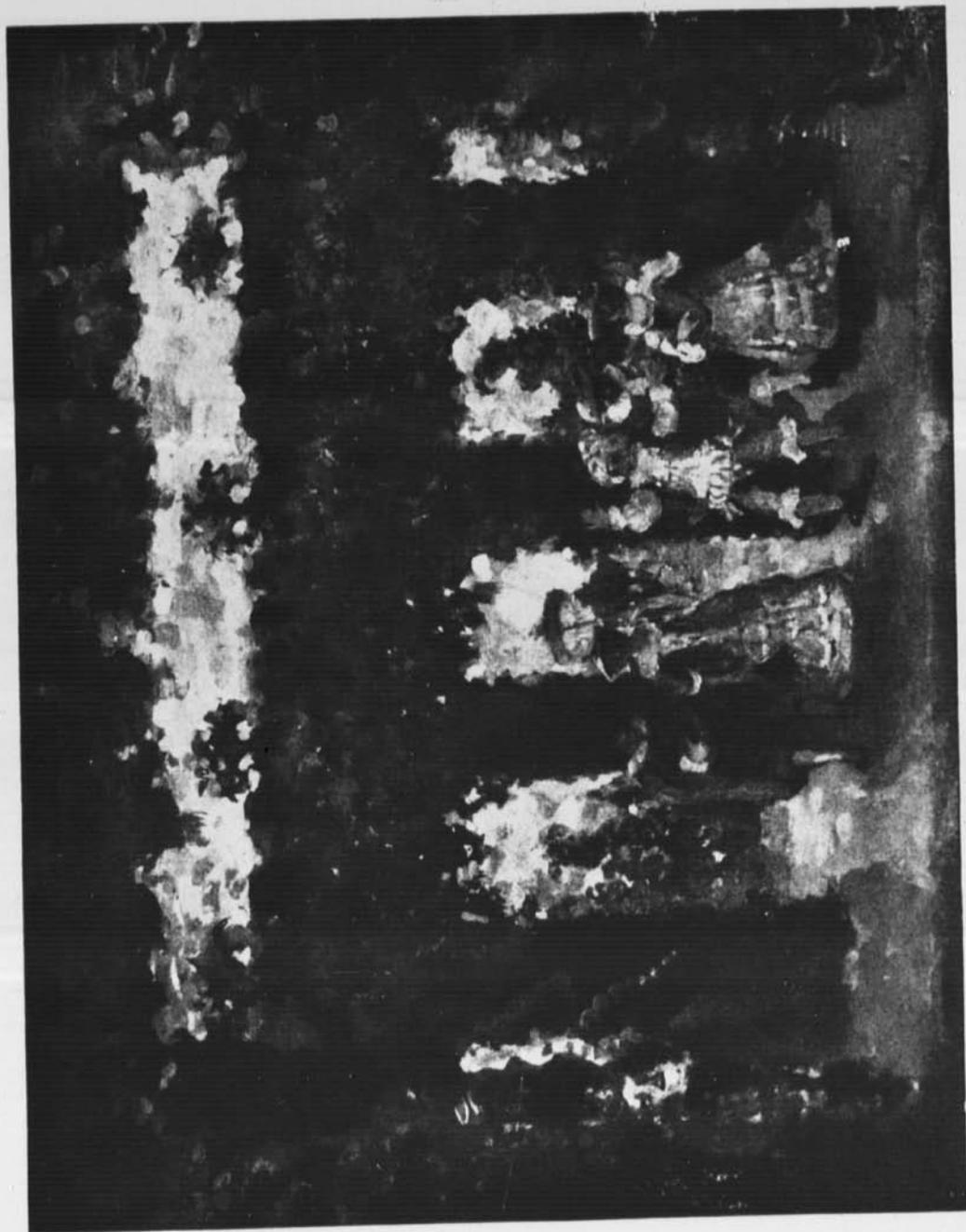
Стояли на прежнихъ мѣстахъ и черныя позолоченныя арапы съ канделябрами въ рукахъ, и со стѣнныхъ ковровъ смотрѣли прежнія фигуры. Звенѣли хрустали на люстрахъ, изъ вазъ поднимались цвѣты, и кресла съ высокими спинками манили къ себѣ посидѣть. Все было то же—королевское, но вмѣстѣ съ тѣмъ и не то... Иначе изогнулись арапы, деревянныя стали пасторальныя и воинственныя фигуры на коврахъ, и по нарочному разставили онѣ ноги. Казалось, что съ чайныхъ коробокъ сошли эти вытканныя китайцы, а попугай сталъ кумачно-краснымъ, какъ будто онъ сдѣланъ изъ шерсти. Кавалеръ въ высокомъ рыжемъ парикѣ по нарочному деревянно изогнулся и деревянно разставилъ ноги, и для француза этотъ «galant» какъ будто черезчуръ курносъ, и кажется, что рингравы его сшиты изъ платка съ набивнымъ рисункомъ, платка, купленнаго въ Нижнихъ Торговыхъ Рядахъ.

Вазы выросли, пестрые стали ихъ краски—синее съ розовымъ и золотомъ. А цвѣты—рододендроны, азалии и густыя розы—кажутся поддѣльными, но оживленными неизвѣстнымъ волшебникомъ. И есть нѣчто въ этихъ цвѣтахъ, нѣчто неумовимое, что напоминаетъ намъ о цвѣткахъ на пузатыхъ трактирныхъ чайникахъ.



И. И. Савинов. Эскиз завальса  
кв. „Минувшему-Доброему“ (апрель 1911).  
(Соб. А. А. Арапова, в Москве).

Н. Саранов. Эскиз де ридеау  
pour le „Bourgeois-Gentilhomme“ (d'étémpre).  
(App. à M. A. Арапов, Moscou).



N. Sapounoff. Esquisse de décor pour l'opérette  
de M. Kouzmine, *Pens-loye* (détaché),  
(App. à M. C. Karilaoutoff, Moscou).

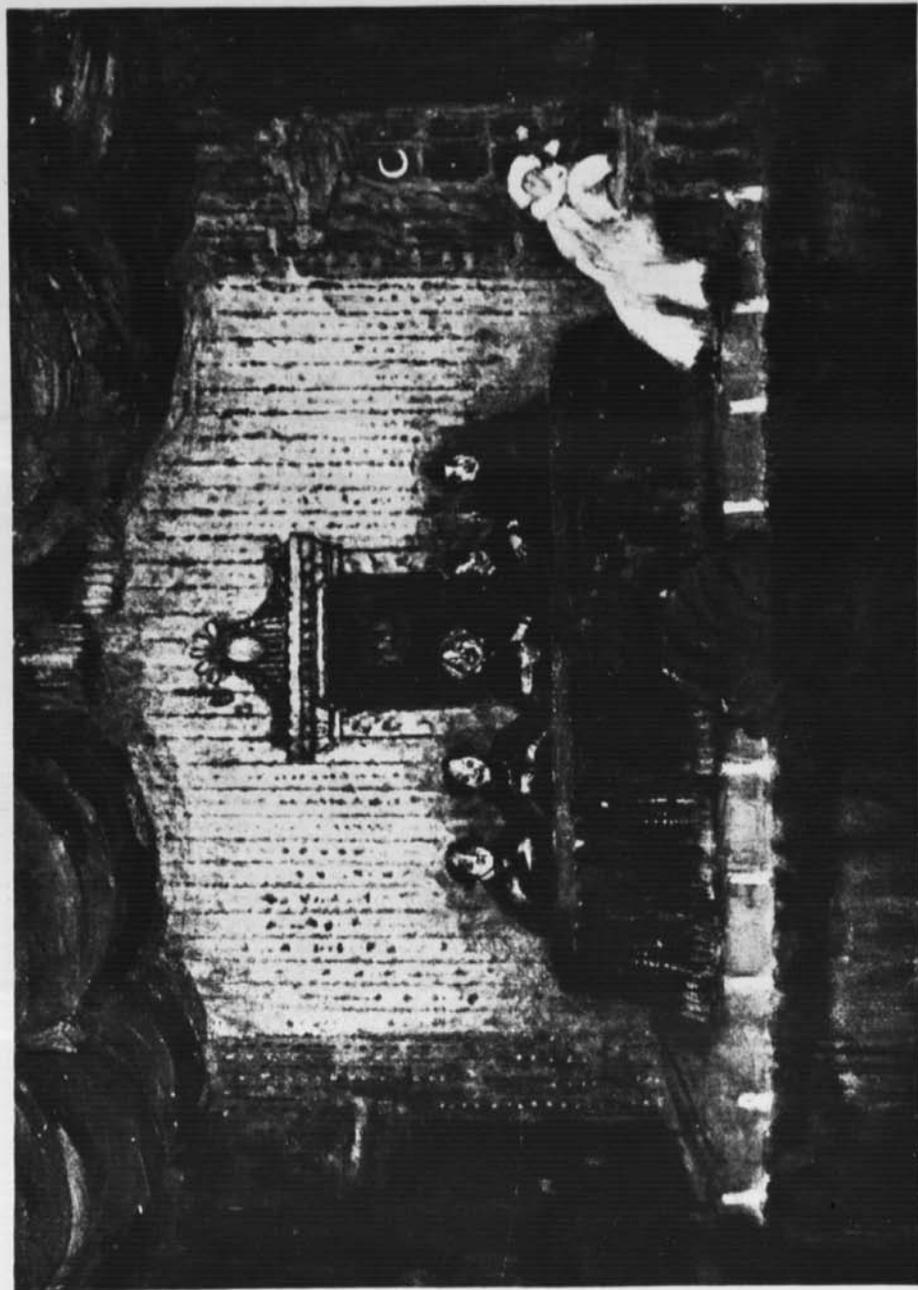
H. H. Carstensen. *Waldes-und-Regenwald* sk. 1897/98  
M. Kuznetsov. *Illegionnary* (1911),  
(App. à N. B. Karilaoutoff, Moscou).

Скопировано из книги  
"Искусство декорации"



И. И. Савицкий. Декорация к пьесе М. Горького «Васса Железнова» (1910).  
(Государственный музей театрального искусства)

N. Sapounoff. Esquisse de décor  
pour une pastorale de M. Kouzmine (détrempe).  
(Galerie Tretyakoff)



Н. Н. Сапунов. Эскиз декорации для  
"Балаганчик" А. Блока (декабрь 1909).  
(Собр. Н. А. Морозова, в Москве).

Н. Сапунов. Эскиз декорации для  
оперы А. Блока (декабрь).  
(Собр. Л. Морозова, Москва).

За изящную душу, острый и мѣткій, очень часто злой умъ, за природную воспитанность, потому что врядь ли кто его ‚воспитывалъ‘, за ‚безупречную‘ виѣшность и ‚джентльменство‘ мы называли Сапунова— ‚графъ‘. Но нѣкоторыя особенности Сапуновскаго характера—легкая эксцентричность костюма, манера носить его, вдругъ вполне приличный, но слишкомъ пышный галстухъ, ни съ того ни съ сего кофейнаго цвѣта котелокъ на затылкѣ, расчесанные усы и кокъ на скуластомъ, монгольскомъ лицѣ, слегка, очень слегка, незамѣтно для другихъ, подрумяненные губы или щеки, озорство, ‚словечки‘—все это придавало лубочный характеръ его ‚графству‘. Кто помнитъ Сапунова, тотъ помнитъ всѣ тѣ выраженія, которыми онъ, нисколько не рисуясь и не ломаясь,—рисовка и ломаніе были чужды его натурѣ,—пересыпалъ свою рѣчь: ‚Антиресуетесь?‘ ‚Куды, графъ, иттить натрафляете?‘ ‚Какая несчастія!‘ ‚Ни тебѣ покою!... А для всего, что ему не нравилось, у него было одно слово— ‚низокъ‘.

Сапуновъ любилъ ‚погулять‘. И казалось, что настроеніе загородныхъ небольшихъ притоновъ и ночныхъ чайныхъ, однимъ словомъ— всѣхъ ‚низковъ‘, которые онъ предпочиталъ моднымъ ‚Ирамъ‘ и ‚Аквариумамъ‘, было ему необходимо, и оттуда онъ что то черпалъ. Бывало, во время работы, онъ вдругъ ни съ того ни съ сего срывался съ мѣста и звалъ: ‚Въ кабакъ! Антиресуетесь?‘ И мы ѣхали, Богъ знаетъ, куда. Въ Петербургѣ—на Черную рѣчку, а въ Москвѣ—въ ‚Побѣду‘, слушать мужской хоръ, ‚мужиковъ‘, какъ говорилъ Сапуновъ. И когда эти, дѣйствительно, ‚мужики‘, всѣ въ одинаковыхъ поддевкахъ, ражіе, рыжіе, съ красными, тунными, полупьяными, трагическими лицами— ‚Россійскіе арлекины‘—разводя ручками, пѣли на мотивъ польки:

Пойдемъ, пойдемъ, ангель милый,  
Пойдемъ танцевать со мной.  
Слышу, слышу голосъ милый,  
Звукъ прелестнай неземной...

Сапуновъ, сидя за бутылкой французскаго вина, былъ въ настоящемъ восторгѣ и отъ ‚мужиковъ‘ и отъ сквернѣйшаго, грязнаго, дымнаго ‚роскошнаго‘ кабинета...

Искусство Сапунова какъ будто превращало весь міръ въ театръ. И его люди, и его вещи—нарочные, искусственные. Нарочные и искусственные, но оживленные ради какого то высшаго смысла. Искусство Сапунова отражаетъ жизнь, какъ пестрый фантастическій праздникъ. На этомъ праздникѣ люди, въ видѣ странныхъ наряженныхъ куколъ, среди бумажныхъ цвѣтовъ, роскошныхъ вещей, слишкомъ вещей, ведутъ забавный хороводъ.

Эти люди—смѣшныя въ своемъ веселіи куклы, потому что не дано имъ знать, какъ и зачѣмъ они живутъ и отчего веселятся. Они нарочно подрумянены, нарочно пестро придѣты. Съ бессознательной покорностью они даютъ дергать себя



*Н. Сапуновъ. Костюмъ для „Турандотъ“.*

самъ послѣдняго, па' въ ящикъ, крышка котораго скроетъ его навсегда. Танцуетъ до тѣхъ поръ Полишинель, пока не заколетъ его картоннымъ мечомъ Арлекинъ за его кукольную любовь въ Матрешкѣ-Коломбинѣ и не вылетитъ изъ его бѣднаго сердца весь клюквенный сокъ на подмостки Балагана Жизни.

Вѣдь для Великаго Режисера всѣ мы—фантоши, и самый настоящій мечъ—картонная игрушка. И любовь наша—смѣшная любовь, и сердца наши—маленькія сумочки, наполненныя клюквеннымъ сокомъ, самымъ блѣднымъ клюквеннымъ сокомъ. И все смѣшно этому Режисеру Жизни... Жизнь не трагедія и не драма, а комедія. Такъ забавна эта безпокойная карусель, называемая жизнью! Такъ забавна суматоха куколъ, наивно думающихъ, что онѣ сами управляютъ собой, что онѣ въ самомъ дѣлѣ люди, а не смѣшныя куклы со смѣшными заботами, страданіями и радостями, смѣшной любовью и смѣшной смертью. Живыя куклы, вѣрнѣе, живые

за ниточки Режисеру Жизни. Въ нихъ реальная жизнь художника соединена съ его мечтой, уносящей его отъ дѣйствительности. Но отъ этой дѣйствительности и въ мечтѣ ему не всегда оторваться. Быстро и на одномъ мѣстѣ кружится у Сапунова карусель жизни. Пестрыя куклы вертятся въ ней и скачутъ вокругъ нея, описывая изо дня въ день все тотъ же заколдованный кругъ. Вымышленные, всегда не настоящіе, не историческіе Пьеро съ румянцами въ кружочекъ на щекахъ и Коломбины съ лицами, порою напоминающими Матрешекъ, съ губками бантикомъ, — каждый со своей стереотипной физиономіей, — беззаботно танцуютъ то, что танцуетъ каждый изъ насъ подъ управленіемъ властной руки Режисера Жизни.

Какойнибудь Паяцъ пляшетъ до тѣхъ поръ, пока не сдѣлаетъ

автоматы, которыхъ нарядилъ пестро, нагримовалъ и дергаетъ за невѣдомыя имъ веревочки Режисеръ Жизни.

Быть можетъ, фантоши, вы думаете, что, одѣвшись въ наряды и уборы времени одного изъ Людовиковъ, или надѣвъ плащи и бѣлыя, таинственныя маски венеціанцевъ или театральныя костюмы персонъ импровизованной итальянской комедіи, вы въ самомъ дѣлѣ ушли отъ дѣйствительности и стали фантастическими французами, венеціанцами?

Нѣтъ. Вы—любочныя фантоши. Вы—символы всякой жизни. Вы—символы нашей русской жизни, корявой и грубой, покрытой пышнымъ нарядомъ изнѣженныхъ вѣковъ. Этотъ нарядъ—маска, изъ подъ которой хитро глядитъ ваша любочная рожа. Вы—мечта чловѣка объ иной жизни, мечта, создавшая на полотнахъ окутанные дымкой старинныя парки съ фонтанами и бирюзовыя симфоніи. Мечта чловѣка, плѣбненнаго угаромъ подлинной, окружающей его жизни...



Н. Сапуновъ. Костюмъ для 'Турандотъ'.

Потому что Сапуновъ принималъ жизнь, какъ театръ,—онъ былъ незамѣнимымъ театральнымъ декораторомъ. Потому что онъ принималъ жизнь, какъ балаганъ живыхъ автоматовъ, въ его декорацияхъ Мольеръ, изображающій живыхъ автоматовъ,—непремѣнно живыхъ,—могъ приобрести особый философскій смыслъ. Поэтому то я и привлекъ Сапунова къ своей постановкѣ комедіи Мольера 'Bourgeois gentilhomme'.<sup>1</sup> Декорации и костюмы къ этой комедіи, — если не считать

<sup>1</sup> Поставлена мною въ театрѣ К. Незлобина въ Москвѣ въ Сентябрѣ 1911 года. Въ Петербургѣ шла, въ моей же постановкѣ, въ театрѣ на Офицерской, зимой 1912 года.

декорацій и костюмовъ къ пантомимѣ ‚Шарфъ Колумбины,‘<sup>1</sup> общая идея постановки которой принадлежала также Сапунову, и эскизовъ къ ‚Турандотъ‘ Гоцци,<sup>2</sup> — были его лучшими театральными работами.<sup>3</sup>

Вспомните. Раздвигался скучный, сѣро-сиреневый занавѣсъ Незлобинскаго театра; за нимъ — красныя, золотистыя, жгучія по тону кулисы, поддуга и такой же занавѣсъ. Все написано въ видѣ драпировокъ. Это — какъ будто порталъ съ занавѣсомъ прежняго ‚театральнаго‘ театра.

Послѣ троекратнаго стука за сценой — поднимался этотъ занавѣсъ. За нимъ открывался пятигранный павильонъ — комната Журдена, написанная въ условномъ сокращеніи безъ потолка. Неожиданныя, но не претенціозныя, яркія, но пріятныя и веселыя красочныя сочетанія. Комедія живыхъ автоматовъ чувствовалась сразу и въ тонахъ, и въ настроеніи декораціи, и въ костюмахъ. Въ то же время — впечатлѣніе, какъ будто ожилъ старый коверъ. И все казалось воспоминаніемъ современнаго человѣка о томъ прошломъ, котораго онъ не видѣлъ, но о которомъ думалъ, которое претворилъ въ себѣ. Все сразу вводило въ нужное пониманіе раскрываемаго режиссеромъ смысла Мольеровскаго театра.

Въ этомъ театрѣ дѣйствуютъ очень живые, темпераментные люди, но нарочно загримованные, наряженные въ нарочные костюмы, съ преувеличенными четкими движеніями и вдругъ странными интонаціями... Въ этомъ театрѣ открываются живыя, но обобщенныя чувства и мысли живыхъ людей, подъ веселой маской, надѣтой на этихъ людей жизнью... И въ этомъ театрѣ нужны живыя, темпераментныя декораціи комнатъ и парковъ, но именно декораціи, и з о б р а ж а ю щ і я комнаты и парки по нарочному, по театральному.

Вся жизнь у Мольера — театръ людей, превращенныхъ въ автоматовъ условіями жизни. Основная черта характера, порокъ или слабость, или профессія, или при-

<sup>1</sup> Поставлена докторомъ Дапертутто (Вс. Э. Мейерхольдомъ), осенью 1910 года, въ Петербургѣ, въ ‚Домѣ Интермедіи‘.

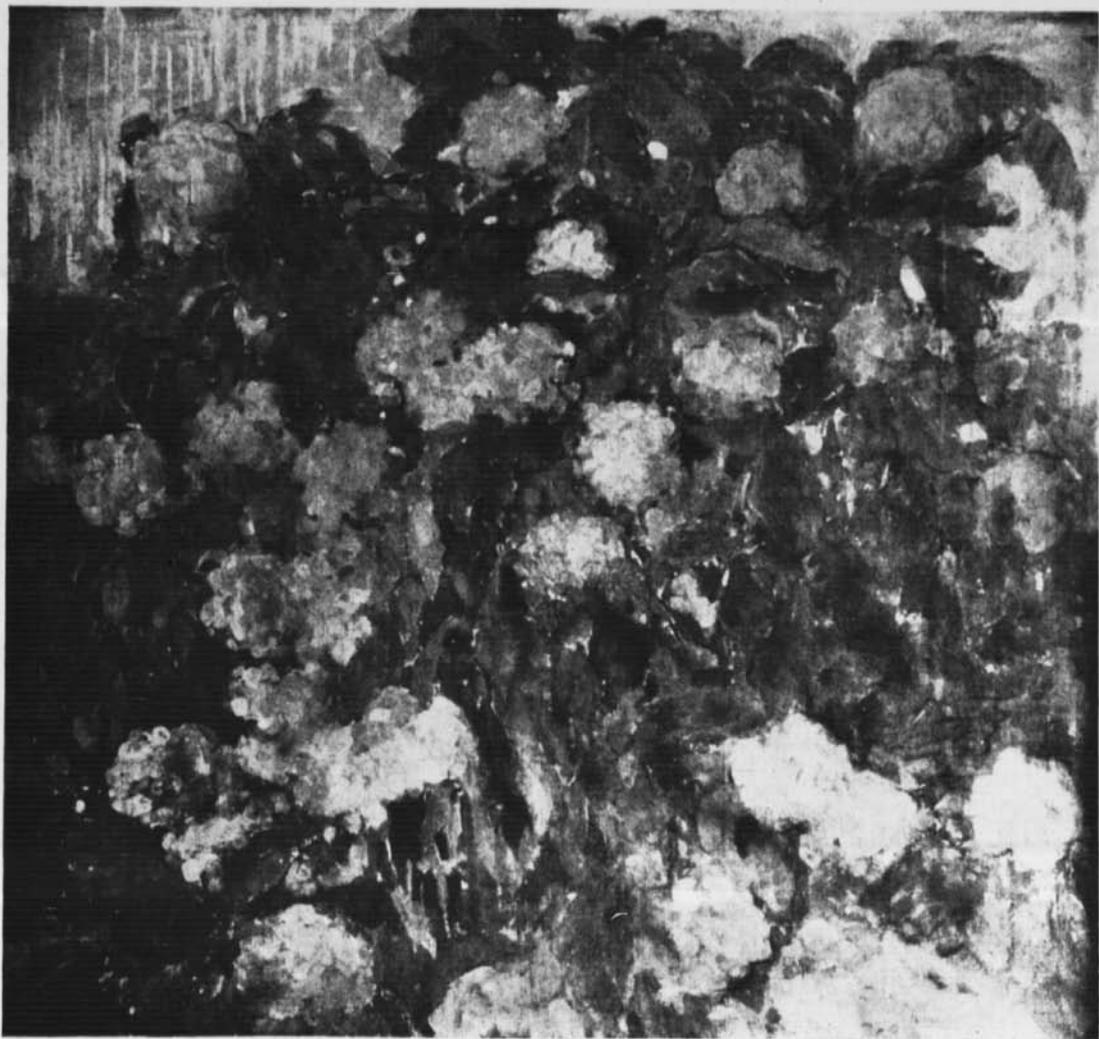
<sup>2</sup> Поставлена мною въ театрѣ К. Незлобина въ Москвѣ въ 1912 году. Декорація по эскизамъ Сапунова была отлично написана А. А. Араповымъ. Въ Петербургѣ ‚Турандотъ‘ была поставлена въ тѣхъ же декораціяхъ и костюмахъ Сапунова, но съ новыми исполнителями и безъ моего участія. Возобновлявшіе комедію Гоцци исказили данный мною тональный и пластичный рисунокъ исполненія (1913 г. — театръ К. Незлобина).

<sup>3</sup> Остальныя театральныя работы Сапунова — это двѣ декораціи для ‚Трехъ расцвѣтвовъ‘ Бальмонта, двѣ декораціи для ‚Евгенія Онѣгина‘ въ постановкѣ Ильи Саца, двѣ декораціи для ‚Смерти Тентажили‘ (Театръ Студія, Москва), двѣ декораціи для ‚Цезаря и Клеопатры‘ Шоу (театръ Леванта, — моя постановка), декорація ‚Парикмахерской‘ для ‚Черепослова‘ Козьмы Пруткова и декорація для пародіи на ‚Саломею‘ (Веселый театръ, въ Декабрѣ 1909 года, — мои постановки). Для театра В. О. Комиссаржевской Сапуновымъ были написаны декораціи къ ‚Геддѣ Габлеръ‘, къ ‚Балаганчику‘ А. Блока и къ ‚Трагедіи Любви‘ Гейберга. Декораціи къ этой пьесѣ не были использованы при постановкѣ. Кромѣ того, Сапуновъ писалъ для Московской Частной Оперы, по эскизамъ Коровина и Головина — для Императорскихъ театровъ и для С. П. Дягилева.



И. И. Сапуновъ. „Мертвая природа“ (темпера 1912).  
(Соб. Б. О. Гавронскаго, въ Спб.).

N. Sapounoff. Nature morte (détrempe).  
(App. à M. B. Gavronsky, St. Pét.).



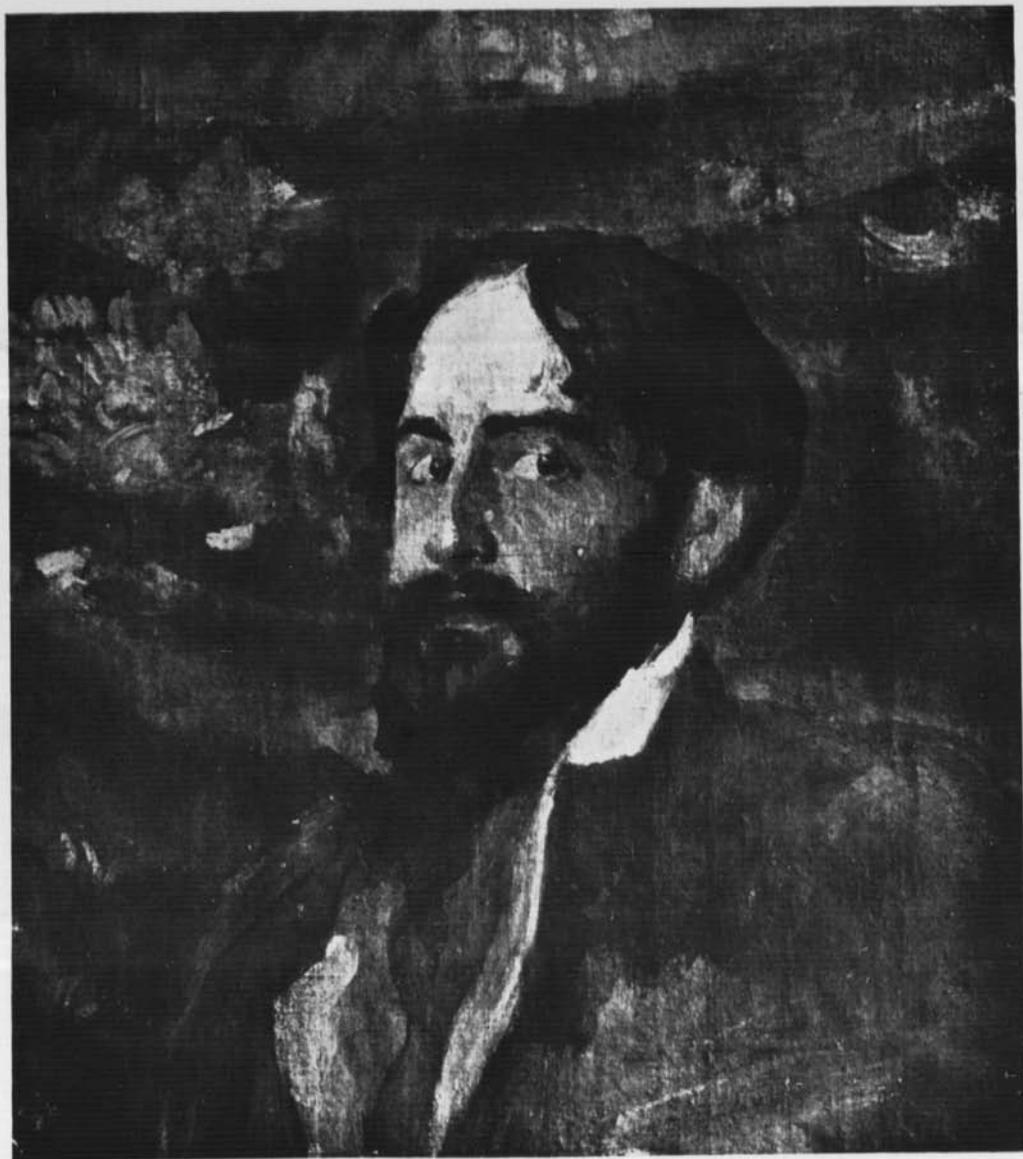
*Н. Н. Сапуновъ, „Цвѣты“ (темпера—1911).*

*N. Sapounoff. „Fleurs“ (détrempe).*



*Н. Н. Сапунов. 'Рододендры' (темпера — 1911).  
(Соб. К. Н. Сапунова, в Москве).*

*N. Sapounoff. 'Rhododendrons' (détrempe)  
(App. à M. C. Sapounoff, Moscou).*



*Н. Н. Сапуновъ. Портретъ Н. Д. Миліоти  
(темпера—1908).  
(Соб. Н. Д. Миліоти, въ Москвѣ).*

*N. Sapounoff. Portrait du peintre N. Milioti  
(détrempe).  
(App. à M. N. Milioti, Moscou).*

надлежность къ сословию— такъ владѣютъ ими, что сообщаютъ имъ автоматичность. Автоматичность чисто психологическую, профессиональную или сословную...

Въ павильонѣ первого акта<sup>1</sup> двѣ узкихъ и высокихъ двери— пролетами безъ створокъ— по бокамъ, и арка— въ глубинѣ. На дверяхъ и на аркѣ написаны красныя драпировки- ламбрекены. За аркой на фонѣ желтой стѣны съ красными полосами и бѣлымъ карнизомъ— широкая кровать съ бѣдно-лиловымъ одѣяломъ. По бокамъ кровати— двѣ тумбы съ розовыми вазами и бумажными розами.

Во всѣхъ простѣнкахъ павильона— гобелены съ чудными пасторальными фигурами и амурами. Вдоль всего фриза тянулась написанная сине-бирюзовая драпировка- ламбрекенъ. Надъ средней аркой— массивный, написанный желтымъ, какъ бы золотой, карнизъ съ солнцемъ по серединѣ. У боковыхъ дверей— по желтому экрану съ пестрыми букетами. За нихъ прячутся Журденъ и графъ, когда говорятъ о маркизѣ, и Madame Журденъ съ Николь, подслушивающія ихъ. На лѣво— столикъ у стѣны. На немъ большая золоченая клетка съ шерстянымъ попугаемъ. Направо— пузатый клавесинъ, четыре табурета и кресло со спинкой- лебедями. Его выносятъ на середину для Журдена. Сверху, изъ подъ красныхъ въ тонахъ передняго занавѣса поддугъ, спускаются двѣ люстры съ тоненькими свѣчками. Вторая декорация— садъ. Декорация— которую залъ на первомъ спектаклѣ встрѣтилъ аплодисментами. Я не нахожу, чтобы эта декорация была интереснѣе первой.



Н. Сапуновъ. Костюмъ для 'Турандотъ'.

<sup>1</sup> Этотъ павильонъ стоялъ въ первомъ и второмъ актахъ, въ первой половинѣ третьяго (III актъ былъ раздѣленъ антрактомъ пополамъ) и въ пятомъ актѣ.

Комната Журдена была и живописиѣ и болѣе ,въ Мольерѣ'. Такъ думалъ, повидимому, и самъ Сапуновъ. Зеленыя древесныя арки съ ровными, слегка вырѣзанными контурами,—нарочныя театральныя арки. Стволы и вѣтви—одна листва. Справа и слѣва отъ ramпы въ глубину наискось—двѣ линіи цвѣточныхъ боскетовъ, написанныхъ въ перспективѣ, на поддѣлкѣ, съ вазами наверху. Сзади за ,бережкомъ'—фонтанъ и занавѣсь. Фонтанъ придумалъ я съ машинистомъ, и Сапуновъ долго не могъ съ нимъ примириться. Онъ призналъ его только на генеральной репетиціи, а во время спектаклей въ Петербургѣ даже волновался, будетъ ли фонтанъ. На занавѣсѣ—зеленый прудъ. Спокойная, темная, стоячая вода. За прудомъ поднимается кверху лѣстница-каскадь. Вокругъ—стриженыя и не стриженыя деревья. Сверху—перламутровое небо.

Здѣсь—бѣлые, желтые, зеленые, синіе, розовые и красные костюмы турецкой церемоніи. Ихъ вымышленные фасоны, полу-французскіе, полу-турецкіе, полу-

китайскіе, помню, мы изобрѣтали вмѣстѣ; намъ помогалъ Араповъ. Рисунковъ театральныхъ костюмовъ Сапуновъ, если на него ,насъѣтъ', могъ сдѣлать очень много въ одинъ вечеръ. Но необходимо было ,насъѣтъ', иначе онъ могъ ни одного не сдѣлать, потому что любилъ все откладывать на послѣдній день. Даже большія декорации онъ часто писалъ въ одну ночь.

Когда кончался ,Мѣщанинъ', сама комедія, то опускался красный занавѣсь, и изъ за кулисъ выходили музыканты въ бѣлыхъ парикахъ и дирижеръ въ черномъ. Всѣ спустились передъ занавѣсомъ въ люкъ и сѣли спинами къ зрителямъ. Изъ люка были видны только ихъ плечи и головы. Выходили ,фанфары', трубили, и начиналась мимическая арлекинада съ пѣніемъ и балетомъ, сочиненная мною



Н. Сапуновъ. Костюмъ для ,Турандотъ'.

въ духѣ Молюеровскихъ интермедій къ другимъ его комедіямъ, вмѣсто Молюеровскаго ‚divertissement final‘ къ ‚Мѣщанину‘...

По бокамъ сцены висѣли въ три ряда красныя писаныя драпировки. Надъ ними — такія же поддуги — драпировки. За ними задній занавѣсъ: — среди такихъ же драпировокъ, на фонѣ сочнаго голубого неба съ бѣлыми облачками, плывущими рядами, бесѣдка на островкѣ посреди пруда, вѣроятно, ‚островъ и храмъ любви‘. По бокамъ — деревья съ большими яблоками и амурами-куклами на вѣтвяхъ. На этомъ занавѣсѣ спереди — балюстрада: посреди ея написанныя ступени — внизъ на сцену; на нихъ маска и музыкальные инструменты, — аллегорическіе атрибуты театра.<sup>1</sup>

И вымышленная, веселая арлекинада — насмѣшка надъ любовью и ревностью, съ людьми, постоянными масками, — проходила передъ зрителемъ. ‚Какъ будто‘ Капитанъ Кукуба съ гравюры Калло — съ бутафорскимъ беззвучнымъ барабаномъ, съ носомъ, усищами и эспаньолкой — поднимался впереди всѣхъ изъ зрительнаго зала на сцену. За нимъ шли: ‚герой-любовникъ‘ — Арлекинъ въ черной полумаскѣ, темно-оранжевомъ плащѣ и китайской шляпѣ; вслѣдъ за нимъ — Коломбина, губки бантикомъ, румянецъ яблочками, въ красномъ корсажѣ, въ бѣлой атласной съ синими продольными полосами и красными пятнами, короткой, пышной юбкѣ и тоже въ китайской шляпѣ; дальше — великанъ-негръ, слуга Арлекина, и отвергнутые Коломбиной влюбленные — два старика доктора, плѣшивые, въ бархатныхъ скуфейкахъ, съ кривыми носами и въ



Н. Сапуновъ. Костюмъ для ‚Турандотъ‘.

<sup>1</sup> Эскизъ этой декорациі находится у А. А. Арапова.

очкахъ; два желтыхъ челоѵѵка, на тонкихъ ногахъ, въ красныхъ сапогахъ Капитана-Матамора, длинные, длинноносые и курносые, въ усищахъ, съ тоненькими деревянными шпагами; двугорбый идиотикъ Полишинель съ платкомъ на головѵ и въ невѵроятно высокой жесткой шляпѵ, синій, красный, черный, желтый, и наконецъ — не обычно бѵлый, а блѵдный Пьеро, печальный, отвергнутый любовникъ-лирикъ: онъ въ желтой китайской шляпѵ, въ бѵломъ балахонѵ колоколомъ, обшитомъ рюшами и похожимъ на китайскій халатъ, за плечами у него лютия...

Какъ нельзя рассказать словами о картинѵ или музыкѵ, такъ не могу я рассказать и о декоративномъ искусствѵ Сапунова! Увы, все, что я пишу здѵсь, даетъ очень мало или почти не даетъ представленія объ его манерѵ, краскахъ, театральности его искусства и темпераментѵ.

Декорация къ ‚Мѵщанину‘ и къ ‚Шарфу Коломбины‘—это одинъ полюсъ сценическаго искусства Сапунова. Другой—декорация къ ‚Гедѵ Габлеръ‘ въ Петербургскомъ ‚Драматическомъ театрѵ‘ В. О. Коммисаржевской.

Это романтика. Голубое сѵверное созвучіе. Краски не кружатся, не бѵгутъ. Все спокойно. Все, какъ призракъ.

Сцена казалась окутанной голубовато-зеленой, серебристой дымкой. Голубой задній занавѵсъ. На немъ направо—громадное, во всю высоту сцены, переплетенное окно. Подъ нимъ—листья черного рододендрона. За окномъ зеленовато-синій воздухъ съ мерцающими звѵздами (въ послѵднемъ актѵ). Налѵво на этомъ же занавѵсѵ—синій гобеленъ: золото-серебряная женщина съ оленемъ. По бокамъ сцены и на верху—серебряныя кружева. На полу—зелено-голубой коверъ. Бѵлая мебель. Бѵлый рояль. Зелено-бѵлыя вазы. Въ нихъ бѵлыя хризантемы. И бѵлые мѵха на странной формы диванѵ. И, какъ морская вода, какъ чешуя морской змѵи, платье Гедды Габлеръ.

Это былъ не ‚Ибсенъ‘, не ‚Гедда Габлеръ‘ Ибсена. И Сапунова мало интересовала Ибсеновская Гедда Габлеръ. Я даже сомѵваюсь, читалъ ли онъ ее, а если и читалъ, то, вѵроятно, только самое начало драмы. И для себя Сапуновъ былъ правъ, въ томъ, что не старался сдѵлать обстановку для Ибсеновской Гедды Габлеръ. Онъ не могъ сдѵлать того, чего не чувствовалъ, что было не его. Его, дѵйствительно его—былъ вымышленный имъ призракъ Гедды Габлеръ. Призракъ зеленовато-голубой сѵверной ‚Прекрасной Дамы‘ въ сѵверномъ сказочномъ царствѵ.

Романтизмъ былъ свойственъ Сапунову. Романтикомъ былъ Сапуновъ въ скрытой глубинѵ своей.

это была его тайна...



О. А. Кипренский. Портретъ, рисунокъ. Выставка русскихъ художниковъ изъ собр. П. В. Деларова. (Приобр. Русскимъ Музеемъ Имп. Александра III).

O. Kiprensky. Portrait, dessin. Exposition d'artistes russes de la collection P. Delaroff. (Aquis par le Musée Alexandre III).



П. Ф. Соколовъ. Портретъ, акварель. Выставка  
русскихъ художниковъ изъ собр. П. В. Деларова.  
(Приобр. Л. Н. Гаушъ, Спб.).

P. Sokolow. Portrait, aquarelle. Exposition  
d'artistes russes de la collection P. Delaroff.  
(Acquis par M-me L. Hausch, St. Pét.).

## МЫСЛИ О РУССКОМЪ МАСТЕРСТВѢ

(по поводу выставкн произведеній изъ собранія † П. В. Деларова)

Всеволодъ Дмитріевъ



**С**ЧАСТІЕ или несчастіе для отечественнаго искусства дѣло Петра? Этотъ старинный вопросъ можетъ вновь, пожалуй, приобрести нѣкую остроту... но мы попробуемъ подвѣсить его, не рѣшал, другимъ: такъ ли велика и глубока трещина между нашими XVII и XVIII вѣками? Рѣшительное противопоставленіе этихъ столѣтій (мы говоримъ въ данномъ случаѣ только про русскую живопись) не является ли отчасти плодомъ недостаточности нашего историческаго самопознанія?

Икона Симона Ушакова или Ярославская роспись, 'Портретъ Строгановой' Р. Никитина (Музей Академіи Художествъ) или 'Перенесеніе Тихвинской иконы' В. Истомина (Русскій Музей Императора Александра III),—мы не видимъ между первыми и вторыми рѣшительной пропасти; скорѣй даже скажемъ, что шагъ отъ Ушакова къ Никитину слишкомъ незначителенъ: по сравненію съ тѣмъ изумительно сильнымъ и дружнымъ переходомъ иконописи въ фризъ, какое мы наблюдаемъ въ XVII вѣкѣ, можно было ожидать въ XVIII художества болѣе осознаннаго.

И. Титовъ, П. Никитинъ, А. Матвѣевъ... и, вѣроятно, еще цѣлый рядъ скрытыхъ во мракѣ нашего незнанія художниковъ только продолжали уже бывшій въ полномъ разгарѣ при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ и Алексѣѣ Михайловичѣ трудъ усвоенія премудрости фряжскаго письма, трудъ тяжелый, великой важности и отвѣтственности, и неблагодарный (отъ потомковъ они не дождались благодарности до сихъ поръ)...

Думается, что очень много важнаго можетъ дать намъ изученіе творчества А. Антропова (1716—1795). Художникъ, въ свое время пользовавшійся большой властью и вліяніемъ, вышедшій самъ изъ иконописной мастерской, ученикъ А. Матвѣева и, въ свою очередь, учитель Левицкаго, онъ является однимъ изъ характернѣйшихъ художественныхъ дѣятелей XVIII вѣка. Но развѣ возможно удивляться, что до нашихъ дней Антроповъ не дождался исторической оцѣнки, что до сихъ поръ мы имѣемъ про этого художника только замѣтку П. Покровскаго въ 'Христ. Чтеніи' (1887 г.), когда вся наша исторія искусства пестритъ дѣлветвенно-чистыми листами? Намъ все время приходится вкрапывать въ рѣчь слова: думается, возможно, пожалуй... Пни мы пытаемся хотя бы отчасти смягчать рѣзкость, неожиданность нашихъ догадокъ, но приходится, къ сожалѣнію, думать, что, при столь 'дестромъ'

положеніи нашего историческаго самопознанія въ искусствѣ, каждая попытка найти почвенное обоснованіе, найти какую либо связь въ разрозненныхъ страницахъ художественнаго прошлаго, непременно будетъ звучать парадоксомъ, покажется внезапнымъ прыжкомъ...

Очень слѣдуетъ подчеркнуть всю опасность, даже вредъ такихъ прыжковъ для исторіи. Внезапность, а потому, на мигъ, сила и блескъ парадокса, можетъ привести къ намѣренному выискиванію его, ради него самого; конечно, такая игра, рядъ такихъ ошибочныхъ отгадокъ только еще запутаетъ и такъ до нельзя перепутанное наше художественное наслѣдіе. Но все таки, желая хотя бы немного проникнуть въ смыслъ отечественнаго прошлаго, мы не видимъ возможности совершенно избѣгнуть этихъ рискованныхъ и отвѣтственныхъ прыжковъ, такъ какъ для ровнаго шага у насъ еще нѣтъ подготовленной почвы.

Мы можемъ теперь съ удовлетвореніемъ говорить хотя бы объ исторической отгадкѣ А. Сомова, что Венеціановъ до сихъ поръ не оцѣненъ еще въ полной мѣрѣ (см. А. Сомовъ, П. А. Федотовъ СПБ. 1878. Стр. 19), какъ о блистательно оправдавшейся. Дѣйствительно, значительность Венеціанова, выступая вмѣстѣ съ ходомъ нашего историческаго самопознанія все отчетливѣй, подняла его до равенства съ Брюлловымъ (какимъ дерзкимъ парадоксомъ звучали бы эти слова для Брюлловскихъ современниковъ!). Но, конечно, теперь Венеціановъ высоко оцѣнивается не какъ первый 'бытовикъ',—такая оцѣнка слишкомъ случайна и непостоянна. Значеніе Венеціанова глубже, чѣмъ только новизна сюжета. Предположимъ, что будутъ найдены убѣдительнѣйшіе бытовики въ началѣ XVIII вѣка или даже въ вѣкахъ гораздо болѣе раннихъ—неужели мы тогда отнимемъ отъ Венеціанова его вѣнокъ? Непреходящей цѣнностью Венеціанова намъ представляется то, что онъ, выйдя изъ весьма условной, застывшей на одной приблизительной 'правдѣ', формы Боровиковскаго, пришелъ, путемъ упорнаго и долгаго ученія у натуры, къ формѣ несравненно болѣе ясной и точной.<sup>1</sup>

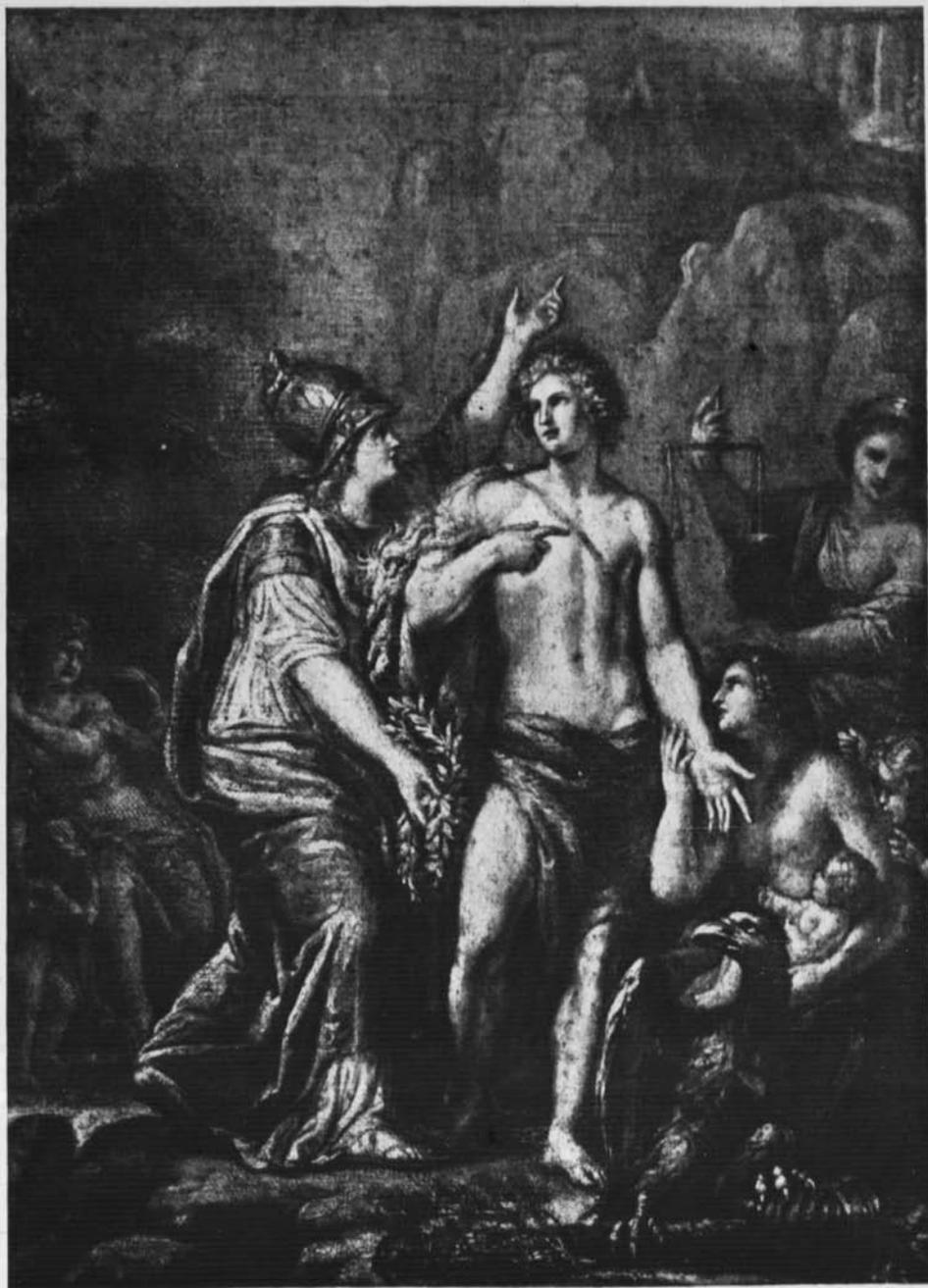
Но вотъ другой парадоксъ: 'Гораздо болѣе общаго между Васнецовымъ и Бруни, нежели между Ивановымъ и Васнецовымъ'. (А. Бенуа, 'Исторія русской живописи'. 1902). Не можемъ удержаться, чтобы не замѣтить, что намъ хотѣлось бы подмѣнить это предположеніе еще болѣе рѣзкимъ: между Васнецовымъ и Брюлловымъ, нежели между Ивановымъ и Васнецовымъ... но и первая догадка—думается намъ—является до сихъ поръ и для очень многихъ весьма неожиданной и непонятной.

<sup>1</sup> Достаточно яркимъ подтвержденіемъ нашихъ словъ мы считаемъ въ собраніи П. Деларова Боровиковскаго № 4 и трехъ Венеціановыхъ №№ 23, 24, 25. Правда, Боровиковскій записанъ, пропала характерная для него 'фарфоровость' тона, но и подмѣнивъ этотъ портретъ какимъ либо типичнымъ, напримѣръ, портретомъ г-жи Неклюдовой, мы все же скажемъ: какъ Венеціановъ классически точенъ рядомъ со случайной, и часто все той же, удачей Боровиковскаго!



В. К. Шебуевъ. „Св. Иеронимъ со львомъ“  
(итальянск. карандашъ).  
Выставка русскихъ художниковъ изъ  
собрания П. В. Деларова.

W. Schébouëff. „St. Jérôme et le lion“  
(crayon noir).  
Exposition d'artistes russes de la  
collection P. Délaroff.



*И. А. Акимовъ. Геркулесъ на распутьѣ (масло).  
Выставка русскихъ художниковъ изъ собранія  
г. П. В. Деларова.  
(Приобр. Русскимъ Музеемъ Имп. Александра III).*

*I. Akimoff. Le choix d'Hercule (huile).  
Exposition d'artistes russes de la collection  
P. Delaroff.  
(Acquis par le Musée Alexandre III, St. Pbg.).*

Между тѣмъ, она очень важна, она, возможно, сыграетъ столь же значительную роль въ поясненіи нашего искусствопониманія, какъ и выше-приведенное предположеніе А. Сомова. Что можетъ быть общаго у Васнецова съ Бруни?—вѣроятно, съ недоумѣніемъ спросять многіе, но... мы заблуждаемся, когда думаемъ, что для оцѣнки созданій искусства достаточно глаза—да, этого достаточно, когда мы хотимъ оповѣстить объ особенностяхъ нашего вкуса, но такая оцѣнка слишкомъ недостаточна, слишкомъ опасна, когда ею мы пытаемся измѣрять все наслѣдіе прошлаго. Вырывая отдѣльнаго художника изъ всей совокупности современной ему художественной жизни, не выяснивъ всѣхъ его связи съ предшественниками, не узнавъ всѣхъ пути отъ него въ будущее, мы не можемъ и думать давать исторически-вѣрные опредѣленія.

Руководясь эстетической мѣрой, т. е. нашимъ вкусомъ, такъ естественно сказать: развѣ можетъ быть значителенъ Венеціановъ, этотъ сентиментальный, безвдохновенный и неумный художникъ? (Отмѣтимъ, попутно, что Стасовъ, назвавъ Венеціанова 'сентиментальнымъ и сладкимъ', хотѣлъ, именно этимъ, отнять отъ него право на историческую значительность)... Но Рафаель рядомъ съ Леонардо несомнѣнно сентименталенъ, сладокъ, слишкомъ простъ... А съ другой стороны какой нибудь Ломтевъ<sup>1</sup>—темпераментъ порывистый, отнюдь не чувствительный; основываясь на эстетической мѣрѣ, мы въ правѣ поставить его выше... (да простятъ намъ такое сближеніе!) спокойнаго Рафаеля,—въ конечномъ же счетѣ непременно будетъ то, что наше мнѣніе забудется вмѣстѣ съ Ломтевымъ, а Рафаель останется, несмотря на всѣ попытки отдѣльныхъ критиковъ или даже цѣлыхъ поколѣній развѣчивать его.

Почему такъ? Хотя мы и убѣждены, что причина тому ясна многимъ и безъ нашего поясненія, все же считаемъ нелишнимъ высказать его здѣсь. Рафаель—великій узелъ изъ нитей, скрученныхъ цѣлымъ рядомъ поколѣній, и столь же мощны пути отъ него въ слѣдующія поколѣнія, какъ мощна связь съ прошлымъ,— между тѣмъ какъ любезная намъ Ломтевская индивидуальность еще не поднялась даже до соприкосновенія съ общимъ путемъ отечественнаго искусства.<sup>2</sup> Вѣроятно, для того, чтобы получить право на художественное лицо, необходимѣйшимъ условіемъ является предварительный отказъ отъ него. Акимовъ, Шебуевъ, Андр. Ивановъ, несмотря на все ихъ безличіе, а можетъ быть именно вслѣдствіе того, исторически болѣе значительны и несравненно болѣе дороги намъ, чѣмъ... хотя бы

<sup>1</sup> Собр. П. Деларова №№ 49 и 50.

<sup>2</sup> Этими словами мы не хотимъ отнять у Ломтева права на наше вниманіе. Его 'Средневѣковій алхимикъ' на выставкѣ является характернымъ примѣромъ, столь обычнымъ у русскихъ художниковъ, попытки совмѣщенія рѣшительно несомѣстимаго, въ данномъ случаѣ—Рембрандта съ академизмомъ. Или, можетъ быть, эта картина является попыткой сбросить черезъ Рембрандта академическія пути, столь ясно сказывающіяся въ другомъ Ломтевскомъ эскизѣ—'Въздъ Христа въ Іерусалимъ'?

опять таки Ломтевъ. Рафаель много разъ въ пору ученичества—а когда онъ пересталъ учиться?—терялъ свое лицо, чтобы черезъ то оно возникало вновь все болѣе блистательнымъ.<sup>1</sup>

Крайность—давшая намъ исторію XVIII и начала XIX вѣковъ, какъ исторію Рокотова, Левицкаго, Боровиковскаго—является несомнѣннымъ слѣдствіемъ желанія найти рѣзко выраженный индивидуальности во что бы то ни стало;—это желаніе позволило выдвинуть Боровиковскаго до высокаго званія одного изъ лучшихъ нашихъ мастеровъ; но, признавая за Боровиковскимъ большую мѣру зоркости, своеобразія, мы все же скорѣй назовемъ его удачливымъ дилетантомъ, чѣмъ мастеромъ. Прозабаніе, до тридцати лѣтъ, на уровнѣ провинціального любительства, наложило на всю его дальнѣйшую дѣятельность неизгладимую печать 'безшколія', художественной несознательности...

Эти же обвиненія—въ безшколіи и въ безформнѣ—мы дерзнемъ, пожалуй, перенести и на учителя Боровиковскаго... Во всякомъ случаѣ, часть своего блеска названные художники вѣроятно уступятъ тѣмъ, которыхъ ради первыхъ вдвигали въ несправедливое забвеніе. Лосенко, Акимовъ, Угрюмовъ, Соколовъ, Андр. Ивановъ, Егоровъ, Шебуевъ, Басинъ... еще ждутъ своей исторической оцѣнки...

Мы знаемъ, что Петромъ была задумана Академія Художествъ, но опять таки мы не думаемъ, что это предпріятіе являлось чѣмъ то чрезвычайно новымъ. У насъ уже была Академія—Оружейная Палата, насаждавшая черезъ Детерсовъ, Лопутцкихъ, Вухтерсовъ начала 'европейства'. Мы должны сказать, что дѣятельность нашихъ первыхъ академистовъ является почти чистой страницей въ нашей художественной исторіи, а между тѣмъ прочесть ее очень важно, можетъ быть за ней куда понятнѣй станетъ и слѣдующая страница—XVIII вѣкъ. На долю Петербургской Академіи выпала почетная и трудная роль продолжать въ искусствѣ дѣло, завѣщанное Петру его отцомъ и дѣдомъ, упорный, долгій и наивно-провинціальный трудъ Лосенка, Акимова, Шебуева—это тотъ же путь старательнаго ученичества, путь эклектизма, которымъ шла и Оружейная Палата и шла, въ концѣ концовъ, вся дальнѣйшая русская школа живописи въ лучшихъ своихъ проявленіяхъ.<sup>2</sup> Съ тѣмъ большимъ вниманіемъ приходится вглядываться въ до-Брюл-

<sup>1</sup> Мы потому такъ долго задержались на никому невѣдомомъ Ломтевѣ, что онъ намъ представляется одной изъ раннихъ жертвъ той болѣзни, которая является нынѣ губительнымъ бичемъ искусства: болѣзни потерять свое лицо. А между тѣмъ на что оно, если не обрѣло еще мощи врѣзаться необходимой линіей въ единое лицо родного искусства?

<sup>2</sup> Акимовъ представленъ въ собр. П. Деларова примѣчательнымъ и, конечно, очень важнымъ для исторіи 'Геркулесомъ на распутѣ'—произведеніемъ, вѣроятно, одного періода съ Пигмаліономъ, дѣлающимъ статуи въ Музеѣ Академіи Художествъ. Не столь посчастливилось Шебуеву: если рисунки 'Св. Геронимъ', показывающій большую школу,—Шебуевскій, то мы въ правѣ предполагать, что другой, приписываемый Шебуеву—'Амфитрита'—является либо поддѣлкой, либо копіей, сдѣланной рукой ученика.

ловскую Академію, что тамъ, наряду съ трогательнымъ провинціализмомъ нашихъ Пусеновъ и Рафаелей, было создано хотя бы Соколовское ‚Меркурій и ‚Аргусъ‘,—произведеніе, отмѣченное большимъ ‚осознаніемъ‘ и формы и цвѣта. Но да не подумаютъ, что мы собираемся защищать ту академію, какъ нашу лучшую школу. Опытъ Кипренскаго, Александра Иванова слишкомъ рѣшительно говорить намъ, что это не такъ. Это была выучка, достигавшаяся напряженными усиліями, но, въ концѣ концовъ, бесплодная—такой же обманчивый призракъ школы, такая же сплошная отвлеченность, какъ призрачно, въ концѣ концовъ, европейское

мастерство Левицкаго или Боровиковскаго. Достаточно взглянуть въ Ровотовскую ‚Венеру‘, или въ ‚Дмитрія Донскаго‘ Кипренскаго, или въ Шебуевскую ‚Тайную Вечерю‘, а въ особенности въ ‚Образъ‘ Боровиковскаго (№ 1880, Русскій Музей) и въ его же мистическіе образы послѣдняго періода, чтобы замѣтить, что у нихъ у всѣхъ нѣтъ того, что такъ просто давалось хотя бы Лампи-старшему или гр. Ротари—какой то мѣры, какого то сознанія грани между произведеніемъ искусства и копируемой натурой и умѣнія всегда остановиться на ней,—пусть эта грань намъ кажется сейчасъ невѣрной и условной, но именно ее, какъ желанное руно, пытались добыть себѣ наши ‚европействующие‘...

Иногда кажется, что эта неуловимая мѣра намъ далась (сошлемся хотя бы на ‚Смолянокъ‘ Левицкаго...),—но трудно повѣрить, что это не удача случая, не на мигъ... Отъ вышеперечисленныхъ произведеній до того открытаго непониманія задачъ искусства, художественной мѣры, самой азбуки живописной школы, которое мы привыкли именовать ‚передвижничествомъ‘—переходъ самый незначительный. Наши европействующие ученики завѣзжихъ иностранцевъ или сами подолгу проживавшіе за границей академисты—пытались сразу вознести русское искусство на вершину, сразу стать мастерами, между тѣмъ какъ мастерство—это плодъ долгихъ исканій, долгихъ наслоеній единой художественной культуры. Попытка нелѣпая, но она не такъ будетъ намъ



К. Брюлловъ. Автопортретъ (акварель).

Ch. Brüllow. Portrait de l'artiste (aquarelle).

смѣшна, когда мы вспомнимъ—слѣдствіемъ чего явилась такая оторванность русскаго искусства. Смѣлымъ и, вѣроятно, необходимымъ ударомъ Петра—мозгъ, центръ культуры былъ перенесенъ на новое мѣсто; мѣра опасная, но она, можетъ быть, привела бы къ новому и сильнѣйшему цвѣтенію, если бы Петровы наслѣдники не увѣровали, что оторванность, призрачность Петербурга—не временная болѣзнь, но необходимое и неизбѣжное условіе русской жизни.

Мы говоримъ это, чтобы защитить нашихъ академистовъ отъ упрека въ ‚безличіи‘, а отсюда—въ тупости, въ бездарности. Путь головной, путь теоріи и эклектизма былъ неизбѣженъ; не этимъ мы должны измѣрять значеніе и даровитость нашихъ до-Брюлловскихъ академистовъ, но тѣмъ—насколько ихъ ученичество было сильно, глубоко и обширно.

Потому ли, что русское ученичество уже кончилось, или потому, что мы вновь затосковали о сильной школѣ, о блаженной возможности терять свое лицо ради единаго идеала, о возможности забыть о себѣ, какъ о простой каплѣ потока, который мы зовемъ—путемъ родного искусства, мы думаемъ, что не ошибемся, указавъ на скорую переоцѣнку Ивановскаго ‚Явленія Мессіи‘.

Мы полюбимъ эту картину какъ разъ за то, за что она отрицалась и Крамскимъ, и Ге, и, наконецъ, отрицается сейчасъ,—за ея ‚неправду‘, за ея поразительную не-фотографичность, при всемъ точнѣйшемъ слѣдованіи натурѣ, за ея ‚безличіе‘... Но, полюбивъ и переоцѣнивъ ‚Явленіе Мессіи‘, мы неизбѣжно полюбимъ и тѣхъ обезличенныхъ академистовъ, слѣдующихъ пути которыхъ шелъ Ивановъ.

Но можемъ ли мы говорить о русскомъ мастерствѣ? Ясное, чистое мастерство, великая мѣра, дѣлающая созданіе искусства какой то таинственной — равномошной соперницей жизни, является, какъ мы говорили уже, плодомъ долгихъ усилій ряда поколѣній. Мастерство—это увѣчаніе великаго труда, какая то божественная точка, когда искусство дѣйствительно становится только и с к у с с т в о м ъ; но оторванное отъ своей питающей артеріи, отъ живой традиціи національнаго искусства, оно сразу мутнѣетъ и превращается въ непріятнѣйшій шаблонъ или въ ловкачество. Мы можемъ говорить о мастерствѣ Ренуара... но у насъ, могло ли быть у насъ русское мастерство? Конечно, нѣтъ. У насъ могли быть ‚искатели мастерства‘, могли быть Щукины, Кипренскіе, Рѣпины, Сѣровы (мы говоримъ здѣсь только о XVIII и XIX вѣкахъ), но ‚спокойнаго‘ мастерства не могло быть,—за немѣнѣемъ необходимѣйшаго условія—долгой художественной традиціи, сокровищницы накопленнаго опыта, найденныхъ проблесковъ правды и красоты. Только научась копить и беречь такіа національныя сокровища, мы можемъ мечтать о возможности полного воплощенія отечественнаго идеала и о спокойномъ и ясномъ мастерствѣ. Пока же мы имѣемъ только частичныя и неизбѣжно невѣрныя (какъ плодъ традиціи ‚безпочвенной‘) попытки синтеза и мастерства: таковы ‚Помпей‘ Брюллова, ‚Мессія‘ Иванова и... таковы же ‚Владимирскій соборъ‘ Васнецова, историческія картины Сурикова.



А. Брюлловъ. Портретъ, акварель. Выставка русскихъ художн. изъ собр.  $\dagger$  П. В. Деларова. (Приобр. Русск. Муз. Имп. Александра III).

A. Brilllow. Portrait, aquarelle. Exposition d'artistes russes de la collection  $\dagger$  P. Délaroff. (Acquis par le Musée Alexandre III).

Причиной Брюлловскаго блеска, до сихъ поръ еще прельщающаго насъ, какъ какая то безвозвратно утерянная тайна, <sup>1</sup>—является, по нашему мнѣнiю, то, что Брюллову удалось слить воедино два пути накопленiя русскаго художественнаго сознанiя, раньше раздѣленные: одинъ—идушiй черезъ Антропова, Рокотова, Левицкаго, Боровиковскаго, другой—черезъ Лосенку, Акимова, Угрюмова, Шебуева. Все медленно нарастающее осознанiе художественной красоты и правды, подвигаемое портретнымъ опытомъ первыхъ и музейнымъ опытомъ вторыхъ, Брюлловъ какимъ то однимъ волшебнo-легкимъ жестомъ сомкнулъ въ своемъ „мастерствѣ“ (повторяемъ, что мастерство Брюллова мы принимаемъ съ большою оговоркой) и, конечно, такъ какъ онъ дѣйствительно цѣлкомъ вобралъ въ себя весь накопившiйся опытъ, онъ долженъ былъ показаться современникамъ и ослѣпительно-вѣрнымъ и ослѣпительно-прекраснымъ...

Напримѣръ, Бруни не могъ имѣть такого же успѣха, ибо онъ шелъ только линiей академистовъ. <sup>2</sup>

Послѣ-Брюлловская Академiя не можетъ идти въ сравненiе съ до-Брюлловской. Это намъ кажется характернѣйшимъ признакомъ того, что Брюллову дѣйствительно удалось вычерпать и растратить въ своемъ мастерствѣ всю сокровищницу накопленнаго художественнаго опыта.

Флавицкiй, Семирадскiй, Яковiй, В. П. Верещагинъ—несутъ въ своемъ творчествѣ слѣды того недуга, который въ европейскомъ искусствѣ мы именуемъ бароко. <sup>3</sup> Если бы академiя не ослѣпилась преждевременнымъ синтезомъ Брюллова, не увѣровала, что имъ найдена таинственная русская мѣра художественной правды и красоты, если бы она стойко продолжала идти старымъ путемъ ученичества, путемъ эклектизма, если бы она не отвѣтила измѣной своему гениальному „последнему слову до-Брюлловской академiи“—„Явленiе Мессiи“ Иванова... но она этого не сдѣлала...

<sup>1</sup> Какъ великолѣпно самое ремесло Брюлловской кисти! Какъ сладко, но не пошло, легко, но не поверхностно, письмо хотя бы „Венеры съ прислужницей“ Деларовскаго собранiя! Это—„пустячекъ“, но онъ—плодъ горячо-желанной мечты нѣсколькихъ поколѣнiй,—та счастливая находка мѣры, которая не давалась и, пожалуй, до сихъ поръ не далась русскому искусству.

<sup>2</sup> Акварель къ „Мѣдному Змiю“—№ 5 по каталогу выставки—дастъ очень ясное понятiе о строгой, немного аскетической, назарейской школѣ Бруни.

<sup>3</sup> Мы назвали только тѣхъ, коихъ произведенiя имѣлись на выставкѣ собранiя П. Деларова, но должны сказать, что наше „бароко“ было представлено здѣсь нетипичными произведенiями. Случайны Семирадскiй, В. П. Верещагинъ, Гунь... Съ осторожностью составленный каталогъ выставки отмѣтилъ по возможности всѣ вызывающiя сомнѣнiе атрибуцiи (такъ, вполне справедливо подъ знакомъ вопроса стояли: картины Флавицкаго, Полѣнова, „Портретъ молодой дамы Кипренскаго...“), другiе были выдѣлены въ рубрику „неизвѣстныхъ художниковъ“, но мы знаемъ, какъ изобилуетъ „подводными камнями“ каждое частное собранiе... и собранiе Деларова не является исключенiемъ. Удачнѣе былъ представленъ Яковiй,—№№ 96, 97, 98,—этогъ перебѣжчикъ изъ лагеря передвижниковъ въ послѣ-Брюлловскую академiю: у него о суровой школѣ старой академiи нѣтъ и помину, дешевая радуга его картинъ—слѣдъ отравы, влитой Брюловымъ...).



А. П. Бриллоу. Портрет молодого человека  
(акварель). Выставка русских художников из  
собрания П. В. Деларова.  
(Приобр. Русским Музеем Имп. Александра III).

A. Brillow. Portrait d'un jeune homme  
(aquarelle). Exposition d'artistes russes de la  
collection P. Délaroff.  
(Acquis par le Musée Alexandre III, St. Pbg.).



Т. А. Бруни. Этюдъ для картины „Воздвиженіе  
мѣднаго змія“ (акварель). Выставка русскихъ  
художниковъ изъ собранія П. В. Деларова.  
(Приобр. Русскимъ Музеемъ Имп. Александра III).

Th. Bruni. Etude pour le tableau „Le serpent  
d'airain“ (aquarelle). Exposition d'artistes russes  
de la collection P. Delaroff.  
(Acquis par le Musée Alexandre III, St. Pétersbourg).

Послѣ Брюллова то предназначеніе академіи, какъ она была задумана Петромъ, какой являлась ‚Оружейная Палата‘ и какое давало ей единственное оправданіе—быть проводникомъ Европейскаго искусства въ русское,—это предназначеніе было забыто Академіей съ удивительной быстротой. Уже у первыхъ ослабленныхъ подражателей Брюллова—Капкова, Мокрицкаго, Моллера мы наблюдаемъ стремительное паденіе когда то строгой и сдержанной формы, когда то точнаго и продуманнаго цвѣта.<sup>1</sup>

Сравнивъ воспроизводимыя здѣсь акварель А. Брюллова и акварель же П. Соколова съ рисункомъ К. Брюллова—мы замѣтимъ у первыхъ весьма опасные признаки, которыхъ куда меньше у младшаго ихъ по годамъ, но болѣе осторожнаго, болѣе сдержаннаго К. Брюллова. Какъ это ни странно, можетъ быть, зазвучитъ для современнаго уха, привыкшаго, чтобы К. Брюллова называли пустозвоннымъ, легкомысленнымъ и поверхностнымъ, мы думаемъ, что у этого художника (хотя бы въ данномъ рисункѣ) имѣются всѣ признаки школы очень продуманной, очень упорной и сознательной, видимъ слѣды долгаго и умнаго вглядыванія въ музейныя сокровища... Конечно, намъ могутъ не нравиться самыя начала его ‚болонской‘ школы,—это другой вопросъ,—но во всякомъ случаѣ мы признаемъ, что Брюловъ очень полно использовалъ завѣты той академіи, которую потомъ отравилъ на смерть своимъ блескомъ и славой. П этого мы не повторимъ про А. Брюллова, а въ особенности про П. Соколова; опасные признаки самоудовлетворенія, шаблона вмѣсто мастерства, у нихъ на лицо въ ту пору ученичества у Европы, которую нужно было тогда пережить русскому искусству. Выбѣтъ съ появленіемъ ‚самоудовлетворенія‘ (главнымъ виновникомъ котораго, конечно, является К. Брюловъ... но многое воспринявшему много и простится) въ русскомъ искусствѣ начинается уклонъ къ ‚провинціализму‘—къ передвижничеству.

До этого времени естественному желанію провинціальной художественной мысли—воплотиться въ провинціальную же форму—противополагалась суровая выучка; теперь эта выучка, волшебствомъ Брюллова, превратилась въ сладкую и какъ будто легкую игру. Опасный примѣръ для ученика! Повѣривъ, что искусство легко, что ни школы, ни музея, ни Европы не надо—русское искусство послѣ Брюллова стало... глубоко провинціально. ‚Зичивщина‘ заразила всѣхъ.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Деларовскіе Капковы очень характерны—жаль, если они удержатся въ частныхъ рукахъ. Слова, что отъ яснаго мастерства до мутнаго шаблона—шагъ, а отъ шаблона неизбѣженъ быстрый уклонъ въ провинціализмъ, какъ нельзя лучше подтверждаются созданіями Капкова. Къ этой же группѣ мы отнесемъ ‚Дѣвочку около зеркала‘ № 53, но всѣмъ вѣроятіямъ—работа Подѣшанова (1829—1882 г.).

<sup>2</sup> Беремъ Зичи—дѣльмъ рядомъ рисунковъ и акварелей представленнаго у Деларова—какъ характернѣйшій образецъ того ловкачества и дѣйствительнаго пустозвонства, какое въ его время отождествлялось съ понятіемъ ‚мастерства‘.

Вмѣсто наивнаго и скромнаго, до святости, рисунка Андрея Иванова,<sup>1</sup> начинаемъ наблюдать попытки къ виртуозной незаконченности, къ легкости, къ звонкости штриха, къ ловкости мазка—отъ этого желанія не свободны даже тѣ, кто, безнадежно спутавъ мастерство съ ловкачествомъ, отрицалъ и то и другое.<sup>2</sup>

Достаточно пройти по заламъ Академической галереи, чтобы получить вполне ясное представленіе о рѣшительномъ уклонѣ нашей школы отъ ,чуть ли не настоящаго‘ мастерства къ провинціальной кустарности, и, конечно, причиной тому явилось забвеніе Академіей своей заповѣдной роли—быть проводникомъ Запада къ намъ, питать наше искусство послѣдними достиженіями искусства міроваго. Вѣдь, въ сущности, до Брюллова наши академисты поступали такъ же, какъ теперь дѣлають... футуристы; они отпраплялись въ Европу и учились тамъ у тѣхъ, кто казались имъ лучшими!

Блескомъ своего мастерства Брюлловъ заслонилъ отъ послѣдующихъ поколѣній смыслъ до-Брюлловской школы; борясь, и вполне правильно, противъ преждевременнаго синтеза Брюллова, эти поколѣнія вмѣстѣ съ нимъ отвергли и до-Брюлловскую школу, но здѣсь, кажется, печальная ошибка...

Очень поучительно, по нашему мнѣнію, что и Ге, и Рѣпинъ (первыхъ періодовъ), и Врубель, и Сѣровъ (въ особенности послѣдній съ его ,рафаелевской‘ жадой потерять свое лицо для приобрѣтенія большей мощи) были чрезвычайно чутки къ современному имъ художественному движенію Запада, между тѣмъ какъ отказъ отъ Запада легъ тяжелымъ грузомъ на достиженія Рябушкина или Сурикова... Но—повторяемъ вновь уже разъ поставленный вопросъ—значить ли это, что намъ приходится мечтать о той до-Брюлловской школѣ, какъ о потерянномъ рабѣ? Въ нѣкоторомъ смыслѣ—да; да, у насъ имѣется Академія, которая, забывъ свое подлинное предназначеніе, обратилась въ какое то гнѣздо ужасающаго провинциализма. Если наша мечта о той, старинной школѣ можетъ сослужить роль тарана противъ этой, конечно, намъ слѣдуетъ мечтать... но съ нѣкоторыми существенными оговорками.

Опытъ той академіи, опытъ цѣлаго ряда художниковъ, показываетъ намъ, какъ въ сущности тщетна наша мечта достигъ европейскаго мастерства. Шебуева современники называли ,русскимъ Пуссономъ, превзошедшимъ этого художника‘, Кипренскаго—Ванъ-Дейкомъ, Рѣпина—Веласкесомъ... Если мы теперь будемъ опредѣлять—почему ни первый, ни второй, ни третій не могутъ быть просто сравниваемы со своими европейскими образцами, то, пожалуй, только скажемъ: въ нихъ

<sup>1</sup> №№ 37, 38, 39 по каталогу выставки—драгоценные образчики работъ этого трогательнаго мастера—любившаго и Зевса, и Энея, и Рафаеля, и Тиціана—со словъ счастливцевъ, побывавшихъ въ Италіи, но любившихъ ихъ съ той же тихой и сильной вѣрой, какъ наши иконописцы любили непонятные имъ византійскіе каноны...

<sup>2</sup> Какъ на иллюстрацію можемъ сослаться на рисунокъ Перова и на рисунокъ Рѣпина (подъ Крамского) въ собр. П. Деларова.



П. Соколовъ. 'Скачки' (масло).

P. Sokoloff. 'Courses' (huile).

иѣтъ той почвенности, той культуры, которая даетъ самую силу, самую драгоценность и Пуссену, и Ванъ-Дейку, и Веласкесу. Характернѣйшимъ примѣромъ тщетности всѣхъ нашихъ попытокъ стать 'какъ Европа', не создавъ предварительно своей почвенной культуры, является, по нашему мнѣнью, 'Юсифъ въ темницѣ' Александра Иванова въ Музеѣ Академіи Художествъ. Какъ въ этой картинѣ европейски хорошо написана драпировка, какъ строго продуманъ цвѣтъ краснаго плаща... но лицо Юсифа, написанное съ несомнѣнной искренностью, надъ которымъ долго бился Ивановъ (онъ уже на холстѣ переписывалъ его нѣсколько разъ, что обличаютъ выступившіе изъ фона очерки головъ рядомъ съ головой, удовлетворившей художника), какое оно... передвижническое! Такъ, какъ написана эта голова, у насъ писали и Суриковъ и В. Васнецовъ, пытавшіеся дать синтезъ уже на основахъ передвижнической школы, или, вѣрнѣе, безшколія.<sup>1</sup> Правда, эта картина была написана Ивановымъ на 21-мъ году, до заграничной школы,—въ настоящей 'школьной' его картинѣ, 'Мессія', нѣтъ и намека на передвижничество... Въ послѣднихъ своихъ вдохновенныхъ аквареляхъ Ивановъ вновь разрушилъ достигнутую имъ съ такимъ трудомъ 'европейскую школу', но какъ

<sup>1</sup> Въ собр. П. Деларова имѣется примѣчательный этюдъ Сурикова 'Возница на дровахъ' и Сѣровъ (№ 83)—еще типичный 'рѣшинецъ'. Весьма поучительно сравнить школу ихъ письма со школой хотя бы Брюлловской 'Венеры' или Венеціановской 'Старушки'.

вдохновеніе здѣсь высоко-классично по сравненію съ первой попыткой его дать свободный выходъ вдохновенію—такимъ наивно-провинціальнымъ! Этимъ примѣромъ мы хотимъ подтвердить мысль, что только преодолѣвъ Европу мы найдемъ высокое искусство, но не откажемъ отъ нея.

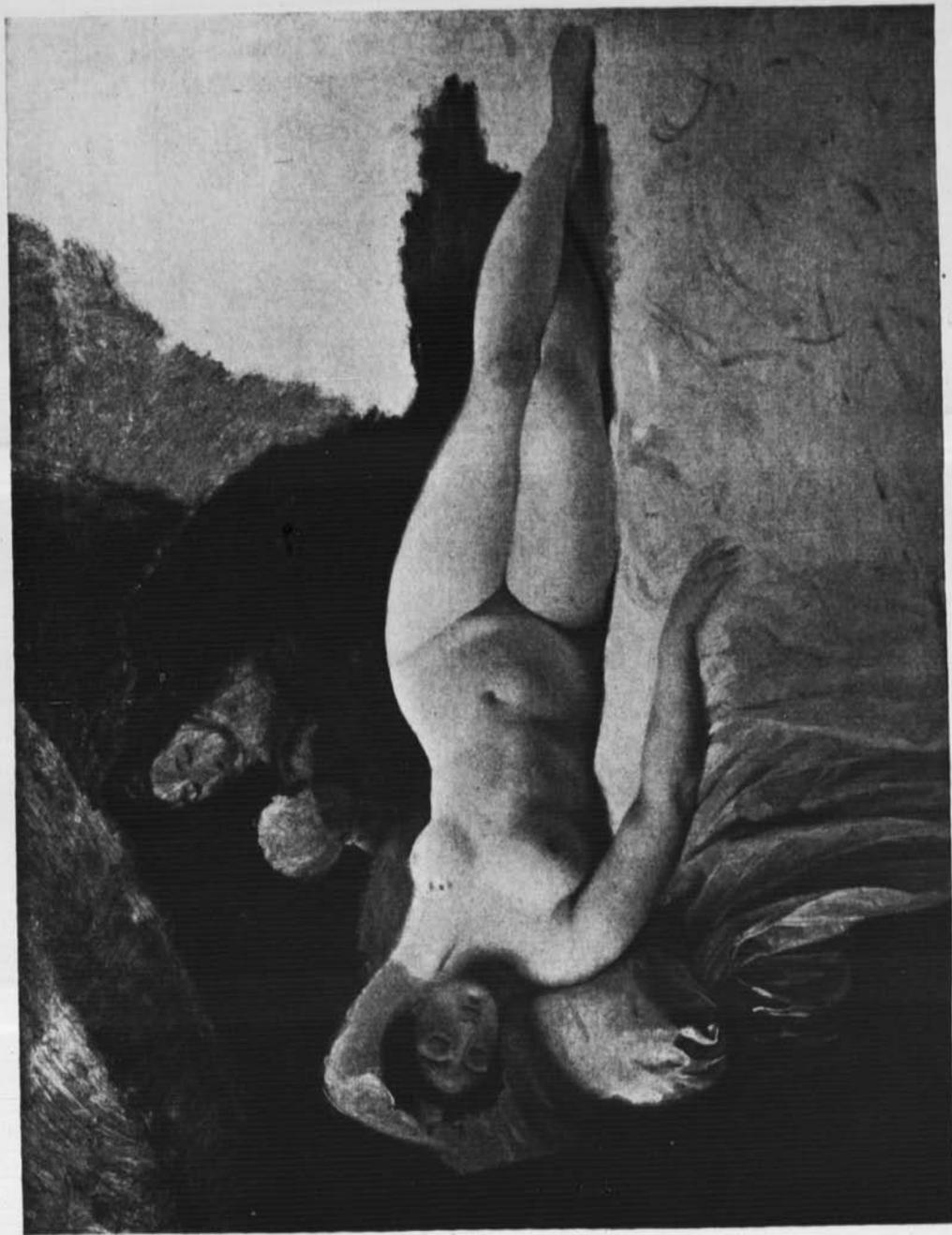
Вмѣстѣ съ тѣмъ, мы должны сказать, что всѣ тѣ черты передвижничества, которыя мы находимъ и у Рокотова, и у Боровиковскаго, и у Кипренскаго, и у Иванова, и у Ге и, конечно, въ особенности у Рѣпина, у Сурикова, наконецъ, у Сѣрова—намъ очень дороги... Во всемъ этомъ ‚безшколнѣ—случаемъ, напоромъ вдохновенія—вкраплены чрезвычайно важныя черты, какія то зерна своеобразной, новой и сильной культуры, той художественной культуры, на основахъ которой только и можемъ мы мечтать дать ясное и спокойное мастерство. Академіи въ томъ смыслѣ, какъ она возникла, напримѣръ, въ Италіи или Фландріи, какъ завершеніе эпохи расцвѣта, конечно, сейчасъ у насъ не можетъ быть; такая академія явится вѣроятно еще много лѣтъ спустя и возникнетъ естественно, рожденная самымъ ходомъ русской художественной жизни. Теперь же намъ представляется возможной Академія только въ томъ смыслѣ, какъ она была задумана Петромъ—какъ ‚окно въ Европу‘, какъ сила, поднимающая наше искусство отъ провинціализма къ классичности, помогающая нашей назрѣвающей самобытной художественной культурѣ пріобрѣсти кругозоръ міровой.

Заговоривъ о самобытности, считаемъ умѣстнымъ коснуться, въ видѣ заключенія нашего очерка, примѣчательной картины изъ собранія П. Деларова: ‚Кадриль въ лазаретѣ (въ сумасшедшемъ домѣ?)‘. Отнесенная въ каталогѣ выставки въ рубрику ‚неизвѣстныхъ‘; нѣкоторыми она приписывается Шевченку, другіе называютъ ея авторомъ Федотова...

Федотовъ является однимъ изъ драгоцѣннѣйшихъ, по почвенности, достижений русскаго искусства; это заставляетъ насъ съ исключительнымъ вниманіемъ относиться къ оставленному имъ наслѣдію. Извѣстно, что въ послѣдніе годы жизни развитіе Федотова шло съ громадной силой и скоростью. Мы предполагаемъ, что его ‚школа‘ могла мѣняться и быстро и очень существенно. Отъ Гогарта и Гаварии онъ шелъ къ подлинно-высокимъ учителямъ—къ голландцамъ XVII вѣка... Извѣстно, что наряду съ большимъ количествомъ рисунковъ, особенно Гогартовскаго періода,<sup>1</sup> у насъ мало имѣется работъ Федотова масломъ. Перечисляя ихъ, А. Сомовъ въ своей монографіи говоритъ про Федотова: ‚Сверхъ этихъ вещей, безъ сомнѣнія, удѣлано еще не мало Федотовскихъ произведеній, таящихся пока подъ спудомъ въ разныхъ рукахъ‘.

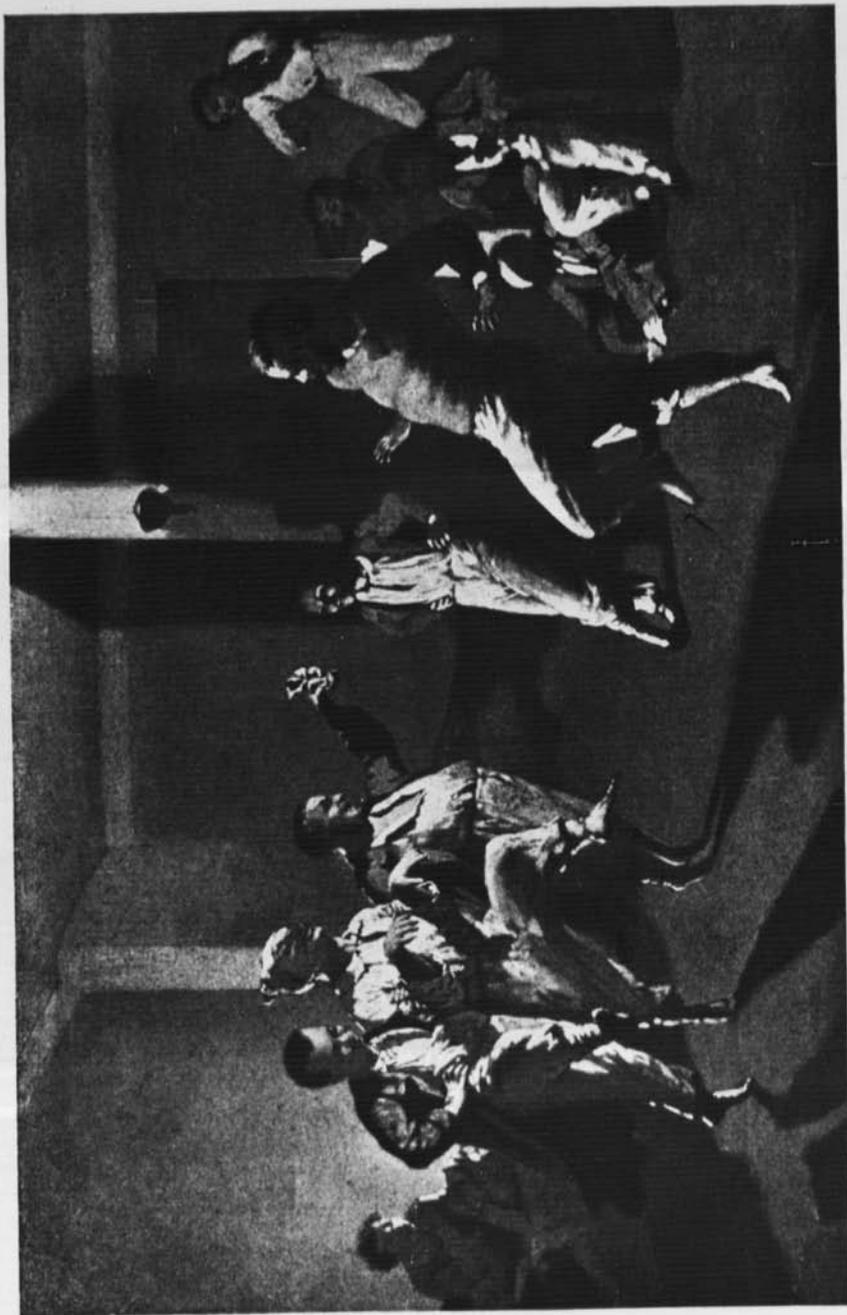
Извѣстно, какія новыя, не ожидаемыя, тѣмъ болѣе драгоцѣнныя, черты Федотовской личности явили намъ ‚Офицеръ въ деревнѣ‘ Остроуховскаго собранія и

<sup>1</sup> Такимъ мало прибавляющимъ къ нашему представленію о Федотовѣ является въ собр. П. Деларова Федотовскій рисунокъ ‚Сцена въ веселомъ домѣ‘.



К. П. Брюллов. «Женщина Венеры съ прислужившей (искожи — маслю).  
Выставка русских художников из собрания П. В. Делароф.  
(Прюбр. Третьюковской Галереи).

Ch. Brillow. Venus couchée (nue femme — huile).  
Exposition d'artistes russes de la collection P. Delaroff.  
(Acquis par la Galerie Treitmannoff).



*Т. Шевцисченко (У). «Контре-дансе dans un hôpital» (huile).  
Exposition d'artistes russes de la collection P. Delaroff.*

*Т. Г. Шевченко (У). «Кадриль в лазаретной» (масло).  
Выставка русских художников из собрания П. В. Деларофа.*

„Офицеръ съ денщикомъ“ Русскаго Музея. Не рѣшая вопроса о принадлежности Федотову „Кадрили“, мы только думаемъ, что лучше ошибиться въ другую сторону— приписать ему не его картину, чѣмъ сдѣлать обратно. Что, если это все таки картина Федотова, что, если она, „забракованная“, исчезнетъ вновь „подъ спудомъ“ въ разныхъ рукахъ? Можетъ быть, не разъ потомъ русскому искусству придется объ этомъ пожалѣть...

---

## ПО МАЛЕНЬКИМЪ ВЫСТАВКАМЪ ПАРИЖА

СИЛЛАРТЪ



ЛАНДРЕНЪ на своей ежегодной выставкѣ у Druet даетъ виды Альпъ въ Дофинѣ, панорамы Парижа и *natures mortes*. Въ его долинахъ много воздуха и свѣта, и очень хорошо переданы дымчатые туманы, нависшіе надъ селами и горами. Онъ ищетъ гармонію въ стихіи воздуха, подобно Марке, но стремится передать кромѣ нея—красочность и вещественность природы. Зеленѣютъ луга, синѣютъ горы, сады цвѣтутъ, топорщатся куши листвы, и посреди этой широкой панорамы краснымъ пятномъ горитъ крошечная женская фигура. Она вспыхиваетъ, какъ ракета, въ густой зеленой массѣ. Въ другой картинѣ такимъ же эффектомъ является бѣлое пятно сидячей фигуры, на фонѣ сѣрыхъ горъ и темно-зеленыхъ полей... Почти во всѣхъ пейзажахъ какое нибудь неожиданно яркое пятно врѣзывается радостной нотой въ краски равнодушной природы и озаряетъ ее своимъ блескомъ. Кажется, что вся панорама написана только ради этой свѣтлой точки, и композиція кажется отъ этого какой то случайной и поверхностной...

Фландренъ и въ самомъ дѣлѣ воспринимаетъ пейзажъ, какъ театральную декорацию. Его деревья и горы написаны сплошнымъ тономъ и передаютъ только массу въ обобщенныхъ силуэтахъ; красочная гамма—свободное сочетаніе рѣзкихъ нюансовъ, съ эффектнымъ ударомъ на одной нотѣ, а композиція, несмотря на иллюзію глубины и панорамную четкость, скорѣе плакатна, чѣмъ архитектурна.

Есть у Фландрена пейзажи болѣе интимнаго характера—цвѣтушіе сады и терасы съ читающими на нихъ дѣвочками, съ простой реалистической компановкой, лишеной искусственной симметричности; но его интимность мало убѣдительна—она не ласкаетъ и не согреваетъ. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, напримѣръ, въ *Jardin ensoleillé* чувствуются явные слѣды Вюйаровскаго вліянія, но нѣтъ одухотворенности Вюйара, нѣтъ его душевной теплоты въ передачѣ свѣта и окружающихъ предметовъ,—отъ *Jardin ensoleillé* вѣетъ холодомъ эффектнаго красочнаго эксперимента...

Наиболѣе удачныя и непосредственныя работы Фландрена—*natures mortes*. Много настроенія и свѣжести въ картинѣ—цвѣты и фрукты на подоконникѣ раскрытаго въ садъ окна. Хороши также 'Куклы'—въ тусклыхъ, холодныхъ тонахъ.

Синьяка (выставка у Бернгейма) можно сравнить съ полководцемъ, оставшимся безъ арміи. Прежніе послѣдователи покинули его, и хотя онъ все еще 'высоко

держитъ знамя<sup>4</sup>, никто за нимъ не идетъ. Слишкомъ всѣмъ надобна механика разложенія тоновъ, красочные конфеты неоимпрессионизма.

Картины Синьяка—это вѣчно повторяющіеся и скучные варианты на одну тему: передать атмосферные солнечные брызги и радужные переливы воды. Онъ объѣздилъ уже всю Европу въ поискахъ за морями и портами, писалъ Роттердамъ, Лондонъ, Марсель, побѣтилъ Венецію и Константинополь, но сдается, что онъ могъ бы съ такимъ же успѣхомъ все это сочинить, не выѣзжая изъ Парижа, до того эти порты<sup>4</sup> похожи другъ на друга. Когда Синьякъ беретъ за кисть, то заранѣе выработанный рецептъ (см. его книгу: „De Delacroix au néo-impressionisme“) уже подсказываетъ ему, какъ модулировать гамму при извѣстныхъ данныхъ локальнаго тона. Этотъ рецептъ убиваетъ въ немъ художника и лишаетъ его картины того душевнаго трепета, который облагораживаетъ произведенія старыхъ импрессионистовъ...

Зато въ аквареляхъ и рисункахъ тушью Синьякъ какъ бы „находитъ себя“; здѣсь онъ забываетъ теорію, возвращается къ естественности и непосредственности и создаетъ пейзажи тонко прочувствованные, почти не уступающіе въ изяществѣ импровизаціи японскимъ эстампамъ. Хороши его воздушные, фееричные порты—Рошель, Венеція, Марсель, набросанные въ легкихъ контурахъ, двумя-тремя ударами кисти. Качаются высокіе паруса, похожіе на крылья гигантскихъ птицъ, рябитъ причудливыми отраженіями зеркальная вода, копошатся, какъ черныя насѣкомыя, дымящіе буксирные пароходы въ каналахъ чаднаго Роттердама... повсюду—фантастическій трепетъ, волшебнo-веселые брызги жизни. Особенно удачна тушь „La Cité“, въ которой поэтично передана меланхолія мягкаго, сѣраго парижскаго дня: живописные силуеты Notre Dame и стараго Pont Neuf, сѣрая зеркальность Сены, выходящая дымкомъ скользящаго парохода...

Въ честь Сезанна было устроено въ эту зиму двѣ выставки. Первая, у Бло, была посвящена его акварелямъ, вторая, у Бернгейма, знакомила тоже съ акварелями Сезанна, но главное мѣсто удѣляла его маслянымъ картинамъ. Одновременно съ этой выставкой Бернгеймъ выпустилъ роскошный альбомъ Сезанна съ хорошими репродукціями, предисловіемъ Мирбо, критическими замѣтками Леона Верта и біографическимъ очеркомъ Теодора Дюре. Текущій годъ вообще обѣщаетъ стать знаменательнымъ въ исторіи Сезанна. Такъ, въ близкомъ будущемъ состоится въ родномъ городѣ Сезанна Aix-en-Provence открытіе его памятника, воздвигнутаго стараніями комитета его почитателей. Авторъ памятника—Аристидъ Майоль, и это имя позволяетъ надѣяться, что монументъ будетъ достоинъ Сезанна. Наконецъ, въ скоромъ времени должны открыться въ Луврѣ залы колекцій Камондо... Въсѣтъ съ этой колекціей—Сезаннъ входитъ въ Лувръ. Итакъ, наконецъ то, непонятый и высмѣянный при жизни мастеръ получаетъ то признаніе, на которое онъ, болѣе чѣмъ кто либо, имѣлъ право!

Когда то его почитателями были только Моне, Ренуаръ и Писсарро. Уже сорокъ лѣтъ назадъ они называли его „геніальнымъ изобрѣтателемъ формъ и гармоній“. Писсарро такъ увлекался Сезанномъ, что уговаривалъ директора Оперы Халанзіе поручить Сезанну роспись строившейся тогда новой залы. Эти же первые друзья рекомендовали его парижскимъ коллекціонерамъ и торговцамъ картинъ; никто, однако, не хотѣлъ покупать его произведеній. Вѣдь только подь самый конецъ жизни, когда онъ, непринятый въ Салонахъ и отвергнутый даже друзьями импресіонистовъ, уже давно ушелъ отъ общества и жилъ въ полномъ уединеніи въ Эксѣ, извѣстные художественные круги стали интересоваться его искусствомъ...

Лучшія картины на бергеимской выставкѣ—пейзажи. ‚Le Pont et le Barrage‘ плѣняетъ силой конструкціи; планы выступаютъ съ такой живописностью, и пространственные отношенія такъ тонко уравновѣшены, что данный ‚кусокъ природы‘ теряетъ свое безразличіе и косность и начинаетъ существовать какой то высшей, одухотворенной жизнью. Въ ‚La Route tournante‘—такая же архитектурная гармонія, такое же вещественное ясновидѣніе природы; красочная лѣпка контрастами цвѣтовъ—болѣе яркая и выпуклая. Подлинная жемчужина въ красочномъ преобразеніи дѣйствительности—‚Le Jas de Bouffan‘,—это болѣе непосредственный, болѣе лиричный и задухеивный изъ всѣхъ выставленныхъ пейзажей Сезанна. Здѣсь теряется грань между дѣйствительностью и мечтой. Тончайшіе переливывановъ, небесная прозрачность воздуха, звучная глубина пространства, наивная прелесть цвѣтущаго сада и его розовыхъ отраженій въ рѣкѣ... все это превращаетъ ‚Le Jas de Bouffan‘ въ какую то чарующую, красочную сказку. ‚Paysage d’Estaque‘ принадлежитъ къ позднѣйшему періоду; космическая тяжесть первобытной гористой природы, большая упрощенность объемовъ, поразительная лѣпка наслоенныхъ скалъ, суровая архитектурность и сложность всей постройки, въ соединеніи съ виртуозной градаціей синяго и зеленаго... Отмѣчу еще ‚Судъ Париса‘, въ тонахъ средневѣковаго фаянса. Въ аквареляхъ, которыя служили Сезанну этюдами для картинъ, видно его умѣніе обозначить нѣсколькими мазками объемы и планы и передать свѣтъ соотношеніемъ незаполненныхъ мѣстъ бѣлой бумаги съ окрашенными плоскостями.

Мирбо называетъ Сезанна класикомъ, ‚величайшимъ среди великихъ художниковъ‘, потому что онъ былъ чуждъ теоріи и умѣлъ наблюдать природу. Да, онъ умѣлъ наблюдать природу, но умѣлъ еще больше чувствовать ее. Онъ воспринималъ каждый кусокъ природы, какъ нѣчто цѣльное и органическое, какъ микрокосмъ, отражающій въ себѣ строй всей вселенной. ‚J’ai ma petite sensation‘, говорилъ Сезаннъ, и именно наличность этой ‚sensation‘ ставила его на цѣлую голову выше остальныхъ импресіонистовъ. Сезаннъ класикъ постольку, поскольку онъ сумѣлъ въ случайномъ и субъективномъ дать высшую объективность. Онъ не отмѣчалъ отдѣльныхъ наблюденій, но расплавлялъ ихъ во внутреннемъ переживаніи, вызы-

шаясь до творчества, до духовности. Въ этомъ отношеніи онъ знаменуетъ собою завершеніе и вмѣстѣ съ тѣмъ преодолѣніе импрессионизма, который въ принципѣ отрицалъ синтезъ стили и стремился передать субъективно только непосредственность впечатлѣній. Можно даже пойти дальше и сказать, что въ лицѣ Сезанна достигнута одна изъ историческихъ вершинъ въ развитіи европейской живописи за очень длинный срокъ. Я имѣю въ виду то направленіе, которое искало въ живописи только утонченной передачи дѣйствительности, вещественныхъ чаръ природы, и которое существовало во всѣ вѣка: романтизмъ и реализмъ XIX вѣка, колористы XVIII, голландцы и фламандцы XVII столѣтія и венеціанцы чинквеченто.

Вюйаръ (тоже у Бергейма) выставилъ декоративныя панно, проекты къ нимъ и нѣсколько *intérieurs* овъ. Первые выдержаны въ сѣрой гаммѣ и по техникѣ представляютъ что то среднее между интимнымъ пейзажемъ и гобеленомъ. Сюжеты самые обыденные: жизнь улицы, берегъ рѣчки, завтракъ въ столовой, тераса и т. д. Трактовка—реалистичная и чисто красочная. Много нѣжности въ пыльной, сѣро-зеленой гаммѣ, и много скрытой страстности въ широкой, растрепанной манерѣ письма, щекочущей глазъ противоположеніемъ острыхъ тоновъ. *Intérieurs* очаровываютъ тонкостью передачи мягкаго комнатнаго сумрака, мелодичнымъ развитіемъ излюбленной минорной гаммы Вюйара и мечтательнымъ настроеніемъ, вѣющимъ отъ каждаго предмета. Здѣсь Вюйаръ несравненный лирикъ, глубоко чувствующій поэзію домашней уютности и таинственную жизнь нѣмыхъ вещей.

Гильомеиъ (Guillaumin), въ *galerie Montaigne*,—соратникъ первыхъ импрессионистовъ, выставявшій наряду съ ними и долго прозябавшій въ ихъ тѣни. Онъ мало извѣстенъ широкой публикѣ, но имѣетъ крупную репутацію въ кругахъ любителей. Нѣкоторые критики находятъ, что его совершенно несправедливо забыли, и ставятъ его рядомъ съ Моне и Сезанномъ.

Конечно, нельзя отрицать у Гильомеиъа наличности знаній и вкуса, но человеку, знакомому съ произведеніями мастровъ импрессионизма, трудно найти въ немъ большую оригинальность дарованія. Онъ пишетъ уголки горнаго *Creuse*: пѣнные ручьи, сбѣгающіе со скалъ, ущелья и рывины, поросшія искалѣченными деревьями, червонное золото осеннихъ лѣсовъ, кѣрчавые холмики посреди полосатыхъ полей... онъ облюбовываетъ каждый кусокъ избранной имъ мѣстности. Порою онъ нѣженъ и лириченъ, порою рѣзокъ и суровъ. Его главная задача — передача солнечнаго освѣщенія и *plein air*'а, и надъ этой задачей онъ трудится честно и прилежно.

Говорятъ, что Гильомеиъ пишетъ свои картины только подъ открытымъ небомъ, по старой импрессионистской традиціи, и заканчиваетъ ихъ часто въ одинъ приемъ. Въ мотивахъ онъ напоминаетъ Моне,—такъ, есть у него и стога сѣна и огневѣющіе морскіе утесы. Но въ передачѣ Гильомеиъа нѣтъ 'тонкости' Моне, нѣтъ его искрающейся воздушной вибраціи...

Краски Гильомена болѣе густыя, весь колоритъ болѣе тяжелый; чувствуется желаніе намѣтить плотность, вещественность предметовъ. Въ результатѣ, однако, получается не вещественность, а только глухой, мертвый стукъ красокъ. Стремленіе Гильомена дать пейзажу извѣстную цѣбкость и положительность проявляется также въ твердомъ строеніи его плановъ и перспективъ. Въ этомъ отношеніи нѣкоторые холсты очень удачны, особенно—,Saint-Julien des Chazes'. Но лучшее, что далъ Гильомень—это его весенніе пейзажи, наиболѣе лиричные и очень для него характерные. Много свѣжей стихійности въ его бурлящихъ потокахъ, струящихся пѣнно-фіолетовыя воды по каменистымъ ущельямъ,—въ голыхъ, скрученныхъ деревьяхъ, напоминающихъ напряженные жилы, въ которыхъ бьются весенніе соки земли,—въ тѣлесно-алыхъ тонахъ оголенныхъ береговъ, сочащихся кровью. Его ,Moulin de la Folie à Crozant', одинъ изъ образчиковъ этихъ пейзажей, оказавшихъ, вѣроятно, влияніе на Мангена,—находится въ Люксембургскомъ музеѣ...

Манзи устраиваетъ выставки сравнительно рѣдко, но зато даетъ всегда что нибудь интересное и значительное, часто—цѣлую главу современной живописи. Онъ не гонится за новизной, за послѣднимъ крикомъ искусства, но знакомитъ публику съ серьезными и достойными художниками.

Такъ, въ послѣдніе годы въ его галереѣ продефилировала вся славная плеяда импрессионистовъ, и этотъ ретроспективизмъ былъ отнюдь не лишнимъ для Парижа, гдѣ, несмотря на прежнія шумныя выступленія и битвы, импрессионисты извѣстны широкой публикѣ скорѣе по своей кличкѣ, чѣмъ по картинамъ. Въ музеяхъ ихъ нѣтъ, если не считать маленькій, скудный залъ въ Люксембургскомъ музеѣ, а частныя колекціи почти недоступны публикѣ. Роль покровителя импрессионистовъ, которая въ разгаръ движенія принадлежала Дюрану-Рюелю, перешла теперь къ Манзи, и его выставки являются какъ бы послѣднимъ завершеніемъ эпохи современной живописи.

Въ недавней выставкѣ произведеній Камилла Писсарро можно было прослѣдить всѣ этапы развитія этого патріарха импрессионистовъ. Онъ былъ старше всѣхъ своихъ товарищей и пользовался большимъ уваженіемъ среди нихъ, благодаря своему открытому, общительному характеру. Живопись его единственна въ смыслѣ разнообразія исканій и представляетъ живую иллюстрацію къ исторіи художественныхъ теченій конца XIX вѣка. Въ ней также яснѣе всего проявляется та непосредственная связь, которая соединяетъ поколѣніе 1870 года съ барбизонцами, классиками пейзажной живописи XIX вѣка.

Писсарро всегда былъ и остался чистымъ пейзажистомъ. Онъ выписывалъ скромно и добросовѣстно каждый кусокъ земли, не задаваясь сюжетнымъ паѳосомъ или литературными идеями. Его гряды капусты, показавшіяся кощунствомъ надъ искусствомъ, вызвали въ свое время порядочный скандалъ.

Первыя работы Писсарро (60-хъ годовъ)—деревенскіе пейзажи: широкія хлѣбныя поля съ высокимъ сѣрымъ небомъ, по которому гуляютъ большія разорванныя тучи, лѣсныя огалины, покрытыя снѣгомъ, деревенскіе дома, вырастающіе бѣлой стѣнной на фонѣ зеленыхъ луговъ... свидѣтельствуютъ о сильномъ влияніи Коро и Курбе. Манера темная, сѣрые и зеленые тона холодны и тусклы, строеніе плановъ строго, локальный цвѣтъ сильно подчеркнутъ, но уже замѣтно предчувствіе *plein air*'а въ отказѣ примѣнить условное противопоставленіе искусственно освѣщенныхъ и затемненныхъ частей. Особенно выдѣляется его серія „Лувесіент“, которую онъ написалъ незадолго передъ отъѣздомъ въ Лондонъ. Пробѣжія дороги, весенніе и зимніе виды схвачены очень непосредственно, съ замѣтнымъ лирическимъ оттѣнкомъ въ передачѣ дымчатой атмосферы и въ любовной гармонизаціи сѣрыхъ тоновъ. Чувствуется Коро, хотя нѣтъ его воздушной легкости, его старинной, почти миниатюрной тонкости. Большая часть этихъ работъ погибла во время Франко-Прусской войны, когда Писсарро второпяхъ покинулъ свою деревню, спасаясь въ Лондонъ.

Тамъ онъ жилъ и работалъ вмѣстѣ съ Моне, изучая англійскую живопись. Писсарро съ самаго начала повернулъ рѣшительно къ Констеблю, типичнѣйшему пейзажисту Англій, полюбивъ его ювелирную манеру, его тонкое распредѣленіе красочныхъ пятенъ. Ему нравилось его умѣніе вставлять, какъ драгоценные камни, крошечныя человѣческія фигурки въ холодное сверканіе сѣверной природы. Вернувшись во Францію, онъ еще нѣсколько лѣтъ работалъ въ довольно темной манерѣ, пользуясь въ композиціи уроками Констебля, тогда какъ его товарищъ Моне, гораздо яснѣе и прямѣе сознавшій задачи своего времени, уже совершенно очистилъ палитру отъ черныхъ и коричневыхъ красокъ и давалъ въ своихъ пейзажахъ только сверкающую оркестрацію свѣта. Моне, будучи въ Лондонѣ, интересовался только Тернеромъ, онъ выше всего цѣнилъ его свѣтозарность и видѣлъ въ сочетаніи ея съ мягкимъ, интимнымъ *plein air*'омъ Жонкина насушную потребность момента. Онъ ушелъ совершенно въ живописаніе воздуха, въ лирику солнечнаго сверканія и водныхъ отраженій и забылъ, что, кромѣ воздуха и солнца, существуютъ еще и земля и люди.

Этотъ пробѣлъ заполнилъ Писсарро, пейзажистъ по натурѣ, любившій землю и ея обитателей просто и искренно, какъ любили ее когда то барбизонцы. Онъ сильно тяготѣлъ къ Милле, къ эпической поэзіи его полей, къ величавымъ фигурамъ его крестьянъ. Желаніе очеловѣчить безлюдные пейзажи Моне проявляется во всемъ его творествѣ, но тутъ же слѣдуетъ отмѣтить, что Писсарро никогда не достигалъ той глубины въ пониманіи связи челоѣка съ природой, какую мы находимъ у Милле. Его крестьяне и крестьянки—только красивые силуэты, правда, очень хорошо скомпанованные, особенно въ его вѣрообразныхъ аквареляхъ, принадлежащихъ къ прелестнѣйшимъ созданіямъ французской живописи и напоминающихъ по изяществу произведенія XVIII вѣка. Но если библейскій паѳосъ

Милле оказался не по плечу Писсарро, то въ любовномъ, интимномъ пейзажѣ онъ достигалъ нерѣдко силы обаянія Коро. Упомяну только нѣкоторые изъ многихъ: ‚Bords de l'Oise‘, ‚Printemps à Louveciennes‘, ‚Basse-Cour‘.

Въ серіи ‚Понтуаъ‘, написанной въ 70-хъ годахъ, Писсарро переходитъ къ болѣе свѣтлой манерѣ. Опушки лѣсовъ, гѣбистыя дороги, городскіе сады, оживленные прохожими, напоминаютъ еще, по настроенію, а въ ‚L'Hermitage‘, ‚Notre maison de paysan‘—даже по колориту, Коро, но, въ общемъ, этотъ періодъ отмѣченъ вліяніемъ Моне. Воздухъ дѣлается яснымъ и прозрачнымъ, краски становятся яркими, загораясь вибраціей краснаго, синяго и желтаго цвѣтовъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ начинается улѣтучиваться и вещественность природы, которая у Писсарро была сильнѣе выражена, чѣмъ у другихъ импресіонистовъ. ‚Femme et Enfant dans les fleurs‘, напимѣрь, построена совершенно на гаммѣ Моне, но въ ней нѣтъ выдержанности и тонкости его красочнаго ритма. Въ это же самое время онъ создаетъ акварели, которыя въ техникѣ какъ бы превосхищаютъ оркестрацію валеровъ Сезанна (послѣдній въ то время часто гостилъ у Писсарро въ Понтуаъ). Вообще, Писсарро былъ очень воспримчивымъ и разностороннимъ въ своемъ творчествѣ и, подвергаясь лично многимъ вліяніямъ, намѣчалъ самъ часто интересныя пути въ живописи. Такъ, въ ‚Cueillettes des pommes‘ въ декоративности фигуръ и красочности пятенъ предугадывается уже отчасти Гогенъ. Но у Писсарро не хватало прозорливости генія, самобытности великаго таланта, увѣреннаго въ правдѣ своихъ прозрѣній.

Въ 90-хъ годахъ Писсарро уже овладѣлъ гаммой Моне и, послѣ непродолжительнаго увлеченія пуантилизмомъ, остановился на дымно-желтыхъ и сизо-сѣрыхъ тонахъ, характерныхъ для его послѣдней серіи ‚Виды улицъ‘. ‚Le Pont de Voildieu‘, ‚Le Boulevard des Italiens‘, ‚Le Louvre‘ и др., написанные изъ окна пятаго этажа, открываютъ широкія панорамы съ уходящими вдаль улицами, кишашими людьми и экипажами. Это обыденные, сѣрые виды дымнаго города-муравейника, съ шумнымъ водоворотомъ уличной жизни. Стѣны домовъ, увитыя гирляндами балконовъ и оконъ, напоминаютъ заросшіе плющемъ высокіе берега рѣки, а желтая мостовая—мутную воду, усѣянную флотиліей черныхъ точекъ—экипажей. Въ этой серіи Писсарро достигаетъ полной зрѣлости. Нѣчто родственное по духу давали только японцы. У нихъ преобладаетъ композиція и рисунокъ, Писсарро, напротивъ, интересуется только вибрація свѣта и зыбь толпы.

Тулузь-Лотрекъ. Насколько живопись Писсарро производитъ въ наши дни впечатлѣніе чего то превзойденнаго и почти устарѣлаго, настолько Тулузь-Лотрекъ кажется современнымъ. И это вполне естественно. Писсарро былъ только однимъ изъ многихъ, и то новое, что онъ внесъ, онъ раздѣляетъ съ Моне и Ренуаромъ, уступая имъ притомъ съ силѣ дарованія. Трудно сказать про него, чтобы онъ открылъ новые горизонты въ искусствѣ и чтобы міръ, созданный имъ, при-

надлежалъ только ему одному. Другое дѣло Лотрекъ. Его творчество—цѣлое откровеніе, безконечно волнующее и гениально воплощенное.

Моне и Пассарро интересовались только вѣшнимъ ликомъ природы, они только созерцали міръ и стремились передать его объективно и реально. Ихъ импрессионизмъ былъ только красивой оболочкой, новой оптической формулой, позволяющей точнѣе и правдивѣе воспринимать красочность міра. Тулузъ-Лотрекъ пошелъ дальше. Не мимолетность свѣтовыхъ впечатлѣній, не случайности погоды волновали его, а духовная жизнь человѣка, глубокая выразительность неожиданныхъ движеній, таинственный языкъ мимолетныхъ жестовъ. Онъ перешелъ отъ краски къ формѣ, претворилъ импрессионизмъ изъ физическаго въ духовный.

Потомокъ одного изъ старѣйшихъ аристократическихъ родовъ Франціи, графъ Тулузовъ, бывшихъ когда то владѣтельными князьями, Анри де Тулузъ, искалѣчившій въ дѣтствѣ обѣ ноги, остался карликомъ на всю жизнь. Осужденный на неподвижность, онъ рано проявилъ стремленіе къ рисованію. Часто, во время приготовления своихъ родныхъ къ охотѣ, онъ съ грустью заносилъ на бумагу рѣзвыя, нетерпѣливыя движенія лошадей и собакъ, ждущихъ сигнала къ отбѣду. Въ его жилахъ текла кровь настоящаго спортсмена, и тѣмъ больше онъ любилъ движеніе и жизнь, чѣмъ сильнѣе чувствовалъ себя отрѣзаннымъ отъ нея. Кажется, будто сама судьба позаботилась о томъ, чтобы не дать вывѣтриться колоссальной страсти и энергіи этого человѣка въ пустой суетѣ свѣтской жизни, сохраняя ихъ для искусства.

Переселившись въ Парижъ, Лотрекъ всецѣло отдался искусству. Онъ перебивалъ у различныхъ мѣтровъ, но никто его не удовлетворялъ, пока, наконецъ, онъ не нашелъ Дега и японцевъ. Съ ними онъ сразу почувствовалъ себя на настоящемъ пути и, вступивши на него, онъ безъ колебаній пошелъ увѣренно и опредѣленно, какъ по давно знакомой дорогѣ. Вліяніе японцевъ сказывается какъ въ его композиціи—въ ущемленномъ вырѣзѣ сцены, въ неожиданномъ распредѣленіи плоскостей, въ плакатности всего построения—такъ и въ декоративности красочныхъ пятенъ. Но поразительна именно его способность такъ глубоко усвоить, такъ крѣпко сжиться съ духомъ чуждаго, въ то время еле открытаго искусства, что при видѣ его картинъ забываешь про японцевъ, до того онѣ кажутся самостоятельными и чисто французскими. Если бы понадобились доказательства въ пользу глубокой художественности французской расы, то одного этого факта было бы болѣе, чѣмъ достаточно.

Въ галереѣ Розенберга было собрано около 40 наилучшихъ картинъ Лотрека. Тамъ можно было созерцать его знаменитыя ‚Циркъ‘, ‚Valentin le Désossé et la Goulue‘, ‚Grande Scène du Moulin Rouge‘, ‚Boum-Boum‘ и много другихъ первоклассныхъ работъ. Танцовщицы, наѣздницы, проститутки, сцены кабаковъ и публичныхъ домовъ... весь ночной Монмартръ 90-хъ годовъ развертывается передъ нами въ этихъ картинахъ. Онъ воскресаетъ съ какой то фантастической реальностью, жи-

ветъ такъ дѣйствительно, что кажется загадочнымъ, скорѣе сновидѣніемъ, чѣмъ дѣйствительностью. Такъ видятъ міръ визионеры, ушедшіе изъ жизни и познавшіе тайну смерти и дѣйствительности.

Подобнымъ визионеромъ былъ Тулузъ-Лотрекъ, и въ этомъ его отличіе отъ Дега. Послѣдній даетъ безпристрастное, объективное наблюденіе, реальный міръ, какъ таковой, причѣмъ главный интересъ въ его произведеніяхъ сосредоточивается на техническомъ процесѣ воплощенія: насъ прельщаетъ его композиція, острая пластичность его рисунка, изысканность колорита... однимъ словомъ, то мастерство, съ какимъ онъ передаетъ дѣйствительность. Самъ объектъ картины какъ то ступевывается, мы почти не замѣчаемъ его, до того онъ кажется несущественнымъ. Дега, какъ истинный класикъ, проявляетъ себя только въ стилѣ. Не то Тулузъ-Лотрекъ. Его искусство совсѣмъ другого порядка. Матеріальный міръ и стилистическія тонкости были ему безразличны. Онъ интересовался только духовной стороною вещей, только душою чловѣка, стремясь прежде всего выразить свое представленіе о мірѣ, т. е. свое отношеніе къ нему. Его картины похожи на эскизы, на скорострѣльные нотации, передающія только одинъ жестъ, одно характерное движеніе. Ему некогда было выписывать детали, онъ слишкомъ интенсивно мыслить, слишкомъ много было ему, что сказать. И притомъ, эта законченность и выписанность ослабляли бы только эффектъ краснорѣчиваго жеста, въ которомъ заключалась вся мысль Лотрека. Только люди, увязшіе въ громоздкой рациональности европейскаго искусства, строящаго картину монументально, какъ вещь въ себѣ, могли упрекать его въ поверхностности и небрежности техники. Намъ сдается, что японско-эскизная манера ярче всего воплощаетъ визионерскій духъ Лотрека, схватывающій съ молніеносной быстротой скрытый смыслъ происходящей сцены. Эта быстрота схватыванія является его самой характерной чертой и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наиболее типичной для современнаго духа вообще. Лотрекъ былъ извѣстенъ на Монмартрѣ своимъ остроуміемъ, своими уничтожающими репликами. Онъ владѣлъ въ совершенствѣ парижскимъ арго, славящимся своими мѣткими, живописными оборотами рѣчи. Есть что то общее между этимъ арго и стилемъ его картинъ, напоминающихъ по смѣлости и лаконичности высказанной мысли типичныя монмартскія blagues. Онѣ искрятся остроуміемъ композицій, поражаютъ неожиданностью колорита и головокружительной мѣткостью рисунка, вспыхивая въ молніеносности нахальной улыбки или циничнаго жеста.

Никто такъ проникновенно не понималъ откровенія мимики и жеста, какъ Тулузъ-Лотрекъ. Его привлекали быстрыя, неуловимыя движенія, рождающіяся только разъ и исчезающія, какъ сновидѣнія, ибо въ нихъ глубже высказывается интимная жизнь чловѣка, скрытые инстинкты его натуры. Только они могли интересовать обиженнаго судьбою Лотрека, горѣвшаго вѣчно жаждою жизни и лихорадкой неудовлетворенныхъ желаній. Сказанное объясняетъ также ту саркастическую жестокость, съ какой онъ выскивалъ свои типы, напоминающіе по животности

и уродливости фигуры Гойи или Домье. (Ratapail послѣдняго кажется воскресшимъ въ Valentin le Désossé). Но до чистой карикатуры Лотрекъ никогда не опускался. У него было достаточно силы, чтобы воплотить чудовищное въ реалистическихъ фигурахъ. Когда онъ рисуетъ своихъ женщинъ, то кажется, что онъ непосредственно возвращается къ этюдамъ животныхъ своего дѣтства, до того остро выражена ихъ животная природа, облагороженная иногда утонченной сенсуальностью. Картина ‚Au Promenoir‘ можетъ служить иллюстраціей ко всему его творчеству. Въ ней представлена случайная встрѣча женщины съ мужчиной, моментъ перваго обмѣна искоса брошенныхъ взглядовъ. Мужчина насторожился, съ наглымъ, звѣрскимъ выраженіемъ въ лицѣ, а проститутка, чувствуя произведенное ею впечатлѣніе, гордо удаляется, не обращая на него вниманія. Но наостренный, сенсуальный носъ ея уже по нюху знаетъ, что звѣрь попался, что одинъ мигъ, одинъ взглядъ связалъ ихъ обоихъ крѣпкими узами. Скрытая, чувственная борьба между мужчиной и женщиной—обыкновенная тема Лотрека, и въ ‚Promenoir‘, благодаря звѣроподобности выведенныхъ типовъ и ихъ напряженной страстности, она оставляетъ впечатлѣніе чего то кошмарнаго и дьявольскаго. Теофиль Готье и Бодлеръ любили Гюиса за его ‚Sens de corruption moderne‘. Лотрекъ обладалъ этимъ ‚чутьемъ разврата‘ еще въ гораздо большей степени. Его живопись можно опредѣлить заглавіемъ поэзіи Бодлера: ‚Цвѣты зла‘. Какъ истинный французъ, съ врожденнымъ художественнымъ инстинктомъ, Лотрекъ никогда не расплывался въ туманныхъ абстракціяхъ поверхностнаго символизма, подобно Ропсу, Штуку или Мунку. Въ самой жизни, на дѣлѣ ея сѣрой дѣйствительности, рвалъ онъ свои таинственные, чудовищно-пикантные цвѣты зла.

Особенное вниманіе заслуживаетъ его колоритъ, великолѣпно сопровождающій страстную атмосферу его ночныхъ сценъ. Искусственный свѣтъ рампъ, фосфорическое мерцаніе газа, неожиданныя отраженія вспыхивающихъ электрическихъ лампъ, выхватывающія въ яркихъ бликахъ только одну фигуру или часть ея изъ темноты... вся фантазмагорія искусственнаго освѣщенія нашла въ Тулузѣ яркаго выразителя. Его краски вѣютъ дурманомъ абсента и тлѣнымъ разложеніемъ, особенно въ металлическихъ отсвѣтахъ ядовито-зеленаго, болѣзненно-краснаго и желчно-желтаго.

Кончая, отмѣчу то влияніе, которое оказалъ Лотрекъ на Вюяра и Боннара своими ‚intérieur‘ами, выдержанными въ мягкихъ сѣрыхъ тонахъ. Его ‚Femme au miroir‘ безподобна по тонкой интимности композиціи, по выявленію иѣмой власти окружающихъ предметовъ и иѣги комнатнаго освѣщенія. Его ‚Циркъ‘ и ‚Boum-Boum‘ предвѣщаютъ ‚fauvisme‘ Матисса.

КНИГА ФРОМАНТЕНА <sup>1</sup>

— Валеріанъ Чудовскій



ТАРАЯ, болѣе того—устарѣвшая книга, памятникъ возрѣвній, которыя были отсталыми безнадежно еще при Мане. И все же появленіе ея на русскомъ языкѣ нельзя не привѣтствовать—таковъ парадоксъ, сегодня неизбѣжный.

Старыя книги напоминаютъ намъ, что была когда то старая правда, которую мы забыли. Забыли не потому, что она стала дѣйствительно ненужна, а потому, что считается съ ней—стѣснило бы насъ въ провозглашеніи новыхъ правдъ, одностороннихъ, какъ все новое. Борьба всегда несправедлива, а вѣдь то, что мы называли ‚модернизмомъ‘, всегда было борьбой.

Книга Фромантена хороша не тѣмъ, что она содержитъ какія бы то ни было откровенія, прозрѣнія и т. п.; ничего подобнаго въ ней нѣтъ, но и не довольно ли всего этого мы имѣли за послѣднюю четверть вѣка?

Она хороша тѣмъ, что спокойно вводитъ насъ въ кругъ художественныхъ возрѣвній, которыя для своего времени были весьма замѣчательны; это значитъ, что она даетъ намъ возможность нѣкоторой небезполезной самоповѣрки.

Эженъ Фромантенъ принадлежалъ къ числу тѣхъ рѣдчайшихъ по широтѣ своей компетенціи людей, которые, съ несомнѣннымъ мастерствомъ занимаясь лично изобразительнымъ творчествомъ, обладаютъ въ то же время значительнымъ писательскимъ дарованіемъ; и даже среди этихъ людей онъ занимаетъ положеніе выдающееся, ибо какъ живописецъ онъ гораздо крупнѣе, чѣмъ Джонъ Рескинъ или Теофиль Готье, а какъ писатель—разностороннѣе, чѣмъ Александръ Бенуа: написанный имъ однажды романъ критика нерѣдко называла шедевромъ, а записки его африканскихъ путешествій справедливо почитаются образцовыми.

Уже это одно обстоятельство отчасти ставитъ Фромантена въ нѣкоторую antithesis съ новѣйшимъ пониманіемъ искусства: стремленіе къ ‚чистой‘ зрительности, борьба съ ‚литературщиной‘ отчасти запретили живописцамъ быть литераторами, и кто же счелъ бы способными къ ‚словесности‘ Сезанна, Матисса или Пикассо?

По міровозрѣнію своему Фромантенъ въ общей схемѣ кажется мнѣ умѣреннымъ представителемъ той самой промежуточной эпохи, болѣе крайнимъ проявленіемъ

<sup>1</sup> Фромантенъ. Старинные мастера. Изданіе ‚Грядущаго Дня‘, подъ редакціей А. Л. Волынского. Спб.

Эженъ Фромантенъ. Старые мастера. Изд. ‚Проблемы эстетики‘, подъ редакціей М. С. Сергѣева. Москва.

которой можно считать его знаменитаго современника Флопера: я хочу сказать, что онъ былъ позитивистомъ, который, однако, явно получилъ первыя побужденія свои отъ романтизма. Въ картинахъ своихъ онъ—эпигонъ ,оріентализма' въ духѣ Делакруа, хотя бы и съ нѣкоторымъ новымъ реализмомъ; какъ критикъ же, онъ нерѣдко проводитъ Тэнны точки зрѣнія.<sup>1</sup>

Не смѣю утверждать, что подобное смѣшеніе ранняго романтизма съ позднѣйшимъ реализмомъ вообще особенно благотворно, но утверждаю фактъ, что Фромантенъ былъ человѣкомъ высокой и разносторонней культуры, и притомъ—несомнѣнный художникъ палитры.

Эго дало ему возможность придать своей книгѣ такое внутреннее построеніе, которое сдѣлалось, къ сожалѣнію, въ послѣдующую эпоху вполнѣ необычнымъ, отъ котораго мы отвыкли; но именно теперь назрѣваетъ для насъ необходимость опять внимательно продумать смыслъ такихъ построеній и вновь обогатиться ихъ высокой содержательностью.

Собственно говоря, дѣло такъ безконечно просто! Фромантенъ говоритъ всегда о самой живописи, а не о литературномъ ея эквивалентѣ, какъ то дѣлали ,теоретики' нашего передвижничества. Но всегда позволяетъ, чтобы радовался этой живописи его духъ въ своей культурности, а не только глазъ, какъ органъ животной жизни, съ подавленіемъ духа, какъ чего то ,внѣхудожественнаго (!)'. Воззрѣнія именно такихъ теоретиковъ теперь особенно полезно вдумчиво изучать, чтобы уравновѣсить акцесы ,модернизма'.

,Радость сознанія о подлинной живописи'—вотъ дѣль и смыслъ критики. Такъ понимаетъ ее и Фромантенъ.

Духовная требовательность его сказывается въ почти ,невольныхъ' оцѣнкахъ. Рубенсъ и Ванъ-Дейкъ, насыщенные высшей международной культурой своего времени, соприкасавшіеся съ величайшими ея задачами и претворившіе ихъ въ своей живописи—вотъ кому сочувствуетъ онъ болѣе всего (напомнимъ, что книга Фромантена касается только Бельгіи и Голландіи и является плодомъ путешествія его въ эти страны въ 1875 г.). Еще краснорѣчивѣе его отношеніе къ голландцамъ, которое безсознательно выливается въ настоящую лѣстницу расцѣнокъ: наверху стоитъ духовнѣйшій изъ голландцевъ, Рейсдалъ; Рембрандтъ—съ нѣкоторыми оговорками. Франсъ Гальсъ—гораздо ниже, еще дальше—Кейпъ и крайній матеріалистъ, П. Поттеръ. Метсу и особенно Питеръ де Гохъ для Фромантена гораздо ближе, чѣмъ грубоватый Терборхъ, несмотря на его старанія воздать всѣмъ то, чего

<sup>1</sup> Чисто-историческія построенія его, впрочемъ, не всегда удачны. Напр., его поражаетъ противорѣчіе между мирнымъ расцѣвомъ Голландской живописи и безпокойнымъ, почти кровавымъ обликомъ одновременныхъ политическихъ событій. На самомъ дѣлѣ никакого противорѣчія не было: Фромантенъ не вникъ въ настоящій смыслъ великодержавнаго благоденствія Голландіи въ XVII вѣкѣ.

заслуживаетъ ихъ ,чисто' живописное мастерство. Но все это у Фромантена—не тенденціозная классификація, а какъ бы едва уловимый ароматъ настоящей критики. Величайшую честь Фромантену, если принять во вниманіе время, когда онъ жилъ, дѣлаетъ его отношеніе къ фламандскимъ примитивамъ, особенно къ Мемлингу. Вообще его оцѣнки имѣли въ свое время очень значительное вліяніе.

Но если обѣдненіе художественнаго міровоззрѣнія, столь несомнѣнно произошедшее за послѣдніе полвѣка въ Европѣ (или за послѣднюю четверть вѣка у насъ), придаетъ ,устарѣвшимъ' книгамъ, въ родѣ Фромантена, внезапную новую дѣйность, то съ другой стороны, ,чистое' искусство за то же время имѣло успѣхи столь драгоценныя, что отказываться отъ нихъ во имя хотя бы и превосходной старой идеологіи было бы вандализмомъ.

Поэтому ,конкретныя' сужденія Фромантена теперь необходимо принимать чрезвычайно осторожно; прямо предлагать его къ руководству теперь бы значило только—поощрять мертвый академизмъ въ нѣмецкомъ вкусѣ, ибо уже только въ такихъ мертвенныхъ направленіяхъ осуществляютъ именно данныя конкретныя требованія (чтобы всякое перо на шляпѣ дѣйствительно ,развивалось' по вѣтру, чтобы бархатъ былъ именно бархатомъ, а кружева—,дѣйствительно' кружевами и т. д.). Таково всегдашнее раздвоеніе между уже ненужной буквой и неумирающимъ духомъ...

Но зато, напримѣръ, тѣ требованія, которыя Фромантенъ попутно предъявляетъ къ портретной живописи,—чтобы портретъ выражалъ, чрезъ зрительное содержаніе свое, и все социальное и психологическое содержаніе изображеннаго; аналогичныя требованія его къ *genre*'овой и *intérieur*'ной живописи; требованіе, чтобы каждая фигура въ композиціонной ,сюжетной' живописи была бы еще и личностью, а не только красочнымъ пятномъ или начертательнымъ построеніемъ—все это золотыя въ своей простотѣ мысли, которыя теперь надлежитъ повторять безустанно, въ противовѣсъ достаточно извѣстнымъ заблужденіямъ. Главное же въ томъ, что у Фромантена все это—дѣйствительно ,идеи', умно и дѣльно развиваемыя, вмѣсто тѣхъ сурогатовъ, которыми такъ часто отдѣляется новѣйшая критика, предъявляя, на первый взглядъ, сходныя требованія къ портрету и пр. Книга Фромантена, написанная въ 1875 г., теперь вдругъ вышла у насъ въ двухъ переводахъ. Изданія весьма различны. Первое (,Грядущій день')—болѣе роскошно, въ форматѣ очень большого in 8<sup>o</sup>, съ фронтисписомъ и украшеніями Левитскаго, красивымъ шрифтомъ и 16 воспроизведеніями картинъ на отдѣльныхъ листахъ. О выборѣ послѣднихъ нужно сказать, что онъ очень неполонъ, такъ какъ многія, подробно разбираемыя въ текстѣ, картины не воспроизведены, отчасти именно менѣе извѣстныя. По technikѣ исполненія эти иллюстраціи также не вполнѣ на высотѣ всего изданія.

Другое изданіе (,Проблемы эстетики') проще, очень малаго in 8<sup>o</sup>, но зато съ 91 иллюстраціей и 2 приложеніями въ краскахъ очень случайнаго выбора (впро-

чемъ, покрывающаго приблизительно требованія текста) и по техникѣ скорѣе неудовлетворительными.

Обоимъ редакторамъ можно поставить въ упрекъ то, что они столь несовременную книгу выпустили безъ всякаго пояснительнаго вступленія и комментарія. Многіе намеки и выпады Фромантена на обстоятельства его времени уже очень мало понятны среднему читателю.

Что касается достоинствъ перевода, то, въ смыслѣ точности, преимущество принадлежитъ безусловно первому, т. е. тому, который редактировалъ А. Л. Вольтинскій.<sup>1</sup> Подборъ словъ и особенно терминовъ, въ общемъ, очень мѣтокъ, что, увы, такъ мало свойственно нашимъ переводчикамъ по художественной части. Второй переводъ (ред. г. Сергѣева), сравнительно, тоже недуренъ, однако онъ не свободенъ отъ искаженій смысла, хотя и незначительныхъ. Очень непріятна въ этомъ второмъ переводѣ нелѣпая транскрипція голландскихъ именъ. Въ первомъ она лучше, хотя, въ виду высокихъ научныхъ притязаній редакціи, высказанныхъ въ примѣчаніи къ указателю, любопытно было бы имѣть объясненіе многихъ недоумѣній, напримѣръ, тройственной передачи: Рюисдаль, Бакгюйзенъ, Кейпъ, и т. п.

<sup>1</sup> Повидимому, лучше всего переданы наиболѣе трудныя для перевода мѣста, изъ чего можно заключить, что въ основѣ изданія лежитъ весьма посредственный переводъ (г. Кешинова), вполнѣ исправленный кропотливой редакціей. Поэтому слогъ менѣе гладокъ: встречаются, впрочемъ, и печальныя реченія въ родѣ подписи подъ картиной: Милосердный Самаритянинъ.

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТРАДИЦИОНАЛИЗМЪ

Владимиръ Соловьевъ



**М**ЫСКАННАЯ простота въ области сценическихъ формъ, совершенство и законность артистической техники, сосредоточеніе вниманія на пантомимѣ и на импровизованной комедіи масокъ, господство единой воли руководителя—вотъ требованія, предъявляемые къ театру современной теоретической мыслью. Требования, по своей крайности и новизнѣ, непригодныя для сценической практики, непосильныя даже для наиболее передовыхъ театровъ...

Старая истина—несоответствіе между теоріей и практикой, можетъ быть, нигдѣ и никогда не подтверждалась такъ наглядно, какъ въ настоящее время въ театрѣ. Театръ въ общемъ, театръ, какъ единое цѣлое, несмотря на многочисленные толки и разговоры о его происхожденіи, объ 'искусствѣ театра', далекъ отъ какихъ либо новшествъ и исканій,<sup>1</sup> строя свое благополучіе или на игрѣ отдѣльныхъ артистовъ, или на сплоченномъ ансамблѣ. Театръ, какъ единое цѣлое, попрежнему опирается на принципъ 'естественности', иногда маскируя его двумя болѣе тонкими и болѣе новыми, но мало опредѣляющими терминами: 'художественная правда', 'внутреннее сосредоточеніе артистическаго творчества'...

Современныхъ теоретиковъ театра<sup>2</sup> объединяетъ рѣзко отрицательное отношеніе къ натуралистическимъ стремленіямъ и желаніе опредѣлить и выяснить основные законы искусства сцены.

Для установленія этихъ законовъ примѣняется вполнѣ опредѣленный методъ. Не созданіемъ покоящагося на произвольной посылкѣ 'театральнаго канона', въ зависимости отъ котораго можно было бы оцѣнивать такъ или иначе всѣ событія, касающіяся искусства сцены, занята теоретическая мысль, но разсмотрѣніемъ причинъ, создавшихъ и образовавшихъ театръ. Всѣ теоретики (Крегъ, Мейерхольдъ, Эрбергъ, Евреиновъ) стремятся къ единой цѣли—построить будущій театръ на почвѣ его исконныхъ традицій, независимо отъ того, окажутся ли таковыя традиціи танцовщика, или канатнаго плясуна, или арлекина на подмосткахъ театра 'Variétés', или же импровизатора, читающаго свои стихи въ гостиной... Тѣмъ самымъ, они устанавливають непреодолимую границу между театромъ и инсценированной литературой. Современные теоретики театра глубоко цѣнятъ смыслъ

<sup>1</sup> Исканія и новшества носятъ единичный характеръ и, въ большинствѣ случаевъ, являются сценическими иллюстраціями различныхъ теоретическихъ построеній.

<sup>2</sup> Гордонъ Крегъ: 'Искусство театра'. Вс. Мейерхольдъ: 'О театрѣ'. Н. Н. Евреиновъ: 'Театръ какъ таковой'. Конст. Эрбергъ: 'Цѣль творчества'.

послѣднихъ строчекъ гоффмановскаго разсказа ‚Seltsame Leiden eines Theaterdirectors‘. Со словами: ‚Вотъ моя труппа‘, посѣтитель въ коричневомъ открылъ крышку ящика, и посѣтитель въ сѣромъ увидѣлъ большое количество такихъ хорошенькихъ и изящныхъ маріонетокъ, какихъ никогда въ жизни не видывалъ‘. И куклы эти теоретики считаютъ двуликими, совмѣщающими въ себѣ два начала: веселаго клерка Базошскаго королевства и мистически настроеннаго, съ душой, обращенною къ небу, члена братства Страстей...

Исторія же театра подготавливаетъ тотъ матеріалъ, который служить вѣрнымъ подтвержденіемъ безпристрастныхъ выводовъ ея младшей сестры—теоріи. Я имѣю въ виду двѣ работы: Всеволодскаго-Гернгросса и Игнатова.<sup>1</sup>

### Крегъ—Искусство театра

У Крега нѣтъ единой теоріи, послѣдовательное изложеніе которой для него являлось бы необходимымъ. Его книга—рядъ отдѣльныхъ статей, написанныхъ на различные случаи театральной жизни, иногда въ блестящей діалогической формѣ, а иногда неясно и блѣдно. Тѣмъ не менѣе, ‚Искусство театра‘—книга статей, содержаніе которыхъ жизненно для всякаго театрала, хотя бы немного знакомаго съ исторіей театра и не слишкомъ увлеченнаго господствующей теоріей ‚естественности‘ на сценѣ.

Дитя театра, сынъ актрисы Эленъ Тери и пасынокъ трагика Генри Айрвинга, романтикъ-теоретикъ и дѣлецъ-практикъ, актеръ и режисеръ, Крегъ самъ въ себѣ объединяетъ многія противорѣчія, впоследствии вошедшія и въ его книгу. Строгий кантіанецъ въ оцѣнкѣ пригодности шекспировскихъ трагедій для сцены, въ критикѣ натуралистическихъ притязаній большинства современныхъ театровъ и въ разсмотрѣніи основъ искусства театра, какъ такового, Крегъ быстро мѣняется костюмъ и становится неистовымъ метафизикомъ, когда отъ словъ пытается перейти къ дѣлу и, изгоняя актера, предпочитаетъ видѣть на его мѣстѣ ‚сверх-маріонетку‘, единственнаго потомка великой и благородной семьи кумировъ, представителя плѣнительно-таинственнаго царства Смерти‘.

Затѣмъ, онъ снова становится ревностнымъ поклонникомъ эмпирическаго метода въ моментъ созданія ‚Театральной Академіи‘—сценической лабораторіи, долженствующей на опытѣ математически провѣрить все прошлое театра и подготовить матеріалъ, которымъ воспользуется грядущій единый мастеръ Сцены съ его подмастерьями-учениками.

<sup>1</sup> В. Н. Всеволодскій-Гернгроссъ: ‚Искусство актера въ связи съ исторіей русскаго театра‘, введене къ его книгѣ ‚Исторія театрального образованія въ Россіи‘. Спб. 1913. С. С. Игнатовъ: ‚Театръ‘—часть второй главы изъ его книги ‚Э. Т. А. Гоффманъ‘. Личность и творчество. М. 1914.

Методологическія противорѣчія въ выборѣ доказательствъ, частыя отступленія отъ основной темы, чрезмѣрное обиліе деталей и примѣровъ въ значительной мѣрѣ мѣшаютъ выясненію основныхъ взглядовъ Крега на сценическое искусство. Но внимательное разсмотрѣніе самой композиціи его статей, анализъ его художественныхъ вкусовъ и склонностей дѣлаютъ возможнымъ, если не уяснить въ цѣломъ его теорію сценическаго искусства, то, во всякомъ случаѣ, найти ея основныя послышки. Кажущаяся революціонность и новизна креговскихъ идей при ближайшемъ знакомствѣ постепенно исчезаетъ, и Крегъ является передъ нами не въ плащѣ романтика, вступающаго въ бой съ вѣтреными мельницами, но одѣтымъ въ строгій, скромный костюмъ традиціи.

Крегъ прежде всего традиціоналистъ. Д-ръ Александръ Хевези, его другъ и поклонникъ, драматургъ и режисеръ правительственнаго театра въ Будапештѣ, во введеніи къ книгѣ ‚Искусство театра‘ заявляетъ, что Крегъ ‚требуется возвращенія къ самымъ старымъ традиціямъ, о какихъ мы лишь можемъ мечтать‘, и что ‚онъ открылъ намъ, что въ канатномъ плясунѣ можетъ оказаться больше театральнаго искусства, чѣмъ въ выѣшнемъ актерѣ, читающемъ роль на память и зависящемъ отъ суфлера‘.

Сопоставимъ эти двѣ фразы Хевези съ эпитафюмъ, взятымъ изъ Карлейля, къ статьѣ ‚Да здравствуетъ Король‘, болѣе другихъ имѣющей принципиальное значеніе: ‚Весьма почтенно настаивать на формахъ. Религія и все прочее естественно облакаются въ формы, но тутъ пригодны лишь вѣрныя формы, и стало быть невѣрныя непригодны... Въ этомъ—различіе между истиннымъ и ложнымъ въ обрядовыхъ формахъ, между серьезнымъ торжествомъ и пустымъ парадомъ во всѣхъ человѣческихъ проявленіяхъ‘. Становится яснымъ, что возвращеніе Крега къ старымъ традиціямъ обусловлено желаніемъ найти и обосновать истинныя формы сценическаго искусства.

Первый діалогъ между театраломъ-дилетантомъ и режисеромъ-професіоналомъ затрагиваетъ именно эту тему. Режисеръ, показавъ театралу общее устройство сцены, декорации, освѣщеніе, костюмы, спрашиваетъ его, что такое искусство театра, и на отвѣтъ его— ‚мнѣ кажется, что игра актера‘—замѣчаетъ: ‚искусство театра не игра и не пьеса; это не постановка и не танцы, но оно состоитъ изъ всѣхъ элементовъ, составляющихъ эти отрасли,—изъ дѣйствія, являющагося истиннымъ духомъ игры, изъ словъ, составляющихъ скелетъ пьесы, изъ линій, красокъ, являющихся сердцемъ постановки, изъ ритма, представляющаго квинтъ-эссенцію танцевъ‘.

Эта фраза—основаніе для всѣхъ дальѣйшихъ сужденій Крега о театрѣ. Прежде всего, это—отрицаніе первенствующаго значенія поэта въ театрѣ, если не изгнаніе его оттуда. Драматическая поэма предназначается для чтенія, драма—для смотрѣнія на сценѣ. Для послѣдней необходима жестикуляція. И весьма справедливымъ будетъ, если снова драматургомъ станетъ родоначальникъ драмы, творецъ

дѣйствія, танцовщикъ, въ совершенствѣ владѣющій ритмомъ и искусствомъ жеста... Будучи рожденъ въ театрѣ, онъ хорошо знаетъ, что зрители ходятъ въ театръ скорѣе смотрѣть, что дѣлается, нежели слушать, что говорится, и онъ будетъ въ состояніи удовлетворить жадные взоры пришедшихъ искусствомъ движенія и перемѣненія своего тѣла... Теперь уже не пьеса—продолжаетъ профессиональ-режисеръ—является равнодѣйствующей движенію, слову, танцеву, сценировке; она или сплошь состоитъ изъ словъ, или—сплошное зрѣлище.

Нарушена традиція. Искусство театра перестало существовать. Последнее положеніе у Крега и самое сильное и самое слабое. Сила его—въ постановкѣ вопроса о предѣлахъ сценическаго искусства. Слабость—въ недостаточной опредѣленности. Крегъ впервые даетъ отвѣтъ на вопросъ объ оскудѣніи современной драматической литературы, объясняя это явленіе нарушеніемъ традицій и замѣной ихъ поверхностнымъ театральнымъ опытомъ и рутинной. Истиннымъ сценическимъ искусствомъ можетъ быть только связанное съ традиціями. Но Крегъ нигдѣ даже не намекаетъ, въ чемъ же сущность этихъ традицій. Остается неяснымъ, кто этотъ таинственный танцовщикъ, родоначальникъ драматурговъ: служитель ли культа Діониса или гонимый церковью уличный гистріонъ ранняго Средне-вѣковья?

Изъ основного положенія вытекаетъ вполне понятное желаніе Крега очистить театръ отъ пьесъ, вообще написанныхъ драматургами-поэтами, и отъ шекспировскихъ въ частности и создать новый или, вѣрнѣе, старый родъ сценическихъ произведеній—пьесъ собственнаго производства. Два сужденія Крега, первое—драмы Шекспира менѣе сценичны, чѣмъ средне-вѣковыя мистеріи, и второе—'Гамлетъ' на сценѣ производитъ менѣе впечатлѣнія, чѣмъ въ чтеніи,—представляютъ чрезвычайно удачную оцѣнку пригодности шекспировскихъ драмъ для театра. Разбирая композицію этихъ пьесъ, онъ усматриваетъ въ нихъ самихъ, помимо имѣющейся на лицо фабулы и интриги, присутствіе еще нѣкотораго элемента, воспроизведеніе котораго лежитъ внѣ сферы сценическихъ средствъ. Крегъ не опредѣляетъ и не берется за выясненіе этого элемента. Онъ остается вѣренъ себѣ и ограничивается лишь постановкой вопроса и общимъ замѣчаніемъ, что всякая истинно-театральная пьеса должна поневолѣ быть неудовлетворительной, безсвязной, когда лишь читается или слушается. Она незакончена безъ присущаго ей дѣйствія, красокъ, линій, ритма, движеній и сценировокъ.

Законченность образовъ дѣйствующихъ лицъ въ шекспировскихъ трагедіяхъ, благодаря совершенному психологическому анализу, дѣлаетъ непригоднымъ появленіе этихъ пьесъ на сценическихъ подмосткахъ. Это положеніе—дальнѣйшее продолженіе и развѣтвленіе креговской идеи.

Желаніе создать пьесы собственнаго производства и заявленіе Крега, что 'разъ человекъ (дѣло идетъ объ актерѣ) берется за работу и для исполненія ея примѣняетъ другія руки—онъ не можетъ называть эту работу своею', ставятъ вопросъ

объ импровизаціи, о томъ, какъ авторъ книги ‚Искусство театра‘ относится къ импровизованному творчеству. Надпись на дверяхъ, ведущихъ на сцену мюнхенскаго театра, ‚Sprechen streng verboten‘, вызвавшая сначала восторгъ Крега (‚Я подумалъ: наконецъ то они открыли искусство театра‘), заставляетъ на первый взглядъ предположить объ отрицательномъ отношеніи Крега къ импровизаціи. Здѣсь видна страсть къ пластическимъ, иѣмымъ движеніямъ, и казалось влеченіе къ пантомимѣ, которая, хотя и служитъ для импровизаціи хорошей школой, но въ корнѣ ей противоположна. Болѣе внимательное отношеніе къ креговскимъ вкусамъ и привязанностямъ принуждаетъ забыть о первомъ впечатлѣніи и объяснить восторгъ передъ доской на сценѣ мюнхенскаго театра иѣкоторымъ чрезмернымъ паэосомъ, вообще присущимъ Крегу, а въ данномъ случаѣ вызваннымъ склонностью къ парадоксу. Импровизація для Крега необходима. Лишь при наличности ея въ театрѣ возможно существованіе пьесъ собственнаго производства, гдѣ актеры не будутъ только вѣрными толкователями писанаго текста, но самостоятельными творцами своего искусства, управляемаго постоянными законами, законами, которые Крегъ знаетъ, но которыхъ онъ никому не открылъ ни въ своей книгѣ, ни въ своихъ многочисленныхъ сценическихъ опытахъ.

Я позволю себѣ, прежде чѣмъ закончить свое очень краткое изложеніе основныхъ принциповъ ‚Искусства театра‘, остановиться на двухъ фразахъ ея автора, очень обидныхъ для актеровъ и для театра, увлеченнаго естественностью. Первая—актеръ созданъ пустымъ тщеславіемъ двухъ женщинъ, которыя не были достаточно серьезны, чтобы любоваться изображеніемъ божества, безъ желанія съ нимъ состязаться. Вторая—реализмъ—это вульгарный способъ изображенія, присущій слапымъ. Эти фразы въ достаточной степени обрисовываютъ Крега, какъ непримиримаго врага современнаго искусства актера, искусства подражательнаго и произвольнаго, не подчиненнаго какому либо контролю. Желаніе бороться съ произвольнымъ въ области сценическаго искусства привело Крега къ поискамъ истинныхъ формъ, которыя онъ и нашелъ въ возможномъ установленіи потерянныхъ традицій. Въ этомъ—большая заслуга Крега, направившаго всю послѣдующую теоретическую мысль по этому руслу. Заслуга его не умаляется тѣмъ, что онъ цѣли не достигъ. ‚Чтобы сорвать лотосъ, его надо прежде найти‘, говоритъ индійская пословица.

Вс. Мейерхольдъ— О театрѣ

Н. Евреинновъ—Театръ, какъ таковой

Эти двѣ книги, вышедшія въ свѣтъ почти въ одно и то же время, представляютъ собою невольное продолженіе креговской идеи о созданіи традиціоннаго театра. Если книга Вс. Мейерхольда—собраніе статей, заключающее въ себѣ развитіе его

взглядовъ на сущность театра, тѣсно связанныхъ съ его режисерскими работами, то книга Евреинова—собрание разговоровъ съ публикой conférencier театра Ueberbrettel, одѣтаго въ театральнй фракъ, разноцвѣтныя доскутья котораго и бубенцы заставляютъ все время вспоминать объ Арлекинѣ. Методъ, употребляемый Мейерхольдомъ для доказательства правоты своихъ суждений,—методъ теоретика-режисера и притомъ влюбленнаго въ старый театръ. Методъ Евреинова—парадоксальный памфлетъ. Несмотря на всѣ различія Мейерхольда и Евреинова, общая черта ихъ объединяетъ: боевая активность и готовность отвѣтить за сказанное, которая такъ опредѣляется въ начальныхъ строкахъ ихъ книгъ. У Мейерхольда—эпиграфомъ изъ Аскалонца Евена: ‚Если даже ты съѣшь меня до самаго корня, я все таки принесу еще достаточно плодовъ, чтобы сдѣлать изъ нихъ воздѣйствіе на твою голову, когда тебя, козелъ, станутъ приносить въ жертву‘. У Евреинова—не особенно изысканнымъ посвященіемъ: ‚Посвящаю эту книгу моимъ смѣшнымъ врагамъ, убѣжденный въ правотѣ своего ученія не менѣе, чѣмъ въ издѣвкѣ настоящаго посвященія‘.

Книга Мейерхольда—самимъ авторомъ раздѣлена на три части, приуроченныя къ опредѣленнымъ хронологическимъ датамъ. Нѣкоторые критики, дававшіе оцѣнку этой интересной книги, старались доказать противорѣчія, встрѣчающіяся у ея автора, путемъ сопоставленія отдѣльныхъ мѣстъ, взятыхъ изъ статей, написанныхъ въ различное время. Они забыли о томъ, что Мейерхольдъ времени ‚театра В. О. Коммисаржевской‘ и Мейерхольдъ, авторъ статей ‚Балаганъ‘, ‚Русскіе драматурги—Опытъ классификаціи‘, два разныхъ человѣка. Если въ началѣ своей дѣятельности, режисерской и критической (см. статью ‚Къ исторіи и техникѣ театра‘), рассматривая многочисленные недостатки натуралистическаго театра и театра настроеній, Мейерхольдъ склонялся къ новой техникѣ и къ условному театру, представляя себѣ послѣдній, какъ нѣчто совершенно новое, связанное только идеей неподвижности съ вышними формами античнаго театра, то въ настоящее время Мейерхольдъ, авторъ постановокъ ‚Донъ-Жуана‘ и ‚Шарфа Коломбины‘, прежде всего настаиваетъ на традиціяхъ подлиннаго театра, считая таковымъ итальянскую импровизованную комедію масокъ и испанскій театръ времени расцвѣта. Его статья ‚Балаганъ‘—защита тоже новой актерской техники, страстная проповѣдь ‚каботинажа‘, давно забытаго искусства бродячихъ комедіантовъ, презираемыхъ и гонимыхъ церковью, излюбленныхъ друзей поселянъ и горожанъ.

Въ искусствѣ воплощенія и перевоплощенія Мейерхольдъ различаетъ два рода, или момента— ‚мистерію‘ и ‚театръ‘, считая, въ наши дни, явленіями перваго вида: въ драмѣ—пьесы Алексѣя Ремизова, а въ музыкѣ—торжествующее шествіе Скрибина къ освобожденному духу человѣчества. Правда, онъ не опредѣляетъ точно границъ ‚мистеріи‘, но вслѣдствіе протестуетъ противъ злоупотребленій этимъ терминомъ, противъ приложенія его къ инсценированнымъ частямъ какого бы то ни было психологическаго романа.

‘Театръ’ же для него представляется ареной искусства ‘работинажа’. Многочисленные историческія справки и свидѣтельства въ достаточной степени подтверждаютъ его мнѣніе. Анализу композицію пьесъ стараго театра (т. е. испанскаго и итальянскаго), Мейерхольдъ приходитъ къ убѣжденію въ необходимости возстановленія въ современныхъ пьесахъ двухъ традиціонныхъ частей спектакля: пролога и парада, которые обязываютъ зрителя смотрѣть на представленіе не иначе, какъ только на игру актеровъ. Игра же должна быть совершенной и изысканной—любованіемъ мастерствомъ. Отсюда у Мейерхольда увлеченіе *commedia dell'arte*, какъ сценическимъ родомъ, представленіемъ наиболѣе совершеннымъ съ точки зрѣнія технического исполненія. Увлеченіемъ импровизованной комедіей объясняется его влеченіе къ маскѣ, которая помогаетъ зрителю мчаться въ страну вымысла и видѣть не только даннаго Арлекина, но и всѣхъ Арлекиновъ, которые остались у него въ памяти.

Увлеченіе *commedia dell'arte* подсказываетъ ему также новый методъ сценическаго истолкованія, преимущественно въ пантомимѣ,—гротескъ, который онъ трактуетъ въ духѣ Теодора-Амедея-Гоффмана и въ манерѣ Жака Калло.

Мейерхольдъ продолжаетъ креговскую идею традиціонализма. Если Крегъ ограничивается только постановкой вопроса, не опредѣляя точно совокупности всѣхъ отличительныхъ его признаковъ, то Мейерхольдъ предлагаетъ одно изъ разрѣшеній, направляя его въ русло стараго<sup>1</sup> театра романскихъ народовъ. Въ связи съ этимъ основнымъ взглядомъ, его опытъ класификаціи русскихъ драматурговъ не кажется страннымъ, несмотря на неожиданность выводовъ. Отмѣчая отрадное явленіе—пробываніе въ Петербургѣ, въ царствованіе Императрицы Анны Іоанновны, первоклассныхъ итальянскихъ актеровъ (*Constantini, Pedrillo, Casanova, Vulcani*),—онъ скорбитъ о потерянной традиціи и о появленіи пьесъ *à thèse*, преобладавшихъ въ русскомъ репертуарѣ XVIII столѣтія. Пушкинъ, Гоголь, Лермонтовъ являются для него возобновителями традицій театра романской расы. Островскій еще ихъ сохраняетъ, но у него уже замѣчается тяготѣніе не къ общему рисунку пьесы, а къ чрезмѣрному обилію бытовыхъ деталей, которое у его эпигоновъ перерастаетъ чувство мѣры и приводитъ если не къ уничтоженію дѣйствія, то во всякомъ случаѣ къ рутинности его изложенія. Декадентскій театръ, какъ нѣчто самостоятельное, непроченъ. ‘Новый театръ’ (А. Блокъ, Ф. Сологубъ, Л. Зиновьева-Аннибалъ<sup>2</sup> и др.) осуществляетъ традиціи итальянской народной комедіи, французскаго комическаго театра и принципы испанскихъ драматурговъ. Въ дальнѣйшихъ его успѣхахъ, по мнѣнію Мейерхольда,—будущее театра и искусства сцены...

<sup>1</sup> Терминъ ‘старый театръ’ у Мейерхольда рѣзко отличается отъ термина ‘старинный театръ’. Подъ первый онъ подводитъ всѣ пьесы, связанныя только съ искусствомъ ‘работинажа’, подъ второй—всѣ пьесы, написанныя до середины прошлаго столѣтія.

<sup>2</sup> Я имѣю въ виду ея пьесу ‘Пѣвучій осель’. 1907 г.

Книга Евреинова по своей формѣ напоминаетъ парадъ и прологъ, написанные режиссеромъ, забывшимъ о своихъ постановкахъ и представшимъ передъ публикой въ костюмѣ Арлекина, но не въ традиціонномъ костюмѣ старо-итальянскаго театра, покрытомъ разноцвѣтными лохмотьями по причинѣ скупости его хозяина, старика-доктора, а въ модернизованномъ одѣяніи съ наклономъ къ изломанности. Его веселая рѣчь, обращенная къ публикѣ, подъ refrain звенящихъ бубенцовъ, охватываетъ многія темы, занимающія современныхъ театраловъ. Разрѣшенія проблемъ не приходится ждать на подмосткахъ театра ‚Variétés‘. Удачное слово, острый намекъ — вотъ и все, чѣмъ ограничивается Евреиновъ. Его книга — прямое дополненіе къ книгѣ Мейерхольда. Это — популяризація основъ, къ которымъ пришелъ послѣдній путемъ долгаго режиссерскаго опыта. ‚Обоснованіе театральности въ смыслѣ положительнаго начала сценическаго искусства и жизни‘, ‚апологія театральности‘, ‚театрализациа жизни‘, ‚театральныя инвенціи‘, ‚сценической императивъ‘, ‚intelligenda‘, ‚плохо скроенная, но крѣпко спитая сентенція‘ и т. д., многочисленныя цитаты изъ Шекспира, Гоффмана, Ш. Летурно, Гумбольта, Н. Тичера и др. все это — ничто иное, какъ ‚страшныя слова‘, долженствующія внушить читателямъ довѣріе къ автору, захотѣвшему помимо роли модернизованнаго Арлекина взять на себя еще другую роль, роль педанта, ученаго доктора изъ Болоньи... При такомъ письмѣ ничуть не рѣжетъ глазъ — всеобщая исторія, изложенная на нѣсколькихъ страницахъ и рассматриваемая съ точки зрѣнія костюма.

Основная идея Евреинова — вывести театръ изъ области публицистики и сообщить ему присущія театру формы — совпадая съ мыслью Крега объ очень старыхъ традиціяхъ, заключаетъ въ себѣ еще новое положеніе: призывъ къ освѣженію ‚жизни вообще‘ путемъ ея театрализаціи.

... Женщины, мужчины — всѣ актеры.  
У каждаго есть входъ и выходъ свой,  
И человекъ одинъ и тотъ же роли  
Различныя играетъ въ пьесѣ, гдѣ  
Семь дѣйствій есть.

(Шекспиръ. ‚Какъ вамъ угодно‘).

### Константи́нъ Эрбергъ — Цѣль творчества

Послѣдней работой въ области теоретической мысли о театрѣ является книга Константина Эрберга ‚Цѣль творчества‘, дающая класификацію искусствъ и содержащая рядъ статей по общей эстетикѣ. Для моей цѣли имѣютъ значеніе главы XIV—XVII, извлеченныя изъ первой статьи, одноименной этой книгѣ. Содержаніе этихъ главъ составляютъ опредѣленіе и выясненіе понятій ‚театръ‘, ‚сценическое творчество‘, ‚искусство импровизаціи‘, ‚импровизаторъ‘, ‚коллективная импровизація‘ и ‚exaltatio‘.

Эрбергъ дѣлаетъ заключительный выводъ изъ крегговской идеи. Если у Крега чувствуется постановка вопроса, у Мейерхольда имѣется на лицо одно изъ его разрѣшеній, у Евреинова—новый вариантъ этого разрѣшенія, то у Эрберга—окончательное завершеніе, съ точной и полной формулировкой. Это объясняется отчасти благоприятными условіями, въ которыхъ находился Эрбергъ, какъ позитивнѣйшій теоретикъ, отчасти тѣмъ, что его предшественники строили свои теоретическія доводы, пользуясь очень ограниченнымъ матеріаломъ—областью театра и сценическаго искусства, между тѣмъ какъ онъ, для доказательства своихъ сужденій, строитъ новое художественное міровоззрѣніе, пользуясь для его подтвержденія свѣдѣніями почти что изъ всѣхъ дисциплинъ...

Опредѣляя театръ, какъ преимущественное объединеніе цѣлаго ряда истолковательныхъ искусствъ (поэзія, музыка, пластика), и отрицая въ театрѣ наличность элементовъ искусства архитектуры и скульптуры, Эрбергъ выводитъ положенія, цѣнные не только для теоріи, но и для сценической практики. Эрбергъ считаетъ работу режисера искусствомъ и добавляетъ, что она должна быть названа театральнымъ искусствомъ, въ отличіе отъ художественной дѣятельности актера, которую долженствуетъ именовать сценическимъ искусствомъ. Это объясненіе и истолкованіе первенствующей роли режисера въ театрѣ совпадаетъ съ идеей Крега о театральномъ королѣ, который, подобно капитану судна, долженъ держать въ своихъ рукахъ всѣхъ, начиная отъ своего помощника и кончая кочегаромъ...

Театральное искусство шире сценическаго лишь въ количественномъ отношеніи, въ качественномъ же—театральное уступаетъ сценическому. Это сужденіе является у Эрберга отправной посылкой въ вопросѣ объ импровизаціи. Различая два вида творчества: творчество организаціонное (поэта, композитора) и творчество истолковательное (актера, музыканта, исполняющаго въ концертѣ произведеніе, написанное другимъ), Эрбергъ подъ импровизаціей, независимо отъ того, будетъ ли она коллективной или единичной, понимаетъ совмѣщеніе творчества организаціоннаго и истолковательнаго не только въ одной и той же личности, но и въ одномъ и томъ же моментѣ времени.

Затѣмъ слѣдуетъ у него краткая, но очень полная исторія попытокъ импровизованнаго творчества. Я позволю себѣ опустить подробное изложеніе подготовительныхъ сужденій Эрберга по вопросу объ импровизаціи и перейти къ его заключительному выводу—возрожденіе импровизаціи возможно и необходимо лишь на почвѣ сценическаго творчества, понимаемаго въ самомъ широкомъ смыслѣ, то есть на почвѣ искусства эстрады—выводу, который, кажется мнѣ, можно считать послѣднимъ достиженіемъ теоретической мысли о театрѣ.

## Исторія театра

Случайно или въ силу закона внутренней необходимости, не знаю, но рядомъ съ теоріей и независимо отъ нея, исторія театра въ наше время подготовила для послѣдней матеріалъ, представляемый двумя, неравноцѣнными по качеству, работами В. Н. Всеволодскаго-Гернгросса и С. С. Игнатова. В. Н. Всеволодскій-Гернгроссъ предпослалъ первому тому своего изслѣдованія 'Исторія театральнаго образованія въ Россіи' очень интересное по темѣ введеніе—'Искусство актера въ связи съ исторіей русскаго театра', гдѣ пытается охарактеризовать главнѣйшія, прежде существовавшія, теоріи сценическаго искусства, теорію театра школьнаго, античнаго, *com-media dell'arte*, французскаго.

Тема въ достаточной степени благодарная, но которую едва ли возможно было глубоко разработать на двухстахъ страницахъ. В. Н. Всеволодскій плохо справился съ ней. Прежде всего, онъ къ ней недостаточно подготовленъ и не обладаетъ элементарными познаніями, необходимыми для историка театра. Называть французскій театръ XVII столѣтія ложноклассическимъ и писать о ложноклассическомъ французскомъ сценическомъ искусствѣ—это прежде всего незнаніе основъ кодекса Буало, экстракта картезіанской эстетики. Вызываетъ сомнѣніе и устанавливаемый авторомъ эстетическій принципъ, что натурализмъ—завершенная форма всякаго искусства. Самая интересная часть введенія—сценическое искусство (*com-media dell'arte*)—начинаясь съ общихъ фразъ объ испанскомъ и итальянскомъ театрахъ, ограничивается выдержками изъ трактата Luigi Riccoboni (*Lelio*)—*Dell'arte rappresentativa*, выдержками, говорящими объ общихъ принципахъ артистической техники въ примѣненіи къ трагедіи и комедіи. Мнѣ кажется, что болѣе цѣлесообразнымъ являлось бы разсмотрѣніе композиціи сценаріевъ *commedia dell'arte* и разсужденій о нихъ графа Карло Гоцци. Самое цѣнное во всей книгѣ—изложеніе трактата іезуита Франциска Ланга *Dissertatio de Actione Scenica* (Мюнхень, 1727), теоріи сценическаго искусства школьныхъ дѣйствій.

Работа С. С. Игнатова затрагиваетъ не менѣе интересную тему: она посвящена анализу взглядовъ Гоффмана на театръ. С. С. Игнатовъ устанавливаетъ театральные вкусы Гоффмана: Шекспиръ, Кальдеронъ, маріонетки, Гоцци. Онъ подробно останавливается на послѣднемъ, характеризуетъ его отношенія къ импровизованной комедіи масокъ и разбираетъ неоконченное сценическое произведеніе Гоффмана *Prinzessin Blandina*, написанное въ манерѣ драматическихъ сказокъ Гоцци. Книга С. С. Игнатова написана робко, но въ ней чувствуется влюбленность автора въ то, о чемъ онъ пишетъ. Жаль только, что въ оцѣнкѣ Гоцци онъ держится точки зрѣнія нѣмедкихъ романтиковъ, нѣсколько забывая основную черту послѣдняго венеціанца—волшебство и мастерство театральности, и что онъ удѣляетъ недостаточно мѣста анализу разсказа 'Необычайныя страданія одного директора театра'.

Я остановился на работахъ В. Н. Всеволодскаго и С. С. Игнатова, какъ на фактическомъ матеріалѣ, при помощи котораго можно провѣрить выводы теоретической мысли.

Театральный традиціонализмъ, пользуясь безпристрастіемъ объективнаго метода, предлагаетъ на разсмотрѣніе и разрѣшеніе сценической практики новую проблему, проблему импровизаціи, не указывая при этомъ ни одного способа ея практическаго осуществленія. Современные театральные теоретики ограничиваются постановкой проблемы и воздерживаются отъ какихъ либо дальнѣйшихъ разсужденій. Я же, заканчивая свои замѣтки о театральномъ традиціонализмѣ, беру на себя смѣлость утверждать, что проблема импровизаціи на сценѣ современнаго театра можетъ быть разрѣшена путемъ приобрѣтенія актерами новой сценической техники и созданіемъ театра импровизаціи, театра особаго рода сценическихъ представленій, имѣющаго право на существованіе на ряду съ театрами трагедіи и комедіи. Основаніемъ для новой артистической техники можетъ служить изученіе приемовъ сценической игры актеровъ *commedia dell'arte*. Искусство жеста и позы, совершенное знаніе метрики движенія, умѣніе сдерживать темпераментъ и владѣть голосовыми средствами помогутъ современному актеру разгадать и различить рисунокъ роли, зависящій въ свою очередь отъ общаго рисунка фабулы и интриги данной пьесы, и тѣмъ облегчатъ работу какъ его самого, такъ и режисера. Новая сценическая техника пригодна не только для пьесъ стараго театра, но и для всѣхъ пьесъ вообще. Съ ея помощью старыи театръ предстанетъ передъ нами въ возобновленномъ, но точно переданномъ видѣ. Для современнаго же—она дастъ новыя формы сценическаго истолкованія.

Не думаю, чтобы для большинства современныхъ актеровъ преодоленіе новой техники послужило дальнѣйшимъ шагомъ къ собственному творчеству, творчеству *ex improviso*. Многолѣтняя привычка читать написанный драматургомъ текстъ подъ суфлера въ корнѣ противоположна умѣнію разрабатывать схему сценарія. Но мнѣ кажется, что найдутся среди нихъ люди, влюбленные въ искусство импровизаціи, въ самодѣльное сценическое искусство. Они ревностно примутся за изученіе основъ техники *commedia dell'arte*, овладѣютъ ею въ совершенствѣ, проработаютъ во всѣхъ ея видоизмѣненіяхъ и стіляхъ и предстанутъ предъ нами въ театральныхъ костюмахъ современности, въ своемъ собственномъ театрѣ, гдѣ и будутъ отражать нашу жизнь и дѣйствительность, широко пользуясь искусствомъ импровизованнаго діалога и красотой своихъ движеній. Они воспользуются мудрымъ совѣтомъ одного стараго итальянскаго актера. Они будутъ имѣть радостную душу, отличающую артиста отъ ремесленника, и, выходя на просценіумъ передъ публикой, всегда будутъ помнить о любви къ своимъ дамамъ. Они станутъ похожими на того средневѣковаго менестреля, который передъ изображеніемъ Святой Дѣвы въ честь Ея жонглировалъ красивыми мѣдными шариками...

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

## ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА ПЕТЕРБУРГЪ

Къ сожалѣнію, выдающаяся выставка картинъ Н. С. Гончаровой въ художественномъ бюро Н. Е. Добычиной была менѣе полна, чѣмъ въ Москвѣ. Открытіе ея сопровождалось изумительнымъ цензурнымъ анекдотомъ. Въ одной уличной газетѣ появилась статейка какого то, очевидно, совершенно невѣжественнаго въ искусствѣ доносчика, который, усмотрѣвъ въ религиозномъ циклѣ картинъ Гончаровой оскорбленіе чувства благоговѣйнаго почитанія религиозныхъ святынь, потребовалъ, чтобы онѣ были немедленно убраны съ выставки. Послушное его велѣнію цензурное начальство немедленно распорядилось. На выставку нагрянула полиція и потребовала снятія картинъ. Послѣ протестовъ и жалобъ устроителей, дѣло было передано на рѣшеніе духовной цензуры. И только послѣ того, какъ духовный цензоръ разъяснилъ свѣтскимъ, что въ основѣ трактовки картинъ—древнія русскія церковныя росписи и, слѣдовательно, нѣтъ абсолютно ничего предосудительнаго, картины, хотя и не всѣ, были возвращены на выставку.

Думается, съ самаго начала этой исторіи, художники должны были бы выступить съ дружнымъ и энергичнымъ протестомъ. Въ религиозныхъ картинахъ Гончаровой нѣтъ никакихъ нарушеній церковной каноничности изображеній. Слѣдовательно, единственный мотивъ и у до-

носчика изъ уличной газеты, и у послушной ему цензуры тотъ, что картины оскорбляютъ религиозное чувство самымъ рисункомъ. Другими словами, полицейская цензура начинаетъ выступать въ роли художественнаго жюри, на какую не имѣетъ ни малѣйшаго права. Очевидно, при извѣстной послѣдовательности, самое существованіе художественныхъ выставокъ будетъ невозможно, если художникамъ придется считаться съ тѣмъ, нравится или не нравится выполненіе ихъ произведеній гг. полицейскимъ цензорамъ.

Весьма любопытно отношеніе прессы къ одной изъ самыхъ выдающихся выставокъ сезона. 'Новое Время' ее совсѣмъ замолчало, уличныя и 'патріотическія' газеты разразились невѣжественной бранью и глумленіемъ по ея адресу.

Нельзя назвать удачнымъ докладъ г-на Зданевича о выставкѣ Н. С. Гончаровой, устроенный Виѣнпартійнымъ Обществомъ художниковъ. 'Всечество' Гончаровой, смѣнившее футуризмъ ('падшаго мужчину'), въ характеристикѣ г-на Зданевича является какой то бездонной бочкой. Слишкомъ общи перечисленныя задачи. Весьма, конечно, любопытно, что новѣйшее теченіе признаетъ методы и каноны, 'сотрудничество возбужденій', въ число которыхъ входитъ и сюжетъ, особенно религиозный и государственный, что оно признаетъ старину. Но есть нѣчто непродуманное въ отрицаніи индивидуализма. Слабо выяснилось въ докладѣ наиболѣе интересное—методы и каноны самой Гончаровой, живописи которой, несмотря на пользова-

ние завоеваніями, конечно, нельзя характеризовать понятіемъ эклектизма. Дѣлу не помогало, а скорѣе вредило показываніе на экранѣ черныхъ снимковъ съ живописныхъ произведеній Гончаровой. Жалкимъ было выступленіе единственнаго опонента, сорвавшего дешевые аплодисменты, но, очевидно, совершенно невѣжественнаго по части современныхъ живописныхъ задачъ.

— На выставкѣ Союза Русскихъ Художниковъ въ Москвѣ и Петербургѣ продано художественныхъ произведеній почти на 100 тысячъ рублей.

— Выставку Ціонгинскаго въ художественномъ бюро Н. Е. Добычиной посѣтило болѣе 4.000 человекъ. Продано около 40 картинъ.

— 42-ую передвижную выставку посѣтило 17.300 человекъ. Картинъ продано на 49 т. р.

— На Весенней выставкѣ перебывало до 19 тысячъ посѣтителей. Картинъ продано на 35 тыс. рублей.

— Въ помѣщеніи Общества имени Куинджи была устроена выставка его картинъ для продажи, причемъ въ первые же дни было куплено на 34 тыс. рублей.

— Выставку I дамскаго художественнаго кружка на Литейномъ проспектѣ въ домѣ кн. Юсупова и выставку Общества въ память академика К. Я. Крыжицкаго во дворцѣ Великой Княгини Ольги Александровны можно привести, такъ сказать, къ одному знаменателю. И тамъ и здѣсь почти сплошь то любительское искусство, которое едва ли можетъ найти мѣсто на какой бы то ни было выставкѣ съ жюри. На первой особенно, пожалуй, удручали образцы руководѣльных школъ, расадниковъ художественнаго безвкусія. На второй—главнымъ образомъ подражанія работамъ покойнаго художника, лишенная относительныхъ достоинствъ своихъ образцовъ, въ которыхъ сказывалась хотя и нехудожественная, но добросовѣстная умѣлость.

— Кое что интересное среди старыхъ и современныхъ картинъ было на Выставкѣ частныхъ коллекцій, болѣе, впрочемъ, похожей, случайностью подбора, на антикварную лавку. Картины Луки Джордано, нѣкоторые старинные пейзажи, портреты Ризенера, П. Лампи, по-

втореніе или хорошая старинная копія извѣстнаго портрета Екатерины Великой въ мѣховой шапкѣ, нѣкоторые маленькіе этюды Рѣпина, Ковалевскаго.

— Безвкусные и грубые витражи съ извѣстныхъ портретовъ и картинъ и ужасающее по разбѣрамъ, безграмотности выполнения и негѣности композицій произведеніе А. А. Карелина '300-лѣтіе царствованія дома Романовыхъ' достойно замѣнили выставку г-на Борисова въ нижнемъ этажѣ Юсуповскаго дворца.

— Большой выставочный залъ Общества Поощренія Художествъ уже снятъ на весь будущій сезонъ подъ разныя выставки.

— На международной выставкѣ въ Венеціи въ русскомъ павильонѣ, построенномъ по проекту А. В. Щусева, выставлено около 150 произведеній 70 русскихъ художниковъ. Помимо художниковъ 'Мира Искусства', 'Союза русскихъ художниковъ', каковы: Добужинскій, Остроумова-Лебедева, Рерихъ, Бобровскій, Бродскій, Рыловъ, Юонъ и др., участвуютъ передвижники и весенники, что, надо думать, придаетъ нашему отдѣлу сѣрый характеръ.

— Болѣе цѣльный характеръ носить русской отдѣлъ на Римской выставкѣ, гдѣ выставлено около 40 произведеній исключительно художниковъ 'Мира Искусства'.

— Крупнѣйшими событіями въ художественной жизни послѣдняго времени являются открытіе отдѣла иконъ и церковныхъ древностей въ Музеѣ Александра III и поступленіе коллекцій покойнаго П. П. Семенова-Тянь-Шанскаго въ Эрмитажъ.

Всѣ сужденія относительно отдѣла оправдались. Устроенъ онъ превосходно и вполне достоинъ важности событія—открытія и перваго музейнаго демонстрированія школы древней русской живописи.

Особенно хороши комнаты новгородской иконописи, гдѣ есть много первоклассныхъ образцовъ и гдѣ устроенъ цѣлый иконостасъ. Все выставленное—въ витринахъ и подъ стекломъ, причемъ на самыхъ видныхъ мѣстахъ наиболѣе выдающіяся и художественно цѣльныя иконы.

Устроенная на площадкѣ и въ первомъ залѣ Эрмитажа выставка 'Памяти Петра Петровича

Семенова-Тянь-Шанскаго, представляющая большую часть его коллекции (немногимъ болѣе 70 №№ изъ 719), наглядно показывается, какими цѣнными рѣдкостями обогатился Эрмитажъ, являющійся, благодаря покойному, первымъ въ мірѣ по отбѣлу фламандской и голландской живописи. Обществомъ защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины, устроившимъ выставку, изданъ отличный иллюстрированный каталогъ со статьями бар. Н. Н. Врангеля и В. Щавинскаго. Съ расширеніемъ помѣщенія будетъ выставлено для публики около 100 произведеній изъ коллекціи, остальные будутъ храниться въ закрытыхъ залахъ.

— Изъ коллекціи покойнаго Деларова Эрмитажемъ приобрѣтены три картины: одна нѣмецкой школы («Св. Иеронимъ») и двѣ итальянской («Венера и Діонисъ» и «Апостолы Петръ и Павелъ»).

— Городской думой предложено отвести помѣщеніе для Музея Старого Петербурга въ новомъ городскомъ домѣ, бывшемъ Сытномъ рынкѣ. Кн. Арутинскимъ-Долгорукимъ пожертвована музею коллекція проектовъ и чертежей Воронихина (всего около 100). Кромѣ того въ музей поступили обмѣры и снимки съ разрушеннаго Салнаго буяна Томона. Какъ извѣстно, на этомъ мѣстѣ воздвигаются постройки морского вѣдомства. Зданіе администраціи въ характерѣ адмиралтейства будетъ построено по проекту архитектора-художника Н. П. Козлова.

— П. Е. Рѣпиннымъ для музея Академіи Художествъ написанъ портретъ Антокольскаго, заказанный г-номъ Лившицемъ, пожертвовавшимъ Академіи произведенія Антокольскаго.

— П. И. Харитоненко назначенъ почетнымъ членомъ Академіи Художествъ. Въ члены комисіи по распредѣленію художественныхъ произведеній между провинціальными музеями вмѣсто покойныхъ А. П. Соколова и М. П. Боткина выбраны гг. Богдановъ-Бѣльскій и Савинскій.

— Собраніе Академіи отнеслось отрицательно къ пожеланіямъ послѣдняго съѣзда художниковъ, выраженнымъ въ пяти пунктахъ, о содѣйствіи съ ея стороны развитію скульптуры

въ Россіи. Кое что не входитъ въ ея обязанности, на кое что нѣтъ средствъ, а что касается задачъ монументальной скульптуры, то все равно съ ея мѣрѣемъ не всегда считаются.

— Недавно Д. І. Кипликъ, авторъ разошедшейся книги «Живопись и ея средства», обратился въ Академію съ ходатайствомъ о займобразной субсидіи въ 1300 р. на изданіе составленнаго имъ теоретическаго и практическаго руководства по технику живописи. И вотъ собраніе Академіи, не отказывая, требуетъ на свой предварительный просмотръ книгу, очевидно, нужную и полезную, которую авторъ выпускаетъ на свой страхъ и отвѣтственность. Желаніе, чтобы считались съ непрошенымъ мѣрѣемъ, едва ли приличное и, конечно, неприемлемое для автора.

— На постройку дворца искусства на мѣстѣ бывшей государственной типографіи, по инициативѣ гр. В. Н. Коковцова, асигновано 400 т. р. Рядомъ будетъ строиться школа народнаго искусства въ Петровскомъ стилѣ, по проекту Н. Е. Лансере.

— Число учениковъ школы Общества Поощренія Художествъ сейчасъ свыше 1700, такъ что совершенно необходимо расширеніе помѣщенія постройкой новаго этажа или новаго зданія.

— Прошелъ годъ со дня основанія «Новой художественной мастерской» въ домѣ № 24 по 4 линіи Васильевскаго Острова, гдѣ руководителями состоятъ Добужинскій, Кустодіевъ, Е. Лансере. Школа растетъ, число учениковъ съ 12 увеличилось до 50. Открываются вечерніе классы подѣ оригинальнымъ руководствомъ молодого художника С. В. Матвѣева, руководившаго два года весьма интересной школой въ Ярославлѣ, куда принимались мальчики 12—14 лѣтнаго возраста по окончаніи народной школы.

— На конкурсъ проектовъ зданія Русскаго для вѣншей торговли банка, въ Кирпичномъ переулкѣ, было представлено болѣе 60 проектовъ, причѣмъ первая и четвертая преміи присуждены иностраннымъ архитекторамъ, а остальные русскимъ. Помимо этого конкурса, правленіе банка устроило закрытый, куда были при-

глашены выдающіеся архитекторы-художники: Фомищъ, Тамановъ, Лидваль, Лялевичъ и др., а также нѣкоторые иностранные. Интересенъ окончательный исполнительный проектъ этого грандіознаго зданія, фасады котораго будутъ выходить на Мойку, на Морскую и въ Кирпичный переулокъ.

— Совершенно выдающійся интересъ представляетъ выпущенная издательствомъ 'Шиповникъ' книга 'Переписка Микель-Анджело Буонарроти' въ переводѣ М. Павлиной съ приложеніемъ біографіи, написанной Асканіо Кондиви, и снимковъ съ рисунковъ художника. — Восьмой выпускъ 'Ежегодника Общества архитекторовъ-художниковъ' такъ же удаченъ, какъ и всѣ предшествовавшіе. Ретроспективный отдѣлъ его посвященъ Тома де Томону и Л. Н. Бенуа. Выпускъ богатъ снимками съ наиболѣе выдающихся архитектурныхъ произведеній послѣдняго времени, а также съ произведеній живописцевъ и скульпторовъ. Вышло уже нѣсколько №№ 'Архитектурно-художественнаго еженедѣльника', новаго журнала, издаваемаго Обществомъ архитекторовъ-художниковъ. И видимость и содержаніе ихъ производятъ благоприятное впечатлѣніе. Объемъ №—12 стр., подписная плата 10 р.

— Комисія при Обществѣ защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины выработала условія конкурса на составленіе учебника по исторіи русскаго искусства для среднихъ учебныхъ заведеній, причемъ за лучшій учебникъ опредѣлена премія въ 1500 р.

— Въ своего рода манифестѣ интимной мастерской живописцевъ и рисовальщиковъ 'Сдѣланныя картины' довольно смѣло заявляется, что въ Россіи 'нѣтъ сдѣланныхъ картинъ и сдѣланныхъ рисунковъ' и что интимная мастерская первая 'открываетъ новую эру искусства—вѣкъ сдѣланныхъ картинъ и сдѣланныхъ рисунковъ'. Призывы къ черной и упорной работѣ, конечно, благородны, но послѣ столь рѣшительныхъ заявленій не мѣшало бы подробнѣе выяснить, какъ сама мастерская понимаетъ сдѣланныя картины.

— Г. К. Лукомскимъ, въ Обществѣ защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искус-

ства и старины, былъ сдѣланъ обширный докладъ 'Нашъ архитектурный вандализмъ и борьба съ нимъ', иллюстрированный многочисленными диапозитивами, а въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ докладъ 'Итальянскія усадьбы-виллы Андреа Палладіо и его послѣдователей' въ окрестностяхъ Виченцы, Падуи, Вероны и Удине, также очень богато иллюстрированный.

— Въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ были сдѣланы доклады Ю. Э. Озаровскимъ ('Театральный архитекторъ') и профессоромъ Политехническаго института въ Карlsruhe А. Е. Брикманомъ о художественныхъ задачахъ современной застройки городовъ въ Германіи, гдѣ опредѣленный планъ застройки распространяется уже на цѣлыя участки домовъ, особенно около монументальныхъ зданій.

— Въ залѣ училища реформатской церкви состоялись двѣ лекціи О. Г. Базанкуръ 'Женщина въ русскомъ искусствѣ', тема, которой авторъ доклада занимается уже нѣсколько лѣтъ.

— Занятія въ Институтѣ исторіи искусствъ гр. В. П. Зубова прекратились перваго мая до осенняго семестра.

— 31 марта минуло десятилѣтіе со дня смерти В. В. Верещагина.

— 1 апрѣля, въ годовщину смерти М. А. Врубеля, на могилѣ его была отслужена панихида.

— Скопчались художники: членъ Товарищества Передвижныхъ выставокъ А. К. Беггровъ и членъ Товарищества художниковъ І. Е. Крачковскій.

## ПРОВИНЦІЯ

— Число нашихъ провинціальныхъ художественныхъ музеевъ растетъ. Академической комисіей по распредѣленію картинъ было рассмотрѣно 11 ходатайствъ провинціальныхъ музеевъ о пополненіе ихъ. Такъ, организуются музеи въ Симбирскѣ, Николаевѣ (Вережанинскій), Елизаветградѣ, даже въ уѣздномъ городѣ Бѣлевѣ, гдѣ на устройство уѣзднымъ земствомъ ассигновано 5 тыс. рублей. Жаль, что

провинціальныя музеи пополняются такими приобретателями, как Академія Художествъ и Общество имени Куинджи.

— На V Вологодской выставкѣ участвовали въ отдѣлѣ архитектуры Н. Лансере, Лукомскій, Покровскій, Тамановъ и Фоминъ, въ отдѣлѣ современной живописи (всего болѣе 200 №№) преобладали участники 'Мира Искусства' и 'Союза русскихъ художниковъ', каковы, напр., Богаевскій, Гаушъ, Добужинскій, Кустодіевъ, Е. Лансере, Остроумова-Лебедева, Петровъ-Водкинъ, Рерихъ, Серебрякова, кн. Шервашидзе, Делла-Вось-Кардовская, Кардовскій, Малютинъ, Пастернакъ, Туржанскій и др., въ отдѣлѣ художественной старины (болѣе 170 №№) были картины, портреты, рисунки, миниатюры, бронза, хрусталь, фарфоръ, вышивки бисеромъ, кружева. Вышелъ проспектъ изданія Сѣвернаго кружка, устроившаго выставку 'Вологда въ старинѣ'.

— На V очередной выставкѣ картинъ Пермскаго Общества любителей живописи, ваянія и зодчества, помѣщавшейся въ залѣ казенной палаты, принимало участіе 29 художниковъ мѣстныхъ и иногороднихъ. Кромѣ картинъ (всего 228) были выставлены каменные, гончарныя и берестяныя издѣлія кустарей Пермской губ. Выставку посетило 845 человекъ. — Академія Художествъ одобрила составленный Гинсбургомъ проектъ памятника Айвазовскому, сооружаемый въ Феодосіи на средства мѣстной городской думы.

— Въ Елизаветградѣ объявленъ конкурсъ проектовъ памятника Александру II съ преміями въ 300, 200 и 100 р. Комисія судей избрана мѣстной городской думой.

А. Р.—*ев.*

#### 'Школа народнаго искусства' въ Петербургѣ

Въ послѣднее время очень въ модѣ итти навстрѣчу кустарной художественной промышленности. Общественная и частная инициатива стремится помочь кустарямъ. Но не всякая помощь—благо. Послѣднія выставки произведеній кустарнаго труда, за рѣдкими исключе-

ніями, своими экспонатами наглядно доказали это. Въ лицѣ художника-учителя въ народное искусство ворвался совершенно чуждый ему элементъ, изувѣчившій безжалостнымъ образомъ священныя его традиціи. Это не только подтверждено Кіевской Экспертной Комисіей, но и вообще становится очевиднымъ каждому. Сознаніе дѣларемой ошибки уже довольно давно возникло среди людей, стоящихъ близко къ первоисточникамъ народнаго искусства, и повело къ учрежденію въ 1911 г. школы, въ основѣ которой лежало бы болѣе почтительное отношеніе къ художественной старинѣ, 'Школы Народнаго Искусства'.

Въ настоящее время, конечно, было бы преждевременнымъ судить, насколько молодое учрежденіе окажется на высотѣ своей задачи, интересенъ лишь самый принципъ и тѣ пути, какими новая школа стремится воплотить его. Цѣль школы—образовать изъ крестьянскихъ дѣвушекъ опытныхъ 'инструкторшъ', которыя, будучи знакомы съ различными ремеслами и обладая художественными знаніями, могли бы поставить на мѣстахъ то или другое художественно-промышленное производство и руководить имъ.

Насколько можно сейчасъ судить, дѣло поддержки и развитія народнаго художественнаго труда поставлено въ школѣ рационально.

Главный принципъ, которымъ дѣятели ея руководствуются въ своей весьма отвѣтственной задачѣ—ничего не навязывать народу, не прививать ему никакого предвзятаго пониманія русскаго стиля, ни толкованія его какимъ либо отдѣльнымъ художникомъ, но лишь дать народному творчеству возможность непосредственно и свободно проявить себя. Духъ народный долженъ самъ найти себѣ дорогу, ему лишь слѣдуетъ помочь расчистить заростающую тропу, которую онъ ибкогда проложилъ себѣ и по которой шелъ вѣками. Возстановить и укрѣпить традиціи.

Это не значить еще остановиться на одномъ мѣстѣ: всякая старая традиція порождаетъ новую. Отправляясь отъ естественной, правильно найденной точки исхода, народъ самъ пойдетъ дальше и выработаетъ новыя, но уже вполне свои, свойственныя ему одному

формы, въ которыя оны вольеть всѣ индивидуальныя черты своего духа.

Вотъ тѣ главные принципы, которые, очевидно, проводятся въ школѣ и согласно которымъ намѣчена вся програма преподаванія.

15—16-ти лѣтняя дѣвочка, поступающая въ школу, сразу окружается атмосферой народного творчества, образцы котораго, въ видѣ вышивокъ, кружевъ, разнообразнѣйшихъ тканей, развѣшаны во всѣхъ классахъ и мастерскихъ. Здѣсь она въ первые 2-3 урока рисуетъ первый свой узоръ вполне самостоятельно, 'отъ себя', что служитъ главнымъ образомъ для ознакомленія преподавателей со способностями и индивидуальностью каждой ученицы. Въ дальнѣйшемъ, въ классѣ составленія рисунковъ, ученицамъ выдаются образцы какого либо мѣстного узора, опредѣленнаго характера, варьируя и развивая которые, она составляетъ свой рисунокъ на заданную тему для опредѣленнаго назначенія. Болѣе свободная композиція, въ которой критеріемъ служилъ бы исключительно вкусъ ученицы, въ школѣ пока не допускается, т. к. подобная композиція легко могла бы повести еще не укрупнившуюся ученицу по ложному пути.

Имѣя въ виду практическое примѣненіе работы ученицы, лучшіе рисунки тотчасъ же поступаютъ въ соответствующую мастерскую, ткацкую или вышивальную, гдѣ и исполняются самой ученицей. Такимъ образомъ, въ школѣ стараются приучить ученицу работать сразу въ опредѣленномъ матеріалѣ, приспособляясь къ его характеру и техническимъ требованіямъ, и этимъ путемъ создается неразрывная связь между классами и мастерскими. Въ общерисовальныхъ классахъ рисуютъ и шьютъ акварелью орнаменты съ вышивокъ, тканей и пр., все время оставаясь въ плоскости; вниманіе обращено на вѣрность цвѣта, отношений и рисунка. Ученица должна научиться легко справляться съ самыми сложными орнаментами, дабы въ будущей своей дѣятельности она могла свободно зарисовать и написать любой необходимый ей орнаментъ.

Въ классѣ съемки съ природы и технического рисованія изготавливаются рисунки для мастерскихъ, исполненные согласно требованіямъ

техники той или иной изъ нихъ (ткацкой, вышивальной и пр.). Здѣсь рисунки переводятся на клѣтку, увеличиваются, уменьшаются, словомъ готовятся къ непосредственному исполненію. Тутъ же проходитъ черченіе.

Въ школѣ имѣются 2 главныхъ разряда мастерскихъ: вышивальная и ткацкая. Въ первой изъ нихъ практически изучаются всѣ столь разнообразныя швы, встрѣчающіеся въ нашихъ старинныхъ вышивкахъ. Въ первый годъ дѣлаются меретки, во второй вышиваютъ шелкомъ, затѣмъ золотомъ.

Въ ткацкой мастерской изучаются всѣ способы тканья, начиная отъ простѣйшихъ холстовъ до самыхъ сложныхъ способовъ коврового производства. Кромѣ того, проходитъ курсъ теории ткачества. При школѣ имѣется красильная мастерская, гдѣ ученицы практически проходятъ курсъ крашенія въ прочные цвѣта. Здѣсь тоже соблюдается бережное отношеніе къ стариннымъ, историческимъ рецептамъ, поскольку они, конечно, выдерживаютъ, въ отношеніи прочности и дешевизны, конкуренцію новѣйшихъ красильныхъ веществъ и пріемовъ. Въ связи съ красильнымъ искусствомъ ученицы слушаютъ курсъ, облегчающій имъ болѣе или менѣе сознательное отношеніе къ красильнымъ процесамъ, а также къ чисто колористическимъ проблемамъ, неизбѣжнымъ въ практикѣ художницы-ткачи и художницы-вышивальщицы. Интересно отмѣтить, съ какою живою легкостью, не слышавши никогда о физикѣ, крестьянскія дѣвушки усвоили себѣ довольно сложное ученіе о вліяніи красокъ другъ на друга и какъ конспективно и толково записали его въ свои учебныя тетради.

Нѣкоторыя изъ ученицъ проходятъ полный курсъ иконописи.

Кромѣ технического образованія, въ школѣ организованы бесѣды по исторіи Россіи въ главныхъ чертахъ, въ связи съ чтеніемъ подходящихъ къ разбираемому историческому моменту лучшихъ произведеній нашей литературы. На урокахъ хорошаго пѣнія воскрешаются старинныя русскія пѣсни.

Въ школѣ сейчасъ обучаются около 60-ти ученицъ.

## МУЗЫКА

Сезонъ на исходѣ. Серия концертовъ Зилоти закончилась двумя вечерами при участіи известнаго пианиста д'Альбера. Въ 8-мъ симфоническомъ концертѣ д'Альберъ игралъ фортепианные концерты Листа Es-dur, Бетховена Es-dur и свой собственный E-dur. Лучшее всего удалось артисту оба крайнихъ концерта. По музыкѣ композиція концертанта не возвышается надъ уровнемъ посредственности. Произведение Бетховена передано сухою и какъ то эскизно, въ общихъ чертахъ, безъ отбвненія деталей. Пианиссимо звучитъ у д'Альбера превосходно. Въ форте ударъ его жесткій и острый. Въ общемъ планѣ передачи больше надуманности и афектаціи, чѣмъ поэзіи. На послѣднемъ въБавоненментномъ вечерѣ д'Альберъ игралъ исключительно Бетховена. Наименьшее впечатлѣніе произвели наиболѣе глубокія вещи германскаго мастера, какъ сонаты Appassionata, Валленштейнъ, C-moll (op. 111). И всего совершеннѣе передана д'Альберомъ сравнительно незначительная по музыкальной цѣнности бездѣлушка—Рондо C-moll. На симфоническомъ вечерѣ, кромѣ трехъ вышеназванныхъ фортепианныхъ концертовъ, исполненъ (подъ упр. г. Зилоти) чудесный оркестровый концертъ D-moll Вивальди (въ редакціи того же г. Зилоти). Недаромъ концертъ этотъ долгое время приписывали Баху: произведение Вивальди по глубинѣ музыкальныхъ мыслей и мастерству ихъ разработки мало уступаетъ лучшимъ созданіямъ величайшаго изъ композиторовъ всѣхъ временъ и народовъ. Нынче этому всемірному гению возданы были у насъ специальныя почести. Г. Кусевицкій, окончивъ Бетховенской Мессой серію очередныхъ своихъ концертовъ, задумалъ и осуществилъ циклъ изъ трехъ специальныхъ концертовъ, посвященныхъ Баху. Эти 'баховскія торжества' должны считаться, такъ сказать, принципиально однимъ изъ крупнѣйшихъ событій сезона. Къ сожалѣнію, практически дѣло оказалось выполненнымъ неважно. Программы концертовъ были очень интересны и заключали въ себѣ обширный рядъ гениальнѣйшихъ произведеній Баха: 1-й и 4-й Бранденбургскіе

концерты, сюита D-dur со знаменитой, Арией' скрипичный концертъ E-dur, скрипичную сонату E-moll (съ оркестромъ и органомъ, ред. Ресниги), фортепианный концертъ D-moll (ред. Бузони), восьмиголосный мотетъ, кантаты 50-ю и 60-ю и одно изъ самыхъ ослѣпительныхъ твореній безсмертнаго мастера—Мессу H-moll. Роскошное музыкальное пиршество! Но какъ невкусно, неопратно изготовлены были всѣ лакомства г. Рюделемъ, берлинскимъ дирижеромъ. Не было стройности звуковаго ансамбля. Не было красокъ въ передачѣ. Зато были огромнѣйшія и пребезобразнѣйшія купюры. Изъ мотета исполнено... одно вступленіе. Изъ Мессы выброшена добрая половина музыки. Какъ могъ допустить г. Кусевицкій такое кощунство?

Другое 'событіе' конца сезона, первое представленіе 'Мейстерзингеровъ' Вагнера въ Маринскомъ театрѣ, тоже должно одбвняться болѣе съ принципиальной, нежели съ практической точки зрѣнія. Дата 20 марта, когда великолѣпная музыкальная комедія Вагнера впервые удостоилась постановки на казенной сценѣ, конечно есть новая и знаменательная дата русской 'вагнеріаны'. Но самъ спектакль художественнаго удовлетворенія не далъ. Составъ исполнителей неудаченъ. Г-жа Больска, находящаяся нынѣ на склонѣ своей артистической карьеры, рѣшительно не годится на партію Евы. Г. Боссэ—мало характерный Саксъ. Ростовскій—очень блѣдный Вальтеръ. Еще слабѣе г. Сибиряковъ-Погнеръ. Какая у него ужасная дикція! Лучше всѣхъ были г. Лосевъ, искусно изобразившій тупого, самоувѣреннаго и хвастливаго нюрнбергскаго писаря Бекмессера, и г. Андреевъ, отлично проведшій партію и роль разбитнаго подмастерья Давида. Оркестромъ весьма энергично управлялъ г. Коутсъ. Въ вину ему слѣдуетъ вбвннить, однако, чрезчуръ скорые темпы и недостаточную тонкость въ нюансировкѣ многихъ частностей партитуры. Постановка довольно шаблонна. Декораціи (Ламбина) прилты. Ансамбль въ сценѣ ночной драки налаженъ отлично. Съ драматической стороны эта сцена живѣе поставлена была въ 'Музыкальной Драмѣ'. Заключительная апофеозообразная

сцена въ постановкѣ Маринскаго театра вышла очень живописной.

Событіе 3-е и послѣднее — ‚Парсифаль‘ въ ‚Музыкальной Драмѣ‘. Опять таки результаты гораздо скромнѣе, чѣмъ можно было ожидать. Мистерія недоучена. Мужскіе хоры поютъ неритмично и фальшиво. Декораціи плохи, особенно замокъ Граала. Это все, что угодно: тюрьма, казарма, — только не храмъ. Грязный желто-сѣрый куполъ съ грязной сине-зеленой каймой внизу — какъ могли хозяева Музыкальной Драммы додуматься до такого негнѣнаго Монсальвата! Удручаетъ обиліе дѣйствицъ. Въ каждой картинѣ дѣйствица — существенная часть бутафоріи. Даже сцена соблазна происходитъ на дѣйствицѣ. Сады Клингзора дубочны до крайности. Напротивъ, костюмы дѣвъ цвѣточныхъ изящны и своеобразны. Вообще, вся сцена ихъ пѣнія и плясокъ — одна изъ удачнѣйшихъ въ смыслѣ постановки. Изъ солистовъ прежде всего слѣдуетъ отмѣтить г. Можухина, проникновенно передающаго партію Амфортаса, г. Коншина, успѣшно справляющагося съ ролью Парсифаля, г. Левика — прекраснаго Клингзора. Неудовлетворителенъ г. Журавленко-Гурнемандъ. Повидимому, онъ далеко еще не освоился со своей партіей. Отлично пѣла г-жа Веселовская-Кундри. Зачѣмъ ее одѣли въ 1-мъ актѣ бродячей цыганкой, когда она должна быть въ костюмѣ дикарки (по Вагнеру)? Оркестромъ дирижировалъ г. Шнефохтъ, грубовато и торопливо. Почти всѣ темпы были взяты быстрѣе надлежащихъ. Въ заключеніе этого краткаго обзора мнѣ остается упомянуть о болѣе интересныхъ мелкихъ вечерахъ послѣдняго времени. Дали свои ежегодные концерты г-жа Лодій, г-жа Жеребцова, г-жа Акцери, г-жа Сахновская, г-жа Янова (Лермонтовъ въ русской вокальной музыкѣ). Объ этихъ пѣвицахъ мнѣ приходилось говорить на страницахъ ‚Аполлона‘ уже неоднократно. Отмѣчу первый самостоятельный концертъ даровитой молодой пѣвицы г-жи Артемьевой. Ея красивый голосъ (лирическое сопрано средней силы), большая музыкальность, прочувствованная экспрессія, серьезная програма (Шубертъ, Шуманъ, Брамсъ, Вольфъ, Штраусъ, Регеръ; Балаки-

ревъ, Бородинъ, Мусоргскій, Р.-Корсаковъ, Таибева, Глазуновъ, Черепнинъ, Василенко, Гибсинъ, Стравинскій; получились схематическія картины исторіи развитія нѣмецкаго и русскаго романа) позволяютъ надѣяться, что г-жѣ Артемьевой предстоить хорошая ‚карьеря‘ на поприщѣ камерной пѣвицы.

О концертахъ ‚Вокальнаго Общества Моравскихъ Педагоговъ‘ слѣдовало говорить еще въ прошломъ обзорѣ. Но онъ и безъ того вышелъ у меня перегруженнымъ. Пришлось отложить отчетъ объ этихъ концертахъ до настоящаго № журнала.

Хоръ Моравскихъ педагоговъ состоитъ изъ 54 избранныхъ пѣвцовъ, исполняющихъ подъ упр. отличнаго музыканта, Фердинанда Ваха (проф. музыки въ Брно) самый разнообразный репертуаръ, съ преобладаніемъ въ немъ произведеній моравскихъ и чешскихъ композиторовъ и народныхъ пѣсень тѣхъ же національностей.

Хоръ этотъ впервые посѣтилъ Петербургъ и сразу же зарекомендовалъ себя съ самой лучшей стороны. Чистота интонаціи, отчетливость ритма, тонкость нюансировки у моравскаго хора поразительны, и слушать этотъ хоръ одно удовольствіе. Изъ исполненныхъ имъ произведеній особенный интересъ представили очень оригинальные по гармоніи ‚Козымыйки‘ І. Сука. Среди народныхъ пѣсень западныхъ славянъ многія очень красивы и характерны. Техническимъ совершенствомъ исполненія моравскіе педагоги блеснули въ ‚Ночи духовъ‘ Тома. По музыкѣ эта вещь совершенно ничтожна, но хоръ, могущій преодолѣть всѣ тѣ необыкновенныя трудности, какими Тома въ изобиліи уснастилъ вокальные партіи, долженъ быть по всей справедливости названъ первокласснымъ.

*Каратышичъ.*

## ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ

Выставка Сапунова

Вслѣдъ за Сѣровымъ, наконецъ то, дошелъ чередъ и до посмертной выставки Сапунова. Эту выставку, устроенную московскимъ

Художественнымъ Салономъ, слѣдуетъ признать довольно удачной. Правда, она не исчерпываетъ всего Сапуновскаго наслѣдія, не содержитъ, напр., Морозовскихъ вещей и 'Карусели' (наши коллекціонеры все съ большей и большой неохотой расстаются со своими сокровищами!), но, все же, превосходно показываетъ всѣ пройденныя Сапуновымъ ступени и, болѣе того, благодаря простору помѣщенія—показываетъ самымъ благоприятнымъ образомъ. Развѣшанныя съ большими интервалами, давая зрителю возможность психологическаго роздыха, картины Сапунова радуютъ—каждая особо и 'всѣ вмѣстѣ'—какимъ то рѣдкимъ праздникомъ искусства. Система развѣски, увы, едва ли доступная современному художнику при жизни, но, безусловно, единственно рациональна эстетически!

Но что дѣлаетъ московскую выставку особенно цѣнной, это—присутствіе на ней многихъ впервые явленныхъ зрителю работъ, которыя обнаруживаютъ совершенно неожиданныя исканія художника, прерванныя его смертью. Да, Сапуновъ былъ гораздо сложнее, богаче и крупнее, чѣмъ это казалось видѣвшимъ его среди сутолоки выставокъ и привыкшимъ къ 'Сапуновской гаммѣ',—онъ шелъ къ новымъ 'гаммамъ'. Какъ Арлекинъ, онъ былъ нестрѣн и шумно-перемѣнчивъ. Безудержный москвичъ, богемный безумецъ—онъ никогда не почилъ бы на лаврахъ своихъ 'достиженій'. Но здѣсь то и сказывается печать огромнаго его таланта: онъ мѣнялъ одежды, но каждая—хороша, онъ писалъ тряпки для сцены, но его проекты декораций—не проекты, а картины. Я не видалъ ни одной Сапуновской постановки, но я могу воспринимать его театральныя работы—какъ живопись; ибо онъ, поистинѣ, одинъ изъ живописцевъ Божьей милости, для котораго краски—вторая натура, одинъ изъ немногихъ русскихъ художниковъ, чьи краски—самодѣльны. И я вполне сочувствую тому петербургскому профессору Академіи, который, при видѣ принесеннаго ему Сапуновымъ этюда зелено-розовыхъ кустовъ, сказалъ: 'я въ этомъ мало понимаю—принесите-ка лучше какойнибудь пейзажъ'. Ибо 'это' Сапунов-

ское есть та подлинная живописность, которую не расскажешь словами...

Ученикъ Левитана и Сѣрова, онъ началъ съ сѣренскихъ зимъ и блѣдныхъ, блѣло-розовыхъ цвѣточныхъ мотивовъ; таковы на выставкѣ 'Зима' (собств. Лужскаго) и 'Азалия' (собств. Мандельштамъ). Есть большая и тихая нѣжность въ этой первой Сапуновской любви къ цвѣтамъ; она перешла даже и въ позднѣйшіе его 'Рододендроны' (собств. Котельникова) и въ первыя его декорационныя работы. Эскизы декораций къ операмъ 'Каморра' и 'Орфей' 1903 года выдержаны въ нѣжной сѣровато-розовой гаммѣ, въ которой есть нѣчто созвучное съ Уистлеромъ (на сходство съ послѣднимъ особенно указываетъ 'Карнавалъ', принадл. Властьеву 'Ночная феерія'. Эта сумеречная гармонія достигаетъ своего расцвѣта въ эскизѣ къ 'Смерти Тентажиля', въ гобеленовой блеклости 'Гедды Габлеръ' (театръ Коммисаржевской), но особенно цѣлительна въ эскизѣ къ 'Балаганчику', гдѣ—мглистость старой фрески. Недаромъ Сапуновъ полюбилъ Боттичелли, будучи въ Италіи. Наконецъ, въ 'Ночномъ праздникѣ' (собств. Гиришмана) 1907 г.—уже предѣльное торжество этой Сапуновской интимности.

Это не Метерлинкъ и не Ибсенъ, это—Fête Galante; подъ гирляндой фонариковъ—букеты разноцвѣтныхъ кавалеровъ и дамъ. Сапуновъ какъ будто нашелъ свой путь—онъ велъ на островъ Цитеру. Но жизненный темпераментъ и сладострастіе живописца не позволили ему успокоиться [на серебристо-розовой дымкѣ минувшаго, на сумеркахъ Ватто. Къ чему вечерніе заглушенные вздохи, когда можетъ быть утреннее ликование? Онъ не хочетъ быть воздыхателемъ Пьеро—онъ хочетъ быть веселымъ реалистомъ-Арлекиномъ!]

И отнынѣ Сапуновъ идетъ отъ Уистлера и Ватто къ пышности венеціанцевъ, къ громкой яркости итальянской комедіи, но прежде всего—къ живой красотѣ цвѣтовъ и пейзажа. Поѣздка въ Сухумъ открываетъ ему глаза на солнце: онъ начинаетъ любить горячую желтизну травы, глубокіе синія тѣни. Къ этой порѣ относится навѣрно его 'Весна' (собств. Руманова), гдѣ не только амуры ликуютъ и купаются въ воздухѣ, но и вся природа насы-

щена солнечнымъ золотомъ. И замѣчательно, что во всѣхъ Сапуновскихъ декорацияхъ отнынѣ воцаряется *plein air*. Если въ періодъ сближенія въ Мейерхольдомъ и Коммисаржевской онъ писалъ только плоскія панно, „гобелены“ и „фрески“—то теперь повсюду у него и воздушная перспектива, и глубина, и синіе нимбы, и румяная позолота вечера. Этотъ *plein air*—я въ эскизахъ къ опер. Кузмина и въ эскизѣ къ „Мѣщанину въ дворянствѣ“ (собств. Высоцкаго). Декораций Сапунова—не бутафорія, не балаганные плакаты, но мѣръ съ тремя измѣреніями, въ которомъ живетъ и тѣшится его душа колориста. Въ началѣ своего пути Сапуновъ работалъ въ театрѣ полневольничьи за нужды: теперь онъ уже отравленъ сладкими чарами театральности, и сине-зеленый мѣръ не мыслится имъ иначе, какъ оправленный въ фестоны золото-краснаго занавѣса. Ибо только на эстрадѣ можетъ быть воплощенъ этотъ карнавалъ красокъ и вѣчный праздникъ Сапуновской фантазіи. И наконецъ, въ послѣднихъ декорацияхъ своихъ къ „Принцессѣ Турандотъ“ Сапуновъ уже отходить и отъ *plein air* во имя чистой фантазмогорія краски и какъ бы снова приходитъ къ ковру, но не блеклому гобелену „Гелды Габлеръ“, а къ яркому, ягучему ковру востока. Даже Сапуновскіе натюрморты—своего рода постановки, *mise en scène* вещей, слитыхъ въ одну величавую гармонию. Раньше его трюгала хрупкая свѣжесть живыхъ цвѣтовъ; теперь онъ пишетъ мишурные, бумажные букеты—но бумаги нѣтъ. Цвѣты кажутся органическимъ продолженіемъ фарфоровой вазы, а ваза такъ царственно гармонируетъ съ тяжелой роскошью фона, со скатертью стола. Изъ этихъ натюрмортовъ особенно прекрасны: принадлежащій Гавроскому—синія вазы на темпобронзовомъ фонѣ, и другой, собств. кн. Щербатова—горячая, мажорная гармонія. Здѣсь, въ этой царственной пышности, въ благородствѣ красокъ, въ колористической гармоніи патенъ, звучныхъ, но не яркихъ, пестрыхъ, но не дисонирующихъ, сказалась Италия, пообщенная Сапуновымъ еще по окончаніи московской школы. Здѣсь Сапуновъ—венедіанецъ—колористъ въ такой же степени, какъ въ своихъ

декорацияхъ онъ—венедіанскій арлекинъ...<sup>1</sup> И то же стремленіе къ *grand art*’у, къ высокой декоративности, какимъ проникнуты его натюрморты, сказалось и на его портретахъ: г-жи Крыловой, А. П. Коммисаржевской и особенно М. Кузмина; но, къ сожалѣнію, они остались незаконченными.

И вдругъ все это если не прервалось, то, во всякомъ случаѣ, уступило главное мѣсто другому; я говорю о двухъ его послѣднихъ серияхъ бытового характера, впервые намъ показанныхъ.

Уже въ томъ смѣшномъ надрывѣ, съ которымъ играютъ музыканты въ „Шарфѣ Колумбины“, чувствовалось, что эта арлекинада недолго будетъ продолжаться, что оборвется, въ концѣ концовъ, безумный ритмъ театральнаго пласа. А на другой, болѣе ранней картинѣ „Театръ“ (собств. А. Я. Садовской) уже рядомъ съ театральными персонажами, зловѣще освѣщенными рамной, возникаетъ образъ смерти, наигрывающей на скрипкѣ послѣднюю пѣсенку. И Сапунова потянуло къ жизни—къ настоящему быту. Съ эстрады онъ спустился въ низины города—въ притоны любви, въ мѣщанскія столовые, въ простонародные трактиры. Въ сущности, это былъ тоже прыжокъ Арлекина, не желающаго знать какихъ то условныхъ преградъ между сценой и зрителемъ, балаганомъ и публикой, — прыжокъ черезъ рампу въ шумливую, пеструю жизнь. Вышнимъ толчкомъ къ этому шагу послужила, повидимому, Столѣтняя Французская выставка, устроенная „Аполлономъ“ въ СПБ. Сапуновъ видѣлъ „Баръ“ Эд. Мане (которымъ онъ очень восторгался) и „Комнату“ Вюйара. И, быть можетъ, подъ этими вліяніями онъ задумалъ обѣ серіи свои—московскихъ „Нана и московскихъ „Чаепитій“. И та, и другая оста-

<sup>1</sup> Есть еще одинъ, самый крупный по размѣру оставшійся незаконченнымъ натюрмортъ Сапунова—въ немъ сказала уже та эволюція, которая произошла въ его послѣднихъ работахъ (я говорю о ней ниже): тутъ награжденіе самыхъ разнообразныхъ вещей—и чайный ящичекъ, и игрушка-щелкунчикъ, и прежніе вазы и цвѣты; тутъ какой то хаосъ вещей, смѣшавшій собой царственную строгость прежнихъ натюрмортовъ.

дась въ видѣ незаконченныхъ работъ, почти подмалевковъ, но въ нихъ—полнота законченной картины. (Конечно, для того, кто не смѣшиваетъ законченность техническую съ законченностью художественной).

Въ эскизахъ ‚веселыхъ домовъ‘ Сапуновъ, въ сущности, остается почти тѣмъ же ‚венецианцемъ‘. Правда, есть необычная для него болдеровская острота въ его ‚Негритянкѣ‘ съ жутко-циничнымъ оскаломъ зубовъ, съ экзотической гримасой лица; есть что то кошмарное и въ толстой спицѣ другой декольтированной женщины. Но, въ общемъ, — это не ‚Яма‘ Куприна, а какое то венецианское палаццо любви, и подъ пальмой, на фонѣ зеркала, сидятъ ‚великія‘ куртизанки въ благородно-фресковомъ синеватомъ туманѣ.

Но, вотъ, ‚Чаепитіа‘—здѣсь уже болѣе подлинный, крѣпкій бытъ: столовая съ обоями въ цвѣточкахъ, столъ съ бѣлой скатертью, на столѣ желтый самоваръ съ неустанно льющейся струей, а за нимъ—батушка съ крестомъ на груди и лицомъ, расплывшимся отъ безчисленныхъ стакановъ чая; рядомъ—страшныя въ своей обычности, обывательскія маски ‚домашнихъ‘. На этотъ сюжетъ есть пять вариаций—съ разными обоями, сѣроватыми, коричневыми, желтыми, синими, лиловыми. Какіе то новые, ‚мѣщанскіе‘ оттѣнки возникаютъ здѣсь изъ подъ его экспериментирующей кисти—словно уже забыта Венеція! Онъ торопится, захлебывается отъ радости, широкими пятнами пестритъ полотно,—вотъ онъ, подлинный ‚багаганчикъ‘ жизни, буффонада каждаго дня, маски—рожи живого быта!

Или вотъ еще полотно ‚Трактиръ‘. Въ синемъ дымномъ воздухѣ возникаетъ страшная рожа хозяина за прилавкомъ, голуббеть звонкая посуда, ярко золотится въ кѣткѣ желтая ‚кинарейка‘.

Арлекинъ свершилъ весь путь нисхожденія: отъ Уистлера къ Ватто и отъ Ватто къ итальянской комедіи, а отъ нея—къ московскому трактиру.

Если бы Сапунова не затанули финскія воды, можетъ быть, онъ сталъ бы художникомъ быта и удивилъ бы насъ острыми декораціями къ Достоевскому...

Но суждено было иначе. Отъ своего антипода Пьеро Арлекинъ приобрѣлъ одну черту—онъ мистически вѣрнулъ въ свою несчастливую звѣзду, вѣрнулъ смуглой гадалкѣ (ужъ не она ли—жуткая ‚Негритянка‘?). И когда пришлось проявить Арлекинову ловкость, онъ съ неловкостью Пьеро погрузился въ воду, отдался смерти. А мы, вседневные зрители, приходимъ на его похоронную выставку и запоздало радуемся молодой жизни, играющей у его гробового входа...

Я. Т—дѣ.

#### ПИСЬМО ИЗЪ ГАМБУРГА

Выставка Kunstverein'a, одна изъ лучшихъ въ этомъ сезонѣ, приобрѣтаетъ для насъ особый интересъ вслѣдствіе выступления на ней нашей соотечественницы Елены Маковской-Лукшъ.

Искусство русскихъ художниковъ, живущихъ за границей, фатально связывалось въ послѣднее время съ крайними эксцессами модныхъ теченій и въ глазахъ серьезной критики являлось до нѣкоторой степени дискредитованнымъ. Поэтому особенно цѣнно выступленіе всякаго художника, который своимъ творчествомъ составилъ бы противовѣсъ тому поверхностному и переимчивому искусству, которымъ славятся ‚русскіе мюнхенцы‘.

Выставка Kunstverein'a состоитъ изъ трехъ отдѣловъ. Первый посвященъ посмертной выставкѣ Карла Штеффера, художника, далеко не оригинальнаго, но имѣющаго нѣкоторое историческое значеніе (онъ былъ учителемъ Ганса фонъ Маре и Либермана), второй—картинамъ Альберта Гауейзена, импрессионистическіе пейзажи и этюды тѣла котораго свидѣтельствуютъ о сильномъ и своеобразномъ дарованіи, третій—творчеству Маковской-Лукшъ, которая представлена, какъ портретистъ, иллюстраторъ и скульпторъ.

Критика, отмѣтивъ еще нѣкоторую невыработанность таланта (Карлъ Пинеръ), отнеслась къ художницѣ въ общемъ весьма сочувственно. Главная сила Маковской, какъ портретиста, по замѣчаніямъ критики, заключается въ

умѣнн сочетать требованія портретной живописи съ задачами декоративнаго искусства. Въ этомъ смыслѣ особенно примѣчательнъ портретъ мальчика въ овальной рамѣ.

Въ иллюстраціонныхъ работахъ, какъ указываетъ Вальтеръ Дамманъ, особенно ясно сказывается славянское происхожденіе художницы. Это чувствуется не столько въ выборѣ темъ и типовъ, сколько въ самомъ пониманіи и трактовкѣ темъ.

Это во всякомъ случаѣ не простое и съ перваго взгляда понятное искусство. Эти листы требуютъ углубленнаго вниманія; требуется напряженіе для созерцанія и пониманія ихъ, говоритъ тотъ же критикъ.

Но наибольшее впечатлѣніе производятъ скульптурныя работы г-жи Маковской. Ихъ выставлено всего четыре. Сидящая женщина съ дѣтьми—група въ натуральную величину изъ глазированной глины, Пробужденіе, стоящая дѣвушка и голова женщины.

Слѣдующими словами Вальтеръ Дамманъ характеризуетъ эти скульптуры: Пластическую прелесть этихъ работъ трудно перевести на слова. Въ прелесть стереометрической игрѣ мягкихъ, текучихъ поверхностей выступаетъ для зрителя яснѣе и яснѣе нѣжно сложенное тѣло; оно начинаетъ дышать; потомъ двигаться; и, наконецъ, кажется, будто слышишь какое то тихое монотонное пѣніе на чужомъ односложномъ языкѣ; словно очарованныя своей музыкой, застыли пугливыя дѣсныя феи.

E. N.

## ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛІИ

### Музыка

Общанная постановка 'Паризини' (La Parisina) Пьетро Масканы вызвала въ Италіи всеобщій интересъ. Авторъ 'Сельской чести' считается самымъ даровитымъ изъ современныхъ итальянскихъ композиторовъ; его оперы 'Радклиффъ', 'Ирида' (Iris), 'Изабо' свидѣтельствуютъ о несомнѣнномъ блескѣ его творчества. И можно было надѣяться, что 'Паризина', на текстъ

трагедіи д'Аннунціо, станетъ тѣмъ образцомъ музыкальной драмы, которой всѣ въ Италіи ждуть уже давно. Но впечатлѣніе, произведенное недавнимъ исполненіемъ новой оперы въ миланской 'La Scala' разрушило всѣ надежды. Въ 'Паризинѣ' обнаруживается нечеловѣческое усиліе талантливаго музыканта подняться до высоты chef-d'oeuvre'a, но ошибочность исходной точки и отсутствіе пониманія самаго смысла музыкальной драмы вообще (а для Италіи въ частности) сдѣлали это усиліе бесплоднымъ.

Высокопарный и аналитическій стиль трагедіи д'Аннунціо плохо подается музыкальной обработкѣ,—и Масканы вообразилъ, что онъ совершаетъ геройскій подвигъ, терпѣливо выполняя тяжелую и неблагодарную задачу музыкальной иллюстраціи всего этого изобилія изысканныхъ стиховъ и нѣсколько устарѣвшихъ поученій. Въ результатѣ получилась смѣсь мелодій и симфоническихъ отрывковъ, явно стоявшихъ автору большого труда,—смѣсь, которую менѣе всего можно назвать убѣдительною.

Тѣмъ не менѣе, въ сравненіи съ 'Сельской честью', въ 'Паризинѣ' виденъ шагъ впередъ въ области техники, но, можетъ быть, именно въ связи съ этимъ пострадала индивидуальность композитора, и уменьшилось то значеніе, которое его личность имѣла для Италіи. Оркестровкой и декламацией 'Паризина' обязана Вагнеру и Дебюсси. Она лишена искренности и характерности. Дѣйствующія лица трагедіи д'Аннунціо, являющіяся жеманными и нышно разодѣтыми куклами, говорятъ на языкѣ, заимствованномъ у всѣхъ театровъ міра, кромѣ національнаго итальянскаго. Въ рѣзкой обрисовкѣ нѣкоторыхъ мистическихъ настроеній мы различили даже вплиніе творцовъ 'Евгенія Онегина' и 'Бориса Годунова'. Очень важно отдать себѣ ясный отчетъ во всемъ этомъ...

Неутѣшительно современное состояніе оперы въ Италіи. Я говорю такъ не подъ влияніемъ минутнаго напыла песимизма. Я просто хочу отмѣтить историческій фактъ, еще болѣе подчеркнутый послѣднимъ театральнымъ событіемъ. По примѣру Масканы, нашу музы-

кальную молодежь смущают ложныя теоріи и страсть къ сравненіямъ съ зарубежными теченіями. Въслѣдствіе этого, на почвѣ псевдо-литературнаго интелектуализма, представители этой молодежи часто доходятъ до полного непониманія своихъ задачъ...

Когда же появится тотъ дѣвственный пѣвецъ, который, при помощи только своего сердца и своей фантазіи, создастъ въ новомъ музыкальномъ искусствѣ Италіи направленіе, достойное связать воедино прошедшіе и будущіе вѣка и передать свой энтузіазмъ грядущимъ поколѣніямъ?

### Литература

Елена Французская, жена Эммануила Филиберта Савойскаго, герцога Аостскаго, двоюроднаго брата короля Италіи, красиво издала у Братъевъ Тревесъ мемуары о своемъ большомъ путешествіи по Африкѣ. Это та самая Елена, которую Габріэль д'Аннуцио въ памятной кантонѣ называлъ милосердной сестрою, съ кудрями, золотистыми, какъ цвѣтокъ лиліи, воспѣвая ея самоотверженную работу въ лазаретахъ военныхъ судовъ во время послѣдняго ливійскаго похода. Она описываетъ свое путешествіе (зимой 1907 и весной 1908 года) вверхъ по Нилу, отъ Каира до Хартума и области Шилука, въ Конго, къ озеру Альберта, и затѣмъ — черезъ Уганду, озеро Викторіа-Ніанза, и по желѣзной дорогѣ до Портъ-Флоренсъ, черезъ Момбазу, Занзибаръ и Эрिटрею въ Европу.

Эта женская книга, пожалуй, чрезчуръ многословная и подробная, является интереснѣйшимъ литературнымъ документомъ. Въ ней соединились исключительно благоприятныя для писателя условія: талантъ, умъ, знатность, сила характера. Елена Французская имѣетъ право какъ бы символизировать современную женщину. Передъ нами дѣйствительно предстаетъ необыкновенный образъ — сотканный изъ отваги и милосердія, изъ материнской любви и воинственнаго воодушевленія.

Книга написана въ формѣ дневника. Никакихъ претензій на литературную красоту. Описанія намѣчаются трезвыми штрихами,

типы людей обрисовываются кратко и содержательно. Не встрѣтить здѣсь ни того нѣскольکو риторическаго богатства красокъ, ни того усилія музыкально изобразить чувства и впечатлѣнія, которыми такъ отличаются знаменитыя произведенія Лоти во Франціи и де-Амичиса въ Италіи. Вотъ они — профессиональные поэты туризма! Для нихъ путешествіе — поводъ къ словесной симфоніи. Елена Аостская, напротивъ, не дѣлаетъ никакихъ, или только очень мало, уступокъ литературному лиризму. Ея наброски воспроизводятъ зрительныя впечатлѣнія или же ту оцѣнку, которую она дала имъ, — и ничего больше. Примѣръ — 'сонное царство' въ Буванкѣ, куда путникъ добирается послѣ длиннѣйшаго пути среди сказочной растительности и фантастическихъ племенъ, мимо всѣхъ священныхъ поколѣній крокодиловъ и гипопотамовъ; оно описано такъ сжато, что подѣ статью хоть бы англійскому врачу. Нѣкоторыхъ больныхъ охватываетъ дрожь, другихъ разбиваетъ мѣстный или общій параличъ; суставы нѣмбуютъ или же становятся до того нечувствительными, что по ночамъ свиньи гложутъ ноги больныхъ, а тѣ ничего не замѣчаютъ.

Но оставимъ въ сторонѣ сверхъ-современный стиль писательницы, записывавшей, какъ репортеръ, свои впечатлѣнія, — обратимся къ содержанію этой удивительной книги. Здѣсь мы сразу видимъ у автора страсть путешественницы и охотницы на дикихъ звѣрей, неустрашимой и бьющей безъ промаха, какъ Диана, увѣренная въ своихъ стрѣлахъ. Зебры, антилопы, буйволы въ громадномъ числѣ испытаны на себѣ мѣткостью и смѣлостью удара Елены Аостской. Она ведетъ свой разсказъ просто, не рисуясь, перечисляя убитыхъ звѣрей; какъ будто передъ нами дочь лѣсничаго, составляющая отчетъ для своего отца. И даже когда дѣло идетъ о наиболѣе благородной опасности, требующей беззавѣтной отваги, когда наступаетъ очередь львамъ, — принцесса не мѣняетъ своего стиля: 'Львы все ближе и ближе. По ночамъ уже доносится ихъ ревъ. Въ Мериллѣ одинъ прошелъ недалеко отъ палатки. Но дальше, дальше, по безводной странѣ! Удушливый зной, ни одного колодца, пустыня и львы'...

Недалеко отъ Джубы Елена; наконецъ, убиваетъ царя звѣрей, великолѣпный экземпляръ львиной породы... Вслѣдъ за этимъ итальянская принцесса читаетъ молитву надъ могилой воиновъ, убитыхъ въ Догали, и символически становится какъ бы матерью всѣхъ молодыхъ итальянцевъ, павшихъ вдали отъ своихъ матерей. А по возвращеніи на родину, написавъ книгу, она предпосылаетъ ей обращеніе къ собственнымъ дѣтямъ, которое не только говоритъ о великодушій материнского сердца, но и звучитъ, какъ призывъ, полный сверхъ-современнаго пониманія родины и челоука:

„Мнѣ хотѣлось бы, чтобы эта книга внушила вамъ любовь къ тому, что любила ваша мать; восхищеніе передъ безграничными лѣсами, гдѣ только наиболѣе крѣпкія и наиболѣе прямые деревья достигаютъ свѣта, а слабѣйшія погибаютъ; уваженіе къ еще неукротеннымъ звѣрямъ, указывающимъ свои законы народамъ саваннъ, къ орлу, одиноко парящему надъ облаками,—религію красоты, мужества, отваги. Понятно, какое удивленіе и сочувствіе вызываетъ среди молодыхъ итальянскихъ поэтовъ „эта царственная амазонка, голубоглазая, неустрашимо сильная“. И не только — среди поэтовъ: ея прощальныя слова сыновьямъ должны бы быть высѣчены надъ дверью каждой школы: „Дѣти! Когда пробьетъ вашъ часъ—не колеблясь берите свою ношу; выбирайте дорогу и идите по ней все прямо“...

*Paolo Buzzi.*

### НОВЫЯ КНИГИ

Н. К. Рерихъ. Собраніе сочиненій. Книга первая. Издательство И. Д. Сытина. М. 1914. Ц. 1 р. 50 к.

Неприятно удивляетъ первая страничка „отъ издателя“: „Сбываются предсказанія тѣхъ немногихъ, влюбленныхъ въ нашу древнюю красоту, которые одиноко вѣрили, что стариной мы помолодѣемъ. Изъ этихъ провидцевъ, можетъ быть, значительнѣйшимъ надо признать художника Н. К. Рериха“.

Конечно, сейчасъ очень опасно, а главное, совершенно не нужно, поднимать вопросъ о „мѣстахъ“ на „открытіи“ древне-русской красоты. Тѣмъ болѣе, что, если говорить о субъективной „влюбленности“ въ старину, намъ придется отодвинуть вопросъ о первенствѣ далеко въ прошлое. Напомнимъ хотя бы о „любви“ кружка художниковъ, связанныхъ съ именемъ княгини М. К. Тенишевой и ея села „Талашкино“, далѣе—о Суриковѣ, В. Васнецовѣ, кн. Гагаринѣ... и наконецъ—о вѣчно всѣхъ опережающемъ—А. Ивановѣ... Если же спорить о томъ, кто былъ чудодѣйственнымъ хирургомъ, открывшимъ глаза широкимъ художественнымъ кругамъ на отечественную икону, то, пожалуй, важнѣйшую роль сыграло здѣсь французское искусство и его современные представители... Мы говоримъ, разумется, не о восхищеніяхъ Мориса Дени, Матисса, Ришпена въ московскихъ иконныхъ собраніяхъ — думаемъ, что этого было бы для насъ слишкомъ мало—названныя лица только высказали то пониманіе красоты, что воспитали въ нихъ (а затѣмъ и въ насъ) послѣднія достиженія романскаго творчества. Послѣ „открытія“ японцевъ, западныхъ примитивовъ, переходъ къ „открытію“ примитивовъ отечественныхъ и естественныхъ и необходимъ.

Но, отодвинувъ въ сторону слишкомъ спорный вопросъ мѣстическаго характера, мы признаемъ за первымъ сборникомъ литературныхъ трудовъ Н. К. Рериха—большой интересъ и дѣйственность. Несмотря на то, что здѣсь собраны плоды 21-лѣтней работы, разбѣянной по разнымъ журналамъ и газетамъ, сборникъ производитъ впечатлѣніе цѣльное, а главное—очень современное. Нѣкоторые вопросы—жгучіе сейчасъ—затрагиваются въ немъ остро и своеобразно. Своеобразенъ прежде всего самый слогъ книги, правда, иногда тяжелый, особенно благодаря необычной разстановкѣ словъ (напр., „О старинѣ моленія“, вмѣсто—Моленія о старинѣ), но въ большинствѣ случаевъ позволяющей автору выражать свою мысль и кратко и образно.

Главный интересъ книги зиждется, по нашему мнѣнію, на тѣхъ ея страницахъ, гдѣ Н. К. Рерихъ вскрываетъ свое пониманіе древне-рус-

скаго искусства. Сейчас, когда къ иконѣ устре-  
милась вся русская художественная мысль,  
намъ важенъ каждый 'особенный' и живой  
подходъ, и, конечно, тѣмъ болѣе важенъ под-  
ходъ художника—уже многіе годы и большую  
любовь посвятившаго проникновенію въ эту  
темную и громадную область.

Намъ могутъ указать на гипотезный 'харак-  
теръ многихъ выводовъ Н. К. Рериха: дѣй-  
ствительно, исторически они часто еще не до-  
статочно обоснованы, продиктованы скорѣй  
любовью, чѣмъ разсудкомъ, мечтой любителя и  
художника, чѣмъ профессионала-археолога. Но  
такъ возможно, что чутье художника вдругъ  
намъ откроетъ радостную тропу тамъ, гдѣ  
археологія только топталась и путала, услож-  
няя, слѣды! Потому то — повторяемъ—намъ  
сейчасъ и драгоценны каждая искрення попытка,  
каждый подходъ къ иконѣ черезъ  
искусство. И потому то самаго серьезнаго  
научнаго вниманія заслуживаютъ слова-  
отгадки художника—о древности и высотности  
культуры, давшей расцвѣтъ Киеву время  
Ярослава (стр. 125—129),—что черезъ Византию,  
черезъ ея эмали, грезилась намъ Индія, что  
изученіе Индіи, ея искусства, науки, быта, бу-  
детъ ближайшимъ устремленіемъ' (стр. 260)...  
и, наконецъ, очень слѣдуетъ прислушаться къ  
сѣтованіямъ художника на археологическія рас-  
чистки храмовыхъ росписей (рядъ статей: Спасъ  
Нередицкій, Возстановленіе, Церковь Іліи Про-  
рока въ Ярославѣ, Тихіе погромы...): 'Церковь  
Ивана Предтечи внутри промыли: чистили такъ  
свѣржно, что снесли всѣ ибжные налеты кра-  
сокъ'. (стр. 188) Что, если горячіе протесты  
продиктованы вѣрнымъ чутьемъ художника?  
Что, если археологи въ своемъ рвеніи добраться  
до самаго послѣдняго и древняго слоя смыли  
драгоценнѣйшіе послѣдніе удары кисти?  
И мы изъ одной бѣды попали въ горшую—  
уже непоправимую: Взаимнѣ росписей, зама-  
леванныхъ позднѣйшими мастерами, намъ пре-  
поднесли подмалежки къ росписи. И на-  
стойчиво хочется повторять вслѣдъ за Н. К.  
Рерихомъ, что нельзя трогать живопись безъ  
живописца' (стр. 176), нельзя думать—если  
икона созданіе искусства—что луна палеографа  
и археолога можетъ дать намъ вѣрнѣйшее ис-

толкованіе древне-русскаго творчества. Какъ  
въ картинѣ весь смыслъ ея существованія часто  
заключается въ какомъ то необъяснимомъ сло-  
вами тонѣ, въ какой то не поддающейся фор-  
мулѣ убѣдительности, такъ и въ пониманіи  
дѣла старины есть много, не укладывающагося  
въ рѣчь, есть многое, что можно только вос-  
принять чутьемъ' (стр. 77).

Безспорно, наука несетъ громадную и тяжелую  
роль въ дѣлѣ изученія старины, и уже много  
дѣннаго накопилось, но еще гораздо больше  
деталось впереди работы самой тонкой...  
(стр. 78) самой отвѣтственной... Здѣсь—вновь по-  
вторяемъ—каждая, отгадка, данная чутьемъ—  
любовью художника, намъ важна; она влияетъ  
въ изученіе живой тренеть, совершенно необ-  
ходимый намъ съ тѣхъ поръ, какъ поняли,  
что мы имѣемъ дѣло съ живымъ искус-  
ствомъ, а не только съ остатками исчезнув-  
шей жизни.

Сѣровъ. Очеркъ Н. Э. Радлова. Изданіе  
Н. И. Бутковской. Спб. 1914. Ц. 1 р. 75 к.

Только что вышедшій новый выпускъ серіи  
монографій 'Современное искусство' вполне  
оправдываетъ уже установившуюся репутацию  
изданій Н. И. Бутковской—онъ отмѣченъ  
большой продуманностью и вкусомъ. Какъ на  
одно изъ удачныхъ нововведеній укажемъ на  
рядъ репродукцій (28 снимковъ на 14 листахъ),  
выдѣленныхъ изъ текста. Недурно выполненные  
(замѣтимъ кстати, что онѣ гораздо ближе  
передаютъ характеръ 'масла', чѣмъ воспроиз-  
веденія трехдѣтныя), онѣ еще прибавляютъ  
дѣлности этому и дешевому и тщательному  
изданію,—совпаденіе, такое рѣдкое у насъ!  
Изъ красочныхъ воспроизведеній, между те-  
кстомъ, наиболѣе удавшимися намъ показались:  
'А. П. Павлова' и акварель 'Петръ II и Ели-  
савета на охотѣ'.

Очеркъ Н. Э. Радлова даетъ своеобразное и,  
несомнѣнно, продиктованное большой любовью  
и внимательнымъ вглядываніемъ въ созданія  
художника истолкованіе идейной и формаль-  
ной сущности Сѣровскаго творчества. Хотѣ-  
лось бы только болѣе объективности при  
выясненіи 'родословной' Сѣрова: г. Радловъ  
равно рѣшительно отвергаетъ и передвижни-

чество и эстетство. Передвижничество—было одной из крупных исторических несправедливостей (стр. 4); эстетство — поверхностная реакция против него (стр. 9). Отличие эстетства от передвижничества названный критик видит в том, что первое движение было построено на основаниях западного опыта (стр. 9). Но ведь (это так ясно теперь!) и передвижничество в той же мере было построено на основах западного опыта. Отрицание ценности наших массовых художественных движений, за последние полвека, заставляет г. Радлова — и для нас совершенно неожиданно — указать на оторванность Сэрова от исторического хода русского искусства: Сэров — один из тех, кто порывают и с прошлым, и потому их не включишь в историческую цепь (стр. 2). Правда, несколькими страницами далее, мы находим нѣкую историческую не цепь, но группировку, которая представляется г. Радлову выявлением своеобразного и оригинального родного искусства; здесь названы: Полянов, Головин, Левитан и Коровин, и, наконец, как ясные выразители — Сэров, Врубель и Цюганский (как идеолог, но не мастер). (Стр. 10). Признавая за всеми перечисленными художниками их значение, мы все же не видим исторической почвенной основы для их такого резкого выделение из школы русской живописи.

Исповедывание красоты художественной, выше всяких красот и прав жизни (стр. 13), которое г. Радлов ставит в заслугу названным художникам, давно имело горячих, а порой и очень удачных, защитников... хотя бы в лице П. Рѣпина. Кстати, почему он выключен из Сэровской родословной? Наконец (хотя это уже только наше личное предположение), в историческую родословную Сэрова, кроме Рѣпина, можно бы включить и Кипренского... Ведь это такой же странствующий поденщик жестокой величавности — музы, как называет Сэрова г. Радлов! Мы упоминаем про Кипренского потому, что г. Радлов, отрицая передвижничество и эстетство, вместе с тем называет нашу академию 30-х и 40-х годов

хранительницей традиции большой настоящей школы (стр. 18)... Кипренский, с его страстными, порой величавыми, посылками красоты художественной, шел тем же путем зигзагов, вечных домок и измок, каким шел Сэров и (моя прибавка) также Рѣпин. Может быть, трагический конец Кипренского укажет г. Радлову, что традиции 40-х годов были хотя и очень твердыми, традициями, но, увы! все же не настоящими — для нас русских.

Вс. Дм.

Г. К. Лукомский. Античные театры и традиции в истории эволюции театрального зрания.

Своему труду Г. К. Лукомский предпослал предисловие, предисловие и вступление; но все же трудно сказать, каков его основной взгляд на свою задачу... Между тем очерк истории театральных зраний может быть и узко-архитектурной и чисто-театральной темой, с восхождением от форм материального театра к широким литературным обобщениям.

Надо сознаться, что в последнем отношении автор более общает, чем на самом деле дает. Вопросы театра затрагиваются им не престанно, но затрагиваются слишком поверхностно, и немудрено, что критик пришлось уже отметить в его работе целый ряд неточностей. Впрочем, по некоторым чертам это можно предполагать и с первого же взгляда. Так, в главе «Театры средневековья» автор несколько раз ссылается на г. Ашкинази, который, по его догадкам, говорить обратно на основании первоисточников. Пристрастие тем более непонятное, что в отделе библиографии автор указывает на Пти-де-Жюльвиля, едва ли не лучшего знатока материальной сцены. К чему поминать это имя все, если так просто взять статью г. Ашкинази? С другой стороны — неполнота сведений. Если уж выходит из рамок специального исследования, то как можно бросить лишь несколько строк о театре Огеля-Бургоня? Сцена этого театра, делавшаяся на целый ряд отдельных планов

(mansions-maisons), являлась зафиксированной сценой мистериального театра. Отсюда несвобода творчества драматурга и, как результат ея, зарождение неумолимой теории единствъ. Все это давно выяснено Ригалемъ, но авторъ 'Старинныхъ театровъ' даже не упоминаетъ о его классическомъ трудѣ, хотя и приглашаетъ заглянуть въ залъ театра Отеля-Бургонь.

Дѣлать эти оговорки тѣмъ болѣе досадно, что трудъ г. Лукомскаго производитъ чрезвычайно пріятное впечатлѣніе именно отсутствіемъ узости. Въ немъ увлекательны прорывы къ общимъ началамъ, хотя сильнымъ становится авторъ лишь въ тѣ моменты, когда въ немъ просыпается художникъ-архитекторъ. Въ этомъ смыслѣ трудъ его—исполнение давнишнихъ завѣтовъ, первая книга, въ которой мысль о красотѣ, какъ высшемъ принципѣ античнаго искусства, охватываетъ всѣ части изслѣдованія. Особенно удачны очерки театровъ Сициліи и Помпей, гдѣ каждая строка проникнута чувствомъ непосредственнаго восхищенія. Превосходны снимки театровъ Сегесты и Таормины, которымъ предпосланъ рядъ репродукцій храмовъ, гробницъ и общаго пейзажа. Все это производитъ дѣлостное впечатлѣніе и подготавливаетъ къ архитектурнымъ догадкамъ о театрѣ 'лучшаго періода архаическаго стиля'.

Менѣе удачны, хотя и довольно содержательны, первыя главы объ античномъ театрѣ. Тутъ сильно расхолаживаетъ пристрастіе автора къ цитатамъ, которыя тянутся порой на протяженіи десятка страницъ. Къ тому же французскій комментаторъ Витрувія Перро цитируется по переводу, сдѣланному во времена Третьяковскаго, и переходъ отъ его 'театровъ', 'оныхъ лицетворцевъ' и 'нишевъ' къ современному языку—ненужная курьезность. Вообще въ этой части можно было бы посоветовать автору очень и очень значительныя купюры. Такъ, напримѣръ, совершенно непонятно, почему онъ дѣлаетъ подробнѣйшую выписку о ставившихся для резонанса мѣдныхъ сосудахъ. Непонятно тѣмъ болѣе, что Перро въ заключеніе говоритъ, что нѣтъ писателя, который бы далъ удовлетворительныя объясненія о мѣстѣ постановки

этихъ сосудовъ. Къ тому же плохая акустика античныхъ театровъ могла быть не такъ чувствительна и по другой причинѣ: Si on lit avec attention les ouvrages des tragiques grecs, on ne pourra manquer de s'apercevoir que tout y était calculé pour le plaisir des yeux: chaque scène était un groupe, un tableau, qui, en attachant les regards, s'expliquait presque de lui-même à l'esprit, sans les secours des paroles', говоритъ Патенъ въ своихъ 'Études sur les tragiques grecs'. Жаль, что г. Лукомскій не дополнилъ этимъ указаніемъ строки о глубоко-выдержанной красотѣ античнаго искусства.

Вслѣдъ за греческими и римскими театрами въ книгѣ данъ очеркъ театровъ средневѣковья и эпохи ренессанса, бароко и классицизма, причемъ авторъ неуклонно отмѣчаетъ слѣды античныхъ традицій. Любопытенъ дѣлный рядъ рѣдкихъ снимковъ, какъ, напр., театра Фарнезе въ Пармѣ, театра Виченцы арх. Палладио, польскаго театра времени Понятовскаго и др. Но если мысль прослѣдить вліяніе античныхъ традицій на архитектуру европейскихъ театровъ плодотворна въ художественномъ отношеніи, картина, нарисованная г. Лукомскимъ—едва ли утѣшительна для театраловъ. Разъ о непрерывной преемственности нигдѣ не можетъ быть и рѣчи, это указываетъ на глубокое соотвѣтствіе 'ранговыхъ' залу духу новаго европейскаго театра.

Другое дѣло—заключеніе книги. Если стремленіе къ соборности приходится признать лишь украдкой проявляющимся инстинктомъ, тѣмъ болѣе дѣльны соображенія автора о возможности удовлетворить ему не путемъ разрыва съ современнымъ театромъ, а путемъ его реформы. Замѣна зала cloche renversée полуэллиптическимъ амфитеатромъ; вариация арки, отдѣляющей сцену отъ зала; система трехъ дверей театральнаго портала,—все это несравненно доказательнѣе призывовъ къ возрожденію спектаклей подъ открытымъ небомъ. Эти строки глубоко волнуютъ, вновь пробуждая угасшія было надежды, и нѣтъ сомнѣній, что талантливый трудъ Г. К. Лукомскаго призванъ сыграть роль въ исторіи новыхъ сценическихъ исканій.

Н. Домовъ.

Ростовъ Великій. Угличъ. Вып. I серии 'Памятниковъ художественной старины', въ изданіи Кнебеля—'Русские Города—разсадники искусствъ'. 1913. Ц. 3 р. 50 к.

Наконецъ то наши города, историческія сокровищницы искусствъ, удостоились блестящаго во всѣхъ отношеніяхъ изданія. Издатели безвкусныхъ книжекъ 'Образованія', о которыхъ я подробно говорилъ уже въ одномъ изъ послѣднихъ номеровъ 'Аполлона', могутъ видѣть теперь, какъ слѣдуетъ издавать монографіи о городахъ русскихъ. Даже издательство 'Краснаго Креста' уступаетъ, со своими книжками 'путеводителями', этому солидному, большого размѣра, съ иллюстраціями тоже большого размѣра, обзору памятниковъ старины по городамъ.

Книга содержитъ не очень обильный, но обстоятельный текстъ фонъ-Эдинга, прекрасно иллюстрированный большими снимками, т. е. составлена по тому же методу, какъ и вся 'Исторія русскаго Искусства' подъ редакціей И. Грабара. Правда, многія изъ этихъ иллюстрацій, несмотря на размѣръ, не отличаются особой художественностью передачи фотографическихъ оригиналовъ (по причинѣ сравнительной дешевизны слоновой бумаги), но репродукціи, хотя и туманныя, все же передаютъ, какъ говорится, 'настроеніе' изображенныхъ памятниковъ, вслѣдствіе хорошаго выбора точекъ зрѣнія и вообще умѣнія снять.

Что сказать о содержаніи книги? Конечно, автору 'Ростова' въ изданіи 'Образованія' слѣдуетъ прочесть эту книгу, осуществленную подъ редакціей И. Грабара, чтобы призадуматься надъ продолженіемъ своихъ мѣщанскихъ описаній...

Единственнымъ упрекомъ, который можетъ быть поставленъ составителю 'Ростова' въ изданіи Кнебеля, является то, что имъ въ главѣ VIII—'Восемнадцатый вѣкъ и эпоха классицизма',—такъ жгало составленной, пропущены многія указанія на постройки этого періода въ Ростовѣ, не говоря уже о томъ, что почти не дано и изображеній этихъ послѣднихъ. Напримѣръ, отчего не воспроизведены хотя бы 2—3 снимка съ чудснаго гостинаго двора Ростовскаго, у собора? Онъ украсенъ

на углахъ столь интересными акаанеоваго орнамента аттиками и фронтонами... Отчего не воспроизведенъ курьезный образчикъ деревяннаго ампира—'Трактиръ Ростовъ'—и не обслѣдованъ домъ Быковыхъ, еще болѣе интересный и богатый образецъ этого стиля? Почему не упомянуты хотя бы многіе интересные дома на улицѣ, ведущей къ Спасо-Яковлевскому монастырю? Въѣздъ здѣсь есть очаровательные купеческіе и чиновничьи особняки. Какъ интересны, напримѣръ, ворота дома съ украшающими ихъ фигурами маленькихъ львовъ. Приложение хотя бы списка-перечни этихъ невоспроизведенныхъ памятниковъ слѣдало бы книгу о Ростовѣ вполнѣ законченной. То же, что объ описаніи Ростова, приходится сказать и объ Угличѣ.

Г. Вельфлинъ. 'Ренессансъ и барокко', переводъ съ нѣмецкаго Е. Лундберга. Изданіе 'Грядущій день'. Ред. А. Л. Вольпскій.

Изъ очень небольшого числа книгъ, посвященныхъ той или иной области исторіи западно-европейскаго искусства, на русскомъ языкѣ (все равно—будь то сочиненія оригинальныя или переводныя), едва ли не на лучшее мѣсто слѣдуетъ поставить недавно вышущее издательствомъ 'Грядущій день' изслѣдованіе Вельфлина—о происхожденіи и сущности барокко (хотя оно и нѣсколько устарѣло—1888 г.). Книга—достаточно большого размѣра, издана не 'роскошно', но красиво. Иллюстрацій немного, но зато онѣ хорошо отпечатанны. Содержаніе книги—очень специально, и потому текстъ—сосредоточенно важенъ, т. е. что называется научно-суховать; но въ хорошемъ переводѣ передана свойственная одному нѣмецкому ученому языку педантическая манера изложенія. Количество свѣдѣній, сообщаемыхъ авторомъ, достаточно велико; библиографія обильна; ссылокъ, указаній, примѣровъ много. Вслѣдствіе всего этого остается впечатлѣніе большой пользы, получаемой отъ прочтенія книги.

Въ ней разсматривается сначала самое значеніе итальянскаго барокко, затѣмъ—значеніе собственно римскаго барокко и опредѣлены границы эпохи. Далѣе перечислены мастера

стиля, выяснено значеніе слова 'бароко' и, наконецъ, приведена обильная литература предмета.

Въ изложеніи сущности смѣны стилей авторъ говоритъ о живописности въ бароко, о монументальности этого стиля ('жолосальное'), о его массивности и о движеніи массъ; наиболѣе подробно разсмотрѣна система пропорцій—и ренессанса и бароко. Причина смѣны стилей составляетъ предметъ спеціального изслѣдованія.

Далѣе разсмотрѣны памятники барочной архитектуры, церковной, дворцовой и, такъ сказать, усадебной (виллы и сады), причемъ въ разборѣ церковной архитектуры разсматриваются вопросы распределенія фасада, трактовки стѣнъ и т. д. Въ дворцовой архитектурѣ также очень четко намѣчаются композиціонныя задачи фасада, манера каждого мастера, опредѣляется каждая деталь. Въ главѣ 'Виллы и сады' разсматриваются отдѣльно типы виллъ—загородной, городской, композиція сада, садовая трактовка дерева, пониманіе сада вообще и многіе другіе интересные вопросы, столь часто иными любителями-лекторами преподаващіеся нашей доврѣчивой публикѣ въ качествѣ собственныхъ теорій...

Такимъ образомъ, появленіе этой книги цѣнно еще потому, что она ограждаетъ насъ и отъ позаимствованныхъ нашими доморощенными 'знатоками' открытій—у иностранныхъ источниковъ безъ указанія таковыхъ...

Книга дешева, полезна, будитъ мысль, а самый методъ изслѣдованія очень поучителенъ. Привѣтствуемъ и рекомендуемъ это изданіе.

*Георгій Лукомскій.*

Музыкальный альманахъ-справочникъ на 1914 г. Изд. 'Бетховенской студіи'. Москва, 1914. 2 тома. Ц. 1 р. 75 к.

Въ первый томъ Альманаха-Справочника вошли различныя статьи по музыкальной эстетикѣ, педагогикѣ, авторскому праву и т. д. Сборникъ подобнаго рода могъ бы явиться цѣлымъ событіемъ нашей культурно-музыкальной жизни. Къ сожалѣнію, Альманахъ московскаго издательства совершенно не со-

отвѣтствуетъ важности инициативы въ такомъ дѣлѣ. На ряду со статьями философски грамотными и мѣстами даже не лишенными интереса, вродѣ 'Принципы формы и содержанія въ музыкѣ'—Б. Шацера и 'Философія музыки'—Г. Ланца, сборникъ заключаетъ въ себѣ рядъ совершенно убогихъ опытовъ доморощенной эстетики. Вотъ пробы писаній этого рода: 'Сила непосредственнаго захвата—вотъ единственный критерій, съ которымъ нужно отходить (!) отъ произведенія искусства' (стр. 70); прекрасное познается въ моментъ вспышки восторга, когда душа композитора рвется изъ его произведенія и сливается съ обнаженной, хаотической, дезорганизованной душой слушателя' (стр. 71,—обѣ цитаты изъ статьи 'О воспріятіи музыкально прекраснаго'—г. Ангерта). 'Мысль о фортепьянныхъ импровизаціяхъ—не новая мысль: объ этомъ искусствѣ упоминается уже у римскихъ писателей (!). Затѣмъ (!) импровизація культивируется съ любовью величайшими музыкальными представителями'... (стр. 108). 'Несостоятельность музыкантовъ сказалась вполне'... предъ лицомъ кинематографа! Ибо 'на сценѣ драма—въ музыкѣ пошлый вальсъ' (стр. 113,—обѣ цитаты изъ статьи 'Искусство импровизаціи'—г. Аргамкова).

Въ статьѣ 'Концертъ', посвящей подзаголовокъ 'догматы экстатическаго эстетизма', г. Шоръ утверждаетъ, что въ религіи 'сплетаются три ленты (!) человеческого духа'—міросозерцаніе, мораль и культъ. 'Ихъ развитіе—непрестанная катастрофа; кровавое иконоборчество; борьба истинъ, предразсудочныхъ въ фантазмѣ абсолютнаго, непогрѣшимыхъ въ граняхъ земной жизни' (стр. 115). Усердно рекомендую эту статью вниманію 'Сатирикона'.

Въ такомъ же духѣ написанъ и прологъ (не предисловіе, замѣтьте, а 'прологъ'). 'Въ огромномъ храмѣ искусства нашъ альманахъ—только часовенка'. 'Передъ святымъ, незримымъ ликомъ, благословеніемъ и проклятіемъ (!) зажжемъ лампаду, неугасимую изъ года въ годъ'. Вотъ ужъ поистинѣ: 'на рубль амбіціи, на грошь амуниціи'.

Есть въ сборникѣ и серьезныя статьи, по темамъ, впрочемъ, годныя болѣе для страницъ

музыкальнаго журнала (гг. Розенова и Виттъ); есть и статьи бойкія, но по характеру скорѣе газетныя и потому также не вполнѣ умѣстныя въ „Альманахѣ“ (гг. Шмулера и Сабанѣва). Въ наиболѣе содержательныхъ, уже упомянутыхъ выше статьяхъ гг. Ланца и Шледера излагаются принципы волюнтаристической музыкальной эстетики. Многія изъ положеній, ими формулируемыхъ, вызываютъ серьезныя возраженія. Такъ, напр., никакъ нельзя согласиться съ попыткой г. Ланца уподобить „эстетическую значимость“ мелодіи значимости теоретическихъ истинъ. Вставъ на такую точку зрѣнія, г. Ландъ приходитъ къ совершенно ложному выводу, что мелодія, вообще не существуетъ ни въ какой моментъ и ни въ какомъ промежуткѣ времени“ (стр. 43). Нельзя согласиться также съ г. Шледеромъ, когда онъ утверждаетъ, что консонирующія послѣдовательности аккордовъ не имѣютъ эквивалентовъ въ реальномъ ряду психическихъ переживаній. Удовлетворенность, по его мнѣнію,—чисто отрицательное понятіе. Настроеніе удовлетворенности возможно лишь, какъ художественный эпифеноменъ... Такой взглядъ на характеръ состоянія удовлетворенности является крупной ошибкой, давно признанной и избѣгаемой современными психологами.

Второй томъ („Справочникъ“) обнимаетъ рядъ краткихъ свѣдѣній о музыкальныхъ учрежденіяхъ и дѣятеляхъ всей Россіи и перечень ноты- и библиографической. Просматривая эти отдѣлы бѣгло, я замѣтилъ въ нихъ, однако, цѣлый рядъ неточностей и пропусковъ. Особенно неряшливо и безтолково составлены: отдѣлы музыкальной библиографіи и проекты примѣрныхъ библиотекъ по музыкальному образованію. Прилагаемая при Альманахѣ-Справочникѣ анкетная брошюра по вопросу о музыкальномъ воспріятіи составлена совершенно не научно. Количество и качество вопросовъ (24 страницы!) завѣдомо исключаютъ возможность собрать годный для научной обработки матеріалъ. Не угодно ли отвѣтить на слѣдующій вопросъ: при одновременномъ существованіи образовъ, переживаній и слухового наслажденія, вызванныхъ музыкой, въ различныхъ комбинаціяхъ, не заглушается ли одна изъ этихъ

психическихъ реакцій остальныхъ, по мѣрѣ усиленія впечатлѣнія отъ дѣящагося музыкальнаго произведенія? (стр. 22). Или: „Возникаетъ ли у Васъ подѣ влияніемъ музыки нежеланіе работать?“ (стр. 25)...

Въ объявленіяхъ объ „Альманахѣ-Справочникѣ“ говорится, что онъ, „давая всѣ знаменія духовной и матеріальной музыкальной культуры“, (!) является настольной книгой для музыкантовъ“. Я склоненъ скорѣе считать появленіе подобнаго сборника знаменіемъ нашей недостаточной культурности. Переимѣшивать серьезные слова о музыкѣ со взятой на прокатъ малограмотной фразеологіей—это ли не соблазнъ, это ли не знаменіе некультурности?

*А. Римскій-Корсаковъ.*

Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen. 6 Aufl. Volksausgabe in 10 Bde. Preis geb. 18 M. Breitkopf u. Härtel. Leipzig. 1912.

Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Briefe. Herausgeg. von Julius Kapp. 14 Bde. Preis geb. 10 M. Hesse u. Becker, Leipzig. 1913.

Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Herausgeg. von Wolfgang Golther. 10 Bde. Preis geb. 15 M. Bong u. Co. Leipzig. 1914.

Столѣтіе со дня рожденія Вагнера и истеченіе 30-лѣтняго срока авторскихъ правъ ознаменовались необычайнымъ количествомъ болѣе или менѣе полныхъ изданій его музыкальныхъ и литературныхъ трудовъ. Многое, что до сихъ поръ находилось въ частныхъ рукахъ—старья, сдѣланныя библиографической рѣдкостью изданія и отдѣльныя части байрейтскаго архива—стали достояніемъ публики, получившей, такимъ образомъ, возможность болѣе независимо судить о жизни и творчествѣ великаго композитора, поэта, критика, мыслителя и реформатора...

Многіе моменты развитія Вагнера получаютъ при ознакомленіи съ подлинными документами совершенно новое освѣщеніе, особенно два періода: періодъ увлеченія идеями „Молодой Европы“ и революціонные 1848—1852 годы. Въ изданіяхъ Гессе и Брейткопфа впервые опубликованъ (у Гессе только содержаніе)

текстъ оперы 'Палермская Послушница' (*Das Liebesverbot*, 1834), сочиненной, по свидѣтельству Вагнера, въ эпоху увлеченія 'Ардингелло' Гейтце; къ революціонному періоду относятся анонимныя статьи изъ *Dresdener Anzeiger* за 1848—49 гг.: 'Республика и Королевство', 'Человѣкъ и существующее общество' и 'Революція'. Кромѣ того, въ обоихъ изданіяхъ помѣщены тексты и эскизы 'Фей' (1832), 'Высокой Невѣсты' (1836), 'Счастливыхъ медвѣдей' (1837), 'Фалунскихъ рудниковъ' (1841), 'Сарадинки' (1841), 'Иисуса Назарянина' (1848), параллельные тексты къ 'Тайнгейзеру' и первые эскизы 'Мейстерзингеровъ', 'Тристана и Изольды' и 'Парсифала'. Въ изданіи Брейткопфа помѣщено множество случайныхъ стихотвореній (52), изъ которыхъ большая часть была до сихъ поръ неизвѣстна. Это изданіе, наиболѣе полное, представляетъ продолженіе стараго десятитомнаго изданія Siegel'я, къ которому прибавились теперь два дополнительныхъ тома. Недурное изданіе Гессе, содержащее нѣсколько очень интересныхъ документовъ биографическаго характера, испорчено неудачнымъ расположеніемъ матеріала—не хронологическимъ, а предметнымъ. Каждый отдѣлъ неизбежно распадается на сильно различающіяся части, пониманіе которыхъ возможно лишь въ хронологической послѣдовательности, въ связи съ измѣнившимися общими воззрѣніями Вагнера. Этотъ недостатокъ не устраняютъ даже сами по себѣ цѣльныя примѣчанія Каппа, предшествующія каждому произведенію и въ нѣсколькихъ словахъ его характеризующія. Наконецъ, по богатству критическаго аппарата и по вѣдшему изяществу лучшимъ изданіемъ воспроизводящее старое, десяти томное изданіе Зигеля. Профессоръ Гольтеръ, извѣстный отличными работами о литературныхъ источникахъ творчества Вагнера, далъ превосходный биографическій и критическій очеркъ (т. I. Предисловіе, стр. 1—314) и цѣльныя примѣчанія (т. X, стр. 1—200), съ параллельными текстами и объясненіемъ цитатъ и именъ. Это изданіе предназначено для большой публики и отражаетъ господствующее отношеніе къ Вагнеру: стараніе по возможности затушевать ту эпоху

его умственнаго развитія, которая странно сближаетъ Вагнера съ ненавистными нѣмецкому бюргерству *Sozial*. Лучшие биографы Вагнера, въ томъ числѣ и Глазенапъ, упорно отрицаютъ значеніе революціоннаго дрезденскаго періода и считаютъ увлеченіе Фейербахомъ и вліянія Рекеля и Бакунина поверхностными и преходящими. Примѣръ тому подалъ самъ Вагнеръ, исключившій изъ изданія 1871 г. свое почитательнѣйшее посвященіе статьи 'Искусство и Революція' Людвигу Фейербаху. Въ изданіи Бонга нѣтъ ни одной статьи революціоннаго періода, а Гольтеръ считаетъ вліяніе Фейербаха, поверхностнымъ и формальнымъ, какъ и всю эпоху 1848—1853 гг. Однако, достаточно сравнить подробно разработанный эскизъ драмы 'Иисусъ Назарянинъ' съ теоретическими статьями 1849—1853 г.г. и подготовительныя работы надъ мѣромъ о Нибелунгахъ (*Die Nibelungen* и *Siegfried's Tod*) съ тетралогіей, чтобы убѣдиться въ силѣ вліянія дѣйствительныхъ гегельянцевъ на творчество Вагнера и въ томъ, что 'Кольцо Нибелунга' относится къ революціонному, а не къ пессимистическому, періоду... Гольтеръ ссылается на собственныя показанія Вагнера въ большой автобиографіи (*Mein Leben*, 1911), но этотъ источникъ далеко не безупреченъ, какъ можно убѣдиться по сопоставленію переписки Вагнера съ болѣе позднимъ изложеніемъ фактовъ (Напр., *Familienbriefe*, стр. 98 и *Leben*, стр. 298, изложеніе эпизода съ Матильдой Везендонкъ и множество другихъ противорѣчій). Своеобразно понимаемая 'байрейтская традиція' старается выставить Вагнера какимъ то небывало самороднымъ гениемъ, свободнымъ 'отъ вліяній эпохи, чуть ли не родившимся на свѣтъ Божій съ готовыми планами музыкальныхъ драмъ; періодъ революціонной ломки и вліяніе нарождающагося социализма совершенно отрицаются; вліяніе Шопенгауера сводится къ 'инстинктивной' идейной симпатіи, и все, что относится къ эпохѣ 'Молодой Европы' и политическаго либерализма, оцѣнивается, какъ 'грѣхи молодости'. Между тѣмъ, умственное развитіе Вагнера отразило всю эволюцію идей Германіи девятнадцатаго вѣка, начиная съ падающаго вліянія романтики ('Свадьба' и

Фей' 1832 г.) и кончая развитіемъ германскаго націонализма въ 80-хъ годахъ. Для вѣрнаго пониманія его жизни и творчества слѣдовало бы попросту, не подвергая его сочиненій односторонней и предвзятой цензурѣ, издать все, что имъ написано и имѣть отношеніе къ его умственному развитію. Но пока литературой о Вагнерѣ «дирижируютъ» изъ Байрейта и архивъ его остается частной собственностью наслѣдниковъ—объ этомъ нечего и мечтать, и ни одно изъ существующихъ изданій сочиненій Вагнера не отличается полнотой, которая соотвѣтствовала бы острому общественному интересу къ творчеству и личности великаго композитора.

Dr. W. Hausenstein *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker. Mit 700 Bildern.* 675 S. 25 Lieferungen à 1 M. R. Piper u. Co. München 1913.

Странное впечатлѣніе производить этотъ увѣсистый томъ, посвященный проблемамъ новой «соціальной эстетики» на основѣ историческаго матеріализма, съ ссылками на французскую школу художественной критики—Прудона, Гюйо, Тена, и цитатами изъ «Капитала», которыя должны оправдать примѣненіе диалектики историческаго процесса къ исторіи живописи, пластики и архитектуры. Искусство, разсматриваемое сквозь призму экономики, «соціологія стиля»—такова тема кропотливаго и мѣстами не лишенаго остроумія изслѣдованія. Исторію искусства авторъ раздѣляетъ, согласно терминологіи сень-симонистовъ, на «органическіе» и «критическіе» періоды. Коммунистическое общество, объединенное въ высшій соціальный синтезъ коллективнымъ хозяйствомъ или общей идеей религіознаго или государственно-правового характера, создаетъ органическое, «монументальное» искусство; искусство «критическихъ» періодовъ, соответствующихъ развитію промышленнаго индивидуализма, дифференцированное, натуралистическое, аналитическое.

Къ первымъ періодамъ принадлежитъ монументальное искусство каменнаго вѣка, Вавилона, Египта, микенское искусство, готика и отчасти барокко; ко второму—эпохи разложе-

нія монументальнаго схематизма и стремленія къ художественному плюзионизму. Человѣческое тѣло взято какъ наиболѣе свободный отъ непосредственнаго воздѣйствія экономики объектъ искусства, и на изображеніи его въ различныхъ эпохи, на стлѣбъ эпохъ въ изображеніи наготы, авторъ демонстрируетъ свои положенія. Анализъ доведенъ вплоть до послѣднихъ теченій въ живописи и захватываетъ творчество Сезанна, Ганса Маре, Матисса, Пехштейна, Франца Марка, и, не высказываясь прямо, авторъ осторожно подводитъ результатъ изслѣдованія къ окончательному выводу, что возрожденіе искусства въ его наиболѣе совершенныхъ, «монументальныхъ» формахъ придетъ вмѣстѣ съ новымъ соціальнымъ синтезомъ, осуществить который призвана современная демократія.

Интересъ книги такъ бы и ограничился возстановленіемъ эстетическаго метода второстепенной цѣнности и сомнительнымъ соціальнымъ прогнозомъ, если бы попытка созданія новой эстетики именно теперь, въ эпоху остраго эстетическаго кризиса, не имѣла глубокаго симптоматическаго значенія. Не подлежитъ сомнѣнію, что мы присутствуемъ при агоніи старой эстетики и зарожденіи новаго монументальнаго искусства; очень показателенъ въ этомъ смыслѣ неожиданный успѣхъ кубизма, въ основѣ котораго лежитъ стремленіе создать объективныя нормы художественнаго воспріятія и каноническія формы выраженія, отличающія монументальное искусство. Несомнѣнно также, что глубокий соціально-экономическій переломъ, совершающійся на нашихъ глазахъ, неминуемо отразится, и уже отражается, на художественной техникумъ и эстетикѣ. Въ этомъ отношеніи авторъ совершенно правъ, и было бы непростительной близорукостью отрицать наличность нарождающихся новыхъ формъ. Но другой вопросъ—справедливость его соціально-эстетическаго прогноза. Демократія, отъ которой онъ ожидаетъ новаго слова въ искусствѣ, не только не создастъ новыхъ формъ, но и вообще, покуда идейнымъ фундаментомъ будущаго соціального синтеза останется эстетически-бесплодное утилитарное матеріалистическое ученіе, искус-

ство будетъ играть въ немъ незавидную прикладную роль. Косвеннымъ доказательствомъ можетъ служить вся европейская демократія, не создавшая, наряду съ широкимъ развитіемъ теоретическаго ученія, ни одного произведенія искусства. Для искусства, и особенно, конечно, для искусства монументальнаго, рожденнаго коллективнымъ паѳосомъ, необходимы иные, болѣе могучіе, религіозные стимулы, какіе давала византійскому и готическому искусству божественная деспотія церкви, или религіозно-государственная идея искусства Мексики, Вавилона, Индіи и Египта. Отъ пресловутой 'религіи человечества' отрешивается самъ социализмъ, а попытки создать тривиальнѣйшую 'прагматическую' религію для практическихъ надобностей, эту, посылающую печать философскаго авантюризма, религію доллара, еще меньше способны дать необходимыя для религіознаго синтеза предпосылки. Если выводы разбираемой книги вѣрны, и съ измѣненіемъ социальнаго-экономическаго уклада жизни родится новое искусство, то этотъ будущій 'футуризмъ' долженъ поискать себѣ иныхъ знаменъ, чѣмъ тѣ, подъ которыми шествуетъ современная социальная демократія.

### 3. Ашкенази.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

### Австрія

Въ кабинетѣ гравюръ будапештскаго музея 'пластическихъ искусствъ' открыта интересная выставка 'современной англійской графики', содержащая 168 произведеній англійскихъ мастеровъ офорта. Особенно удачно количественно и качественно представлены Д. и У. Сатерон, Muirhead, Bone, Юс. Пеннелъ, Эд. и М. Детмоудъ, Франкъ Браунвинъ и др.

Подъ названіемъ 'Большая берлинская выставка 1914 г.' въ Будапештѣ открылась выставка интернаціональной группы акварелистовъ и пастелистовъ.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ городъ Львовъ приобрѣлъ принадлежавшій когда то Яну III дворецъ для помѣщенія въ немъ городского музея. Въ настоящее время происходятъ большія устроительныя работы. Три этажа зданія распределяются подъ собранія: оружія, портретовъ и видовъ города. Двѣ комнаты отводятся подъ богатое собраніе г-жи Helena Dombezanska.

### Италія

15 апрѣля открылась въ Венеціи одиннадцатая интернаціональная выставка. Какъ обыкновенно, она продлится до 31 октября.

Во флорентійскихъ Уффицияхъ въ залѣ автопортретовъ выставленъ въ настоящее время портретъ Делакруа 1850 года, завѣщанный музею П. А. Шерами.

### Испанія

Толедо по случаю трехсотлѣтняго юбилея Греко готовится къ большому празднику. Кромѣ большой выставки картинъ и фотографій съ произведеній художника, предполагается торжественная служба, процессія по городу и ученое засѣданіе въ память Греко. Поднять также вопросъ о постановкѣ памятника.

### Германія

Мюнхенскій Сецессионъ переживаетъ довольно острый моментъ. Событія послѣдняго мѣсяца нарушили мирную жизнь прежнихъ бойцовъ за новое искусство и общаются перемѣны въ ихъ судьбѣ. Помѣщеніе на Königsplatz, столько лѣтъ служившее пристанищемъ Сецессиону, съ будущаго года предназначается правительствомъ для храненія коллекцій античнаго прикладнаго искусства и, такимъ образомъ, становится зданіемъ постояннаго музея. Поэтому въ слѣдующемъ году Сецессионъ принужденъ будетъ искать себѣ новое помѣщеніе, что при величинѣ и популярности выставки сопряжено съ большими затрудненіями. Но болѣе серьезны неурядицы внутренняго характера, выразившіяся въ конфликтѣ среди

членов Сецесиона и выходъ группы молодых, образовавшихъ свой 'Новый Сецесионъ'. Причины этого конфликта неясны, но, по всей вѣроятности, онъ аналогиченъ фактамъ, вызвавшимъ прошлымъ лѣтомъ болѣе громкій скандалъ въ берлинскомъ Сецесионѣ. Въ составъ новообразовавшагося кружка вошли молодые художники самыхъ различныхъ направлений. Здѣсь соединены имена Вейсгербера (предсѣдатель), Пюттнера, Фельдбауера, Каспара, Явленскаго, Генингъ и др... Въ ближайшемъ будущемъ предполагается выставка 'Новаго Сецесиона', причемъ жюри подвергаются не картины, а художники, которымъ, въ случаѣ одобренія, предоставляется право выставлять, что угодно.

Городъ Дрезденъ асигновалъ 450 тысячъ марокъ на устройство музея современной живописи.

9 мая здѣсь открывается памятникъ Шиллеру, работы професора Selmar Werner.

Въ Берлинѣ королевскимъ кабинетомъ гравюръ устроена интересная выставка исторіи цвѣтной гравюры, прекрасно иллюстрирующая развитіе этого искусства съ XV ст. до нашихъ дней.

Тамъ же въ Kunstgewerbemuseum открыта выставка стекла изъ коллекціи Жака Мюзамъ, главнымъ украшеніемъ которой являются нюрнбергскіе бокалы и произведения голландскихъ и германскихъ мастеровъ XVII—XVIII столѣтій. Изъ мелкихъ выставокъ Берлина интересны: въ галереѣ Гурлита (Геттнеръ, Эрбсле и др., между которыми печать отмѣчаетъ Эриха Гекеля) и Кассиреровская выставка декоративныхъ работъ Генриха Науена.

Во Франкфуртѣ на Майнѣ—выставка скульптуръ Фрица Бена; въ мангеймской Kunst-halle—картинъ Вильгельма Трюбнера. Магдебургскій Kunstverein на своей мартовской выставкѣ главное мѣсто отвелъ творчеству Ходлера (интересенъ вещами ранняго періода).

### Франція

Нельзя не радоваться тому интересу къ искусству садоводства, которое еще сохранилось во Франціи. И только во Франціи, кажется...

Общество 'любителей садовъ' объявило конкурсъ на проектъ сада, который долженъ быть разбитъ на землѣ барона Ротшильда. Объявлены три преміи: въ три тысячи, тысячу пятьсотъ и пятьсотъ франковъ.

По окончаніи конкурса въ помѣщеніи общества откроется выставка представленныхъ проектовъ.

Маркиза Арконати-Висконти жертвуетъ въ Лувръ всѣ свои художественныя коллекціи. Въ составъ ихъ входятъ собранія ломбардской скульптуры, итальянской мебели, керамики, эмалей, рядъ картинъ Гирландайо, Луини, 'tondo' Дезидеріо де Сеттиньяно и пр. По желанію дарительницы, ея коллекціи будутъ помѣщены отдѣльно, въ особомъ помѣщеніи. Это обстоятельство въ глазахъ парижской прессы умалываетъ радость обогащенія, ибо образование музеевъ въ музеѣ, столь частое за послѣднее время, грозитъ большими неудобствами и для посѣтителей и для администраціи Лувра.

Недавно умершій художникъ Гастонъ Меленгъ завѣщалъ городу Парижу свой домъ, состояніе и богатые коллекціи художественныхъ произведеній для распредѣленія ихъ по музеямъ Франціи.

Музей Карнавале закрыть по случаю принятыхъ перестроекъ.

Вслѣдъ за ежегодной выставкой художниковъ-декораторовъ, Union Centrale, при поддержкѣ англійскаго правительства, организуетъ выставку современнаго англійскаго прикладнаго искусства. Открытіе выставки приурочено ко времени пребыванія Георга V въ Парижѣ. Программой ея является искусство Англии отъ В. Морриса до нашихъ дней. Экспонироваться будутъ ковры, мебель, витражи, книги и пр. Кромѣ Салона Независимыхъ, въ которомъ наряду съ извѣстными художниками, какъ Синьякъ, Фландренъ, Боннаръ, Лапразъ, Вальта и др., участвуетъ большое количество молодежи, изъ парижскихъ выставокъ слѣдуетъ отмѣтить: выставку французскихъ офортистовъ въ Cercle universel des Arts, выставку Duchamp-Villon, Глезъ, Меценже и др. у André Groult, картинъ и рисунковъ А. Ренуара (à la Ruche des Arts), Берты Моризо (у Манци-Жуайенъ).

Умерли:

Художники: Luigi Chialiva въ Парижѣ, Alexis Lahaue въ Нимѣ, Артуръ Бендратъ въ Дрезденѣ; скульпторы: Юсифъ Гарде въ Парижѣ и Теодоръ Рижье въ Римѣ; граверы: Луи Евгений Мушонъ и Эрнестъ Флоріанъ въ Парижѣ, архитекторъ Юсифъ Шатрусъ въ Греноблѣ. 31-го марта скончался знаменитый живописецъ Губеръ Геркомеръ въ Bodleigh (Девонширъ).

### ROSSICA

Десертный сервизъ Фридриха Великаго. Хранящійся въ Эрмитажѣ знаменитый фарфоровый десертный сервизъ, посланный въ началѣ семидесятыхъ годовъ XVIII в. Фридрихомъ Великимъ въ подарокъ Екатериѣ II, великолѣпнымъ образомъ воспроизведенъ въ только что появившемся богатѣйшемъ изданіи подъ заглавіемъ ‚Berliner Porzellan; Die Manufaktur Friedrich des Grossen, 1763—1786 (Берлинъ, Reimar Hobbing). Это роскошное двухтомное изданіе, составленное Георгомъ Ленцъ, выпущено въ свѣтъ по случаю 150-лѣтняго юбилея существованія королевскаго фарфороваго завода въ Берлинѣ и воспроизводитъ на отдѣльных таблицахъ наиболѣе выдающіяся произведенія послѣдняго въ продолженіе царствованія Фридриха II. Къ такимъ шедеврамъ берлинской Porzellan-Manufaktur, конечно, принадлежит и сервизъ, подаренный Екатериѣ II, главные части котораго воспроизведены въ юбилейномъ изданіи на тринадцати таблицахъ. Какъ извѣстно, авторами замѣчательнаго сервиза являются берлинскіе скульпторы Фридрихъ Эліасъ и Вильгельмъ Христіанъ Мейеры; послѣднему изъ нихъ, очевидно прославившемуся изображеніемъ для сервиза группъ русскихъ народностей, Потемкинъ впоследствии заказалъ громадную бронзовую статую Екатерины, которая послѣ различныхъ перипетій очутилась въ рукахъ

Пушкина и теперь служитъ памятникомъ императрицѣ въ Екатеринославѣ.

Портретъ Павла I, писанный Гейнзиусомъ. Вышла изъ печати монографія о второстепенномъ нѣмецкомъ портретистѣ I. E. Гейнзиусѣ (1740—1812)—Charles Oulmon ‚J. E. Heinsius, peintre des Mesdames de France‘ (Парижъ, Nache & Co)—работавшемъ съ 1779 г. въ Парижѣ и исполнившемъ тамъ большое количество портретовъ. Среди послѣднихъ имѣется изображеніе великаго князя Павла Петровича, хранящееся въ коллекціи Fitz-Henry, репродукція котораго приложена къ книгѣ Шарля Ульмона. Портретъ писанъ масломъ на холстѣ и даетъ бюстъ великаго князя въ синемъ мундирѣ съ краснымъ воротникомъ и въ треуголкѣ. Картина исполнена вѣроятно въ Парижѣ въ 1781 г. во время пребыванія тамъ Павла Петровича съ супругой и, такимъ образомъ, должна быть причислена къ художественному наслѣдію знаменитаго путешественія Comte du Nord по Европѣ. Это наслѣдіе, среди котораго красуются такія замѣчательныя произведенія искусства, какъ прелестная серія четырехъ картинъ Гварди, рисующихъ торжества въ Венеціи по случаю прѣзда великаго князя, и которое полностью наврядъ ли уже приведено въ извѣстность,—замѣтимъ кстати, могло бы служить крайне интересной темой для спеціальнаго художественнаго изданія.

Русскіе художники въ Амстердамѣ. Въ продолженіе ноября и декабря ‚Moderne Kunstkring‘ въ Амстердамѣ устроилъ художественную выставку новѣйшихъ теченій современной живописи, въ которой принимали участіе П. Кончаловскій и П. Машковъ. Картины двухъ послѣднихъ имѣли успѣхъ у мѣстной критики, и въ отзывѣхъ о выставкѣ подчеркивались крѣпость формы и яркій насыщенный колоритъ natures mortes, цвѣтотъ и портретовъ русскихъ художниковъ.

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергій Маковскій.

## СОДЕРЖАНІЕ

Максимиліанъ Волошинъ — Памяти Н. Н. Сапунова . . . . .	5
Федоръ Комисаржевскій — Сапуновъ-декораторъ . . . . .	8
Всеволодъ Дмитріевъ — Мысли о русскомъ мастерствѣ (по поводу выставки произведеній изъ собранія † Н. В. Деларова) . . . . .	17
Сягларть — По маленькимъ выставкамъ Парижа . . . . .	30
Валеріанъ Чудовскій — Книга Фромантена . . . . .	40
Владимиръ Соловьевъ — Театральный традиціонализмъ . . . . .	44

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛІТОНИСЬ

А. Р-въ — Выставки и художественныя дѣла . . . . .	55
У. — 'Школа народнаго искусства' въ Петербургѣ . . . . .	59
Каратыгинъ — Музыка въ Петербургѣ . . . . .	61
Я. Т-дъ — Письмо изъ Москвы, Выставка Сапунова . . . . .	62
Е. Н. — Письмо изъ Гамбурга . . . . .	65
Раоло Виззи — Письмо изъ Італіи . . . . .	66
Вс. Дм., Н. Долговъ, Георгій Лукомскій, А. Римскій-Корсаковъ, З. Ашкенази — Новыя книги . . . . .	68
Художественныя вѣсти съ Запада . . . . .	77
Rossica . . . . .	78

### РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛІСТАХЪ

#### ФОТОТІПІЯ:

Н. Н. Сапуновъ — 'Піоны'.

#### ТРЕХЦВѢТНАЯ АВТОТІПІЯ:

Н. Н. Сапуновъ — Эскизъ декораціи къ пантомимѣ А. Шинцлера 'Шарфъ Колумбинъ'.

#### АВТОТІПІИ:

Н. Н. Сапуновъ — Эскизъ завѣса къ 'Мѣщанину-Дворянину'; Эскизы декорацій: къ оперѣ М. Кузмина 'Пепелона', къ пасторали М. Кузмина 'Голландка Лиза', къ 'Бабаганчику А. Блока: 'Мертвая природа'; 'Цвѣты'; 'Рододендры'; Портретъ Н. Д. Милюти. О. А. Кипренскій — Портретъ. П. О. Соколовъ — Портретъ. В. К. Шебуевъ — 'Св. Іеронимъ со львомъ'. Н. А. Акимовъ — 'Геркулесъ на распутѣ'. А. П. Брюлловъ — Портретъ молодого человека Ѳ. А. Бруни — Этюдъ для картины 'Воздвигеніе мѣднаго змія'. К. П. Брюлловъ — 'Лежащая Венера съ прислужницей'. Т. Г. Шевченко (?) — 'Кадриль въ лазаретѣ'.

### РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

#### АВТОТІПІИ:

Н. Н. Сапуновъ — 5 рисунковъ костюмовъ къ 'Принцессѣ Турандотъ' Карло Гоцци (стр. 10, 11, 13, 14, 15). К. Брюлловъ — Автопортретъ (стр. 21). А. Брюлловъ — Портретъ (стр. 23). П. Соколовъ — 'Скачки' (стр. 27).

---

МАКСИМИЛАНЪ ВОЛОШИНЪ

# ЛИКИ ШВОРЧЕСТВА

## КНИГА ПЕРВАЯ

### СОДЕРЖАНИЕ

Апофеозъ мечты.

Барба д'Оревиля:

I. Жизнь.

II. Личность.

III. Современники о Барба д'Оревиля.

Апри де Ренье.

Поль Клодель:

I. Музы.

II. Клодель въ Китаѣ.

Аполлонъ и мышь.

Лица и маски:

Организмъ театра.

Французскій и русскій театр.

Современный французскій театр:

I. Основные теченія.

II. Драматурги и толпа.

III. Театральные трафареты.

IV. Новые теченія.

Демоны разрушенія и закона:

I. Мечь.

II. Порохъ.

Сизеравъ объ эстетикѣ современности.

Желѣзо въ архитектуру.

Современная одежда.

Пророки и мстители (1905 годъ).

Цена 2 р. 50 к.

ИЗДАНИЕ  
АПОЛЛОНА

## КОНЦЕРТЫ „ТРЕТЬЯГО ТУРНЭ ПО ВОЛГѢ“

подъ управленіемъ СЕРГѢЯ КУСЕВИЦКАГО.

При участіи артистки Импер. Театровъ М. Коваленко (пѣніе), Э. Рислера (ф.-п.), Л. Цейтлина (скрипка), В. Деге (виолончель) и оркестра С. Кусевидкаго

### СОСТОЯТСЯ:

въ РЫБИНСКѢ — 16 апрѣля 1914 г.; въ ЯРОСЛАВЛѢ — 15 и 17 апрѣля 1914 г.; въ КОСТРОМѢ — 18 апрѣля 1914 г.; въ Н.-НОВГОРОДѢ — 20, 21 апрѣля и 15 мая 1914 г.; въ КАЗАНИ — 23, 24 апрѣля и 13 мая 1914 г.; въ СИМБИРСКѢ — 25 апрѣля 1914 г.; въ САМАРѢ — 26, 27 апрѣля и 11 мая 1914 г.; въ САРАТОВѢ — 29 и 30 апрѣля и 9 мая 1914 г.; въ ЦАРИЦЫНѢ — 2 и 7 мая 1914 г.; въ АСТРАХАНИ — 4 и 5 мая 1914 г.

### ВЪ ПРОГРАММѢ КОНЦЕРТОВЪ:

*Гайднъ*—Симфонія № 13. *Бетховенъ*—Симфонія № 3 (героическая). *Веберъ*—Ув. „Оберонъ“. *Берлиозъ*—Фея Мабъ. *Листъ*—Торквато Тассо. *Вагнеръ*—Ув. „Риенци“; Вступленіе къ III акту „Нюрнб. Маст. пѣнія“. *Р. Штраусъ*—„Смерть и Просвѣтлѣніе“. *П. Дюка*—„Ученикъ Чародѣя“. *Чайковскій*—Манфредъ (I-я часть); Франческа да Римини. *Римскій-Корсаковъ*—Ув. „Свѣтлый праздникъ“; Испанское Каприччіо. *Бородинъ*—Ув. къ оп. „Князь Игорь“. *Мусорскій*—Вступленіе къ оп. „Хованщина“; Гонакъ изъ оп. „Сорочинекая Ярмарка“ (въ INSTR. Ю. Сахновскаго). *Лядовъ*—Баба-Яга. *Глазуновъ*—Симфонія № 5. *Скрябинъ*—Симфонія № 2. *Стравинскій*—„Петрушка“. *Бетховенъ*—Концертъ для ф.-п. № 4. *Шуманъ*—Концертъ для ф.-п. К. *Дебюсси*—Арія Лиз изъ „L'enfant prodigue“. *Чайковскій*—Вариаціи на тему Рококо. *Аренскій*—Концертъ для скрипки.

## „THE BURLINGTON MAGAZINE“

ИЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМЕСЯЧНИКЪ.

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

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

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

Систематическій указатель главныхъ статей высылается по требованію бесплатно.

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

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

# КОНЦЕРТЫ С. КУСЕВИЦКАГО.

## МОСКВА

(сезонъ 6-й 1914—1915).

По Средамъ: 22 Окт., 5 и 19 Ноября.

Въ Субботу: 29 Ноября.

По Средамъ: 10 Декабря 1914 г.,  
7 и 21 Января, 11 Февраля 1915 г.

**ВЪ БОЛЬШОМЪ ЗАЛѢ  
БЛАГОРОДНАГО СОБРАНІЯ.**

## ПЕТЕРБУРГЪ

(сезонъ 5-й 1914—1915).

По Средамъ: 15 и 29 Октября, 12 и  
26 Ноября, 13 Декабря 1914 г.,  
14 и 28 Января, 18 Февраля  
1915 г.

**ВЪ ЗАЛѢ  
ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ.**

# ВОСЕМЬ СИМФОНИЧЕСКИХЪ КОНЦЕРТОВЪ

ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ:

А. Никиша, Р. Штрауса,  
А. Боданскаго, Э. Вендель  
и С. Кусевицкаго.

Р. Штрауса, А. Боданскаго,  
Э. Вендель и С. Кусевицкаго.

ПРИ УЧАСТІИ:

Э. Зауэръ, С. Рахманинова, А. Шнабель (ф.-п.),  
Ф. Крейсльеръ, А. Марто (скрипка), оркестра  
С. Кусевицкаго и хора, состоящаго при концер-  
тахъ, С. Кусевицкаго.

Э. Зауэръ, А. Шнабель (ф.-п.), Ф. Крейсльеръ,  
А. Марто (скрипка), хора А. Архангельскаго и  
оркестра С. Кусевицкаго.

Предполагаемые солисты въ „Осужденіе Фауста“ Г. Берлиоза:

И. Алчевскій, артисты Император. театровъ Л. Липковская, Г. Баклановъ (пѣніе).

**Программа концертовъ и цѣны мѣстамъ въ проспектахъ.**

## НАЧАЛО КОНЦЕРТОВЪ

въ 8<sup>1/2</sup> час. веч.

въ 8 час. веч.

РОЯЛЬ ФАБРИКИ К. БЕХШТЕЙНЪ ИЗЪ ДЕПО АНДРЕЯ ДИДЕРИХСЪ.

Абонементные билеты въ нотныхъ магазинахъ Россійскаго Музыкальнаго  
Издательства (Москва, Кузнецкій мостъ, 6; Петербургъ, Морская, 11).

# **DIE KUNST**

ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

СВОБОДНАГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА.

---

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

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

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

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

Цѣна за 3 мѣс. — 6 марокъ.

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

Изданіе **F. Bruckmann A. G. in München.**

ПРОДАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ БОЛЬШИХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.



ПО ВСЕМУ СВѢТУ РАСПРОСТРАНЕНЫ

ДАРМШТАДСКІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ИЗДАНИЯ

„Deutsche Kunst und Dekoration“ ○ ○ ○

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ „Innen Dekoration“

„Stickerei-Zeitung und Spitzen-Revue“ ○

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

„НАСТОЛЬНАЯ КНИГА СОВРЕМЕННОЙ ЖИЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЫ“

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

(съ 900 иллюстраціями)—

бесплатно разсылается богато иллюстрированный проспектъ

**VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT.**

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ

НА ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛЬ

# ЗЕМСКОЕ ДѢЛО.

24 №№ въ годъ.

5-й годъ изданія.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА 8 РУБЛЕЙ ВЪ ГОДЪ СЪ ДОСТАВКОЙ И ПЕРЕСЫЛКОЙ.

Отдѣломъ Самоуправленія Областной Выставки въ Екатеринославѣ журналамъ въ 1910 году присуждены двѣ золотыя медали.—На Дрезденской Международной Гигиенической Выставкѣ въ 1911 году—Почетный дипломъ.—На Всероссийской Гигиенической Выставкѣ 1913 года—малая золотая медаль.

Всесторонняя дѣловая разработка и безпристрастное освѣщеніе принципиальныхъ, практическихъ и техническихъ вопросовъ земскаго хозяйства и управленія.

Въ журналѣ участвуютъ: земскіе дѣятели, депутаты, представители науки, врачи, инженеры, бухгалтеры земскихъ управъ, секретари управъ, статистики и др.

Постоянные отдѣлы: 1) статьи по вопросамъ: финансовымъ и земскаго самоуправления, санитаріи, медицины, благоустройства, страхового и пожарнаго дѣла, народнаго образованія, коопераціи, оцѣночнаго дѣла и др.; 2) сообщенія съ мѣсть; 3) хроника; 4) новые законы; 5) перечни литературы; 6) вопросы и отвѣты; 7) библиографія; 8) сенатская практика; чертежи, рисунки, диаграммы.

Безплатные отвѣты подписчикамъ по вопросамъ юридическимъ и техническимъ. Исполненіе порученій.

Задачи журнала: обслуживаніе интересовъ какъ специалистовъ земскихъ дѣателей, такъ и частныхъ лицъ, интересующихся вопросами земскаго хозяйства и управленія; статьи спеціальныя и популярныя по вопросамъ общественнымъ и экономическимъ.

Подписка принимается въ Главной Конторѣ Редакціи и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи.

ГЛАВНАЯ КОНТОРА И РЕДАКЦІЯ: С.-ПЕТЕРБУРГЪ, КАБИНЕТСКАЯ, 14.

Издатель *Д. Протопоповъ.*

Редакторъ: Членъ Гос. Думы *Л. Великовъ.*

Книжный складъ редакціи исполняетъ порученія по выпискѣ любыхъ книгъ и по составленію библиотекъ на разныя суммы.

Спеціальность—вопросы мѣстнаго самоуправления.

СПИСОКЪ ИЗДАНИЙ РЕДАКЦІИ ВЫСЫЛАЕТСЯ БЕЗПЛАТНО.

# L'ART DÉCORATIF

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

DIRECTEUR : FERNAND ROCHES



ADMINISTRATION & REDACTION  
4, RUE LE GOFF, PARIS (V)  
TELEPHONE 809.02

# L'Art Décoratif

самый обильный иллюстрациями, самый полный и самый живой из художественных журналов. Его специальное заглавие, данное ему пятнадцать лет тому назад и сохраняемое по традиции, уже, чѣмъ его программа. Какъ указываетъ подзаголовокъ: «Журналъ стариннаго искусства и современной художественной жизни», «L'Art Décoratif» является журналомъ, разрабатывающимъ всѣ очередные вопросы искусства, чистаго и прикладнаго, стараго и современнаго.

Въ теченіе 16 лѣтъ «L'Art Décoratif» регулярно печатаетъ обзоръ ежегодныхъ Парижскихъ Салоновъ; въ теченіе 10 лѣтъ посвящаетъ специальные номера Осеннему Салону; въ теченіе 12 лѣтъ даетъ иллюстрированные

отчеты о концертахъ Общества Поощренія Искусства и Промышленности; въ теченіе 8 лѣтъ—обзоры Салоновъ художниковъ-декораторовъ (Павильонъ Марсанъ).

Съ 1911 года «L'Art Décoratif» даетъ иллюстрированную хронику большихъ аукционовъ въ Отель Друо, съ указаніемъ продажныхъ цѣнъ.

Каждое полугодіе «L'Art Décoratif» образуетъ роскошный томъ, свыше 300 страницъ, съ болѣе чѣмъ тремястами иллюстрацій.

«L'Art Décoratif» даетъ въ каждомъ номерѣ одну или нѣсколько красочныхъ репродукцій вѣкъ текста, рассчитанныхъ на обрамленіе.

## ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

28 франковъ (10 руб. 50 коп.) въ годъ.

Подписка принимается: въ конторѣ журнала — 4, rue Le Goff, Paris (5<sup>e</sup>) и въ главныхъ русскихъ книжныхъ магазинахъ.

Въ «L'Art Décoratif» появились обильно иллюстрированныя статьи о: Каррьерѣ, Геренѣ, К. Менье, Ренуарѣ, Лаликѣ, Фантенъ-Латурѣ, Уистлерѣ, Бенарѣ, г-жѣ Бенарѣ, Бланшѣ, Каррьерѣ, Л. Симоиѣ, д'Эспанья, Менарѣ, Каро-Дельваѣ, Шере, Роллѣ, Ле Сиданерѣ, Дюнанѣ, Жомѣ, Альфѣ, Легро, Мари Кассаттѣ, А. Метѣ, Риссельбергѣ, Ропсѣ, Бирдслеѣ, Купкѣ, Котте, Гогенѣ, Энгрѣ, Бакстѣ, Сезаниѣ, Ванъ-Гогѣ, Пуссенѣ, Бреденѣ, Рикарѣ, Сбра, Роденѣ, Греко, Ходлерѣ, Редонѣ, Камиллѣ Клоделѣ, Боннарѣ, Майолѣ, Э. Кроссѣ, Айседорѣ Данканѣ, Дена, Ж. Фландренѣ, многочисленныя статьи о русскомъ искусствѣ, въ томъ числѣ — о выставкѣ русскаго народнаго искусства въ Осеннемъ Салонѣ 1913 года и т. д., и т. д.

Редакторъ: Фернанъ Рошъ.

15 МАРТА ВЫШЛА ВЪ СВѢТЪ И ПОСТУПИЛА ВЪ ПРОДАЖУ НОВАЯ КНИГА  
ИВ. ЛАЗАРЕВСКАГО

**„СРЕДИ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВЪ“.**

ЗАМѢТКИ О РѢДКИХЪ РУССКИХЪ ИЗДАНИЯХЪ, О РУССКОМЪ  
ФАРФОРѢ, СТАРИННОЙ МЕБЕЛИ И ПРОЧ.

ОБЛОЖКА, ФРОНТИСПИСЬ, ЗАСТАВКИ И КОНЦОВКИ ИЗЪ РѢДКИХЪ  
ФРАНЦУЗСКИХЪ ИЗДАНІЙ XVIII ВѢКА.

ЦѢНА 2 РУБЛЯ.

ИЗДАНИЕ ОТПЕЧАТАНО ВЪ ТИПОГРАФІИ ГОЛИКЕ И ВИЛЬБОРГЪ.

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

**„УНДЕРВУДЪ“**

Первая и лучшая машина  
съ виднымъ шрифтомъ.

••

22 наивысшія награды  
за 13 лѣтъ.



Продано свыше 800.000  
машинъ за 14 лѣтъ.

••

Побѣды на всѣхъ конкур-  
сахъ въ быстротѣ письма.

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

ЕДИНСТВЕННЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ДЛЯ ВСЕЙ РОССИИ:

**Г. ГЕРЛЯХЪ.**

ВАРШАВА,  
Чистая, 4.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,  
Невскій пр., 7.

МОСКВА,  
Б. Лубанка, 14.