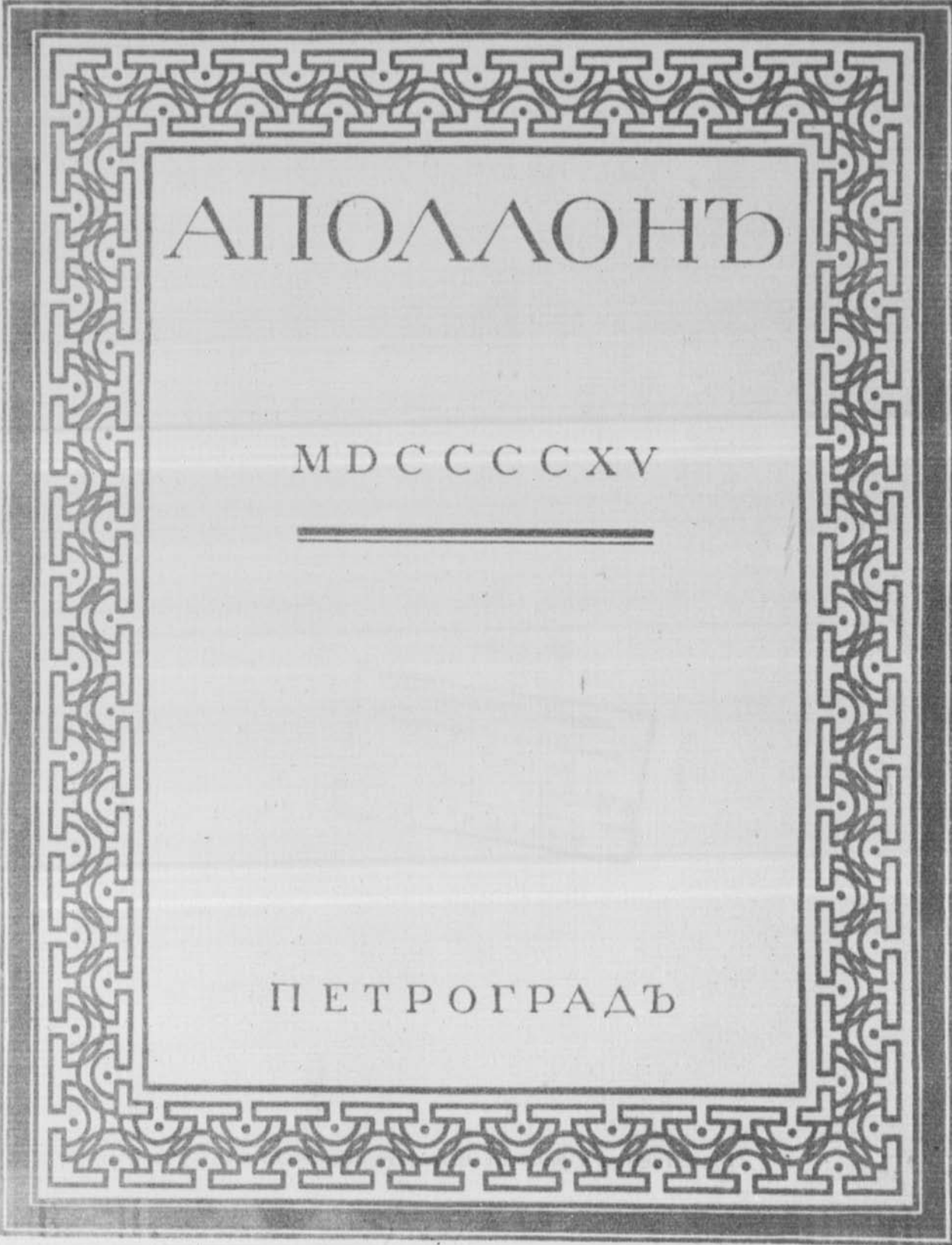




# АПОЛЛОНЪ

MDCCCCXV

---

ПЕТРОГРАДЪ



Г. К. Лукомский. Львовъ. Каплица Боймовъ (1609—1617);  
архит. и скульпт. Я. Шольцъ и Я. Пфистеръ.

G. Loukomski. Lwow. Chapelle Bojmy; construction  
et sculptures de J. Scholz et J. Pfister.

---

## СТИХИ

### СУДЪ

Въ міру ль на вселенское дѣло,  
На Таинство ль въ Богѣ страстибѣ —  
Отчизны соборное тѣло  
Живущій въ немъ ангелъ подвигъ?  
Завѣса — видѣнье дневное:  
Едва въ небесахъ потемнѣло,  
Разверзнется зрѣнье ночное, —  
И вспыхнетъ зіяющій мигъ.

Въ какую крайнюю мѣту  
Метнулъ Міровержець комету,  
Что ликъ изступленный вперила  
Во мракъ и повисла стремглавъ,  
Власы воздымая прямые  
По тверди, гдѣ звѣзды нѣмыя  
Простерли вѣсы и мѣрила, —  
Истцы неоправданныхъ правъ.

И небо приблизилось къ долу,  
И рѣютъ прозрачныя силы,  
Отъ насъ восходящихъ встрѣчая  
И намъ нисходящихъ даря,  
Причастниковъ Чаши вѣщая,  
Отцовъ отмыкая могилы, —  
И души тѣснятся къ Престолу  
И молятъ о плоти Царя.

Земля съ духоноснымъ предѣломъ  
Общается жертвенной мѣной.  
Родимую бранную братью  
Крѣпить сокровенный оплотъ.

И видятъ враги передъ ратью,  
Идушей на подвигъ смиренный,  
Троихъ, въ одѣяннѣ бѣломъ,  
На бѣлыхъ коняхъ, воеводъ.

Случайно ли, мнишь, на шеломахъ  
Свергаются молній изломы?  
На Судъ, гдѣ свидѣтели — Громы,  
Мечъ острый — въ устахъ Судин,  
Народные Ангелы въ спорѣ  
Сошлись о вселенскомъ просторѣ.  
Чей якорь въ незыблемомъ морѣ,  
Въ Софійномъ лежитъ Бытін?

Чья правда? Но сѣнь Іоанны,  
Ковчегъ крестоносцевъ узорный, —  
Червей огнедышащихъ зѣвы  
Вотще пожираютъ соборъ!  
Чья сила? Но перстъ Женевьевы  
Отъ Града, какъ встарь, чудотворный,  
Отвелъ одержимые станы, —  
И явенъ святой приговоръ.

Аминь! Кто за маревомъ дымнымъ  
Сновъ буйныхъ, кощунственнымъ гимномъ,  
Ничтожества славить пустыню,  
Кромѣшную празднуетъ тьму, —  
Сама, Чьей Лазури святыню  
Взоръ чистый живыхъ умиленій  
Впиваетъ съ душою явленій, —  
Пути возбранила ему.

Вячеславъ Ивановъ.



ВОЙНА <sup>1</sup>

Какъ собака на цѣпи тяжелой,  
Тявкаетъ за лѣсомъ пулеметь,  
И жужжать шрапнели, словно пчелы,  
Собирая ярко красный медъ.

А вдали , ура! — какъ будто пѣнье  
Трудъ дневной окончившихъ косцовъ.  
Скажешь — это мирное селенье  
Въ самый благодный изъ вечеровъ.

И поистинѣ свѣтло и свято  
Дѣло величавое войны.  
Серафимы, ясны и крылаты,  
За плечами воиновъ видны.

Тружениковъ, медленно идущихъ  
На поляхъ, омоченныхъ въ крови,  
Подвигъ сѣющихъ и славу жнущихъ,  
Нынѣ, Господи, благослови.

Какъ у тѣхъ, что огнулись надъ сохою,  
Какъ у тѣхъ, что молятъ и скорбятъ,  
Ихъ сердца горятъ передъ Тобою,  
Восковыми свѣчками горятъ.

Но тому, о Господи, и силы  
И побѣды царскій часъ даруй,  
Кто поверженному скажетъ: ,Милый,  
Вотъ, прими мой братскій подѣлуй!.

Н. Гумилевъ.

## СТАРИННОЕ ЗОДЧЕСТВО ГАЛИЦИИ

ГЕОРГІЙ ЛУКОМСКІЙ



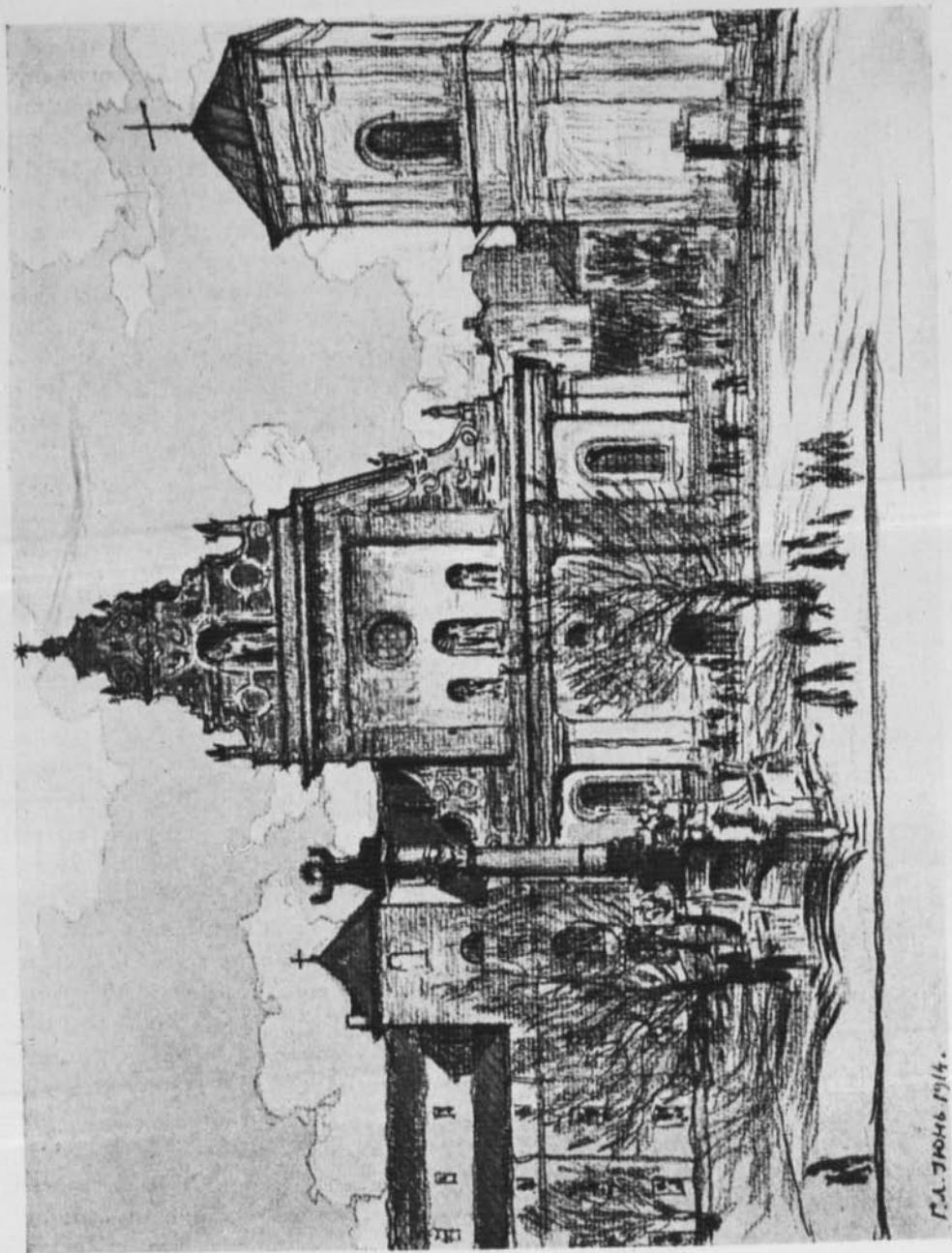
ЕДАВНІЯ Австро-Венгерскія владѣнія, именовавшіяся донинѣ королевствомъ Галиціей и герцогствомъ Буковиной, состоятъ изъ нѣсколькихъ областей, отличающихся другъ отъ друга своею былою принадлежностью разнымъ странамъ и, главное, своей національной окраской. Различная историческая судьба, различія племенные, религіозныя, культурныя не могли не наложить своего отпечатка и на виѣшній обликъ этихъ областей, въ частности—на мѣстное зодчество. Расположенная на сѣверо-западѣ, съ Краковомъ въ качествѣ главного города, бывая и притомъ существеннѣйшая часть Польскаго королевства—потомъ, временно, самостоятельная Rzecz pospolita—во всякомъ случаѣ и теперь остается вполнѣ польскою областью. Также—и области бывшаго Сандомірскаго воеводства, вошедшія въ составъ „Галиціи“. Лежащая на юго-востокъ отъ нихъ собственно Галиція (и Лодомерія) со Львовомъ въ центрѣ—искони русскій край (бывшее Русское воеводство), 400 лѣтъ принадлежавшій, однако, Польшѣ и потому принявшій многое отъ польской культуры, особенно въ строительствѣ городовъ. Конечно, деревня сохранила, благодаря незабываемымъ устоямъ религіознаго характера, больше самобытныхъ чертъ и въ искусствѣ; поэтому церкви галиційскихъ селъ, эти извѣстные уже по многимъ описаніямъ (Грабарь, Волковъ, Щербаковский) и чрезвычайно любопытныя сооруженія, столь похожія на украинскія деревянныя церкви Кіевской, Полтавской, Харьковской, Черниговской и другихъ губерній, а отчасти напоминающія и строительство нашего сѣвера,—являются главною достопримѣчательностью Галиціи и притомъ почти единственною, такъ какъ жилия сооруженія, хаты, мало интересны въ художественномъ отношеніи. Наконецъ, еще южнѣе и отчасти восточнѣе, въ Буковинѣ и смежныхъ съ нею областяхъ (въ Сѣверной Молдавіи, въ Угорской Руси, Бойковщинѣ), видны уже нѣкоторыя самостоятельныя черты въ зодчествѣ, главнымъ образомъ, въ зодчествѣ сельскомъ.

Городское строительство во всѣхъ этихъ областяхъ почти всюду характеризуется воспріятіемъ культуры польской—будь то памятники архитектуры готической (возведенныя даже мастерами-иѣмцами), будь то постройки эпохи ренессанса, обязанныя своимъ возникновеніемъ прекраснымъ итальянскимъ зодчимъ, или же, наконецъ, иныя постройки. Во всякомъ случаѣ, если нѣкоторыя изъ этихъ сооружений (еврейскія синагоги, армянскія церкви) и не имѣютъ вполнѣ польскаго облика,



Г. К. Лукомский. Львовъ. Успенская (Валахская) церковь (1561 г., архит. Павелъ Римлянинъ и Войцехъ Капиносъ) и колокольня, построенная Конст. Кориактомъ подъ набл. Петра Барбона (1580 г.).

Г. К. Лукомский. Львовъ. Еglise de l'Assomption (Valaque), construite par Paul le Romain et W. Kapinos, et clocher, construit par Const. Korniaet et P. Barbon.



Г. К. Лукомский. Львовъ. Костелъ Бернардинцевъ (1600—1630);  
архит. Павелъ Рамзинъ (? 1618); башня XV в.

О. Лукомский. Еglise des Bernardins, construction de Paul le  
Romain; tour du XV s.

то все же характеръ ихъ остается обще-европейскимъ, и ничего специфически-русского въ нихъ нѣтъ. Съ другой стороны, отъ времени русскаго владычества на Руси Червонной (1250—1340) не уцѣлѣло совершенно никакихъ построекъ. Такимъ образомъ, все строительство Галиціи и Буковины легко членится на двѣ области, благодаря самому характеру воздѣйствія культуры, на зодчество городское и сельское. При этомъ послѣднее надо понимать исключительно въ смыслѣ крестьянскаго строительства русиновъ, молдаванъ и др. народностей, вѣры православной и униатской, такъ какъ постройки усадебныя, крѣпостныя и церковныя (католическаго культа) въ большей части этого края должны быть отнесены скорѣе къ первой области зодчества, т. е. возникшей подъ вліяніемъ польской культуры.

## 11

Памятники готическаго зодчества—наиболѣе древніе изъ всѣхъ, сохранившихся въ Галиціи до нашихъ дней. Какъ мы уже упоминали, во всемъ краѣ не уцѣлѣло никакихъ остатковъ древне-русской архитектуры, тогда какъ въ сосѣдней Волыни, благодаря, вѣроятно, меньшему разоренію отъ татарскихъ набѣговъ, осталось много частей храмовъ древнѣйшаго періода Руси (церкви и соборы во Владиміръ-Волынскомъ, въ Овручѣ и др.).

Нѣтъ въ Галиціи и построекъ такъ называемаго романскаго стиля, которыхъ въ Привислинскомъ краѣ, однако, немалое количество. Только костелъ-часовня св. Андрея и св. Войцѣха въ Краковѣ, перестроенные остатки армянской церкви во Львовѣ, да еще два-три зданія—вотъ все, что сохранилось здѣсь отъ XIII—XIV столѣтій. Лучшіе памятники этой эпохи позднѣе были цѣликомъ перестроены.

Галиційскіе памятники готики также не принадлежать къ числу болѣе типичныхъ по своимъ польскимъ особенностямъ. Конечно, нѣкоторыя изъ краковскихъ церквей и иныхъ построекъ—не только лучшія въ Польшѣ, но вообще единственныя въ своемъ родѣ (напримѣръ, такъ называемый Barbakan или Rondel въ Краковѣ), но все же куда характернѣе двунаосные небольшіе костелы, сложенные изъ кирпича, въ мѣстечкахъ и селахъ Русской Польши (въ Вислицѣ, Стопницѣ, Хыбицѣ, костелы м. Шанецъ, Строжиски и др.). Такихъ церквей, полныхъ уютиности, скромныхъ, но очень своеобразныхъ въ планѣ и любопытныхъ конструкціей арокъ и сводовъ на расположенныхъ въ центрѣ столбахъ,—мало въ Галиціи: два-три костела и то ближе къ границѣ съ Русской Польшей. Послѣдніе, правда, характеризуются своеобразнымъ оттѣнкомъ, именуемымъ System Krakowskim (костелы мѣстечекъ Beszowa, Scalmierz, Bodzentyn). Однако, и этихъ краковской системы (щипцовые фронтоны) костеловъ больше, напримѣръ, въ Кѣлецкой губ., нежели въ ближайшихъ окрестностяхъ Кракова. Конечно, ко-



стелы самого Кракова не идутъ въ сравненіе: они являются особо интересными и богатыми сооруженіями готики; напимѣръ, очень характерны фронтоны костела Доминиканцевъ и костела Божьяго Тѣла, на Казимѣржѣ въ Краковѣ и др.

Къ постройкамъ готическаго облика нужно отнести и крѣпости или, вѣрнѣе, замки (Барановъ, Подгорцы, Жолкевъ). Но если мы пока оставимъ въ сторонѣ Краковскія стѣны, башни и нынѣ укрѣпленія, то и въ этомъ отношеніи окажутся гораздо болѣе богатыми другія области Польши, лежащія внѣ предѣловъ Галиціи, даже наша Подолія и Бессарабія, сплошь усѣянныя выдающимися сооруженіями замковаго (крѣпостнаго) характера. Ни замковъ, подобныхъ находящимся въ Черскѣ, Хенцинахъ, Огородницѣ, ни фортецій, равныхъ Каменецъ-Подольской или, даже, Хотинской, Сорокской, Сатановской и т. п., — въ Галиціи мы почти не встрѣтимъ.

Зато, продолжая далѣе нашъ обзоръ построекъ, мы встрѣтимъ область, очень богато представленную въ Галиціи и, пожалуй, нѣкоторыми образцами равную только выдающимся сооруженіямъ другихъ частей Польши. Напимѣръ, съ постройками стиля ренессанса (въ Польшѣ вообще довольно поздними, т. е. относящимися къ XVI и даже XVII вѣкамъ), находящимися во Львовѣ и въ Краковѣ, можно сравнить лучшіе примѣры польскаго ренессанса: ратушу въ Познани, замокъ б. Пястовъ въ Бржегѣ, ратушу, домъ епископовъ и частныя дома въ Казимѣржѣ и, наконецъ, варшавскія дворцовыя постройки.

Впрочемъ, для искусства Польши характернѣе вообще ренессансъ не итальянскаго оттѣнка (какъ нѣкоторыя строгія по обработкѣ стѣны каплицы во Львовѣ, — напимѣръ, каплица Кампьяновъ), а ренессансъ, подвергнутый переработкѣ мѣстными художниками и получившій удивительно своеобразный колоритъ. Украшенные пилястрами, часто трехъярусными, фасады домовъ, сплошь покрытые рустовкою или даже лѣпкою (городскіе дома во Львовѣ), менѣе типичны для характера чисто польскаго зодчества этой эпохи.

Болѣе своеобразны дома и замки-дворцы (а таковыхъ въ Галиціи очень много), отличающіеся сравнительной простотой обработки стѣнъ, но чрезвычайно богатые въ своей вѣнчающей части (надъ карнизомъ). Подобно знаменитымъ краковскимъ Сукенницамъ, вдоль всѣхъ фасадовъ которыхъ тянется аттикъ, состоящій изъ загибающихся спиралью фронтоновъ по бокамъ и уставленный колонками, и галиційскій замокъ въ Барановѣ, и ратуши въ Тарновѣ (и вблизи Галиціи — въ Сандоміръ), и замокъ въ Жолкевѣ, и руины замка въ Старомъ Селѣ (близъ Львова), да и многіе другіе образцы зодчества (даже синагоги, архитектурная обработка которыхъ несомнѣнно возникла подъ вліяніемъ этихъ польскихъ элементовъ, — напимѣръ, синагога въ Жолкевѣ), — всѣ эти сооруженія построены въ типичнѣйшемъ польскомъ ренессансномъ характерѣ. Даже далѣе и глубже въ Россію — замки въ Острогѣ (князя Острожскіе владѣли землями и строили также и на Руси



Червонной), въ Луцкѣ (малый или нижний замок, нымѣ синагога) и др. отражаютъ на себѣ это польское ренесансное вліяніе. Тамъ правились эти элементы стиля, представлявшаго соединеніе ренесансныхъ началъ, и притомъ какъ будто ренесанса германскаго, съ деталями бароко.

Германское вліяніе въ церковномъ строительствѣ этой эпохи сказывается уже съ бесспорной ясностью: костелъ Бернардинцевъ во Львовѣ, по своему фронтоу, является однимъ изъ лучшихъ примѣровъ вліянія германскаго зодчества на архитектуру Польши и Галиціи (очевидно, итальянцемъ П. Римлининомъ возведена нижняя часть фасада и остальной корпусъ, а шпиль, шпиль, фасада, явно германскій, построенъ не имъ). И болѣе того: вліяніе баварско-тирольскихъ куполовъ и главокъ даже на формы православныхъ церквей XVII—XVIII вѣковъ Галиціи (и Украины также) есть, безъ сомнѣнія, результатъ воздѣйствія западно-европейскаго искусства, дошедшаго вплоть до церквей восточной Украины, банныя покрытія которыхъ (даже въ Харьковской губ.) ничто иное, какъ пришедшее, въ свою очередь, изъ Галиціи и Польши барочное воздѣйствіе архитектуры Сѣвера Италіи, Тироля, Баваріи и т. п. Ничего самостоятельнаго, украинскаго, въ этихъ формахъ, вѣдь, нѣтъ...

Возвращаясь къ обзору памятниковъ послѣдующей за ренесансомъ эпохи, мы приблизимся, наконецъ, къ такимъ львовскимъ и провинціальнымъ сооруженіямъ, которыя лягутъ для всего края наиболѣе выдающимися (если опять исключить пока краковскія достопримѣчательности). Итальянское бароко, привитое мѣстному строительству въ XVIII вѣкѣ и насаждаемое, какъ это ни странно, виѣ участія самихъ мастеровъ-итальянцевъ,—даетъ намъ образцы чрезвычайной пышности композиціи и художественной тонкости выполненія (вазы, фигуры, детали, вообще вся «лѣпка»). Церкви и костелы Львова (столь близкіе по характеру зодчества сооруженіямъ Почаевской лавры, Бердичевскому монастырю, Каменецъ-Подольскимъ и Кременецкимъ церквамъ, повидимому, благодаря общему строителю Я. де Витте), ратуша въ Бучачѣ, а въ Краковѣ костелъ Piłagów — все это архитектура, возникшая по указаніямъ польскихъ магнатовъ-воеводъ Потоцкихъ (Юсифа и Николая), бывшихъ и руководителями строительства.

Въ частновладѣльческомъ строительствѣ эта эпоха сказалась слабѣе. Можно указать лишь на нѣсколько отдѣльныхъ усадебъ и городскихъ домовъ.

Наконецъ, стиль классицизма получилъ въ Галиціи совершенно ничтожное выраженіе. Нѣсколько усадебъ, два-три костела—вотъ и все, что было возведено въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣковъ, въ эпоху особенно безпокойную именно для этой провинціи Польши, находившейся въ гораздо болѣе неблагоприятныхъ условіяхъ, нежели, напримѣръ, Варшава, Гродно, Люблинъ, Бѣлостокъ, Сѣдлецъ и т. п., гдѣ, какъ извѣстно, въ концѣ XVIII и первыхъ годахъ XIX столѣтій возникло очень много прелестныхъ и цѣнныхъ классицистическихъ сооружений.

На совершенно исключительное мѣсто, особнякомъ отъ остальныхъ городовъ Галиціи, надо поставить Краковъ. Въ Галиціи кое гдѣ есть постройки, равнодѣльные краковскимъ, но другого такого города, какъ цѣлаго, нѣтъ ни одного во всей Польшѣ. Ни Тарновъ, ни Ярославъ, ни тѣмъ болѣе Перемышль не могутъ, конечно, быть описаны наряду съ Краковомъ при обзорѣ галиційскихъ городовъ.

Уже въ 1319 г. Краковъ былъ городомъ ‚короначіоннымъ‘ и мѣстомъ вѣчнаго упокоенія королей; онъ оставался таковымъ почти до послѣднихъ дней независимости польскаго государства.

Особенно много сдѣлалъ для строительства Кракова Казиміръ Великій: онъ окончилъ постройку Вавельскаго замка, кафедральнаго собора (св. Маріи); онъ же началъ постройку знаменитыхъ Сукенницъ (на рынокѣ); при немъ возведены были почти всѣ стѣны, башни и многіе костелы. Краковъ становится далѣе настоящей столицей государства, средоточіемъ жизни страны; по его улицамъ тянутся торжественныя шествія посольствъ, у его воротъ устраиваются триумфальныя въѣзды съ трофеями побѣдъ. Близъ замка на Вавелѣ располагается весь дворъ, сенаторы. Краковъ является свидѣтелемъ соединенія Литвы съ Польшею (здѣсь состоялось бракосочетаніе Ягелла съ Ядвигаю) и черезъ нѣсколько лѣтъ становится средоточіемъ не только жизни, но и науки и просвѣщенія—благодаря основанію ягеллонской Академіи. Ко времени Ягеллоновъ (особенно Казиміра Ягеллончика и Сигизмундовъ) Краковъ сталъ однимъ изъ лучшихъ городовъ Европы. Обновленный, въ стилѣ итальянскаго ренесанса, Вавельскій замокъ оказался одной изъ красивѣйшихъ построекъ всей Польши. Особенно богатъ его дворъ, образуемый тремя этажами аркадъ. Да и донинѣ даже остатки этого замка представляютъ цѣнный памятникъ европейскаго зодчества XVI столѣтія.

Но недолго оставался Краковъ столицей Польши. Уже въ 1609 г. Сигизмундъ III перенесъ свою резиденцію въ Варшаву. Хотя собственно упадокъ Кракова можно бы датировать уже 1565 годомъ, когда запрещенъ былъ вывозъ польскихъ издѣлій за границу. Опустѣлъ Вавель, и замерла жизнь въ городѣ. Лучшія сооруженія, если не были преданы забвенію, то просто не могли уже быть поддерживаемы, какъ прежде. Въ Вавелѣ поселился каштелянъ краковскій; Сукенницы очень пострадали отъ пожара; въ половинѣ XVIII вѣка шведы значительно попортили многія постройки и, взятый поляками обратно, Краковъ представлялъ уже картину полного разгрома. Особенно пострадали стѣны крѣпости. Позже Краковъ много разъ подвергался нападенію войскъ разныхъ государствъ. Всѣ послѣдующія, относящіяся къ XVIII вѣку, событія, которыя онъ пережилъ, особенно отразились на видѣ его построекъ.

*Г. К. Лукомскій. Краковъ. Вавель.**G. Lukomski. Cracovie. Wawel.*

При Станиславѣ-Августѣ Понятовскомъ многія постройки были возстановлены и исправлены. Но печать какой то неисчерпаемой грусти и понынѣ замѣтна рѣзко въ каждомъ углу города, на каждой площади, улицѣ. Эта тоска и тишина почти мертвенная царитъ почти всегда въ Вавелѣ, у подножія его стѣнъ, въ соборѣ, полномъ гробницъ королевскихъ, и только возгласы солдатъ, расквартированныхъ въ Вавелѣ и, кстати, лишь недавно до войны выведенныхъ изъ замка, нарушаютъ эту тишину...

Но грусть безысходная—не только въ общемъ видѣ города; она разлита и въ каштановыхъ аллеяхъ, кольцомъ окружающихъ его вдоль старыхъ стѣнъ, и въ церквяхъ, темныхъ, понурыхъ. Даже въ коричнево-красномъ тонѣ стѣнъ готическихъ костеловъ и черныхъ крышахъ ихъ чувствуется какая то зловѣщая, будто мистическая острота. Таковъ общій обликъ Кракова. Живописныя окрестности, виды холма Вавельскаго, тѣнистыя ален парковъ, покрытая налетомъ времени старина—дѣлаютъ его, однако, очень привлекательнымъ и полнымъ обаянія для любителя древности, а для поляка въ особенности. Дѣйствительно, здѣсь все, на каждомъ шагѣ, говоритъ объ исторіи края, о художественномъ творчествѣ его народа...

Хотя послѣ 1816 года начаты были работы по возстановленію нѣкоторыхъ построекъ и обновленъ Вавельскій замокъ, стоявшій столько времени пустымъ, многое навсегда испорчено неумѣлой поправкой. Такъ перекрыты заново чудесныя башни кафедральнаго собора, многіе костелы совершенно разрушены, много стѣнъ и башенъ варварски стерты съ лица земли. Даже старую ратушу разобрали. Послѣ возстанія 1830 года Краковъ снова пострадалъ: въ Вавельскомъ замкѣ расположились солдаты; выломаны были великолѣпныя двери и окна, разбиты мраморныя каминны, замазаны фрески и лѣпныя работы; все наиболѣе цѣнное было

просто вывезено въ Вѣну; Краковъ сталъ обыкновеннымъ губернскимъ городомъ. Возстаніе 1848 года не отразилось на состояніи построекъ, больше вреда причинилъ пожаръ 1850 года. Въ 1869 году восстановлено было зданіе стараго университета (нынѣ бібліотека), въ 1879 — отреставрованы Сукенницы.

Юбилей многовѣкового существованія Кракова ознаменованъ восстановленіемъ Вавеля, въ качествѣ дворца. Краковъ теперь все таки духовная столица края, какъ Львовъ—центръ административной и промышленной жизни Галиціи. Къ Кракову обращены глаза поляковъ; Краковъ по прежнему 'сердце Польши'. Но сердце обезкровленное, еле бьющееся.

Перечислимъ вкратцѣ наиболѣе выдающіяся изъ уцѣлѣвшихъ достопримѣчательностей бывшей столицы. Стѣны, башни (особенно башня надъ Флоріанскими воротами) и Rondel (Barbakan) передъ ними — остатки старинны средневѣковой, которая, какъ мы видѣли, и должна быть представлена въ Краковѣ наиболѣе богато, такъ какъ строительство города развивалось особенно до XVI вѣка.

Barbakan — сооруженіе единственное въ своемъ родѣ во всемъ мірѣ. Это памятникъ военного искусства: огромный фортъ, служащій для охраны стоящихъ за нимъ воротъ. Когда то такихъ воротъ было восемь, а башенъ—до сорока. Вѣроятно, и такихъ Барбакановъ было нѣсколько. Архитектура Барбакана очень интересна. Это круглая стѣна съ бойницами и зубцами, перекрытая невысокой крышею и снабженная рядомъ дозорныхъ вышекъ, увѣчаныхъ теперь остроконечными шатрами. Ворота обдѣланы въ видѣ одноарочнаго портала изъ дикаго камня, готическаго стиля. Въ смыслѣ деталей, интересъ представляютъ каменные зубчатые кронштейны, поддерживающіе выступъ верха стѣны. Уцѣлѣвшія башни очень красивы, благодаря перекрывающимъ ихъ шатрамъ, конечно, позднѣйшаго времени. Готическія детали украшеній — первозданныя. Прелестны вставленные въ стѣны статуи, гербы и особенно кронштейны карниза. Далѣе къ постройкамъ готическимъ надо отнести находящійся на рынкѣ костелъ св. Маріи. Онъ украшенъ двумя огромными и массивными колокольнями разнаго характера. Особенно красива лѣвая, болѣе высокая, 'Маріатская', 87 метровъ высоты, съ исключительно интересною, легкою, затѣйливою вышкой. Основанный еще въ 1226 году, костелъ пережилъ всѣ ужасы исторіи города, но, къ счастью, сохранилъ и свои архитектурныя формы и скульптурные памятники (много замѣчательныхъ гробницъ, алтарь-триптихъ работы Вита Ствоша, неплохіе витражи XVI вѣка). Къ большому сожалѣнію, стѣны собора, расписанныя по картонамъ Яна Матейка,—надо признать попорченными: роспись неудачна, и внутренность костела теперь не носитъ уже такого впечатлѣнія суроваго величія, какъ прежде. Говоря о видѣ Маріатскаго костела, нельзя не остановиться подробнѣе на описаніи его куполовъ и, вообще, не отмѣтить большой доли живописности, заключающейся въ рядѣ облѣпившихъ костелъ капеллъ и домовъ. Что касается башенъ или, вѣрнѣе, главокъ, ихъ увѣчающихъ, то архитектура ихъ, различная на каждой, столь любопытна, что по-



Г. К. Лукомский. Львовъ, Капелланский соборъ Св. Юра (Георгія),  
оск. еписк. А. Шенгелица въ 1746 г.; архит. Янъ Де Витте.

G. Loukomski. Lwow. Cathédrale de St. Georges, fondée en  
1746 par Mgr. A. Szepietcki; construction de J. de Witte.





Г. К. Лукомский. Львовъ. Порталь костела Доминиканцевъ, постр. въ 1749 г. (реставр. въ 1778 г.)  
 Йос. Потоцкимъ, по проекту Яна Де Витте.

G. Loukomski. Lwow. Portail de l'église des Dominicains, constr. par Jos. Potocki, sur les plans de J. de Witte.



родила даже рядъ легендъ, быть можетъ, имѣющихъ и правдоподобное исходное начало и указывающихъ на большой интересъ, проявленный въ свое время гражданами къ этому сооруженію.

Лѣвая башня, болѣе высокая, увѣнчана стройнымъ, узкимъ, пирамидальнымъ шатромъ, у основанія котораго поставленъ цѣлый рядъ меньшихъ и притомъ двойныхъ вышекъ тоже шатрово-конусообразнаго вида, образующихъ кольцо заостренныхъ башенъ. Въ верхней части главнаго шатра—помѣщена круглая ажурная корона польскихъ королей.

Костелъ св. Войцѣха, частью—романскаго стиля, одинокая башня бывшей ратуши, рядъ домовъ (такъ называемыхъ kamienic) вокругъ площади (нѣкоторые очень интересны, напримѣръ, «сѣрая каменница» съ типичной аттикою и дворцы Cellarysch, домъ pod Ewangelistami, pod Krókiem, palas pod Baranami, dom Bonerów) и, наконецъ, Сукенницы (Sukiennice)—вотъ постройки, образующія Краковскій «рынокъ», зодческое цѣлое, едва ли имѣющее много себѣ подобныхъ во всей Европѣ.

Сукенницы особенно интересны, какъ типъ гостинаго двора, основаннаго еще въ средніе вѣка. Возникновеніемъ своимъ онѣ обязаны несомнѣнно ряду лавокъ, впоследствии перекрытыхъ общею кровлею. Первоначально Сукенницы служили просто складочнымъ пунктомъ. Въ 1559 г., послѣ пожара, это средневѣковое сооруженіе было перестроено въ стилѣ ренессанса. Но постепенно зданіе разрушалось, и лишь въ 1879 году его вновь подвергли реставраціи... Стилѣ Сукенницъ (половины XIV столѣтія) является настолько своеобразнымъ и существеннымъ въ исторіи развитія формъ польской архитектуры эпохи ренессанса, что представляется нелишнимъ остановиться подробнѣе на описаніи этого сооруженія.

Итальянскій мастеръ Пандрацци, реставровавшій Сукенницы, и Джакомо Падовано, построившій аттикъ, обходящій все зданіе, были, очевидно, основателями этого типичнаго польскаго приѣма. Аттики изъ разорванныхъ фронтоновъ, заканчивающихся волютами, между которыми возвышается столбикъ, украшенный подобіемъ вазы, арочный поясъ подъ этимъ шпиремъ—все это вмѣстѣ образуетъ обрамленіе зданія, прихотливое, нарядное и очень согласующееся съ его назначеніемъ. Ярkokрасный тонъ кирпича и свѣтложелтая штукатурка создаютъ гамму красокъ, напоминающую архитектуру домовъ Болоньи, Падуи и, особенно, Модены. Въ нѣкоторыхъ деталяхъ проглядываютъ, положимъ, и элементы мѣстные, скорѣе сѣверныя детали германскаго ренессанса, но и эти спорныя части въ такой же мѣрѣ могутъ быть отнесены и къ стилю поздняго французскаго ренессанса (стиль Henri IV и даже отчасти Louis XIV). Въ общемъ, Сукенницы—сооруженіе очень своеобразное и послужившее прототипомъ для многихъ подобныхъ построекъ въ Польшѣ. Реставрація (конца XIX столѣтія), надо отдать справедливость, была сдѣлана отлично. Слабѣ роспись въ залахъ и не всегда удачна скульптурная отдѣлка.

Неподалеку отъ Маріатскаго костела—небольшой костелъ св. Варвары (XIV в.), любопытный каплицею («Ogrojcow'a caplica»), типичной для поздней польской готики.

Башня ратуши подымается одиноко; она связана лишь переходомъ и гауптвахтой съ Сукенницами и напоминаетъ о снесенной безъ всякой надобности въ 1820 году самой ратушѣ. Куполъ на башнѣ — позднѣйшій (1686 г.).

Въ общемъ, вся площадь, полная историческаго интереса, говорить о дѣяніяхъ польскаго народа, о вкусахъ его и о вершинахъ художественнаго творчества, которыхъ онъ достигъ въ XIV—XVI вѣкахъ. По дорогѣ въ Вавель находится костелъ Францисканцевъ, заложенный въ XIII вѣкѣ и извѣстный находящимися здѣсь stalls, одними изъ лучшихъ въ Европѣ. Станиславъ Выспянский положилъ немало труда въ теченіе послѣднихъ лѣтъ своей жизни (въ концѣ XIX столѣтія) на возстановленіе этого костела. Его творчеству принадлежатъ витражи и—правда, не совсѣмъ удачная—роспись костела.

Въ галереѣ, близъ костела, сохранилась серія изображеній краковскихъ епископовъ. Костелъ св. Петра и Павла относится къ эпохѣ возрожденія и построенъ отчасти въ формахъ, напоминающихъ архитектуру св. Петра въ Римѣ.

Костелъ Доминиканцевъ очень характеренъ по приему готическаго фронтона на фасадѣ; костелъ начатъ постройкою одновременно съ Маріатскимъ (тѣмъ же Iwo Odrowąż). Нынѣ церковь въ значительной степени обновлена.

Костелъ св. Андрея — огромный, массивный корпусъ, потерявшій обликъ стиля; двѣ башни на фасадѣ украшены теперь грузными барочными куполами, но окна въ башняхъ — явно романскаго стиля; и дѣйствительно, время его основанія очень давнее; вокругъ него сохранились крѣпостныя стѣны, вѣроятно, XIII — XIV вѣковъ. Костелъ св. Андрея, вмѣстѣ со своими стѣнами образующій особый Burg, въ свое время остался внѣ стѣнъ, окружавшихъ весь городъ, и потому игралъ даже роль фортеціи. Это одинъ изъ древнѣйшихъ костеловъ Кракова (XII вѣка). Къ тому же времени относятся и костелъ св. Идзего, и костелъ св. Яна.

Костелъ Божьяго Тѣла — образецъ польской готики, съ фронтономъ; его колокольная и вышка надъ алтаремъ очень интересны — своимъ барочнымъ характеромъ. Костелъ св. Креста, хотя въ простыхъ линіяхъ, представляетъ, тѣмъ не менѣе, памятникъ чистой готики лучшей поры.

Вавель — это Burg, кремль Кракова, это — соединеніе стѣнъ съ башнями кафедральнаго костела, содержащаго гробницы всѣхъ польскихъ королей, замка, многочисленныхъ королевскихъ службъ и казармъ. На холмѣ, называемомъ Вавелемъ, возвышаются всѣ эти зданія, покрытыя налетомъ большой старины и окруженныя развѣсистыми каштанами и липами. Только пражскій кремль со своимъ соборомъ можетъ быть поставленъ наравнѣ съ Вавелемъ, если разсматривать его, какъ общее живописное цѣлое. И зданія Плоцка, соединенныя близъ собора, и подобія кремлей въ другихъ польскихъ городахъ уступаютъ, конечно, этому великолѣпному цѣлому. Висла огибаетъ холмъ Вавеля, и въ ея тихихъ водахъ отражаются башни и старыя стѣны. Красивый порталъ ведетъ ко дворцу. Старинныя стѣны съ фресками XVIII вѣка и гербами, аркады, башни, переходы, часовни, ограды образуютъ дворъ.

Коронационная 'каедрa', построенная королемъ Lokietkiem, украшена башнями, одна изъ которыхъ въ стилѣ богатаго бароко, со множествомъ статуй, а другая лишена всякой отдѣлки, даже основъ какой либо стильной архитектуры. Самый храмъ — огромный корпусъ, съ трансептомъ, на концахъ своихъ обработаннымъ готическими арочками. Много каплицъ окружаетъ храмъ. Почти всѣ часовни обработаны снаружи въ ренесансѣ и покрыты куполами съ 'фонарями'. Круглыя огромныя окна въ барабанахъ придаютъ особый характеръ ихъ архитектурѣ. Внутри — рядъ памятниковъ, принадлежащихъ лучшимъ мастерамъ того времени.

Краковская Академія, открытая въ 1400 году, въ зданіи, уцѣлѣвшемъ донынѣ, представляетъ исключительный художественный интересъ, благодаря находящимся въ ней коллекціямъ. Сооруженіе это, со щипцовыми фронтонами и прекраснымъ украшеннымъ аркадами дворомъ, тоже должно отнести къ числу примѣчательнѣйшихъ въ исторіи готической архитектуры не только Польши, но и всей Европы. При дальнѣйшемъ обзорѣ памятниковъ Кракова, нельзя не упомянуть объ отличномъ костелѣ Piłgów, начала XVIII в., какъ бы перенесенномъ съ римскихъ холмовъ. Архитектура его — изысканное бароко, а растущія у подножія пиніи дополняютъ картину, столь типичную именно для Вѣчнаго Города. При костелѣ св. Станислава на Skalce — интересная ограда съ барочнымъ порталомъ, называемая 'Sadzawka na Skalce'.

Рядъ другихъ меньшихъ костеловъ, начиная отъ XII вѣка и кончая расцвѣтомъ бароко, и десятки домовъ и дворцовъ XVIII вѣка — образуютъ интересныя узкія улицы Кракова и придаютъ городу характерный старинный видъ. Прага, Данцигъ, Познань — вотъ города, которые больше всего, конечно, могли бы напоминать Краковъ по характеру памятниковъ: все это города, гдѣ славянская переработка общихъ европейскихъ формъ наложила особую печать и на характеръ зодчества.

Въ Краковѣ почти нѣтъ новѣйшихъ огромныхъ доходныхъ домовъ, блестящихъ магазиновъ. Городъ замеръ въ своемъ развитіи, и новы только зданія учебныхъ заведеній, а они расположены больше на окраинахъ города или образуютъ спеціальныя кварталы. Старина краковская — и это очень важно — не засорена современными сооружениями, какъ въ Данцигѣ или даже въ Прагѣ.

Подобно Каналетто, прекрасно запечатлѣвшему виды Варшавы XVIII вѣка, Михаилъ Стаховичъ былъ однимъ изъ художниковъ Кракова, детально и, повидимому, точно изобразившимъ эту средневѣковую столицу Польши. Его картины показываютъ намъ, какимъ прекраснымъ былъ Краковъ еще въ началѣ XIX столѣтія.

Окрестности и пригороды (Казимержъ) Кракова также богаты памятниками стариннаго зодчества. Кросне, Лобзувъ (палацъ королевскій, построенный Казиміромъ Великимъ), Кржешовице (дворецъ Потоцкихъ), Тенчунекъ (съ стѣнами замка Тенчинскаго) и другіе заключаютъ немало интереснаго для художника и архитектора.

(Продолженіе слѣдуетъ).

## БУДУЩАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ

Н. Радловъ



СТОРИЯ проводить новую, рѣзкую грань. Быть можетъ, двадцатый вѣкъ начнетъ съ 1915 года.

На рубежѣ новой эры пульсъ исторіи бьется быстрее и громче; мы какъ будто начинаемъ ощущать Время. Да, этотъ дѣятельный, живой духъ—не простая апріорность!..

Будущее кажется особенно неизбѣжнымъ и загадочнымъ, прошлое отодвинулось вглубь, отдѣльные моменты его расчленились, и стала яснѣе ихъ послѣдовательность, а настоящее... развѣ оно есть теперь? Развѣ это не только мелькающая тѣнь проходящаго мимо насъ Времени?

Все мелкое, суетливое, чѣмъ мы жили раньше, заглушено ударами гулкихъ шаговъ Исторіи. Мы заглядываемъ въ кратеръ, гдѣ кипитъ титаническая работа, и, предугадывая значительность и важность грядущаго, предчувствуемъ обновленіе, которое коснется не только политической жизни, измѣнить не только границы государствъ и условія экономическаго существованія народовъ...

Мы ждемъ и отъ искусства новаго слова, потому что мы хотимъ вѣрить въ то, что оторванность его отъ жизни была случайной, и утерянная связь возобновится. А когда же и случится этому, какъ не теперь, въ минуту такого высокаго напряженія жизни?

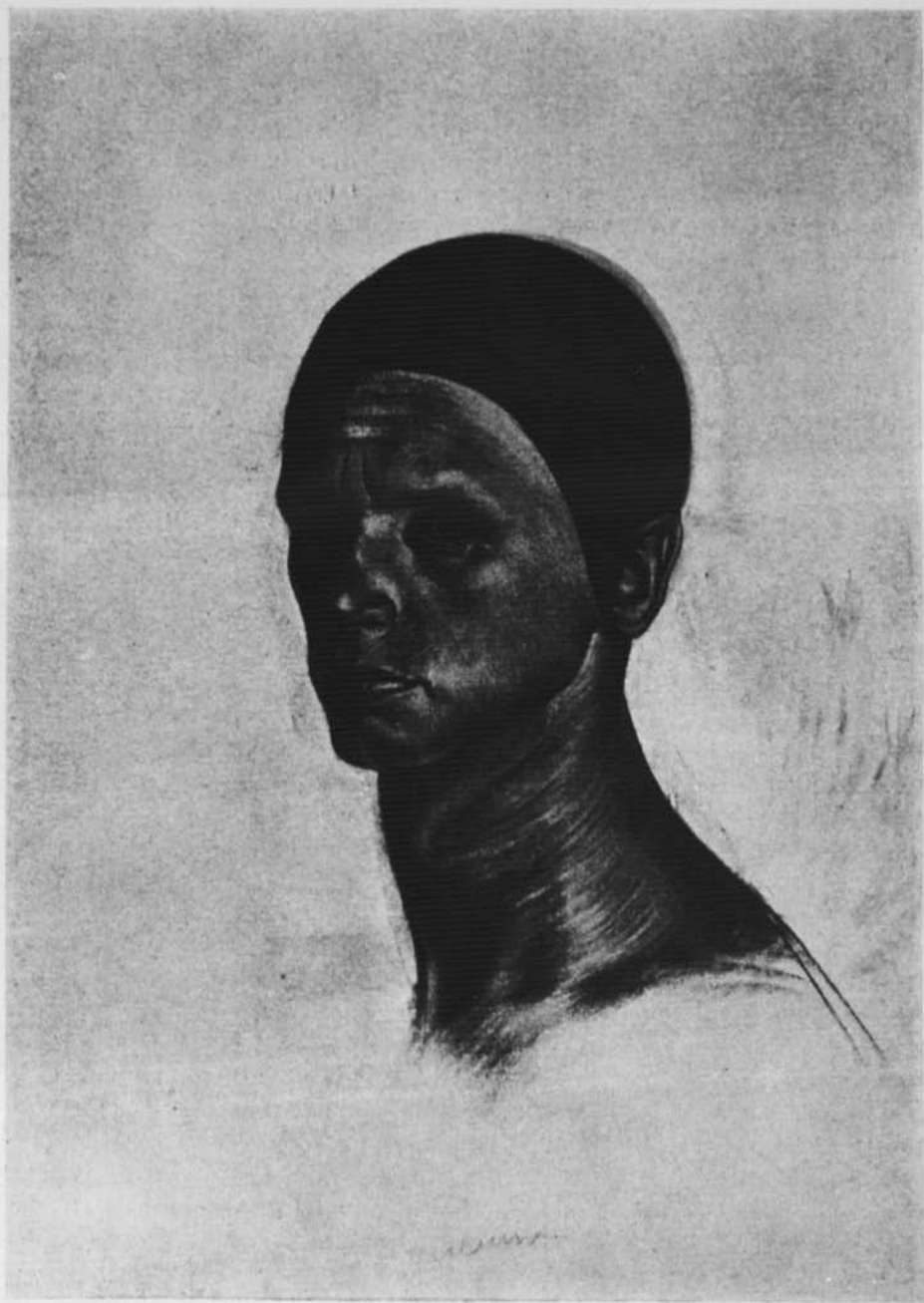
Я говорю—,искусство', но развѣ у насъ есть оно? Развѣ у насъ есть большое, цѣльное художественное дѣло, которое могло бы опредѣленно, стихійно вступить на новый путь? Конечно, нѣтъ:—у насъ есть ,теченія' и ,направленія'...

Надѣясь на сближеніе искусства съ жизнью, мы должны мечтать, во первыхъ, о возникновеніи искусства. Потому что, если сердце искусства будетъ биться созвучно съ жизнью, съ современнымъ намъ пульсомъ жизни, развѣ возможны тогда сотни ,измовъ', сотни методовъ и искусствопониманій?

Но если должно восторжествовать одно искусствопониманіе, то какими чертами опредѣлится оно, и есть ли въ нашемъ современномъ искусствѣ хотя бы намекъ, хотя бы зародышъ такого новаго искусствопониманія?

Разсмотрѣнію перваго вопроса мы предпошлемъ нашъ отвѣтъ: будущее искусство должно быть въ состояніи отражать современную жизнь. И не только темпъ жизни. Косвеннымъ образомъ, невольно, темпъ жизни всегда отражается во всѣхъ ея жестахъ. Мы говоримъ о современности, какъ о темѣ, какъ о содержаніи искусства.

Да, теперь наше искусство боится современности. Мы считаемъ злободневность очень опаснымъ путемъ. Можетъ быть, это и такъ, но бываютъ минуты, когда



В. И. Шухаевъ. Автопортретъ (сanguine, 1914).

W. Choukhalew. Portrait de l'artiste (sanguine).





В. Н. Шухаевъ. „Голова старухи“ (сангина, 1914).

W. Choukhalew. „Tête de vieille femme“ (sanguine).



„день“ становится „историческимъ днемъ“ и пройти мимо его „злобы“—трусость. Мы привыкли видѣть, какъ современные темы питаютъ сурогатъ искусства, вся цѣнность котораго именно въ его злободневности, и боимся запачкать сближеніемъ съ нимъ настоящее высокое искусство. А развѣ это не трусость, не явное сомнѣніе въ своихъ силахъ?

Великія событія—испытанія искусству. Великая современность требуетъ художниковъ, и непринявшіе вызова сознаются въ своей слабости. Мы глубоко увѣрены, что способность искусства отражать современность, сохраняя въ то же время величіе „вѣчнаго“ искусства,—показатель дѣйствительнаго его процвѣтанія. „Наше время“ кажется всегда самымъ неэстетичнымъ, самымъ сѣрымъ. Мы можемъ понимать его значеніе, его величіе, но претвореніе его въ искусство всегда труднѣе, чѣмъ „красивое“ воспоминаніе. Красивое—потому что всякое воспоминаніе красиво. Слишкомъ много случайнаго въ нашихъ переживаніяхъ, слишкомъ много точекъ зрѣнія неэстетическихъ существуетъ, для каждаго изъ насъ, на явленіе современности, чтобы отвлечься отъ нихъ, преображая въ вѣчность—пережитое нами событіе. Необходима большая формальная убѣдительность, чтобы заставить зрителя отвлечься отъ всѣхъ нехудожественныхъ ассоціацій, внушаемыхъ изображеннымъ. Только большое искусство можетъ съ честью выйти изъ этого испытанія.

Но понятенъ ли вообще этотъ разговоръ о темахъ? Не обвинить ли насъ господствующее теперь искусствопониманіе въ непростительной отсталости?

Раньше, чѣмъ идти дальше, постараемся установить кое какія положенія нашего *credo*.

Всякіе разговоры объ искусствѣ приходится начинать съ опредѣленія его. Мы постараемся избѣжать этого, мы условимся только въ томъ, что цѣлью живописнаго искусства является картина. Въ понятіе картины входятъ неизмѣнно два элемента: художественная форма и извѣстное, долженствующее быть оформленнымъ, содержаніе. Мы не будемъ ставить вопросъ о томъ, каково должно быть это содержаніе. Это—вопросъ специальныхъ сочиненій. Ихъ дѣло доказывать или опровергать, что въ картинѣ можетъ содержаться сужденіе художника по поводу изображеннаго явленія и не должно содержаться его оцѣнки, въ какой мѣрѣ можетъ присутствовать рассказъ и т. д... Несомнѣнно, что содержаніе картины можетъ составить не всякая идея. Большое искусство естественно должно требовать и отъ нея извѣстной значительности.

Если отвлечься отъ формальныхъ требованій, то искусство передвижниковъ погрѣшило и противъ этого, развѣчивавъ идею картины сюжетами, подходящими, самое большее, для иллюстрацій. Избравъ для своихъ произведеній живописную форму, они преступили общій всѣмъ искусствамъ законъ о согласованіи формы и содержанія. Всякое содержаніе умѣстно, поскольку его оправдываетъ форма. И если мы въ высокомъ искусствѣ предполагаемъ опредѣленную сложную

и цѣную форму, то этой формой должна ,оправдываться' только опредѣленная категория идей.

Намъ пришлось употребить доказательство обратное тому, какое кажется естественнымъ для теоріи искусства. Исходя изъ содержанія, надо бы заключать о формѣ. Развѣ необходимость такого перевернутого заключенія еще недостаточно показательна для господствующаго теперь искусствопониманія? Но независимо отъ того, какимъ можетъ быть содержаніе картинъ, намъ важно опредѣленно признать, что въ картинѣ долженъ присутствовать элементъ, противопоставленный формѣ. Я знаю, что современное искусство нашло разрѣшеніе этого вопроса очень простое и какъ будто удовлетворительное: ,живописная идея'. Казалось бы, картинѣ дается содержаніе, и искусство въ то же время остается самоцѣльнымъ и не унижается до ,сюжета'. Однако, въ этомъ рѣшеніи задачи допускается несомнѣнная подтасовка понятій. Понятіе ,живописная идея', такъ же, какъ и ,формальное содержаніе', относится всецѣло къ формѣ, и, включенное въ систему ,искусства картины', еще не удовлетворяетъ требованію содержанія.

Такимъ образомъ, будущее искусство должно стать ,искусствомъ картины' и картины въ прежнемъ значеніи этого слова. Только тогда современность найдетъ мѣсто въ искусствѣ, и только этимъ путемъ можетъ возобновиться связь между художникомъ и публикой.

Надо ли доказывать, что современные отношенія ихъ ненормальны? Можетъ быть, простая ссылка на эпоху процвѣтанія искусства, когда оно было дѣйствительно большимъ, нужнымъ дѣломъ, будетъ убѣдительно какихъ угодно теоретическихъ разсужденій?

Пропастъ между зрителемъ и художникомъ, существованіе которой неоспоримо, образовалась естественно, съ тѣхъ поръ, какъ въ процесѣ художественнаго творчества на первый планъ выступила личность. Намъ учили цѣнить художественное произведеніе, поскольку въ немъ проявляется личность художника; десятки лѣтъ насъ убѣждали въ томъ, какъ важно знать зрителю объ индивидуальномъ пониманіи автора того или другого явленія и объ его отношеніи къ тѣмъ или инымъ вопросамъ искусства.

Выявленіе личности, т. е. необходимый элементъ въ творческомъ процесѣ (средство!), возвели въ цѣль искусства. На этомъ пути невозможно перебросить мостъ отъ художника къ публикѣ. Связь между ними возникаетъ только передъ холстомъ, передъ произведеніемъ. Зрителю нужно произведеніе, цѣнное само по себѣ, а не какъ документъ, поясняющій вопросы психологіи творчества. Мѣсто народа, какъ безличной пассивной массы, заняли меценаты, коллекціонеры; личности художника противопоставилась личность цѣнителя, знатока, интересующагося не только твореніемъ, но и творчествомъ художника.

Стремленіе къ выявленію личности, наряду съ исканіями новой формы, начатыми импресіонизмомъ, отвлекли искусство отъ его прямой цѣли — дѣланія кар-

ти и т. д. Новымъ выдвинутымъ задачамъ удовлетворяли этюды и декоративная картина. Художники творили, и подчасъ высоко талантливо, и въ области формы они вносили въ свои работы много содержанія, но всегда формальнаго; ихъ этюды давно перестали быть ,этюдами съ натуры', но никогда не вырастали до картины. И, въ результатѣ, мы имѣемъ ,направленія', вмѣсто искусства, ,любителей' — вмѣсто народа, и ,мучениковъ искусства' — вмѣсто его жрецовъ!..

Требованіемъ идейности до извѣстной степени опредѣляются и тѣ формальныя требованія, которыя мы должны предъявлять къ новому искусству.

Подходить ли современное пониманіе формы для тѣхъ цѣлей, которымъ должно служить ,искусство', и каково отношеніе къ формѣ нашихъ современныхъ теченій?

До сихъ поръ, говоря о нашемъ художественномъ настоящемъ, мы намѣчали, правда только вскользь, два основныхъ теченія въ искусствѣ: искусство, отрицающее всякое содержаніе, и искусство, стремящееся къ выраженію извѣстнаго ,формальнаго содержанія'. Мы противопоставляли эти теченія, какъ ищущія разрѣшать чисто формальныя задачи, высокому искусству картины, отъ котораго они отдѣлены глубокой пропастью. Но и между ними тоже существуютъ глубокія различія.

Художники первой группы видятъ цѣль своего искусства въ записи, болѣе или менѣе субъективной, того или иного явленія. Плоскость картины, холстъ, имѣетъ для нихъ только отрицательное значеніе; она должна ,уничтожиться', отражая впечатлѣніе отъ изображеннаго.

Если отвлечься отъ индивидуальныхъ различій въ исканіяхъ формы, то въ одну группу должны быть поставлены: большинство участниковъ ,Союза русскихъ художниковъ', значительная часть художниковъ ,Мира Искусства', кубисты, ,лучисты' (извиняемся за напоминаніе объ этомъ — надѣмся, уже историческомъ — курьезѣ) и т. д. .

Намъ возразятъ, можетъ быть, что кубисты и пр., какъ художники, явно ,передѣлывающіе' натуру, не могутъ быть поставлены на одну доску съ художниками, которые подчиняются ей, ища черезъ это подчиненіе новую индивидуальную форму. Однако, въ данномъ случаѣ, насъ интересуютъ цѣли, которыя ставятъ себѣ творчество тѣхъ и другихъ. Съ этой точки зрѣнія они должны быть сближены. Кустодіевъ или Архиповъ ,выбрасываютъ кое что' изъ своего впечатлѣнія, для того, чтобы убѣдительно вылить интересующую ихъ задачу формы, кубисты (а можетъ быть и Сарьянъ) ,кое что передѣлываютъ', но ради тѣхъ же цѣлей. Густой мазокъ свѣтло-желтой краски, которымъ Архиповъ, уничтожая форму предмета, передаетъ играющій на немъ свѣтъ; исчерна-синяя тѣнь на холстѣ Сарьяна, противорѣчащая логикѣ тональныхъ отношеній, но заставляющая насъ ощущать безъ малаго температуру южнаго солнца; геометрическое построеніе формы, лишенной всякой жизненности, но создающее впечатлѣніе пространства... — все это приемы, можетъ быть, неодинаковой эстетической цѣнности, но одной категоріи искусствопониманій.

Результатомъ творчества всѣхъ этихъ художниковъ является этюдъ. Нами, признавшими картину цѣлью художественнаго творчества, ихъ искусство можетъ разсматриваться только, какъ историческая подготовка къ болѣе острому и непредвзятому воспріятію краски и формы.

Къ иному отношенію обязываетъ насъ творчество второй группы художниковъ. 'Формальная идея', которую они вводятъ въ свое творчество, дѣлаетъ цѣлью ихъ искусства украшеніе холста. Поэтому форма разсматривается ими, какъ принадлежность плоскости. Художникъ является здѣсь уже дѣйствительно свободнымъ по отношенію къ явленію. Свободнымъ не въ выборѣ объекта изображенія и не въ деформированіи одного изъ признаковъ ради выявленія другого, какъ художники, выдѣленные нами въ первую группу. Въ этихъ случаяхъ свобода художника по отношенію къ одной части явленія вызывалась его полной зависимостью отъ другой. Весь смыслъ его искусства, собственно, и заключается въ этой зависимости отъ одного изъ признаковъ изображаемаго явленія.

Во второмъ случаѣ принципъ, по которому строится произведеніе художника, лежитъ въ самой картинѣ, а не въ объектѣ изображенія, поэтому художникъ можетъ совершенно освободиться отъ его путъ.

Ради своихъ цѣлей украшенія плоскости онъ жертвуетъ своей связанностью съ явленіемъ, т. е. жизненностью формы.

Къ художникамъ этой категоріи принадлежитъ рядъ, главнымъ образомъ молодыхъ, участниковъ 'Міра Искусства', кое кто изъ художниковъ 'Союза молодежи' и 'Союза русскихъ художниковъ'.

Судейкинъ, Альтманъ, Потипака (выступавшій послѣднее время, какъ 'кубистъ', что свидѣтельствуетъ только о неопредѣленности и растяжимости этого термина), — всѣ они объединены одинаковымъ отношеніемъ къ художественной формѣ.

И опять таки кажущіяся различія между ними огромны, но при ближайшемъ разсмотрѣніи они сводятся къ индивидуальнымъ уклонамъ ихъ дарованій. Насыщенная красочность Судейкина, тонкая колоритность, наряду съ ярко выраженной любовью къ выискиванію характера формы (въ узкомъ значеніи этого слова), Альтмана, разорванная проекція явленія у Потипаки (я считаю этого художника однимъ изъ талантливейшихъ представителей 'Союза молодежи', но, конечно, для сказаннаго выше можно было бы привести десятки другихъ примѣровъ), служатъ однимъ и тѣмъ же цѣлямъ украшенія плоскости картины и свидѣтельствуютъ объ одномъ общемъ принципѣ примѣненія художественныхъ средствъ.

Ихъ произведенія я бы называлъ декоративной картиной. Этимъ названіемъ мы указываемъ на приближеніе къ картинѣ, которое мы наблюдаемъ въ ихъ творчествѣ. Однако, это приближеніе выражается только въ освобожденіи художника отъ тѣхъ путъ, которыя на него налагала его зависимость отъ одного изъ признаковъ явленія, составлявшаго раньше цѣль его исканій.

Н. А. Тырса. Этюдъ тѣла (уголь, 1914).

N. Tyrsa. Nu (charbon).

Художники разорвали оковы, связывавшія ихъ творчество, освободились отъ случайностей впечатлѣній, отъ указокъ природы, принципы ихъ творчества диктуются только идеей картины. Однако, въ примѣненіи художественныхъ средствъ, въ выраженіи формы, они поставили себя въ зависимость отъ другого принципа. 'Формальная идея' связала ихъ форму съ плоскостью картины. Они стали свободными въ деформированіи своихъ впечатлѣній отъ природы, но во имя идеи, лежащей въ предѣлахъ плоскости. Ради украшенія этой плоскости Альтманъ урѣзаетъ или усѣкаетъ форму, но какъ принадлежащую плоскости. Судейкинъ свободенъ въ расположеніи пятенъ на картинѣ, но только пятенъ, т. е. частей плоскости. И тотъ и другой строятъ форму на плоскости, между тѣмъ какъ безусловно свободной можетъ быть только форма, представляемая въ пространствѣ.

Отъ искусства первой группы художниковъ (импрессионизма со всѣми его развѣтвленіями и крайними выводами), цѣлью котораго являлась художественная транспозиція изображаемаго явленія или одного изъ его качествъ и потому совершенно несвободнаго въ своей формѣ,—до художниковъ, ставящихъ свою форму въ зависимость отъ плоскости холста, т. е. идеи, заключенной въ самомъ ихъ творествѣ,—несомнѣнный шагъ впередъ. Но и 'декоративная картина', такъ же какъ и 'этюдъ', еще не въ состояніи сдѣлаться формой для 'картиннаго' содержанія.

Это содержаніе сможетъ быть воплощеннымъ только тогда, когда художникъ будетъ свободенъ въ пространственномъ изображеніи формы. Тогда его задачей



явится сочетаніе этой пространственной формы, изъ которой онъ долженъ исходить, съ плоскостью холста въ одно неразрывное цѣлое, и эта задача несравненно сложѣе, чѣмъ тѣ, которыя ставятъ себѣ современное искусствопониманіе. Вогнуть пространственную, пластическую форму (живопись есть искусство пластическое, не пора ли намъ вспомнить это?) въ рамки картины, слить ее съ плоскостью холста,—въ этомъ заключается формальная задача искусства картины. А для того, чтобы искусство пришло къ рѣшенію ея, необходимъ совершенно новый подходъ къ трактованію формы.

Попробуемъ посмотрѣть на икону непредвзятымъ взглядомъ, какъ люди, пришедшіе учиться у нея не только отношенію художника къ своему ремеслу и вѣрѣ въ святость своего искусства, но какъ изучающіе образцы искусства картины, сочетавшаго высочайшее содержаніе съ великолѣпной формой.

Быть можетъ, намъ станетъ тогда яснѣе, въ чемъ разгадка и прелести этой формы и ея способности быть носительницей содержанія. Мы встрѣчаемся съ примѣрами явного деформированія, удивительной свободой художника въ трактовкѣ формы. Воля мастера совершенно свободна въ искаженіи формы, но это всегда искаженіе пластической формы, формы мыслимой въ пространствѣ. Поэтому она такъ убѣдительно и такъ безусловна. Форма искажается ради принциповъ плоскости, но она искажается, какъ пластическая форма.

Мы указываемъ на примѣръ иконы отчасти потому, что декоративная убѣдительность иконы заставляетъ часто разсматривать ее, какъ образецъ величайшаго декоративнаго искусства. Мы согласны на это только при условіи очень широкаго пониманія термина—декоративный.

Всякое опредѣленіе искусства должно строиться по слѣдующей схемѣ: искусство есть извѣстное оформленіе извѣстнаго содержанія. Мы откидывали вопросъ о содержаніи и пытались только доказать, что оформленіе должно заключаться въ подчиненіи пространственной, пластической формы логикѣ картины, какъ вещи. Искусство, которое настолько нетребовательно къ себѣ, что допускаетъ обходъ этого вопроса и строить форму, исходя изъ плоскости,—еще не пластическое искусство. Но то художество, которое совсѣмъ пренебрегаетъ вопросами оформленія—неискусство вообще.

Для полноты мы назовемъ и тѣ направленія, которыя повинны въ этомъ покушеніи на искусство: передвижничество и футуризмъ. Безъ всякаго желанія говорить парадоксы, мы сближаемъ эти, казалось бы, полюсы различныхъ искусствопониманій.

Импресіонисты и другіе примыкающіе къ нимъ художники, обходя задачи искусства картины, рѣшали все же вопросы, находящіеся въ компетенціи искусства.

Передвижники и футуристы, пренебрегая всѣми вопросами, связанными съ картиной, пользуются матеріальными средствами искусства для выраженія идей, которыя (какъ мы уже говорили выше), даже при условіи оправданія ихъ формой, не могли бы составить содержаніе картины.





Н. Э. Радловъ. Рисунокъ головы (уголь, 1914).

N. Radlow. Dessin (charbon

Одинаково неподходящи для живописной формы и критика отношеній крестьянина къ помѣщику, и ученіе о движеніи часового механизма. Рѣшеніе этихъ проблемъ, хотя бы нарисованное и раскрашенное, одинаково далеко отъ искусства. Берется ли художникъ за кисть, тоскуя о рѣшеніи аграрнаго вопроса, или „О четвертомъ измѣреніи размышляя ежечасно“, — мы равно будемъ привѣтствовать увяданіе такой живописи. Безобидное передвижничество заснетъ старческой смертію. Сорокасантиметровая мортира будетъ надгробіемъ воспрѣвшаго ее футуризма; надгробіемъ, надѣмся, достаточно тяжелымъ, чтобы застраховать насъ отъ полночныхъ появленій покойника...

Быть можетъ, нѣсколько рѣзко было бы сближать съ этой группой еще одно современное теченіе—художниковъ, которые на первый взглядъ не только интересуются формой, но и творятъ картины. Я говорю о такъ называемыхъ „стилистахъ“.

Но мы должны понять, что ,стилизация'—это не рѣшеніе вопроса формы, а просто обходъ этого вопроса. Художники, которые берутъ готовый матеріалъ у какого-либо другого искусства, напримѣръ, иконописи (и, почти всегда, очень поверхностно понимая характеръ этой формы), забываютъ, что цѣлью всѣхъ формальныхъ исканій должна быть современная, т. е. новая, отвѣчающая нашему міровоспріятію и потому понятная для насъ форма.

Это не значитъ, что мы хотимъ предъявить конкретныя требованія къ характеру формы. Нѣтъ, она можетъ быть, даже должна быть творчески ,искажена', но опять таки въ смыслѣ современнаго воспріятія искаженія формы.

Мы должны разъ навсегда стать на эту точку зрѣнія, чтобы разсматривать всѣ архаизующія стремленія только съ точки зрѣнія ихъ чисто декоративной или научной цѣнности.

Мы пришли къ выводу о необходимости новаго творческаго метода, новаго отношенія къ изображенію формы.

Имѣются ли въ нашемъ искусствѣ хотя бы зачатки такого новаго искусствопониманія, или наша роль—предвѣщающихъ зарожденіе новаго искусства—ограничится ролью ,предсказателей'?

Мы думаемъ, что все сказанное нами есть выраженіе искусствопониманія уже народившагося. За послѣднее время уже появилось нѣсколько ,картинъ'. Одна изъ нихъ, неоднократно отмѣчавшаяся критикой,—Портретъ Яковлева. (Напомнимъ, что мы говоримъ о групповомъ портретѣ, появившемся на выставкѣ ,Міръ Искусства' и недавно приобрѣтенномъ музеемъ въ Мальме). Эта картина имѣетъ несомнѣнные недостатки. Въ общей красочной гаммѣ, въ трактовкѣ пейзажа много случайнаго, несовременнаго, не нашего, не яковлевскаго. Но безспорно значительной дѣлаетъ эту картину самый подходъ художника къ картинѣ и его отношеніе къ формѣ. Яковлевъ компануетъ на плоскости трехмѣрную, пластическую форму. Она творчески искажена, но искажена въ пространствѣ. Мы можемъ найти въ ,Портретѣ' и общую композицію пятна, и смыслъ построенія линіи, но они являются результатомъ сочетанія пластическихъ формъ. Другими словами, композиція на плоскости не нарушаетъ принципа построенія въ пространствѣ, а представляетъ какъ бы окончательный выводъ изъ него.

Яковлевская картина стоитъ не особнякомъ въ современномъ нашемъ художествѣ. За годъ до появленія ея, другой художникъ—Шухаевъ—въ своей ,конкурсной картинѣ' указалъ на возможность новаго искусствопониманія. Эта работа еще очень ,молода', по ней было еще трудно видѣть, скорѣе можно было угадывать то, что хотѣлъ сказать Шухаевъ. Но теперь мы можемъ быть увѣрены, что этотъ художникъ, обладая большимъ мастерствомъ и болѣе зрѣлостью, сумѣетъ дать образцы настоящаго искусства картины. Къ этому обязываютъ насъ его рисунки, чрезвычайно показательные, какъ примѣръ новаго пониманія формъ. Тѣ же принципы дѣлаютъ



Т. П. Чернышевъ. Этюдъ головы для конкурсной картины (уголь, 1914).

T. Tchernychew. Etude de tête (charbon).



В. Н. Шухаевъ. Рисунокъ складокъ (сanguina, 1914).

W. Choukhalew. Dessin de plis (sanguine).

значительными и наброски другого молодого мастера—Тырсы, обладающего, как намъ кажется, исключительнымъ чутьемъ къ пластическому цѣлому формы.

Другіе примѣры творчества въ томъ же направленіи представляютъ этюды Чернышева, въ которыхъ чувствуется большое портретное содержаніе, и въ работахъ Григорьева, особенно длинныхъ, какъ образцы примѣненія тѣхъ же принциповъ къ пейзажу. Шухаевъ въ своихъ рисункахъ итальянскихъ пейзажей (выставленныхъ въ „Новомъ Обществѣ Художниковъ“) и Григорьевъ въ своихъ этюдахъ деревьевъ указываютъ новый, діаметрально противоположный импрессионистическому, подходъ къ трактовкѣ пейзажа. Только этимъ путемъ исканія пластической формы скалъ или деревьевъ, а не воспроизведеніемъ впечатлѣнія пятна, возможно возобновленіе картины-пейзажа, героическаго пейзажа, напримѣръ.<sup>1</sup>

Не случайно, что новое теченіе проявляетъ себя, главнымъ образомъ, въ рисункѣ (вспомнимъ и первые, обратившіе на себя вниманіе, рисунки Шухаева и Яковлева). Обычно представляютъ импрессионизмъ, какъ ученіе о красочномъ воспріятіи явленія. Это, конечно, невѣрно; понятіе импрессионистическаго рисунка достаточно опредѣленно. Но исторически колоритъ былъ начальной ступенью системы импрессионизма. Воспріятіе красочнаго пятна опережаетъ воспріятіе линіи. Понятно, что реакція противъ „пятна“ должна начаться съ изученія формы въ узкомъ значеніи этого слова, съ изученія рисунка.

Искусство, настолько сильное, чтобы соприкоснуться съ современностью, оправдать своей формой всю нехудожественность злободневности, можетъ вырасти только на прочномъ основаніи, на основаніи глубокаго знанія формы.

Большинство изъ перечисленныхъ нами молодыхъ художниковъ прошло академическую школу. То, что они изъ нашей Академіи сумѣли вынести кое какія знанія и умѣнія — составляетъ, главнымъ образомъ, ихъ личную заслугу. Въ этомъ смыслѣ имъ могла быть полезна только мастерская проф. Кардовскаго, преимущества которой отнюдь не въ ея „свѣжести“, какъ принято указывать въ критическихъ разборахъ конкурсныхъ выставокъ, а именно въ охраненіи до-импрессионистическихъ традицій.

Педагогика нашей Академіи — историческая неаѣность. Школа, долженствующая быть хранительницей формальныхъ достижений искусства, представлена художниками, порвавшими традиціями ради возможности выраженія своихъ новыхъ настроеній. Но надежды на возрожденіе искусства картины заставляютъ насъ мечтать и о возможности новой Академіи, какъ школы, какъ мастерской, образованной цѣломъ мастеровъ для обученія „подмастерій“ тонкимъ тайнамъ ихъ ремесла...

<sup>1</sup> Воспроизведенные здѣсь рисунки, въ томъ числѣ и рисунокъ автора настоящей статьи, само собою разумѣется, отнюдь не являются иллюстраціями ея положеній. — редакция только воспользовалась поводомъ познакомить читателя съ нѣсколькими послѣдними работами нѣкоторыхъ изъ упоминаемыхъ въ статьѣ молодыхъ художниковъ.



# ДЖЕМСЪ ЭНЗОРЪ

Я. Тугендохольдъ

О, чары ужаса! Отчаянья восторгъ!

Iwan Gilkin.



РАЧНЫЯ Верхарновы видѣнія свершились, и, вечера, распятые на горизонтѣ, вечера, истекающіе кровью надъ зеркаломъ болотъ, стали реальными пейзажами. Кровавыя воды вышли изъ береговъ, и на горизонтѣ чернѣетъ каменный скелетъ готическаго храма. Въ эти дни многостраданія взоръ съ особеннымъ упорствомъ ищетъ въ Бельгiи того, что несокрушимо, неиспелимо; въ эти дни военной бури чутко ищешь набата поэзіи, просвѣта художественныхъ пророчествъ. Ибо въ искусствѣ—зрячая душа народа.

Гдѣ же душа Бельгiи—въ любви къ быту Ванъ Эйковъ и Эльскампа, въ любви къ плоти Юрданса и Ванъ Лерберга, или въ меланхоліи Мемлинга и Роденбаха, или же, наконецъ, въ отчаяніи Босха, Брейгеля и современныхъ—Джемса Энзора и Жилькена? И тамъ и здѣсь. Искусство Бельгiи сложно и противорѣчиво, какъ синтезъ двухъ культуръ, латинской и германской, его зачавшихъ. Оно знаетъ часы тихаго умиленія, экстатической страсти и темныхъ страховъ. Въ эпохи, подобныя нынѣшней, это демоническое начало бельгiйскаго искусства выявляется особенно ярко, ибо въ немъ—отраженіе сумерекъ, пережитыхъ Бельгiей, страданій и помраченій ея души.

И изъ всѣхъ именъ современнаго бельгiйскаго искусства мы невольно задерживаемся передъ наименѣе извѣстнымъ у насъ—Джемсомъ Энзоромъ, страннымъ художникомъ масокъ и смерти, мишурно-звонкихъ красокъ и колючихъ, тернистыхъ линий. Откуда онъ, и что въ немъ? Послѣдніе ли отблески минувшихъ пожаровъ, злобѣщее ли пророчество торжествующаго надъ Бельгiей смертоноснаго демона?

Появленіе Энзора относится къ тѣмъ же славнымъ въ исторіи бельгiйскаго художественнаго самосознанія 80-мъ годамъ, когда выступила вся современная плеяда портретовъ и художниковъ Бельгiи. Въ 1884 году въ Брюсселѣ образовалось общество Двадцати, впоследствии переименованное въ Libre Esthétique, которое сыграло здѣсь такую же роль, какъ Салонъ Отверженныхъ во Франціи или 'Міръ Искусства' въ Россіи. Среди всѣхъ 'двадцати' (въ числѣ которыхъ были Фернандъ Кноффъ, Тео Ванъ Риссельбергъ, Ропсъ, Жоржъ Миниъ и др.) наибольшее любопытство и возмущеніе толпы вызывалъ Джемсъ Энзоръ, художникъ изъ Остенде. Это былъ Мане въ миниатюрѣ, бельгiйскій Мане—и по своему колориту, и по 'безсюжетности' своей живописи.

Начиная съ Шарля де Гро, бельгійскіе художники изображали бытъ народа, но въ аспектѣ общественно-пристрастнаго подхода къ нему. Энзоръ изобразилъ „Ламповщика“ безъ всякаго иного заданія, кромѣ чисто живописнаго, и, выдержанный въ строгой и благородной черно-сѣрой гаммѣ, этотъ ламповщикъ является первой бельгійской данью Эдуарду Мане. Въ другихъ столь же раннихъ произведеніяхъ, „Musique Russe“, „Salon Bourgeois“ и „Dame en détresse“, Энзоръ обнаруживаетъ себя однимъ изъ первыхъ интимистовъ нашего времени—любителемъ мягкой и серебристой гармоніи *intérieur'a*. Такую же нѣжную, жемчужную прозрачность ищетъ Энзоръ и въ рядѣ морскихъ пейзажей (*Mer grise*, *Dune* и др.), а впоследствии—въ видахъ Брюсселя и Остенде, въ легкихъ, кружевныхъ и тающихъ, какъ соборы въ воздухѣ, офортахъ.

Въ немъ было и есть что то отъ Тернера—недаромъ по отцу онъ англосаксонецъ, но англосаксонецъ, впитавшій въ себя фламандскую культуру (его мать—фламандка), другими словами — не только колористъ, но и сладострастникъ краски, энтузіастъ цвѣта. Тяготѣніе къ красочной звучности также рано сказалось въ творчествѣ Энзора. Уже въ его „*Mangeuse d'huîtres*“ есть перезвонъ блестящаго стекла, холоднаго фарфора, желтизны лимоновъ, огоньковъ ликёра. Но особенно живописна его серія *natures mortes*,—кочанъ зеленой капусты на красномъ столѣ, громадные синеватые китайскія вазы, причудливыя раковины съ отливами перламутра, яркіе фрукты, кровавое мясо, диковинныя рыбы, распластанные скаты, сочныя устрицы. Въ этой любви къ вещамъ, къ яркой свѣдѣ—несомнѣнно слышны отзвуки Снейдерса, но энзоровское воспріятіе еще болѣе живописно. Не вещи въ ихъ прекрасной объективности, не „обжорные“ объекты изображаетъ онъ, а красочные эквиваленты вещей, ихъ цвѣтъ и свѣтъ, и понятно, почему такой подходъ его къ натюрморту показался революціоннымъ бельгійской публикѣ восьмидесятыхъ годовъ. „Что представляютъ эти картины?“ спросилъ однажды Энзора король Леопольдъ. „Ваше величество, это не картины, а симфоніи“, отвѣтилъ ему художникъ. И дѣйствительно, блескъ краски пѣбляетъ Энзора гораздо больше, чѣмъ убѣдительность формы. Живописецъ не долженъ быть скульпторомъ—говорилъ онъ. Ему чужда класическая четкость линіи, ибо „правильная линія не можетъ выразить страсти, безпокойства, борьбы, боли, энтузіазма—она свойственна ограниченности, она не требуетъ жертвы отъ художника“. И таковы работы Энзора—извилистые, волнующіеся красочные огни или ползучія, полужидкія пятна, вещи-молюски. И если Энзоръ въ этомъ отношеніи расходится съ прекрасной объективностью Рубенсовой плеяды натюрмортистовъ со Снейдерсомъ во главѣ, то здѣсь онъ приближается къ Геро-ниму Босху, у котораго вся чертовщина—ничто иное, какъ вещи, переиначенные, искаженные, поставленные вверхъ ногами, дьявольски перепутанныя, демонически одушевленные,—души вещей и звѣрей. И вполне различимая нить протягивается отъ диковинныхъ рыбъ и эротическихъ раковинъ, плавающихъ въ inferнальныхъ рѣкахъ Босха и Брейгеля,—къ красноглазымъ барвенамъ и скатамъ, засыпающимъ

на столахъ Энзора, или къ его же раковинамъ, колючимъ, холодно блещущимъ, съ будто окровавленными острыми краями.

Но вотъ въ натюрмортахъ Энзора появилось что то поистинѣ живое и зловѣщее: среди китайскихъ чайниковъ и перламутровыхъ, бѣлорозовыхъ раковинъ засмѣлась карнавальная, нарумяненная маска... Энзоръ вступилъ въ новую полосу творчества, которая внушила Верхарну назвать его „художникомъ масокъ“. И дѣйствительно, Энзоръ воспринимаетъ вещи, какъ замаскированные, скрытые одушевленности. „Люди кажутся ему отнынѣ скелетами, украсившими себя масками жизни“— писалъ я еще въ 1911 году, когда впервые на Римской выставкѣ увидѣлъ картины Энзора, столь необычайныя на фонѣ бельгійскаго отѣла...

Съ конца 90-хъ годовъ его живопись одержима масками; на посмѣшище публикѣ одна за другой появляются картины: *Masques Singuliers*, *Masques devant la mort* и т. д. — яркая полихромія мишуры, перьевъ, шелка, бархата и папье-маше. Въ монографіи Верхарна есть выразительныя строки объ этой новой ступени Энзора. „Вступленіе Энзора въ царство масокъ произошло медленно, безсознательно, но съ неуклонной логикой. Это было открытіе новой страны, провинція за провинціей, мѣстъ живописныхъ, уступающихъ затонамъ ужаса, областей грусти, переходящихъ въ очаги безумія... Онъ вообразилъ себя посѣтителемъ жалкихъ лакейскихъ, дурно пахнущихъ лавченоекъ, унылыхъ *bric-à-brac* на дорожномъ вѣтрѣ. Онъ блуждалъ по бѣдности и видѣлъ больныхъ Пьеро, Арлекиновъ навеселѣ и пьяныхъ Коломбинъ... и, быть можетъ, плакалъ самъ, изображая эту веселую маску, или смѣлся, рисуя какой нибудь черепъ. Онъ полюбилъ самыя острые контрасты и выражалъ ихъ рѣзкими дисонансами краснаго, синяго, зеленаго, желтаго, словно ударяя ими по полотну. Его искусство стало жестокимъ. Отъ его маріонетокъ повѣяло ужасомъ; даже когда ихъ мишура умѣряется розовымъ и бѣлымъ, онѣ кажутся прикрытыми такимъ рубищемъ и полны такого разоренія, что никогда не возбуждаютъ смѣха. И курносая смерть примѣшивается къ ихъ плясу, скелетъ—Пьеро... Это уже не далекій карнавалъ Италіи или Фландріи, но какаля то геена, гдѣ демоны убраны странными перьями и закутаны въ старыя одѣяла... Это песимизмъ дурныхъ дней Энзоровской жизни!“

Однако, мнѣ кажется, что Верхарнъ правъ не до конца. Да, это не венеціанскій карнавалъ, но это отблескъ карнавала старой Фландріи, карнавала временъ испанскаго „ига, казней и пытокъ“,—карнавала, гдѣ смерть рѣяла надъ сладострастіемъ, гдѣ былъ пиръ во время чумы. Маски Энзора—фламандскія маски. Ни въ одной странѣ нѣтъ такой любви къ декоративнымъ иллюзіямъ быта, къ праздникамъ, процесіямъ и переодѣванію, какъ въ Бельгіи. Правда, есть еще въ Италіи. Но тамъ веселіе искрится, какъ легкое вино. Въ Бельгіи къ нему всегда примѣшивается что то тяжелое, напряженное, сгущенное, какъ кровь; старинныя кермесы всегда кончались смертной дракой, а маски народныхъ карнаваловъ временъ „испанской ярости“ были масками Кроммелинка—масками гуляющихъ страданій.



J. Ensor. „L'Intrigue“.

Дж. Энзор. „Интрига“.

Тяжеловѣсная фламандская любовь къ зрѣлищамъ сохранилась и понынѣ во всѣхъ бельгійскихъ городахъ. Съ черными лентами на шляпахъ проходить по улицамъ новобранцы подъ звуки пѣсни „Soldat, quand tu partiras à la guerre—ne pleurras-tu pas en quittant ta mère?“, религиозные кортежи и военно-комическія процесіи („Marches“), удержавшіеся съ давнихъ временъ, часто пересѣкаютъ города, а веселый Mardis gras празднуется здѣсь съ вакхической чувственностью тенъирсовскихъ кermesse. Но нигдѣ эта карнавальная вакханалія не расцвѣтаетъ такъ ярко и разнузданно, какъ въ родномъ городѣ Эизора, Остенде, этомъ международномъ курортѣ—лѣтней столицѣ принаряжающейся порочности и скучающей роскоши, какъ называлъ его Верхаринъ.

Эизоръ еще ребенкомъ увидѣлъ маски—въ сосѣднемъ кабаре. Но тогда онѣ показались ему лишь веселыми игрушками. Теперь онъ понялъ ихъ живую душу, искажающую сущность вещей,—ихъ мертвую, декоративную душу, на днѣ которой—лишь пепелъ минувшаго, пустота черепа. Вѣдь нѣтъ больше Пьеро и Коломбины, нѣтъ подлиннаго блеска Рубенсова вѣка, нѣтъ реального смысла въ военныхъ процесіяхъ на улицѣ, пережиткахъ героической старины. Только по прежнему витаетъ смерть надъ карнаваломъ, и по прежнему подъ маской пляшетъ хороводъ средневѣковыхъ грѣховъ—гордости, обжорства, жадности, сластолюбія, лѣни и злости. И карнаваль Остенде становится, въ глазахъ Эизора, маскарадомъ человѣчества; развѣ не написалъ еще на одной изъ своихъ картинъ старикъ Босхъ: *Niemand en kent hem selven*—„никто не знаетъ самого себя“. И маски Эизора—насмѣшки Эизора, гротески.

Съ другой стороны, разъ картины—только „симфоніи свѣта, того свѣта, который сѣждаетъ контуры предметовъ“ (какъ выразился Эизоръ въ другой разъ), значить нѣтъ реальности, кромѣ свѣтовой фееріи—напоминающихъ губъ, набѣленного лица, дрожащихъ линій собора, тающей линіи моря; значить все—пустота, гримасы преходящаго, *vanitas vanitatum et omnia vanitas!* У Рубенса пламенные краски опровергали мрачность сюжета, и его Голгоѳа, по тонкому замѣчанію Фромантена, становится апофеозомъ Голгоѳы. У Эизора звонкость красокъ лишь подчеркиваетъ нарочное отсутствіе рисунка и формы. Эизоръ смѣется надъ своими рѣженными, отмѣчая ихъ веселую личину, за которой нѣтъ плоти и крови. И эта мишура голаго красочнаго пигмента внушаетъ такую же жуть, какъ четкіе графическіе капризы Гойи или черныя маски на лицахъ Лонги. Здѣсь песимизмъ наблюдателя Остендскаго карнавала и песимизмъ импресіониста, утратившаго чувство реальности міра, приходятъ къ тому „восторгу отчаянія“, который воспріимаетъ другой бельгійскій демонистъ, поэтъ Жилькенъ, ученикъ Бодлера. И появленіе Эизора становится понятнымъ, какъ послѣдній выводъ импресіонизма.

Верхаринъ считаетъ Эизора выше Мане. Съ этимъ можно согласиться именно лишь въ томъ смыслѣ, что Эизоръ—послѣдовательнѣе Мане въ своемъ развеществленіи міра. Это—логика безумца. Но превознося Эизора, Верхаринъ въ то же время



умалаетъ его сближеніемъ съ карикатуристами Англіи — Роландсономъ и Хогартомъ. Нѣтъ, если Энзоръ циниченъ, то во всякомъ случаѣ — à la flamande. Его темы — традиціонныя темы старыхъ фламандцевъ: diableries. Настолько же, насколько свѣтлый духъ итальянскаго возрожденія сказался въ прославленіи челоѣкобожества и святости, духъ Фландріи — многострадальной, измученной огнемъ и мечемъ — вылился въ изобличеніи демоническаго. При этомъ чрезвычайно знаменательно, что фламандская демонологія развивалась параллельно съ цвѣтеніемъ бытовой живописи Ванъ Эйковъ. Фламандское христіанство не знало свѣтлаго умиленія Франциска Ассизскаго — оно развивалось, подъ языческой пятой насильниковъ-правителей, въ темной ночи иноземнаго ига. Бытовой реализмъ родился здѣсь въ предверіи Страшнаго суда, и бѣсы навсегда остались спутниками быта. Въ старо-фламандскихъ мистеріяхъ демоны Любви къ Пороку и Помѣхи Добру играютъ гораздо большую роль, нежели на театральныхъ подмосткахъ другихъ странъ. Эти демоны несли за собой струю чрезмѣрнаго реализма, оставшуюся навсегда во фламандскомъ искусствѣ, — крѣпкія слова, разнузданность жестовъ, inferнальный запахъ.<sup>1</sup> Въ кошмарахъ Босха и Брейгеля особенно ярко раскрыта связь демоническаго съ бытовымъ. Ванъ Эйковская интимная любовь къ вещамъ претворяется у Босха въ страхи вещей: я уже говорилъ, что орудія его Страшнаго суда — та же домашняя бытовая утварь, но дьявольски искаженная. Брейгель ничего не искажаетъ, но изображалъ народные пелеринажи, процесіи и кermesses — онъ прежде всего выявляетъ ихъ порочныя стороны, ихъ демоническій ликъ. Именно эту историческую перспективу надо имѣть въ виду при оцѣнкѣ Джемса Энзора. Онъ написалъ свой портретъ „Энзоръ, одержимый демонами“ и другой — „Энзоръ, окруженный масками“. Вѣрнѣе было бы сказать — Энзоръ, одержимый и окруженный... прошлымъ.

„Демоническая“ фантазія Энзора еще капризнѣе вылилась въ его офортахъ — легкихъ, небрежныхъ, еле намѣченныхъ, наполовину недосказанныхъ. Здѣсь Энзоръ раскрывается, какъ графикъ, а слѣдовательно здѣсь онъ еще идеологичнѣе, чтобы не сказать — „литературнѣе“. Правда, у него есть офорты, которые сами говорятъ за себя — своей острой выразительностью. Такова, напримѣръ, „Борьба“ — медленное, беззвучное стариковское единоборство — борьба не на жизнь, а на смерть, отъ которой даже самыя линіи офорта становятся растрепанными, мучительно взъерошенными и обезсиленными... Но большинство гравюръ Энзора полно образовъ и аналогій, почерпнутыхъ изъ идеологическаго наслѣдія прошлаго.

Лейтмотивъ его графическаго творчества — выявленіе грѣховности въ челоѣкѣ и въ толпѣ. Подобно Брейгелю, автору „Добродѣтелей“ и „Пороковъ“, онъ рисуетъ Сладострастіе въ видѣ огромной, безстыдной и рыхлой, какъ моллюскъ, женщины, Гордость въ обликѣ не то нотаріуса, не то бургомистра, окруженнаго

<sup>1</sup> Объ этихъ мистеріяхъ см. сочиненія Louis Maeterlinck: „Genre satirique dans la peinture flamande“ и „Péchés Primitifs“.



Дж. Энзоръ. 'Борьба'.  
J. Ensor. 'Le combat'.

кажется ему драконовою пастью, вратами ада. Соблазнами города, тонкой паутиной раскинувшегося вдали, искушает сатана его Христа ('La tentation du Christ'). Когда же Христосъ сходитъ на землю и вступаетъ въ городъ, толпа привлекаетъ Его въ свою суетливую, крикливую сутолоку, и Онъ принужденъ шествовать, словно бургомистръ или депутатъ при звукахъ фанфаръ, во главѣ людскаго потока, на знамени котораго написано: 'Vive la Sociale et vive Ausule et Jesus!' ('Entrée du Christ à Bruxelles'). Эта толпа уже неспособна къ стихійному размаху, къ паническому веселію Иорданса — она аморфная, безликая, кишашая масса. На одной изъ лучшихъ гравюръ Энзора 'La Cathédrale', мы видимъ это море головъ, подталкиваемое параднымъ шествіемъ полка, — волны гримасъ у подножія высокаго, царственного, кружевного собора, собора, не пощаженного фестонами уличныхъ флаговъ. Это — праздникъ современности. И невольно вспоминаешь другую сатиру — Добужинскаго, гдѣ люди также копошатся, какъ черви...

Военныя процесіи милиціонеровъ, пережитки героическихъ временъ, ставшія комическими въ нейтральной Бельгіи, служатъ объектомъ и другихъ гравюръ Энзора; такова, напримѣръ, 'La musique à Ostende'. Но иногда Энзору мерещится вторженіе солдатскихъ ордъ въ какіе то полу-готическіе, полу-фантастическіе города,

уничженной толпой, Гнѣвъ, Обжорство, Лѣнь и другіе грѣхи; его скелеты спорятъ изъ за сеledки, дерутся изъ за веревки повѣшеннаго, переживаютъ чelовѣческую жадность и чelовѣческіе предразсудки. Но больше всего его, какъ генія богемы, волнуютъ — филистерство, тупость и сплетни. Развѣ не маски злословія и сплетни окружаютъ, заинтригованныя, джентльмена въ изысканномъ цилиндрѣ — на картинѣ 'Интрига'? Развѣ не тѣ же сытые, ограниченные фарисеи изображены рядомъ съ 'интеллигентомъ' — Христомъ — на картинѣ 'Ессе Номо'? Это — та самая толпа, которую Энзоръ знаетъ по опыту выставокъ и салоновъ, толпа, гогочущая передъ его произведеніями. И вотъ, на одной гравюрѣ Энзора — изъ рта фигуры, какъ въ средне-вѣковыхъ миниатюрахъ, вѣется бандероль съ вызывающей надписью: *Mort aux vaches!*

Но главный врагъ Энзора — городъ, уличная толпа. Какъ Ропсу, городъ современности

гдѣ онѣ осаждаютъ соборы и черными колючими рядами застилаютъ улицы (*Les soudards Kès et Pruta entrant dans la ville de Bise* и *La prise d'une ville Etrange*). Можетъ быть, это — орды германцевъ? Недаромъ еще въ одной старинной фламандской мистеріи, столь же фантастической по части географіи, «свѣтскія души», съ которыми сражаются христіане, называются Прусаками и восклицаютъ «Магометъ!», а самая священная битва разыгрывается въ Бранденбургѣ... Въ одну изъ такихъ черныхъ минутъ Энзоръ создалъ свой офортъ «Тріумфъ Смерти». По тѣсной улицѣ несется людской потокъ, влекомый дикимъ ужасомъ смерти — тутъ и женщины съ дѣтьми, и священники, и адвокаты, и гражданскіе гвардейцы. А надъ ними рѣютъ скелеты-смертеныши, сѣя пожаръ и разрушеніе, вторгаются въ окна, вонзаются въ крышу. Ужъ не предчувствіе ли это — германскихъ воздушныхъ убійствъ?

Кто же, въ концѣ концовъ, Энзоръ, этотъ *enfant terrible* бельгійскихъ салоновъ? Конечно, не геній, какимъ считаетъ его въ понятномъ національномъ самооболеніи Верхарнъ. Но и не просто тенденціозный сатирикъ, публицистъ и «литераторъ». Энзоръ — талантливый живописецъ и острый рисовальщикъ. У него нѣтъ чувства мѣры, онъ часто вульгаренъ и циниченъ, но чувство мѣры и «хорошій вкусъ» вообще не свойственны Фландріи: это — цвѣтокъ латинской культуры.

У Рубенса, у Верхарна нѣтъ чувства мѣры, все — чрезмѣрно. Какъ для латинскаго искусства характеренъ «хорошій вкусъ», такъ для фламандскаго характерна *drôlerie*. Но у Энзора эта *drôlerie* достигаетъ послѣдней грани, ибо онъ вообще — послѣдній отзвукъ прошлаго, бывшихъ страховъ и былого юмора. Онъ — декадентъ и упадочникъ потому, что упадочна культура, имъ отраженная, — время буржуазнаго безвременья, мѣщанской трезвости. Это та самая культура, отъ которой лучшіе бельгійскіе художники и поэты бѣжали въ Парижъ (Ропсъ, Матерлинкъ, Верхарнъ) и которой Шарль Ванъ Лербергъ противопоставилъ своего Пана. Энзоръ, словно тоскуя по праздничному титанизму прошлаго, осмѣялъ мирные будни настоящаго.

Но онъ ошибся въ своемъ прогнозѣ бельгійской толпы, въ своемъ діагнозѣ бель-



Дж. Энзоръ. «Скелеты, желающие согрѣться»  
J. Ensor. «Squelettes voulant se chauffer».

гійскаго быта. Правда, онъ какъ бы провидѣлъ триумфъ смерти надъ Бельгіей, и бѣгство толпъ, и языки пламени, и вторженіе солдатскихъ ордъ сатаны, осаждающихъ соборы, — провидѣлъ ,тевтонскую ярость', потому что его душа вобрала въ себя страхи фламандскаго прошлаго, отмѣченнаго ,яростью испанской'. Но бургомистръ, гражданскіе гвардейцы, буржуа и адвокаты, осмѣянные Элизоромъ, вдругъ обрѣли лицо старой Фландрин, которая умѣла быть героической, оставаясь купеческой и дѣловой. И кончился карнавалъ Остенде, упали маски мѣщанства, улетучились мелкіе бѣсы обжорства, лѣни, сластолюбія. Бельгія осталась безъ быта, но тѣмъ ярче и неожиданнѣе разгорѣлось ея духовное бытіе. Кровавыя воды вышли изъ береговъ, и зачернѣлъ на горизонтѣ скелетъ готическаго храма. Но нѣтъ триумфа смерти надъ Бельгіей. Какъ на картинѣ Рубенса, Голгова, бельгійская Голгова, вырастаетъ до своего трагическаго апогеоза...





ЕНЕЕ

„Эней”. Рисунок костюмов Боке к балету  
„Эней и Дидона”. — Рукопись Новерра, т. VIII.  
(Имп. Академия Художеств).

„Enée”. Dessins des habits de costume pour le ballet Enée  
et Didon, par m-r Boquet. Manuscrit de Noverre, vol. VIII.  
(Académie Impériale des Beaux-Arts).



## НЕИЗДАННАЯ РУКОПИСЬ НОВЕРРА

(По поводу книги А. Я. Левинсона „Мастера балета“)

Ю. СЛОНИМСКАЯ



ОВЕРШИЛСЯ новый ренесанс — ренесанс восемнадцатого вѣка. Какъ въ эпоху Корнеля и Расина старались возстановить античное искусство, такъ въ наше время любовно вспоминаютъ искусство dix-huitième. Художественная мода, иногда чисто виѣшние воспроизводящая формы и краски былого, явилась лишь отзвукомъ внутренняго безсознательнаго тяготѣнія къ эмоціональной силѣ художниковъ эпохи послѣднихъ Людовиковъ.

Забытый образъ знаменитаго балетмейстера XVIII вѣка Новерра, который превратилъ балетное увеселеніе въ пластическую драму страстей, снова сдѣлался вдохновителемъ современнаго балета. Его „Lettres sur la danse et sur les ballets“, нѣкогда создавшія переворотъ въ балетномъ искусствѣ, стали восторженно вспоминать, и каждая балетная партія стремится присвоить себѣ знамя новерровскихъ идей.

Прекрасно изданная книга А. Я. Левинсона „Мастера балета“, стремящаяся дать характеристики балетмейстеровъ и танцовщиковъ XVIII и первой половины XIX вѣковъ, отвѣчаетъ подлинной потребности современныхъ читателей и балетныхъ дѣятелей. Въ предисловіи А. Левинсонъ предваряетъ читателя, что его статья о Новеррѣ „можетъ считаться первымъ полнымъ жизнеописаніемъ знаменитаго балетмейстера“. Однако, приступая къ этому жизнеописанію, онъ указываетъ, какъ на лучшее свое пособіе, на вышедшую значительно ранѣе біографію Новерра на англійскомъ языкѣ. Авторъ объясняетъ, почему онъ предпочелъ пользоваться ранѣе напечатаннымъ матеріаломъ: „Прослѣдить фактическую исторію 82-лѣтней жизни Новерра, реформаторская дѣятельность котораго коснулась почти всѣхъ художественныхъ центровъ Европы стараго режима,—задача весьма сложная, благодаря разбросанности, скудости, а отчасти недоступности архивныхъ матеріаловъ“. Дѣйствительно, собрать и подвергнуть критической оцѣнкѣ то, что сохранилось о Новеррѣ въ различныхъ придворныхъ архивахъ, въ мемуарахъ, перепискѣ и произведеніяхъ искусства, создать такимъ образомъ яркую картину скитаній балетнаго новатора, пережившаго царствованіе Людовика XV, Людовика XVI и великую французскую революцію, — значило бы нарисовать художественную жизнь его эпохи. Остается пожалѣть, что А. Левинсонъ отказался отъ этой сложной задачи и ограничился виѣшними біографическими свѣдѣніями, мало дающими представленія о художественномъ обликѣ и жизни балетмейстера. Даже такой важный моментъ въ жизни

Новерра, какъ постановка балета, заимствованнаго изъ „Генріады“ Вольтера, обходится молчаніемъ, и читатель остается въ невѣдѣніи, былъ ли осуществленъ замыселъ Новерра, вызвавшій восторженное одобреніе Вольтера, или же идея воплощенія поэмы въ пластическомъ дѣйствіи оказалась утопіей... Между тѣмъ имѣющіеся въ самомъ Петроградѣ неизданные матеріалы могли бы указать А. Левинсону на эту постановку.

Отказъ отъ слишкомъ сложныхъ задачъ изслѣдованія приводитъ А. Левинсона къ выводамъ, не всегда соответствующимъ исторической правдѣ. Такъ, перечисляя сочиненія о танцѣ, предшествовавшія появленію „Писемъ о танцѣ“ Новерра, и разбирая нѣкоторые изъ нихъ, А. Левинсонъ сообщаетъ, что „сводка античныхъ матеріаловъ была сдѣлана въ XVII вѣкѣ голландскимъ филологомъ Мерзіусомъ, а внослѣдствіи французскимъ академикомъ де Л’Онэ“.¹ Такимъ образомъ, онъ считаетъ какъ бы несуществующей цѣлую плеяду ученыхъ XVI и начала XVII вѣковъ, собравшихъ и изслѣдовавшихъ весь матеріалъ объ античномъ танцѣ. Между тѣмъ, кропотливые, добросовѣстные труды этихъ ученыхъ до сихъ поръ остаются постояннымъ источникомъ для позднѣйшихъ историковъ танца. Эти ученые, благодаря своей близости ко двору въ качествѣ придворныхъ библіотекарей или учителей древнихъ языковъ, могли непосредственно вліять на самую постановку балета и подготовили ту античную традицію, о которой говоритъ А. Левинсонъ. Пренебреженіе къ ихъ трудамъ, вѣроятно, и привело А. Левинсона къ убѣжденію, будто всѣ античные источники по танцу „на самомъ дѣлѣ сводятся къ немногимъ пассажиамъ Платона, Аристотеля, Ксенофонта, Кассіодора, блестящему фельетону Лукіана о римской пантомимѣ и нѣсколько не критичнымъ, но неоцѣненнымъ для насъ сообщеніямъ Авиненя“. „На самомъ дѣлѣ“ они сводятся къ значительно большому—къ тому громадному, еще не вполне разобранному наслѣдству, которое оставлено Плутархомъ, Поллуксомъ, Апулеемъ, Макробіемъ, Марціаломъ, Страбономъ и множествомъ древнихъ авторовъ, сохранившихъ для насъ черты греческой и, особенно, римской пляски. Считая единственными источниками тѣхъ немногихъ авторовъ, которые чаще всего упоминались въ популярныхъ книгахъ о танцѣ, А. Левинсонъ готовъ приписать аристотелевское опредѣленіе танца, какъ картины нравовъ, обычаевъ и страстей, Новерру, а неоднократно всѣми цитуемые слова Плутарха о „нѣмой поэзіи“ танца—слова, ставшія основой французской балетной риторики, — все тѣмъ же „Лукіану, Цицерону, быть можетъ, Квинтиліану“.

¹ Упоминаемая А. Левинсономъ книга de l’Aulnaye „De la saltation théâtrale“, изданная въ 1790 г. и ставшая теперь библіографической рѣдкостью, излагаетъ въ популярной формѣ исторію древняго танца. Она снабжена примѣчаніями и любопытными иллюстраціями, на одной изъ которыхъ комически изображенъ „пляшущій Сократъ“ почти безъ одежды. Въ Императорской Публичной Библіотекѣ этой книги не имѣется. Она имѣется въ прекрасномъ книгохранилищѣ В. В. Протопопова въ Петроградѣ.



APOLLON

„Аполлонъ“. Рисунки костюмовъ Боке къ балету  
„Алцестъ“. — Рукопись Новерра, т. VIII.  
(Имп. Академія Художествъ).

„Apollon“. Desseins des habits de costume pour le ballet  
Alceste par m-r Boquet. Manuscrit de Noverre, vol. VIII.  
(Académie Impériale des Beaux-Arts).



L'AMOUR...

„Амуръ“. Рисунки костюмовъ Боке къ балету,  
заимств. изъ „Генріады“.—Рукоп. Новерра, т. IX.  
(Имп. Академія Художествъ).

„L'Amour“. Dessains des habits de costume pour le ballet  
tiré de la Henriade, par m-r Boquet. Manuscrit de  
Noverre, vol. IX. (Académie Impériale des Beaux-Arts).

Нелюбовью къ архивамъ объясняется и многое другое въ красивой и очень тщательно изданной книгѣ А. Левинсона. Упомянувъ вскользь объ интересной рукописи, принадлежащей библиотекѣ Оперы въ Парижѣ, А. Левинсонъ приводитъ въ примѣчаніи полное заглавіе этого шедевра каллиграфіи: *Théorie et pratique de la Danse en général, de la composition des ballets, de la musique, du costume et des décorations qui leurs sont propres par M. Noverre. Tome I* (послѣдовалъ ли II—неизвѣстно). Если бы А. Левинсонъ посвѣтилъ доступную для всѣхъ библиотекъ Императорской Академіи Художествъ, то онъ былъ бы избавленъ отъ мучительнаго для историка состоянія неизвѣстности. Тамъ стоитъ на полкѣ не только второй, но и всѣ одиннадцать томовъ рукописи Нoverre подъ тѣмъ же заглавіемъ. Парижская рукопись, помѣченная *d'après le manuscrit de M. Noverre*, очевидно, является копіей перваго тома петроградской рукописи. Знакомство съ этой реликвіей Нoverre, вѣроятно, измѣнило бы взгляды А. Левинсона на творчество балетмейстера, и поэтому... можно замѣнить обзоръ статьи А. Левинсона описаніемъ подлиннаго Нoverre, сохранившагося въ Петроградѣ.

Рукопись была поднесена Нoverромъ послѣднему польскому королю Станиславу и помѣчена *Лисбургъ 10 ноября 1766*, т. е. шестью годами позже перваго лондонскаго изданія *Писемъ о балетѣ*. При дворѣ Станислава I балетмейстеромъ былъ Гардель, отецъ парижскихъ Гарделей, сподвижниковъ и соперниковъ Нoverre. Поднесеніе рукописи, очевидно, имѣло практическое назначеніе, какъ руководство къ постановкѣ нoverровскихъ балетовъ при польскомъ дворѣ. Рукопись, переплетенная въ тисненый золотомъ и украшенный коронами красный сафьянъ, художественно переписана съ завитками, росчерками и тщательной отдѣлкой заглавныхъ буквъ. На ея страницахъ еще сохранились слѣды линейекъ, которыми проводилъ карандашомъ для выравниванія строкъ старательный каллиграфъ. Пышное посвященіе королю, который *соединяетъ добродѣтели Тита и Людовика XII со вкусомъ къ изящному Августа и Людовика Великаго*, снабжено подлинной подписью Нoverre. Въ первомъ томѣ Нoverръ излагаетъ свои теоретическіе взгляды на балетъ. Содержаніе этого тома отличается отъ лондонскаго и позднѣйшаго лондонскаго изданія *Писемъ о балетѣ*<sup>1</sup> лишь немногими сокращеніями и поправками стиля. Рукопись, обращенная къ коронованой особѣ, не могла имѣть формы писемъ. Письма замѣнены въ ней главами, носящими каждая особое подробное названіе.

Нoverръ, мечтая вознести балетъ на высоту *изобразительныхъ искусствъ*—поэзіи, живописи и музыки,—устанавливаетъ принципъ художественной цѣльности балета. Движенія танца Нoverръ считаетъ такимъ же матеріаломъ искусства, какъ слово

<sup>1</sup> Лондонское изданіе 1760 года и петербургское изданіе 1803 года *Lettres sur la Danse et sur les ballets par M. Noverre* имѣются въ Императорской Публичной Библиотекѣ. Лондонское изданіе 1783 года, снабженное предисловіемъ Нoverre и посвященіемъ своему меценату—*Monseigneur Amelot ministre au département de Paris*, имѣется въ замѣчательной библиотекѣ В. В. Протопопова въ Петроградѣ.



въ поэзіи и краски въ живописи. Движенія, лишенные внутренней послѣдовательности, онъ сравниваетъ со словами, разставленными безъ всякой связи. Они лишены красоты и выразительности, но тѣ же слова, поставленные въ нужномъ порядкѣ, создаютъ прекрасное поэтическое твореніе. Каждое движеніе должно быть художественно необходимымъ. 'Все должно говорить у танцора, каждый жестъ, каждая поза, каждое движеніе рукъ должно имѣть иное выраженіе'. Какъ во всякомъ искусствѣ, внѣшняя форма танца должна быть отраженіемъ внутренней одухотворяющей силы. Какъ бы предвидя будущіе нападки, Новерръ говоритъ: думать, что я хочу уничтожить всѣ трудныя и блестящія па и всѣ изящныя позы танца, значило бы не понять меня'. Сохранивъ и усовершенствовать внѣшнія формы танца, Новерръ мечталъ одухотворить ихъ единымъ драматическимъ чувствомъ. 'Благородную пантомиму' своихъ балетовъ онъ противопоставляетъ грубой вульгарности итальянскихъ буфоновъ, наводнившихъ Францію и испортившихъ ея вкусъ.

Все это не удерживаетъ А. Левинсона отъ вывода, будто Новерръ забывалъ въ началѣ своей дѣятельности о самостоятельной стихіи танца и въ первой своей формулѣ балета, какъ картины нравовъ, обычаевъ и страстей, не упоминаетъ отдѣльно о танцѣ, не признавая его значенія. Между тѣмъ, Новерръ считалъ, что 'балетъ и танецъ почти синонимы, такъ какъ балетъ есть ничто иное, какъ большая композиція танцевъ, и безъ танца не существуетъ'. Говоря о балетѣ, Новерръ не упоминаетъ отдѣльно о танцѣ, потому что включаетъ его въ самое понятіе балета. Позднѣйшее письмо Новерра, на которое ссылается А. Левинсонъ, какъ на доказательство отреченія старика Новерра отъ своихъ юношескихъ заблужденій, на самомъ дѣлѣ можетъ служить доказательствомъ незыблемости убѣжденій балетмейстера. Какъ въ юности онъ возмущался грубостью итальянской пантомимы, такъ въ старости онъ протестуетъ противъ пантомимы, не основанной на пластической красотѣ и выразительности танца. Онъ жалуется, что при его замѣстительствѣ, празднества и балеты безпощадно приносятся въ жертву такой пантомимѣ, въ которой блестящая техника, грація и гармонія движеній подмѣнены нестройной бѣготней, незначительными жестами и экспрессіей, столь слабой и однообразной, что одна лишь поддержка водевилей можетъ придать ей какое либо значеніе'. Пантомима, лишенная красоты и экспрессіи, очевидно не можетъ считаться пантомимой, и вполнѣ понятно, что Новерръ считаетъ ее гибельной для Оперы. Врядъ ли въ этомъ можно усмотрѣть отрицаніе значенія пантомимы для балета, какъ это дѣлаетъ А. Левинсонъ.

А. Левинсонъ озабоченъ вопросомъ, какой изъ двухъ элементовъ долженъ преобладать въ балетѣ, вопросомъ о 'количественномъ' взаимоотношеніи 'стороны миметической и гимнастической' и пытается опредѣлить отношеніе къ этому Новерра. Для Новерра этого вопроса не существовало и не могло существовать, такъ какъ онъ видѣлъ въ балетѣ органическое цѣлое и не признавалъ той двойственности



*ZaïDE, autre Sultanne.*

„Заида, султанша“. Рисунок костюмов Боке къ балету „Реванось въ сералъ“. — Рукоп. Новерра, т. VIII. (Имп. Академiя Художествъ).

„Zaïde, autre Sultanne“. Dessains des habits de costume pour le ballet des Jalousies du Sérail, par m-r Boquet. Manuscrit de Noverre, vol. VIII. (Académie Impériale des Beaux-Arts).



GRECQUE

„Гречанка“. Рисунки костюмовъ Боке къ балету „Эней и Лавинія“.—Рукопись Нoverre, т. IX. (Имп. Академія Художествъ).

„Grecque“. Dessins des habits de costume pour le ballet „d'Enée et Lavinie“, par m-r Boquet. Manuscrit de Noverre, vol. IX. (Académie Impériale des Beaux-Arts).

танца и пантомимы, которую хочет видѣть А. Левинсонъ. Какъ нельзя считать скульптуру или живопись двойственной потому, что замыселъ творца долженъ преодолѣть сопротивленіе матеріала, такъ нельзя видѣть двойственность въ балетѣ потому, что въ немъ есть 'сторона гимнастическая и миметическая', точнѣе есть матеріалъ — танецъ и творческая воля, его направляющая. Для Новерра балетъ былъ искусствомъ и слѣдовательно не могъ быть расколотымъ на два лишь видѣнные спаянныхъ элемента. Соотношеніе между балетомъ и пантомимой съ достаточной опредѣленностью указано самимъ Новерромъ, чтобы являлась необходимость какихъ либо истолкованій и догадокъ. Въ позднѣйшемъ петербургскомъ изданіи 'Писемъ о балетѣ', которымъ пользуется и А. Левинсонъ, Новерръ такъ опредѣляетъ три элемента балетнаго искусства: 'Балетъ даетъ сюжетъ и намѣчаетъ его, танецъ даетъ краски, а дѣйствіе пантомимы даетъ выраженіе, ибо пантомима—душа пляски'. Новерръ танцами творилъ драму.

'Танецъ—прекрасная статуя, изящно вывѣшенная, блистающая своими формами, граціозными линіями, благородствомъ позы, но лишенная души. Знатоки смотрятъ на нее такими же взорами, какъ Пигмаліонъ, когда онъ любовался своимъ твореніемъ; они возносятъ тѣ же мольбы, какъ онъ; они пламенно жаждутъ, чтобы ее оживило чувство, озарилъ геній и разумъ придавъ ей выраженіе'. Вдохновеніе Новерра вдохнуло душу въ прекрасныя формы Галатеи танца, и созданъ балетъ-пантомима, танцами обращавшійся къ душѣ зрителя.

Новерръ неоднократно говоритъ, что его теоретическія сужденія являются лишь слабымъ отзвукомъ того, что онъ творитъ танцами. Въ поясненіе своихъ мыслей онъ часто приводитъ сцены изъ поставленныхъ имъ балетовъ. И, быть можетъ, представленіе А. Левинсона о творчествѣ Новерра объясняется тѣмъ, что онъ тщательно отдѣляетъ теоріи Новерра отъ ихъ практическаго осуществленія. Излагая 'Письма о балетѣ', онъ не приводитъ ни одной сцены изъ постановокъ Новерра. А. Левинсонъ считаетъ безслѣдно исчезнувшимъ творчество Новерра и признаетъ немислимымъ хотя бы въ воображеніи, возстановить конкретное содержаніе произведеній Новерра-балетмейстера въ тѣсномъ смыслѣ слова, т. е. сочинителя танцевъ и групп'. Но отъ балетмейстера Новерра осталось больше, чѣмъ думаетъ А. Левинсонъ. Либрето его постановокъ, перепечатанныя въ петербургскомъ изданіи и помѣщенные во второмъ томѣ рукописи, хранящейся въ Академіи Художествъ, даютъ представленіе о темахъ, волновавшихъ воображеніе балетмейстера. Новерръ считалъ яркія страсти лучшимъ содержаніемъ балета, и большинство его либрето написаны на трагическіе сюжеты. Они раздѣлены на сцены, подробно излагающія ходъ дѣйствія. Либрето, составленное по девятой пѣснѣ 'Генріады' Вольтера, снабжено двумя письмами Вольтера, изъ которыхъ первое было перепечатано въ петербургскомъ изданіи и подало поводъ А. Левинсону усомниться въ искренности 'гиперболическихъ комплиментовъ' Вольтера. Первое восторженное письмо Вольтера написано въ отвѣтъ на присылку Новерромъ 'Писемъ о балетѣ' и на предложеніе

балетмейстера воплотить эпизодъ 'Генриады' въ балетѣ. Второе письмо, помѣченное 26 апрѣля 1764 года, т. е. черезъ годъ послѣ перваго, не вызвало бы подозрѣній даже у А. Левинсона. Написано оно было, по словамъ Новерра, для того, чтобы ободрить его слѣдовать его методу', и достаточно ярко показываетъ, какъ серьезно смотрѣлъ Вольтеръ на творческія идеи балетмейстера. 'Немощные старцы, подобно мнѣ,—пишетъ Вольтеръ,—очень рѣдко интересуются очаровательнымъ искусствомъ, которое вы усовершенствовали. Но вы превращаете меня въ юношу, вы зародили во мнѣ страстное желаніе видѣть празднества, которымъ вы служите лучшимъ украшеніемъ. Мои желанія приносятъ мнѣ только огорченіе, и въ этомъ мое несчастье. У меня есть, впрочемъ, особая причина восхищаться вами. Я нахожу, что все, что вы дѣлаете, полно поэзіи. Художники и поэты будутъ оспаривать васъ другъ у друга, и я не перестаю изумляться тому, что Франція не удержала васъ, одаривъ самыми большими благами. Но теперь не тѣ времена, когда Франція служила примѣромъ Европѣ. Все измѣнилось. Ваше отсутствіе должно вызывать сожалѣніе всѣхъ людей, обладающихъ вкусомъ. Считайте меня своимъ самымъ преданнымъ приверженцемъ и будьте увѣрены въ искреннемъ моемъ восхищеніи'. Новерръ приводитъ письма Вольтера для того, чтобы 'ничто исходящее отъ величайшаго человѣка не пропало' для потомства, и чувствуется, что одобреніе Вольтера укрѣпляло его въ сознаніи важности его жизненной задачи.

На заглавномъ листѣ каждаго либрето плавный рисунокъ художника Боке передаетъ основной мотивъ драмы. Спящій полуобнаженный Амуръ и любующаяся имъ Психея; Орфей, къ которому тянутся молящія руки спрятанной подъ вуалью Эвридики; бьющаяся въ грубыхъ рукахъ Плутона Прозерпина; заносящія книжки надъ своими мужьями Данаиды,—всѣ эти рисунки даютъ представленіе о главныхъ моментахъ драмы. Послѣдующіе четыре тома съ рукописными партитурами новерровскихъ балетовъ сохраняютъ эмоціональные мотивы твореній Новерра, который считалъ музыку языкомъ танца. Партитуры, составленные для пяти инструментовъ, тщательно переписаны, и на одной изъ нихъ амуръ, начерченный непрерывающейся линіей, выпускаетъ стрѣлу.

Истинной драгоценностью для пониманія новерровскаго балета являются послѣдніе пять томовъ, которые содержатъ 445 акварельныхъ рисунковъ костюмовъ къ балетамъ Новерра, нарисованныхъ его сподвижникомъ, художникомъ Боке. Новерръ считалъ Боке истиннымъ выразителемъ своихъ идей, и эти рисунки, помимо того, что они представляютъ громадную художественную цѣнность, могутъ служить неумирающимъ свидѣтельствомъ о постановкахъ балетмейстера.

На заглавномъ листѣ каллиграфически выведено *Habits de costume pour l'exécution des ballets de M-r Noverre dessinés par M. Boquet, Dessinateur des menus plaisirs du Roi de France*. Каждый балетъ снабженъ особымъ подзаголовкомъ—*Dessains des habits de costume pour le ballet...* (названіе балета) *par M. Boquet*, и далѣе на отдѣльныхъ листахъ въ рамкахъ слѣдуютъ Амуры и Психеи, греки и римляне, со-



зданные фантазіей балетмейстера и художника.<sup>1</sup> Они стоятъ въ позѣ танца, какъ будто еще движутся. На ихъ нарумяненныхъ щекахъ еще осталась улыбка, ихъ пальцы изогнуты стильнымъ движеніемъ, ноги еще сохранили позицію танца. Безконечное разнообразіе движеній руки, изгибовъ пальцевъ доказываетъ, что слова Новерра о значеніи пластики рукъ въ балетѣ не были только словами. Красоту человѣческой руки, ея безконечную выразительность, богатство ея пластическаго языка можно понять, вглядываясь въ эти тонкіе пальцы, неуловимое измѣненіе которыхъ мѣняетъ весь обликъ танца. Закругленная мягкость, какая то безконечная иѣжность въ протянутыхъ рукахъ, томность полуопущенной кисти, полетъ распростертыхъ рукъ или вкрадчивая улыбка согнутыхъ въ локтѣ рукъ, иногда поддерживающихъ платье, кажется неисчерпаемо разнообразной, какъ музыка, и до сихъ поръ сохраняетъ заразительность оживлявшаго ее чувства. На всѣхъ рисункахъ, а ихъ болѣе четырехсотъ,—положеніе руки и особенно изгибъ пальцевъ не повторяется, такъ безконечно-разнообразенъ былъ языкъ новерровскаго жеста. Эти руки могутъ до сихъ поръ служить лучшимъ свидѣтельствомъ новерровскаго генія, руководствомъ для современнаго балета. Позы и движенія замершихъ въ танцѣ танцовщицъ и танцовщиковъ полны особой чувственной прелести и, несмотря на кукольность лицъ, странной волнующей силы. Въ нихъ точно сохранился отбѣтъ той эмоціональной стихіи, которая составляла душу новерровскаго балета.

Нѣкоторые рисунки передаютъ фигуры *pas de deux* и *pas de trois*. Наклоненный надъ полулежащимъ противникомъ борецъ крѣпко держитъ его руку, но чувствуется, что слѣдующимъ моментомъ танца будетъ обратное положеніе. Побѣжденный еще полонъ страстной борьбы, и положеніе рукъ какъ бы указываетъ на качаніе маятника побѣды отъ одного къ другому. Въ мускульныхъ фигурахъ борцовъ красиво сочетаніе силы и граціи. Этотъ моментъ, выхваченный изъ драматическаго *pas de deux*, показываетъ соединеніе выразительности и пластической, почти скульптурной, красоты въ новерровскомъ танцѣ. Три граціи, сплетающіяся въ кругъ и застывшія въ мигъ движенія, комическая пляска поселянина, два любовныхъ *pas de deux* 'европейцевъ' и 'аессалійцевъ', танецъ двухъ турецкихъ рабовъ, комическій выходъ мандарина съ маленькимъ китайцемъ—рисуютъ различные характеры *pas de deux*. Нѣкоторые рисунки, помѣщенные на отдѣльныхъ листахъ, при сопоставленіи даютъ дуетъ, какъ, напримѣръ, танецъ грека и гречанки.

Моменты драматическіе переданы въ цѣломъ рядѣ позъ, какъ поза Деяниры съ кинжаломъ или шествующая въ костюмѣ жертвы съ наклоненной головой хрупкая и иѣжная Гипермнестра. Алгорическія фигуры гнѣва, мести, лицемѣрія, ревности, съ красной повязкой на глазахъ и съ кинжаломъ въ рукѣ, рисуютъ высшее напряженіе страсти. Ярость натянула всѣ жилы въ этихъ странно изогнутыхъ, стремительныхъ фигурахъ, лишенныхъ всякой закругленности. Каждая линія точно кричитъ въ нихъ.

<sup>1</sup> Замѣчательна mise en pages этихъ рисунковъ: вкусъ, съ которымъ они расположены на страницахъ въ графическомъ обрамленіи.

Растянутый бѣшенымъ воплемъ ротъ, острый огонь глазъ, все лицо, потемнѣвшее отъ напряженія, необычайно выразительны. Мускулистая, мужская фигура, съ отвислой женской грудью, откинута бѣшенымъ движеніемъ, а руки, простертыя мощнымъ жестомъ, кажутся пластическимъ крикомъ, который отражается въ позиціи ногъ, готовыхъ къ прыжку или бѣгу. Эти фигуры несутся на страницахъ въ какомъ то вихрѣ, который подымаетъ ихъ волосы, наклоняетъ пламя ихъ факеловъ, заставляетъ змѣй, обвивающихъ ихъ руки и тѣло, подымать узкія головы и выпускать длинное жало, вздуваетъ ихъ одежды и колышетъ символическую маску, прикрѣпленную у пояса. Онѣ страшны даже въ этомъ гербаріумѣ бывшихъ вдохновеній, и можно вообразить тотъ ужасъ, какой внушали эти Эриніи, когда были живыми. Тутъ сила выразительности сочеталась съ бѣшеной стремительностью танца, создавая единое драматическое впечатлѣніе.

Та же яркость—въ комическихъ типахъ, созданныхъ для балетовъ и отдѣльныхъ выходовъ. Фигуры карликовъ съ громадными головами, длинными крючковатыми носами и огромными очками будто созданы сказкою. Прелестны круглыя черныя лица негровъ съ пухлыми щеками, горящими глазами, розовымъ румянцемъ и яркими сочными губами. Ихъ пестрые костюмы, блестящія украшенія и кошачья мягкость позы придаютъ имъ особую южную плѣнительность и солнечность. Пастушки и пастухи, нѣжныя пасторали, которыя появлялись и въ трагическомъ балетѣ, чтобы смягчить волненіе зрителей, даютъ рядъ движеній, изысканно мягкихъ и полныхъ вкрадчивой, чувственной нѣги.

Сохраненныя талантливымъ художникомъ движенія и позы танца даютъ неисчерпаемый матеріалъ для изученія формъ новерровскаго балета и дѣлаютъ понятными многія теоретическія сужденія, высказанныя Новерромъ въ его 'Письмахъ'. Становится яснымъ, почему Новерръ такъ часто ссылался на свои балетныя композиціи, какъ на единственное средство правильно понять его мысль. Новерръ говоритъ о Боке, какъ о своемъ лучшемъ сотрудникѣ въ дѣлѣ обновленія балета. Онъ говоритъ, что таланты Боке помогли ему осуществить мечту о подлинномъ балетѣ. Такимъ образомъ, рисунки Боке можно разсматривать, какъ воплощеніе балетнаго замысла Новерра. Они запечатлѣли для насъ пластическія формы творчества Новерра и, къ счастью, сдѣлали несправедливыми слова А. Левинсона о невозможности возстановить конкретное содержаніе произведеній Новерра-балетмейстера въ тѣсномъ смыслѣ слова, т. е. сочинителя танцевъ и групп'. Возстановить, или, вѣрнѣе, представить ихъ себѣ можно, если взглянуть внимательно въ каждый поворотъ головы, въ каждое движеніе тонкихъ пальцевъ, въ каждый взмахъ руки, въ позу летящей въ танцѣ фигуры, въ позицію ногъ танцовщицы и танцовщиковъ Новерра, замершихъ на полтора-два дѣтъ, точно въ заколдованномъ снѣгу... Возрождается міръ пластическихъ мечтаній давно ушедшаго балетмейстера, пробуждаются бывлыя чувства, отраженныя въ движеніи, и вся красота, нѣмой поэзіи, новерровскаго танца воскресаетъ вмѣстѣ съ очарованіемъ породившей ее эпохи!



ROMAINE ..

*Римлянка. Рисунки костюмовъ для различныхъ родовъ Танца, Трагедии, Очеры, Комедии и для Бала, исполненныя Боке. — Рукоп. Новерра, т. XI. (Имп. Академія Художествъ).*

*Romaine. Habits de costume pour différents caractères de Danse, Tragédie, Opéra, Comédie et de Bal dessinés par m-r Boquet. Manuscrit de Noverre, vol. XI. (Académie Impériale des Beaux-Arts).*



NIMPHE DE LA NUIT ...

*„Ночная нимфа“. Рисунки костюмовъ Боке къ балету „Рено и Армида“.—Рукопись Новерра, т. VIII. (Имп. Академія Художествъ).*

*„Nimphe de la nuit“. Desseins des habits de costume pour le ballet de Renaud et Armide, par m-r Boquet. Manuscrit de Noverre, vol. VIII. (Académie Impériale des Beaux-Arts).*

Подражаніе натурѣ у Новерра не было стремленіемъ къ современному натурализму. Его протестъ противъ масокъ, скрывающихъ мимику, былъ вызванъ лишь желаніемъ дать свободу чувству исполнителя. Новерръ мечталъ не о виѣшней, а о внутренней правдѣ. Творенія его не отражали случайностей жизни, они отражали вѣчную жизнь души. Новерру, какъ и всѣмъ въ его время, античный міръ казался міромъ вѣчныхъ человѣческихъ чувствъ. Онъ бралъ сюжеты большею частью изъ античныхъ легендъ, но одѣвалъ ихъ въ современныя формы. Костюмы Боке подтверждаютъ этотъ принципъ Новерра. Несчастливая дочь Пріама Поликсена является предъ влюбленнымъ въ нее героемъ въ пудреномъ парикѣ, кринолинѣ и фижмахъ XVIII вѣка, а сынъ Ахилла Пирръ украшенъ ленточками и полубочкой той же эпохи. Венера танцуетъ въ пышномъ кринолинѣ, Аполлонъ похожъ на очаровательнаго маркиза. Краски и художественныя детали костюма передаютъ индивидуальныя свойства героя. Костюмъ грека непохожъ на костюмъ римлянина, хотя тотъ и другой напоминаютъ костюмъ XVIII вѣка. Яркія, опредѣленныя краски римскихъ костюмовъ, ихъ точныя, немного рѣзкія контуры, множество неумовимыхъ подробностей придаютъ имъ общій колоритъ надменности, строгости и силы. Костюмъ грека—въ нѣжныхъ, будто догорающихъ тонахъ, съ изысканной отдѣлкой, съ безчисленными бантиками, ленточками, украшеніями, скрадывающими опредѣленность контура,—женственно мягокъ и трогательно лириченъ. Кажется, будто Аполлонъ и долженъ быть въ пудреномъ парикѣ, а Амуру такъ идутъ его камзолъ и бѣлыя булки! Дѣвушки Элады въ фижмахъ и кринолинахъ—все же гречанки, и это яснѣе всего, если сопоставить ихъ костюмы съ пышнымъ, слегка жеманнымъ костюмомъ француженки. Въ греческихъ костюмахъ Боке основнымъ мотивомъ является пѣвительная женственность и цѣломудренная нѣжность. И, несмотря на ихъ анахронизмъ, въ нихъ передано то основное чувство, которое сдѣлало Новерра жрецомъ Элады.

Тутъ раскрывается основное желаніе Новерра подчинить виѣшнія формы ихъ духовному первоисточнику. На томъ же принципѣ былъ построенъ балетъ Новерра. Этому принципу остался до конца своей дѣятельности вѣренъ Новерръ.

А. Левинсонъ готовъ считать отреченіемъ Новерра отъ прежнихъ взглядовъ то, что онъ признавалъ свой балетъ выше римскаго, хотя въ началѣ своей дѣятельности видѣлъ въ античномъ танцѣ идеалъ. Между тѣмъ, Новерръ, не располагая всѣми нужными знаніями, сталъ впоследствии считать, что римскіе пантомимы говорили условными жестами, похожими на изобрѣтенный тогда языкъ глухонѣмыхъ. Онъ признавалъ эмоціональный жестъ выше условнаго и въ этомъ невольно сходилъ съ Плутархомъ и всѣми древними писателями, которые допускали условный жестъ на сценѣ лишь въ случаяхъ необходимости. Желаніе въ концѣ жизни считать свое созданіе выше античныхъ образцовъ—вполнѣ естественно и чрезвычайно характерно для той эпохи. Какъ ,современный Эврипидъ' Корнель и ,современный Софоклъ' Расинъ выше греческихъ Софокла и Эврипида, такъ ,со-



временный Пиладъ' долженъ былъ быть выше античнаго. Въ этомъ нѣтъ никакой несплѣдовательности.

Рисунки Боке показываютъ, что и въ началѣ своей дѣятельности, въ 1766 году, Новерръ не стремился подражать древнимъ. Онъ ссылаясь на ихъ авторитетъ въ подтвержденіе своихъ идей, но творилъ самостоятельно, воскрешая духъ античной пантомимы въ новыхъ, совершенно независимыхъ формахъ французскаго драматическаго балета.

Послѣдній, одиннадцатый томъ рукописи Новерра даетъ для понятливаго портного указанія, какъ исполнить нарисованные костюмы. Новерръ убѣждаетъ пользоваться болѣе дорогимъ матеріаломъ — шелкомъ и тафтою, такъ какъ дешевый скоро портится и требуетъ частой перемѣны, а дорогой можно носить пять лѣтъ и потомъ употребить на подкладку для новыхъ костюмовъ. Длинные разсужденія на тему о правильной и ложной экономіи, какъ будто полемика съ кѣмъ то, указываютъ, что балетмейстерамъ того времени не были предоставлены особенно крупныя средства даже при пышныхъ дворахъ. Новерръ снабжаетъ свои поясненія спискомъ цѣнъ на всѣ товары, чтобы напрасно не переплачивать торговцамъ. Въ этомъ списокѣ, имѣющемъ большой бытовой интересъ, особый отдѣлъ занимаютъ шлемы, причемъ шлемъ строгій для перваго танцовщика стоилъ двѣсти франковъ, такой же шлемъ для втораго танцовщика стоилъ сто двадцать франковъ, греческій шлемъ для перваго танцовщика — сто двадцать франковъ, а для втораго — восемьдесятъ. Объяснено, какъ дѣлать облака для костюмовъ Вѣтра и Борея, подробно указаны оттѣнки матерій, которыя надо употреблять. Новерръ придавалъ большое значеніе тону костюма, считая это важнѣе, чѣмъ роскошь отдѣлки. Его слова въ 'Письмахъ' о необходимости сочетать тона костюмовъ съ тонами декораций звучатъ удивительно современно. И костюмы Боке, плѣняющіе сочетаніемъ и мягкостью, выразительностью красокъ, являются лучшимъ поясненіемъ къ этимъ словамъ. Костюмы къ 'Генриаду' Вольтера и особенно къ 'Донъ Кихоту' доказываютъ, что Боке могъ передать духъ каждой эпохи. И если онъ рисовалъ грековъ и римлянъ во французскихъ костюмахъ, то это объяснялось желаніемъ оторвать вѣчные образы античной легенды отъ ихъ временной оболочки.

Драгоценная реликвія Новерра даетъ возможность по партитурамъ, описаніямъ и рисункамъ уловить духъ новерровскаго балета. Самая цѣль ея — насадить новерровскій балетъ въ другой странѣ дѣлаетъ болѣе удобнымъ ея изученіе и пониманіе. Этой рукописью Новерръ какъ бы обращается къ своимъ будущимъ истолкователямъ, стараясь яснѣе раскрыть сущность и формы своего балета. Остается только пожалѣть, что душа Новерра, живущая въ этой рукописи, осталась неизвѣстной его историку и истолкователю, А. Левинсону.

Желая установить связь Новерра съ русскимъ балетомъ, А. Левинсонъ высказываетъ 'гипотетичное предположеніе', будто 'La rosière de Salenci' Новерра была представлена безъ обозначенія автора въ Петербургѣ, и подробно объясняетъ, правдо-

подобіе такой догадки. Въ спискахъ балетовъ, поставленныхъ при Лепикѣ, мы находимъ и нѣкоторые балеты Новерра, но безъ обозначенія автора: Адель де-Понтъе, Медея и Язонъ. Въ спискахъ балетовъ, поставленныхъ на Императорскихъ театрахъ, имѣется рядъ балетовъ Новерра съ обозначеніемъ имени автора. Такъ были поставлены Соломони въ декорацияхъ Гонзаго, Медея и Язонъ Новерра, Мщеніе за смерть Агамемнона — во вкусѣ славнаго балетмейстера Новерра и Праздникъ Розы въ Саланси, соч. Новерра, поставленное Бернаделли. Такимъ образомъ, гипотетичное предположеніе А. Левинсона о постановкѣ новерровскихъ балетовъ въ Россіи становится реальнымъ фактомъ, не требующимъ никакихъ догадокъ и сомнѣній.

Стремясь опредѣлить вліяніе иностранныхъ мастеровъ на судьбы русскаго балета, А. Левинсонъ въ статьѣ о знаменитомъ, миланскомъ хореграфѣ начала XIX вѣка Карло Блазисѣ заботливо устанавливаетъ его связь съ русской сценой черезъ Е. П. Соколову — нѣкогда въ ранней юности воспитанницу Блазиса. А. Левинсонъ описываетъ преподаваніе въ миланской школѣ Блазиса и приводитъ имена ея воспитанницъ, блиставшихъ и на русской сценѣ. Онъ упоминаетъ о томъ, что Надежда Богданова пользовалась совѣтами Блазиса и считаетъ поэтому, что итальянскій балетмейстеръ могъ оказать косвенное вліяніе и на русскій балетъ. Задача установить вліяніе Блазиса въ Россіи значительно упростилась бы, еслибы А. Левинсону было извѣстно, что Блазисъ былъ балетмейстеромъ Императорскихъ московскихъ театровъ и преподавателемъ московскаго балетнаго училища. Такимъ образомъ онъ могъ вліять на русскій балетъ не только изъ Милана, но и непосредственно изъ Москвы.

Біографія, которой пользуется А. Левинсонъ, издана въ 1858 г., т. е. до вступленія Блазиса въ должность московскаго балетмейстера и преподавателя, и этимъ, вѣроятно, объясняется, что московская дѣятельность знаменитаго балетмейстера осталась неизвѣстной его историку. Между тѣмъ, въ спискѣ балетовъ, поставленныхъ на Императорскихъ московскихъ сценахъ, помѣщенномъ въ Ежегодникъ Императорскихъ театровъ за 1900—1901 гг., указанъ рядъ балетовъ, поставленныхъ Блазисомъ. 12 декабря 1861 года въ бенефисъ Лебедевой былъ представленъ Фаустъ, фантастическій балетъ въ 4 д. и 11 карт., муз. Пуни и Паница, пост. Блазисомъ. Тотъ же балетъ былъ возобновленъ при Блазисѣ съ Собошанскою, а позднѣе въ 1875 г. исполнялся въ бенефисъ московской ученицы Блазиса, Карпачковой. 6 февраля 1862 г. въ бенефисъ Муравьевой былъ представленъ Метеоръ, или Долина Звѣздъ, балетъ въ 3 д. и 4 карт., соч. Сеиъ-Леона, въ Москвѣ пост. Блазисомъ, муз. Пинта и Пуни. 29 ноября 1862 г. въ бенефисъ Лебедевой былъ поставленъ Блазисомъ балетъ Орфа, возобновленный потомъ съ Собошанскою. 3 декабря 1863 г. былъ поставленъ Пигмаліонъ, анакреонтическая интермедія соч. Блазиса съ Собошанскою.

Жаль, что списокъ этихъ московскихъ балетовъ Блазиса, помѣщенный въ петроградскомъ „Ежегодникѣ Императорскихъ театровъ“, не попался на глаза А. Левинсону при составленіи біографіи Карло Блазиса. Тогда онъ могъ бы дополнить списокъ миланскихъ ученицъ Блазиса, выступавшихъ и на русской сценѣ, спискомъ русскихъ, хореграфическихъ звѣздъ, выпущенныхъ балетмейстеромъ изъ московскаго училища. Списокъ этотъ имѣется въ книгѣ „La danse, les étoiles chorégraphiques et les danses nationales“, поднесенной Блазисомъ Александру II въ 1864 году, когда — какъ гласитъ замѣтка издателя русскаго перевода — Государь „удостоилъ почтить Блазиса словами благоволенія и великолѣпнымъ подаркомъ, увидѣвъ нѣкоторыя изъ его хореграфическихъ сочиненій и успѣхи его прелестныхъ ученицъ“. Въ Архивѣ Министерства Двора хранится дѣло объ асигнованіи суммъ изъ Кабинета на подарокъ балетмейстеру Императорскихъ театровъ Карлу Блазису, и есть помѣтка о стоимости этого подарка въ 253 р., выданнаго, какъ указано въ дѣлѣ, послѣ поднесенія книги. Русскій переводъ этой рукописной книги былъ посвященъ Блазисомъ великому князю Николаю Николаевичу, который благоволилъ къ балетмейстеру. Сокращенное названіе этой книги вскользь упоминается А. Левинсономъ, который предполагаетъ ея содержаніе „идентичнымъ“ съ англійской книгой Блазиса „Notes upon dancing, historical and practical“. Чрезвычайно жаль, что полное заглавіе этой книги не стало извѣстнымъ автору книги „Мастера балета“. Оно помогло бы ему установить вліяніе Блазиса на русскій балетъ и покрыло бы тотъ пробѣлъ въ біографіи балетмейстера, который не могъ не возбуждать любопытства у самого А. Левинсона.

Біографія Блазиса у А. Левинсона обрывается на 1856 году. „Блазись не вовсе отказывается отъ бродячей жизни, рассказываетъ А. Левинсонъ: онъ посѣщаетъ Вѣну, Лиссабонъ, Варшаву (1856 г.), гдѣ ставитъ аллегорическіе балеты по случаю торжества коронаванія Императора Александра II. Скончался Блазись въ 1878 году въ Черноббіо“. Таковы свѣдѣнія, сообщаемыя А. Левинсономъ. Странно, что этотъ промежутокъ въ двадцать два года между посѣщеніемъ Варшавы и кончиной балетмейстера не возбудилъ любопытства его историка и біографа. Между тѣмъ, именно въ это время Блазись и былъ балетмейстеромъ въ Москвѣ, къ сожалѣнію, даже не названной А. Левинсономъ въ числѣ городовъ, которые посѣтилъ балетмейстеръ. Полное заглавіе русскаго перевода книги Блазиса<sup>1</sup> могло бы во многомъ помочь А. Левинсону. Заглавіе это гласитъ: „Танцы вообще, балетныя знаменитости и національныя танцы, соч. Карло Блазиса, балетмейстера Императорскихъ Московскихъ театровъ, профессора танцевальныхъ и мимическихъ училищъ, автора сочиненій объ изящныхъ искусствахъ и литературѣ и проч., изданныхъ на языкахъ французскомъ, итальянскомъ и англійскомъ, члена многихъ артистическихъ и литературныхъ обществъ. Москва, въ типографіи лазаревскаго

<sup>1</sup> Имѣется въ бібліотекѣ В. В. Протопопова въ Петроградѣ.



NAIN.

„Карликъ“. Рисунки костюмовъ Боке комическихъ и полухарактерныхъ для pas de deux, отдѣльныхъ выходовъ и т. д. — Рукопись Новерра, т. X. (Имп. Академія Художествъ).

„Nain“. Dessains d'habits comiques et demi-caractère pour des pas de deux, entrées seuls etc. par m-r Boquet. Manuscrit de Noverre, vol. X. (Académie Impériale des Beaux-Arts).



CHINOISE

„Китаянка“. Рисунки комических и полу-  
характерных костюмов Боке для pas de  
deux, отдельных выходов.—Рукоп. Носерра,  
т. X. (Имп. Академія Художествъ).

„Chinoise“. Dessins d'habits comiques et demi-  
caractère pour des pas de deux, entrée seule,  
par m-r Boquet. Manuscrit de Noverre, vol. X.  
(Académie Impériale des Beaux-Arts).



института восточныхъ языковъ, 1864. Въ книгѣ этой Блазисъ излагаетъ методы своего преподаванія и объясняетъ основныя взгляды свои на балетное искусство. Приводя списокъ хореографическихъ звѣздъ и воспитанницъ, въ которыхъ онъ чуетъ особое дарованіе, Блазисъ даетъ каждой танцовщицѣ и ученицѣ подробную характеристику, очень цѣнную для современнаго историка балета. Онъ восторженно описываетъ исполненіе Собещанской и Лебедевой балета 'Фаустъ', поставленнаго имъ на московской сценѣ. Въ заключеніе онъ перечисляетъ своихъ знаменитыхъ иностранныхъ ученицъ. Цѣлю книги, очевидно, является ознакомленіе читателя съ преподавательскою работою Блазиса.

Разборъ дѣятельности Блазиса, какъ московскаго преподавателя и балетмейстера, вѣроятно далъ бы А. Левинсону больше данныхъ объ его вліяніи на русское балетное искусство, чѣмъ почерпнутыя изъ иностранныхъ источниковъ краткія свѣдѣнія объ его миланской школѣ.

Какъ и Новерръ, Блазисъ считалъ пантомиму душою балета. Слова Мармонтеля 'Les passions sont les dieux du théâtre', взятые Блазисомъ эпиграфомъ къ одной изъ главъ его 'Manuel complet de la danse', лучше всего опредѣляютъ содержаніе его балетовъ. Онъ считалъ внутреннее художественное единство необходимымъ для балета и совѣтовалъ танцовщикамъ изучать пантомиму. Высшей формой танца онъ признавалъ патетическій, серьезный танецъ. Красота формы, не одухотворенная чувствомъ, не можетъ составить балета. Балету нужна экспрессія, и движенія танца должны быть языкомъ души. Пластическій языкъ танца онъ считалъ выше языка словъ и балетъ-пантомиму ставилъ выше искусства декламации. Техническую красоту танца онъ оберегалъ очень тщательно и удѣляетъ много вниманія въ своихъ книгахъ подробнымъ техническимъ указаніямъ.

НOVERPъ могъ вліять на русскій балетъ своими произведеніями. Блазисъ, являющійся продолжателемъ идей Новерра, вліялъ на русскій балетъ непосредственно, какъ преподаватель и балетмейстеръ.

Русскій балетъ, несмотря на всѣ вліянія итальянской акробатики, противъ которой возставаи еще Новерръ и Блазисъ, до сихъ поръ сохранилъ духъ новерровскаго творенія. Въ лучшихъ своихъ проявленіяхъ онъ до сихъ поръ остается вѣрнымъ мечтѣ Новерра и Блазиса о подчиненіи вѣншихъ формъ творческому поэтическому замыслу. Пластическая драма, нѣкогда созданная Новерромъ, сохранила въ Россіи свою художественную цѣльность. Слова Теофиля Готье, котораго А. Левинсонъ готовъ зачислить въ поклонники чисто вѣнскихъ формъ балета—я предпочитаю акробата танцовщикамъ оперы,—эти слова, къ счастью, непримѣнимы къ русскому балету въ лучшихъ его созданіяхъ. Русскій балетъ остался живою драмою чувства. Движенія его танца, какъ въ мечтѣ Новерра, являются словами единой вдохновенной поэмы.

## БАЛЕТЫ ИГОРЯ СТРАВИНСКАГО

А. Римскій-Корсаковъ



СТРАВИНСКІЙ — композиторъ еще совсѣмъ молодой. Подводить итоги его творческой дѣятельности пока слишкомъ преждевременно. Но мнѣ кажется, что и пройденный имъ до сихъ поръ путь представляетъ выдающійся интересъ, независимо отъ будущихъ творческихъ устремленій композитора. Три балета—,Жарь-Птица', ,Петрушка' и ,Весна Священная'—соотвѣтствуютъ тремъ послѣдовательнымъ этапамъ развитія таланта Стравинскаго. На протяженіи 3—4 лѣтъ онъ пережилъ эволюцію, существенно измѣнившую его музыкальное лицо. Вышне эта эволюція характеризуется тѣмъ, что онъ перешелъ отъ фееріи черезъ глубокъ къ примитиву. Уже ,Петрушка' въ нѣкоторыхъ страницахъ своихъ явственно означаетъ начало радикальнаго разрыва съ традиціями русской музыки. ,Весна' же ,Священная'—яркое доказательство полного и безвозвратнаго завершенія этого разрыва.

До ,Жарь-Птицы' Стравинскій никогда не пробовалъ своихъ силъ въ серьезномъ сочинительствѣ балетной музыки. Поэтому, первый его балетъ можно, по справедливости, разсматривать, какъ доказательство большого природнаго сценическаго чутья и пониманія существа балетной пластики. Впрочемъ, и безотносительно, музыка ,Жарь-Птицы', несмотря на явную несамостоятельность многихъ ея мыслей (вліяніе Римскаго-Корсакова и Бородина), отмѣчена очень привлекательными чертами. Въ ней есть несомнѣнная поэзія и изящество, мѣстами она ярко изобразительна и въ общемъ прекрасно сочетается съ пластикой.<sup>1</sup> Въ энергичныхъ приливахъ и отливахъ движенія, въ сверкающей игрѣ ея колорита не только сокрытъ рядъ импульсовъ для сценическаго дѣйствія, но намѣчена и цѣлая сѣть точекъ соприкосновенія съ театральнымъ зрѣлищемъ. Уже здѣсь Стравинскій обнаруживаетъ настоящее мастерство въ руководствѣ сценическимъ движеніемъ посредствомъ музыки. Онъ съ большой ловкостью и ,шикомъ' пользуется синкопированными, подхлестывающими движеніе ритмами. Въ какихъ задорныхъ, часто ломающихся ритмахъ онъ ведетъ ,Поганый плясъ' Кашеева царства! Съ какой

<sup>1</sup> Къ лучшимъ моментамъ балета относятся: ,Adagio' (Мольба ,Жарь-Птицы'), съ красиво развертывающеюся и интересно гармонизованною темою ,Жарь-Птицы', ,Игра царевнѣ съ золотыми яблочками'—бойкое скерцо, отдаленно напоминающее музыку Глазунова, ,Поганый плясъ', по основной темѣ и гармоніямъ близкій къ ,Младѣ' Римскаго-Корсакова, очень любопытный образецъ сплошности и непрерывнаго нарастанія движенія, и—въ особенности—нѣжная и изящная колыбельная ,Жарь-Птицы'.

увѣренностью и расточительностью онъ разсыпаетъ цвѣтистый бисеръ звуковъ въ сценахъ Ивана-царевича съ Жарь-Птицей!

Несмотря, однако, на рядъ блестяще удавшихся художественныхъ намѣреній, уже „Жарь-Птица“ заставляетъ поставить діагнозъ художественной личности Стравинскаго, вызывающій нѣкоторую тревогу. Балетъ „Жарь-Птица“—типичная феерія. Его музыка, взятая въ цѣломъ, не возвышается надъ уровнемъ чисто феерійнаго сценарія,<sup>1</sup> въ основѣ своей схематическаго, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, безъ мѣры перегружена образами сомнительной подлинности и эффектами слишкомъ зрѣлищаго порядка. Стравинскій раскрывается въ „Жарь-Птицѣ“, какъ художникъ холодный. Бѣдность тематизма въ связи съ вычурностью и прыжностью гармоніи свидѣлствуютъ о фантазій, не согрѣтой чувствомъ, о тяготѣнн къ холодному блеску звучностей, о стремленіи къ какимъ то красочнымъ миражамъ. Уже на этомъ балетѣ замѣтно, что двухъ цѣннѣйшихъ свойствъ—темперамента и лирики—Стравинскій лишентъ почти всецѣло, лишентъ по крайней мѣрѣ постолько, поскольку подъ темпераментомъ можно разумѣть повышенный тонъ эмоціональныхъ переживаній, а подъ лирикой—глубину и индивидуальную яркость чувствъ. Эти недостатки остаются типичными для него на всемъ пути его творчества. Правда, въ художественномъ арсеналѣ Стравинскаго имѣются замѣстители и темперамента и лирики. Роль первого исполняетъ задоръ и наскокъ, второго—способность настраиваться на утонченные лады. Активность художественной природы Стравинскаго выражается въ волѣ ко всевозможнымъ проявленіямъ двигательнаго характера. Въ его музыкѣ, какъ я уже отмѣтилъ выше, вообще немало двигательныхъ импульсовъ или зарядовъ. И въ „Жарь-Птицѣ“, и позднѣе въ „Петрушкѣ“—музыкѣ, какъ таковой, отводится далеко не первенствующее положеніе. Въ противоположность большинству русскихъ композиторовъ, Стравинскій не ставитъ своей музыкальной задачей прочувствованную характеристику дѣйствующихъ лицъ и драматическихъ положеній, не стремится дать психологическій комментарий къ дѣйствию, а заботится преимущественно о томъ, чтобы съ помощью ряда штриховъ и мазковъ подчеркнуть и поддержать моменты пластическаго движенія и зрѣлища. Онъ любитъ движеніе, любитъ его органически, какъ источникъ эмоцій, любитъ, вѣроятно, тою же, но только не столь острою, любовью, какъ сектантъ на радѣнн. Ему нужды нѣтъ въ томъ, что эти „немотивированныя“ эмоціи не отличаются одухотворенностью и стоятъ г. л. подозрительно-гѣснымъ родствѣ съ возбудителями физиологическаго порядка. Вообще говоря, уже въ „Жарь-Птицѣ“ у Стравинскаго сказывается какое то тяготѣнне къ овеществленію звуковъ. Онъ не только не стремится одухотворять стихію звуковъ, но, напротивъ, всемѣрно матеріализуетъ ее, превращая звуки въ явленія почти зримаго и осязаемаго порядка.

<sup>1</sup> Въ особенности характерны въ этомъ отношеніи: музыка заколдованнаго сада Кашея, появленіе Жарь-Птицы, ея плясъ и плѣненіе, такъ же, какъ выходъ Кашея и его смерть.

Съ другой стороны, Стравинскій имѣетъ большой вкусъ къ изысканнымъ настроеніямъ, къ тонкимъ лесировкамъ чувства, рождающимся и умирающимъ вмѣстѣ съ отдѣльными акордами или сочетаніями инструментальныхъ тембровъ. Но въ его музыкѣ не чувствуется отзвуковъ полнокровной и излучающей тепло эмоціональной жизни. Отъ эмоцій грубыхъ и массивныхъ онъ легко переходитъ къ настроеніямъ вычурнымъ, недѣйственнымъ, не имѣющимъ глубокихъ корней въ душевной почвѣ.

Въ ‚Петрушкѣ‘ основные контуры творческаго дарованія Стравинскаго остаются тѣми же, но онъ развѣтываетъ здѣсь свои силы въ предѣлахъ иной художественной концепціи,—и эта перемѣна влечетъ за собою существенную перемѣну общаго облика произведенія. ‚Петрушка‘—это рядъ ‚потѣшныхъ‘ сценъ, приуроченныхъ къ эпохѣ 30-хъ годовъ и бытописующихъ народные или, вѣрнѣе, городскія масленичныя гулянія того времени. Въ пеструю рамку этихъ сценъ, осуществленныхъ въ ярко-глубочныхъ, гротескныхъ, близкихъ даже къ карикатурѣ тонахъ, вставлена ‚кукольная‘ драма, разыгрывающаяся при таинственномъ участіи фокусника, сообщающаго чарами магіи кукламъ ‚всѣ чувства и страсти настоящихъ людей‘ (изъ предисловія).

Музыка ‚Петрушки‘ заключаетъ въ себѣ два существенно разныхъ пласта. Къ первому относятся эпизоды, сопровождающіе масленичныя гулянія толпы, ко второму—музыка кукольнаго дѣйства, героями котораго являются ‚Петрушка‘, ‚Балерина‘ и ‚Арапъ‘. Въ ‚гуляніяхъ‘, въ свою очередь, скрещиваются два типа музыки. Съ одной стороны—это мелкіе мотивы различныхъ эпизодовъ ‚гулянія‘. Такихъ мотивовъ въ одной первой картинѣ, до выхода фокусника, можно насчитать восемь-девять. Расположенные почти безъ исключенія въ линейномъ порядкѣ, они появляются въ различныхъ послѣдовательностяхъ до 30 разъ. Кромѣ того, многіе изъ нихъ имѣютъ по нѣсколько вариантовъ, обусловливаемыхъ частыми перемѣнами метровъ и ритмовъ (на протяженіи первой картины метрическое дѣленіе такта мѣняется свыше 50 разъ!). Получающееся такимъ путемъ богатство и разнообразіе музыкальнаго движенія создаетъ въ высшей степени яркую, хотя и виѣшнюю характеристику пестрой и непрерывно двигающейся людской массы.

Ко второму разряду я отношу полныя молодецкаго, ухарскаго движенія танцы толпы. Техника ихъ письма дѣлаетъ ихъ, пожалуй, болѣе содержательными въ музыкальномъ отношеніи. Они не лишены даже соединеній темъ и контрапунктическихъ украшеній,—правда, грубо декоративнаго свойства, словно писаны они красками, пополамъ съ уличною грязью.

Второй пластъ—кукольная драма—заключаетъ въ себѣ рядъ небольшихъ танцевъ и мимическихъ сценъ. Музыка, сопровождающая эти сцены, представлена цѣлыми страницами фанфаръ, фіоритуръ, музыкальной бѣготни и сознательно наивныхъ танцевъ. Двигательная и зрительная сторона дѣйства нашла себѣ на этихъ стра-

лицах яркую характеристику. Въ общемъ, примѣненные здѣсь приемы письма находятъ себѣ оправданіе въ кукольномъ характерѣ развертывающейся драмы. Ибо, хотя въ предисловіи къ балету и говорится, что магія волшебника сообщаетъ кукламъ всѣ чувства и страсти настоящихъ людей, но, въ дѣйствительности, эти существа до конца сохраняютъ свою двойственность и остаются слишкомъ куклами, чтобы быть людьми, и слишкомъ людьми, чтобы быть куклами. Магія Стравинскаго пробудила въ куклахъ инстинкты движенія; силой своихъ чаръ онъ заставилъ ихъ разыгрывать роли существъ, обуреваемыхъ страстями. Но онъ не сумѣлъ пересоздать самаго «натурала» куколъ. Ихъ головы остались деревянными, а тѣла—изъ опилокъ и тряпокъ. Не оттого ли такъ поражаетъ ибжный и грустный мотивъ «смерти» «Петрушки» — его видоизмѣненный лейтмотивъ? И не оттого ли кукольная драма въ цѣломъ создаетъ впечатлѣніе ибкоторой бѣдности, внутренней пустоты и душевнаго холода? И вновь мы здѣсь встрѣчаемся съ рѣжущимъ противопоставленіемъ грубаго до цинизма «молодецкаго» веселія, пляса, «улицы», даже «слишкомъ улицы», съ одной стороны, и изысканно-угловатой пластики и музыки куколъ,—съ другой.

Къ лучшимъ страницамъ «Петрушки» относится третья картина (Арапъ). Ея центральная фигура—Арапъ—не лишена своеобразной жути. Въ нарочно нелѣпомъ вторженіи темы Арапа въ музыку вальсирующей балерины, также, какъ и въ его злобныхъ и страстныхъ подвываніяхъ, сопровождающихъ слѣдующій затѣмъ эпизодъ танца, съ большимъ юморомъ и острымъ чувствомъ музыкальнаго гротеска набросанъ портретъ этого злого, тупого и страстнаго покорителя сердца балерины. Въ чисто музыкальномъ отношеніи «Петрушка» стоитъ ниже «Жаръ-Птицы». Всѣ элементы музыкальной фактуры, за исключеніемъ, правда, ритмики и оркестроваго колорита, теряютъ здѣсь въ своей значительности и содержательности. Въ особенности заслонена заимствованіями тематическая изобрѣтательность въ «Петрушкѣ». Стравинскій пригоршнями черпаетъ площадные уличные и «комнатные» напѣвы, перемѣшивая ихъ пополамъ съ народными и псевдо-народными.<sup>1</sup>

Въ цѣломъ, «Петрушка» относится къ весьма занимательнымъ и остроумнымъ произведеніямъ. Но вся эта занимательность настолько вибшняго порядка, что впечатляющая сила «Петрушки» поразительно падаетъ при повторномъ воспріятіи его. Краснорѣчіе Александра Бенуа создало въ свое время вокругъ «Петрушки» славу какого то интуитивнаго прозрѣнія народной души. На мой взглядъ, въ «Петрушкѣ» вообще нѣтъ никакихъ прозрѣній, да, по правдѣ сказать, мина мудреца вовсе не къ лицу Стравинскому. Въ «Петрушкѣ» есть жизнь, есть веселье, разгулъ и фигляр-

<sup>1</sup> Къ первымъ относятся: тема шарманки на извѣстные напѣвы къ словамъ («Ну, такъ иди пусть одинъ я страдаю!... и Прощаюсь, ангелъ мой, съ тобою!...»), тема танцовщицы съ треугольникомъ, тема балерины; изъ народныхъ темъ Стравинскій примѣнилъ двѣ въ танцѣ кормилицъ и кучеровъ; кромѣ того, въ первомъ изъ этихъ двухъ танцевъ существенную роль играетъ тема пѣсни «Ахъ вы сѣни, мои сѣни!...



ство, но въ немъ нѣтъ и сѣда, съ одной стороны,—глубины и прочувствованности, съ другой,—стихійнаго размаха и силы. Высказываясь уже однажды въ печати по поводу ‚Петрушки‘, я пытался образно характеризовать его духъ и стиль, какъ ‚смѣсь русской сивухи съ французскими духами‘. Отъ этой формулы мнѣ и по сію пору не хотѣлось бы отказываться. Мнѣ и теперь кажется, что ‚Петрушка‘—это произведение впечатлительнаго иностранца, побывавшаго въ Россіи и пѣлнвившагося, изъ прекраснаго далека‘ сочностью и разгуломъ ‚русскихъ‘ нравовъ. ‚Петрушка‘ несомѣнно представляетъ новую страницу въ исторіи балетной музыки. Тѣсная связь музыки и пластики придаетъ необыкновенную органичность этому произведенію. Но музыкальное его достоинство отъ этого не выигрываетъ, тѣмъ болѣе, что принципъ тѣснаго сплоченія музыки и пластики зачастую превращается въ принципъ первенства пластики и сценическаго движенія. Такая ‚гетерономичность‘ музыкальнаго творчества ставитъ его въ очень узкія рамки и приводитъ неизбѣжно къ измельчанію мыслей и попоранію архитектурныхъ началъ, т. е. къ тѣмъ же послѣдствіямъ, которыми чреватъ речитативный стиль въ оперѣ, представляющій другую разновидность музыкальной гетерономіи.

Переходъ отъ ‚Петрушки‘ къ ‚Веснѣ Священной‘ знаменуетъ собою весьма рѣшительный моментъ въ творчествѣ Стравинскаго. Отбросивъ ‚легкій жанръ‘, гротескъ, юморъ и балагурство и вообразивъ себя Самсономъ, Стравинскій здѣсь дѣлаетъ попытку ворочать глыбами. ‚Весна Священная‘—это мучительныя потуги на прозрѣніе полувѣриной души прачеловѣчества и его зоологической религіозности. Напрасно, впрочемъ, было бы отрицать присутствіе въ ‚Веснѣ‘ отголосковъ лапидарно-грубыхъ, массивныхъ и жестокихъ въ своей прямолинейности переживаній. Они нашли себѣ выраженіе въ массѣ звуковъ ‚Весны‘, въ ея стоячихъ гармоніяхъ, въ обрубкахъ народныхъ напѣвовъ, мѣстами въ звѣриныхъ посвистахъ и тяжкихъ ударахъ ритма. Кажется, было бы трудно съ большей физиологической красочностью изобразить весеннее ‚ритуальное‘ убійство. Но зато почти всѣ моменты, допускавшіе опортизованіе, дававшіе поводъ для болѣе человѣчнаго или мистически углубленнаго толкованія ритуала, не удались Стравинскому или, можетъ быть, сознательно не получили у него развитія. Стоитъ вспомнить зіяющую пустоту момента ‚цѣлованія земли‘...

Какъ бы тамъ ни было, но на эту, кажущуюся подлинной, нужно думать—искреннюю и своеобразную, хотя художественно не осмысленную архаику толстымъ слоемъ легли всякія разсудочныя затѣи: изысканные метры и ритмы и механически изуродованныя гармоніи. Ритмика-метрика Стравинскаго, какъ я уже имѣлъ случай отмѣтить, представляетъ совершенно особое, весьма дифференцированное свойство его дарованія. ‚Весна Священная‘ доводитъ эту сторону почти ad absurdum. Частыя ломанія метра доходятъ здѣсь до видимости какой то истерики или судороги. Всякая возможность цѣлостнаго представленія отдѣльныхъ,

болѣе или менѣе законченныхъ частей произведенія подчасъ оказывается исключенной. Я позволяю себѣ усомниться въ томъ, чтобы ,великая судорога' жертвенной пляски,—по заданію, пожалуй, главный моментъ дѣйства,—когда либо существовала, какъ цѣлое, въ сознаниіи самого композитора. Ритмическія и метрическія формы ея, въ основныхъ своихъ чертахъ подсказанныя подлинной картиной животнаго ужаса передъ роковымъ исходомъ пляса, могли опредѣлиться въ частности не иначе, какъ путемъ простаго расчета, путемъ работы чисто головною.<sup>1</sup> Вся эта разсудочно-изысканная ткань метровъ стоитъ въ глубокомъ противорѣчій съ концепціей подлиннаго примитивизма.

Ту же разсудочность я вижу и въ гармоническихъ нагроможденіяхъ ,Весны Священной'. ,Петрушка', по сравненію съ этимъ произведеніемъ—музыка гармонически довольно тощая. Въ ней мало гармонической ,плоти'. Воображеніе композитора находится здѣсь подъ такимъ давленіемъ чисто зрительныхъ и пластическихъ моментовъ, что онъ попросту не чувствуетъ тяготѣнія къ гармонической изощренности. Гармонія, вѣдь, въ изобразительномъ отношеніи—элементъ наименѣе цѣбный. Кромѣ того, въ ,Петрушкѣ' много намѣренныхъ тривиальностей и ,колоритной' гармонической грязи,<sup>2</sup> оправдываемой сценическимъ и драматическимъ заданіями. Съ другой стороны, уже этотъ балетъ ясно обнаруживаетъ, на мой взглядъ, отсутствіе природной гармонической логики, временами даже какое то полное притупленіе чувства гармоническаго тяготѣнія и формы. Здѣсь беретъ свое начало то квазиреволюціонное швырненіе гармонической кистью, безпардонное ломаніе музыкальнаго языка,<sup>3</sup> которое высшей точки своей достигаетъ въ ,Веснѣ Священной' и подобіе свое имѣетъ въ лепетѣ нѣкоторыхъ современныхъ футуристовъ. Напрасно было бы думать, будто подобная разнузданность языка таитъ въ себѣ какія либо всхожія революціонныя зерна, будто это творчество въ своемъ родѣ органично и непосредственно. Напротивъ, въ ,Веснѣ' за вычетомъ того, что приходится на долю патологическаго самоистязанія, на каждомъ шагу—холодный расчетъ, вполне сознательное музыкальное распутство. Принять это звуковое столпотвореніе на вѣру мы не въ силахъ. Ибо ни одинъ опытъ сочинительства, предшествующій ,Веснѣ', не внушаетъ полнаго и безраздѣльнаго довѣрія къ чисто музыкальному дарованію Стравинскаго. Всегда слишкомъ много у него виѣшне-изобразительнаго, поверхностно-декоративнаго, слишкомъ чувствуется въ немъ духъ снобизма и готовность поступиться музыкальнымъ достоинствомъ произведенія въ угоду виѣзвучивающимъ цѣлямъ. Съ чисто музыкальной точки зрѣнія и въ ,Жарь-Птицѣ', и въ ,Петрушкѣ' не мало топтанія на мѣстѣ, немощи въ развитіи музы-

<sup>1</sup> Метры мѣняются въ ,великой священной пляскѣ' почти на каждомъ тактѣ:  $\frac{3}{16}$ ,  $\frac{5}{16}$ ,  $\frac{3}{16}$ ,  $\frac{4}{16}$ ,  $\frac{5}{16}$ ,  $\frac{3}{16}$ ,  $\frac{4}{16}$ ,  $\frac{3}{16}$ ,  $\frac{4}{16}$ ,  $\frac{3}{16}$ ,  $\frac{4}{16}$ ... и т. д.

<sup>2</sup> Напримѣръ, въ ,Русской'.

<sup>3</sup> Примѣромъ можетъ служить музыка ,Ряженных'.

кальныхъ мыслей. <sup>1</sup> Правда, Стравинскій съ большимъ умомъ учелъ эти свои недостатки и сумѣлъ придать имъ видъ добродѣтели.

„Весна“, при всей характерной для этого произведенія сумятицѣ, въ сущности—почти сплошное свидѣтельство гармонической неизобрѣтательности. Гармоніи здѣсь отличаются, даже въ мѣстахъ судорожнаго движенія, мертвенно стоячимъ характеромъ. <sup>2</sup> Не трудно убѣдиться въ ихъ механически-разсудочномъ происхожденіи. Это „честныя“ созвучія нашей мажорно-минорной системы, но только либо видоизмѣненные частичными механическими сдвигами, либо маскированныя рѣжущими и случайными басами, либо изуродованныя сочетаніями аккордовъ, принадлежащихъ различнымъ тональностямъ. <sup>3</sup> Два ряда звуковъ, приемлемые порознь, зачастую неприемлемы вмѣстѣ. Этой аксіомы Стравинскій не желаетъ знать. Сложность получающихся такимъ путемъ гармоній совершенно иллюзорна, какъ то справедливо отмѣтилъ В. Г. Каратыгинъ. Я не могу только согласиться съ уважаемымъ критикомъ, когда онъ старается найти логику въ „политональныхъ“, по его выраженію, гармоніяхъ Стравинскаго. Та логика, на которую онъ указываетъ,—вовсе не музыкальная логика, а рядъ соображеній, не имѣющихъ въ музыкальномъ отношеніи никакой цѣны. Въ музыкѣ возможна лишь одна логика—логика послѣдовательности. Отдѣльныя гармоническія или „политональныя“ сочетанія не могутъ быть логичными или нелогичными—они вне логики. Въ концѣ концовъ, любое сочетание звуковъ, такъ или иначе расположенныхъ, можетъ получить смыслъ въ качествѣ звена движущагося ряда созвучій. Логика въ музыкѣ начинается вмѣстѣ съ голосоведеніемъ. Повторное же и нарочное упорствование въ фальши, какими бы посторонними соображеніями оно ни руководствовалось и какою разбѣренной посылкою оно бы ни шло, не въ состояніи сдѣлать этой фальши логичной. <sup>4</sup> Илю-

<sup>1</sup> Это въ особенности относится къ опытамъ полифоническаго склада, вродѣ назойливой и примитивной имитациі въ тонику, матеріаломъ для которой служить „гармоническая“ тема зачарованныхъ царевенъ въ „Жаръ-Птицѣ“.

<sup>2</sup> См. „Весеннія гаданія“, „Пляски щеголей“, „Вешніе хороводы“, „Великую священную пляску“.

<sup>3</sup> Къ механическимъ сдвигамъ или „вывихамъ“ я отношу, напр., сочетанія аккордовъ въ началѣ Тайныхъ игръ дѣвухекъ; примѣромъ баса, маскирующаго „честныя“ септы и понакорды, могутъ служить многіе такты „Взыванія къ праотцамъ“. Кульминаціоннымъ пунктомъ гармонической неѣвности, получающейся путемъ механическаго нагроможденія однихъ гармоній на другія, являются—середина „Вешнихъ хороводовъ“ и начало Тайныхъ игръ дѣвухекъ.

<sup>4</sup> В. Г. Каратыгинъ приводитъ такой примѣръ: Въ „Игрѣ двухъ городовъ“ Стравинскій „беретъ прекрасную русскую тему и проводитъ ее диатоническими терціями (съ правильнымъ чередованіемъ большихъ и малыхъ терцій) въ опредѣленной тональности; затѣмъ, верхній голосъ этихъ терцій оказывается систематически дублированнымъ въ большую сексту навѣрхъ, а нижній—въ малую сексту внизъ... Получается курьезнѣйшая чередующаяся фальшь. То 1-й и 3-й голоса скользятъ на септиму въ то время, какъ четные голоса даютъ чистую октаву, то фальшивяты эти послѣдніе, а нечетные звучатъ въ октаву. Въ сущности, здѣсь три тональности, связанныя, однако, обиліемъ чистыхъ октавъ“ („Рѣчь“, 16 февраля 1914 г.). Признаться, я вижу мало утѣшенія въ томъ, что фальшивяты то четные, то нечетные голоса. Какое дѣло музыкѣ до такого „порядка“ или „логики“?

зорная сложность, политональных, созвучий и существует то лишь для глаза. Для уха же эти гармонии не создают даже никакой иллюзии сложности. Мы не только не ощущаем их, одновременно и как изысканно-сложные, и как сумму простых гармонических слагаемых (Каратыгин), но мы вообще отказываемся воспринимать их ухом, как сумму, как что либо сложное, мы ощущаем их от начала до конца, как нечто сложенное, как груды, как ничьи не сплоченное и не объединенное случайное сборище.

Все сказанное здесь по поводу фактуры, Весны Стравинского должно быть существенно дополнено похвалами по адресу его инструментаторского мастерства. Рядом с его ритмической изобретательностью можно поставить только оркестровую. Уже в «Жарь-Птиц» раскрывается эта яркая и своеобразная сторона его дарования. Блеск звучности в целом, обилие красок, вытекающее отчасти из сознательного пользования чистыми тембрами отдельных инструментов, то акварельная нежность и прозрачность колорита, то жирные и сочные пятна — в этом немалая прелесть «Жарь-Птицы» и «Петрушки». В свободном обращении с оркестровыми силами Стравинский достигает настоящей виртуозности. В его «Весне» есть целый ряд новшеств, техническую сторону которых почти невозможно разгадать по общему впечатлению от концертного исполнения. Но в целом «Весна» значительно уступает первым двум балетам Стравинского в отношении разнообразия и ясности оркестрового колорита. Она звучит тускло, крикливо и менее нарядно, чем те.

Если поставить своей задачей — разобрать «Весну Священную» по отдельным страницам или даже тактам, то придется, по справедливости, отметить несколько удачных моментов этого сочинения. Так, например, прелестна вступительная фраза балета, исполняемая фоготом соло в необычно высоком регистре. Вообще, Стравинский — большой мастер по части решительного введения слушателей *in medias res* сочинения. Его начала — блестящи, и в «Жарь-Птиц», и в «Петрушки». Первая же фраза в «Весне» рождает какое то трепетное предвкушение ласковой весенней пасторали...

Исключительная меткость и уверенность первого удара характерна для автора «Петрушки» в такой же мере, как дряблость и вялость заключительных строк его произведений. Эта черта миф представляется чрезвычайно показательной. Творческий пламень в Стравинском возгорается стремительно и ярко, но вдохновение его быстро меркнет, и художественные замыслы его не просияют по мере развития сочинения, а, напротив, все больше и больше распыляются и дряблеют — как будто стихия звуков, как таковая, является для художника какой то чуждой. Отдельные мысли, созданные в творческом процессе, вместо того, чтобы быть законными детьми музыкальных концепций художника, все чаще и чаще оказываются порождениями случайных связей музыки с пластикой или с

декоративнымъ зрѣлищемъ. Оглядываясь на груду зачатыхъ такими путями музыкальныхъ эпизодовъ сочиненія, самъ композиторъ не въ силахъ завершить ихъ увѣреннымъ творческимъ жестомъ...

Къ числу привлекательныхъ мѣстъ 'Весны' я отношу чудесные пять тактовъ вступленія, слѣдующіе за ползучимъ ходомъ квартъ. Отъ нихъ вѣетъ удивительной весенней свѣжестью. Хороши также нѣкоторые моменты 'весеннихъ гаданій', начало 'вешнихъ хороводовъ', нѣкоторые такты 'выпласыванія земли' и начало и конецъ 'дѣйства старцевъ—человѣчьихъ праотцевъ'. Многія страницы 'Весны' наводятъ на догадки о блестящихъ, но не осуществленныхъ намѣреніяхъ и рождаютъ подозрѣніе—не играетъ ли музыка для Стравинскаго роль кривого зеркала его художественныхъ замысловъ.

Подводя конечный итогъ настоящему анализу балетнаго творчества Стравинскаго, я хотѣлъ бы еще разъ подчеркнуть большую талантливость этого художника и яркую артистичность его натуры. Усматривая въ музыкальномъ новаторствѣ Стравинскаго рядъ крупныхъ заблужденій, облачающихъ природную хаотичность его звукоосерцанія и грубоватость музыкальнаго вкуса, я, вмѣстѣ съ тѣмъ, и въ самыхъ смѣлыхъ заблужденіяхъ его вижу яркія искры таланта и проблески живой, хотя и односторонней въ своей влюбленности въ движеніе, и лирически поверхностной натуры.

Въ талантѣ Стравинскаго кроется для многихъ настоящій соблазнъ. Въдѣ произведеніе, на которомъ почилъ духъ таланта, намъ кажется 'спасеннымъ'. Между тѣмъ, въ годину переживаемаго нами развала въ искусствѣ и искусствопониманіи, органическое соотвѣтствіе между талантомъ и сосудомъ, его приѣмлющимъ,—произведеніемъ искусства,—часто оказывается въ корнѣ нарушеннымъ. Къ тому же, и многолика природа таланта объемлетъ не только безконечную лѣстницу степеней, но и цѣлый лѣсъ разнообразностей,—отъ общей, но неопредѣленной артистической талантливости и до одаренности совершенно частнаго характера. Стравинскій являетъ, на мой взглядъ, примѣръ талантливости, по природѣ не устремленной на одну стихію, талантливости, отъ рожденія распыленной и потому неизбѣжно разбрасывающейся. И онъ обреченъ во всѣхъ своихъ произведеніяхъ платить дань этой недостаточно опредѣленной однородности своего творческаго 'генія'. Экстенсивность его таланта очень велика. Связанный дѣломъ своей жизни со стихіей звуковъ, Стравинскій сумѣлъ каждому произведенію своему привить 'благородный' побѣгъ таланта, но онъ не имѣлъ силъ или воли побороть и искоренить изъ своихъ твореній 'дикіе' побѣги. И потому цѣнные плоды его творчества всегда перемѣшаны съ горькими и кислыми плодами дичковъ'.

Принадлежитъ ли Стравинскій къ какому нибудь опредѣленному теченію въ музыкальномъ искусствѣ современности, или же онъ стоитъ среди современниковъ совершенно особнякомъ? По своему музыкальному образованію Стравинскій при-



надлежить къ школѣ Римскаго-Корсакова. Въ оркестровой и сочинительской техникѣ онъ несомнѣнно воспріялъ многое отъ учителя. Тѣмъ не менѣе, со времени сочиненія 'Петрушки', онъ рѣшительно порвалъ съ традиціями этой школы и породнился съ совершенно иного рода идеалами. Такъ, сознательный и уточненный лже-націонализмъ онъ ставитъ выше духа народности ('Петрушка'), музыку онъ готовъ отдать въ услуженіе зрѣлищу и танцу, наивный и цѣломудренный подходъ къ искусству онъ промѣниваетъ на 'сентиментальное' смакованіе всего характернаго, типическаго, занимательнаго. Для Римскаго-Корсакова музыкальная характеристика бытовыхъ явленій возможна лишь въ той мѣрѣ, въ какой таковыя предстоятъ передъ нами творчески преобразованными въ фантазіи поэта, или же если они въ самомъ корнѣ своемъ питаются поэтической мечтой народа, т. е. сводятся въ своемъ реальномъ бытіи къ художественной правдѣ. Стравинскій же готовъ умиляться и звуками шарманки, и вальсомъ, выколачиваемымъ провинціальной барышней на разбитомъ роялѣ, и ухарскимъ завываніемъ гармоникки, и плясомъ пьяныхъ кучеровъ,—умиляться до подражанія имъ въ своемъ творествѣ,—лишь бы всѣ эти картины и звуки были впечатляющими. Въ музыкальной фактурѣ своихъ произведеній, въ особенности въ 'Веселѣ Священной', Стравинскій ушелъ, какъ мы видѣли, и еще того дальше отъ традицій русской школы. Опираясь при сопоставленіи именъ Стравинскаго и Римскаго-Корсакова на инструментовку, какъ на *tertium comparationis*, было бы неправильно. Ибо многіе приемы Римскаго-Корсакова стали уже давно общимъ достояніемъ, и на пути такихъ сопоставленій можно было бы съ одинаковымъ правомъ связывать имя Римскаго-Корсакова съ именемъ Стравинскаго, какъ и съ именами Дебюсси, Равеля и многихъ другихъ<sup>1</sup>.

Необоснованнымъ мнѣ представляется и сопоставленіе Стравинскаго со Скрябинымъ. Ибо неправильно самое примѣненіе къ нимъ обоимъ категоріи импрессионизма. Ни тотъ, ни другой не являются импрессионистами. Скрябинъ, по основнымъ принципамъ своего звукоосозерцанія, скорѣе—неокласикъ. Онъ никогда не прене-

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковскій, въ своей восторженной статьѣ о 'Петрушкѣ' Стравинскаго, обмолвился такими словами: 'Мнѣ кажется, будь живъ Римскій-Корсаковъ, этотъ исключительный аристократъ звуковаго царства, онъ не обинуясь всталъ бы на сторону этого сочиненія; онъ не могъ бы не сознавать или хотя бы не чувствовать, что исключительный, радужный талантъ Стравинскаго—плоть отъ плоти его, кровь отъ его крови'. Этотъ выводъ представляется мнѣ въ высшей степени страннымъ послѣ всего предыдущаго, сказаннаго Н. Я. Мясковскимъ въ той же статьѣ. Можно ли назвать художественнымъ произведеніемъ жизнь? Вотъ эту самую жизнь, что шумитъ вокругъ насъ, то негодуешь, то радуешься, то плачешь, то неистовствуешь, то течетъ плавной широкой струей. А 'Петрушка'—это сама жизнь... Пусть такъ! Но при чемъ же тутъ 'аристократъ звуковаго царства'? Кабакъ, напримѣръ, это—тоже жизнь. Но мнѣ кажется, что не надо быть даже и 'аристократомъ звуковаго царства', чтобы сторониться этой 'жизни'. Вообще, не лучше ли разъ навсегда отказаться отъ подобныхъ приемовъ 'спиритическаго криптизма', или вызова духовъ умершихъ.

брегаетъ архитектурическимъ построениемъ своихъ произведеній; формальныя же или архитектурическія начала менѣе всего дороги импресіонизму. Скрѣпѣе, строитъ свои произведенія. Подкладкой ихъ является осознанное міро- и звукоозерцаніе. Подкладку же импресіонизма составляетъ никакъ не міро- или звукоозерцаніе, а индивидуальная радуга настроеній, индивидуальное міро- и звукоощущеніе.

Стравинскій имѣетъ извѣстныя общія черты съ представителями французскаго импресіонизма, отъ прямого вліянія которыхъ онъ не избавился и по сію пору (Соловей<sup>4</sup>). Безформенность, мозаичность, тяготѣніе къ звукописи, оркестровая нарядность, изысканность настроеній—все это черты, сближающія его творчество со школой импресіонизма. Но въ немъ есть и черты, ставящія рѣзкую грань между нимъ и импресіонистами,—черты, сближающія его съ Рихардомъ Штраусомъ, представителемъ пестраго, яркаго, полуночнаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, виртуознаго модерна. Если забыть, на время, несомнѣнное превосходство вкуса и преимущество болѣе тонкой душевной организаціи у Стравинскаго и, напротивъ, переверъ темперамента и волевой напряженности у Штрауса, то обоимъ имъ можно поставить въ упрекъ, что для краснаго художественнаго словца они часто готовы не пожалѣть и музыки, что въ угоду впечатляющаго общаго афекта они не прочь въ любой моментъ пожертвовать музыкальнымъ достоинствомъ пьесы, что оба не останавливаются передъ тѣмъ, чтобы ужаснымъ изображеніемъ создать изображеніе ужаснаго, и что тотъ и другой, въ концѣ концовъ, нерѣдко пытаются прикрыть общую внутреннюю безсодержательность своего творчества оркестровой шумихой.

И Штраусъ, и Стравинскій, а вмѣстѣ съ ними, въ розницу, и многіе діи minores платятъ дань теченію, возводищему въ культъ впечатлѣніе. Но этотъ новый импресіонизмъ очень далекъ отъ стараго и заслуживалъ бы своей особой клички. Старый импресіонизмъ исходилъ отъ перваго впечатлѣнія, рождающагося въ сознаніи художника. Онъ размягчалъ, одухотворялъ изображаемое, вдыхалъ жизнь въ неживое. Онъ цѣнилъ бѣглость впечатлѣній, какъ ручательство за ихъ непосредственность и свѣжесть.

Новый импресіонизмъ стремится учесть, прежде всего, первое впечатлѣніе, рождающееся въ сознаніи зрителя. Въ бѣглости впечатлѣнія онъ видитъ зарокъ его дѣйственности. Истовое, зоркое отношеніе онъ долженъ считать для себя гибельнымъ, ибо онъ довольствуется лишь приблизительнымъ осуществленіемъ замысловъ, была бы впечатляющая сердцевина, главное, будь то взрывъ чувства или стремительный натискъ воли. Въ погонѣ за порабоженіемъ зрителя новый импресіонизмъ мобилизуетъ всѣ средства. Сюда относятся, кромѣ потрясающихъ контрастовъ, гипнотизирующаго выдерживанія зрителя на крайнихъ градаціяхъ силы и замиранія, ослабляющаго блеска звучностей, также и уплотненіе, огрубленіе или овеществленіе музыкальной стихіи. Всѣ регистры чувствъ и страстей передвигаются въ сторону животной подкладки человѣческаго существа.

Проблема прекраснаго мало тревожитъ новыхъ импрессионистовъ. Принципъ выразительности и впечатляющей силы для нихъ—выше принципа красоты. Эстетику прекраснаго они считаютъ устарѣвшей доктриной; въ этомъ у некоторыхъ изъ нихъ полное единомысліе съ футуризмомъ. Принимая охотно позицію ,непоминащихъ родства', новые импрессионисты какъ будто забываютъ о томъ, что острота впечатлѣнія и его глубина и значительность—двѣ вещи разныя, что въ творческій прогрессъ входитъ не одинъ лишь моментъ зачатія, но и моментъ выработки, что даже гениально зачатый замыселъ, блестящія намѣренія могутъ потонуть въ мертвой пучинѣ ,занимательныхъ' кривляній и ,остраго', но вымученнаго новаторства. Много ли среди насъ художниковъ, обладающихъ истиннымъ и полноцѣннымъ мастерствомъ, а не ложнымъ мастерствомъ ,эпатированія' и ошеломленія? И не скрывается ли часто подъ развязнымъ поправіемъ красоты, въ угоду общей выразительной силѣ и впечатляющей яркости,—художественное безсиліе и душевная пустота?

## ВОЕННЫЕ СТИХИ

ГЕОРГІЙ ИВАНОВЪ



ОУТЕСЫ не отстаютъ отъ портовъ въ дѣлѣ писанія ,военныхъ' стиховъ. Анна Ахматова, Зинаида Гиппіусъ, М. Моравская, П. Соловьева, Л. Столица—всѣ эти имена причастны военной поэзіи. Къ сожалѣнію, Анна Ахматова до сихъ поръ напечатала лишь три извѣстныхъ читателямъ ,Аполлона' превосходныхъ стихотворенія, изъ стиховъ З. Гиппіусъ мы встрѣтили только одно, отмѣченное уже въ предыдущемъ обзорѣ, и остается перейти къ не слишкомъ порадовавшей насъ военной лирикѣ М. Моравской. То, что въ небольшой дозѣ было на мѣстѣ, и очаровывало даже въ дѣтскихъ ея стихахъ, непоправимо губить военные. Сентиментальный тонъ, жеманно невыразительный языкъ и развинченный стихъ—суть качества, характерныя для стиховъ портесы.

Неуставно мнѣ снится война,  
Хотя далеки сраженья.  
Часовыхъ безшумныя тѣни  
Проходятъ мимо окна...

...И на горномъ шоссе, у маслины,  
На поворотѣ пустынною,  
Я вижу съ крыши низкой—  
Умираетъ кто то близкій...

Каждой ночью мнѣ снится война,  
О, лучше бы видѣть сраженья!  
Смерть, вѣрно, не такъ страшна,  
Какъ эти кошмарныя тѣни...

Кому нужны эти ,всхлипыванія'—неизвѣстно. На нашъ вкусъ,\* это не трогательно и не жалостливо, а просто скучно. Пріятнѣе и по тону, и по подходу къ темѣ—,Пѣсни дѣвицы-добровольца' Любови Столицы. Нѣкоторая конфетность и игрушечность стиля портятъ эти, въ общемъ хорошіе, стихи:

Изъ пѣсенъ дѣвицы-добровольца

Станъ дикія лебядія  
Съ кликомъ по небу летать.  
Силы яростныя вражія  
Ужъ уходятъ на закатъ.

И звучать ужъ, ихъ преслѣдуя,  
Чую! наши стремени...  
И албуются побѣдою,  
Знаю! наши знамена...

Только я между убитыми.  
Въ сердцахъ — смерть, не страхъ! не страхъ!  
И кидается конными  
На меня могильный прахъ.

Не звенить ужъ серебрена  
Шпора съ маленькой ноги,  
Сабля выпала дареная  
Прочь изъ тоненькой руки...

Красоту былую дѣвичью  
Смерть на ликъ мой навела  
И Егорью-Королевичу  
Въ жены, храбрую, дала.

Кудри солнечныя глажу я,  
Въ синезарный взоръ гляжу.  
Пѣсня дальняя лебяжая  
Умерла... Лечу... Лежу...

Что сказать о П. Соловьевой? Заслуженное имя автора заставляетъ насъ со всею внимательностью отнестись къ ея опытамъ въ „военномъ“ родѣ. Но вотъ стихи:

#### Въ лазаретѣ

Вчера ходилъ я въ лазаретъ,  
Бесѣдовавъ съ солдатами.  
— „Отъ раны и помину нѣтъ,  
Балуясь здѣсь съ ребятами“.

— „А гдѣ былъ раненъ?“ — „У озеръ  
Мазурскихъ шло сраженіе.  
Важнецки нѣмецъ далъ отпоръ,  
Не шелъ на отступленіе.“

Его сдавили мы кольцомъ,  
А онъ все отбивается.  
Въ грязь не ударили лицомъ:  
Дрались, какъ полагается.

Вдругъ будто кто толкнулъ въ плечо,  
Рукавъ весь кровью залило,  
И таково то горячо,  
Вотъ, словно бы ужалило.



Шагнулъ разокъ, да и упалъ.  
Кругомъ все зашаталося.  
Не помню, кто и подобралъ,  
И что со мною сталося'...

Разумѣтся, все здѣсь пристойнаго вкуса и самыхъ благородныхъ традицій... (на-мѣреній — едва не сказали мы...). Правда, стихи эти безцвѣтны, но вспомнимъ, что особенной яркостью стихи П. Соловьевой никогда и не отличались.

Послѣ нѣрѣдко милыхъ, но какихъ то не настоящихъ военныхъ стиховъ нашихъ поэтесъ (за исключеніемъ Анны Ахматовой), особенно пріятно перейти къ новымъ чудеснымъ созданіямъ Ѳ. Сологуба и М. Кузмина.

Ѳ. Сологубъ беретъ общія слова, повторявшіеся много разъ образы и съ изумительнымъ мастерствомъ создаетъ изъ нихъ достойныя стать національнымъ гимномъ пѣсни.

#### Гимнъ

Да здравствуетъ Россія,  
Великая страна!  
Да здравствуетъ Россія!  
Да славится она!

Пламень освободитель,  
Державный Русскій мечъ,  
Сверкай, могучій мститель.  
Въ пожарахъ грозныхъ сѣчь.

Да здравствуетъ Россія,  
Великая страна!  
Да славится Россія!  
Да процвѣтетъ она!

Не въ силѣ Богъ, не въ силѣ,  
А только въ правдѣ онъ.  
Мы правдой освятили  
Свободу и законъ.

Да славится Россія,  
Великая страна!  
Да здравствуетъ Россія!  
Да славится она!

Просвѣтленно-прекрасно „Моленіе“ М. Кузмина:

#### Моленіе

О, Ѳеодоре Стратилате,  
О, Егорій, апрѣльскій цвѣтъ!  
Во пресвѣтлой ны во палатѣ,  
Гдѣ ни плача, ни скорби нѣтъ.

Выходите вы со полками  
 Изъ высокихъ значеныхъ вратъ!  
 Вашъ оплотъ надо всѣми нами...  
 Божій воинъ—земному братъ.  
 Изведите огонь и воду,  
 Растопите вы топь болотъ,  
 Понапшите всю непогоду  
 На безбожный и вражій родъ!  
 Преподобные, преклоните  
 Ваши взоры отъ райскихъ книгъ,  
 Вы, святители, освятите, —  
 Предводи насъ, Архистратигъ!  
 Мы молебны поемъ не втуне,  
 Не напрасно поклоны бьемъ:  
 Отъ приморской спѣшить Солуни  
 Свѣтъ-Димитрій, звеня копьемъ.  
 На пороги же Божья Мати  
 Свой покровъ простираетъ вслѣдъ,  
 Чтобы Царь-Христосъ нашей рати  
 Далъ вѣнецъ золотыхъ побѣдъ.

Съ удовольствіемъ отмѣчаемъ опыты В. Опочинина. Въ военныхъ стихахъ онъ ставитъ себѣ чисто литературныя задачи и—что важно—удачно ихъ разрѣшаетъ. Написанные часто сложными строфами, его стихи проникнуты настоящимъ пафосомъ и выдѣляются хорошей образностью. Вотъ заключительныя строфы стихотворенія „Русской Вольницы“:

...Рѣдѣютъ туманы... Шумить водопадъ,  
 Спускается круто дорога лѣсная,  
 Впередъ ты идешь, колебаній не зная,  
 Съ отроговъ Карпатъ  
 Въ равнины Дуная...

Что видишь вдали ты?.. Широко кругозоръ,  
 Карпатскія горы уже не преграда:  
 Вотъ дальнее море — усталыхъ отрада, —  
 Снѣжетъ Босфоръ  
 У стѣнъ Цареграда...

О Дм. Цензорѣ можно повторить слова Иннокентія Анненскаго, сказанныя о немъ еще въ 1909 году: „Дм. Цензоръ густо и мрачно реториченъ. Но, нѣтъ-нѣтъ, и промелькнетъ у него какой то молодой лиризмъ, — тогда и на отсутствіе мѣры смотришь поневолѣ уже другими глазами“...

## Парижу

Живя стремительно, касаясь хмельныхъ чашъ  
Губами жадными, веселый горожанинъ,  
Гаменъ и гражданинъ, ученый и апашъ,—  
Ты обольстительно и ярко многограненъ.

Похожа жизнь твоя на красочный миражъ.  
Твой взглядъ изнѣженный любовью затуманенъ.  
Но кликнеть Родина, и — пылкій парижанинъ —  
Ты жизнь любимую безпечно ей отдашь.

Для дерзостной мечты, не знающей преграды,  
Ты рушишь прошлое и строишь баррикады.  
Велить отечество — и доблестная рать

Въ походы грозные выходитъ спозаранокъ,  
Любовницъ превративъ въ отважныхъ маркитанокъ.  
Народъ, умѣвшій жить, умѣетъ умирать.

Трудно, конечно, одобрить выраженія — ‚красочный миражъ‘, ‚ярко многограненъ‘ и подобныя имъ. Но въ стихахъ Дм. Цензора есть настоящій подъемъ, и это возвышаетъ ихъ надъ десятками поэтическихъ восковыхъ куколъ, хотя бы и болѣе изысканныхъ по виѣшности.

За послѣдніе мѣсяцы, пожалуй, больше нечего отмѣтить. Что хорошихъ военныхъ стиховъ появляется немного—это въ порядкѣ вещей. Но досадно видѣть, какъ, не понимая столь простой истины, нѣкоторые не слишкомъ разборчивые редакторы продолжаютъ загромождать свои журналы никуда негодной ‚военной‘ макулатурой. Впрочемъ, въ мирное время редакторы эти точно такъ же загромождали ихъ макулатурой ‚общаго характера‘—въ этомъ только и разница...

Начали появляться антологіи военныхъ стиховъ и книги отдѣльныхъ авторовъ. Подъ редакціей Б. Глинскаго вышелъ толстый водянистый томъ ‚Война въ современной поэзіи‘. Выборъ произведеній въ немъ сдѣланъ безо всякаго вкуса—и даже благотворительная цѣль сборника не позволяетъ отозваться о немъ сколько нибудь съ похвалой. Гораздо интереснѣе составлена маленькая книжка, редактированная В. Ходасевичемъ. Вслѣдъ за нелѣпыми военными сборниками А. Ракшитаря, Е. Минаевой—появилась книга Сергѣя Городецкаго ‚Четырнадцатый годъ‘, отлично изданная, съ украшеніями Е. Нарбута и Д. Митрохина (изд. ‚Лукоморье‘). М. Семеновымъ выпущена кое какъ отпечатанная брошюра М. Моравской — ‚Стихи о войнѣ‘.

---

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

---

## ИСКУССТВО И ВОЙНА

Въ газетахъ былъ опубликованъ протестъ русскихъ ученыхъ (ниже мы помѣщаемъ извлеченіи изъ него) по поводу германскаго воззванія, собравшій около 350 подписей разнообразныхъ дѣателей науки и искусства. Внутренняя цифра свидѣтельствуесть, насколько организаторы были озабочены наибольшимъ распространеніемъ протеста, съ тѣмъ, чтобы представить въ подписяхъ, дѣять науки и искусства. Между тѣмъ, очевидно, произошло недоразумѣніе съ подписями нашихъ дѣателей искусства. Вышло какъ будто такъ: канцелярія Петроградскаго университета снеслась съ канцеляріей Академіи Художествъ, какъ сносятся между собой казенныя учрежденія, и въ послѣдней канцелярскимъ способомъ были собраны подписи не выдающихся дѣателей искусства, а членовъ Академіи Художествъ и состоящихъ у нея на службѣ художниковъ. Благодаря такой случайности подписей, въ результатѣ получилось иѣчто безтактное, обидное при серьезномъ отношеніи къ протесту... даже неприличное.

Представьте себѣ, что этотъ протестъ попадетъ въ руки иѣмца, освѣдомленнаго въ дѣлахъ современнаго русскаго художества. Позвольте, скажете онъ, гдѣ же здѣсь имена самыхъ знаменитыхъ русскихъ художниковъ и художественныхъ дѣателей, ну, хотя бы Рѣпина, Сурикова, В. Васнецова, изъ старыхъ,

или столь популярныхъ у насъ, какъ Сомовъ, Рерихъ, другіе представители 'Міра Искусства' и 'Союза русскихъ художниковъ', или имена авторовъ исторій искусствъ Александра Бенуа и Игоря Грабаря, или имена писателей по искусству, наиболѣе видныхъ сотрудниковъ передовыхъ художественныхъ журналовъ, какъ ни какъ уже немало лѣтъ, начиная съ 'Міра Искусства', разрабатывавшихъ принципы и науку русскаго искусства и пр.? И стоитъ ли намъ считаться съ подписями совершенно невѣдомыхъ, за очень малыми исключеніями, или вѣдомыхъ съ плачевной стороны академическихъ дѣателей и художниковъ, вроде Бруни, Волкова, Е. Сабанѣева, Творожникова и tutti quanti?

Не можетъ же этотъ иѣмецъ допустить такое, скажемъ, равнодушіе къ русскому искусству у русскихъ дѣателей науки и организаторовъ протеста, которое граничить съ полной неосвѣдомленностью. Кто же изъ самыхъ обыкновенныхъ читателей газетъ не знаетъ, что, если русская наука все еще сосредоточивается въ нашихъ университетахъ, русское искусство давнымъ давно отошло отъ Академіи Художествъ, что всѣ самые выдающиеся русскіе художники стоятъ внѣ Академіи, что совершенно внѣ ея образовался цѣлый кадръ выдающихся подлинныхъ изслѣдователей искусства, что все наше богатое художественное издательство послѣдняго времени идетъ помимо Академіи и т. д.?

Мы не знаемъ, какъ собирались подписи, не знаемъ даже, какъ отнеслись бы къ редакціи протеста дѣятели искусства, на которыхъ мы указываемъ. Но ясно, что безъ ихъ именъ не слѣдовало бы беспокоить дѣятелей искусства вообще, изыскивая ихъ въ нѣдрахъ Академіи Художествъ. Фактъ не мелочный, какъ это можетъ показаться съ перваго раза, а очень характерный въ смыслѣ все еще царящаго у насъ отношенія къ искусству даже въ высшихъ интеллигентныхъ кругахъ. Мы допускаемъ здѣсь равнодушіе, но не можемъ допустить отсутствія того отвлеченнаго уваженія къ искусству, которое требуетъ хотя бы извѣстной осѣдлѣнности и осторожности. Имена многихъ подписавшихся подъ протестомъ дѣятелей науки заслуживаютъ глубокаго уваженія и въ смыслѣ ихъ широкой культурности. Тѣмъ печальнѣе произошедшая двусмысленность: въ воззваніи въ защиту культуры, благодаря способу собиранія подписей дѣятелей искусства, сказала собственная... некультурность.

Вотъ извлеченія изъ протеста русскихъ ученыхъ: «Нѣкоторые представители германской науки обратились съ воззваніемъ къ культурному міру... Въ обвиненіяхъ они не хотятъ слышать живой вопль культурнаго человечества предъ открывшейся внезапно бездной варварства... Германскіе ученые утверждаютъ, что германскія войска не свирѣствовали въ Лувенѣ, они горделиво указываютъ на то, что лувенскую ратушу германскіе солдаты охраняли отъ пламени. Германскіе ученые забыли упомянуть объ оскверненіи храмовъ въ Россіи, о разрушеніи и разграбленіи университета и библиотеки въ Лувенѣ, о неоднократной бомбардировкѣ Реймсскаго собора, о бросаніи бомбъ въ соборъ Парижской Богоматери. И послѣ этихъ актовъ вандализма германскіе ученые все еще осмѣливаются зацѣплять культурный міръ въ любви и уваженіи германцевъ къ искусству!..

Германскіе ученые утверждаютъ, что борьба противъ германскаго милитаризма есть борьба противъ культуры... До сихъ поръ мы были болѣе высокаго мнѣнія о сущности и силѣ нѣмецкой культуры и полагали, что она мощна

своей духовной мощью, а не пушками, дредноутами и цепеллинами. Германскіе ученые вычеркиваютъ насъ, русскихъ, изъ числа защитниковъ европейской цивилизаціи. Презрѣніе людей, отождествляющихъ культуру съ милитаризмомъ, насъ не пугаетъ, и мы рады, что они не равняютъ насъ съ собой. Мы служимъ, по своему разумнѣю, гуманнѣмъ принципамъ права и правды и никогда не признаемъ правоты современной Германіи въ ея настоящей борьбѣ съ европейскими націями. Въ ручательство того, что представители германской науки вѣщаютъ одну только правду, они ссылаются на свои имена и честь. Нашу честь мы видимъ въ горячемъ протестѣ противъ германскаго милитаризма и въ защитѣ поправленной правды».

Приводимъ имена подписавшихся дѣятелей искусства: Беклемишевъ, Бенкендорфъ, Л. Бенуа, Берггольдъ, Бернштамъ, Богдановъ-Бѣльскій, Бруни, С. Бѣляевъ, Ваксель, Вейнеръ, Визель, Волковъ, Дубовской, Жебелевъ, Кардовскій, Китнеръ, Косяковъ, Котовъ, Липгартъ, А. Маковский, В. Маковский, Матѣ, Мунцъ, В. Покровский, Померанцевъ, М. Преображенскій, Рейтернъ, Е. Сабанѣевъ, Савинскій, Самокинъ, гр. Сюзоръ, Творожниковъ, Тромбицкій.

Императорское общество архитекторовъ получило отъ короля Бельгіи благодарность за выраженное сочувствіе по поводу разрушенія памятниковъ зодчества въ Бельгіи.

Состоялся сѣздъ по улушенію курортовъ. Дѣло было поставлено широко, но все же недостаточно. Предстоитъ, очевидно, громадное строительство, а между тѣмъ что то не слышно, чтобы этому вопросу было удѣлено особое вниманіе, хотя бы въ смыслѣ принципиальнаго рѣшенія. По самому своему характеру, въ гармоніи съ благоустройствомъ, курортное строительство должно быть художественнымъ, и къ нему должны быть привлечены самыя выдающіяся художественныя силы. Трудно выполнить контроль надъ частнымъ строительствомъ, но общественное строительство непременно должно быть подъ художественнымъ контролемъ. Съ упорядоченіемъ курортовъ придется поспѣшить, и вопросы о строительстве могутъ возникнуть очень скоро...



Война отразилась на сѣбѣ нашихъ художественныхъ провинціальныхъ школъ. Такъ, въ сѣбѣ художественнаго училища одесскаго Общества изящныхъ искусствъ и харьковскаго Художественнаго училища статья дохода отъ платы за обученіе уменьшилась на 1000 руб. Въ первомъ вышло много учащихся, а во второмъ часть зданія предположено отдать подъ лазаретъ, вслѣдствіе чего сократится число мѣстъ для училища. Та другая школы просили Академію объ увеличеніи субсидій, но Академія оказалась неумолимой и для всѣхъ школъ утвердила прежнія субсидіи. Между тѣмъ, у нея составилась эконоія въ 3000 руб. Въ отчетѣ читаемъ: совѣтъ Академіи затруднился предложить ассигновать рисовальной школѣ Императорскаго Общества поощренія художествъ субсидію на 1915 г. въ виду того, что до сихъ поръ въ Академію не поступало сѣбѣ рисовальной школы, а равно и ходатайства о субсидіи на 1915 г.

Художественная лотерея въ пользу раненыхъ, которую собиралось устроить Общество имени Куинджи, замѣнена аукціономъ, гдѣ, кромѣ произведеній членовъ Общества и многихъ другихъ художниковъ, поступили въ продажу произведенія Рѣпина и В. Васнецова. Часть сбора—въ пользу лазарета дѣятелей искусства. Комитетъ выставки этуловъ, эскизовъ и рисунковъ товарищества передвижныхъ выставокъ былъ уведоменъ Н. Е. Рѣпинымъ, что половина суммъ, въ случаѣ продажи его картины 'Бельгійскій король Альбертъ', жертвуется имъ въ пользу пострадавшаго населенія Бельгіи, а въ случаѣ продажи картины 'Казакъ Крючковъ'—въ пользу раненыхъ. Картины русскихъ художниковъ, бывшія на международной выставкѣ въ Венеціи, остаются тамъ до окончанія войны.

#### Выставки и художественныя дѣла

Не будь многочисленныхъ работъ Шухаева, IX выставка 'Новаго общества художниковъ' въ залахъ Бурцева была бы очень невелика. По обыкновенію, общее впечатлѣніе выставки,

изобиловавшей графикой, было неяркое. Достаточно назвать имена и работы такихъ художниковъ, ея участниковъ, какъ Кардовскій (оригиналы иллюстрацій къ 'Княгинѣ Лиговской'), Латри (акварели, особенно интересная № 55), Н. Петровъ (intérieur), Делла-Восъ-Кардовская (портретъ Анны Ахматовой), Левитскій (плакатъ), рижскій художникъ Тильбергъ, скульпторъ Шервудъ (хорошо сработанный мраморный бюстъ Мельникова), архитекторы Ильинъ (проекты и детали барочныхъ и ампирическихъ построекъ) и Ноаковский (со вкусомъ взятые мотивы старой архитектуры). Отмѣтимъ нѣкоторыя работы Брановскаго, Зарѣцкаго, Радлова (очень серьезный автопортретъ и nature morte), Сомовой-Зедделеръ (вышивки), Чернова, Штурмана, Шестопазова и др.

Шухаевъ, столь выдвинувшійся недавней своею академической программой, чрезвычайно заинтересовывается и качествомъ и количествомъ рисунковъ сангиной изъ подготовительныхъ работъ къ картинамъ 'Поклоненіе волхвовъ'. Среди художественной молодежи, Шухаевъ и другой молодой художникъ, работающій вмѣстѣ съ нимъ, А. Яковлевъ, стоятъ особнякомъ какъ бы на пути къ старинному, строгому, определенному мастерству. Весьма интересно, куда приведетъ ихъ этотъ путь.

Стоитъ перейти съ выставки Новаго общества на выставки акварелистовъ и 'петроградцевъ', чтобы сразу окунуться въ море невообразимой художественной пошлости и бездарности у петроградцевъ и—въ лучшемъ случаѣ—трафаретной выучки у акварелистовъ. Забавно, что дуэтомъ двухъ газетныхъ критиковъ послѣдніе были превознесены, какъ мастера, не признаваемые только партійной критикой. Если можно съ извѣстной точки зрѣнія говорить о мастерствѣ, напримѣръ, Альберта Бенуа, то сѣбѣмъ завѣрить благосклонныхъ, но несвѣдущихъ критиковъ, что непризнаніе почти всѣхъ остальныхъ акварелистовъ основывается на отсутствіи у нихъ не только мастерства, но самыхъ примитивныхъ познаній въ живописи и рисункѣ. Познанія эти замѣняются тщательной выдѣлкой по чужимъ трафаретамъ ('подъ орѣхъ', какъ говорится), что и принимается 'критиками' за мастерство...

Выставка Петроградскаго общества художниковъ дала по обыкновенію обильный матеріалъ художественной безграмотности и художественнаго безвкусія. Укажемъ на нѣкоторые образцы: деревянные и оловянные солдатики въ многочисленныхъ 'отзвукахъ войны', постоянные крымскіе пейзажи г-на Кондратенка, изображеніе части автомобиля съ сестрой милосердія, убѣжающей 'на святое дѣло', многочисленные 'ню' и портреты дамъ изъ раскрашеннаго папье-маше и пр.

— Открытіе выставки 'Миръ Искусства' предположено въ мартѣ въ помѣщеніи художественнаго бюро Н. Е. Добычиной.

— На выставкѣ этюдовъ, рисунковъ и эскизовъ Товарищества передвижныхъ выставокъ было продано на 15.000 руб. Посѣтило ее около 2.000 человекъ.

— вмѣсто Беклемишева, Берггольца, Дубовского, Волкова, Кардовскаго и кандидатовъ И. Грабаря, Заземана и Савинскаго, въ новый академическій комитетъ по покупкѣ картинъ избраны: Альбертъ Бенуа, Богдановъ-Бѣльскій, Липгартъ, В. Маковский, Самокишъ и кандидатъ П. П. Вайнеръ. По уставу комитетъ каждый годъ мѣняется. Между прочимъ въ инструкціи для дѣйствій комитета значится (п. 5): 'комитетъ заноситъ въ протоколъ... указаніе дѣлей, осуществленіе коихъ имъ преслѣдовалось при каждомъ приобрѣтеніи'. Любопытно бы заглянуть въ эти протоколы. Своевременно мы сообщали о послѣднихъ приобрѣтеніяхъ. Комитетомъ представленъ отчетъ за 1914 г. Самая крупная сумма въ 5000 р. уплачена за произведеніе г-на Богданова-Бѣльскаго 'Новые владѣльцы'. Несмотря на такую расточительность (всѣ приобрѣтенныя одновременно работы Сѣрова обошлись только въ 2700 р.), при общей ежегодной асигновкѣ на приобрѣтенія въ 15 тысячъ руб., оказалась экономія—2150 руб. Только что избраннымъ комитетомъ уже куплены въ Новомъ обществѣ 'Chanson de printemps' Делла-Восъ-Кардовской и у акварелистовъ 'Домъ крестьянина' Плотникова, 'Сторожевой постъ' Максимова и 'Этюдъ дѣвочки' Вебера. Геніальный выборъ!

— Въ члены комитета по командировкѣ архитекторовъ для обмѣра и зарисовыванія древ-

нихъ памятниковъ русскаго зодчества выбраны 'все тѣ же'—Парландъ, Померанцевъ, Сабаиѣвъ и Сусловъ.

— Доходъ съ академическаго капитала имени Имп. Александра III на выдачу пенсій и пособій художникамъ, ихъ вдовамъ и сиротамъ увеличился на проценты (всего сейчасъ 9120 р.) съ капитала въ 63900 руб., пожертвованнаго А. К. Беггровымъ, которыми покойный по условію пользовался при жизни.

— Въ послѣднемъ предрождественскомъ собраніи Общества архитекторовъ-художниковъ состоялось чествованіе предсѣдателя общества гр. П. Ю. Сюзора по случаю исполнившагося десятилѣтія существованія Общества. Юбилару-предсѣдателю былъ прочитанъ адресъ отъ лица Общества, и поднесена выбитая въ честь его медаль, въ чемъ конечно сказались скромность членовъ Общества и заслуги юбиляра.

— Утвержденъ уставъ художественно-промышленной школы въ Варшавѣ съ преподаваніемъ на польскомъ языкѣ.

— 'Кіевская Мысль' сообщаетъ, что облюбованный Кіевскимъ объединеннымъ комитетомъ гипсовый проектъ памятника Шевченку работы итальянскаго скульптора Шортинно сейчасъ стоитъ подъ лѣстницей думскаго зала вмѣстѣ со всякимъ хламомъ, швабрами и др. Головы нѣкоторыхъ фигуръ отбиты. Въ свое время мы убѣдились въ безвкусіи комитета, выбравшаго самый ничтожный проектъ, но, оказывается, кромѣ безвкусія комитетъ проявляетъ еще и своего рода 'лѣмекіа звѣрства'.

— Въ Петроградѣ и въ Москвѣ вышли слѣдующія изданія:

Два очень большихъ тома 'Трудовъ всероссійскаго Съѣзда художниковъ' въ Петроградѣ—декабрь 1911—январь 1912—со стенографическими отчетами всѣхъ докладовъ, иллюстраціями, портретами и пр. Выйдетъ еще и третій томъ.

Дѣйствительнымъ членамъ Академіи Художествъ разосланъ отчетъ за 1913 г., въ которомъ помѣщены портреты почетныхъ и дѣйствительныхъ членовъ Академіи, скончавшихся и вновь избранныхъ академиковъ и приложены снимки съ картинъ, приобрѣтенныхъ Академіей на выставкахъ.

В издательствѣ П. Сойкина вышелъ очеркъ Э. Старка „Колыбель русскаго искусства“, содержащій 2 части — исторію Академіи Художествъ и очеркъ академическаго искусства въ лицѣ его „представителей“; кромѣ сорока рисунковъ, 4 репродукціи въ краскахъ съ картинъ К. Брюллова, Рѣпина, М. Нестерова и Крыжидкаго.

Въ Москвѣ вышелъ — подъ названіемъ „Уходящая Русь“ — альбомъ безвкуснѣйшихъ гравюръ въ краскахъ И. Павлова, изображающихъ мотивы уцѣлѣвшихъ старинныхъ уголковъ въ Москвѣ и подѣ Москвой, и книга Бориса Бухгейма — „По Италіи“ (впечатлѣнія, настроенія, размышленія).

Скончался П. А. Брюловъ, одинъ изъ старѣйшихъ членовъ тѣла передвижныхъ выставокъ, архитекторъ по официальному образованію, незадолго до смерти оставившій должность хранителя Русскаго музея Александра III.

А. Р.—вѣ.

#### 1914' АЛЕГОРИЧЕСКОЕ ДѢЙСТВІЕ КНЯЗЯ С. М. ВОЛКОНСКАГО

Постановка кн. С. М. Волконскимъ аллегорическаго дѣйствія „1914“ (6-го января с. г.) должна была быть встрѣчена нами съ интересомъ тѣмъ болѣе живымъ, что теоретическія мифы, побудившія автора къ этому выступленію, были имъ впервые послѣдовательно изложены на страницахъ „Аполлона“ и что названная пантомима является, такимъ образомъ, первымъ у насъ примѣромъ не прикладного лишь, а самоцѣльнаго примѣненія метода Жака Далькроза къ сценическимъ задачамъ большаго масштаба; въ силу этихъ условій отвѣтственный дебютъ кн. Волконскаго, какъ театральнаго автора и режисера, заслуживаетъ внимательнаго описанія.

Правда — мы должны это предварительно установить — практическое достиженіе кн. Волконскаго отвѣчаетъ величавому строю его обобщающихъ замысловъ въ степени чуть ли не ничтожной; этимъ умалется, къ сожалѣнію, возможность принципиальной оцѣнки новыхъ примѣровъ, использованныхъ кн. Вол-

конскимъ для этой работы и почти устраняется право зрителя на общіе выводы.

Между тѣмъ, именно ради выполненія ритмическаго и пластическаго заданія, авторъ поступилъ всѣмъ остальнымъ, пошелъ на всѣ уступки. Въ элементарной разработкѣ сюжета, въ выборѣ костюмовъ и программѣ декораций онъ обнаружилъ тяготѣніе къ лубочнымъ эффектамъ: это какой то подвигъ хладнокровнаго пренебреженія вкусомъ и благородствомъ сценическаго стиля; въ этомъ отношеніи побужденія автора для насъ такъ же непріемлемы, какъ и непонятны... Слѣдуя обратиться къ другимъ сторонамъ постановки.

Психологическая сущность движенія группъ является въ пьесѣ кн. Волконскаго преимущественно рядомъ ритмическихъ отбѣивовъ шага и бѣга: равномерно разбѣренными, неторопливымъ и четкимъ шагомъ воинствъ, выступающихъ въ походъ; тяжело акцентованнымъ, съ длительными задержаніями шагомъ пѣвниковъ; хаотическимъ, съ переборами, движеніемъ бѣглецовъ, которыхъ паника бросаетъ впередъ, а сожалѣніе о покинутомъ очагѣ заставляетъ озираться; быстрымъ и дробнымъ топотомъ бѣгущихъ на приступъ. Впечатлѣніе усугубляется единовременнымъ сплетеніемъ разнообразныхъ темповъ и ритмовъ движенія на единомъ фонѣ музыкальнаго сопровожденія: безъ сомнѣнія, эти „контрапунктирующие“ группы поражаютъ воображеніе. Для тѣхъ, кто присутствовалъ при демонстрированіи приемовъ преподаванія ритмической гимнастики, эти приемы не представляютъ новизны. Намъ же пришлось лишь убѣдиться лишній разъ, насколько эстетически сомнителенъ принципъ совпаденія сильнаго движенія съ музыкальнымъ удареніемъ. Когда братскія народности, изображаемыя тяжеловѣснымъ хоромъ, а tempo ударяютъ другъ друга по рукамъ, невозможно воздержаться отъ улыбки... Значительно болѣе интересъ возбуждаетъ своеобразное строеніе сцены, также перенесенное къ намъ въ нѣсколько упрощенномъ видѣ изъ Хеллерау: строеніе это порождаетъ множество новыхъ возможностей.

Глубина сцены занята во всю ширину свою монументальной лѣстницей, спускающейся къ

свободной полосѣ просцениума; перспектива замыкается внутреннимъ занавѣсомъ. Аллегорическія фигуры державъ располагаются на площадкахъ-выступахъ по серединѣ лѣстницы, лицомъ къ зрителю. Массы дѣйствующихъ лицъ движутся по просцениуму, у подножія лѣстницы, въ профиль къ зрителю.

Результатъ примѣненія лѣстницы—расчлененіе сцены на цѣлый рядъ вертикальных и горизонтальныхъ плановъ, въ которыхъ совершается движеніе. Зритель свободно охватываетъ взглядомъ совокупность совершающагося въ разныхъ плоскостяхъ: такъ, въ картинѣ 'Мирнаго благоденствія' часть исполнителей водить хоры на просцениумѣ, между тѣмъ какъ другая группа, восходящая и нисходящая по ступенямъ, совершаетъ символическія тѣлодвиженія мирнаго труда (жесты жнецовъ, сѣятелей и т. д.); при нормальномъ же устройствѣ сцены показать одновременно два параллельныхъ дѣйствія было бы невозможно. Другой результатъ примѣненія лѣстницы: богатство непривычныхъ ракурсовъ, пластическая игра, совершающаяся при восхожденіи и нисхожденіи. Такъ, у кн. Волконскаго двѣ группы женщинъ восходятъ медлительнымъ шествіемъ по лѣстницѣ, слѣдуя по двумъ діагоналямъ, и, не достигнувъ точки ихъ пересѣченія—площадки съ группой державъ-союзницъ,—стремительно обращаются вспять. Осуществлено все это достаточно примитивно и грубовато, но задача понятна и интересна.

Остается главная часть заданія: содержаніе пластическое. Лишь въ немъ могъ воплотиться до конца дѣйствительный пафосъ сюжета. И вотъ надъ воплощеніемъ этимъ всецѣло отлагѣлъ специфическій духъ новаго германскаго монументальнаго художества (отмѣчаемъ это не въ какомъ либо обидномъ для патріотическаго настроенія автора, а въ чисто эстетическомъ смыслѣ). Нельзя сказать, чтобы это было вовсе неудачно или неинтересно. Но на нашей классической сценѣ, гдѣ преемственные идеи латинскаго хореографическаго гения такъ дивно расцвѣли, слившись съ русской эмоциональной стихіей, тяжкія схемы германскихъ идеологовъ производить впечатлѣніе почти жуткое...

Кн. Волконскій опредѣлялъ свой приемъ, какъ 'симметричную пластику'; это очень точно. Такъ, онъ располагаетъ на одной изъ ступеней группу, вписанную въ низкій треугольникъ, вершину котораго образуетъ фигура Россіи, а стороны—нисходящія линіи головъ исполнителей, изъ которыхъ ближайшая къ центральной фигурѣ пара молитвенно склонилась, вторая параллельная пара опустила на одно колено, третья полулежитъ и т. д. Первое воспоминаніе, которое вызываетъ это симметричное расположеніе—группы античныхъ фронтоновъ, хотя бы фронтона храма въ Эгиптѣ; второе—болѣе близкое подобіе: декоративныя композиціи знаменитаго швейцарца Фердинанда Ходлера, сотворившаго въ своихъ картинахъ и въ некоторый синтезъ воинствующаго тевтонскаго духа. Это онъ сумѣлъ въ наши дни извлечь изъ разработки принципа симметріи могущественныя средства пластической выразительности. Кто видѣлъ хотя бы въ воспроизведеніи такіа работы Ходлера, какъ 'Утро', не ошибется въ происхожденіи схемъ, принятыхъ кн. Волконскимъ.

Однако, напряженность пафоса и преувеличенность пластики, столь символичная для узкогерманскаго духа и столь чуждая намъ, разрывается у Ходлера внесеніемъ хореографической стихіи.

Образы кн. Волконскаго не окрылены пляской, они ступаютъ всей ступней, ничто не взмываетъ ихъ ввысь; они механичны и обыденны въ своихъ переживаніяхъ. 'Денскіе добровольцы' (фрески Ходлера), выступающіе въ походъ, подлинно захвачены стихіей героическаго подъема: души ихъ прядаютъ ввысь, а тѣла въ зеленыхъ мундирахъ непроизвольно поднимаются на 'полунальцы': добровольцы Ходлера не маршируютъ, они танцуютъ въ опьяненіи подвига.

Но въ этомъ отношеніи кн. С. Волконскій не послѣдовалъ за своимъ образцомъ; ему важно было, чтобы созданное имъ зрѣлище ничѣмъ не было бы похоже на 'презрѣнный' балетъ.

Опять таки не будемъ утверждать, что 'симметричная пластика', параллелизмъ группировокъ, тѣлоположеній, жестовъ не можетъ стать средствомъ сценическаго воплощенія: доказа-



тельство обратного — все тот же балет. Но все это должно быть одушевлено подлинной творческой концепцией.

Между тем, основная ошибка кн. Волконского в том, что приемы школьного обучения и материал заимствованных схем он сдвигал самым содержанием своего вымысла. Но схемы не подскажут ему ничего живого. Из схем тщетно пытаются построить новое искусство именно в странах, лишенных подлинного искусства. Петроград — не Мюнхен.

Другое, непонятное для меня, заблуждение кн. Волконского: он, страстный проповедник дѣлостного ритмического воспитания, послѣ двухъ съ половиной лѣтъ работы въ своей школѣ воздерживающийся отъ демонстрированія результатовъ — сбѣшить осуществить свои идеи при сотрудничествѣ именитыхъ, но вѣдь отнюдь не подготовленныхъ артистовъ нашей балетной труппы. Какъ согласовать неподкупный и страстный педантизмъ теоретика съ подобнымъ дилетантизмомъ практическаго дѣлателя — совсѣмъ неясно. Результаты же этой двойственности уже не впервые сказываются довольно комическимъ образомъ: въ представлении, совершающемся на основѣ ритма, зрителя всего болѣе поражаютъ и забавляютъ именно грубыя отъ ритма отступленія.

Въ итогѣ: мы не въ правѣ судить о возможности, заключенныхъ въ методѣ Далькроза, сопряженномъ съ теоріей Дельсарта, по столь неудачному во всѣхъ отношеніяхъ произведенію, какъ 1914-й кн. Волконскаго. Волнующій вопросъ: чего можетъ ожидать театръ, устремившійся по этимъ новымъ путямъ, остается открытымъ, какъ прежде.

А. Л.

PS. Замѣтка эта была уже написана, когда на страницахъ 'Биржевыхъ Вѣдомостей', какъ бы въ отвѣтъ на только что высказанныя недоумѣнія, появилась статья кн. С. М. Волконскаго 'Театральныя наблюденія'. Оказывается, что онъ побудилъ превосходныхъ артистовъ исполнить съ нѣсколькихъ репетицій свое произведение именно для того, чтобы показать воочию недостаточность ихъ подготовки (!). Неудача

ихъ должна была стать доказательствомъ, отъ противнаго — пользы ритмическаго воспитанія. Но неудачу потерпѣли не артисты, а авторъ и режиссеръ. И послѣ этого новаго промаха — пусть намбреннаго (?) — кн. Волконскій вновь сулитъ намъ обновленіе сцены въ прекрасныхъ словахъ... Но не является ли преобладаніе легкаго слова надъ труднымъ дѣломъ чертою роковой для начинаній кн. Волконскаго?

## МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ

(Письмо изъ Москвы)

Первая половина театральнаго сезона, подъ знакомъ войны, обнаружила, какой глубокой культурной потребностью является для Москвы театръ. Въ самомъ началѣ войны въ театральныхъ кругахъ царил растерянность не могли рѣшить, нужно ли искусство въ такую серьезную историческую минуту, а если нужно, то не должно ли оно всецѣло служить интересамъ войны? Въ этотъ короткій періодъ и возникла специфическая, военная драматургія: 'Позоръ Германіи', 'Король, законъ и свобода' и прочія барабанныя пьесы, призванныя будить патриотизмъ и ненависть къ врагу. Однако, московская публика, гораздо явственнѣе и рѣзче, нежели петроградская, показала предпримчивымъ драматургамъ, что она ищетъ въ театрѣ нѣсколько иной пищи, нежели та, которую, въ видѣ телеграмъ, передовыхъ статей, фельетоновъ и корреспонденцій предлагаютъ газеты. Московскіе театры, иные сразу, иные послѣ недолгихъ колебаній, вычеркнули изъ репертуара всѣ злободневныя пьесы. Художественный театръ отклонилъ ихъ принципиально въ самомъ началѣ сезона; у Корша онѣ не имѣли успѣха; 'Позоръ Германіи' не нашелъ гостепріимной сцены; 'Фельдмаршалъ Пруссія', 'Таланты завоевателя', 'Иго войны' были очень холодно встрѣчены публикой; 'Король, законъ и свобода' ставить уже на утренникахъ, что всегда является признакомъ неуспѣха. 'Война' Арцыбашева, пьеса незначительная и въ достаточной мѣрѣ пошлая и безтактная, въ которой война пристег-



нута ради злободневности къ обычной арцы-башневской темѣ, была ко всеобщему удовольствію снята съ репертуара послѣ перваго же спектакля. Впрочемъ, ожидавшіеся успѣхъ ея могъ быть только успѣхомъ скандала, которымъ сопровождаются всѣ новые 'опусы' сего примѣчательнаго писателя.

Между тѣмъ, несмотря на отсутствіе злободневности, театры живутъ полной жизнью и дѣлаютъ отличныя, а если считаться съ общей заминкой въ экономической жизни Россіи, то прямо блестящія дѣла. Правда, война отвлекла вниманіе публики отъ новыхъ постановокъ, которыя, въ спокойное время, могли бы сдѣлаться темою оживленныхъ разговоровъ, 'гвоздемъ сезона'. Но такихъ спектаклей было очень мало, и вообще, съ этой стороны, нужно признать текущій сезонъ довольно вылымъ.

Студія Художественнаго театра, которой предрекаютъ блестящую будущность, открылась инсценировкой святочного разсказа Диккенса 'Сверчокъ на печи'. Именно Диккенса, друга нашего дѣтства, давшего всѣмъ намъ столько незабываемыхъ волненій въ ту пору, когда твердо и молодо вѣрилось въ торжество добра и справедливости, выбрала молодежь для перваго спектакля. Милый, добродушный ворчунъ въ старомодномъ рединготѣ, рассказывающій у теплаго камелька сказочную житейскую быль! Юморъ его тяжеловатъ, какъ отяжелѣлъ и онъ самъ отъ спокойной и прозаичной жизни; онъ вѣрить въ добро немного сентиментально, но какъ прекрасно переплетаетъ онъ житейскую правду съ легкимъ царствомъ вымысла. Свои 'сказки жизни', святочные разсказы, онъ рассказываетъ съ прекраснѣйшимъ добромъ и довольнаго человѣка, которому хочется, чтобы все на землѣ шло такъ же великолѣпно и спокойно, какъ покойна его жизнь. Онъ одинъ изъ лучшихъ англійскихъ рассказчиковъ, чуть-чуть словоохотливый, но отлично знающій и любящій быть своей old merry England. Инсценировать его святочные разсказы трудно: сказочный колоритъ его фантастики ложится неудовимымъ легкимъ отблескомъ на тяжеловѣсныя детали быта.

Въ инсценировкѣ Студіи совершенно испарился ароматъ вымысла, рассказаннаго старымъ джентльменомъ съ лукаво-добродушною улыбкою. Изъ прелестной пьески получился рядъ жанровыхъ картинъ, въ которыхъ по какому то недоразумѣнію натесался фантастическій эпизодъ со сверчкомъ, играющимъ въ разсказѣ роль добрыхъ домашнихъ пенатовъ. Все это какъ будто происходитъ на самомъ дѣлѣ, и длинное предисловіе о сверчокѣ и чайникѣ могло быть выпущено безъ ущерба для живости бытовыхъ картинъ англійской жизни. Въ самомъ заданіи инсценировки допущена основная ошибка: быть изображенъ такъ грузно и 'жирно', что для романтики совершенно не остается мѣста. Межъ тѣмъ, дѣл картины происходятъ въ игрушечной мастерской и невольно напрашиваются на фантастическую окраску въ духѣ Гофмана, а почная сцена съ появленіемъ феи-сверчка должна навести на мысль о необходимости болѣе мягкихъ, сказочныхъ тоновъ постановки.

Впрочемъ, отъ Студіи, которая является подготовительной школой для театра, исповѣдующаго принципы сценическаго натурализма, трудно ждать умѣнія воплотить на сценѣ неуловимо-воздушный міръ фантастики. Его въ постановкѣ не было вовсе, а была тяжеловѣсная бытовая комедія, въ которую по недоразумѣнію вплетенъ неправдоподобный сказочный элементъ.

Публикѣ спектакль понравился и сентиментально-благодушнымъ сюжетомъ своимъ и исполненіемъ, и всѣ представленія 'Сверчка' идутъ при полномъ залѣ (кстати, въ театрикѣ всего 120 мѣстъ). Впрочемъ, публикѣ вообще нравится молодежь, въ которой всегда такъ много свѣжести, непосредственности и искренности, которая такъ заразительно смѣется и умѣетъ отъ души поплакать. Правда, искусства въ этомъ мало. Всѣ мы поэты, пока молоды, но только куда дѣваются чудесные, вундеркинды, когда становятся артистами? Говорятъ, ихъ губитъ 'театръ'. Ахъ, этотъ зловерный театръ! Не оттого ли художественная метрополия Студіи, московскій Художественный театръ, стремится упразднить 'театръ'?

Второй премьерой Камерного театра шла пьеса Э. Дж. Синга 'Ирландский край'. Пьеса тоже как будто бытовая, но ирландский быт овеян в ней своеобразной мечтательной романтикой. Даже в домѣ деревенского кабатчика живетъ 'тоска по герою', которая родитъ героев. Простодушный ирландскій Иванушка-дурачекъ, лежебока и разиня, становится героемъ, оттого что деревенскія дѣвушки вѣрятъ его хвастливымъ розсказнямъ о подвигахъ. Онъ начинаетъ говорить 'какъ сочинитель въ большомъ торговомъ городѣ', побѣждаетъ во всѣхъ состязаніяхъ, беретъ всѣ призы и завоевываетъ сердце своенравной красавицы. Любовь преобразуетъ его и будитъ въ немъ струнку настоящей поэзіи: изъ Иванушки-дурачка онъ превращается въ Ивана-царевича. Когда обманъ раскрывается, оскорбленная красавица гонитъ его прочь, несмотря на то, что онъ повторяетъ свой 'подвигъ' на глазахъ у всѣхъ. Одно—мечты о подвигахъ, о далекомъ, явившемся 'съ сѣвера или съ востока' герой-царевичъ, и совсѣмъ другое, когда этотъ героизмъ проявляется въ реальной формѣ, въ грубой дракѣ и кровопролитіи. Тогда разлетается дымокъ сказочнаго очарованія, дѣлавшаго драку гдѣ то далеко, 'на сѣверѣ или на востокѣ', эпическимъ подвигомъ, и Иванъ-царевичъ снова превращается въ неотесаннаго Иванушку-дурачка.

Легкій налетъ ироніи дѣлаетъ психологическіе контуры пьесы распылчатыми и неуловимыми и затрудняетъ ея сценическое воплощеніе. Образы какъ то выскользаютъ изъ рукъ; не знаешь, вѣрить ли самъ авторъ героямъ своей комедіи, или подтруниваетъ надъ ними и заодно надъ зрителемъ.

Съ этой—незаурядной, пужно признать—трудностью исполненія режисеръ (А. П. Зоновъ) и актеры Камернаго театра справились такъ же плохо, какъ и Студія. Романтика пьесы была заглушена тяжеловѣсными бытовыми тонами постановки и неправильно взятымъ, слишкомъ серьезнымъ, тономъ игры, совершенно не передавшей тонкой ироніи Синга; пьеса шла въ чрезмерно замедленномъ темпѣ, съ 'пустыми', ненужными паузами. Публика мѣстами смѣялась, но въ общемъ ушла въ недоумѣніи,

не уловивъ тонкой ироніи и, вмѣстѣ, мечтательной теплоты пьесы.

Третьей премьерой шла въ томъ же театрѣ 'Жизнь есть сонъ' Кальдерона. Объ этой постановкѣ (А. П. Зоновъ) не хочется писать— настолько плохо справился театръ со своей задачей. Трудно себѣ представить болѣе рѣзкую актерскую разногласицу, нежели та, которая царила въ этомъ спектаклѣ: 'ансамбль' состоялъ изъ несыгравшихся, не нашедшихъ общаго тона актеровъ четырехъ различныхъ типовъ: Александринки, Незлобина, провинціи и молодежи изъ московской Драматической школы, въ которой преподается 'система' Художественнаго театра. Изысканный діалогъ Кальдерона звучалъ какой то чудовищной пародіей; о болѣе сложныхъ задачахъ стили игры, какъ драматической, такъ и пластической, неловко даже говорить. Очень неплохія декорации далъ Н. К. Каммаковъ; особенно хороши были дворецъ съ золотыми и яшмовыми колоннами на фонѣ черныхъ бархатныхъ занавѣсокъ; хороши были костюмы и оружіе. Въ театрѣ Незлобина съ успѣхомъ идетъ 'Изумрудный наукоукъ' С. Ауслендера, милый 'антикварный' пустячокъ, въ которомъ много вкуса, любви къ старицѣ, къ поэзіи стараго 'молодого' Петербурга—и мало, вѣрнѣе, совсѣмъ нѣтъ драматизма. Въ III актѣ очень милая пастораль М. Кузмина, въ обычной манерѣ этого автора.

Первыя три картины смотрятся съ пріятностью, словно оживленный альбомъ старины, но послѣдніе два акта, вводящіе зрителя въ полную драматизма исторію заговора противъ Павла I, видимо, оказались не по силамъ автору и еще менѣе—исполнителямъ. Вообще, это основной недостатокъ всѣхъ московскихъ театровъ—'покушенія съ негодными средствами'. Всѣ они хотятъ большаго, чѣмъ позволяютъ силы актеровъ, отчего получается непріятное несогласіе между сценической задачей и ея осуществленіемъ... А вѣдь это главное условіе, основа театральнаго иллюзіи. О Художественномъ театрѣ не хочется писать вскользь...

Единственнымъ 'театромъ' въ собственномъ смыслѣ является балетская 'Летучая мышь', ко-

торая ставить себѣ несложныя задачи и не гоняется за 'большимъ стилемъ', но то, что дѣлаетъ, дѣлаетъ съ большимъ вкусомъ и умѣниемъ. Даже 'отклики войны' удаются талантливому театру. Очаровательно поставлено кукольное 'Представленіе о графѣ Маркграфѣ Иродѣ Вильгельмианѣ' и тріо Вильгельма, Франца-Иосифа и султана; такъ же хороши 'Дубокъ Елисаветинскихъ временъ' и лирика Густава Нодо. Видно и злободневныя политическія темы могутъ быть предметомъ искусства—вопросъ лишь въ томъ, какъ къ нимъ подойти. Не все удается 'Летучей Мыши' съ ея пестрой и часто перебивающей программой, но то, что удается, очаровательно, какъ художественная миниатюра, въ которой съ любовью задуманъ общій планъ и съ тонкимъ вкусомъ отдѣлана всякая деталь.

### 3. Ашкинази.

#### ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ

Война отразилась и на мѣстной художественной жизни. Предполагавшаяся XXV юбилейная выставка картинъ 'Южно-русскихъ художниковъ' не состоялась и отложена до будущаго года. Въмѣсто второй выставки 'южно-русские' устроили выставку работъ, пожертвованныхъ ими для лотереи въ пользу раненыхъ воиновъ. Участвовали всѣ члены товарищества, пришедшіе не худшія свои работы, приближающіяся къ уровню годичныхъ очередныхъ выставокъ. Всего пожертвовано 49 картинъ. Лотерея дала 5000 рублей.

Съ избраніемъ новой литературной секціи въ одесскомъ литературно-артистическомъ клубѣ, дѣятельность клуба замѣтно оживилась. Секція, отзываясь на возникшую потребность—освѣтить многіе вопросы, связанныя съ современными грозными событиями, напечатала рядъ лекцій и докладовъ 'о войнѣ и искусствѣ'. Первый вечеръ 'войны и искусства' состоялся 16 октября, въ день нападенія непріятельскихъ судовъ на одесскій портъ. Въ виду тревожнаго настроенія въ городѣ, вечеръ предполагалось отменить, но по настоянію собравшейся публики вечеръ все таки со-

стоялся и прошелъ съ успѣхомъ. Прочитаны были слѣдующіе доклады: М. Гершенфельдомъ — 'Реймскій соборъ въ связи съ готическимъ искусствомъ'; г-жей В. Инберъ — 'О войнѣ и Парижѣ' и Н. Инберомъ — 'О войнѣ и о бельгійскомъ искусствѣ (музеи)'. Слѣдующій 'четвергъ' былъ посвященъ докладу А. Гросмана — 'Философія войны у Стендаля и Толстого'. Отрывки изъ 'Войны и мира' прочитаны были артистками г-жей Кузнецовой и г-жей Штенгель. На 'четвергѣ' 4 декабря прочитаны доклады: г. Недзвѣльскимъ — 'Германія по книгѣ Юре' и г. Лозина-Лозинскимъ — 'Война въ произведеніяхъ Мопассана'. 'Четвергъ' 11 декабря былъ посвященъ бельгійскому творчеству. М. Гершенфельдомъ прочитанъ былъ докладъ о 'современномъ бельгійскомъ искусствѣ' и его представителяхъ Ванъ-Риссельбергѣ, Конст. Менъе, Ванъ де Вельде и Жоржѣ Миннѣ. Г. Вальбе прочиталъ о 'молодой Бельгіи въ ея поэзіи'. Кромѣ того, состоялся вечеръ, посвященный творчеству Лермонтова. Отмѣчаю докладъ г-жи М. Симоновичъ: 'Лермонтовъ и Врубель'.

Русская драма въ нынѣшнемъ году находится въ рукахъ г. Михайловскаго... У него очень солидный составъ труппы, и онъ напечатлѣлъ себѣ опредѣленныя художественныя заданія. Но война повліяла и на обычное теченіе драматическаго сезона. Отдавая дань времени, приходится ставить пьесы, имѣющія только значеніе злобы дня, какъ, напр., 'Позоръ Германіи' (дѣйствительно позоръ для всякаго уважающаго себя театра!). Хорошо поставлена была 'Мысль' Андреева. Г. Харламовъ въ роли Керженцова далъ рельефный, чеканный образъ. Въ 'Сибгурочкѣ' Островскаго (лучшій спектакль начала сезона) г-жа Штенгель дала стильный образъ Лелы. Г-жа Селиванова - Сибгурочка являла какое то угловатое наивничаніе вмѣсто стихійной непосредственности; оттого исчезала сказочность образа. Mise en scène 'Сибгурочки' очень тщательная. Поставленный въ бенефисъ г-жи Будкевичъ 'Пигмаліонъ' Бернарда Шоу принадлежитъ къ разряду тѣхъ пьесъ, которыя нужно принимать 'на вѣру'. Вся пьеса построена на дразнящемъ интересѣ неожиданности. Б. Шоу все время жонглируетъ поло-

жениями, психологически невбродными, и парадоксальными сопоставлениями. Самая постановка 'Пигмалиона' старательна, хотя довольно безвкусыны такіе 'трюки', какъ 'живой' автомобиль и не вполне удавшийся трамвай... Въ бенефисъ г-жи Селивановой поставили 'Чайку' Чехова.

Спектакли русской драмы происходятъ въ новомъ 'Драматическомъ театрѣ', заново перестроенномъ на мѣстѣ сгорѣвшаго театра Сибирякова. Театръ — въ стилѣ Louis XVI, по плану архитектора М. Линецкаго. Театральныя зданія, по обыкновенію, строятся теперь съ такимъ трафаретнымъ безличіемъ и съ такимъ приспособленіемъ ко 'вкусамъ' публики, что всякая попытка приблизиться къ художественнымъ задачамъ заслуживаетъ быть отмѣченной. Архитекторъ отнесся къ своей задачѣ внимательно. Много простора, широкіе кулуары, хорошо выѣщенный зрительный залъ съ гармонично выгнутой линіей балкона, легкость плафона съ вырѣзными медальонами, — все это придаетъ театру вышній пріятный обликъ. Удачно найденный желтовато-зеленый тонъ стѣнъ и обивки мебели усугубляетъ впечатлѣніе уюта. Переходя отъ этой чисто вышней гармоніи къ художественному осуществленію замысла, отмѣтимъ, что общей пріятной архитектурной конденсціи линій и извѣстной выдержанности орнаментовки и стиля мѣшаетъ нѣкоторая перегруженность деталями. Онѣ еще допустимы на бронзовыхъ наделахъ, украшающихъ балюстрады лѣстницъ, ведущихъ изъ вестибюля въ фойе, но тѣ же детали и вѣски излишни на колоннахъ авансцениныхъ ложъ въ зрительномъ залѣ. Также обиліе лиръ въ фойе вредитъ спокойной архитектурнѣ Louis XVI. Окраска колоннъ фойе въ цвѣтъ старой бронзы и мягкаго изумруда весьма подходитъ къ общему тепло-желтому тону театра. Фасадъ театра подвергся лишь незначительнымъ измѣненіямъ. И это жаль. Ибо осуществленіе зодческаго заданія должно было бы распространиться и на фасадъ, требовавшій согласно со стилемъ новаго расчлененія. Стѣны фойе и плафонъ предложено украсить декоративными панно. Желательно было бы, чтобы это хорошее на-

мѣненіе осуществилось: театръ выигралъ бы въ общей художественной цѣльности, а главное — явился бы примѣромъ такого новаго зданія въ Одессѣ, гдѣ монументальная живопись сочеталась бы съ задачами зодчества.

М. Г.

## НОВЫЯ КНИГИ

Каталогъ русскаго отдѣла на международной выставкѣ печатнаго дѣла и графики въ Лейпцигѣ 1914 г. Спб. Тип. 'Сиріусъ'. in 8°. 266 стр.

Грустно смотрѣть теперь, слыша раскаты военныхъ громовъ, на эту изящно изданную книжку, ознаменовавшую одну изъ послѣднихъ датъ нашихъ мирныхъ сношеній съ Германіей. Въ этой странѣ, на отвѣтственность которой падаютъ ужасы войны и вандализмъ, только что передъ тѣмъ были собраны отовсюду сокровища труда и вдохновеній, воплощенія мирнаго досуга и раздумья — книги. Книги, какъ произведенія искусства, современнаго и прошлаго, — искусства, для котораго эта война такъ дико губительна...

Несмотря на то, что участіе Россіи на выставкѣ явилось нѣсколько запоздалымъ и только за два мѣсяца до ея открытія начались работы по собиранію экспонатовъ, содержаніе каталога свидѣтельствуетъ, что было достигнуто нѣчто значительное, особенно въ историко-показательномъ и художественномъ отдѣлахъ. Въ свое время это бѣгло отиѣчалось какъ въ русской, такъ и въ иностранной пресѣ. Каталогъ позволяетъ оглянуться внимательно на русскій вкладъ въ эту выставку; каждому отдѣлу предпосылается руководящая статья, и тщательно описанъ каждый экспонатъ. Тихо и строго смотреть съ этихъ страницъ, стоявшихъ стекла, окна вѣщихъ книгъ...

Старопечатный отдѣлъ былъ представленъ весьма содержательно; онъ открывается копіями рукописей XI—XVI вв. и первой книгой, напечатанной въ Москвѣ въ 1564 году діаконъ Іоанномъ Теодоровымъ '—Апостоломъ', съ главными надписаніями кинноварью и рѣзан-



ными на деревѣ заставками. Тутъ же и 'Апостолъ', напечатанный Ѳеодоровымъ во Львовѣ въ 1574 г., съ гербомъ Григорія Ходкевича. Особый подотдѣлъ представляла выставка изданій Общества любителей древней письменности, восполнявшая отсутствіе оригиналовъ древнихъ рукописей. Расположенный въ хронологическомъ порядкѣ, отдѣлъ старопечатныхъ книгъ свидѣтельствуеетъ и о постепенномъ ростѣ печатанія свѣтскихъ книгъ съ середины XVII вѣка.

Прекрасное введеніе въ отдѣлъ книги, отъ Петра Великаго до 1860 г. — статья бібліотекаря Имп. Акад. Наукъ А. О. Круглаго: 'Очеркъ развитія гражданской книги и книгоиздательства'. Напомнивъ о первой книгѣ гражданского шрифта, напечатанной по приказу Петра Великаго въ Москвѣ въ 1708 г. ('Геометрія Славенскі Semlembrie', подл. № 99), авторъ даетъ выпуклую характеристику дальнейшей эволюціи книгопечатанія и отмѣчаетъ важнѣйшіе моменты въ исторіи русской гравюры. Въ продолженіе XVIII в. вышло не менѣе 10.000 названій, и эта эпоха представлена весьма разнообразно. Изъ экспонатовъ Библ. Имп. Акад. Наукъ любопытны, между прочимъ, экземпляръ 'Описанія Ледяного Дома', съ 'гидрованными фигурами' (1741 г.) и знаменитый 'Institutionum Calculi integralis volumen etc'. Леоп. Эйлера; изъ экспонатовъ бібліотеки Румянцовскаго Музея — великолѣпныя въ художественномъ отношеніи изданія помѣщика екатерининскихъ временъ Н. Е. Струйскаго, о содержаніи произведеній котораго императрица была, однако, невысокаго мнѣнія ('за нескладностью ихъ мысли могли разсѣивать мертвца').

XIX вѣкъ отмѣчается быстрымъ развитіемъ книги при возстановленіи указомъ Александра I вольныхъ частныхъ типографій. Тогда и выдвигаются такіе издатели, какъ Глазуновъ, Плюшаръ, Павелъ Бекетовъ, Смирдинъ и др. Особенно хороши изданія Бекетова, какъ, напр., внушительный 'Пантеонъ российскихъ государей' (съ портретами), граціозная 'Душенька' Богдановича и т. п. Въ исторіи книжной виньетки и гравюры важно отмѣтить, что, заимствуя свою технику съ Запада, она

остается по содержанію строго бытовою и національною. Таковы, между прочимъ, богатый сюжетами 'Русскій Художественный Листокъ' Тимма (подл. № 398).

Во второй половинѣ XIX в. художественная сторона книги приходитъ въ упадокъ и воскресаетъ къ новой жизни лишь въ началѣ текущаго столѣтія.

Отдѣлъ современной иллюстрированной книги представленъ болѣе чѣмъ 200 нумерами, среди которыхъ значительное количество отличныхъ изданій Экспедиціи загот. госуд. бумагъ, тип. 'Сиріусъ', Общины Св. Евгенія, Голицы и Вильборга, Кнебеля и пр. Затѣмъ коллекція русскихъ журналовъ по искусству и изданій 'Кружка любителей русскихъ изящныхъ изданій'. Въ художественномъ возрожденіи книги у насъ, какъ справедливо отмѣчаетъ С. Маковский (статья 'Современная графика'), сыграло большую роль ретроспективное увлеченіе стариной, которое, не менѣе, чѣмъ новаторство, опредѣляетъ нашу эпоху. Оно освободило иллюстрацію отъ 'ложной живописности', да и въ шрифтѣ выразилось возвращеніемъ къ благороднымъ и строгимъ формамъ второй четверти XIX в. Просмотръ особаго отдѣла каталога — 'Современная графика' — внушаетъ много прекрасныхъ воспоминаній. Тамъ помѣнены экспонаты рисунковъ для современной книги (въ оригиналахъ), съ именами дѣятелей 'Мира Искусства' — Александра Бенуа, К. Сомова, Е. Лансере, Л. Бакста, М. Добужинскаго, И. Билибина, затѣмъ болѣе молодыхъ — Нарбута, Чехонина, Митрохина, Левитскаго, наконецъ, экспонаты 'свободной' графики, такіе, какъ гравюры на деревѣ воскресительницы стараго Петербурга — А. П. Остроумовой-Лебедевой, 'линолеумы' Фалилеева, офорты Фомина и другихъ.

Рядъ статей по каждому изъ названныхъ и другихъ отдѣловъ со статистическими данными о печатномъ дѣлѣ въ Россіи, показательный отдѣлъ бібліографіи и бібліофіліи въ Россіи — все это вмѣстѣ дѣлаетъ каталогъ цѣннымъ путеводителемъ для бібліофиловъ и любителей художественныхъ изданій и независимо отъ приуроченности его къ Лейпцигской выставкѣ.



Отчетъ Императорскаго Московскаго и Румяндовскаго Музея за 1913 годъ, представленный Директоромъ Музея г. Министру Народнаго Просвѣщенія. М. 1914.

Полтора года тому назадъ праздновался полу-вѣковой юбилей Румяндовскаго Музея, и это дало поводъ высоко оцѣнить его культурную мисію, какъ расадника знанія. Въ самомъ дѣлѣ, не говоря уже о постоянныхъ услугахъ Музея русскому читателю своимъ огромнымъ собраніемъ печатныхъ книгъ, видными приобретеньями обязана русская наука Музею благодаря его неоцѣнимымъ рукописнымъ коллекціямъ. Этими коллекціями неразъ приходилось пользоваться и ученымъ, живущимъ въ Петроградѣ. Число же посѣтителей читальнаго зала, согласно отчету, за время съ 1897 г. по 1913 г. болѣе чѣмъ удвоилось (съ 46.464 возросло до 122.157).

Настоящій отчетъ, за 1913 г., позволяетъ ближе заглянуть въ повседневную жизнь Музея и, свидѣтельствуя о его непрерывномъ ростѣ и развитіи, вселяетъ вѣру въ его будущее. Такъ, въ бібліотеку Музея поступило въ отчетномъ году 50.918 названій, въ отдѣленіе рукописей и старопечатныхъ книгъ славянскихъ—105 номеровъ, въ отдѣлъ изящныхъ искусствъ—44 картины и 351 гравюра, въ этнографическій (Дашковскій) отдѣлъ было 1.211 поступленій, въ отдѣлъ древностей—27. Притокъ пожертвованій былъ обильнѣе, чѣмъ обыкновенно, благодаря содѣйствію учрежденнаго въ началѣ 1913 г. 'Общества друзей Румяндовскаго Музея', поставившаго обогащеніе Музея своей главной задачей.

Это Общество уже приобрѣло въ картинную галерею Музея портретъ П. А. Оленина, относящійся къ лучшей эпохѣ творчества О. А. Кипренскаго. Въ числѣ поступленій въ рукописный отдѣлъ обращаютъ вниманіе интересные матеріалы по исторіи Польши, между прочимъ рукопись рѣчи 'Михаила Покунина' (Бакунина) 1847 г., произнесенной имъ въ Парижѣ по поводу годовщины польскаго возстанія. Есть какая то сатира на французскомъ языкѣ, гдѣ Пушкинъ является якобы авторомъ книги

'L'Enfant de ma femme'. Эти любопытные документы поступили отъ В. И. Безсонова. А. О. Кони пожертвовалъ въ Музей 'Записку для Государя', составленную кн. В. О. Одоевскимъ. Есть тамъ и жалованная грамота царя Алексѣя Михайловича мѣщанамъ города Кіева, чтобы старцы и старицы Братскаго Фроловскаго монастырей впредь не шинковали и т. д. Въ бібліотекѣ Музея количество выписываемыхъ иностранныхъ періодическихъ изданій за этотъ годъ почти утроилось, значительно обогатились также отдѣлы бібліографическій и изящныхъ искусствъ. Заботливо пополнялись и коллекціи 'Чеховской комнаты'.

Среди картинъ, поступившихъ по завѣщанію В. Н. Исакова, есть весьма цѣнные, напр., 'Мужской портретъ съ медалью' французской школы XVII вѣка, 'Мужской портретъ' Van Coelen'a и, особенно, 'Дѣвушка со свѣчей', голландской школы XVII вѣка, авторомъ которой г. Б. Випперъ, въ своемъ описаніи, считаетъ, не безъ основаній, Яна Стена. Въ отчетѣ эти картины воспроизведены.

Въ этнографическомъ отдѣлѣ очень изящны камчатскіе ковры изъ коллекціи О. П. Рябушинскаго.

Къ отчету приложенъ каталогъ 'альбини', составленный г. А. Виноградовымъ, съ обстоятельнымъ описаніемъ каждого изъ 142 нумеровъ, имѣющихся въ Музее,—каталогъ, который можетъ порадовать бібліофиловъ и поклонниковъ ренессанса. 'Нурперотомачія' Полифила (Франческо Колонны), одно изъ чудесныхъ произведеній Альдовъ, съ иллюстраціями, приписываемыми Беллини,—имѣется въ факсимиле (№ 140).

Подготавливается также описаніе альбевировъ.

А. Мирской.

Сѣровы, Александръ Николаевичъ и Валентинъ Александровичъ. Воспоминанія В. С. Сѣровой. Съ приложеніемъ избранныхъ статей А. Н. Сѣрова. Изд. 'Шиповникъ'. Спб. 1914. Ц. 2 р. 25 к. Посмертная выставка Сѣрова, ея успѣхъ—показали настойчивое вниманіе русскихъ худо-

жественныхъ круговъ къ Сѣровскимъ достижениямъ. Разбираемая нами книга вышла въ свѣтъ почти въ одно время съ открытіемъ выставки. Это позволяетъ предполагать, что одной изъ цѣлей ея являлось удовлетвореніе естественнаго желанія всѣхъ, увлеченныхъ творчествомъ художника, узнать жизнь и жизненный обликъ Сѣрова. Къ сожалѣнію, «Воспоминанія» въ очень ограниченныхъ размѣрахъ удовлетворяютъ это желаніе... Впрочемъ, и за такіе скромные дары, какъ этотъ, русская художественная исторія должна быть благодарна ихъ авторамъ. Воспоминанія И. Е. Рѣпина, воспоминанія В. С. Сѣровой, монографіи П. Э. Грабаря и Н. Э. Радлова — все это развѣ не заставляетъ насъ выдѣлать Сѣрова, какъ базовую судьбу, изъ ряда русскихъ художниковъ, біографіи которыхъ, въ большинствѣ случаевъ, не имѣютъ даже и такого, болѣе чѣмъ скуднаго запаса источниковъ? Воспоминанія В. С. Сѣровой касаются, главнымъ образомъ, ранней молодости художника. Уже о такомъ весьма важномъ періодѣ въ развитіи Сѣрова, какъ «Домоткановскій», данъ только бѣглый очеркъ' (по словамъ самого автора, стр. 220), а далѣе, вплоть до самой смерти художника—пробѣлъ...

Такимъ образомъ, настоящая книга исторически важна, какъ матеріалъ, только при изученіи первыхъ, дѣтскихъ и смутныхъ, образованій Сѣровскаго облика. Хочется вѣрить, что «Воспоминанія» В. С. Сѣровой явятся началомъ, «починкомъ» для ряда другихъ, освѣщающихъ слѣдующіе, болѣе значительные этапы творческаго роста художника. Я думаю, излишне указывать на то, что лицъ, близко соприкасавшихся съ художникомъ, знающихъ о немъ,—это знаніе обязываетъ (тѣмъ болѣе обязываетъ, что теперь съ несомнѣнною опредѣленною важнымъ историческое значеніе Сѣрова), обязываетъ свѣдать свои свѣдѣнія общественнымъ достояніемъ.

Къ книгѣ приложено нѣсколько снимковъ съ произведеній Сѣрова. Недурно воспроизведенные (какъ хороша и вся виѣтность книги), они, однако, представляются намъ мало отвѣчающими самому духу «Воспоминаній» — очень личныхъ, но искреннихъ, часто запечатлѣ-

вающихъ только минуту и случай, но запечатлѣвающихъ просто и образно, потому дающихъ порой драгоценную черту къ уясненію духовнаго облика художника. Къ чему здѣсь, столь извѣстные всѣмъ, юношескій автопортретъ или «Дѣвушка съ персиками» или карандашный портретъ П. П. Чистякова? Рядомъ съ повѣстью о дѣтствѣ художника хотѣлось бы видѣть нѣсколько такихъ же безхитростныхъ и быстрыхъ набросковъ самого Сѣрова (хотя бы даже дѣтскаго періода), а совсѣмъ не воспроизведенія прославленныхъ и тѣмъ самымъ какъ бы ставшихъ «официальными» созданій художника.

Г. К. Лукомскій. Вологда въ ея старинѣ. Описаніе памятниковъ художественной и архитектурной старины, составленное и изданное при участіи членовъ Сѣвернаго кружка любителей изящн. искусствъ. Спб. 1914. Ц. 3 р. 75 к. Если мы сравнимъ «Вологду» съ «Костромой» (изданной тѣмъ же авторомъ въ 1913 году), то замѣтимъ существенныя измѣненія въ самомъ планѣ изданій. Тамъ—въ «Костромѣ» — основнымъ желаніемъ автора было «вызвать симпатіи къ художественному облику города и къ сохранившейся въ немъ старинѣ». Здѣсь же—въ «Вологдѣ» — составитель надѣется... что эта книга, если и не поможетъ выясненію историческихъ данныхъ о возникновеніи тѣхъ или иныхъ построекъ, то послужитъ, однако, нѣкоторымъ подспорьемъ при обзорѣ памятниковъ старины Вологды, а также дастъ впервые хотя бы краткія свѣдѣнія о малооцѣненныхъ до сихъ поръ фресковыхъ росписяхъ, иконахъ и постройкахъ эпохи Екатерининскаго, Александровскаго и Николаевскаго классицизма въ Вологдѣ.<sup>1</sup>

Задача «вызвать симпатіи» уступаетъ свое мѣсто другой—быть, подспорьемъ при изученіи памятниковъ старины. Скажемъ яснѣе: въ «Костромѣ» важенъ былъ авторъ, заражавшій своимъ восхищеніемъ и заставлявшій насъ, читателей, «народъ непосвященный» — близко почувствовать и полюбить эту «старину». Въ

<sup>1</sup> «Вологда», стр. 14.

Вологдѣ же — только составитель, представившій намъ самимъ преодолевать наше равнодушіе, 'непосвященныхъ' и вникать во все изобиліе, 'кусочковъ старины', собранныхъ съ большимъ тщаніемъ и трудолюбіемъ. Отъ 'Костромы' къ 'Вологдѣ' — это путь отъ 'книги' къ 'путеводителю'. Одновременно намъ хочется и привѣтствовать это измѣненіе и жалѣть... Привѣтствовать — такъ какъ намъ кажется несомнѣннымъ, что во всѣхъ областяхъ русскаго искусства наступило время перейти отъ безсистемнаго 'любованія' и поверхностнаго, 'любительскаго' къ историческому изученію и научному знанію. Жалѣть... въ данномъ случаѣ жалѣть о тѣхъ страницахъ 'любованія', что такъ удачно оживили и спали въ одно цѣлое 'Кострому' и которыхъ нѣтъ въ 'Вологдѣ'.

Какъ 'введеніе' въ научное изученіе мѣстной старины, 'Вологда' вполне хороша. Здѣсь выполнена трудная, кропотливая, 'черновая' работа по своду разбросанныхъ по Вологдѣ, ея закоулкамъ и окрестностямъ, драгоценныхъ остатковъ исторіи и творчества — въ единый музей (и поражаешься — какимъ обильнымъ, настойчиво требующимъ изученія музеемъ оказалась Вологда!). Всю важность труда одѣлать каждый, кому приходилось изучать какую либо изъ областей прошлаго нашего искусства и передъ которымъ, всегда, непреодолимыми препятствіями вставали — скудость, отрывочность, недостаточность матеріаловъ и источниковъ. Какъ на образчикъ полноты и добросовѣстности этого 'путеводителя' и 'справочника' по Вологодской старинѣ, укажемъ хотя бы на его библиографію, называющую много новыхъ или, вѣрнѣе, забытыхъ источниковъ, извлеченныхъ изъ Вологодскихъ Губернскихъ, Епархіальныхъ и Клеровыхъ Вѣдомостей.

Заканчивая нашу параллель между 'Костромой' и 'Вологдой' — укажемъ несомнѣнное уже превосходство вѣдншаго облика второго изданія надъ первымъ. Болѣе отвѣчающими задачамъ книги представляются намъ и самый размѣръ ея, и шрифтъ, и выборъ бумаги и, наконецъ, рисунокъ обложки, исполненный С. Чехонинымъ.

Вс. Дм.

## ROSSICA

Австріецъ о русскомъ искусствѣ. Въ концѣ лѣта прошлаго года въ Петроградѣ состоялся съѣздъ неофіціального междуна-роднаго союза руководителей художественно-промышленныхъ музеевъ, благодаря которому въ Россію пріѣхало извѣстное количество директоровъ подобныхъ музеевъ, преимущественно германскихъ и австрійскихъ. Судя по личнымъ отзывамъ, русская архитектура, публичныя и частныя художественныя колекціи обѣихъ столицъ, равно какъ повѣншіе русскіе журналы и изданія по искусству произвели на иностранцевъ въ цѣломъ очень сильное впечатлѣніе. Какъ это отразилось въ западной спеціальной литературѣ, мнѣ полностью еще не удалось прослѣдить, и пока я обращаю вниманіе лишь на нѣсколько статей, касающихся Россіи и написанныхъ участниками упомяну-таго съѣзда. Среди нихъ наиболѣе обстоятельными являются статьи д-ра Юліуса Лей-шинга, директора художественно-промыш-леннаго музея имени эрцгерцога Райнера въ Брюннѣ, столицѣ Моравіи, напечатанныя въ №№ 10, 11 и 12 за 1913 г. офіціального органа музея, 'Mitteilungen des Erzherzog-Rainer Mu-useum für Kunst und Gewerbe'.

Приступая къ отчету о свой побѣдѣ въ Рос-сію, д-ръ Лейшингъ взялся за дѣло съ чисто нѣмецкой методичностью и личныя свои на-блюденія всячески пополнилъ доступными для нѣмца литературными источниками. Въ ре-зультатѣ получился своего рода бѣглый очеркъ развитія всего русскаго искусства, въ кото-ромъ, конечно, очень много скачковъ, пропу-сковъ и неточностей, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, данъ общій выразительный силуетъ предмета. Въ нѣмецкой литературѣ это, пожалуй, первая попытка въ данномъ направленіи, и къ ней, поэтому, не слѣдуетъ предъявлять слишкомъ строгихъ требованій.

Особенное вниманіе авторъ удѣляетъ исторіи русскаго зодчества, причемъ Софійскій го-родь въ Кіевѣ служить ему исходной точкой. Упомянувъ еще о раннихъ церквяхъ Влади-мира, онъ болѣе подробно останавливается на строителствѣ Москвы XV и XVI вѣковъ и

его итальянскихъ мастерахъ, чтобы потомъ главнымъ образомъ сосредоточиться на архитектурѣ Петрограда, естественно болѣе родственной западному историческому искусству. Тутъ д-ръ Лейшингъ старается дать характеристику творчества и болѣе или менѣе полную картину дѣятельности наиболѣе выдающихся зодчихъ, работавшихъ на берегахъ Невы, причемъ попутно описываются отдѣльныя ихъ постройки, нѣкоторые дворцы и церкви. Передъ читателемъ, такимъ образомъ, проходятъ Шлютеръ, Леблонъ, Трезини, Растрелли, отецъ и сынъ (имѣя авторъ посвящаетъ особенно много мѣста); Камеронъ, Клериссо, Гваренги, Деламотъ, Тома де Томонъ, Баженовъ, Воронихинъ, Монферранъ и др., но почему то въ этомъ перечлѣ забыты Росси и Захаровъ. Строительство Москвы въ XVIII и XIX вѣкахъ автору, очевидно, гораздо менѣе знакомо, ибо здѣсь онъ можетъ указать лишь на нѣкоторые постройки Казакова и совершенно игнорируетъ творчество даже такихъ мастеровъ, какъ Жиларди и Бове.

Несравненно хуже, чѣмъ въ архитектурѣ, д-ръ Лейшингъ разбирается въ русской живописи, въ особенности въ ея болѣе новыхъ фазахъ, гдѣ онъ подчасъ останавливается на художникахъ наименѣе значительныхъ, не обративъ вниманія на явленія, гораздо болѣе крупныя. По отношенію къ художникамъ и произведеніямъ конца XVIII вѣка и первой половины прошлаго столѣтія оцѣнка болѣе соответствуетъ нашимъ взглядамъ и не грѣшитъ столь очевидными упущеніями. Иностраннаго автора, конечно, очень интересуютъ иностранныя живописцы, работавшіе при русскомъ дворѣ, а среди нихъ, въ первомъ ряду, его австрійскіе соотечественники — Лампи, отецъ и сынъ. Цѣнно, между прочимъ, сообщеніе Лейшинга, что въ Franzens Museum въ Брюннѣ находится подлинный портретъ Екатерины II кисти старшаго Лампи, подаренный музею въ серединѣ XIX вѣка графомъ Арнокуръ-Унферцаттъ.

Рядомъ съ живописью, Лейшингъ даетъ краткій очеркъ русской скульптуры, начиная съ Карла Растрелли и кончая Анто-

кольскимъ и кн. П. Трубецкимъ, а потомъ переходитъ къ прикладному искусству, съ которымъ онъ знакомился въ столичныхъ музеяхъ и на выставкѣ стариннаго церковнаго искусства, устроенной въ томъ 1913 г. въ Чудовомъ монастырѣ по случаю романовскаго юбилея. Хотя авторъ, какъ директоръ художественно-промышленнаго музея, до извѣстной степени специалистъ въ данной области, все же замѣтки его и здѣсь носятъ очень отрывочный характеръ и далеко не исчерпываютъ предмета. Обзоръ начинается съ Оружейной Палаты, въ которой отмѣченъ рядъ наиболѣе цѣнныхъ предметовъ иностраннаго и русскаго происхожденія, а равнымъ образомъ упоминается безцѣнная коллекція старинныхъ золотыхъ издѣлій Эрмитажа, послѣ чего Лейшингъ сообщаетъ нѣкоторыя свѣдѣнія о перегородчатыхъ эмаляхъ въ Россіи и работахъ финифтью, какъ отрасли народнаго искусства. Нѣсколько словъ сказано о старинномъ шитьѣ на выставкѣ Чудова монастыря, о кружевахъ, а также объ Имп. хрустальномъ и фарфоровомъ заводахъ. Довольно пространно авторъ, наконецъ, говоритъ о рѣзбѣ на деревѣ и вообще о народномъ творчествѣ въ этой отрасли, пользуясь новѣйшимъ изданіемъ графа А. А. Бобринскаго 'Народныя русскія деревянныя издѣлія'.

Слѣдуетъ еще замѣтить, что въ очеркахъ 'Russische Kunst' видное мѣсто занимаетъ искусство русскихъ балтійскихъ провинцій, къ которому д-ръ Лейшингъ, очевидно, изъ патріотическихъ соображеній, относится съ большою нѣжностью. Балтійскіе живописцы и скульпторы выдѣляются въ отдѣльную группу, и въ нее включаются даже художники, постоянно работавшіе и работающіе въ Германіи. Такъ же любовно описаны цѣныя старинныя художественныя произведенія, хранящіяся въ ратушахъ, музеяхъ и другихъ учрежденіяхъ Риги и Ревеля.

Мейссенскій и вѣнскій фарфоръ въ Имп. Эрмитажѣ. Тоже въ связи съ вышеупомянутымъ свѣдомъ въ Петроградѣ стоятъ двѣ статьи, помѣщенныя въ мало-распространенномъ, но прекрасномъ вѣнскомъ

журналъ „Kunst und Kunsthandwerk“ (вып. I и II 1914 г.), органъ „Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie“ въ Вѣнѣ. Въ первой статьѣ д-ръ Эдмундъ Вильгельмъ Браунъ, ссылаясь на очеркъ С. Н. Тройницкаго въ „Старыхъ Годахъ“ за 1911 г., знакомить читателей съ коллекціей старо-вѣнскаго фарфора въ Имп. Эрмитажѣ. Авторъ особенно останавливается на наиболѣе цѣнныхъ предметахъ собранія, какъ, напр., на *surtout de table* со слономъ 1730 г., вѣроятно, подарѣвъ Карла VI русскому Двору, на бюстѣ Павла Петровича, работы Грасси, исполненномъ около 1782 г. во время пребыванія Великаго Князя въ Вѣнѣ, и др. Очень любопытенъ извлеченный Брауномъ изъ архива бывшаго вѣнскаго фарфорового завода детальный списокъ столового сервиза, заказаннаго въ 1786 г. австрійскимъ посланникомъ въ Петроградѣ графомъ Людвигомъ Кобенцль, отъ котораго въ настоящее время въ Эрмитажѣ еще имѣется 240 предметовъ. Аналогичное описаніе самыхъ интересныхъ произведеній знаменитой фарфоровой мануфактуры въ Мейссенѣ, хранящихся въ Эрмитажѣ, составилъ К. Берлингъ, который при этомъ тоже пользовался статьей С. Н. Тройницкаго. Тутъ, между прочимъ, главнымъ образомъ идетъ рѣчь о любопытной кѣсткѣ для птицъ, монтированной золоченой бронзой, великолѣпныхъ часахъ, подаренныхъ саксонскимъ королемъ Петру II ко дню его коронаванія 17 мая 1727 г., письменномъ приборѣ съ гербомъ Эрнеста I, Бирона и инициалами его супруги Бенигны Готлибы и т. п.

Дневникъ Виктора Балабина. Подъ заглавіемъ „Journal de Victor de Balabine“ (Парижъ, изд. Emile Paul Frères) Эрнестъ Доде издалъ записки Виктора Балабина (1813—1864), занимавшаго съ 1842 г. по 1852 г. постъ секретаря русскаго посольства въ Парижѣ. Записки составлены изъ писемъ, отправленныхъ Балабинымъ своей матери за все время пребыванія въ Парижѣ, которыя теперь на-

ходятся у племянницы покойнаго, г-жи Павлы Балабиной, и ею же были предоставлены французскому издателю.

Балабинъ въ своихъ письмахъ, съ большой наблюдательностью и не безъ остроумія, рисуетъ придворную, свѣтскую и отчасти художественную жизнь Парижа во время царствованія Луи Филиппа и періода второй республики вплоть до появленія будущаго Наполеона III.

Пока вышелъ только первый томъ балабинскаго дневника, охватывающій періодъ съ 1842 г. по 1847 г.

Р. Е.

#### КНИГИ, ПОСТУПИВШІЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ:

Александръ Беленсонъ. — „Забавные стишки“. Спб. 1914. Ц. 75 к.

Борисъ Бухгеймъ. — „По Итали“. М. 1914. Ц. 2 р. 25 к.

Алексѣй Быковъ. — „Чертополохъ“. Книга первая. П.

Иванъ Грузиновъ. — „Бубны боли“. Стихи. М. 1915. Ц. 80 к.

П. Дульскій. — Обзоръ журналовъ по искусству. Казань. 1914.

Борисъ Евгеньевъ. — „Ваятель“. Стихи. Изд. „Трирема“. П. 1915. Ц. 75 к.

В. Евгеньевъ. — „Н. А. Некрасовъ“. Сборникъ статей и матеріаловъ. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1914. Ц. 2 р.

Л. Некрасова. — „Смолки“. М. 1915. Ц. 1 р. 35 к. Отчетъ Императорскаго Московскаго и Румянцовскаго музея за 1913 г. М. 1914.

А. Ракшитаръ. — „Стихотворенія по поводу обще-европейской войны 1914 г.“. Вып. II. П. 1914. Ц. 50 к.

Ф. Сарсе. — „Осада Парижа“. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1914. Ц. 1 р.

150 лѣтъ Никольско-Бахметевскаго хрустальнаго завода кн. А. Д. Оболенскаго. Изд. Постояннаго бюро съѣздовъ стекозаводчиковъ. П. 1914.



## СОДЕРЖАНІЕ

|                                                                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Вячеславъ Ивановъ, Н. Гумилевъ — Стихи . . . . .                                                          | 1  |
| Георгій Лукомскій — Старинное зодчество Галиціи . . . . .                                                 | 4  |
| Н. Радловъ — Будущая школа живописи . . . . .                                                             | 14 |
| Я. Тугендхольдъ — Джемсъ Энзоръ . . . . .                                                                 | 24 |
| Ю. Слонимская — Незданная рукопись Новерра. По поводу книги А. Я. Левинсона<br>'Мастера Балета' . . . . . | 32 |
| А. Римскій-Корсаковъ — Балеты Игоря Стравинскаго . . . . .                                                | 45 |
| Георгій Ивановъ — Военные стихи . . . . .                                                                 | 57 |

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| А. Р—въ — Искусство и война. Выставки и художественныя дѣла . . . . . | 63 |
| А. Л.—, 1914. Аллегорическое дѣйствіе кн. С. М. Волконскаго . . . . . | 67 |
| З. Ашкинази — Московскіе театры . . . . .                             | 69 |
| М. Г. — Письмо изъ Одессы . . . . .                                   | 72 |
| А. Мірской, Вс. Дм. — Новыя книги . . . . .                           | 73 |
| Rossica . . . . .                                                     | 77 |
| Книги, поступившія въ редакцію . . . . .                              | 79 |

### РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

АВТОТИПИЯ ВЪ ДВА ТОНА:

Г. К. Лукомскій — Львовъ. Каплица Боймовъ.

АВТОТИПИЯ ВЪ ТРИ ТОНА:

Боке — Рисунокъ костюма къ балету Новерра 'Эней и Дидона' — 'Эней'.

АВТОТИПИИ:

Г. К. Лукомскій — Виды Львова: Успенская ('Валахская') церковь; Костель Бернардинцевъ; Кафедральный соборъ св. Юра; Порталъ костела Доминиканцевъ. В. И. Шухаевъ — Автопортретъ; Голова старухи. Борисъ Григорьевъ — Этюдъ деревьевъ. Н. А. Тырса — Этюдъ бретонки. Т. П. Чернышевъ — Этюдъ головы для конкурсной картины. В. И. Шухаевъ — Рисунокъ складокъ. Дж. Энзоръ — 'Триумфъ смерти'; 'Соборъ'. Боке — Рисунки костюмовъ изъ незданной рукописи Новерра (Имп. Академія Художествъ): 'Аполлонъ'; 'Амуръ'; 'Занда, султанша'; 'Гречанка'; 'Римлянка'; 'Ночная нимфа'; 'Карликъ'; 'Китайка'.

### РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТЪ

ТРЕХЦВѢТНАЯ АВТОТИПИЯ:

Г. К. Лукомскій — Краковъ. Вавель (стр. 9).

АВТОТИПИИ:

Н. А. Тырса — Этюдъ тѣла (стр. 19). Н. Э. Радловъ — Рисунокъ головы (стр. 21).  
Дж. Энзоръ — 'Питрига' (стр. 27); 'Борьба' (стр. 30); 'Скелеты, желающіе согрѣться' (стр. 31).  
Обложка и заглавныя буквы — М. Добужинскаго. Рисунокъ заглавнаго листа заимствованъ изъ книги: *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton. Vol. I. 1766. Naples.*

Н. Пунинъ — Андрей Рублевъ; Эллинистическія основы русской иконописи. М.

Н. Рязановъ. — Очерки по теоріи живописи; Е. Е. Лансере; Графика С. Чехонина.  
 Н. Романовъ. — Александръ Ивановъ въ частныхъ собраніяхъ.  
 А. Ростиславовъ. — Павелъ Кузнецовъ; К. С. Петровъ-Водкинъ.  
 Дени Рошъ. — В. Сбровъ.  
 Ю. Слонимская. — Пантомима въ древнемъ Римѣ.  
 Я. Тугендхолдъ. — Французская литографія и гравюра XIX в.; Театральный музей А. А. Бахрушина.  
 Н. Филатовъ. — Очерки по искусству Востока (въ русскихъ собраніяхъ).  
 Валеріанъ Чудовскій. — Къ обликъ символизма; Театръ для театра.  
 К. Шероцкій. — Искусство въ восточной Галиціи.  
 А. Эфросъ. — С. С. Щукінъ (монографія).

Въ наступающемъ подписномъ году значительно расширяется отдѣлъ, посвященный  
 художественной старинѣ.

Апологи<sup>е</sup> будетъ, по возможности, откликаться на художественныя событія,  
 свланныя съ великой войной.

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

Годовыхъ экземпляровъ за 1910, 1911, 1912 и 1914 годы въ Конторѣ  
 'Аполлона' больше не явится.

Цѣна оставшихся въ небольшомъ количествѣ годовыхъ экземпляровъ  
 1913 г. — 15 р., для подписчиковъ 'Аполлона' — 10 р. (по предъявленіи  
 почтовой бандерохи или подписной квитанціи).

При заявленіи о перемѣнѣ адреса и при высылкѣ дополнительныхъ взносовъ необходимо при-  
 лагать 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 теченіе двухъ недѣль со дня  
 выхода слѣдующаго за недостававшимъ номера.

Подписку принимаютъ: въ Петроградѣ — 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  
 (Кузн. м., Тверская), Шибановъ (Никольская), 'Наука' (Никитская, 10), Н. Печковская (Пет-  
 ровскія линіи); въ Одессѣ — 'Трудъ' (Дерибасовская, 25), 'Новое Время' (Дерибасовская); въ  
 Кіевѣ — Издиковскій (Крещатикъ, 29), Н. Я. Оглобинъ (Крещатикъ, 33); въ Ковнѣ — Рутскій;  
 въ Варшавѣ — Карбасниковъ (Новый Свѣтъ), Л. Издиковскій (Маршалковская, 119); въ Сара-  
 товѣ — 'Основа' (Имѣцкая ул.); въ Казани — Голубевъ, Башмаковъ; въ Ригѣ — В. Меллинъ  
 и К<sup>о</sup> (Известковая, 1), А. Павловъ (Б. Песочная, 32), А. Вальтеръ и Я. Рана (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 — Петроградъ, Ивановская, 20. Тел. 661-78; Контора — Разъѣзжая, 8. Тел. 178-69.

Издатели: С. К. Маковский.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергій Маковский.

## ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1915 ГОДЪ—ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ.

ПЕРВЫЕ №№ ЗА ПРОШЛЫЙ ГОДЪ РАЗОШЛИСЬ НЕСКОЛЬКИМИ ИЗДАНИЯМИ.

# СТОЛИЦА И УСАДЬБА

ЖУРНАЛЪ „КРАСИВОЙ ЖИЗНИ“.

Журналъ посвященъ свѣтской жизни нашихъ столицъ, спорту, охотѣ, коллекционерству и, особенно, жизни русской усадьбы въ ея прошломъ и въ настоящемъ. Двухнедельный роскошный журналъ совершенно новаго въ Россіи типа, по образцу англійскихъ. Красочные рисунки въ каждомъ №. Войнѣ отводится мѣсто въ предѣлахъ программы журнала.

Подписка на 1915 г.: въ Петроградѣ—11 р. 50 к.; въ Россіи—12 р. 50 к.; за-границей—40 франк.

Отд. №—85 коп. съ перес. Пробный № высылается за 30 коп. почтов. марками.

Редакція — Каменн. остр. (прот. театра), соб. вилла. Тел. 145—25. Контора — Невскій, д. Зингера, кв. 10, входъ съ Невскаго (на подъемной машинѣ въ 3 этажъ). Тел. 260—51.

**Изъ № 1.** ...Всѣ газеты ведутъ хронику несчастныхъ случаевъ, никто не пишетъ о счастливыхъ моментахъ жизни.

Жизнь полна плохого; печальнаго гораздо больше, чѣмъ веселаго, но есть же и хорошее, красивое — объ этой красивой жизни писать не принято...

У насъ печатають портреты интереснаго человѣка, его домъ, его изысканія вещи, пишутъ объ укладѣ его жизни только тогда, когда онъ умретъ, попадетъ въ крушеніе поезда или въ судебный процессъ! Еще такое право даетъ выступленіе въ общественныхъ дѣлахъ, но не всѣ же интересные люди работаютъ въ этой области, есть и другіе.

Заграничная печать — особенно въ странѣ самой совершенной культуры, въ Англіи — давно уже отступила отъ этого принципа. Въ англійскихъ газетахъ пишутъ не только скрокоги, пишутъ также о радостномъ рожденіи, о помолвахъ, балахъ, охотахъ и т. д.

Радостнаго такъ мало въ жизни, что его, казалось бы, надо подчеркивать, какъ можно больше говорить о немъ.

Недавнее русской усадьбы, съ ея своеобразною жизнью, уходитъ въ прошлое. Мѣняется быстро и жизнь города, многое становится лучше, а иного жалко... Сколько погибло произведеній искусства, вдохновенія человѣческой мысли, благородныхъ традицій, красивой старины въ тѣхъ старыхъ усадьбахъ, въ домахъ, даже въ отдѣльных предметахъ, которые разрушены уже временемъ или самимъ человѣкомъ.

Красивая жизнь доступна не всемъ, но она все таки существуетъ, она создаетъ тѣ особые цѣнности, которыя станутъ когда нибудь общимъ достояніемъ. Хотѣлось бы запечатлѣть эти черточки русской жизни въ прошломъ, рисовать постепенно картину того, что есть сейчасъ, что осталось, какъ видоизмѣняется, подчеркнуть красивое въ настоящемъ.

Эту задачу ставить себѣ редакція.

Всякая политика, партійность, классовая рознь будутъ абсолютно чужды журналу...

**Изъ № 17.** ...Наша громадная армія доблестно сражается за отечество и вся страна, съ твердой увѣренностью въ безопасности, въ побѣдѣ, спокойно живетъ, почти какъ и въ мирное время. Нѣтъ въ мирѣ той силы, которая могла бы выжить изъ коленъ необъятную Русь...

Нашъ журналъ, по своей программѣ, по своему девизу „красивая жизнь“, не долженъ, кажется намъ, ни въ чемъ отступать отъ прежняго содержанія. Мы можемъ дополнить его только иллюстраціями нѣкоторыхъ новыхъ, величественныхъ, красивыхъ чертъ русской жизни, вѣдучъ провинившихся среди общаго подъема.

Война пройдетъ, за нею ждетъ Россіи еще большее величіе, а въ теперешнія трудная минуты всякій долженъ, кажется намъ, по мѣрѣ силъ спокойно дѣлать свое дѣло.

Редакторъ ВЛ. КРЫМОВЪ.

## ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1915 г.

# ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

(О ТЕАТРѢ).

Выходитъ въ Петроградѣ съ 1914 г., въ количествѣ 7 — 10 книжекъ въ годъ, не менѣ двухъ печатныхъ листовъ каждая, формата in—16°, безъ установленной періодичности. 3 рубля (изъ за-границы 6 рублей) годовые подписчики присылаютъ: Петроградъ, 3-я рота, 28, кв. 8 (Ред. и конт. Журнала Доктора Дапертутто) или лично вносятъ: въ Петроградѣ, въ Студіи Вс. Эм. Мейерхольда — Бородинская, 6 (понед., среда, пятн., суб., 4—7 ч. в.) и въ квартирѣ редакціи (ежедневно, 3—4 ч. дня; тел. 532-88). Подписка, кромѣ того, принимается въ книжныхъ магазинахъ Петрограда: у Вольфа, Карбасникова, Мелье, Митюрникова, Попова (Яснаго), Суворина, Сытина; въ Москвѣ: у Чекато (Камергерскій пер., 6), въ кн. маг. «Образованіе» на Кузнецкомъ мосту. Отдѣленіе журнала въ Москвѣ: Садовая, Земляной валъ, д. 31, кв. С. С. Игнатовъ. Отдѣльные книжки (50 к.) въ Студіи, у издателя, и въ книжныхъ магазинахъ. Для сотрудниковъ журнала редакція открыта по воскресеньямъ (5—7 ч.)—5-я рота, 28. Тел. 532-88.

Редакторъ-Издатель Вс. Мейерхольдъ.

# ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

наукамъ и библіографіи

## ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ

НЕОБХОДИМЫЙ ЖУРНАЛЪ ДЛЯ ИНТЕЛИГЕНТНЫХЪ ЧИТАТЕЛЕЙ

издаваемый Т-вомъ М. О. Вольфъ.

КАЖДЫЙ НУМЕРЪ ЗАКЛЮЧАЕТЪ ВЪ СЕБѢ:

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

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

1 Р.

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

1 Р.

Подписка принимается въ книжныхъ магазинахъ Товарищества М. О. ВОЛЬФЪ: въ Петроградѣ: 1) Гост., Дв., 18 и 2) Невскій пр., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнецкій Мостъ, 42, х. Дамгаровыхъ и 2) Тверская ул., 22.



НА ЕЖЕМЯСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ

# „СЪВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ“

ИЗДАВАЕМЫЙ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

Журналъ „Сверныя Записки“ отражаетъ и освѣщаетъ культурныя и политическія движенія, волнующія современную демократію, отстаивая тѣ теченія въ области мысли и жизни, которые несутъ въ себѣ высшія культурныя цѣнности и начала свободнаго развитія общественности.

Въ 1915 году журналъ будетъ издаваться по прежней программѣ и при участіи прежнихъ сотрудниковъ въ областяхъ художественной литературы (беллетристика, стихи), литературной критики, искусства, театра, науки, философіи, религіи, политики, народнаго хозяйства.

Всестороннее разсмотрѣніе проблемъ, выдвигаемыхъ мировой борьбой — вотъ задача, которую поставилъ себѣ журналъ съ самаго возникновенія войны. Согласно этой задачѣ „Св. Зап.“ и въ 1915 г. особое вниманіе будутъ уделены великимъ потрясеніямъ и испытаніямъ, переживаемымъ въ настоящее время человечествомъ, освѣщая въ рядѣ статей политическую, социальную, психологическую, культурную и др. стороны развѣтывающихся событій.

ВЪ ЖУРНАЛѢ УЧАСТВУЮТЪ:

Н. Д. Авксентьевъ, Анна Ахматова, Ю. Балтрушайтисъ, К. Бальмонтъ, П. П. Бирюковъ, Л. М. Биккерманъ, Г. М. Брюсова, А. С. Бѣлоруссовъ, А. Блокъ, С. П. Бондаревъ, Н. Я. Быховскій, М. А. Брагинскій, Л. М. Брансонъ, Н. К. Брусиловскій, А. Ю. Блокъ, Ив. Бунинъ, В. В. Воловцовъ, Иванъ Вольный, В. К. Вольскій, А. Герцыкъ, А. Г. Горифельдъ, С. М. Городецкій, Любовь Гуревичъ, М. Ф. Гибсинъ, Н. Л. Геккертъ, Н. С. Гумилевъ, П. К. Губеръ, А. Я. Гуревичъ, В. Я. Гуревичъ, Ю. Делевскій, членъ Гос. Думы В. П. Дзюбинскій, В. М. Жирмунскій, Борисъ Зайцевъ, Л. О. Заславскій, С. Ф. Знаменскій, С. А. Золотаревъ, проф. Ф. Ф. Зданскій, И. Н. Игнатовичъ, Дм. Илларионовъ, В. Г. Каратыгинъ, Ф. Ф. Караинидисъ, В. Керженцовъ, А. А. Кисель, Н. Н. Киселевъ, Д. М. Койгинъ, П. И. Крыжаковскій, чл. Гос. Думы А. Ф. Керенскій, С. А. Клычковъ, М. А. Кузминъ, Н. Клюевъ, Григорій Лавдау, проф. П. П. Лапшинъ, О. Я. Ларинъ, Н. Е. Лаврентьевъ, Н. О. Лернеръ, К. А. Лисскеровъ, С. О. Марголинъ, Н. Г. Маиловцевъ, Н. А. Морозовъ, С. Мстиславскій, Н. С. (Н. И. Добровольскій), Н. В. Недоброво, П. А. Нилусъ, А. С. Новиковъ, проф. А. Н. Овсянко-Куликовскій, П. П. Огановскій, С. Я. Пармюкъ, М. Пришвинъ, П. П. Пулицъ, Мих. Павловичъ, А. Н. Римскій-Корсаковъ, А. М. Ремизовъ, О. Б. Рудеръ, А. П. Рубинъ, Борисъ Садовской, Я. Л. Сакеръ, С. И. Сергѣевъ-Щенскій, А. Семеновичъ, В. Б. Станкевичъ, Янъ Страулинъ, Е. Стаднскій, Ф. А. Степпунъ, П. Сургучевъ, В. А. Табурицъ, проф. Е. В. Тарле, М. Л. Толмачева, Б. А. Треневъ, проф. М. И. Туганъ-Барановскій, Я. А. Тугенхольдъ, Поль Фаргъ (Парижъ), Л. Б. Хавкина, М. С. Шагинянъ, Н. Л. Шапиръ, Ив. Шмелевъ, В. К. Шмидтъ, П. Ю. Шмидтъ, Б. М. Эйхенбаумъ, М. А. Энгельгардтъ, Б. М. Энгельгардтъ, А. П. Чавыгинъ, С. И. Чацкина, Б. Н. Черненко, проф. Е. П. Щенкинъ, Б. Яковенко и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА ЖУРНАЛЪ:

съ доставкой

на годъ

на 6 мѣс.

на 3 мѣс.

и пересылкой

4 р.

2 р. 50 к.

1 р. 25 к.

Подписка принимается въ главной конторѣ журнала: Петроградъ, Загородный пр., 24/10, въ крупныхъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ. Книжные магазины за комиссію удерживаютъ 10%.

Издательница С. И. ЧАЦКИНА.

„Аполлонъ“, № 1-1915 г.

Принимается подписка на первый русский  
иллюстрированный литературно-политический еженедельник

# „ГОЛОСЪ ЖИЗНИ“

выходящий съ октября 1914 г.

**ГОЛОСЪ ЖИЗНИ** — первый русский иллюстрированный еженедельник, поставивший себѣ цѣлью — соединить художественность и серьезность съ занимательностью и разнообразіемъ. **ГОЛОСЪ ЖИЗНИ** — литературно-публицистическій журналъ. Въ области изящной литературы онъ ищетъ прежде всего самобытности и свѣжести, въ публицистикѣ — углубленнаго толкованія текущихъ вопросовъ, нынѣ же — преимущественно вопросовъ, связанныхъ съ войной. **ГОЛОСЪ ЖИЗНИ** отстаиваетъ въ своихъ политическихъ статьяхъ прогрессивныя начала въ государственной ихъ постановкѣ и стоитъ за сильную, свободную и единую Россію. **ГОЛОСЪ ЖИЗНИ** охотно допускаетъ на своихъ столбцахъ принципиальныя споры, поскольку они касаются философскихъ основъ политической мысли. Каждый номеръ **ГОЛОСА ЖИЗНИ** содержитъ не менѣе двухъ большихъ разсказовъ и рядъ статей и замѣтокъ. **ГОЛОСЪ ЖИЗНИ** въ первыхъ же своихъ номерахъ напечаталъ:

## БЕЛЕТРИСТИЧЕСКІЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ

А. А. Ахматовой, Александра Блока, В. Бруслина, Б. Верхоустинскаго, З. Н. Гиппиусъ, Сергія Городецкаго, Н. Зворыкина, Георгія Иванова, В. М. Карачаровой, Карменъ, В. Кохановскаго, Д. А. Крючкова, А. А. Бѣль-Конь-Любомирской, В. В. Муйжеля, А. М. Ремизова, Федора Сологуба, Игоря Сѣверянина, Ан. Чеботаревской, К. Эрберга и др.

## И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКІЯ СТАТЬИ

Влад. Азова, проф. К. И. Арабажина, Леонида Галича, А. С. Изгоева, В. Я. Иредкаго, проф. А. В. Карташева, Антона Крайнего, проф. М. А. Курчипскаго, Д. С. Мережковскаго, И. Накатова, проф. В. Плетнева, Е. Семенова, проф. К. Н. Соколова и др.

Въ **ГОЛОСЪ ЖИЗНИ** печатаются еженедѣльные обзоры войны Георгіевскаго (Г. П.), а также письма съ войны собств. корресп. В. Сергѣева.

Въ **ГОЛОСЪ ЖИЗНИ** удѣлено много вниманія событіямъ и теченіямъ чисто культурнаго характера: въ искусства, литературу, науки.

Въ **ГОЛОСЪ ЖИЗНИ** еженедѣльно печатается отдѣлъ „Объ искусствахъ и литературѣ Вѣсти и мнѣнія“, составленный изъ сообщений, оцѣнокъ и откликовъ.

**ГОЛОСЪ ЖИЗНИ** еженедѣльно печатаетъ статью Евг. Маурина о текущихъ театраль-ныхъ событіяхъ.

**ГОЛОСЪ ЖИЗНИ** богато иллюстрированъ. Въ первыхъ же номерахъ были помѣщены рисунки М. В. Добужинскаго, Л. В. Квятковскаго, Д. С. Митрохина, П. В. Митурича, заставки и наброски художниковъ — Бруни, Кунса, Милашевскаго, Эйсснера и др., а также многочисленные фотозюды и фотографіи собственныхъ корреспондентовъ съ театра военныхъ дѣйствій. Въ номерѣ не менѣе 25 иллюстрацій. Съ декабря обложка **ГОЛОСА ЖИЗНИ** печатается по способу многоцвѣтнаго печатанія.

Подписная цѣна „ГОЛОСА ЖИЗНИ“ за годъ съ пересылк. — 4 р. 50 к.

По 31 декабря 1914 г. — 1 руб. (Первые четыре номера отпечатаны вторымъ изданіемъ).

ДОПУСКАЕТСЯ РАЗСРОЧКА ПЛАТЫ на 1915 г., а именно: при подпискѣ — 2 р. 50 к., къ 1-му іюня 2 р.

АКЦ. ОБЩ. ИЗДАТЕЛЬСТВА А. А. КАСПАРИ, ПЕТРОГРАДЪ, ЛИТОВСКАЯ, 114.

## ОТДѢЛЕНІЯ КОНТОРЫ:

1) Петроградъ, Садовая, 20, и 2) Москва, Петровскія линіи, у Н. Н. Печковской.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1915 ГОДЪ

# ЗАДУШЕВНОЕ СЛОВО.

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

ПОДПИСНОЙ ГОДЪ СЪ 1-го НОЯБРЯ 1914 г. — ПЕРВЫЕ ЖЕ №№ ВЫСЛАЮТСЯ НЕМЕДЛЕННО.

Гг. годов. подписоч. журн. „З. С.“ для детей МЛАДШАГО ВОЗРАСТА (отъ 5 до 9 лѣтъ) получать

**52 №№ и 48 ПРЕМИЙ,**

- БОЛЬШАЯ СТѢННАЯ КАРТИНА „ВОЗВРАЩЕНИЕ ГЕРОЯ“, исполненная хромографией въ 24 краски.
- 6 ВЫП. „МОЯ ПЕРВАЯ ГЕОГРАФІЯ“. Отъ и раз. о стран. и народ., съ масс. кил.
- 3 ВЫП. „АЛЬБОМЪ РАБОТЪ ИЗЪ БУМАГИ“, для мальчиковъ и дѣвочекъ.
- 6 КАРТ. „НОВЫЙ ТЕАТРЪ ЗВѢРЬЕЯ ДЛѢ ЗАБАВЫ ДѢТЕЙ“, изъ жизни ученыхъ животныхъ.
- 12 ЛИСТОВЪ „ИГРЫ, РАБОТЫ, РУКОДѢЛІЯ И ПР.“ для вырѣ. и склеиванія.
- 1 КН. „Я УЧУСЬ ПО-ФРАНЦУЗСКИ“. Легкій самоучитель для мал. дѣтей съ раск.
- 6 ВЫП. „КНИГА ШУТОКЪ И СМѢХА“, для дѣтей, сборн. вес. карт., стишк. и раск.
- 8 КАРТИНЪ „ЮНЫЙ ХУДОЖНИКЪ“, раскраш. карт. съ цѣпкими образцами.
- 12 ВЫП. „БИБЛИОТЕКА РАЗСКАЗОВЪ И СКАЗОКЪ“ для дѣтей младшаго возр., въ которуѣ, между прочимъ, войдутъ: НЕОБЫКНОВЕННЫЙ КОРОЛЕВИЧЪ. Пов.-сказка. Л. А. Чарской. НИНКИНЫ СКАЗОЧКИ. В. Князъ изъ и др.
- НОВАЯ АРИМЕТИЧЕСКАЯ ИГРА ДЛѢ ДѢТЕЙ.

и мног. друг.

Кромѣ того, при кажд. изд. высылаются: „ДѢТСКІЯ МОДЫ“ и „ЗАДУШЕВНОЕ ВОСПИТАНІЕ“. Подписная цѣна каждого года. „Задушневнаго Слова“, со всѣми объявленіями, приложеніями и приложениями, съ доставкой и пересылк., — на годъ ШЕСТЬ рублей. Допуск. разсрочка на 3 срока: 1) при подпискѣ, 2) въ 1 февр. и 3) въ 1 март.—по 2 р. Съ требованіемъ, съ обозначеніемъ изданія (возраста), обращаться: въ конторы „ЗАДУШ. СЛОВА“, при книжн. маг. Т-ва М. О. Вольфъ — Петроградъ: 1) Гост. Дв. 18 и 2) Невскій, 13.

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

Гг. годов. подписоч. журн. „З. С.“ для детей СТАРШАГО ВОЗРАСТА (отъ 9 до 14 лѣтъ) получать

**52 №№ и 48 ПРЕМИЙ,**

- 24 ВЫП. „СОБР. СОЧ. А. МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКАГО“. Изд. для школ. Изб. и ред. М. Лернера, съ илл. Е. Лебедевой (3 т.).
- 12 №№ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ХРОНИКА ВОЙНЫ“ въ образѣ, для школ., котораѣ сост. 12 №№ прел. „Задуманное Эхо“.
- 12 ТАБЛИЦЪ „ЦАРСТВО ГУСЕНИЦЪ“, 121 изображеніе въ краскахъ, съ объяснительными текстами.
- 6 ЛИСТОВЪ „ИГРЫ И РАБОТЫ“, модели для анимированія, склеиванія, вышиванія и т. д.
- 6 ВЫП. „РУССКІЕ ГЕРОИ-СОЛДАТЫ“. Исторія подвиговъ сѣрыхъ воиновъ Виктора Русакова, съ илл.
- 12 ТАБЛИЦЪ „АЛЬБОМЪ ИСТОРИЧЕСКИХЪ МЕДАЛЕЙ“ въ память выдающихся событій въ Россіи, съ объясн. текстомъ.
- 6 ВЫП. „ВЪ ПОРОХОВОМЪ ДЫМУ“. Книга военн. раск. для школ. извѣсти. авторовъ подъ ред. М. А. Лятского.
- 4 КНИЖКИ „БИБЛИОТЕКИ ПОЛЕЗНЫХЪ ЗНАНІЙ“, для юношества.
- СПУТНИКЪ ШКОЛЫ. Календарь и записная книжка для учащихся на 1915—1916 уч. годъ, въ перекл.

и мног. друг.

XXXIX ГОДЪ ИЗДАНІЯ

XXXIX ГОДЪ ИЗДАНІЯ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1915 г.  
НА ЕЖЕДНЕВНУЮ ГАЗЕТУ

„У Т Р О“.

Годовая подписка на 1915 г.

Газета издается в формате столичных газет. Ежедневно иллюстрированное приложение. Собственная телеграмма. Широко обслуживается война. Областной отдел. Обращено также внимание на вопросы, касающиеся движения религиозной мысли, сектантства, старообрядчества.

В «Утрь» принимают участие члены Государственной Думы А. М. Александровъ, В. Алексеевичъ, В. Д. Войчъ-Бруевичъ, Н. Х. Бойко, С. Богомоловъ, П. Е. Булгаковъ, В. В. Брусянинъ, Демьянъ Бядый, М. П. Блоконский, В. Б. Благородский, В. Т. Бантовъ, Г. А. Ваткинъ, Н. А. Воронский, Н. Верховский, Г. Т. Гонтаревъ, С. Г. Губеръ, С. Дмитриевъ, Е. Дмитриевичъ, А. А. Елифанский, А. А. Жмульский, члены Государственного Совета К. А. Зубашевъ, А. Звездный, А. Ивня, С. Н. Игумновъ, А. Иличский, Райя, Н. С. Карпичевъ, П. Киселевъ, А. Коганъ, Л. Любимовъ, прив.-доц. А. В. Маклодовъ, К. К. Масловский, члены Государственной Думы Н. В. Некрасовъ, А. М. Немаиновъ, А. Т. Новицкий, академикъ Д. Н. Овсienko-Куликовский, Б. С. Одеръ, Г. А. Окуличъ-Козаринъ, Н. Огневъ, Л. Н. Переверзевъ, г.-к. (К. Кировъ), В. А. Расторгуевъ, Левъ Расторгуевъ (изъ Англіи), Ригодетто, Л. Сибирцевъ, проф. М. Н. Соболевъ, А. Смоляновъ, Н. Н. Станковъ, Ю. Стекловъ, В. Сверцевъ, В. Тринольский, Торе-Гамъ, Л. Фрей, Е. Н. Чириковъ, А. Яковлевъ и друг.

Подписная цѣна съ доставкой и пересылкой на годъ—9 р.; на 11 м.—8 р. 50 к.; на 10 м.—8 р.; на 9 м.—7 р. 50 к.; на 8 м.—6 р. 75 к.; на 7 м.—6 р.; на 6 м.—5 р. 25 к.; на 5 м.—4 р. 50 к.; на 4 м.—3 р. 65 к.; на 3 м.—2 р. 80 к.; на 2 м.—1 р. 90 к.; на 1 м.—1 р. За границу вдвое. Для учащихся въ высш. учебн. заведен., фельдшерск., акушерск., народн. учит., а также рабочих, подписавшихся на газету через свои организации, подписная цѣна въ городѣ 75 к. въ мѣсяцъ. Подписка принимается съ 1 и 15 числа мѣсяца и только по 1 числу (на другія числа подписка не принимается). Подписка принимается ежедневно, но срокъ считается только съ 1 или 15 числа и по 1 числу какого либо мѣсяца. Годовымъ подписчикамъ дается разсрочка платежа (при подпискѣ съ 1 января): а) при подпискѣ 5 р. 1 июля 4 р. или б) при подпискѣ 4 р. 1 мая 3 р. 1 августа 2 р. или в) при подпискѣ 2 р. и ежемесячно съ 1 февраля по 1 р. впередъ до полной уплаты. При неуплатѣ въ срокъ высылка газеты прекращается.

Редакція: Харьковъ, Пушкинская, 31, тел. 458 и 40-20. Контора: Харьковъ, Сумская, 7, тел. 803.

Редакторы: В. А. Моисейко и А. И. Жулькин.

Издатель: т-во газ. «Утро».