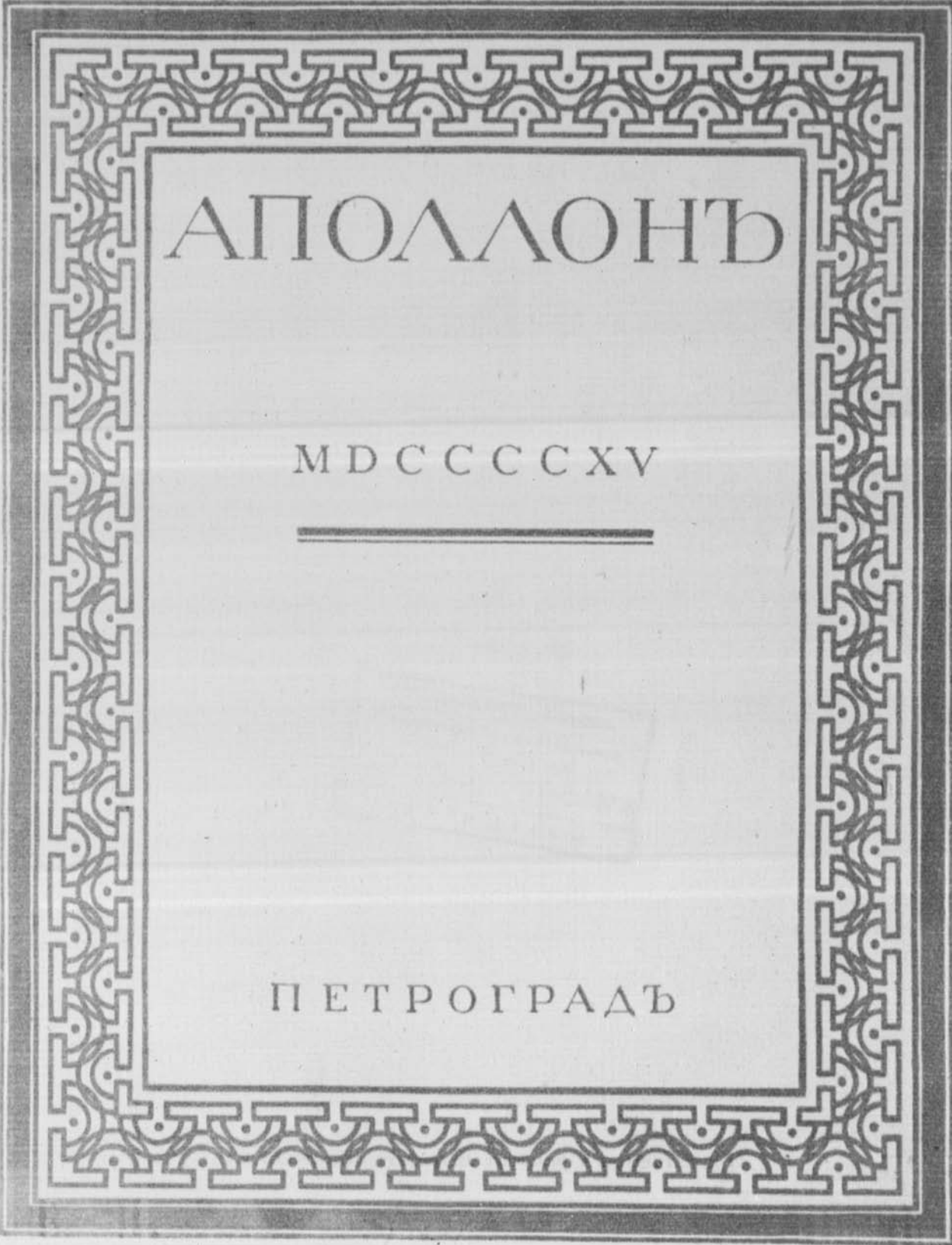




АПОЛЛОНЪ

MDCCCCXV

ПЕТРОГРАДЪ



АНДРЕЙ РУБЛЕВЪ

Н. Пунинъ

1



ОДЪ сіяющимъ, необыкновенно густымъ и плотнымъ небомъ Морен, на склонахъ рыжѣющей горы дремлютъ руины Мистры, перебрасывая свои обнаженные арки и купая приземистые и покосившіеся купола въ чистомъ, чуть-чуть дрожащемъ воздухѣ. Теперь уже въ глубокое и въ вѣчное молчаніе погружены эти исключительно одинокіе свидѣтели великаго расцвѣта византійскаго искусства при Палеологахъ. Сохранившіеся среди нихъ части фресковыхъ композицій въ церквахъ Бронтохіонъ, Пантанассы и Перибленты являются нынѣ памятниками необычайными, единственными — если не считать цареградской Кахріе-Джами, украшенной мозаиками — еще могущими служить для изученія собственно византійской живописи XIV вѣка. ¹ Особеннаго вниманія въ этомъ отношеніи заслуживаютъ росписи церкви Перибленты второй половины XIV вѣка, являющіяся, повидимому, полными выразителями художественныхъ настроеній третьяго византійскаго Возрожденія. ² Послѣ пышнаго расцвѣта въ VII вѣкѣ, а затѣмъ въ X и XI вѣкахъ, византійское искусство въ періодъ XII—XIII вѣковъ въ значительной мѣрѣ утратило чистоту колорита и жизненность формъ, съ тѣмъ, однако, чтобы въ XIV вѣкѣ снова, и теперь уже въ послѣдній разъ, достичь вершины, откуда можно было посылать лучи во всѣ концы Имперіи, за ея предѣлы, въ Студеницу, ³ въ Грачаницу, ⁴ къ берегамъ широкаго Волхова. Эта эпоха нарастающаго художественнаго мастерства опредѣляется, обыкновенно, съ одной стороны исключительно изяществомъ, граціей и чистотой стиля вновь пробудившихся эллинистическихъ традицій, а съ другой — стремленіями къ натуралистическому пониманію природы, причѣмъ все это, какъ склонны думать нѣкоторые, но далеко не всѣ изслѣдователи, совершается подъ вліяніемъ итальянской живописи, въ частности черезъ Критъ. ⁵ Въ настоящей работѣ насъ не интересуютъ источники, откуда

¹ G. Millet. Les monuments byzantins de Mistra. Paris. 1910; Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. Paris. 1910; Шмидтъ. Кахріа-Джами. Изв. русск. арх. инст. въ Константинополѣ, вып. XI.

² Millet, о. с.; Ch. Diehl, о. с.; П. Муратовъ. Русская живопись до середины XVII в., въ Исторіи Русскаго Искусства, подъ ред. Н. Грабаря, М., вып. 20 (т. VI).

³ П. Покрышкинъ. Православная церковная архитектура XII—XVIII столѣтій въ нынѣшнемъ Сербскомъ Королевствѣ. Спб. 1906.

⁴ Ch. Diehl, о. с.; G. Millet, о. с.; П. Муратовъ, о. с.

⁵ Н. П. Лихачевъ. Историческое значеніе итало-греческой иконописи. Спб. 1911; Н. П. Кондаковъ. Иконографія Божіей Матери. Спб. 1911; G. Millet о. с.; Ch. Diehl, о. с.

вышли, и пути, какими шли эти теченія въ византийскомъ искусствѣ—важно лишь то, что къ концу XIV вѣка въ Византіи возникаетъ новая эпоха росписей, которымъ храмы Мистры предоставили свои стѣны, апсиды и купола и которые, сочетавъ, какъ уже сказано, нѣжную красоту аллинистическихъ формъ, развившихся на почвѣ Ромейской Имперіи, съ натурализмомъ, не чуждымъ итальянскому искусству эпохи ранняго возрожденія, тѣмъ самымъ раздвинули стилистическій канонъ предшествующей эпохи. Это послѣднее обстоятельство тѣмъ замѣчательнѣе, что приблизительно въ тотъ же періодъ художественной жизни большая часть народовъ Европы, искусство которыхъ находилось въ той или иной зависимости отъ Византіи, также путемъ возрожденія аллинизма и обращенія къ натурализму, въ частности же путемъ тѣсныхъ и все болѣе развивавшихся сношеній съ сосѣдями, раздвигаетъ, а въ иныхъ случаяхъ и совершенно скидываетъ господствующую схему ромейской красоты. Европа словно ощутила нѣкоторый толчокъ, волна прокатилась, омывая, очищая молодые силы отъ дряхлѣющихъ формъ; можетъ быть, впрочемъ, не столько отъ дряхлѣющихъ, сколько отъ чужихъ, ибо духъ наихристіаннѣйшаго народа—ромеевъ—никогда въ сущности не былъ ни слишкомъ старъ, ни слишкомъ молодъ, но онъ всегда былъ чуждъ языческой и, пожалуй, немного варварской природѣ германо-романскаго міра.

Самая ранняя предвѣстница этой европейской весны, или, говоря иначе, осени ромейскаго искусства, была, повидимому, Италія. Еще Косматы въ началѣ XIII вѣка въ довольно своеобразныхъ формахъ выражали свое стремленіе къ независимости и свою любовь къ націоналистическимъ, мѣстнымъ особенностямъ жизни и религіозной догматики.¹ Конечно, Косматы не могутъ итти въ счетъ, такъ какъ ихъ мятежныя сердца все же были обращены на Востокъ, но присутствіе новыхъ формъ въ итальянскомъ искусствѣ уже въ началѣ XIII вѣка (напомнимъ о фрескахъ Сакро-Спеко, въ Субіако, 1228 года, и въ частности о портретномъ, безъ нимба, изображеніи св. Франциска)² указываетъ на то, что Италія—и никто другой—должна принять на себя честь и отвѣтственность за тотъ новый путь, по которому она пошла человечество. Какъ бы то ни было, къ срединѣ XIV вѣка синее небо Апеннинскаго полуострова сіяло надъ торжествующимъ расцвѣтомъ ранняго итальянскаго Возрожденія, и волны Адриатическаго и Средиземнаго морей омывали новые берега, съ которыхъ вѣтеръ разносилъ во всѣ концы просыпающейся Европы 'благую вѣсть' освобожденія.

Это вліяніе итальянской живописи на живопись европейскихъ народовъ было значительнымъ уже въ началѣ XIV вѣка. Авиньонъ, и вообще весь Провансъ, монастыри Савойи и церкви Тулузы, гдѣ итальянскіе художники расписали церковь Якобинцевъ, 'Нарбоннская пелена', хранящая слѣды сіенскихъ вліяній—вотъ свидѣтели

¹ К. Верманъ. Исторія искусствъ всѣхъ временъ и народовъ, т. II.

² Изданъ, между прочимъ, у Вермана, о. с.



Деталь иконы Св. Троицы.

Fragment de l'icone de la Ste Trinité.

избытка художественныхъ силъ Италіи во Франціи.¹ Нидерланды и Бургундія идутъ въ этомъ отношеніи съ нѣкоторымъ опозданіемъ, но и у нихъ къ концу XIV вѣка итальянское вліяніе ощущается съ разительной очевидностью (Мальвель и Бредерламъ).² Еще больше опаздываютъ Англія и Германія, тогда какъ Испанія настолько тѣсно примыкаетъ въ XIV вѣкѣ къ художественной жизни Италіи, что ставится подъ вопросъ существованіе въ это время испанской живописной школы вообще.³ Но если такъ велико было вліяніе Италіи на живопись европейскихъ народовъ, то не служитъ ли это достаточнымъ основаніемъ для того, чтобы искать и обратныхъ воздѣйствій, такъ сказать, готическихъ странъ на итальянскую живопись? Въ настоящее время къ этому вопросу и подходятъ вплотную нѣкоторые изслѣдователи и ученые.

Вліяніе Франціи во всякомъ случаѣ не можетъ быть оспариваемо. Симоне Мартини, работавшій въ Авиньонѣ, Чимабуе (разрѣзъ глазъ Мадонны Ручелай)⁴ обнаруживаютъ съ полной очевидностью вкусъ къ готическимъ статуямъ; аналогичное явленіе наблюдается у Лорендо Венеціано,⁵ у Джотто, Спинелло Аретино, Паоло Венеціано, Джентиле да Фабріано⁶ и др. Мало того, готическая удлиненность формъ, являющаяся вообще характернымъ стилистическимъ признакомъ рубежа XIV—XV вѣковъ, въ XV вѣкѣ проникаетъ сквозь живопись итальянскаго кватроченто въ италогреческую иконопись.⁷ Словомъ, не только Сіена и сѣверъ Италіи, но весь Апеннинскій полуостровъ, плѣненный нѣжной изысканностью готическихъ формъ, смѣшиваетъ натурализмъ своей романской живописи съ мистической страстностью и вѣрой готики. Такъ, Франція возвращаетъ со всею изысканностью жеста дары, которыми ее нѣкогда ссудила Италія.

Французское искусство, жадно всасывающее въ себя соки итальянской живописи, питалось, впрочемъ, и той живой силой, которую могли ей дать Нидерланды и Бургундія.⁸ Слѣдствіемъ такого широкаго обмѣна было то, что живопись Франціи, равно какъ живопись Византіи и Италіи, къ концу XIV вѣка вступаетъ въ полосу великаго художественнаго обновленія, выразившагося въ стремленіяхъ натуралистически понять формы, замкнуть ихъ въ оправу граціознаго и нѣжнаго стиля и, какъ слѣдствіе этого, освободить художественную мысль отъ тяжелаго канона чужой и давящей красоты. Эта напряженная работа XIV вѣка Франціи прежде всего привела къ характерному измѣненію готическаго стиля въ скульптурѣ; не только

¹ Луш Гуртикъ. Франція. П. 1914. гл. IV.

² К. Верманъ, о. с.

³ K. Justi. Zur spanischen Kunstgeschichte. Leipzig. 1897.

⁴ A. Venturi. Storia dell' arte italiana. Milano. 1907. V. fig. 54—55.

⁵ В. Т. Георгиевскій. Фрески Орапонтова монастыря. Спб. 1911.

⁶ Н. П. Сычевъ. Икона Св. Троицы. Записки И. Р. Археол. О-ва, т. X, стр. 58.

⁷ Н. П. Сычевъ. „Русская Икона“, вып. 1.

⁸ А. Бенуа. „Исторія Живописи“; К. Верманъ, о. с.



Фреска Кладбищенской церкви в Новгороде (конец XIV в.).
Fresque à l'église du cimetière de Nowgorod (fin du XIV s.).



Фреска церкви Спаса на Ковалевъ въ Новгородъ (конецъ XIV в.).
Fresque à l'église du Sauveur à Kowalewo, Nowgorod (fin du XIV s.).

высѣченные изъ камня статуи Святыхъ и Маріи, но и рѣзанные изъ кости Мадонны приобрѣтають именно къ концу XIV вѣка изысканность формъ; складки дѣлаются болѣе сложными, изгибъ бедеръ утрируется, вся фигура получаетъ нѣсколько жеманную грацію.¹ Надгробныя плиты, изображающія лежащія фигуры, измѣняютъ условную застылость горизонтально струящихся складокъ на болѣе правдоподобное, натуралистическое пониманіе лежащихъ одѣвий съ вертикально спадающими складками, обрисовывающими формы тѣла. Иллюминаторы, находившіеся долгое время въ тискахъ декоративной манеры, которую они заимствовали у мастеровъ цвѣтныхъ стеколъ, мало по малу освобождаются отъ холоднаго, свинцоваго рисунка, отъ жесткихъ контуровъ, отъ золотого византійскаго фона — для того, чтобы небо, трава, воздухъ и необыкновенныя башни замковъ засверкали своими яркими сочащимися красками на заглавныхъ страницахъ часослововъ. Эти мастера смотрѣли широко раскрытыми глазами на одушевленный и неодушевленный міръ.²

Такъ искусство переходило черезъ грани, творческая воля ломала вѣковыя формы, чтобы изъ обломковъ, прекрасныхъ и крѣпкихъ, создать новый ковчегъ чело-вѣческой любви, гордости, красотѣ, чело-вѣческой страсти и духу божественно-чело-вѣческому.

II

С толь часто, одинокая и дерзкая въ своихъ самобытныхъ и независимыхъ формахъ, Россія именовалась варварскою, по совершеннѣйшему недоразумѣнію слыла преддверіемъ „дикаго“ Востока, — ее отдѣляли отъ семьи европейскихъ народовъ, приписывая консервативную замкнутость ея культурной жизни. Но мы знаемъ, что исторически такого рода утвержденія мало основательны, къ тому же смѣемъ думать, что отдаленное, хотя и несомнѣнное, родство Россіи и Востока можетъ лишь послужить къ признанію за Россіей особаго культурнаго значенія, котораго какъ разъ недостаетъ европейскимъ народамъ. Россія, граничащая съ народами Востока и съ народами Запада, въ сущности, является собою необычайно полную чашу духовныхъ силъ; ея сношенія на Востокъ и на Западъ одинаково значительны и созданы глубокими историческими традиціями.

Въ интересующую насъ эпоху XIV вѣка Россія уже создала связи какъ съ Византіей, такъ и съ Европой, имѣвшія огромное вліяніе на зарожденіе и развитіе древне-русскаго искусства.

¹ Л. Гуртикъ, о. с., гл. IV.

² Ibid.

Первая половина XIV вѣка можетъ именоваться новгородской, такъ какъ Новгородъ, не тронутый татарскимъ нашествіемъ, являлся единственнымъ и наиболѣе могучимъ хранилищемъ великихъ русскихъ традицій.¹

Для исторіи русскаго искусства этого періода и ближайшаго полустолѣтія, Новгородъ—огромное поле съ богатой, плодоносной жатвой. Врядъ ли будетъ большимъ предубѣжденіемъ считать, что этимъ расцвѣтомъ своего искусства Новгородъ обязанъ широкому культурному обмѣну съ сосѣдними народами. Исторія искусствъ въ общемъ показываетъ, что развитіе сосѣдственныхъ сношеній сопровождается подъемомъ художественнаго творчества—формула, которая, кажется, можетъ быть распространена на исторію культуры вообще. О томъ, что художественная жизнь Новгорода еще и до XIV вѣка протекала въ постоянномъ общеніи съ Византіей и съ Западомъ, свидѣлствуютъ лѣтописные и вещественные документы.² Греками расписанъ Софійскій соборъ, извѣстенъ гречинъ Петровичъ, расписывавшій новгородскія церкви, въ XIV вѣкѣ гречинъ Исаія и Теофанъ. Связь съ Греціей была непрерывна и дѣтельна.³ Наряду съ этимъ и сношенія съ Западомъ имѣли повидимому столь же глубокіе корни. Если во Владимірѣ Успенскій соборъ XII вѣка построенъ мастерами, пришедшими изъ всѣхъ земель, если лѣтопись отмѣчаетъ, что епископъ Иванъ суздальскій „не ища мастеровъ отъ нѣмцевъ“, ⁴ если въ Кіевѣ въ XIII вѣкѣ жили венеціанцы, нѣмцы и другіе иностранцы, ⁵ а въ 1399 г. Софія Витовтовна вернулась изъ Смоленска съ „чюдными иконами“, ⁶ то вполне понятно, что Новгородъ, спасенный отъ татаръ, издавна торговавшій съ нѣмцами, могъ находиться подъ большимъ воздѣйствіемъ западнаго художественнаго творчества. И мы дѣйствительно сталкиваемся съ образцами западно-европейскаго вліянія на художественную дѣятельность Новгорода, можетъ быть даже въ XIII вѣкѣ. Присутствіе романо-готическихъ формъ въ новгородской архитектурѣ почти несомнѣнно; несомнѣнно, что романо-готическое вліяніе наблюдается на каменной иконѣ въ Софійской новгородской ризницѣ.⁷ Слѣды западныхъ вліяній, угаданные еще Ровинскимъ, могутъ быть вскрыты и въ новгородской живописи. Вотъ это широкое общеніе Новгорода съ сосѣдними народами, его живая государственная дѣятельность и обуславливаютъ состояніе его искусства, которое, какъ мы сейчасъ увидимъ, носило тѣ же черты стили, что искусство Византіи, Франціи, Италіи эпохи XIV вѣка.

¹ В. О. Ключевскій. Курсъ русской исторіи.

² См. объ этомъ: Д. А. Ровинскій. Обзоръ иконописанія въ Россіи до конца XVII вѣка. Спб. 1903.

³ Карамзинъ. Исторія Государства Россійскаго, т. IV.

⁴ Д. А. Ровинскій, о. с.

⁵ Карамзинъ, о. с., III, 124, прим. 238.

⁶ Никоновская лѣтопись, IV (Изд. Археогр. комисіи); Д. А. Ровинскій, о. с.

⁷ Д. В. Айналовъ. Дѣл каменныхъ новгородскихъ иконок. Труды Новгородскаго церковно-археологическаго общества 1914 г. На иконѣ наблюдается романская килевидная арка; возможно, что и двѣнадцатиконечный крестикъ на плечѣ Божіей Матери носитъ на себѣ слѣды формъ готическаго крестоцѣта.

На Волотовомъ полѣ близъ Новгорода въ церкви Успенія Пресвятыя Богородицы сохраняются фресковыя росписи XIV вѣка, въ настоящее время болѣе или менѣе изученныя;¹ художественно-историческое значеніе этихъ фресокъ огромно, и именно въ смыслъ ихъ родства съ фресками Мистры, мозаиками Кахрие-Джами и вообще съ памятниками того художественнаго движенія, которое мы называемъ для Византіи — эпохой третьяго византійскаго возрожденія при Палеологахъ, для Европы — возрожденіемъ XIV вѣка. Написанныя между 1353 и 1363 годами² и отмѣченныя значительными индивидуальными особенностями стиля, фрески Волотовской церкви, тѣмъ не менѣе, въ общемъ являются носительницами родственныхъ Мистрѣ художественныхъ настроеній, идеологическихъ и стилистическихъ вкусовъ. Удлиненныя пропорціи, изящество стремящихся, чистыхъ и непрерывныхъ линій, натуралистическія тенденціи, правда, немногочисленныя и мало рѣшительныя, наконецъ, извѣстная доля иноземныхъ вліяній, можетъ быть, даже, итальянскихъ и во всякомъ случаѣ готическихъ — все это позволяетъ включить росписи Волотовской церкви въ ту семью памятниковъ XIV вѣка, которая отмѣчена названными чертами стиля и на которую мы указывали, просматривая нѣкоторые памятники XIV вѣка Италіи, Франціи, Византіи (рис. стр. 9 и 13) и пр. Никакихъ исключеній въ этомъ отношеніи Россія не представляла, и если можно говорить объ особенностяхъ ея художественной жизни, то только въ смыслъ нѣкоторой замедленности ея исторической поступи. Подобно Германіи, Англіи, Нидерландамъ, Россія шла съ опозданіемъ не болѣе, чѣмъ на полвѣка.³ Склонная къ мистически-созерцательному ясновидѣнію, она съ меньшей остротой отзывалась на натуралистическіе зовы времени, но и въ этомъ отношеніи ея вкусъ выказалъ нѣкоторыя особенности, совпадающія въ общемъ съ особенностями эпохи. Части фресокъ въ церкви Феодора Стратилата,⁴ не больше, впрочемъ, чѣмъ фрески Волотовской церкви, а также фрагменты росписей Рождества Христова на новгородскомъ кладбищѣ,⁵ росписи церкви Спаса на Ковалевѣ⁶ и др., свидѣтельствуютъ объ этихъ особенностяхъ, такъ же, какъ они вообще свидѣлствуютъ о стилѣ и настроеніи всего вѣка.

¹ Л. А. Мацулевичъ. Церковь Успенія въ Волотовѣ. Памятники древне-русскаго искусства. Изд. Императорской Академіи Художествъ, вып. IV, Спб., 1912; В. Сусловъ. Церковь Успенія въ селѣ Волотовѣ. Труды Московск. предвар. комитета 15 археол. съѣзда, т. II; П. Муратовъ. Русская живопись до середины XVII в., въ Исторіи Русскаго Искусства, подъ ред. Ш. Грабара, вып. 19 (т. VI).

² П. Муратовъ, о. с.

³ См. объ этомъ интересныя слова П. Муратова въ его Введеніи, о. с., вып. 18 и 19.

⁴ Н. Л. Окуневъ. Вновь открытыя фрески въ церкви Феодора Стратилата. Извѣстія Императорской Археологической комисіи, вып. 39; А. И. Анисимовъ. Старые Годы. Февраль 1911; П. Муратовъ, о. с., вып. 19.

⁵ П. Муратовъ, о. с., вып. 19.

⁶ Архимандритъ Макарій. Археологическое описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ. М. 1860; П. Муратовъ, о. с., вып. 19.

Но если творческая воля Россіи, совпадавшая съ теченіями жизни европейскихъ искусствъ этого времени, можетъ быть разсматриваема, какъ индивидуальная частица міровой души, то въ предѣлахъ царства такой души эта творческая воля могла и имѣла свою совершенно особенную жизнь. Къ срединѣ XIV вѣка¹ Россія, развертывая въ божественной игрѣ свою художественную роль, дѣлаетъ жестъ, который сразу уже придаетъ древне-русскому искусству новый смыслъ, новую красоту, сразу открываетъ огромное поле для самой высокой и безграничной художественной дѣятельности. Какъ теперь уже окончательно выяснено, русская церковь въ XIV вѣкѣ создаетъ иконостасъ² — высокую преграду, скрывающую весь алтарь отъ молящихся. Это своеобразное и глубокое національное новшество, допущенное въ Россіи, въ сущности обезпечило русской иконописи путь къ дальнѣйшему росту. Ни одна изъ западныхъ церквей не знаетъ иконостаса; этимъ въ значительной мѣрѣ можетъ быть объяснено вырожденіе иконописи на Западѣ, наблюдаемое уже въ XV вѣкѣ. Создавъ иконостасъ, Россія спасла тѣмъ самымъ наиболѣе соответствующее ея исконнымъ настроеніямъ искусство и этимъ утвердила свое господство въ областяхъ религіознаго творчества, въ мірѣ символистически-духовныхъ видѣній. Какъ то изнутри густымъ и медленнымъ свѣтомъ озаренная, она простираетъ въ срединѣ XIV вѣка, подобно французской готикѣ, свою душу къ Богу, но ея душа, болѣе глубокая, чѣмъ душа Франціи, менѣе стремительна и менѣе формальна. Съ вѣншей стороны иконостасъ въ формѣ его полного развитія можетъ быть свободно сопоставленъ съ любымъ фасадомъ готическаго собора; та же расчлененность горизонтальная и тѣ же стремящіяся къ куполу или апсидѣ ярусы; но со стороны содержанія иконостасъ, въ томъ видѣ, въ какомъ онъ у насъ принятъ, все же говорить на языкѣ чуждомъ Франціи, на языкѣ менѣе пластичномъ и менѣе тонкомъ, но болѣе благочестивомъ. Не рассыпаясь въ смертномъ стремленіи на безчисленные струи, не простирая свои желанія въ сторону чарующихъ суетой, почти грѣховностью, нѣжныхъ женственныхъ формъ — нервюръ, розетокъ, крабовъ, флероновъ, вымперговъ, фіаловъ — душа русскаго мастера сумѣла поднять свою молитву на ту же высоту, что и душа готическая; но она сдѣлала это въ густомъ, величественно и ровно колебавшемся пламени, пламени, опалявшемъ землю и вмѣстѣ съ земными соками и съ плотью земли возносившемся къ небу, къ его непогрѣшимой, мистической голубой чистотѣ. Это мы должны помнить, когда говоримъ о самобытности русскихъ художественныхъ формъ, ибо какъ разъ эпоха конца XIII вѣка (къ которому г. Сперовскій и относитъ образованіе иконостаса) и XIV вѣка есть эпоха, когда ростки великаго ви-

¹ Вопросъ этотъ еще не рѣшенъ окончательно. Сперовскій (см. прим. 2) отодвигаетъ образованіе иконостаса къ началу XIV в.

² Г. Филимоновъ. Церковь Св. Николая Чудотворца на Липиѣ близъ Новгорода. Москва. 1859; Д. К. Треневъ. Краткая исторія иконостаса. М. 1902; Сперовскій. Старинные русскіе иконостасы. Христіанское чтеніе 1891—1892; П. Муратовъ, о. с., вып. 20.



Фреска изъ храма Периблепты въ Мистрь.
XIV в. Рождество Христова. Деталь.

Fresque du temple „Péribleptos“ à Mistra.
XIV s. Nativité du Christ. Detail.

зантійскаго искусства — русско-восточный и романо-византійскій — раздѣляются на самостоятельныя вѣтви, съ тѣмъ, чтобы расти въ противоположныхъ направленіяхъ и въ разныхъ формахъ. Боголюбивая нація и нація съ безграничною любовью къ землѣ и къ жизни отнынѣ пошли своими путями.

Однако, помимо этого идеологическаго значенія, образованіе иконостаса влекло за собою и другое — техническое, реальное слѣдствіе. Явившись на смѣну низкой алтарной преградѣ, иконостасъ закрылъ собою часть столбовъ или колоннъ, перво-

начальная роспись которыхъ изображала Благовѣщеніе;¹ съ теченіемъ времени сюжетъ этотъ появился на царскихъ вратахъ позднѣйшаго иконостаса, слѣдовательно, въ томъ или иномъ видѣ иѣкогда фресковое изображеніе стало иконописнымъ. О деисусномъ поясѣ иконостаса г. Сперовскій говоритъ прямо, что это есть развернутый куполъ древнихъ византійскихъ и русскихъ храмовъ.² Эти наблюденія, въ связи со стилистическими наблюденіями надъ иконописью этой эпохи, сдѣланными П. Муратовымъ,³ позволяютъ заключить, что между иконописью и стѣнописью къ концу XIV вѣка была самая тѣсная связь; обѣ эти техники вліяли другъ на друга, какъ въ манерѣ, такъ и въ стилѣ; а ниже мы увидимъ, что мастера даже и не стремились особенно мѣнять свои манеры, пользуясь той или другой техникой.

Это второе значеніе иконостаса, дополненное, правда, стилистическимъ анализомъ иконописи, имѣло также большое вліяніе на дальнѣйшій ходъ древне-русскаго искусства.

Просматривая такимъ образомъ памятники искусствъ XIV вѣка, какъ въ Россіи, такъ въ Византіи и на Западѣ, мы приходимъ къ слѣдующимъ положеніямъ: возрожденіе было общимъ художественнымъ явленіемъ времени; для Византіи, Италіи, Франціи, Россіи оно имѣло характеръ обновленія эллинистическихъ или романскихъ традицій, слѣдствіемъ чего было, съ одной стороны, отрѣшеніе отъ предшествовавшихъ мертвѣвшихъ формъ, съ другой—стремленіе къ граціи и изяществу стили,—въ частности сказавшееся въ удлинненныхъ пропорціяхъ фигуръ. Для Италіи, Франціи, Нидерландовъ и Россіи эта эпоха возрожденія выразилась кромѣ того въ широкомъ обмѣнѣ художественныхъ вкусовъ и настроеній, а также въ пробужденіи и ростѣ національных, мѣстныхъ особенностей формъ и стили,—для Россіи, въ частности, зарожденіе иконостаса и взаимодействіе иконописи и стѣнописи; наконецъ, натуралистическія стремленія, столь характерныя для Италіи, прошли по искусствамъ Византіи, Франціи, Нидерландовъ, Россіи; послѣдняя, однако, менѣе всего отозвалась на эти стремленія, чуждая ея исконному духу. Таково было общее дыханіе эпохи, по существу одинаковое въ устахъ всѣхъ націй Европы, дыханіе, которое опалило отстоявшіяся, умирающія формы канонизованной красоты и, пронесясь, подобно вихрю, по полямъ и возвышенностямъ Западной и Восточной Европы, уготовало почву для новыхъ цвѣтовъ, скоро покрывшихъ пышнымъ и прекраснымъ расцвѣтомъ широкіе просторы символической земли искусствъ.

Для Православнаго Востока такимъ цвѣткомъ, иѣжнымъ и крѣпкимъ, выросшимъ на этой богатой и плодородной почвѣ, былъ чернецъ — Андрей Рублевъ.

¹ Г. Филимоновъ, о. с.

² Г. Сперовскій, о. с., стр. 17.

³ П. Муратовъ, о. с., вып. 20.

О жизни и творчествѣ Рублева мы имѣемъ очень немногія и недостовѣрные извѣстія. Наиболе полная монографія о Рублевѣ принадлежитъ М. и В. И. Успенскимъ,¹ но и тамъ, кромѣ общеизвѣстныхъ въ настоящее время лѣтописныхъ и житійныхъ свѣдѣній, нѣтъ ничего, освѣщающаго хотя бы до извѣстной степени дѣятельность великаго мастера. Достоверно одно: слава А. Рублева была огромна; на миниатюрѣ житія преп. Сергія Троице-Сергіевой Лавры² изображена толпа старцевъ, во главѣ съ игуменомъ Александромъ, приглашающая Рублева расписывать церковь Андроникова монастыря; тамъ же мы видимъ иконописца Андрея въ монашескомъ одѣяніи, на лѣсахъ, пишущимъ икону Спаса Нерукотвореннаго, по сторонамъ—толпы монаховъ: и подписаніемъ чюднымъ своимъ роукама оукрашиша въ память отецъ своихъ еже и донынѣ всѣми зрится въ славу Христу Богу³. Въ миниатюрахъ житія того же святого, хранящихся въ Академіи Наукъ (№ 34. 3. 4),³ изображенъ Андрей передъ толпой пришедшихъ къ нему чернецовъ, причемъ около нимба Рублева написано—,Андрей⁴, какъ бы въ знакъ особенной важности присутствія на миниатюрѣ именно этой фигуры—,иконописца презрядна, всѣхъ превосходяща во премудрости зѣльнѣ и сѣдины честны имѣя⁵. Въ житіи преп. Никона сказано: ,Умоленіи быша отъ него чюдніи добродѣтельныи старцы и живописцы Данилъ и Андрѣя предпоянудый⁶. Рублеву же, совмѣстно съ Теофаномъ Грекомъ и Прохоромъ изъ Городца, было поручено расписать каменную церковь Благовѣщенія ,на князя великаго двора⁷.⁸ Наконецъ, Стоглавый Соборъ ссылается на письмо Рублева, какъ на каноническое, единственно достойное подражанія; лѣтопись отмѣчаетъ, что Деисусъ Рублева сгорѣлъ; преподобный Іосифъ Волоцкій, желая помириться съ Тверскимъ княземъ Θεодоромъ Борисовичемъ, ,начать князя мздою утѣшати, и посла къ нему иконы Рублева письма и Діонисіева⁹; въ подлинникѣ иконы Рублева опредѣляются, какъ ,все чудотворныя¹⁰; Рублева именуютъ преподобнымъ, несмотря на то, что онъ, повидимому, никогда

¹ М. и В. И. Успенскіе. Забѣтки о древне-русскомъ иконописаніи. Спб. 1901; Н. П. Лихачевъ. Манера письма Андрея Рублева. Спб. 1907; В. П. Гурьяновъ. Дѣлѣ мѣстныхъ иконы св. Троицы въ Троицкомъ соборѣ Свято-Троицко-Сергіевой Лавры и ихъ реставрація. М. 1906; П. Муратовъ. Русская живопись до середины XVII в., въ Исторіи Русскаго Искусства, подъ ред. И. Грабаря. М., вып. 20 (т. VI); см. также въ общихъ очеркахъ по исторіи древне-русскаго искусства. Н. П. Кондаковъ. Русскіе клады; А. Новицкій, А. И. Успенскій, В. Н. Щепкинъ, Д. А. Ровинскій, Н. В. Покровский, Ѳ. П. Буслаевъ; наконецъ, статьи общаго характера: Н. И. Иванчинъ-Писаревъ и С. П. Шевыревъ (нѣсколько устарѣвшія работы).

² Изданы въ прописяхъ у М. и В. И. Успенскихъ, о. с.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.; Никоновская лѣтопись. III. 257; Софійскій временникъ. I. 405.

⁶ М. и В. И. Успенскіе, о. с.

не былъ канонизованъ. Словомъ, Рублева знали, его работъ добивались, о немъ говорили, его помнили, хранили то, что могло, повидимому, принадлежать его кисти. Для эпохи безыменныхъ, смиренныхъ иконописцевъ такая слава была рѣдкимъ явленіемъ, и мы имѣемъ несомнѣнное право утверждать, что художественное дарованіе Рублева могло быть совершенно исключительнымъ.

Родился А. Рублевъ, повидимому, около 1370 года; неизвѣстны ни его происхожденіе, ни его родина, хотя И. М. Снегиревъ¹ допускаетъ возможность псковскаго происхожденія Рублева изъ боярскаго рода Рублевыхъ, одинъ изъ представителей котораго, бояринъ Андрей Семеновичъ, былъ посломъ отъ Пскова къ Іоанну III въ 1486 году.² Въ Клинецкомъ иконописномъ подлинникѣ³ говорится, что А. Рублевъ, а прежде живяше въ послушаніи у преп. Никона Радонежскаго; затѣмъ, приглашенный игуменомъ Андроникова монастыря, Рублевъ былъ инокомъ въ этомъ монастырѣ, о чемъ и свидѣлствуютъ житія преп. Сергія и Никона, а также Софійскій временникъ и Св. Іосифъ Волоколамскій.⁴ Въ Москвѣ Рублевъ работалъ совмѣстно съ наиболѣе извѣстнымъ мастеромъ той эпохи Теофаномъ Гречинимъ, у котораго онъ былъ если не ученикомъ, какъ позволяетъ догадываться П. Муратовъ, то все же подручнымъ мастеромъ, что можно заключить изъ текста: «а мастера бяху Теофанъ икононикъ гречинъ, да Прохоръ старецъ съ Городца, да чернецъ Андрей Рублевъ».⁵ Впрочемъ, по свидѣтельству Іосифа Волоколамскаго, учителемъ Рублева былъ старецъ Данила, который совмѣстно съ Рублевымъ расписывалъ владимірскій Успенскій соборъ, Троицкій соборъ въ Троице-Сергіевой лаврѣ, церковь въ Спасо-Андрониковомъ монастырѣ, и съ которымъ Рублева соединяла нѣжная до конца дней дружба.⁶ Преподобный отецъ Даниилъ сподвигъ его (Рублева)... съ нимъ Св. иконы чудныя написаша, ведѣ неразлучно съ нимъ; по смерти же А. Рублева, «егда хотяше Даниилъ тѣлеснаго союза разрѣшиться, абіе видѣть возлюбленнаго ему Андрея, въ радости призывающа его. Даниилъ же, яко видѣ Андрея, егоже желаше, велии радости исполнився и братіи предстоящимъ ему исповѣдаше пришествіе сподвигнаго его и тако въ радости духъ свой Господеву предастъ».⁷ Града Москвы святые преподобные Андрей Рублевъ и Даниилъ Черный, сподвигъ его, иконописцы славни быша, представившася въ лѣто 6938 (1430), положени быша въ монастырѣ Андрониковомъ, ту писаша церковь.⁸

¹ И. М. Снегиревъ. Древности російскаго государства. Отд. I. М. 1849.

² Псковская лѣтопись.

³ Д. А. Ровинскій. Обзоръ иконописанія въ Россіи до конца XVII в. Спб. 1903; Е. Голубинскій. Преподобный Сергій Радонежскій и созданная имъ Троицкая Лавра. М. 1909; Н. П. Сычевъ. Записки отд. рус. и слав. арх. П. Р. Арх. О-ва, т. X, стр. 58.

⁴ М. и В. И. Успенскіе, о. с.; Н. Лихачевъ, о. с.; П. П. Муратовъ, о. с.

⁵ См. прим. 3.

⁶ М. и В. И. Успенскіе, о. с.

⁷ Полное собраніе лѣтописей. Т. VI, стр. 138.

⁸ Рукопись Императорской Публичной Библіотеки. О. 1, № 409 и 43 и № 482 и 24.



Фреска из храма Перибленты в Мистре.
XIV в. Св. Пророк Илья.

Fresque du temple 'Périblentos' à Mistra.
XIV s. Le St Prophète Elie.

1430 годъ и можетъ быть принять, съ известной осторожностью, за годъ смерти А. Рублева. Таковы свѣдѣнія о жизни и дѣятельности величайшаго иконописнаго гения, слава котораго пережила созданныя его кистью художественныя произведенія, о которыхъ мы знаемъ только то, что они должны были существовать и что ихъ красота и ихъ духовная сила были огромны. Въ сущности, загадка этого имени не могла бы до такой степени очаровывать историковъ, если бы не одно обстоятельство, заставляющее возвращаться къ проблемѣ рублевскаго творчества.

Въ церкви Троицы Троице-Сергіевой лавры сохранилась и до нашего времени икона, не безъ основанія приписываемая А. Рублеву, икона такой боговдохновенной красоты, что мы, какъ цвѣты къ солнцу, возносимъ къ ней свою душу и въ суетѣ своихъ смертныхъ желаній не можемъ отказаться отъ жажды узнать, найти, назвать имя, которое отмѣчало въ мірѣ гения, подниавшагося на столь одинокія, столь нѣжно-прекрасныя и чистыя вершины. Не кажется ли намъ всѣмъ, что назвать художника значить иногда опредѣлить внутренній, можетъ быть, даже случайно ассоциировавшійся съ именемъ, духовный міръ даннаго произведенія; какъ будто въ созвучіяхъ пустого и ничтожнаго слова живетъ отблескъ иныхъ идей и иныхъ чувствъ, подобно облаку, застилавшихъ нѣкогда сердце ушедшаго гения? Впрочемъ, возможно, что это, какъ и многое въ этомъ невѣрномъ мірѣ, лишь романтическая отравка души, плохо дисциплинованной...

IV

Достоверныхъ произведеній А. Рублева нѣтъ. Фрески, которыя, несомѣнно, были имъ написаны, погибли большею частью подъ рукой реставраторовъ. Судить о его живописи мы можемъ либо по Св. Троицѣ, если вѣрить въ ея принадлежность А. Рублеву, либо пользуясь сложнымъ историко-художественнымъ методомъ, имѣющимъ, впрочемъ, очень значительные и неустраняемые недостатки. Ниже я позволю себѣ остановиться на выясненіи участія А. Рублева въ написаніи иконы Св. Троицы, а пока попытаюсь опредѣлить, хотя бы въ общихъ чертахъ, какими могли быть манера Рублева, его иконописный стиль, а также каковы были тѣ живописныя традиціи, въ міръ которыхъ было брошено художественное воображеніе великаго иконописца земли русской.¹

Время дѣятельности А. Рублева, какъ то можно видѣть изъ тѣхъ отрывочныхъ біографическихъ свѣдѣній, какими мы обладаемъ, упадаетъ приблизительно на конецъ XIV и начало XV вѣковъ, на годы 1390—1427-30. Мы видѣли, что къ этому періоду нашей художественной исторіи русское искусство подходитъ въ одѣяніи обновленномъ, на которомъ византийско-европейское возрожденіе вышло уже свои узоры, свой нѣжный, классически-прекрасный орнаментальный уборъ. Понятно, что остаться въ сторонѣ отъ этихъ новыхъ вѣяній въ родномъ искусствѣ Рублевъ не могъ; вмѣстѣ съ Теофаномъ Грекомъ, расписавшимъ церковь Спаса Преображенія на Торговой сторонѣ въ Новгородѣ (ср. тб. IV),² а затѣмъ работавшимъ въ Москвѣ, А. Рублевъ воспринялъ черты перерожденнаго стиля, слѣдовалъ имъ, развивалъ ихъ, поскольку это послѣднее было возможно въ тѣхъ рамкахъ строго-консервативнаго иконописнаго канона, которому онъ, какъ иконописецъ благочестивый, былъ покоренъ. Удлиненныя пропорціи, обновленныя эллинистическія формы, грація, нѣжная деликатность линій, ритмическая фактура композицій, родственная ритмамъ иконостасныхъ фигуръ, натуралистическій жестъ, наконецъ, стѣнописная въ иконописи манера—всѣ эти черты времени должны были стать чертами стиля письма Рублева. Какъ гений живописи, онъ, конечно, могъ внести въ эту совокупность чертъ свою индивидуальность, но измѣнить своему времени, опередить его, перейти черезъ всю эту схему красоты онъ не могъ уже по одному тому, что строгая иконописная традиція не давала ему для этого свободы; къ тому же послѣдующіе иконописцы, въ той

¹ Такого рода задача была поставлена и отчасти разрѣшена Н. П. Лихачевымъ въ его трудѣ: *Манера письма Андрея Рублева*. Спб. 1907; однако, давая крайне важный матеріалъ для пониманія манеры Рублева, уклоняется отъ стилистическаго анализа какъ приписываемой Рублеву иконы св. Троицы, такъ и вообще отъ анализа иконъ, могущихъ принадлежать этому мастеру.

² Фрески эти сохранились до настоящаго времени и ничѣмъ не противорѣчатъ тому опредѣленію стиля эпохи, какое мы сдѣлали выше (см. гл. II).



Божія Матерь Умиленіе. Новгородскихъ писемъ, середины XV в. (Собр. Н. С. Остроухова, въ Москвѣ).
La Ste Vierge „Oumilénie“. Style de Nowgorod, milieu du XV s. (Collect. I. Ostrooukhowa, Moscou).



Икона св. Феодора Стратилата съ житіємъ
(средникъ). Новгородскихъ писемъ XV в.
Церковь св. Ф. Стратилата въ Новгородѣ.

St Théodore le Stratélate. Milieu de l'icone. Style
de Nowgorod, XV s. Eglise de St Théodore
le Stratélate à Nowgorod.

или иной степени воспринявшие манеру Рублева, не обнаруживают больших новшеств по сравнению с до-рублевской эпохой; гений Рублева это не революционная, аналитически-созидающая сила,—это синтез, огромная золотая дарохранительница идей, ощущений, надежд, вкусов своего времени.

Столь тѣсная связь Рублева с его эпохой и может помочь въ поискахъ подлинно-рублевскихъ произведеній въ цѣломъ множествѣ приписываемыхъ его кисти досокъ. Изъ тѣхъ двухъ десятковъ иконъ, связываемыхъ съ именемъ Рублева, которыя перечислены у Д. А. Ровинскаго, у М. и В. И. Успенскихъ, у Н. П. Лихачева, въ настоящее время легко могутъ быть изслѣдуемы очень немногія, но и эти немногія, повидимому, лишь весьма отдаленно напоминаютъ о Рублевѣ.¹ Вообще же страсть собирателей приписывать великому иконописцу чуть ли не десятки иконъ своихъ собраній привела къ тому, что понятіе о манерѣ А. Рублева оказалось крайне сбивчивымъ даже у старообрядцевъ,² въ общемъ хорошо сохраняющихъ представленія о чертахъ стили той или иной школы. Въ настоящее время можно съ нѣкоторой достовѣрностью говорить о принадлежности кисти Рублева лишь немногихъ иконъ; близка къ манерѣ Рублева икона Божіей Матери Смоленской въ церкви бр. Новиковыхъ у Покровской заставы въ Москвѣ, нѣсколько дальше могутъ стоять три вырѣзка изъ иконы Св. Троицы въ Русскомъ Музее (№№ 390—392), а также икона Архангела Михаила Никольскаго Единовѣрческаго монастыря; еще дальше икона Божіей Матери въ Русскомъ Музее (№ 387), 'Умиленіе' въ собраніи И. С. Остроухова и двѣ доски, того же собранія, Снятія со Креста и Положенія во Гробъ (рис. стр. 17), которыя, впрочемъ, гораздо легче отнести къ школѣ Рублева, отодвинувъ время ихъ написанія къ серединѣ XV вѣка. Вообще, надо замѣтить, что наибольшее разногласіе въ опредѣленіи мастерства Рублева происходитъ на почвѣ преданія, опредѣляющаго манеру Рублева писать лики—словами 'дымомъ писано'.³ В. П. Гурьяновъ при расчисткѣ иконы Св. Троицы обнаружилъ, что вся икона писана мазкомъ, а не плавью;⁴ открытіе это было подтверждено научнымъ анализомъ Н. П. Лихачева,⁵ слѣдствіемъ чего въ письмѣ Рублева оказались двѣ манеры, изъ которыхъ ни одну не удалось до сихъ поръ установить, какъ подлинно-рублевскую.

Часть собирателей, изслѣдователей и любителей продолжаетъ попрежнему относить къ рублевскимъ иконамъ 'дымныя', другая же часть пытается найти Рублева въ образцахъ болѣе архаическихъ, болѣе суровыхъ и болѣе живописно исполненныхъ. Въ этомъ своеобразномъ спорѣ большое значеніе могли бы имѣть фрески Успенскаго собора во Владимірѣ, но онѣ записаны въ XIX вѣкѣ нѣкимъ Сафоновымъ, и

¹ См. объ этомъ у Н. П. Лихачева, Н. П. Сычева, о. с., и др.

² Н. П. Лихачевъ, о. с.

³ Н. П. Лихачевъ, о. с.; М. и В. И. Успенскіе, о. с.; Д. А. Ровинскій, о. с.

⁴ В. П. Гурьяновъ. Двѣ иконы св. Троицы. М. 1906.

⁵ Н. П. Лихачевъ, о. с.

теперь мы можемъ лишь догадываться о ихъ первоначальномъ видѣ; догадки эти, правда не расходятся съ тѣми опредѣленіями стиля эпохи, какія мы уже сдѣлали, но онѣ не даютъ намъ ничего для болѣе конкретныхъ, болѣе точныхъ заключеній; пропорціи удлинены, линіи контуровъ гибки и изящны, манера широкая живописная, въ общемъ отдаленное родство съ фресками Волотовской церкви, и только; ни о характерѣ письма ликовъ, ни о силѣ красокъ, ни о рисункѣ мы судить не можемъ; и попрежнему манера Рублева остается непознанной, загадочно-волнующей, таинственной, словно она погружена въ глубокую дремоту вѣковъ подъ слоями ремесленной краски, штукатурки или олифы, какъ погруженъ въ дремоту вѣкового молчанія самъ иконописецъ, смиренный, чюдный и добродѣтельный чернецъ Рублевъ.

Однако, и при такихъ неустанно-колеблющихся представленіяхъ о письмѣ Рублева, мы получаемъ, пересматривая названныя иконы, иконы родственныя, а изучая фресковыя росписи эпохи—нѣкоторое общее впечатлѣніе, гармоническое и цѣльное, оставляющее въ нашей памяти болѣе или менѣе яркій слѣдъ. Словно въ пустотѣ, въ пространствахъ времени наше воображеніе выдѣлбливаетъ форму, которая, вырисовываясь по мѣрѣ того, какъ мы смотримъ, наблюдаемъ и чувствуемъ, получаетъ очертанія волнующаго насъ образа; среди неясныхъ и противорѣчивыхъ указаній, какъ бы рождается нѣкій стиль, настолько опредѣленный и настолько властно живой, что мы не можемъ отрицать его бывшее, но возможное существованіе,—мы видимъ, почти знаемъ, и все, что насъ принуждаетъ еще колебаться—только имя; дѣйствительно ли это—стиль А. Рублева, или онъ принадлежитъ другому иконописцу того времени или, наконецъ, это стиль—школы, но... въ такомъ случаѣ Рублевъ никогда не существовалъ...

...А. Рублевъ—это прежде всего ясное эллинистическое міросозерцаніе; свои фигуры онъ пишетъ на свѣтлыхъ или золотыхъ фонахъ; первая задача его композиціи—линія силуэта; Рублевъ придаетъ ей мягкую, эластичную гибкость, не лишая ее характера; эти линіи говорятъ на совершенно простомъ и отъ этого величественно-нѣжномъ языкѣ, онѣ гибки по самой своей основѣ, иконописецъ не принуждаетъ ихъ мѣнять теченіе, не насилуетъ ихъ природы; его головы сгибаются иной разъ подъ глубокимъ угломъ, но и въ этомъ изгибѣ сохраняется живая эллинистическая грація, чуждая тому утрировано-жеманному 'танцу', которая такъ характерна для эпохи конца XV вѣка; тамъ, гдѣ мастеръ хочетъ говорить болѣе сильнымъ языкомъ, онъ заставляетъ эту нѣжную текучесть линіи переходить въ широкое, плавное письмо; въ совершенствѣ владѣя иконописной схемой лика, Рублевъ пишетъ прямой, чистой формы, носъ, отбѣиваетъ мазкомъ впядину подъ ноздрями, тонко чертитъ губы по опредѣленной схемѣ, подтушевывая мазкомъ нижнюю губу, которая отъ этого пріобрѣтаетъ нѣкоторую припухлость, какъ бы капризность. Очерчивая тонкими свободными линіями глаза, Рублевъ придаетъ имъ миндалевидную форму, не чуждую итальянскимъ Мадоннамъ ренессанса;



Положение во Гробъ. Деталь. Новгородъ, Середина XV в. (Собрание И. С. Остроухова, въ Москвѣ).

La Mise au Tombeau. Détail. Novgorod. Milieu du XV s. (Collect. I. Ostrooukhov, Moscou).

скулки Рублевъ, повидимому, отмѣчаетъ пробѣлками въ нѣсколько рядовъ; есть возможность говорить о томъ, что лики Рублева писаны легкимъ мазкомъ, близкимъ къ лисировкѣ; во всякомъ случаѣ онъ не могъ не употреблять въ тѣняхъ ликовъ зеленую краску;¹ шен Рублевъ повидимому стремится удлинять не моделируя ихъ въ такой степени, какъ лики, хотя въ общемъ онѣ характерны своей полнотой.

Въ цѣломъ композиціи А. Рублева имѣютъ удлиненныя пропорціи фигуръ и ритмическую конструктивность, напоминающую о ритмикѣ иконостасныхъ фигуръ, въ

¹ Сравн. съ мнѣніемъ объ этомъ Н. П. Лихачева, о. с.

частности деисуснаго чина, развитіе котораго, вѣроятно, находится въ связи съ манерой Рублева вообще.¹ Меньше возможностей судить о красках Рублева, но и онѣ представляются густыми и чистыми, со стремленіемъ скорѣе къ свѣтлымъ гармоніямъ, чѣмъ къ темнымъ.² Наконецъ, можно съ большей или меньшей увѣренностью говорить о томъ, что Рублевъ не зналъ въ своихъ композиціяхъ источника свѣта, но освѣщалъ лики сообразно съ моделировкой и манерой вохренія. Таковы на нашъ взглядъ черты стиля, которыя могли быть созданы кистью мастера, чье имя вызываетъ столько ассоціацій и чьи работы потеряны въ вѣкахъ, затемнены или утрачены суетнымъ и грубымъ человѣчествомъ. Если не все, что мы приписываемъ манерѣ Рублева окажется при дальнѣйшихъ расчисткахъ и открытіяхъ дѣйствительно таковымъ, то мы твердо вѣримъ, что общій характеръ стиля этого иконописца именно—такой, какимъ мы его себѣ представляемъ.

V

Въ Свято-Троицкомъ соборѣ Троице-Сергіевой лавры находится мѣстная икона Св. Троицы, издавна приписываемая кисти А. Рублева. Раза три переписанная, но въ 1905 г. реставрованная В. П. Гурьяновымъ,³ икона эта поражала всѣхъ, ее видѣвшихъ, красотой своихъ нѣжныхъ формъ.⁴ Нѣсколько разъ изданная и много разъ описанная, она и до сего дня продолжаетъ волновать изслѣдователей загадочной сложностью своего стиля; только что вышедшая работа Н. П. Сычева⁵ бросаетъ свѣтъ на это великое дѣтище древне-русской культуры. Новыя связи, которыя устанавливаетъ Н. П. Сычевъ для стиля названной иконы, являются для насъ особенно цѣнными въ виду ихъ совпаденія съ тѣми стилистическими теченіями эпохи, о которыхъ мы говорили выше и которыя указываютъ на общность историческаго процесса возрожденія въ Византіи, Италіи, Франціи и Россіи. Отнынѣ мы можемъ не сомнѣваться также въ томъ, что русская иконопись уже въ XIV вѣкѣ была знакома съ образцами готическихъ и итальянскихъ, во всякомъ случаѣ—венеціанскихъ формъ.

¹ П. П. Муратовъ, о. с., вып. 20 (т. VI).

² Сравни. В. П. Гурьяновъ, о. с.

³ В. П. Гурьяновъ. Двѣ мѣстныя иконы Св. Троицы въ Троицкомъ соборѣ Свято-Троицко-Сергіевой Лавры и ихъ реставрація. М. 1906.

⁴ Интересны устарѣвшія, но не до такой степени безпочвенныя, какъ это теперь принято думать, слова восторга Иванчина-Писарева и Шевырева; особенно интересно мнѣніе послѣдняго.

⁵ Н. П. Сычевъ. Икона Св. Троицы въ Троице-Сергіевой Лаврѣ. Записки отд. русск. и слав. археол. И. Р. Арх. О-ва, т. X, стр. 58.

Икона Св. Троицы, написанная на довольно значительной по размерам доске (1 арш. 10 в. $\times$ 2 арш.),¹ въ настоящее время закрыта ризой, препятствующей видѣть все ея доличное, а также фонъ и пейзажъ; но и по фотографіямъ, сдѣланнымъ съ нея послѣ реставраціи В. П. Гурьянова, когда риза не была еще надѣта, икона Св. Троицы производитъ совершенно исключительное впечатлѣніе. На доскѣ изображена въ традиціонной византійской иконографической схемѣ ветхозавѣтная Троица, выдѣленная изъ сцены явленія Аврааму трехъ ангеловъ подъ дубомъ Мамврійскимъ, какъ образъ Господней трапезы или какъ прообразъ Евхаристіи.² Ангелы въ одѣянїяхъ густого теплаго тона³—медленны и нѣжны движенія рукъ—сидятъ на невысокихъ сдѣланищахъ вокругъ трапезы, склоняя съ безконечной граціей убранныя пышными высокими прическами головы и съ какой то меланхолически-строгой задумчивостью устремляя глаза въ нѣмую и тихую вѣчность. Въ иконѣ нѣтъ ни движенія, ни дѣйствія, — это тріединое и неподвижное созерцаніе, словно три души, равной полноты духа или вѣдѣнія, сошлись, чтобы въ мистической бѣлизнѣ испытать свое смиреніе и свою мудрость передъ жизнью, ея страданіями и ея скорбью. Ангелы даже не имѣютъ внутреннихъ не стилистическихъ отношеній другъ къ другу, они только повторяютъ трижды одну и ту же душевную тишину, и отъ этого повторенія сила этихъ молчаній пріобрѣтаетъ величіе, тишина ширится, покрываетъ собою всю икону, всѣ горизонты міра, небо и пространства между звѣздами; покоренныя ею горы и символическое дерево склоняются, слѣдуя ангельскимъ движеніямъ, замыкаютъ ихъ собою, образуютъ единственный ритмъ всей композиціи, усиливающийся усталымъ спокойствіемъ ангельскихъ крылъ. Въ этомъ словно все время нарастающемъ движеніи линій, въ невозмущенной тишинѣ душевнаго мира, въ безболѣзненно чистомъ созерцаніи одинокихъ и остро-печальныхъ ликовъ, вычерчивается незамѣтными, едва ощутимыми линіями, индивидуальная сущность каждаго изъ трехъ посланцевъ неба; пусть это — одна душа, но у нея три формы, и она трепещетъ по разному въ этихъ формахъ, подобно тому, какъ свѣтъ мѣсяца по разному трепещетъ въ приходящихъ и уходящихъ волнахъ. Это тончайшее раздѣленіе внутренне и вѣдѣніе связанныхъ состояній духа въ сущности и есть художественное содержаніе иконы, ея тема, ея идея, идея совершенно исключительная по глубинѣ и крайне сложная въ выраженіи.

Достоверныхъ свѣдѣній о написаніи этой иконы А. Рублевымъ у насъ нѣтъ. Кромѣ ссылки на Клиновскій иконописный подлинникъ и позднѣйшихъ монастырскихъ описей, мы не имѣемъ свидѣтельствъ, утверждающихъ насъ въ нашихъ предположеніяхъ; говорить, поэтому, рѣшительно и съ увѣренностью нельзя, но

¹ В. П. Гурьяновъ, о. с.

² Н. П. Сычевъ, о. с.; Д. В. Айналовъ. Мозаики IV—V вв. Спб. 1895; Д. Айналовъ и Е. Рѣдигъ. Кіево-Софійскій соборъ. Спб. 1889.

³ В. П. Гурьяновъ, о. с.; Н. П. Сычевъ, о. с.

догадываться мы можемъ, тѣмъ болѣе, что оспаривающихъ принадлежность Св. Троицы кисти Рублева немного.¹ Возможно, что со временемъ догадки эти найдутъ себѣ почву, во всякомъ случаѣ, будутъ имѣть до известной степени реальное основаніе, но возможно, конечно, что имя Рублева такъ и останется навсегда лишь именемъ, не связаннымъ опредѣленно ни съ какими произведениями.

Какъ долго и какъ внимательно ни изучаешь икону Св. Троицы, ея ибжная грація, ея вдохновенная мистическая сила не перестаютъ волновать воображеніе; можно приподнять слой за слоемъ черты ея стили; можно раскрыть ея содержаніе, но и послѣ долгаго и тщательнаго анализа остается еще ибчто, что придаетъ этому памятнику очарованіе, повидимому, неисчерпаемое; словно жизнь продолжаетъ питать эти линіи, эти лики, и каждый новый день ложится на нихъ свѣтомъ своихъ лучей, горестью своихъ заботъ и тоскою своего умиранія. Эта зыбкая небесно-свѣтлая красота сама по себѣ уже говоритъ о томъ, что мы имѣемъ дѣло съ памятникомъ, созданнымъ необычайно-высокой творческой волей. Дѣло, конечно, не въ чистотѣ стили всего памятника, ибо какъ разъ чистота стили и не служить признакомъ большого вдохновенія; пусть ибкоторые изслѣдователи² и находятъ, что икона Св. Троицы ибсколько суха (формы драпировокъ), а иконописный шаблонъ уже намѣчается во всѣхъ деталяхъ иконы;³ насъ поражаетъ выразительность и непосредственность замысла, языкъ самой живописи, живая сила вдохновенія; а при наличности такихъ условій ибтъ никакихъ основаній отрицать величіе генія, создавшаго эту икону. Этимъ геніемъ, свѣтомъ ранняго періода нашей живописи, солнцемъ, господствовавшимъ надъ горизонтомъ по крайней мѣрѣ въ теченіе дѣлаго столѣтія, могли быть немногіе. Исторія сохранила, правда, ибсколько именъ, но среди нихъ въ настоящее время только два могутъ считаться подлинно великими — Θεοφάνης Грекъ и чернецъ А. Рублевъ. Однако, удѣлѣвшія въ Новгородѣ фрески Θεοφάνη не позволяютъ отнести икону Св. Троицы къ его работамъ, — остается Рублевъ, прославленный и могучій мастеръ, чья кисть могла быть достойной изобразить это видѣніе тріединаго Божества въ ангельской и земной оболочкѣ; А. Рублевъ, на нашъ взглядъ, и былъ авторомъ иконы, которую Россія чтитъ, какъ чудотворную, вотъ уже въ теченіе пяти вѣковъ.

Въ дополненіе къ этому мы можемъ прибавить еще одно соображеніе, позволяющее при изученіи иконы Св. Троицы также имѣть въ виду авторство А. Рублева.

¹ Д. А. Ровинскій первый высказалъ мысль о томъ, что икону могъ писать итальянскій мастеръ. Выводы, къ которымъ пришелъ Н. П. Сычевъ, не обязываютъ склоняться къ этому мнѣнію, хотя Н. П. Сычевъ указываетъ на Ровинскаго, какъ на тонкаго наблюдателя.

² Н. П. Сычевъ, о. с., стр. 12 (70).

³ Ibid. Мы, между прочимъ, совершенно не раздѣляемъ приведеннаго мнѣнія; на нашъ взглядъ болѣе совершенной красоты русская иконопись не знала, но мы готовы согласиться съ тѣмъ, что икона Св. Троицы не есть образецъ чистаго стили; какъ произведенія переходной эпохи, Св. Троица стилистически сложна, но ея формы сами по себѣ есть канонъ; изъ котораго слѣдуетъ исходить при оцѣнкѣ иныхъ памятниковъ этого времени.



Ангелъ, вырѣзокъ изъ Св. Троицы. (?) Новгородъ. XV в.
(Русскій Музей Имп. Александра III).

Ange, fragment d'une Ste Trinité. (?) Style de Nowgorod. XV s.
(Musée Russe Alexandre III).

Какъ видно изъ тѣхъ біографическихъ свѣдѣній, какія до насъ дошли, инокъ А. Рублевъ искони былъ стѣнописцемъ и, какъ таковой, онъ, видимо, въ совершенствѣ владѣлъ фресковой техникой, — обстоятельство, могущее сыграть извѣстную роль въ нашемъ вопросѣ. Даже по фотографіи, снятой съ иконы, видно, что Св. Троица написана довольно опредѣленной манерой, широкими и смѣлыми мазками, въ которыхъ если и есть нѣкоторая сухость, то не настолько значительная, чтобы принимать ее ко вниманію, въ особенности послѣ того, какъ икона была три раза переписана, расчищена и снова немного заправлена. Складки и пробѣла одѣяній сдѣланы по опредѣленнымъ схемамъ, извѣстнымъ тому времени; лики, если и писаны лисировкой, то, во всякомъ случаѣ, со слѣдами мазка, и ни въ какомъ случаѣ не „дымомъ“; постертые отмѣтки ликовъ также говорятъ за болѣе живописную манеру, на нашъ взглядъ, единственно возможную для этого времени;¹ широкое композиціонное построение и техника письма горы указываютъ съ извѣстной опредѣленностью на тотъ же характеръ стиля; словомъ, въ иконѣ Св. Троицы несомнѣнно просвѣчиваетъ манера стѣнописца, манера широкой компановки, смѣлаго, широкаго письма и свободной передачи пробѣловъ и складокъ; если мы къ этому присоединимъ наблюденія В. П. Гурьянова и Н. П. Сычева о рефlekсахъ въ дополнительныхъ тонахъ, то общій характеръ фресковаго стиля будетъ достаточно полнымъ. Обстоятельство это говоритъ, конечно, о вліяніи фрески на иконопись — явленіи, характерномъ для даннаго времени (см. гл. II), но все же оно отдаленно и даже немного волнующе-властно указываетъ намъ сторону, гдѣ бы мы могли искать мастера, одновременно стѣнописца и иконописца, написавшаго одну изъ лучшихъ иконъ Руси...

Если мы теперь обратимся къ анализу стиля нашей иконы, то самое бѣглое знакомство съ памятникомъ уже позволитъ намъ опредѣлить какъ эпоху, къ которой икона можетъ быть отнесена, такъ и манеру, въ которой она написана. Всѣ черты времени, черты того художественнаго движенія, которое мы можемъ назвать великимъ обще-европейскимъ возрожденіемъ, въ иконѣ Св. Троицы на лицо. Удлиненныя пропорціи, изящество чисто-эллиническихъ ритмовъ, близкое родство съ фресками Мистры, Волотова, съ живописью Италіи, въ частности родство съ ангелами иконы Чимабуе находящейся въ церкви Santa Maria Novella (Madonna Rucellai),² наконецъ, характерная для искусства Россіи этого времени зависимость отъ ритмовъ иконостаса, а также тѣсная связь манеры живописной съ манерой иконописной, — все это позволяетъ цѣликомъ включить разбираемый памятникъ въ группу художественныхъ произведеній второй половины XIV в. Правда, живописная сила иконы Св. Троицы сообщаетъ памятнику извѣстную самостоятельность и оригинальность, но, если мы примемъ во вниманіе индивидуальную мощь генія и

¹ Ср. Н. П. Лихачевъ. Манера письма А. Рублева.

² Н. П. Сычевъ, о. с., стр. 16; Venturi, о. с., V. f. 54—55.

продолжительный рост этой мощи, переходящий уже в XV вѣкъ, насъ не удивить нѣкоторая изысканность и гармоничность большая, чѣмъ это наблюдается въ искусствѣ конца предшествующаго столѣтія. Рублевъ только воспитывался и росъ въ традиціяхъ высокаго кватроченто, но ему ничто не могло препятствовать выйти до извѣстной степени изъ этихъ традицій, во всякомъ случаѣ внести оригинальность своего генія въ ту схему красоты, которую ему передали учителя. Знакомый, какъ это позволяетъ догадываться Н. П. Сычевъ, съ образцами готическаго и итальянскаго искусства, Рублевъ могъ, можетъ быть, даже сознательно предпочесть ту или иную линію, тотъ или иной жестъ, могъ выразить свою любовь и свое предпочтеніе къ нѣкоторымъ формамъ. Такъ, большее, чѣмъ это можно было ожидать, родство иконы Св. Троицы съ памятниками ренессансно-итальянскими есть, на нашъ взглядъ, плодъ индивидуальнаго художественнаго творчества Рублева.

Мастеръ ищетъ новаго языка; готика,¹ Италія² и Греція, если не прямо, то путемъ сложныхъ историческихъ воздѣйствій³ даютъ ему формы, а личный геній позволяетъ Рублеву претворить ихъ въ свой величественно-нѣжный и національный стиль. Подъ какими психическими воздѣйствіями шли такое развитіе и такое творчество, установить, разумеется, трудно, но мы не должны объ этомъ забывать, должны помнить, что самый строгій, счастливый анализъ не дастъ возможности до конца раскрыть созданія человѣческаго генія. Вотъ почему и въ иконѣ Св. Троицы всегда остается нѣкоторый остатокъ, уже неразложимый и неопредѣлимый, присутствіе котораго лишній разъ указываетъ на художественную исключительность памятника и тѣмъ самымъ даетъ намъ большее право отнести его къ работамъ кисти человѣка, о которомъ не забылъ міръ. Икона Св. Троицы произведеніе рубежа XIV—XV вѣковъ, и эта икона великое художественное произведеніе,—кто же, кромѣ А. Рублева, могъ быть ея авторомъ?

Впрочемъ, какъ бы ни рѣшался этотъ вопросъ, признаніе кисти Рублева въ иконѣ Св. Троицы не можетъ имѣть большого значенія; это скорѣе этическое желаніе, чѣмъ эстетическое; наше благоговѣніе и наша любовь побуждаютъ насъ искать связей между этимъ великимъ именемъ и этимъ великимъ памятникомъ, теченіе же исторіи не измѣнится отъ той или другой увѣренности нашей въ характеръ даннаго явленія. Не все ли равно, кто написалъ икону Св. Троицы? Не все ли равно, что написалъ А. Рублевъ? Важно лишь то, что существовалъ Рублевъ и что икона Св. Троицы была написана; и еще важно, что благодаря этимъ двумъ событіямъ русская иконопись приобрѣла въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи именно тотъ характеръ, который говоритъ о силѣ нашего художественнаго генія и о его глубочайшихъ эллинистическихъ традиціяхъ.

¹ Н. П. Сычевъ, о. с.

² Д. В. Айназовъ. Исторія русской живописи, вып. I. Спб. 1913.

³ Ср. съ мнѣніемъ Н. П. Лихачева, о. с.

Древне-русское искусство неразъ встрѣчалось съ именемъ А. Рублева на пути своего долгаго и многообразнаго роста. Вся ближайшая къ А. Рублеву эпоха отмѣчена сильными вліяніями этого мастера, дивнаго и ибжняго провидца божественныхъ сущностей. Пріавшій лучшія эллинино-византійскія традиціи, вбръный ихъ вбковымъ задачамъ, Рублевъ перенесъ черезъ грань переходной эпохи рубежа XV вѣка свое искусство и бросилъ его на долгій путь развитія, ¹ путь тяжелый, проходившій черезъ многіе соблазны времени. На нашъ взглядъ однимъ изъ этихъ соблазновъ было, если оно только вообще было, вліяніе на нашу иконопись иконописи итало-греческой. Внесъ эклектизмъ формъ и сухость духовнаго оббдѣнїя, иконопись эта, повидимому, имѣла значеніе въ исторіи древне-русскаго искусства. ² Возможно даже, что она породила цѣлую школу иконописцевъ, слѣдовавшихъ опредѣленнымъ иконописнымъ традиціямъ. Если это такъ, то значеніе А. Рублева для русскаго искусства выражается именно въ чистотѣ и сохранности вбковыхъ традицій, которыми онъ питался, которыя онъ укрѣпилъ и которыя передалъ вбкамъ. Если позже онѣ были прерваны и потомъ забыты, вина не его; владѣть формами въ теченіе двухъ вбковъ не дано никому. Жизнь неумолима и жестока, она слѣпа также; часто ею разрушается то, что служило бы вбчнымъ ея подкрѣпленіемъ. Зная это, мы должны быть особенно внимательными къ тому, чѣмъ обладаемъ. Путь нашего искусства каменистъ, и вбнецъ нашего художественнаго генія — терновый вбнецъ. Если мы не услѣдили за своимъ сокровищемъ, если мы его утери́ли и забыли, то все же мы помнимъ долины, гдѣ вбкогда, божественно-великіе, мы обладали имъ. Не слѣдуетъ ли намъ искать въ этихъ долинахъ своего утраченнаго величія, своего генія, не слѣдуетъ ли намъ возвратиться на эти поля, гдѣ даже воздухъ напоенъ лучшими воспоминаніями и гдѣ долгое молчаніе и глубокое одиночество дѣлають особенно чистыми обломки бывшей красоты? Можетъ быть, тамъ, среди чужихъ — на первый взглядъ — и мертвыхъ формъ мы найдемъ столь необходимое подлинно наше прошлое и сознаемъ, наконецъ, свою міровую роль. Искусство не родится въ одинъ день, искусству нужна жизнь и нужно прошлое: никакое искусство не живетъ безъ традицій. Гдѣ наши традиціи?

¹ Н. Пупинъ. „Русская икона“, вып. 3.

² Н. П. Кондаковъ. Иконографія Божіей Матери. Спб. 1911; Н. П. Лихачевъ. Историческое значеніе итало-греческой иконописи. Спб. 1911.

СТАРИННОЕ ЗОДЧЕСТВО ГАЛИЦИИ¹

ГЕОРГІЙ ЛУКОМСКІЙ

IV



ВЪ ТОМЪ ЖЕ порядкѣ рассмотримъ отдѣльные памятники архитектуры Львова, этой новой столицы края и древняго города Руси Червонной.

Установилось мнѣніе, что Львовъ—городъ новый и что поэтому въ немъ никакихъ старинныхъ достопримѣчательностей не имѣется. Но это ошибка. Правда, во Львовѣ нѣтъ такихъ интересныхъ, живописныхъ своей стариной улицъ и кварталовъ, какъ въ Варшавѣ, Вильнѣ, Гроднѣ, даже Сандомирѣ или Каменецѣ-Подольскѣ, но есть зато нѣкоторыя отдѣльныя сооруженія большой художественной цѣнности.

Во Львовѣ преобладаютъ кварталы, состоящіе изъ новыхъ нарядныхъ домовъ; улицы этихъ частей города прекрасно вымощены, обсажены деревьями; широкіе тротуары, прекрасные парки, особняки, новый театръ, сразу бьющее въ глаза 'благоустройство' отвлекаютъ вниманіе отъ построекъ старинныхъ, но тѣмъ интереснѣе бываетъ выискивать драгоценныя, подлинныя памятники старины, какъ бы вкрапленные въ дешевую оправу изъ новыхъ блестящихъ сооружений.

Такихъ памятниковъ во Львовѣ немало; повторяемъ, надо только къ нимъ подойти, заставить себя заинтересоваться ими. Нѣкоторые находятся тутъ же въ центрѣ города: католическій соборъ и его каплицы, особенно Боймовъ и Кампьяновъ, Валахская церковь съ часовнею трехъ святителей и при ней колокольная Корнякта, костелы Доминиканцевъ и Бернардинцевъ, старые дома (Анчовскаго, Корнякта и другіе) на рыночной и соборной площадяхъ; нѣкоторые памятники расположены въ сторонѣ отъ центра, на примѣръ, замѣчательный униатскій соборъ Св. Юра (Георгія). Львовъ значительно моложе Кракова, но все таки это городъ, который въ теченіе семи вѣковъ жилъ жизнью очень бурной и богатой.

Зиморовичъ, бургомистръ города, его поэтъ и описатель XVII вѣка, кс. Т. Юзефовичъ, каноникъ XVII—XVIII вѣка, Д. Зубрицкій и Ходыницкій, писавшіе о Львовѣ въ первой половинѣ XIX вѣка и, за послѣднее время, К. Видманъ, К. В. Распъ, С. Пепловскій и, особенно, А. Чоловскій, В. Лозинскій и І. Зубрицкій—даютъ намъ много свѣдѣній по исторіи сооружений Львова. Въ этомъ отношеніи Львову посчастливилось больше, нежели многимъ русскимъ историческимъ городамъ.

¹ См. 'Аполлонъ', 1915, № 1.



Г. К. Лукомский. Краковъ. „Миріатскій“ костелъ
(1226—1360—XV в.).

G. Loukowski. Cracovie. Eglise Ste Marie
(1226—1360—XV s.).



Г. К. Лукомский. Краковъ. Костелы св. Маріи
и св. Варвары.

G. Loukomski. Eglises de Ste Marie et Ste Barbe
à Cracovie.

Вопросъ о возникновеніи Львова и объ его первоначальномъ ростѣ долгое время составлялъ предметъ ученыхъ споровъ; даже самое мѣсто, на которомъ сначала находился городъ, было невыясненнымъ. Лишь изслѣдованія Чоловскаго установили эти данныя.

Первыя упоминанія о Львовѣ относятся къ 1259 году, когда разоренная татарами Русь стала застраиваться новыми городами. Поэтому и предполагается, что Львовъ основанъ въ 1250 году княземъ перемышльскимъ Львомъ, сыномъ Даниїла, князя и короля Руси. Всѣ памятники первоначальной древне-русской эпохи были уничтожены во время набѣговъ татарскихъ ордъ, а возникновеніе первыхъ готическихъ храмовъ (костела Р. Maryi Snieżnej) относится уже ко времени нѣмецкаго воздѣйствія.

Обиліе иноземцевъ, возводившихъ свои постройки, — армянъ (храмъ св. Анны), евреевъ, караймовъ, — мѣшало выработкѣ самостоятельной архитектурной фizioноміи города, лишила національнаго оттѣнка его первыя сооруженія. Поэтому уже тогда онъ лишь постолько былъ русскимъ, поскольку находился на Руси. Правда, здѣсь пребывалъ князь, и крѣпла церковная жизнь, а зданія строились по русскимъ способамъ, но никакого воздѣйствія на самый характеръ зодчества туземное населеніе не оказало. Воздвигнуты были православныя церкви св. Николая, св. Юрія, св. Онуфрія и — снесенныя позже — св. Θεодора, Богоявленія и другія, но ничего національнаго въ ихъ архитектурѣ не заключалось: это были все тѣ же деревянныя церкви, измѣненныя копіи которыхъ мы видимъ и теперь, напримѣръ, въ Бойковщинѣ, и конусообразныя шатры которыхъ напоминаютъ отдаленно покрытія каменныхъ аѳинскихъ церквей второго періода и грузинскія церкви. Очевидно, общій видъ города, несмотря на эти памятники, былъ международный. Одновременно съ православнымъ строительствомъ росло и католическое: доминиканскій костелъ Іоанна Крестителя — свидѣтель первыхъ лѣтъ существованія города (жена Льва была венгерка и католичка).

Послѣдующіе годы ознаменованы преобладаніемъ нѣмецкаго вліянія (готики). По смерти въ 1340 году послѣдняго князя Руси Галицкой, Георгія II, всюду выступили поляки, поддерживаемые венгерцами. Съ занятіемъ столицы, въ руки поляковъ (при королѣ Казиміръ Великомъ) перешелъ ключъ и отъ всей страны. Уничтожены были старинныя стѣны. Всѣ богатства князей достались королямъ. Но скоро пришлось защищать новозавоеванную страну отъ татаръ и другихъ народовъ. Особенно сильно разрушили, почти стерли съ лица земли Львовъ — литовцы. Въ дальнѣйшемъ было выбрано другое мѣсто, и въ 1352 году возникъ совсѣмъ новый польскій городъ, окруженный стѣнами и укрѣпленный замками (Высокимъ и Нижнимъ). Старый, русскій, городъ опустѣлъ и сталъ нынѣшнимъ Краковскимъ предместьемъ Львова. Король часто навѣщалъ Львовъ и присутствовалъ при закладкѣ здѣсь не одной постройки. Постепенно Львовъ сталъ столицею края, и XVI вѣкъ былъ эпохой его расцвѣта. На пути съ Востока на Западъ онъ служилъ мѣстомъ обмѣна

товаровъ Европы и Азіи, и къ этому времени относится возникновеніе многихъ его сооруженій.

Временныя несчастія отразились, конечно, и на состояніи нѣкоторыхъ памятниковъ зодчества, но даже послѣ огромнаго пожара въ 1525 году ¹ городъ оправился и въ теченіе XVI и XVII вѣковъ всесторонне развивался. Это время блестяще описано историками Львова Чоловскимъ и Лозинскимъ. Львовъ — говоритъ первый —,пріобрѣтаетъ видъ какой то купеческой республики, имѣющей, однако, охрану войска. Жители города — поляки, но въ характерѣ ихъ дѣятельности что то не польское. Одновременно съ коммерческими стремленіями эти жители не чужды благородства, интересуются науками, искусствами, посылаютъ молодежь для образованія въ лучшіе университеты Италіи. Отсюда — и физіономія, которую пріобрѣтаютъ постройки, лишенная строго польскаго характера и представляющая смѣсь ренесансныхъ итальянскихъ, барочныхъ нѣмецкихъ и прочихъ вліяній. ² Купецъ — одновременно докторъ философій, и вся работа его пріобрѣтаетъ чрезвычайно просвѣщенный характеръ⁴. Чувство прекраснаго въ архитектурѣ и скульптурѣ проявляется на каждомъ шагу. Лучшіе львовскіе дома, церкви и памятники относятся именно къ этому времени. Львовскіе строители, рѣзчики, ювелиры и печатники славились на всю Польшу. И во многихъ отношеніяхъ расцвѣту культуры и нѣкоторыхъ художественныхъ ремеслъ Львовъ обязанъ былъ армянамъ, соединившимся въ 1630 году въ своей вѣрѣ съ поляками.

Въ итогѣ — говоритъ Лозинскій — коренная Русь даетъ фонъ и постоянное питаніе города матеріалами, армяне придаютъ сразу всему оттѣнокъ восточнаго (форма куполовъ нѣкоторыхъ костеловъ), нѣмцы все это скрѣпляютъ, какъ желѣзнымъ кольцомъ, окружая городъ стѣнами, и своимъ четкимъ выполненіемъ и тщательностью работы способствуютъ прочному сооруженію генуэзцами — художниками ряда прелестныхъ ренесансныхъ зданій; въ такой формѣ отливалось польское искусство Львова, въ концѣ концовъ сборнаго характера, но вмѣстѣ съ тѣмъ и не лишенное своего національнаго пониманія красоты.⁴

Переходъ отъ XVI къ XVII вѣку — золотая эпоха въ исторіи Львова. Благополучіе, а вмѣстѣ съ нимъ усиленное строительство содѣйствуютъ пышному расцвѣту искусства. Богатыя одежды, прекрасная обработка залъ и жилыхъ помѣщеній свидѣлствуютъ о богатствѣ жителей. Зиморовичъ говоритъ: „Подъ такимъ ужъ небомъ и подъ такой ужъ звѣздой возникъ этотъ городъ, что какъ то невольно рождалось здѣсь стремленіе къ прекрасному. И нѣтъ ремесла, въ которомъ львовянинъ не сумѣлъ бы совершенствоваться“.

¹ По другимъ источникамъ — въ 1527 году.

² Характерны даже самыя имена горожанъ: члены семействъ Боймовъ, Кампьяновъ, Алембековыхъ, Убалдиновыхъ, Корнятковъ, Алвирзовыхъ, Гейдеровъ принадлежали, очевидно, къ разнымъ національностямъ.

Но миновали времена благополучія. Войны казацкія, осада города Магометомъ IV, правда, не увѣличавшаяся успѣхомъ, но измѣнившая роль города, ставшаго крѣпостью-твердынею, 'преддверіемъ Польши и христіанства', — отражаются и на его вѣдѣшнемъ видѣ. Въ 1658 году за свое геройское сопротивленіе врагамъ Львовъ былъ приравненъ польскимъ сеймомъ Кракову и Вильнѣ.

Однако, военная слава города добыта была цѣною многихъ разрушеній. Огромныя уплаты на военные издержки разорили горожанъ. Львовъ потерялъ значеніе торговой метрополіи. Рядомъ несчастій ознаменована и дальѣйшая исторія Львова. Здѣсь умираетъ король Михаилъ Корибутъ Вишневецкій въ 1673 году; шведы въ 1704 году окончательно подтачиваютъ матеріальныя силы города, и Карлъ XII беретъ съ боя дотолѣ непобѣдимую крѣпость.

Наконецъ, Львовъ былъ развѣчанъ и какъ крѣпость. Въ теченіе всего почти XVIII вѣка онъ представлялъ одиѣ развалины. Въ 1772 году уничтожены были всѣ его крѣпостныя сооруженія; наконецъ, онъ былъ объявленъ австрійскимъ городомъ.

Тогда то именно, для приданія городу болѣе благообразнаго вида (и, вѣроятно, по другимъ соображеніямъ), передѣланы и снесены были многія церкви и костелы.¹ Какова была степень сохранности старины, уцѣлѣвшей въ половинѣ XIX столѣтія, можно легко себѣ представить по тому, съ какою жестокостью отнеслись граждане къ сооруженіямъ, возстановленіе которыхъ потребовало бы большого труда и расходовъ. Съ неменьшею небрежностью, наскоро, были возстановлены попорченныя храмы, причемъ нерѣдко эта правительственная реставрація была вовсе не научною: все сводилось лишь къ тому, чтобы привести вѣдѣшность сооруженій въ благообразный видъ, по австрійски—элегантно, акуратно. При этомъ нѣкоторыя изъ нихъ, конечно, сильно пострадали, нѣкоторыя же лишь позже, въ концѣ XIX вѣка, были возстановлены — и тогда уже со всей научной и художественной строгостью — самими поляками на собранныя по подпискѣ деньги.

¹ Вотъ далеко не полный перечень упраздненныхъ и сломанныхъ святынь: Костелъ св. Екатерины XIV вѣка (снесенъ въ 1784 году); монастырь францисканцевъ и костелъ св. Креста XV вѣка (снесенъ въ 1878 году); костелъ св. Станислава XIV вѣка, славившійся своей готической архитектурой (разобранъ тогда же); костелъ св. Креста 1584 года, костелъ св. Духа XIV вѣка, монастырь Бонифратровъ (нынѣ военный госпиталь), костелъ Бернардинокъ, св. Войцѣха, 1606 года (военные склады), монастырь Кармелитовъ 1614 года (снесенъ въ 1889 году), монастырь Кармелитокъ 1577 года (заведеніе имени Оссолинскихъ), монастырь Мисіонеровъ 1744 года (казармы), монастырь Театиновъ 1733 года (казармы артилеріи), костелъ св. Урсулы и монастырь Доминиканцевъ 1685 года (нынѣ протестантскій монастырь), костелъ Бригадокъ (Визитокъ) начала XVII вѣка (съ 1782 года арестный домъ), костелъ св. Креста XVI вѣка (разобранъ), костелъ св. Марка XVII вѣка (снесенъ).

Изъ православныхъ и униатскихъ церквей уничтожены въ эту пору слѣдующія: ц. Богоявленія, ц. св. Ѳеодора, ц. св. Іоанна Евангелиста и монастырь Базиліанъ, ц. Благовѣщенія, ц. св. Варвары, ц. св. Креста, монастырь Базиліанокъ; изъ армянскихъ — снесены церкви св. Креста св. Якова и св. Анны (перестроена).

Обратимся теперь къ тѣмъ памятникамъ, которые дошли до насъ въ сравнительно хорошемъ состояніи; нѣкоторые случайно сохранились даже отлично.

Въ центрѣ города—рынокъ. Ратуша, украшавшая его, давно разрушена (нынѣшнее зданіе ратуши 1827—35 годовъ), но уцѣлѣли старинные дома XVI—XVII столѣтій. Нѣкоторые изъ нихъ весьма интересны. Подробнѣе мы разсмотримъ ихъ позже, говоря о гражданскомъ строительствѣ, а теперь обратимся къ находящемуся на томъ же рынкѣ значительно болѣе выдающемуся памятнику—Львовскому кафедральному собору. Соборъ основанъ, какъ было сказано, Казиміромъ Великимъ (1360—1368); съ 1404 года о немъ имѣются уже подробныя упоминанія. Построенный Петромъ Стехеромъ, законченный Іоахимомъ Промомъ и Амвросіемъ Рабишемъ, соборъ былъ возведенъ въ суровыхъ формахъ готики. Въ 1479 году онъ перекрытъ сводами, т. е. оконченъ, но его передѣлка, съ расширеніемъ въ XVIII вѣкѣ (епископомъ Сѣраковскимъ), совершенно измѣнила его видъ. Лишь главный корпусъ сохранилъ формы готики (стрѣльчатые окна, контрфорсы). Отъ пристроекъ каплицъ вся внутренность собора постепенно измѣнилась, и тѣмъ болѣе измѣнился соборъ снаружи. Прежде къ нему примыкала площадь съ мавзолеями (родъ кладбища); нынѣ изъ всѣхъ построекъ этого типа сохранилась только одна—часовня Боймовъ, стоящая уже не свободно, а по сосѣдству съ невзрачнымъ частнымъ домомъ.

Лучшую часовню, примыкавшую къ апсидѣ собора, снесли въ 1770 году для того, чтобы выравнять его планъ; часовня преграждала дорогу вокругъ него. Послѣ Сѣраковскаго 'чистку' всей площади докончилъ П. Полеевскій. Тогда же была пристроена огромная, съ прелестнымъ барочнымъ верхомъ, колокольня. Внутри соборъ остался трехнаоснымъ. Изъ часовенъ отмѣтимъ каплицы Замойскихъ, Вичацкихъ и Кампьяновъ (оконченную въ 1619 году и очень богато обработанную внутри въ стилѣ ренессанса). По наружной обработкѣ эту часовню также надо отнести къ интереснѣйшимъ памятникамъ львовскаго зодчества. На высокомъ цоколѣ изъ граненыхъ рустовъ покоятся четыре рустованныхъ же пилястра, между которыми заключены арки. Выше—дорическій фризъ и аттикъ, очень высокій, съ рѣзными изображеніями въ полѣ. Примѣчательнъ и ренессансный алтарь каплицы изъ чернаго мрамора. Внутри она покрыта богатой инкрустаціей. Къ боковымъ стѣнамъ примыкаютъ саркофаги. Лучшій воздвигнуть В. Зиморовичемъ въ 1670—80 гг., выдѣляется рѣзьбой фигуръ и изображеній на замковыхъ камняхъ арокъ. Имя зодчаго каплицы не выяснено. Вѣроятно, ее построилъ знаменитый львовскій мастеръ Павелъ Римлянинъ, авторъ колокольни Корнякта.

Каплица Боймовъ,¹ такъ называемая Ogrójsowa, примыкающая теперь вплотную къ небольшому жалкому домику, когда то, вѣроятно, стояла на свободѣ и была еще красивѣе. Но и теперь это одинъ изъ лучшихъ и едва ли не самый типич-

¹ См. рис., 'Аполлонъ', 1915, № 1.



Г. К. Лукомский. Львовъ. Костелъ Домини-
канцевъ (1749). Архит. Янъ Де Витте.

O. Loukomski. Lwow. Eglise des Dominicains.
J. de Witte, architecte (1749).



Г. К. Лукомскій. Львовъ. Кафедральный
соборъ св. Маріи (1350—1479—1776).

G. Loukomski. Lwow. Cathédrale de Ste Marie
(1350—1479—1776).

ный памятник архитектуры во Львовѣ. Основана она была въ 1609 году Георгіемъ Боймомъ, венгромъ по происхожденію, окончена Павломъ Боймомъ въ 1617 году. Въ планѣ каплица квадратная. Далѣе слѣдуетъ восьмерикъ, покрытый огромнымъ плоскимъ куполомъ, на которомъ поставленъ барабанъ изъ восьми маленькихъ колонокъ, съ коринтскими капителями, покрытый также малымъ куполкомъ, съ фигурой сидящаго Христа подъ крестомъ (Ессе Номо'). Фасадная стѣна каплицы раздѣлена антаблементомъ съ мощнымъ карнизомъ на два этажа. Коринтскія колонки, украшенные орнаментикой, поддерживаютъ кронштейны съ покоящимся на нихъ карнизомъ. Между парами крайнихъ пилястровъ въ нишахъ—статуи Петра и Павла. Надъ окнами,¹ входными дверьми и нишами—круглые медальоны; въ нихъ изображенія пророковъ; во второмъ этажѣ по серединѣ—подобіе алтаря, представляющее снятіе со креста; въ полѣ между алтаремъ и пилястрами—Страсти Господни.

Всѣ украшенія высѣчены изъ камня; въ нихъ чувствуется искусная рука. Конечно, во многихъ деталяхъ фасада виденъ уже отбѣнокъ бароко, но и излишнія мѣстами густота заполнения плоскостей лѣпкой, нѣкоторая невыдержанность стиля не мѣшаютъ всей композиціи оставаться интереснымъ мотивомъ обработки. Въ общемъ характеръ скульптуры, конечно, мало замѣтны итальянскія вліянія, да и исполнителями были выходцы изъ нѣмецкихъ странъ: Яну Шольцу приписываются наружныя работы, Пфистеру—украшенія внутренности капеллы (кесоны), и если, дѣйствительно, авторство Шольца въ отношеніи всей композиціи часовни и подвержено сомнѣнію, то все же въ характерѣ работы есть отбѣнокъ именно германскаго ренессанса.

Внутри каплица заслуживаетъ особенно внимательнаго обзора. Куполъ въ три круга покрытъ кесонами, въ глубокихъ рамахъ которыхъ помѣщены библейскія изображенія; въ нижнемъ ряду—фигуры Ветхаго Завета, въ среднемъ—кромѣ того Христосъ и ангелы, въ верхнемъ—картуши и ангелы, эмблемы. На поляхъ между кесонами помѣщены звѣзды, головки херувимовъ, львиныя маски. Бюсты святыхъ слѣданы прекрасно, въ нижнемъ кругу они модулированы болѣе реально и свидѣтельствуютъ о наблюдательности автора, какъ бы взявшаго оригиналами типы львовскихъ гражданъ (Лозинскій). Рѣзной алтарь также интересенъ; грубы детали, но композиція хороша. Здѣсь изображены: Тайная Вечеря, Распятіе, Воскресеніе Христово и т. д. Направо отъ входной стѣны—плоская рѣзба по алебастру. Здѣсь же—надгробныя надписи устроителямъ каплицы: Георгію и Павлу Боймамъ и ихъ родственникамъ.

Послѣ собора, одинъ изъ наиболѣе примѣчательныхъ памятниковъ во Львовѣ—Успенская церковь, называемая еще Валахской (Woloska cerkiew),² и ея стройная коло-

¹ Интересны «висачіе» замки арочекъ оконъ. Есть предположеніе, что прежде ихъ не было.

² См. рис., «Аполлонъ», 1915, № 1.

колыня. Зодчимъ первой былъ Петръ Барбонъ, вмѣстѣ съ Павломъ Римляниномъ и съ помощниками его Войцѣхомъ Капиносомъ и Амвросіемъ Пшихильнымъ (колоколыня, вѣроятно, построена лишь подъ наблюдениемъ Барбона). Ранѣе здѣсь же существовала деревянная церковь, сгорѣвшая въ 1527 году. На мѣстѣ ея русины поставили небольшую церковку, которая тоже сгорѣла. Тогда ее выстроили снова, а по возведеніи существующей Успенской церкви она переименована въ каплицу Трехъ Святителей. Приходится очень пожалѣть, что эта каплица, отличающаяся удивительною гармоніей частей, формъ и деталей, въ особенности куполовъ, теперь мало доступна взору,—она оказалась во дворѣ и примыкаетъ къ построенной ранѣе колоколыни. Воздвигнута она въ 1578 г. архитекторомъ Кравовскимъ. Четыре пилястра дѣлятъ ея стѣны; куполъ довольно высокъ; лучшая часть фасада — порталъ изъ колоннъ, оплетенныхъ виноградомъ, немного барочный и удивительно напоминающій обработку колонокъ украинскихъ иконостасовъ или даже церкви Рождества въ Н.-Новгородѣ. Въ 1671 г. она была отремонтована грекомъ А. Балабаномъ, почему въ обществѣ и нынѣ она называется балабановской. Успенская же церковь, построенная до колоколыни, получила осуществленіе, благодаря повсемѣстнымъ сборамъ, причемъ значительныя суммы пожертвованы были валахскими воеводами и царемъ Θεодоромъ Іоанновичемъ. Потому то, когда послѣ сорокалѣтняго строительства приступили къ освещенію церкви, въ куполѣ ея помѣстили гербы російскій и валахскій.

Фасадъ Успенской церкви, къ сожалѣнію, плохо видный вслѣдствіе тѣсноты прилегающихъ улицъ, обработанъ просто, строго; сложенъ онъ изъ дикаго камня, раздѣленъ четырьмя пилястрами и имѣетъ три совершенно лишенныхъ оконъ арки. Фризъ мощный; въ метопахъ—розетки. Колоколыня построена на средства Константина Корнякта, выходца изъ Крита, виноторговца и арендатора королевскихъ таможенъ. Въ планѣ квадратная, построенная изъ тесаного камня, колоколыня очень высока — дѣлхъ 65 метровъ. Всѣ пропорціи ея этажей очень гармоничны, — особенно хороши арки въ четверикахъ. Верхъ покрытъ барочнымъ куполомъ, а по угламъ высятся четыре витыхъ обелиска. Колоколыня была закончена постройкою въ 1580 году.¹ Куполъ ея (барочная главка и четыре обелиска) подвергнуть обновленію,

¹ Отмѣтимъ здѣсь попутно, что въ перечнѣ достопримѣчательностей Львова, появившемся въ № 38 'Архитект.-Худ. Ежепѣдльника', даны другія имена авторовъ колоколыни и церкви: П. Барбону тамъ приписывается колоколыня, а П. Римлянину — церковь. В. Лозинскій, авторъ лучшей книги объ архитектурѣ Львова XVII и XVIII вв., полагаетъ не совсѣмъ такъ, какъ приводитъ авторъ указанной статьи. Дѣло въ томъ, что участіе П. Римлянина въ сооруженіи колоколыни не только не должно подлежать сомнѣнію, но вѣроятно, что эта колоколыня, одна изъ лучшихъ въ Польшѣ, была построена именно Римляниномъ, и во всякомъ случаѣ — по его проекту. По меньшей мѣрѣ страннымъ представляется также дѣлаемое авторомъ статьи сопоставленіе Валахской церкви съ Бернадинскимъ костеломъ, имѣющимъ съ нею мало общаго. Стиль фасада послѣдняго — берлинскій ренессансъ.

вѣроятно, въ серединѣ XVIII в. И еслиobelisks могли остаться прежними, то, конечно, самая глава была новою. Павлу Римлянину, считающемуся ученикомъ и послѣдователемъ Петра Барбона, приписываются и костелъ Бернардинцевъ¹ (кроме фасадаго фронтона?), и описанная нами каплица Кампьяновъ.

Но если послѣдняя представляетъ цѣльное произведение, то нельзя того же сказать объ Успенской церкви, построенной, очевидно, на основѣ византийскаго храма и сохранившей поэтому общія массы не ренесансныя, равно какъ и Бернардинскій костелъ, удержавшій, несмотря на позднѣйшую декорровку, готическій обликъ всей своей массы. Въ этихъ сооруженіяхъ въ стилѣ ренесанса—лишь детали и внутренняя обработка; все остальное—соединеніе разныхъ стилей, что, конечно, въ ущербъ цѣльности композиціи, но зато дѣлаетъ внѣшній обликъ болѣе живописнымъ. При этомъ въ Бернардинскомъ костелѣ—смѣшеніе, въ сущности, наибольшее: готическая основа, ренесансная обработка (къ тому же ренесансъ и итальянскій, и нѣмецкій), барочныя детали, наконецъ, остатки крѣпостныхъ стѣнъ и башенъ по соседству—все это содѣйствуетъ образованію очень любопытнаго въ своемъ родѣ цѣлаго.

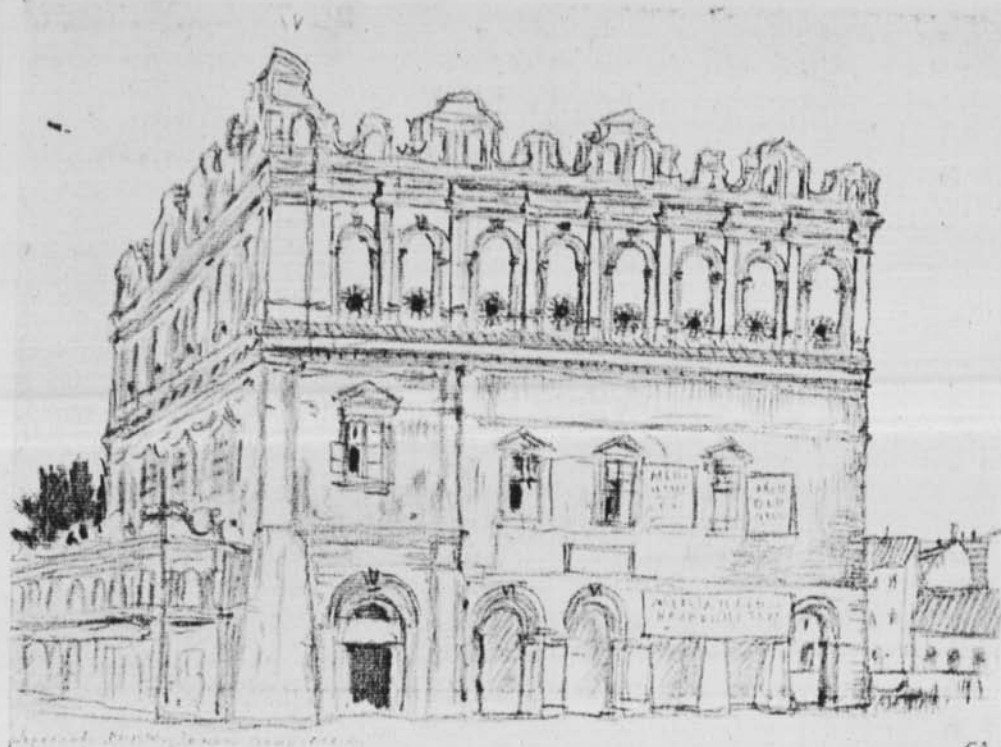
Возвращаясь къ Валахской церкви, закончимъ ея описаніе словами В. Лозинскаго: «Особенный видъ у этой церкви: безъ фасада, безъ портала, такъ какъ только низкія, тѣсныя двери ведутъ въ нее, какъ будто въ обычную маленькую квартиру,—выходящая на узенькую улицу и примыкающая къ домамъ, эта церковь, тѣмъ не менѣе, сразу обращаетъ на себя вниманіе, какъ ни одинъ другой храмъ Львова, своею мощной, каменной стѣнной, прелестно покрытой налетомъ времени, полной благородныхъ линій и монументальности. Почти не видно трехъ куполовъ; улица слишкомъ узка, но отъ этого церковка только выигрываетъ, такъ какъ, пожалуй, проблема соединенія этихъ куполовъ съ крышей наименѣе разрѣшена. Изъ четырехъ пиластровъ—два болѣе широкаго: именно крайніе болѣе мощны; между ними три слѣбныхъ арки; мощный фризъ перекрываетъ все сооруженіе. Входъ внутрь церкви—черезъ небольшое, покрытое крестовымъ сводомъ помѣщеніе, надъ которымъ поднимается одинъ изъ куполовъ. На четыре среднихъ тосканскихъ столба опирается средний куполъ; надъ апсидой подымается третій.

Такимъ образомъ, этотъ трехкупольный храмъ ставропигійнаго братства, подлежащій вѣдѣнію непосредственно антиохійскаго патріарха, является выдающимся образцомъ церковнаго строительства.

Съ именемъ того же зодчаго, который участвовалъ въ постройкѣ Успенской церкви, соединяется другое его созданіе—костелъ Бернардинцевъ. Началась постройка его въ 1600 г.; въ 1630 г. онъ былъ освященъ.² Основанъ былъ костелъ Андреемъ Одровонжемъ, послѣ пожара, уничтожившаго прежній деревянный храмъ.

¹ См. рис., «Аполлонъ», 1915, № 1.

² П. Римлянинъ умеръ до окончанія постройки, въ 1618 году.



Г. К. Лукомскій. Ярославъ. Замокъ Острожскихъ.

G. Loukomski. Jaroslavl. Palais Ostrojsky.

Основа костела выдержана въ ренесансѣ. „Щипецъ“ (фронтонъ), выросшій на готической основѣ, обработанъ умѣло и обильно украшенъ. Фасадъ дѣлится на три яруса. Нижний—равенъ всей ширинѣ костела (съ боковыми нефами), средній снабженъ по бокамъ консольными щитами. Парные пилястры украшаютъ первый ярусъ, одиночные—второй. Еще интереснѣе обработка задняго фасада. По серединѣ торцовой стѣны, между нефами и апсидной частью—возвышается полуцилиндрическая башня съ бойницами, предназначавшаяся для защиты отъ непріятеля. Очень красивы детали этого аттика.

Внутри костелъ такъ заполненъ всякими украшениями, что трудно прослѣдить его архитектуру. Шесть столбовъ отдѣляютъ главный нефъ отъ боковыхъ. Хоры покоятся на аркадахъ. Внутри наиболѣе интересны stalles, одинъ изъ лучшихъ въ Польшѣ, не уступающій stalles костеловъ въ Бѣчѣ и даже нѣкоторыхъ краковскихъ, ломжинскихъ и кѣлецкихъ. Ихъ барочная композиція и тонкая художественная отдѣлка отличаются изумительной красотой. Увѣнчаны онѣ сильнымъ,

переходящимъ въ балдахинъ карнизомъ, украшеннымъ горельефомъ. Всюду богатѣйшій орнаментъ, множество фигурныхъ изображеній, головокъ, бюстовъ. Все поражаетъ богатствомъ работы. Хотя въ цѣломъ сидѣнія выполнены въ барокко, нѣкоторыя детали ихъ почерпнуты изъ лучшихъ формъ ренессанса. „Къ сожалѣнiю,—говоритъ Вл. Молчанскій,—неизвѣстны ни артисты-художники, въ головахъ которыхъ созрѣлъ проектъ этихъ stalles съ ихъ дивными деталями, ни рѣзчикъ, не менѣе талантливо ихъ выполнившiй“.

Костелъ Бернардинцевъ сталъ служить образцомъ почти всѣмъ костеламъ, какіе возникали послѣ него во Львовѣ; особенно костелы Іезуитскій и Кармелитскій, въ своемъ основномъ характерѣ, относятся именно къ этому типу. Близъ костела—монастырь съ его живописными стѣнами. Стѣны эти соединялись съ башнями и стѣнами города и составляли хорошія оборонительныя укрѣпленія.

Вблизи Бернардинскаго костела въ 1906 г. восстановлена была башня XV вѣка, одна изъ немногихъ въ ряду „высокихъ“ стѣнъ, уцѣлѣвшихъ послѣ уничтоженія львовской крѣпости. Башня представляетъ интересъ, какъ типъ военного строительства Польши XV вѣка.

Упомянемъ еще объ одномъ произведеніи Павла Римлянина — костелѣ Бенедиктинокъ (много разъ реставрованномъ). Основанъ былъ костелъ въ 1595 году. Прекрасна и башня этого костела, близъ монастыря Бенедиктинокъ, также произведение Павла Римлянина. Интересна аттика башни съ фигурами, особенность польскаго ренессанса. Пилястры и фризы съ триглифами напоминаютъ основы зодчества П. Римлянина. Больше слѣдовъ творчества П. Римлянина—въ самомъ монастырѣ, гдѣ сохранились сѣни и обработка зала перваго этажа. Аркада входа и сѣни—очаровательный примѣръ архитектуры XVI вѣка, при этомъ очень оригинальнаго конструктивно (опора сводовъ на одномъ столбѣ).

Сооруженій гражданскихъ XVI вѣка не оставилъ во Львовѣ никакихъ, если не считать портала „Рѣчи Посполитой“ съ пышными барочными формами.

Прежде чѣмъ перейти къ описанію памятниковъ католической барочной архитектуры XVIII вѣка, намъ остается упомянуть о болѣе древнихъ сооруженіяхъ, но иного культа и національной окраски: именно, объ армянскомъ храмѣ, почти современномъ постройкѣ собора, и еврейской синагогѣ „Золотой розы“. Правда, армянская „катедра“, построенная по типу знаменитой церкви въ Ани, подвергалась значительнымъ преобразованіямъ, такъ что, въ теперешнемъ ея видѣ, лишь съ трудомъ можно выяснитъ первоначальныя ея части, но трудъ этотъ зато вознаграждается, такъ какъ нѣкоторые, еще уцѣлѣвшіе, фрагменты указываютъ на весьма оригинальное цѣлое въ духѣ восточной, православной архитектуры.

Во Польшѣ, какъ извѣстно, армяне появились впервые еще очень давно, въ 1062 г., т. е. вскорѣ послѣ паденія Ани въ Арменіи, этого богатѣйшаго города, имѣвшаго, по словамъ описателей и изслѣдователей, до 1001 церкви на 100.000 се-

мействъ. Часть выходцевъ основалась въ Каменцѣ-Подольскомъ, часть—въ Кіевѣ и Львовѣ, гдѣ былъ даже епископъ армянскій.

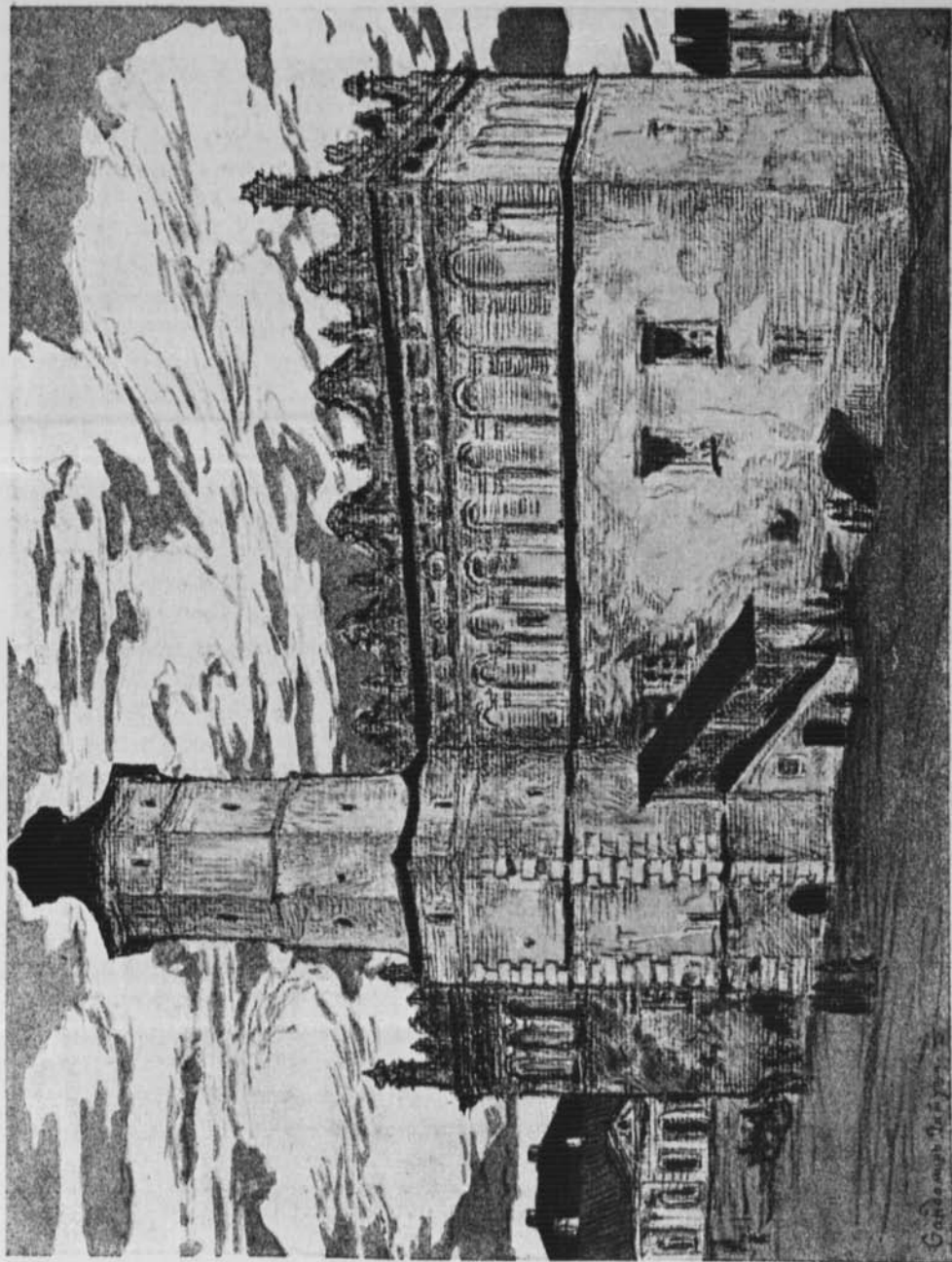
Теперь во Львовѣ остались лишь слѣды былой культуры армянъ. „Катедра“—рядъ архитектурныхъ нагроможденій: монастырь, помѣщеніе для священнослужителей и т. д. Среди всего этого поднимается храмъ. Дворъ выложенъ надгробными плитами; передъ бывшимъ архіепископскимъ дворцомъ—статуя св. Христофора; башня на углу покрыта явно византійскимъ куполомъ. Основатели армянскаго кафедральнаго собора—Шаханшахъ и Панссіанъ Ампрагаміанцъ; построилъ храмъ по указаніямъ основателей, какъ это ни странно, нѣмецъ Doring (въ 1437 г.). Три апсиды—несомѣнно XV вѣка; готика дала крыльца, ренесансъ—общее покрытие, рококо XVIII вѣка—алтари. Таковъ этотъ соборъ теперь.

Синагога „Золотой Розы“ основана въ 1582 году; построена Павломъ Счастливымъ, но теперь это сооруженіе, подвергнувшееся многимъ измѣненіямъ, имѣетъ только историческое значеніе.

Переходя къ эпохѣ бароко, нельзя согласиться съ тѣмъ, что въ это время „были созданы во Львовѣ постройки, болѣе выдержанныя, хотя и менѣе оригинальныя“, какъ говорить Лозинскій, а за нимъ повторяютъ и теперешніе описатели Львова. Напротивъ, если костелъ Доминиканцевъ—вполнѣ „общее мѣсто“ въ исторіи бароко, и подобные храмы можно увидеть и въ Тиролѣ, и въ Италіи, и во многихъ другихъ мѣстахъ (напримѣръ, въ Вюрцбургѣ есть удивительно похожій храмъ), то соборъ св. Юра или, какъ увидимъ, ратуша въ Бучачѣ представляются въ высокой степени самобытными произведеніями, свидѣтельствующими о дарованіи строителя этихъ барочныхъ храмовъ Яна Де Витте (онъ же строитель почаевской лавры, бердичевского монастыря и, можетъ быть, кременецкихъ костеловъ) и объ оригинальности намѣренія ихъ основателей, графовъ Николая и Юсіфа Потоцкихъ. Кромѣ того, въ барочныхъ постройкахъ Львова есть, несомѣнно, много національнаго, польскаго, отличающаго эти сооруженія отъ подобныхъ же, напримѣръ, въ Италіи, всегда болѣе строгихъ или пропорціональных. Дѣйствительно, правъ Лозинскій, что львовскіе храмы бароко напоминаютъ фасадами своими какія то огромныя „триумфальныя арки для въѣздовъ“. Пышность, помпезность и какой то специфически польскій пафосъ, типично „панскій“, даже скорѣе именно магнатскій жестъ—особенно характерны для композиціи фасадовъ этихъ храмовъ.

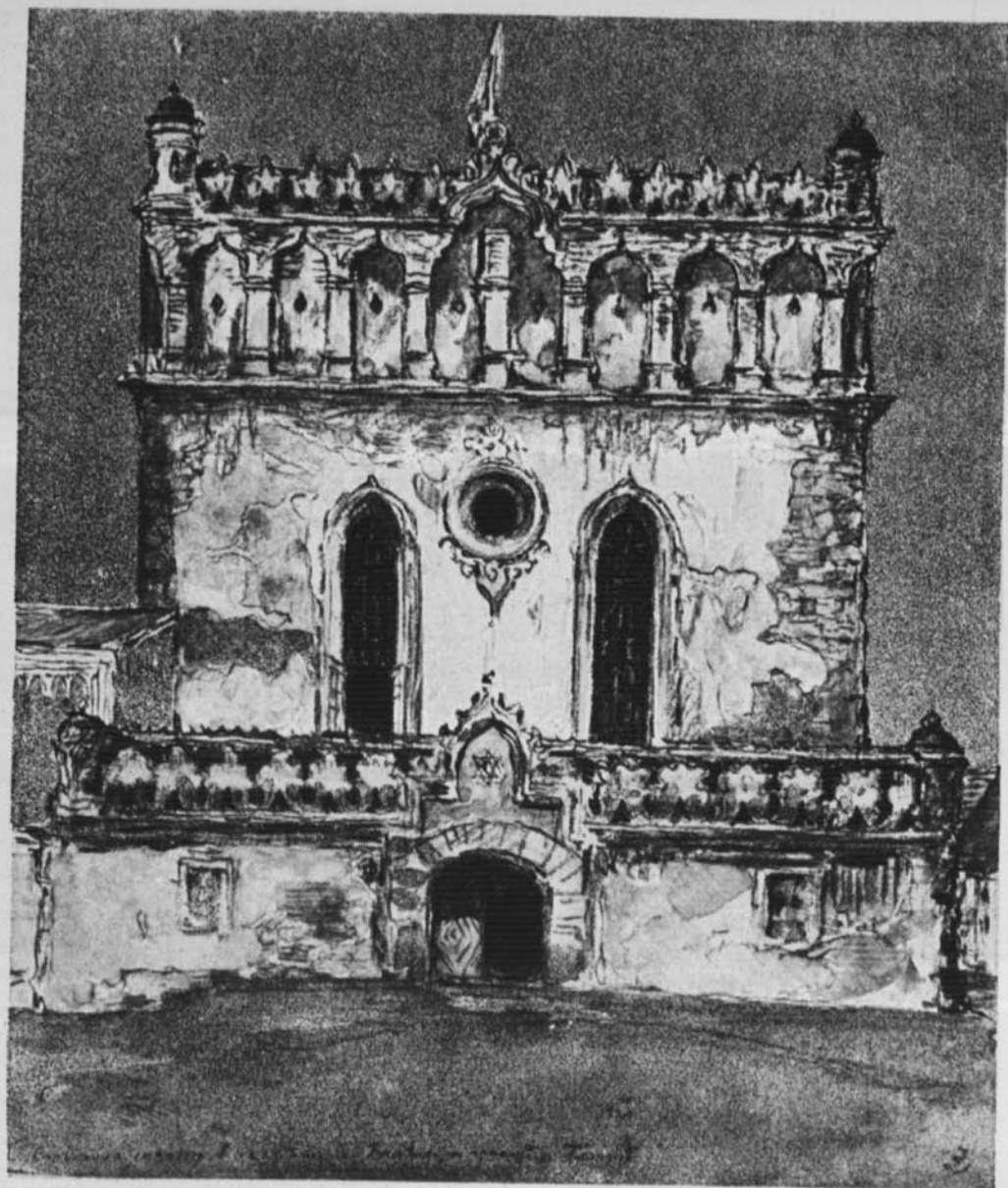
Къ наиболѣе раннимъ костеламъ въ стилѣ бароко надо отнести костелы первой половины XVII вѣка (это строгое, римскаго оттѣнка, бароко), костелы Іезуитовъ и Кармелитокъ,¹ нынѣ каплица римско-католической семинаріи. „Фасады ихъ—говоритъ Dr. Jan Vilusz—повторяютъ распространенную схему, которую еще во время ренесанса ввелъ Антоніо-да-Сангалло и которой Виньола и Джакомо-делла-Порта придали въ церкви „Il Gesu“ барочныя формы. Прекрасны волюты контрфоновъ,

¹ Костелъ этотъ былъ основанъ Яковомъ Собѣскимъ, каштеляномъ краковскимъ, въ 1644 г.



Г. К. Лукомский. Сандомир. Ратуша XVI в.,
на месте бывшей готической ратуши.

Г. Лукомский. Сандомир. Hôtel de ville du XVI s., à la
place de l'ancien hôtel de ville gothique.



Г. К. Лукомскій. Гусятинъ. Синагога.

G. Loukomski. Goussiatine. Synagogue.

всѣ пропорціи фронтона и детали каплицы. Каплица эта чрезвычайно напоминаетъ церковь св. Сусанны въ Римѣ (Carlo Maderna). Позднѣе въ строительствѣ бароко замѣчается удаленіе отъ римскихъ прообразовъ и приближеніе къ австрійскимъ и баварскимъ образцамъ, въ которыхъ все же еще чувствуются традиціи готики. Таковы костелы Кармелитовъ и Маріи Магдалины, второй половины XVII вѣка. Первый былъ основанъ въ 1634 г. Александромъ изъ Острога, княземъ Заславскимъ, и окруженъ крѣпостными стѣнами. Второй основанъ въ 1600 г., перестроенъ въ XVII вѣкѣ; башни его отреставрованы въ 1890 году. Главными мотивами здѣсь являются башни, входящія въ фасадъ.¹

Къ тому же нѣмецкому прообразу относится и такой типъ барочнаго храма, въ которомъ фасадъ имѣетъ значеніе цоколя колокольной башни, поставленной на оси фасада. Костелъ Сакраментокъ начала XVIII вѣка представляетъ этотъ вариантъ. Фасадъ его очень гармониченъ. Храмъ имѣетъ прелестный силуэтъ и изящную обработку внутри. Заложень онъ въ 1718 г. Ст. Лещинскимъ и Е. Четвертинской, оконченъ лишь въ 1881 году.

Вѣнцомъ барочныхъ построекъ², говоритъ J. Vilusz, являются костелъ Доминиканцевъ и церковь св. Юра,³ воздвигнутая около 1750 г. Оба храма отличаются такою монументальностью и производятъ такое огромное впечатлѣніе, что могутъ быть вполне приравнены къ лучшимъ постройкамъ бароко, которыми славятся нѣкоторые европейскіе города (Мюнхенъ, Инсбрукъ, Вюрцбургъ). Есть общее въ планировкѣ этихъ двухъ сооружений: центральность плана. Но въ Доминиканскомъ костелѣ—планъ овальной формы, а въ соборѣ св. Юра—крестовый.

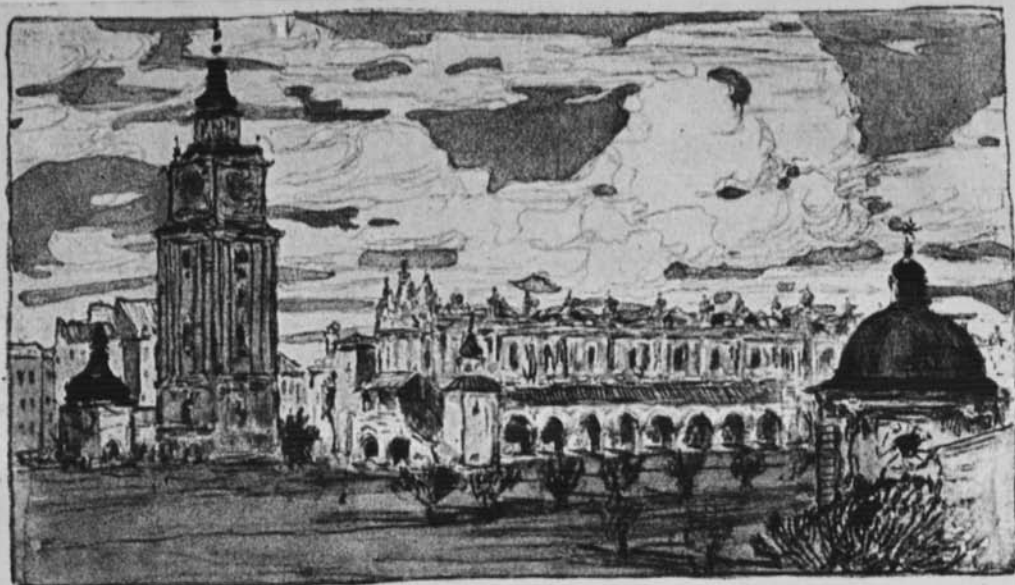
Куполы мощно и высоко поднимаются надъ фасадами, пышно украшенными колоннами, лоджами, балконами; аттики уставлены вазами и множествомъ фигуръ, очень выразительныхъ. Надъ центромъ портала Доминиканскаго костела—огромная чаша св. Даровъ съ лучами, верхъ портала собора св. Юра украшенъ прекрасно выполненной статуей святого. Куполъ перваго храма, овальный въ планѣ, высокъ; куполъ второго храма, на четверикѣ барабана, скорѣе плоскій, приплюснутый, менѣе изящный.

Внутри—такое же богатство архитектуры, какъ и снаружи, особенно въ Доминиканскомъ храмѣ. Красивое зданіе этого костела, къ сожалѣнію, трудно разсматривать изъ за скученности соседнихъ кварталовъ. Онъ былъ построенъ,³—по инициативѣ и на средства гетмана войскъ королевскихъ Юсифа Потоцкаго, архитекторомъ

¹ Стремленіе въ высь преобладаетъ еще надъ любовью къ землѣ,—башни явный пережитокъ готики; ренесансные и барочные храмы уже были лишены этихъ двухъ башенъ, столь укоренившихся въ барочныхъ костелахъ всего Сѣвера Германіи, Польши, особенно Литвы.

² См. рис., „Аполлонъ“, 1915, № 1.

³ Прежде стоявшій на этомъ мѣстѣ готическій костелъ былъ разобранъ въ 1748 году. Послѣ пожара 1778 года барочный костелъ былъ снова отреставрованъ, въ 1865 году къ нему была пристроена съ лѣвой стороны колокольня, служащая и входомъ въ монастырь Доминиканцевъ.



Г. К. Лукомскій. Краковъ. Сукенницы,
башня ратуши и кост. св. Войцѣха.

G. Loukomski. Cracovie.
Le Marché.

Яномъ Де Витте, позже ставшимъ генераломъ артилеріи и комендантомъ Каменецъ-Подольска, — по типу собора св. Петра въ Римѣ, съ центральною частью въ формѣ эллипса, съ немного вытянутымъ четырехугольнымъ пресбитеріемъ и нѣсколько выступающими по бокамъ капеллами, къ которымъ примыкаютъ еще по двѣ меньшія. За алтаремъ—четырехугольный придѣлъ. Ионическія колонны украшаютъ выступъ фасада, покрытаго фронтономъ, также эллипсоиднымъ въ силуэтѣ. Въ тимпанѣ его надпись „Soli Deo Honor et Gloria“—девизъ Доминиканцевъ. Два ряда этихъ колоннъ внутри поддерживаютъ куполъ съ фонаремъ. Прелестенъ балконъ надъ входной дверью, поддерживаемый очаровательными кронштейнами. Необычайно милы маленькіе колѣнопреклоненные ангелы на фронтонахъ, поставленные по бокамъ чаши со св. Дарами.

Если каплица Боймовъ—самое оригинальное зданіе во Львовѣ, то соборъ св. Юра—несомнѣнно, самое красивое. Высоко на холмѣ рисуются его очертанія и видны издали почти со всѣхъ сторонъ. Торжественнымъ акордомъ звучатъ всѣ его массы, величественный видъ имѣетъ силуэтъ.¹

Въ стилѣ барокко выдержаны не только фасады собора, но и вся лѣстничная тераса, и ограда, и прилегающіе дома. Балюстрада лѣстницы украшена статуями

¹ Первою церковью на этомъ мѣстѣ былъ деревянный храмъ монаховъ Базиліанскаго ордена. Въ 1746 году епископъ львовскій Атаназій Шептицкій заложилъ фундаментъ современнаго прекраснаго зданія; окончень постройкой соборъ при Львѣ Шептицкомъ.

римскихъ папъ, церковная ограда—вазами съ изображеніемъ пламени и каменными фонарями; вазы очень напоминаютъ тѣ, что украшаютъ терасу бывшего кремне-нецкаго лица и Почаевской лавры. Къ сожалѣнію, внутренность собора портитъ поздняя живопись (1876 года). Иконостасъ—тоже въ стилѣ рококо. Изъ окружающихъ сооружений особенно красивъ дворецъ митрополита (къ сожалѣнію, неважно возобновленный въ 1885 году). Соборъ, тераса и нѣкоторыя изъ прилегающихъ построекъ—все это произведенія величайшаго художника бароко, Де Витте, своего рода Растрелли Польши.

Позднѣйшая классическая эпоха въ львовскомъ церковномъ строителствѣ не выразилась ни въ одномъ достойномъ упоминаніи примѣрѣ. Ни костеловъ въ стилѣ Louis XVI, подобно варшавскимъ прекраснымъ костеламъ въ этомъ родѣ, ни ампирныхъ сооружений, какъ, напримѣръ, виленскій римско-католическій кафедральный костелъ, не возникло во Львовѣ. Слишкомъ тревожна для Польши и неопредѣленна была эта эпоха, чтобы строительство могло здѣсь развиваться свободно. Да и въ гражданскихъ постройкахъ той поры мы не видимъ ничего особенно художественнаго. Есть два-три общественныхъ сооружения да нѣсколько особняковъ, но относящихся уже къ эпохѣ поздняго классицизма и не очень любопытныхъ.

V

Въ области гражданскихъ сооружений во Львовѣ удѣлѣно немало образцовъ, представляющихъ выдающуюся художественно-историческую цѣнность. На рыночной площади, у католическаго собора—рядъ „kamienic“, домовъ-особняковъ XVII вѣка. Правда, по красотѣ и оригинальности всѣ они уступаютъ домамъ на площадяхъ въ Казимержѣ, въ Сандомирѣ; даже „Stare miasto“ въ Варшавѣ общимъ своимъ видомъ производитъ, пожалуй, большее впечатлѣніе; но и во Львовѣ есть три-четыре дома, весьма примѣчательныхъ.

Вспомнимъ время наибольшаго расцвѣта жизни города и его строительства. Вспомнимъ ряды богатыхъ „патриціевъ“ Львова—фамиліи, то наполовину армянскія, наполовину польскія, то наполовину венгерскія, наполовину нѣмецкія; ихъ особняки и представляютъ для насъ немало любопытнаго.

Домъ № 4 на площади построенъ былъ въ началѣ XVII вѣка архитекторомъ Красовскимъ, для патриціанки Софіи Ханловой (Ханло) и потомъ перешелъ въ собственность секретаря Яна Собѣскаго, д-ра Анчовскаго. Весь фасадъ его покрытъ гранитными рустами. Особенно богато отдѣланы порталы входныхъ дверей, и великолѣпенъ изящный аттикъ, на которомъ стоятъ обелиски, изображенія львовъ и волюты, высѣченные изъ камня.

Сосѣдній домъ, № 3, XVIII вѣка, интересенъ фигурными кронштейнами, поддерживающими балконы. Далѣе—домъ № 6, построенный въ 1580 году Корнякомъ,

по проекту архитектора Петра Барбона, и называемый 'Kamienica Królewska', а прежде 'Kamienica Melhior-Hazowska', по имени бывшего владѣльца этого мѣста Melhiora Naza.¹

Фасадъ дома ренессансный, съ плоскими рустами. Парапетъ состоитъ изъ ряда оригинальныхъ каменныхъ статуй-кариатидъ, которыя поддерживаютъ фризъ; на послѣднемъ—статуи, свободно стоящія и родъ акротеріевъ и дельфиновъ. Окна обоихъ этажей снабжены богатыми наличниками, съ украшеніями: въ тимпанахъ—головки, въ филекахъ—фестоны изъ фруктовъ и цвѣтовъ. Порталь входныхъ дверей окруженъ коринтскими колоннами и увѣнчанъ фестонами.

Интересна обработка дома № 23, на рыночной площади, построеннаго В. Шольцемъ. Въ первомъ этажѣ—рустованные пилястры, во второмъ и третьемъ—послѣдовательно: іоническіе и коринтскіе. Наличники въ стилѣ ренессанса. Особенно любопытна фигура, лежащая на доскѣ, на отступѣ, на углу третьяго этажа.

Хотя большинство остальныхъ домовъ попорчено за послѣднее время разными передѣлками и приспособленіями нижнихъ этажей подъ магазины, но на нихъ стоитъ вкратцѣ остановиться.

Домъ № 2, на углу Доминиканской улицы,—одинъ изъ лучшихъ въ городѣ. Это образецъ ренессанса XVII вѣка. Порталь, со стороны рынка, покрытъ былъ богатой рѣзьбой; часть ея уцѣлѣла донынѣ. Въ первой половинѣ XVII вѣка онъ принадлежалъ итальянцу Роберту Бандинелли,² внуку извѣстнаго скульптора В. Бандинелли, автора 'Геркулеса' на площади della Signoria во Флоренціи.

Домъ № 9, такъ называемая 'архіепископская каменица', былъ прежде дворцомъ римско-католическихъ епископовъ. Зданіе, находившееся прежде на этомъ мѣстѣ, было сломано епископомъ Гроховскимъ въ 1630 году, и имъ же возведенъ донынѣ стоящій домъ, о чемъ сохранявшаяся до 1844 года табличка и оповѣщала. Въ домѣ было 68 комнатъ, двѣ залы. Здѣсь, въ залѣ, выложенной золотыми кафлями, останавливались часто короли Польши. Здѣсь умеръ и Михайлъ Вишневецкій. Третій этажъ надстроилъ Пиштекъ въ 1845 году и одновременно отреставроваль два нижнихъ этажа.

Домъ № 10 основанъ въ 1695 году; въ XVIII вѣкѣ онъ былъ передѣланъ въ стилѣ бароко. Это бывший дворецъ Любомирскихъ. Здѣсь жили губернаторы (первый австрійскій губернаторъ гр. Пергенъ). Домъ № 14, съ гербомъ Венеціи надъ входомъ,—1600 года. Фасадъ его выложенъ изъ камня, рустами; принадлежалъ Massari, консулу Венеціи во Львовѣ. Домъ № 28—съ прекрасной лѣпкой и над-

¹ Въ 1623 году К. Корнякъ пожертвовалъ этотъ домъ ордену кармелитовъ, которые продали его въ 1640 году отцу короля Яна Собѣскаго; послѣдній, получивъ домъ въ наслѣдство, владѣлъ имъ до своей смерти. Позже домъ перешелъ во владѣніе Ржевусскихъ, продавшихъ его гр. Ходкевичу, отъ котораго онъ перешелъ къ гр. Понинской. Нынѣ домъ принадлежитъ магистрату города, рѣшившему его выкупить, какъ памятникъ о королѣ Янѣ III Собѣскомъ.

² Бандинелли—основатель почты во Львовѣ (въ 1627 году).

НЕТ ФОТОГРАФИИ

Г. К. Лукомскій. Бѣчь. Костель и ратуша.

G. Loukomski. Vue de Biecz.

писями портала; на фасадѣ, XVIII вѣка, сохранились еще готическія детали (двери); сѣбѣ также готическія. Домъ № 29—съ воротами Андреоли—XVII вѣка, поставленъ былъ на мѣстѣ дома Кампьяновъ, который позже принадлежалъ бургомистру, порту и герою Львова Зиморовичу; теперь здѣсь возвышается 'каменица', построенная Ф. Корытовскимъ. На Русской улицѣ, домъ № 20 очень интересенъ по обработкѣ фасада, къ сожалѣнію, попорченнаго. Большая часть орнаментики (обработка оконъ, дверей) уничтожена.

Изъ позднѣйшихъ построекъ, если говорить вообще объ архитектурѣ Львова, приходится упомянуть о построенномъ въ 1855—63 г.г. огромномъ домѣ инвалидов, хотя романскій стиль этого зданія и производитъ нѣсколько жесткое впечатлѣніе. Величественный фасадъ зданія сейма, въ стилѣ вѣскаго ренессанса (1877—81), уже совсѣмъ не можетъ быть отнесенъ къ числу построекъ подлинно художественныхъ.

Таковы памятники архитектурной старины Львова отъ XIV по XIX вѣкъ, удѣлѣвшіе, попорченные или только недавно сломанные.

VI

Для дальнѣйшаго разсмотрѣнія памятниковъ галиційской архитектуры намъ надо было бы продолжать этотъ обзоръ, описывая художественно-историческія сооруженія по городамъ. Дѣйствительно, многіе изъ нихъ такъ интересны и богаты архитектурными сокровищами, что такой способъ описанія напрашивается

самъ собой. Ярославъ, Пшеворскъ, Ржешовъ (Ряшевъ), Бучачъ, Бѣчъ, Тарновъ, Висничъ, Перемышль, Галичъ, Бржежаны (Бережаны), Тернополь — все это города, которые даютъ обильный матеріалъ для изслѣдователя зодчества. Но, къ сожалѣнію, предѣлы настоящаго очерка заставляютъ отказаться отъ такого метода, и мы ограничимся разсмотрѣніемъ только лучшихъ въ художественномъ отношеніи или чѣмъ либо инымъ замѣчательныхъ построекъ. Зато, сокращая такимъ путемъ предѣлы описанія, мы получимъ возможность дать болѣе выпуклое представленіе о всѣхъ родахъ и стиляхъ строительства. Передъ нами пройдутъ отдѣльно замки и крѣпости, костелы и ратуши, дворцы и городскіе дома, и, наконецъ, совершенно отдѣльно мы разсмотримъ строительство чисто-русинское, народное, православное — строительство деревянныхъ церквей, какъ то отдѣльно, особнякомъ, и развивавшееся въ теченіе многихъ вѣковъ. Конечно, Краковъ и Львовъ, двѣ сокровищницы искусствъ, нужно было выдѣлить изъ общаго описанія: ихъ монументальныя сооруженія стоятъ на особомъ мѣстѣ, хотя и являются типичными для края. Такъ, костеловъ, подобныхъ готическимъ костеламъ Кракова и отчасти Львова, почти вовсе нѣтъ въ маленькихъ городахъ Галиціи; вліяніе готики распространилось больше къ сѣверо-востоку, въ русскую Польшу. Также и эпоха ренесанса проявила себя въ странѣ лишь въ видѣ немногихъ богатѣйшихъ дворцовъ (Подгорцы, Голуховъ, Жолква, Ланцутъ, Висничъ).

Однако, выбирая отдѣльныя сооруженія изъ всѣхъ городовъ Галиціи и описывая строительство края по типамъ, можно сдѣлать исключеніе въ отношеніи Ярослава. Многочисленные памятники архитектуры его съ трудомъ поддадутся изыятію и подведенію подъ общіе типы строительства Галиціи. Здѣсь почти такъ же много самостоятельныхъ чертъ зодчества, какъ и во Львовѣ. Къ сожалѣнію, древнѣйшія постройки этого историческаго города до насъ не дошли. Но, начиная съ XVI вѣка, мы видимъ въ Ярославі не мало первоклассныхъ сооружений.

Костель св. Маріи, въ стилѣ богатаго поздняго ренесанса, съ двумя огромными башнями, возвышается надъ всѣмъ городомъ. Къ нему почти примыкаетъ огромный домъ инвалидовъ, рядъ часовенъ, построекъ, и въ общемъ получается подобіе того, что представляетъ Вавель для Кракова. Далѣе идутъ рынокъ — украшеніе города, такъ называемый замокъ кн. Острожскихъ (см. рис. стр. 32) съ типичнымъ для польскаго ренесанса аттикомъ, костель св. Анны, барочный порталъ котораго является однимъ изъ лучшихъ созданій барочныхъ мастеровъ, дворъ по-іезуитскаго, «кваторъ», церковь съ барочнымъ фронтономъ, отличный домъ на улицѣ Собѣскаго, съ огромными, плавно закругляющимися частями какъ бы разорваннаго фронтона, соборъ («фага»). Все это дѣлаетъ Ярославъ однимъ изъ интереснѣйшихъ городовъ Галиціи. Окружали его нѣкогда стѣны съ башнями. Нѣкоторыя изъ нихъ сохранились. Напримѣръ, при стѣнахъ, окружающихъ нынѣ костель св. Михаила, уцѣлѣли такія башни (XVI—XVII вѣковъ) и онѣ представляютъ огромный интересъ своими расширяющимися вышками.

Мы такъ подробно остановились на выясненіи типовъ церковнаго каменнаго строительства Галиціи (будь то католическіе или униатскіе храмы), что теперь, при обзорѣ провинціального строительства, намъ не придется говорить пространно. Здѣсь въ концѣ концовъ (какъ, напримѣръ, и въ Ярославѣ) все тѣ же типы основательно передѣланной готики, тѣ же, но болѣе простыя и бѣдныя, формы ренесанса и бароко, причемъ въ глухой провинціи формы эти теряютъ свою чистоту и становятся подчасъ курьезными.

Отмѣтимъ, кстати, костелъ Бернардинцевъ въ Пшеворскѣ съ прелестнымъ барочнымъ фронтономъ, изгибающимся на три стороны. Въ сущности, готическій костелъ получилъ здѣсь лишь барочный уборъ, но онъ отъ этого не пострадалъ нисколько, а самъ по себѣ фасадъ и поднимающійся ярусами фронтонъ приобрѣли пріятныя формы. Нельзя не упомянуть еще о примѣчательной 'фарбѣ' въ Жолквѣ, основанной въ 1604 году Станиславомъ Жолкевскимъ и построенной въ прекрасныхъ пропорціяхъ; въ 1677 году костелъ этотъ перестроилъ Янъ Собѣсскій, украсившій сооруженіе живописными фресками и скульптурами, сохранившимися донинѣ. Въ 1741 г. кн. Радзивилъ устроилъ здѣсь монастырь. Въ Жолквѣ есть еще другой прелестный костелъ и монастырь Доминиканцевъ, а также церковь и монастырь Базиліанъ, — все типичныя сооруженія. Первый основанъ въ 1655 году, второй въ 1682 году.

Изъ деталей церковныхъ сооружений Галиціи надо отмѣтить порталъ каплицы при костелѣ Францисканцевъ въ мѣстечкѣ Кроснѣ, недалеко отъ Кракова, выполненномъ въ прекрасномъ ренесансѣ, хоть не безъ оттѣнка бароко. Произведение итальянскаго мастера Vincenzo Petroni, построенная на средства Radwan Oswiecima изъ разноцвѣтныхъ мраморовъ, каплица эта окончена въ 1647 году; особенно великолѣпна ея рѣшетка — одно изъ лучшихъ произведеній изъ кованаго желѣза, лучше даже знаменитыхъ оконныхъ рѣшетокъ въ монастырѣ Доминиканцевъ въ Подкаменѣ. Назову еще прекрасныя кованыя двери въ стилѣ готики въ мѣстечкѣ Дрогобычѣ между Перемышлемъ и Стрымѣ, въ с. Комборнѣ близъ Кросна.

Наконецъ, къ деталямъ построекъ религіознаго характера надо отнести и прелестныя каменныя статуи святыхъ, часто попадающіяся вблизи проѣзжихъ дорогъ. Подобныя статуи столь же характерны для края, какъ кресты для Литвы. Одна изъ такихъ статуй на 'большакѣ', ведущемъ изъ города Тлустаго въ Бучачъ, изображаетъ святаго Яна; она относится, повидимому, къ XVI вѣку. Другая — на пьедесталѣ, барочныя формы котораго очень напоминаютъ вазы и фонари Почаевской лавры или, напримѣръ, статую св. Франциска въ Сандомирѣ, изображаетъ католическаго священника въ полномъ облаченіи.

Средневѣковыхъ замковъ въ Галиціи меньше, нежели въ Польшѣ. Равныхъ Черску, Хенцинамъ, Огородзенцу — здѣсь нѣтъ. Но зато есть замки ренесансные и обронные, т. е. жилые дворцы, предназначенные въ то же время и для защиты родины на случай набѣговъ непріятеля; ими усыпанъ весь край. Большая часть изъ нихъ —

XVI и XVII вв. (замки XIV и XV вв. въ развалинахъ—Тенчинъ, Песковая Гора). Есть выдающіеся по размѣрамъ и красотѣ. Вотъ нѣсколько такихъ замковъ:

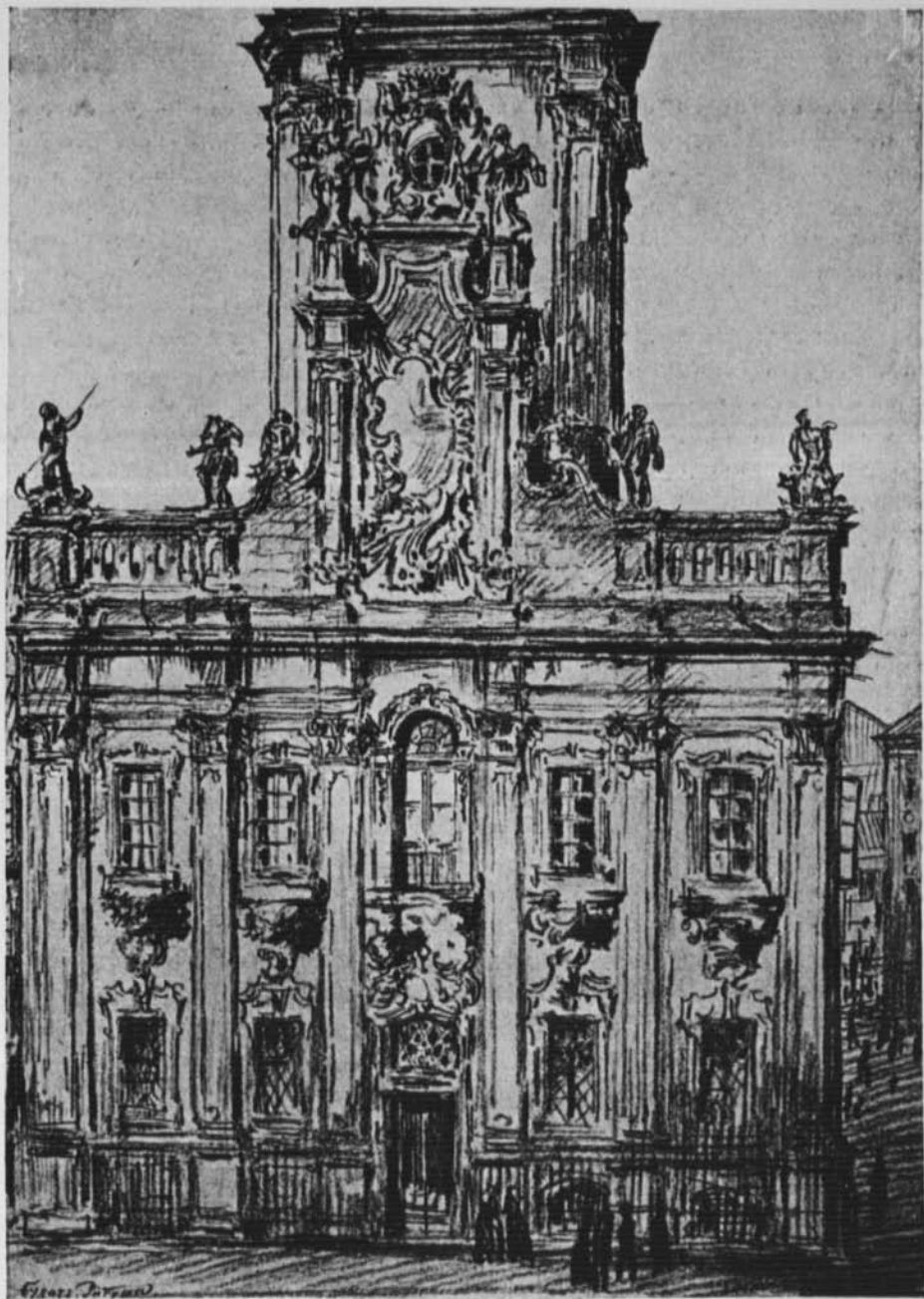
Барановъ, недалеко отъ Кракова, замокъ, построенный бывшимъ воеводою Лещинскимъ въ XVI вѣкѣ, въ стилѣ возрожденія; огромный фасадъ его увѣнчанъ типичнымъ аттикомъ съ украшеніями изъ разорванныхъ фронтоничковъ. Середина выступаетъ въ видѣ башни. Живописно поросшая плющемъ, башня эта очень красива. Внутри замка обширный дворъ съ двухэтажною аркадою, раздѣленною прелестной балюстрадой. Колонки очень тонки, пропорція обработки аркады напоминаетъ фасадъ познанской ратуши, построенной прекрасными итальянскими мастерами (Giovanni Battista di Quadro и др.), что заставляетъ предположить ихъ авторство и въ данномъ сооруженіи.¹ Въ этомъ же родѣ, но обширнѣе и украшенный круглыми башнями, великолѣпный обронный замокъ Жулковъ (Жолква); замки Сучава, Красичинъ (XVI вѣка) съ боевыми башнями и много другихъ. Замокъ въ Жолквѣ, основанный въ XVII вѣкѣ Стан. Жолковскимъ, былъ усадьбою Яна III Собѣскаго и въ общемъ прекрасно сохранился. Три части его—жилая. Четвертая, покинутая, представляетъ развалины. Въ планѣ замокъ четырехугольный, съ такимъ же дворомъ въ сто метровъ по каждой сторонѣ. На каждой изъ четырехъ сторонъ по угламъ—башни, четырехугольныя въ планѣ, неотштукатуренныя. Внушительнъ вѣздъ изъ главнаго портала во дворъ. Красиво обработаны своды проѣзда и стѣны двора (аркадами). Былое богатство отдѣлки многочисленныхъ залъ сохранилось лишь кое гдѣ.

Одинъ изъ лучшихъ замковъ въ Галиціи—Висничскій, съ круглыми башнями, покрытыми вычурными куполами и съ чудеснымъ ренесанснымъ порталомъ.² Отмѣтимъ еще прекрасный образецъ замка XVI—XVII столѣтій—въ Старомъ Селѣ близъ Львова, недалеко отъ Бобрки. Онъ былъ построенъ княземъ Острожскимъ и Заславскимъ, воеводою Сandomирскимъ; разрушенъ—Богданомъ Хмельницкимъ въ 1648 году, восстановленъ княземъ Острожскимъ; съ 1809 года принадлежитъ Потоцкимъ. Послѣднее время здѣсь помѣщаются пивоваренный заводъ и колбасная коптильня! Замокъ очень напоминаетъ находящіеся въ г. Острогѣ, Волынской губ., крѣпостныя башни.

Замки въ Ланцутѣ и Подгорцахъ слѣдуетъ отнести къ сооруженіямъ скорѣе усадебнаго, пусть даже оброннаго, но не замковаго характера. Особенно типичнымъ является замокъ въ Подгорцахъ. Недаромъ его такъ много и часто рисовалъ Я. Матейко. Этотъ замокъ, одинъ изъ лучшихъ въ Польшѣ, расположенъ недалеко отъ Злочева, на плоскогорьѣ, передъ которымъ тянется чудесная долина рѣки Стири. Онъ—двухэтажный, съ двумя боковыми павильонами, окруженъ глубокимъ рвомъ

¹ Odrzywolski Sławomir. Zamek w Baranowie. Sprawozdania Komisji do Badania Sztuki w Polsce.

² Висничскій замокъ служилъ въ XVI вѣкѣ мѣстопробываніемъ Кмита, потомъ принадлежалъ Станиславу Любомирскому, воеводѣ Краковскому, который возобновилъ этотъ замокъ въ 1624 году, послѣ разрушенія его шведами.



Г. К. Лукомский. Бучачь. Ратуша, построенная Ник. Потоцкимъ, архит. Янъ Де Витте (вторая половина XVIII в.).

G. Loukomski. Buczacz. Hôtel de ville, érigé par N. Potocki; construction de J. de Witte (seconde moitié du XVIII s.).



Г. К. Лукомский. Казимержь-Дольный на Висла.
Домъ епископовъ (XVII в.).

G. Loukomski Kazimierz-Dolny sur la Vistule.
Evêché (XVII s.).

и мощными крепостными стенами из тесаного камня. И укрепления, и самый замок выполнены в ренессанс. Основание его относится к половине XVII века, когда владельцем этих мест был С. Конедпольский, великий коронный гетман; быть может, строил дворец зодчий Beauplan. По крайней мере, в архитектуре этого замка, как и Голуховского и Ланцутского, есть что-то французское. Помимо фасада, украшенного пилястрами и рустованного по углам, с оконными наличниками, украшенными по строгой ренессансной манере треугольными и закругляющимися фронтонами, — интересен и двор с солнечными часами. Перед домом — партер. Обработка зал — выдающейся художественной ценности. Особенно примечательны печи из кафель и даже сплошь кафельные залы, обработанные подобно вестибюлю замка в Вишневе.

Из типов городского строительства надо рассмотреть прежде всего, конечно, ратуши; часто это лучшие дома в городах, а иногда и вообще здания замечательной красоты. Ратуша в Тарнов, в значительной степени похожая на ратушу в Сандомир, — большое двухэтажное здание с огромным аттиком, состоящим из арочек, по вершине которых идет обычный род балюстрады из фронтонов. Обработка ратуши, несомненно, относится к XVII веку, но основана она еще ранее, вероятно, в XIV веке. Она очень напоминает palazzo dei Consoli в Губбио, palazzo Pretorio в Прато и municipi других итальянских городов, послужившие, конечно, прообразами старейшим польским ратушам.¹ К зданию ратуши в Тарнов, подобно тому, как и в Сандомир, примыкает башня, совершенно готического характера, с зубцами и покрытием в виде конусообразного шатра. Очевидно, эта часть прежнего здания (XIV—XV века) осталась нетронутой.

Но, без сомнения, лучшей ратушей всего края и одной из лучших вообще в бывшем Польском королевстве (даже лучшей, чем в нынешнем силезском городе Хелми) является, в сущности небольшое, но удивительно грандиозное здание, находящееся в маленьком галицийском городке, недалеко от Львова, к юго-востоку, — мы говорим о ратуше Бучача. На двухэтажном квадратном здании высятся огромная, широкая, двухъярусная башня. Богатейшая обработка в стиле пышного бароко конца XVIII века покрывает стены и заполняет все свободные места. Сочные пилястры расчленяют главный фасад на пять частей. Под окнами второго этажа каменные кронштейны неоконченных балконов, от которых расходятся, выются и ниспадают завитки *rocailles*. Наличники окон богато обработаны. Капители пилястр коринфские. Над карнизом огромная аттика,

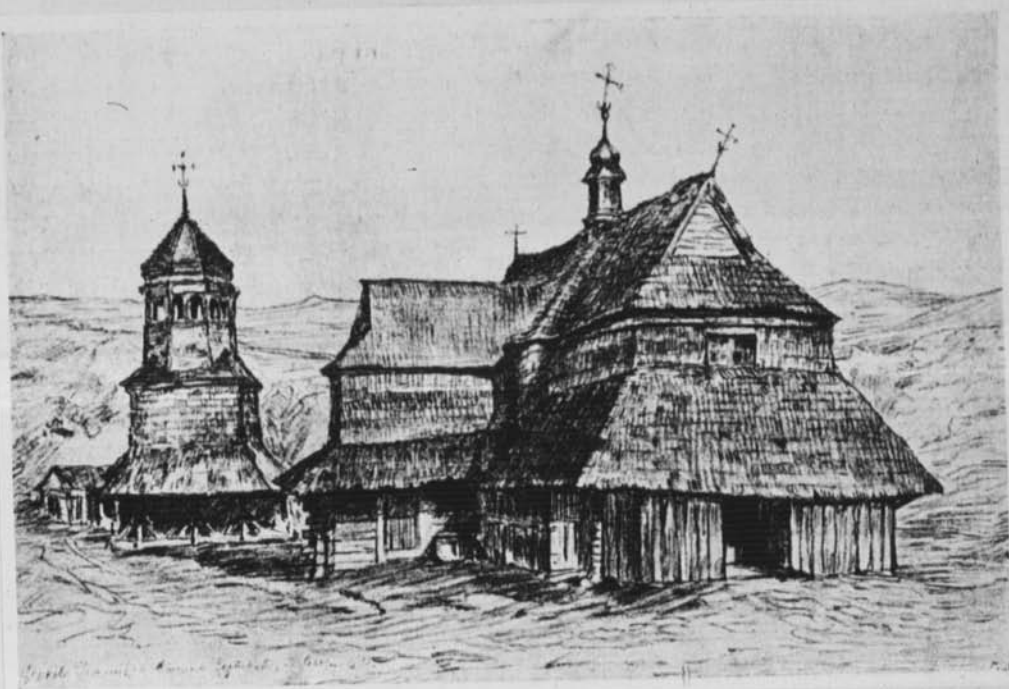
¹ Уничтоженная краковская и, быть может, львовская (также снесенная в 1820 г.) ратуши были, вероятно, тоже вроде этих монументальных, суровых, вытянутых вверх зданий, лишенных особенно больших оконных отверстий и не покрытых богатой обработкой по стенам, подобно, например, частным «каменицам».

прорѣзанная овалами, со статуями и вазами. Особенно хороши фигуры, полныя торжественнаго выраженія и даже пафоса. Надъ серединой главнаго фасада подымается часть, обрамленная узкими пилястрами, нѣжно и пріятно обработанная барочнымъ картушемъ. Наверху этого выступа нагромождены разные атрибуты, поддерживаемые съ боковъ двумя фигурами. Башня тоже обработана пилястрами, полукруглыми окнами и наверху украшена статуями. Въ общемъ архитектура зданія очень красива, она производитъ даже какое то фантастическое впечатлѣніе. Въ самомъ дѣлѣ: рядъ балконовъ, почти какъ ложи какого то театральнаго зала, предназначены, очевидно, для наблюденія съ нихъ какихъ то процесій, съ тѣмъ, чтобы можно было повѣсить на перилахъ пестрые, яркіе ковры. Башня? Что заключаетъ она въ себѣ? Какія лѣстницы въ ней могутъ служить для сообщенія, напримѣръ, 2-го съ 4-мъ этажемъ и, наконецъ, какъ же освѣщаются помѣщенія ратуши, находящіеся непосредственно подъ этой башней? Несмотря, однако, на всѣ эти нераціональныя странности, ратуша представляетъ выдающійся интересъ и какъ рѣдкая постройка стиля бароко, и какъ сооруженіе, полное національнаго выраженія. Во всякомъ случаѣ, ея характеръ—не нѣмецкій и не итальянскій: ряды балконовъ напоминаютъ скорѣе Андалузію... Всѣ эти декоративные эфекты придаютъ зданію чрезвычайный интересъ. Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь планъ ея столь необыченъ! И страннымъ является—какъ возникла такая ратуша въ маленькомъ городкѣ Галиціи? Основалъ ее Николай Потоцкій, одинъ изъ членовъ семейства, строившаго такъ много въ Галиціи и на Волыни. Придворный архитекторъ Потоцкихъ—Де Витте былъ талантливымъ, выдающимся мастеромъ; имя его должно быть поставлено въ ряду лучшихъ европейскихъ зодчихъ XVIII вѣка.

Въ городахъ Галиціи нижніе этажи домовъ, образующихъ площади, служили помѣщеніями магазиновъ. Въ этихъ цѣляхъ уже при сооруженіи домовъ оставляемы были внизу окна большого размѣра. Иногда это была аркада, крытая сводомъ и отдѣленная отъ улицы столбами и колоннами, по образцу итальянскихъ домовъ. Поэтому здѣсь не было потребности въ постройкахъ специально для магазиновъ (какъ краковскія Сукенницы). Лишь въ м. Кроснѣ мы видимъ уцѣлѣвшій донынѣ типичный гостинный дворъ; къ сожалѣнію, сохранилась только одна его сторона. Прежде чудесная, широкая и сводчатая, галерея обходила кварталъ со всѣхъ четырехъ сторонъ.

Среди старинныхъ частныхъ домовъ можно бы было указать много художественныхъ образцовъ. Во Львовѣ мы видѣли наиболѣе типичные дома. Изъ провинціальныхъ городовъ можно указать на дома въ Яблоновѣ, Делотынѣ, Тарновѣ, Тернополѣ, Висничѣ, Ярославѣ и многихъ мѣстечкахъ, гдѣ уцѣлѣли отличные образцы мѣстнаго частновладѣльческаго строительства XVIII и даже XVII столѣтій.

Наконецъ, синагоги. Есть примѣры положительно восхитительныхъ сооружений. Такъ, въ Жолкѣ—одна изъ наиболѣе красивыхъ синагогъ Польши (1687 года). Въ Краковѣ (на „Казимержѣ“, въ Роздолѣ, въ Ржешовѣ, вблизи Гусятына—со-



Г. К. Лукомский. Церковь Успения въ Старомъ Чертковѣ.

G. Loukomski. Eglise de village (Galicie).

храняются примѣры прекрасныхъ сооружений, правда, лишенные особенно строгихъ національныхъ стилистическихъ особенностей, но все же очень любопытные. Большею частью, это, конечно, сооружения въ духѣ польскаго ренесанса (аттики), но, напримѣръ, синагога въ Гусятынѣ — почти готико-сарацинскій мотивъ, и притомъ очень удачно разработанный. Вспоминается Палермо, Чефалу... И именно эта синагога едва ли не наиболѣе характерная изъ всѣхъ.

VIII

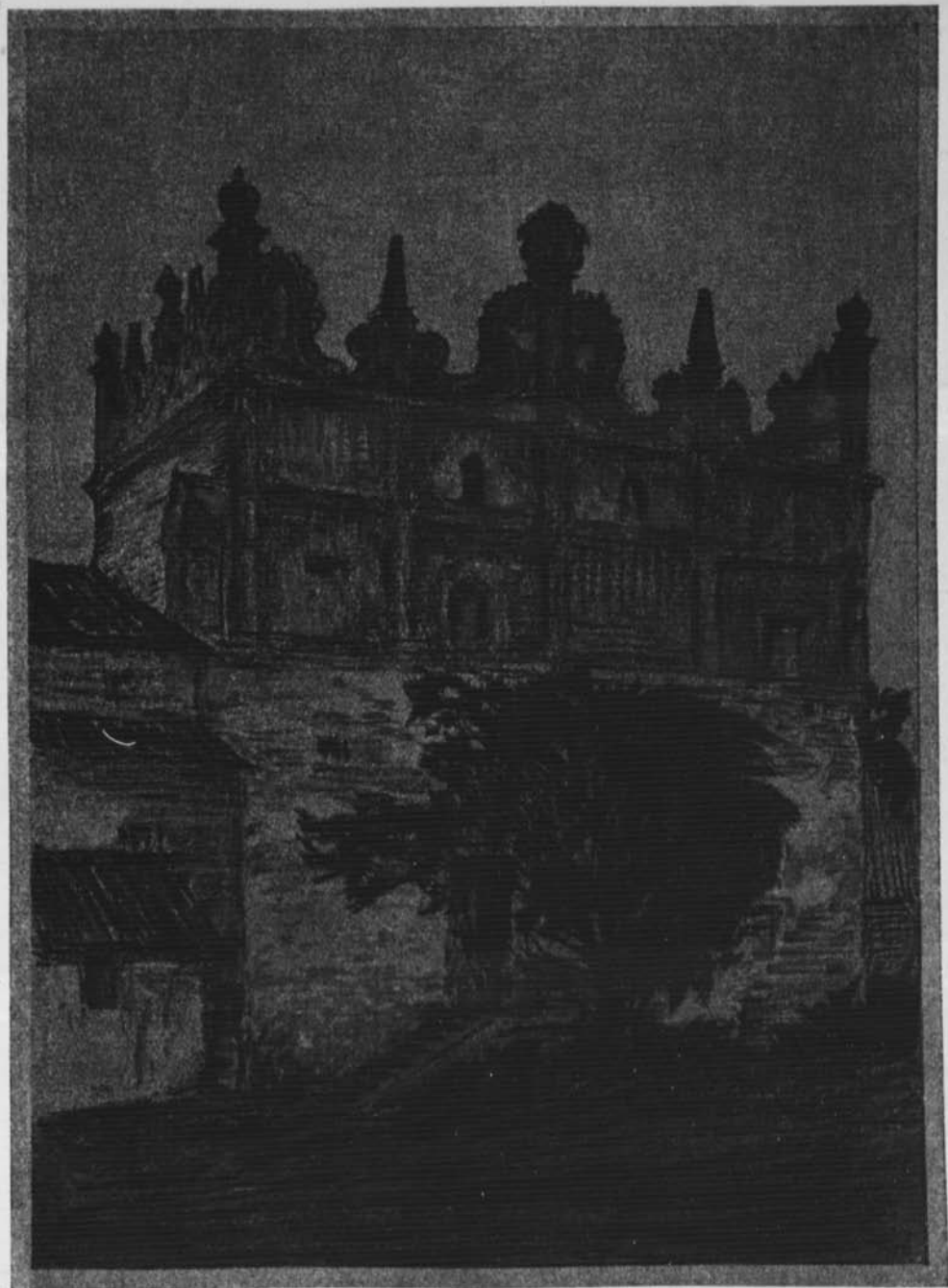
Намъ осталось рассмотреть еще одинъ родъ строительства края, стоящій особнякомъ среди всѣхъ другихъ. Соблюдая древнее преданіе, храня завѣщанные предками приемы, ради вѣры исконной, тихо, незамѣтно, но устойчиво и красиво, продолжало — несмотря на вѣковую борьбу съ чуждыми культами, несмотря на притѣсненія, на частые соблазны и католичества, и униатства — развиваться деревенное народное строительство Галиціи.

Все это сельскіе храмики... Въ городахъ ихъ почти нѣтъ. Вѣроятно, когда то, въ XVI вѣкѣ, и въ городахъ были подобныя деревянныя церкви, но только съ барочной вычурностью главокъ и шатровъ. Однако, позже, въ городахъ и униатскіе, и даже православныя храмы стали воздвигаться въ общихъ формахъ. Мы видѣли, какъ униатскіе храмы Львова (Валахская церковь, часовня Трехъ Святителей) потеряли свой первоначальный, вѣроятно византийскій, обликъ и стали безличными, хотя часто и непосредственно красивыми сооруженіями. Въ глуши, у подножія Карпатскихъ лѣсистыхъ горъ, или въ поляхъ холмистыхъ, необозримыхъ и пустынныхъ, граничащихъ съ Подоліей—храмы стояли нерушимо столѣтія, а новые воздвигались все въ томъ же духѣ. Хотя, съ другой стороны, ничего самостоятельнаго эта архитектура также не представляла. Много общаго, родного (въ планахъ) у храмовъ этихъ съ украинскимъ церковнымъ строительствомъ Черниговской, Полтавской, Харьковской, Кіевской и другихъ губерній. Тѣ же общія формы и часто подобныя же перекрытія куполовъ (трехъ, расположенныхъ въ рядъ, и пяти—крестомъ). Отличіе только иногда въ формѣ силуэта этихъ главокъ, а именно: не встрѣчающаяся на Украинѣ шлемообразная, сферическая, приплюснутая форма—здѣсь болѣе обычна, да въ Бойковщинѣ наиболѣе характерна форма пирамидальная. Деревянное зодчество Галицкой Руси настолько интересно, самобытно, благодаря нежеланію населенія считаться съ теченіями, идущими изъ городовъ и отъ высшаго духовенства, что можно смѣло сказать вслѣдъ за И. Грабаремъ: ‚Русь Прикарпатская сказала свое собственное слово, неизвѣстное ни Сѣверу, ни Югу Россіи‘, и далѣе: ‚Благодаря тождеству языка и племенному родству—обѣ области сливались, и не странно, что зодчество Прикарпатской Руси имѣло много общаго и съ зодчествомъ Руси Приднѣпровской‘.

Однако, замѣтна и нѣкоторая разница. Церкви Кіевской Руси, хотя и самобытныя въ планѣ и по конструкціи, стали, однако, болѣе барочными по виду; церкви у Карпатъ—проще по облику, т. е. менѣе ‚барочны‘ (пирамидальные, а не луковичеобразныя шатры, напримѣръ, ц. въ Микульчинѣ, ц. близъ Турки, церкви въ Бойковщинѣ).

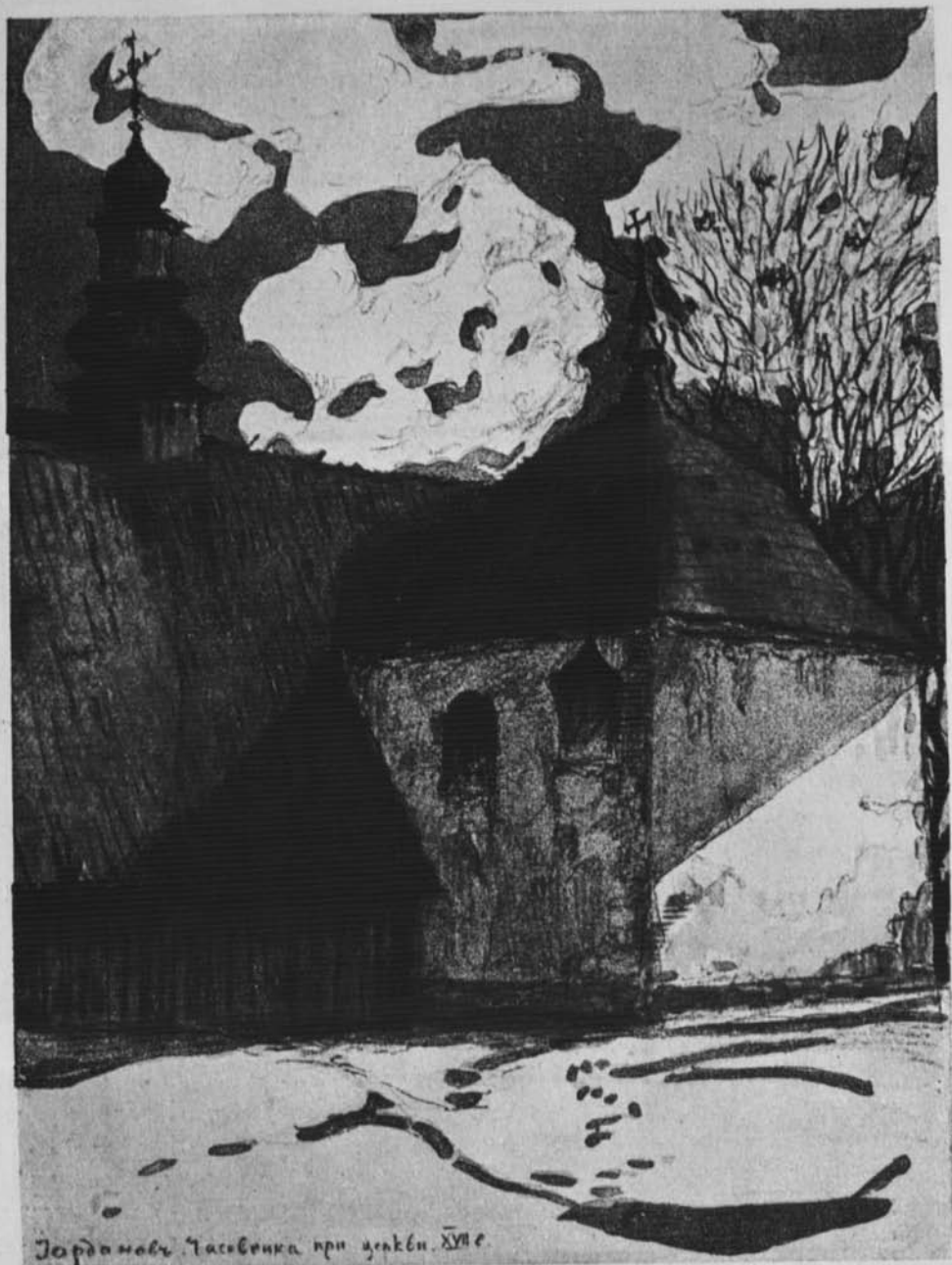
При ближайшемъ разсмотрѣніи типовъ церквей, мы придемъ къ заключенію, что лемки (на западѣ Галичины) поддались скорѣе вліянію словаковъ, гуцулы (на юго-востока, по сосѣдству съ Буковиной) дали строительство, похожее на сохранившееся и въ нашей Подоліи, но его особенность—пятикупольные храмы, бойки (въ горахъ западной Галичины) дали наиболѣе пышныя образцы расцвѣта деревяннаго зодчества XVII вѣка, а въ Угорской Руси выработались типы и своеобразныя (колокольни). Особенно красива церковь въ с. Софалѣвѣ (Даниловѣ) съ изумительной колокольней.

Это все тѣ изумительныя сказки-храмы, которые можно сравнить развѣ лишь съ ихъ сѣверными братьями—храмами-богатырями русскаго сѣвера‘, говорить И. Грабарь.



Г. К. Лукомскій. Старое Село близъ Львова.
Замокъ.

G. Loukomski. Staroé Selo près Lwow.
Le château.



Гордановъ Часовника при цркви. XVII в.

Г. К. Лукомскій. Гордановъ. Часовника
при цркви XVII в.

G. Loukomski. Jordanow. Chapelle
d'une eglise du XVII s.

Въ равнинной Галичинѣ не выработался свой самобытный типъ храма. Здѣсь чаще всего — трехкупольный, съ галереями, общеукраинскій типъ.

Надо въ заключеніе этого краткаго, и самаго общаго, обзора пожалѣть, что въ Угорской Руси мадьяризація произвела значительныя опустошенія и что здѣсь замѣтно исчезаетъ древній приѣмъ строительства. Самые принципы строительнаго искусства въ Галицкой равнинѣ также иные; чаще встрѣчается не срубъ (горизонтально положенныя бревна), а стойки, т. е. частоколомъ установленныя бревна. Впрочемъ, край обширенъ, и есть области, гдѣ видны одновременно разные принципы и приѣмы. Надо различать церкви Угорской Руси (напримѣръ, въ Бѣловѣжѣ, хотя вообще въ этомъ углу Галичины церквей древняго типа сохранилось мало, а всѣ уцѣлѣвшія оштукатурены, какъ и новыя; но, съ другой стороны, именно здѣсь, у горъ, уцѣлѣли и наиболѣе самобытныя черты древняго зодчества), Подольскія (Подолін Галицкой), которыя почти не разнятся отъ церквей Подольскихъ въ Россіи, церкви въ Буковинѣ (отлична здѣсь церковь въ м. Сучавицѣ) и церкви въ сѣверо-западной части Галиціи; всѣ онѣ нѣсколько разнятся другъ отъ друга. Есть построенныя по плану креста византийскаго, латинскаго, но есть и однефенныя (Угорская Русь).¹

Красивы церкви и въ деревянной оболочкѣ, и гладко-шатровыя, и „банныя“ съ вычурными, фантастическими башнями, то извивающимися, то приплюснутыми, то почти нахлобученными, какъ шапки какихъ то исполинскихъ грибовъ. Прелестныя церкви есть и въ оштукатуренномъ видѣ, когда купола деревянными темными пятнами выдѣляются на фонѣ бѣлой штукатурки. Въ нихъ не утрачена еще свѣжесть, и онѣ дышатъ глубокою примитивностью и наивно-народнымъ духомъ.⁴

IX

Соединеніе этой архитектуры, глубоко-національной и живописной, русинскаго населенія Галиціи съ западно-европейскимъ, по характеру городскимъ, польскимъ зодчествомъ, подвергшимся, однако, переработкѣ въ духѣ народа, и, наконецъ, включеніе элементовъ постороннихъ (армянскаго, итальянскаго, нѣмецкаго, еврейскаго), давшихъ въ разныхъ случаяхъ различный специфическій, для того или иного автора или народа, характеръ, — все это способствовало образованію и накопленію въ Галиціи такого огромнаго матеріала, состоящаго изъ разнообразій-

¹ Въ общемъ же типъ церкви трехбанный (XVIII вѣка) и пятибанный (напримѣръ, въ городѣ Княжій Дворъ). Всюду отличныя звонницы и XVII, и XVIII вѣка (особенно въ с. Старой Тисменицѣ, въ с. Лысцѣ, въ с. Быстрецѣ, въ с. Чесники, въ с. Подгородѣ, въ с. Дрогобычѣ, въ с. Мадневѣ, въ с. Вилевцѣ, въ с. Збичѣ, въ с. Топильницѣ).

шихъ памятниковъ архитектуры, что сдѣланный нами краткій очеркъ можетъ въ лучшемъ случаѣ лишь указать на то, какъ велико зодческое богатство этой страны. Нашей задачей было только — выяснить болѣе опредѣленные образцы этого зодчества. Предѣлы статьи были бы недостаточны для исчерпывающаго описанія хотя бы одной области построекъ какой либо изъ эпохъ.

Мы надѣмся, что теперь, при измѣнившемся благопріятно для большей части населенія политическомъ положеніи страны, — народное строительство Галиціи сможетъ выказать себя съ наилучшей стороны. Слишкомъ долго остававшееся въ тѣни, если не сказать въ угнетеніи или, во всякомъ случаѣ, въ пренебреженіи, — оно не могло себя и вылить. Съ другой же стороны, мы надѣмся, что и историческое зодчество страны, не только русское, заслуживающее, конечно, особо бдительнаго къ себѣ отношенія, но и польское — будетъ изучено еще болѣе обстоятельно, чѣмъ это было сдѣлано до сей поры, главнымъ образомъ, польскими и нѣмецкими изслѣдователями.

Мы, русскіе, должны, оберегая съ трепетомъ каждый народный галицкій храмъ, способствовать развитію этого исконнаго народнаго строительства; а поляки будутъ продолжать по прежнему прекрасно начатое ими дѣло изученія, изслѣдованія и реставраціи своихъ народныхъ и художественныхъ реликвій.

Обѣ сферы точно опредѣляются областью застройки: деревня и городъ. Насколько деревянные храмы неумѣстны были среди каменныхъ громадъ города, — настолько свободно деревянное строительство можетъ развиваться въ деревнѣ, среди лѣсовъ и живописныхъ горъ, не опасаясь, что его вытѣснятъ барочные костелы и особняки горожанъ. Надо только дать свободу проявленія творчества каждому изъ народовъ, населяющихъ эту богатую и разнообразную страну, и возможно, что возстановится та золотая эпоха для края, которая была въ XVI и XVII вѣкахъ, когда одновременно созданы были удѣлѣвшія до сихъ поръ и деревянные церкви Угорской Руси, Бойковщины и т. д., и прелестные ратуши и костелы Львова, Ярослава и Бучача.

Удѣлѣвшіе до сихъ поръ... Но, можетъ, многое изъ указаннаго (особенно деревянное строительство селъ) погибло отъ тщетныхъ вторженій врага, пытающагося захватить обратно отвоеванныя у него области, погибло отъ пламени? Можетъ, многое разрушено шальной бомбою? Предстоитъ такимъ образомъ немало работы и реставраціонной. Также разграблены, вѣроятно, и многія усадьбы, — значитъ нужно будетъ позаботиться и объ охраненіи и о распредѣленіи всего этого матеріала. Будемъ надѣяться, что все это выполнять люди достойные, умѣлые и энергичные... Но только не надо никакихъ насажденій, прививокъ, нагнетаній русскаго стиля, подобно тому, какъ на Волыни не только способствовали уничтоженію многихъ прелестныхъ украинскихъ униатскихъ церквей (ц. въ с. Вишневецъ), но даже содѣйствовали порчѣ такихъ святынь древне-русскаго стиля, какъ соборъ въ Острогѣ, реставрованный лѣтъ 25 тому назадъ и тѣмъ погубленный совершенно. Одинаково



Г. К. Лукомский. Дома въ Иордановѣ, близъ Кракова.

G. Loukomski. Bourgade Iordanow près Cracovie.

вредныя вліянія и неразвитыхъ художественно владыкъ, и необдуманныхъ и безвкусныхъ тенденцій шовинистически настроенныхъ украинофиловъ содѣйствовали вѣдь и насажденію въ Подоліи, среди чудесныхъ барочныхъ сооружений, зеленыхъ желѣзныхъ луковицъ якобы московскаго типа, и постройкѣ, напримѣръ, въ Харьковѣ, доходныхъ шестиэтажныхъ домовъ съ вышками и балконами въ стилѣ квази-украинскомъ, а попросту изъ формъ, встрѣчающихся исключительно на церквахъ и избахъ.

Nonsense обоихъ 'вліяній' очевиденъ! Вредъ ихъ одинаковъ. Надо прежде всего признать нерушимой, священной всякую старину и все завоеванное — достояніемъ Россіи и ввѣреннымъ ей нынѣ судьбой, а потому, какъ таковое, оно безразлично должно быть оберегаемо — будь то церковь гуцульская, костелъ католическій или армянскій, или памятникъ гражданскаго зодчества.

Побольше терпимости, безпристрастія и любви ко всякой красивой старинѣ, хранящей традиціи и исторію разныхъ народовъ и вѣковъ.

НОВЕРРЪ И БОКЕ

(Отвѣтъ на статью Ю. Слонимской)

АНДРЕЙ ЛЕВИНСОНЪ



АКЪ ИЗВѢСТНО, страницы ,Аполлона' всегда открыты для выясненія идейныхъ разногласій, изъ столкновенія которыхъ, какъ принято полагать, рождается истина. Возражая на статью Ю. Слонимской ,Неизданная рукопись Новерра', я вынужденъ, увы, ограничиться заданіемъ болѣе узкимъ и менѣе плодотворнымъ: дѣло въ томъ, что статья эта, написанная ,по поводу' моей книги ,Мастера балета' и въ большой степени посвященная перечисленію моихъ мнимыхъ и настоящихъ ошибокъ, даетъ представленіе о названной книгѣ, имѣющее мало общаго съ дѣйствительностью. Мой критикъ часто не вѣрно понимаетъ высказанныя мною мнѣнія или приводитъ отрывки изъ моей книги въ урѣзанномъ видѣ, что нарушаетъ ихъ смыслъ; въ то же время положительныя утвержденія статьи Ю. Слонимской иногда грѣшатъ освѣдомленностью весьма зыбкой; коротко говоря, новые выводы, сдѣланные Ю. Слонимской изъ матеріаловъ петроградской рукописи сочиненія Новерра, содержатъ рядъ недоразумѣній, отъ нѣкоторыхъ изъ коихъ могло бы избавить критика хотя бы болѣе внимательное прочтеніе моей книги.

Ю. Слонимская утверждаетъ, что я ,предпочелъ пользоваться' для характеристики Новерра ,ранѣе напечатаннымъ матеріаломъ', что моимъ ,лучшимъ пособіемъ явилась ранѣе напечатанная англійская книга, и что я ,отказался отъ сложной задачи—прослѣдить фактическую исторію жизни Новерра' (ср. ,Аполлонъ', 1915, I, стр. 33 и слѣд.)...

Все это совсѣмъ неточно; я дѣйствительно указалъ на трудность задачи, отъ которой не только не отказался, а которую усиленно выполнялъ; я добросовѣстно упомянулъ о книгѣ потомка Новерра, какъ о ,существенномъ' лишь пособіи, и обѣщалъ ,въ значительной степени' дополнить ея данныя новыми свѣдѣніями. Въ этихъ то обширныхъ добавленіяхъ и заключена отчасти значительность моей задачи.

Какова же задача, отъ которой я, по словамъ Ю. Слонимской, отказался, ,ограничившись вышними біографическими свѣдѣніями'? ,Собрать и подвергнуть критической оцѣнкѣ то, что сохранилось въ различныхъ придворныхъ архивахъ, мемуарахъ, перепискѣ и т. д.' Читателю остается лишь предположить, что я ничего подобнаго не дѣлалъ. Критикъ умалчиваетъ о томъ, что мною использованы, съ точнымъ указаніемъ ихъ происхожденія, не только ранѣе напечатанные и общедоступные

материалы, но целый ряд первоисточников, никак для характеристики Новерра не использованных, произведений поэтов и мыслителей его эпохи, отрывки периодической печати, отрывки из писем и мемуаров, полемических брошюр, что да еще, используя для общей части моей статьи несколько неизвестных доныне и важнейших рукописей, а для жизнеописания Новерра все то немногое, что оставалось неопубликованным во французских архивах, я воспроизвел фототехнически единственное сохранившееся интимное письмо—посвящение Новерра. Прежде чем все это игнорировать, Ю. Слонимская должна была бы раскрыть хоть одну из тех архивных тайн, на которые она намекает. Она действительно пытается это сделать, и с большой уверенностью: «Даже такой важный момент в жизни Новерра», пишет она, «как постановка балета, заимствованного из „Генриады“ Вольтера, обходится (А. Левинсоном) молчанием» и т. д. Я вообще задавался явственной целью дать не столько летопись постановок, сколько эпизоды из истории театральных мифов, но допустим, что умолчание это было бы действительно важным пробелом! Вам угодно знать, почему я об этой «важной» постановке умолчал? Да потому что ее вовсе не было, а свидетельство самого Новерра в тексте петроградской рукописи, на которую ссылается Ю. Слонимская, лишь подтверждает это достоверное обстоятельство. Балет остался замыслом, эскизы костюмера—неиспользованными, либрето—наброском, «идеей», как выражается Новерр.

Через две строки Ю. Слонимская усматривает «выводы, не всегда отвечающие исторической правде», в утверждении моем, что «сводка античных источников о танце сделана была в XVII веке Мерзюсом, а в XVIII веке Де Лона». Сама факта она, впрочем, не оспаривает, но истолковывает мое указание на него, как доказательство «пренебрежения» моего к трудам «целой плеяды ученых XVI и XVII веков», собравших и исследовавших весь материал об античном танце. Но ведь лейденские и парижские ученые, гуманисты, иезуиты и протестанты, будь то Скалигеры, Сомезь или Буленже, специальных сочинений о танце не оставили, а трактовали о нем попутно, в трудах более общего характера, посмертный же труд кандидата Каллиахи, увидевший свет лишь в XVIII веке, посвящен пантомиме: указанные же мною авторы дали именно сводку материала; перечисление других имен, ставших известными моему критику, как и всякая чисто показная аргументация, в мою задачу не входило.

Недоброжелательство к моей книге иногда приводит Ю. Слонимскую к неожиданным выводам. Так, на стр. 17 моих «Мастеров балета» я писал: «Античные источники о танце... на самом деле сводятся к немногим пассажирам Платона, Аристотеля, Ксенофонта, Кассиодора, блестящему фельетону Лукяна о римской пантомиме и несколько некритичным, но необходимым для нас сообщениям Аеннея и других компиляторов эллинистической эпохи». Ю. Слонимская ставит, цитируя меня, точку после слова «Аеннея», последующая

слова (мною только что подчеркнутыя) отбрасываетъ и иронически объявляетъ, что на самомъ дѣлѣ источники эти сводятся къ гораздо большому, къ громадному... наслѣдству, которое оставлено Плутархомъ, Поллуксомъ, Апулеемъ, Макробіемъ, Марціаломъ, Страбономъ и множествомъ древнихъ авторовъ... Да вѣдь Плутархъ, Поллуксъ, Страбонъ, а если угодно и Діонъ, и Діонисій, и Филостратъ и суть тѣ 'компиляторы', которыхъ предупредительно зачеркнула у меня Ю. Слонимская. Далѣе, попутно намекая на мое знакомство съ одними лишь популярными книгами о танцѣ, Ю. Слонимская рѣшается утверждать, что я 'готовъ приписать аристотелевское опредѣленіе танца... Новерру'. Въ чемъ же усмотрѣла Ю. Слонимская эту 'готовность'? Не въ дословно ли мною приведенномъ опредѣленіи балета, данномъ Новерромъ? А извѣстно ли Ю. Слонимской, утверждающей, будто бы я приписываю слова Плутарха о 'нѣмой поэзіи' танца Лукіану и др., что они Плутарху не принадлежать? Онъ лишь приводитъ опредѣленіе, данное платоникомъ Аммоніемъ. Но это частность. Когда же дѣло касается самого Новерра, доводы Ю. Слонимской становятся еще рѣшительнѣе. Такъ, приводя заимствованный изъ моей книги текстъ письма Новерра (М. Б. стр. 42; ср. 'Аполлонъ', I, стр. 36), изъ котораго явствуетъ, что онъ требовалъ для балета прочной основы технически совершеннаго танца, Ю. Слонимская не только отбрасываетъ конечный выводъ самого Новерра, но безъ оговорки вставляетъ въ чужой, взятый въ кавычки текстъ, одно лишь свое слово. И, дѣйствительно, выходитъ убѣдительно! Теоріи А. Левинсона посрамлены. Вообще, слова Новерра мягки, какъ воскъ, въ рукахъ Ю. Слонимской. 'Новерръ', утверждаетъ она, 'видѣлъ въ балетѣ органическое цѣлое и не признавалъ той двойственности танца и пантомимы, которую хочетъ видѣть (курсивъ мой, А. Л.) А. Левинсонъ'. Левинсонъ ничего не 'хочетъ видѣть', кромѣ истины, и лишь цитуетъ самого Новерра (М. Б. 41, 42): 'То, что мы называемъ танцемъ и балетомъ, совершенно отлично отъ пантомимы и т. д. и т. д.'. Опять таки моимъ же кознямъ почему то приписывается отрицаніе Новерромъ древней пантомимы и отвратительной, по его словамъ, хирономіи.

Перехожу къ построенію Ю. Слонимской, долженствующему вознестись на развалинахъ моей книги. Построеніе это зиждется на данныхъ рукописи Новерра, происходящей изъ собранія польскаго короля Станислава-Августа, хранящейся въ Академіи Художествъ и оставшейся мнѣ неизвѣстной при написаніи моей книги. 'Знакомство съ этой реликвіей Новерра', предполагаетъ Ю. Слонимская, 'вѣроятно, измѣнило бы взгляды А. Левинсона на творчество балетмейстера, и поэтому... можно замѣнить обзоръ статьи А. Левинсона описаніемъ подлиннаго Новерра, сохранившагося въ Петроградѣ'. Ниже она настаиваетъ: 'Остается только пожалѣть, что душа Новерра, живущая въ этой рукописи, осталась неизвѣстной его историку и истолкователю, А. Левинсону'. Словомъ: рукопись эта аннулируетъ содержаніе моей книги! На самомъ дѣлѣ рукопись не содержитъ ни одной неизвѣстной донынѣ мысли Новерра, является сокращеннымъ изложеніемъ наиболѣе ранняго изъ его

печатных трудов и отражает лишь шесть лет его деятельности. Поможем же Ю. Слонимской разобраться в соблазнительном петроградском материале! Кстати, Ю. Слонимская, действительно, угадала, что упомянутая мною парижская рукопись совпадает с первым томом петроградской, несмотря на частичное лишь, а не полное тождество заглавия. Я тогда задался вопросом, последовал ли II том? Ю. Слонимская утверждает в иронической форме, что на полке Академии Художеств стоит, не только второй, но и все одиннадцать томов рукописи Новерра под тем же заглавием. Ю. Слонимская ошибается: второго тома, *Théorie et pratique de la danse* именно не последовало; остальные тома рукописи содержат сборник либрето (*Programmes de Grands Ballets Historiques, Héroïques, Poétiques, Nationaux, Allégoriques et Moraux*), ноты для балетов Новерра и рисунки костюмов, о которых речь впереди. Парижская рукопись, помеченная, *d'après le manuscrit de M. Noverre*, очевидно, является копией I тома петроградской рукописи, замечает Ю. Слонимская. Совсем не очевидно; об этом упоминалось бы в парижском тексте; очевидно иное: обе рукописи суть копии, выполненные одним и тем же лицом с недоевшего до нас оригинала Новерра. ¹ Рукопись... продолжает Ю. Слонимская, помечена — Луисбург 10 ноября 1766. Это по французски выходит *Louisbourg*, а по немецки и, следовательно, в русской транскрипции — Людвигсбург. Что же это за Людвигсбург, спросил бы я себя наместе Ю. Слонимской? И выяснил бы, что это один из замков Карла-Евгения Вюртембергского, близ Штуттгарта, где помещался придворный театр. Об обстоятельствах и сроках пребывания Новерра при этом дворе можно узнать из моей книги. Мы знаем, что деятельность Новерра в Штуттгарте, с которым он был связан пятнадцатилетним контрактом, прервалась несколько позже указанной выше даты. Вероятно, Новерр посылает свои рукописи в Варшаву не для того, чтобы они служили руководством для постановки их другими, как полагает Ю. Слонимская, а чтобы добиться ангажемента. Насколько мне известно, ангажемент не состоялся, а Новерр вскоре покинул Людвигсбург ради Вены.

Были ли все же осуществлены постановки Новерровых балетов в Варшаве, спросил бы я себя далее, если бы взялся комментировать рукопись. В одном случае можно ответить утвердительно: Гаэтан Вестрис ознакомил варшавян с *Медеей и Язоном*. В остальном вопрос остается пока открытым; — быть может, разгадку его возможно и ныне найти в Варшаве.

Рукопись, обращенная к коронованной особе, не могла иметь формы писем. Письма замкнуты в ней главами и т. д...; объясняет Ю. Слонимская.

¹ Библиотека Парижской Оперы обладает также рукописью ряда либрето Н., писанных другой рукой и помеченных *Vienne 1774*. В Вене же издан был и печатный сборник либрето. Отдельными брошюрами были изданы Н. за 1755—88 г. тринадцать балетов, лишь частично перепечатанных в изданиях писем.

Умѣстно ли подобное разсужденіе о вѣѣхъ „литературныхъ переписокъ“ философъ и писателей съ великими міра сего? Да вѣдъ самъ Новерръ сохраняетъ эпистолярную форму въ изданіи своего труда, посвященномъ императрицѣ Маріи-Луизѣ, снабжая въ то же время каждое письмо заголовкомъ! Но Ю. Слонимской, сосредоточившей свое вниманіе лишь на матеріалахъ архивныхъ, это печатное изданіе, должно быть, осталось незнакомымъ.

Въ дальнѣйшемъ, Ю. Слонимская упрекаетъ меня въ томъ, что я призналъ невозможнымъ „возстановить конкретное содержаніе произведеній Новерра-балетмейстера въ тѣсномъ смыслѣ слова, т. е. сочинителя танцевъ и групп“, и предлагаетъ восполнить мои свѣдѣнія при помощи либрето его балетовъ, помѣщенныхъ въ петроградской рукописи. Но вѣдъ рукопись эта содержитъ лишь часть либрето Новерра, за 8 лѣтъ пребыванія въ Ліонѣ и Штуттгартѣ; между тѣмъ, „изданныя“ книги Новерра обнимаютъ весь кругъ его дѣятельности, какъ балетнаго автора, за нѣсколько десятилѣтій: ими я и пользовался для характеристики Новерра-либретиста. Но что могутъ, въ самомъ дѣлѣ, дать эти либрето для возстановленія творчества Новерра, „какъ сочинителя танцевъ и групп“?

Самъ Новерръ сомнѣвался въ поучительности этихъ либрето въ указанномъ отношеніи; „я не скрываю отъ себя“, писалъ онъ на склонѣ лѣтъ, „что они... (либрето) не сообщаютъ намъ ничего о танцѣ въ собственномъ смыслѣ слова“. Мы склонны къ впечатлѣнію, что въ данномъ случаѣ правъ Новерръ, а не Ю. Слонимская. Въ „Мастерахъ балета“ (стр. 36) я привелъ письмо Вольтера къ Новерру, оговорившись, что „гиперболическіе комплименты весьма характерны для эпистолярной манеры Вольтера“. Въ опроверженіе послѣдняго мнѣнія (основаннаго, впрочемъ, не на упомянутомъ письмѣ, а на общемъ знакомствѣ съ характеромъ Вольтера) Ю. Слонимская приводитъ второе письмо Вольтера. Если бы Ю. Слонимская ознакомилась съ наиболѣе распространеннымъ изданіемъ Новерра 1807 года, она нашла бы въ немъ не только это второе, но еще и третье письмо Фернейскаго патріарха, написанное спустя 9 лѣтъ послѣ первыхъ двухъ и черезъ 6 лѣтъ послѣ составленія петроградской рукописи. За неимѣніемъ же въ распоряженіи Ю. Слонимской указанной книги, она могла знать о существованіи этихъ двухъ дальнѣйшихъ писемъ изъ „Мастеровъ балета“ (стр. 44; прим. 3).

Въ результатѣ: два тома рукописи, посвященные писаніямъ самого Новерра, не содержатъ ничего неизданнаго (кромѣ немногихъ дополненій въ главѣ о костюмахъ), а лишь малую долю печатныхъ трудовъ Новерра. Болѣе интересны ноты къ его балетамъ, которыя въ настоящій моментъ въ Академіи не находятся; полагаю, что онѣ содержатъ работы Jomelli, Деллера, Рудольфа и другихъ сотрудниковъ Новерра по штуттгартскимъ и ліонскимъ постановкамъ. „Описаніе“ Ю. Слонимской, къ сожалѣнію, ничего не сообщаетъ объ этомъ. Разсматривать же сочиненія композиторовъ, переписанныя копировщикомъ, какъ „неизданную рукопись Новерра“, я затрудняюсь.

Остается наиболее замѣчательная часть прекраснаго петроградскаго увража: акварели Боке. О сотрудничествѣ славнаго художника-костюмера съ Новерромъ, сначала въ Лондонѣ, а впоследствии въ Штуттгартѣ я упоминалъ въ своей книгѣ. Эскизовъ костюмовъ къ балетамъ Новерра Ю. Слонимская насчитала въ пяти томахъ петроградской рукописи 445. Слѣдуетъ указать, что лишь акварели двухъ томовъ изображаютъ костюмы для балетовъ Новерра; тома IX и X даютъ собраніе костюмовъ Боке для различныхъ назначеній: Оперы, Комедіи, Трагедіи, Бала, и рядъ типическихъ, не связанныхъ съ опредѣленнымъ сюжетомъ, костюмовъ, «серьезныхъ и комическихъ»; наконецъ, XI томъ, содержащій указанія для портного (я не вполне увѣренъ, что указанія эти, а въ особенности расцѣпка матеріаловъ для костюмовъ принадлежатъ лично Новерру), повторяетъ цѣлый рядъ мотивовъ изъ прежнихъ томовъ: обстоятельство, къ которому я еще вернусь. Такъ или иначе, передъ нами обширный, чреватый выводами иконографическій матеріалъ.

Но возможно ли сдѣлать какіе либо выводы, не приведя этихъ данныхъ въ связь съ остальнымъ творчествомъ Боке и съ общей эволюціей театральнаго костюма въ XVIII вѣкѣ?

Для Ю. Слонимской это оказывается возможнымъ; благодаря этому, она до крайности переоцѣниваетъ связь Боке съ идеями Новерра и значеніе его эскизовъ, какъ документовъ о его балетахъ. Какъ бы высоко ни цѣнили Новерръ талантъ сотрудника, посланнаго ему судьбой, «разсматривать его рисунки, какъ воплощеніе балетнаго замысла Новерра» — Ю. Слонимская предлагаетъ это — мы не въ правѣ.

Прежде всего, наброски костюмовъ не суть зарисовки постановокъ. Возстановить Новерра по Боке такъ же трудно, какъ, напримѣръ, — Фокина по Баксту. Что еще важнѣе — творчество Боке, талантливаго графика, волшебнаго костюмера и тонкаго колориста, находится въ очевидномъ противорѣчій съ реформаторскими идеями Новерра. Сотрудничество послѣдняго съ Боке было компромиссомъ!

Боке не только сотрудникъ Новерра, онъ — главный костюмеръ косной парижской Оперы и придворнаго театра; его формы не только консервативны; онѣ видоизмѣняютъ предшествующую моду, изображавшую миеологическихъ героевъ въ нарядахъ à la française, въ сторону вѣщей условности въ духѣ рококо. За двадцать слишкомъ лѣтъ до первой постановки Новерра, танцовщица Салле осмѣлилась сбросить традиціонный оперный костюмъ, фижмы и парикъ. Боке далекъ отъ такой смѣлости. Новерръ гордился тѣмъ, что уничтожилъ фижмы, бочечки (тонле), разбилъ маски, повелъ борьбу съ неуклюжими, маскирующими движеніе и исторически неправдоподобными костюмами...

Взгляните на рисунки, превосходные въ остальномъ, воспроизведенные въ «Аполлонѣ»,¹ прочтите описаніе другихъ у Ю. Слонимской: вы увидите все тѣ же фижмы,

¹ Два чудесныхъ рисунка того же мастера были воспроизведены въ свое время «Ежегодникомъ Императорскихъ Театровъ»; принадлежатъ они Дирекціи послѣднихъ.

парики, даже маски, а у мужчинъ юбочки на каркасахъ,—весь арсеналъ стараго опернаго костюма. Прочтите описаніе костюмовъ духовъ и аллегорическихъ фигуръ: это тѣ самыя, надъ которыми издѣвался Новерръ и которыми любовался еще Людовикъ XIV. Ю. Слонимская смотритъ, какъ на завоеваніе Новерра-Боке, на эмблемы и атрибуты, отличающіе костюмы различныхъ характеровъ и національностей; какъ блѣдны эти оттѣнки сравнительно съ тѣмъ, что ввелъ на три поколѣнія ранѣе хотя бы Беренъ, *peintre du Roy*!

Ю. Слонимская видитъ въ движеніяхъ нѣкоторыхъ фигуръ свидѣтельство о драматизаціи балета, осуществленной Новерромъ, характерныя облики его пантомимы. Если бы ей случилось видѣть, напримѣръ, рисунки для постановки *Пигмалиона*¹ Рамо въ 1748 году, т. е. задолго до реформы Новерра, въ Оперѣ (рисунки эти опубликованы), она убѣдилась бы въ относительной бѣдности мимики и жестикуляціи фигуръ Боке; я не говорю объ однообразно-кукольныхъ лицахъ, этихъ костюмныхъ фигуринъ-манекеновъ!

Нѣкоторымъ исключеніемъ являются наброски для неосуществленной *Генриады*² и (осуществленнаго ли въ этомъ видѣ?) *Донъ-Кихота*³, а особенно группа борцовъ и, отчасти, фигура Деяниры, краснорѣчиво описанныя Ю. Слонимской.⁴ Меня удивило лишь то, что Ю. Слонимская какъ будто не замѣтила, что они воспроизведены въ моихъ *Мастерахъ балета*⁵, правда, безъ подписи Боке! Собственница использованныхъ мною оригиналовъ, г-жа Трефилова-Соловьева, сомнѣвалась въ автентичности рисунковъ, предоставила мнѣ ихъ, какъ матеріалъ, особенно близкій по духу балету Новерра... Ю. Слонимская, вмѣсто описанія ихъ, какъ *неизданныхъ*⁶, могла просто сослаться на мою книгу.

Въ чьихъ же рукахъ подлинныя оригиналы Боке? Вопросъ очень трудный. Подписныхъ работъ его мало. Находятся онѣ въ собраніи *Оригинальныхъ костюмовъ*⁷, унаслѣдованныхъ библиотекой парижской Оперы отъ министерства двора, стараго режима (*Menus plaisirs*). Цѣлый рядъ другихъ рисунковъ встрѣчается дважды въ петроградскомъ уважѣ, въ третій разъ въ собраніи г-жи Трефиловой-Соловьевой, въ четвертый—въ парижской Оперѣ и т. д. Какъ отличить копіи или кальки отъ оригиналовъ? Не является ли рѣшающей наличность (или отсутствіе) подписи? Не знаю. Но это слѣдовало бы выяснить при описаніи петроградской рукописи!

Возвращаясь къ выводамъ, сдѣланнымъ Ю. Слонимской изъ разсмотрѣнія этихъ акварелей. Критикъ находитъ *несправедливымъ*⁸ мой отказъ отъ возможности возстановить танцы и группы Новерровыхъ балетовъ; Ю. Слонимская полагаетъ, что, дабы представить себѣ ихъ, слѣдуетъ лишь внимательно взглянуть въ рисунки

¹ Замѣчу, кстати, что сцена борцовъ не является моментомъ *выхваченнымъ* изъ драматическаго *pas de deux* (на рисункѣ двѣ фигуры), а воспроизводитъ одну изъ двѣнадцати группъ ансамбля борцовъ, состязающихся на празднествѣ; объ этомъ можно прочесть въ изданіи Новерра.

Боке: въ каждый поворотъ головы, въ каждое движеніе тонкихъ пальцевъ, въ каждый взмахъ руки, въ позу летящей въ танцѣ фигуры, въ позицію ногъ танцовщицъ и танцовщиковъ. Слова! Слова! Слова! Рисунки Боке, по изложеннымъ выше причинамъ, говорятъ кое что о балетѣ и танцахъ XVIII вѣка вообще и ничего о Новеррѣ въ частности. Танцующія фигурины находятся почти безъ исключенія въ тѣхъ же тѣлоположеніяхъ, въ какихъ за двадцать пять лѣтъ до того Ланкре писалъ Салле и Камарго. Число этихъ тѣлоположеній крайне ограничено и отчасти обусловлено традиционнымъ костюмомъ. „Взмахъ рукъ“ почти неизмѣнно сводится ко второй позиціи или темпу, съ руками распростертыми горизонтально на уровнѣ плечъ (опустить ихъ въ „первой позиціи“ мѣшаютъ пышные фижмы); движеніе тонкихъ пальцевъ — отвѣчаетъ почти всегда положенію руки ладонью внизъ, съ тщательно, по школьному, собранными пальцами, летящія фигуры просто висятъ въ воздухѣ (линія почвы отсутствуетъ всюду), а „позиціи“ весьма однообразны: это почти всегда четвертая изъ „правильныхъ“ позицій, абсолютное значеніе которыхъ отрицалъ Новерръ.

Боке съ большимъ и тонкимъ орнаментальнымъ даромъ дѣлалъ совершенно то же, что всѣ костюмеры XVIII вѣка. Да и справедливо ли требовать большаго отъ мастера, прикладное значеніе трудовъ котораго признавалъ самъ Новерръ? Можно только пожалѣть, что желаніе высказаться скорѣе, по поводу, моей книги помѣшало критику дѣйствительно изучить матеріалъ и продумать свои заключенія.

Хотя „рукопись Новерра“ и связанная съ нею переоцѣнка моего труда о немъ послужила непосредственнымъ предметомъ статьи Ю. Слонимской, она касается и другой статьи „Мастеровъ балета“ — о Карло Блазисѣ, чтобы отмѣтить весьма существенный пробѣлъ ея, касающійся факта дѣятельности Блазиса въ Москвѣ; дѣлаетъ она это на основаніи изданія Блазиса, полное содержаніе котораго осталось мнѣ неизвѣстнымъ, въ виду его недоступности для меня (его нѣтъ въ публичныхъ собраніяхъ), и одного документа изъ Архива Министерства Двора. Считаю долгомъ обратить вниманіе читателей моей книги на эту важную поправку; укажу, наконецъ, что „Мастера балета“ содержатъ еще двѣ работы о Вигано и о Теофилѣ Готье; выйдя изъ предѣловъ своей темы ради моего промаха въ статьѣ о Блазисѣ, Ю. Слонимская вовсе не упомянула объ остальныхъ статьяхъ — повидимому не имѣя сказать о нихъ ничего хорошаго, а главное — ничего дурного, позволяющаго уличить меня въ неосвѣдомленности. Впрочемъ, послѣдняя фраза статьи указываетъ на мою „готовность“ произвольно истолковывать мнѣнія Теофила Готье. Но такъ какъ это бѣглое указаніе не подкрѣплено никакими аргументами, оно не даетъ матеріала для возраженій.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ИСКУССТВО И ВОЙНА

Телеграфъ принесть извѣстіе о новыхъ бомбардировкахъ ибѣрами Реймскаго собора, повидимому, обреченнаго на окончательную гибель. Обрушился державшійся еще сводъ главнаго корпуса, одинъ изъ снарядовъ попалъ въ башню...

Отъ времени до времени въ военныхъ корреспондентіяхъ сообщается объ уничтоженіи памятниковъ старины въ Польшѣ. Такъ, разрушены древній Шидловецкій костелъ св. Станислава въ Радомской губ., отстроенный въ 1401 г., замѣчательный замокъ въ Хенцинахъ, древняя синагога въ Пинчовѣ...

Война вызвала совершенно новое явленіе въ нашей художественной жизни — благотворительные аукционы въ пользу жертвъ войны, устраиваемые художниками, художественными обществами и коллекционерами. Починъ хороший: давно уже ощущалась потребность въ томъ, чтобы художественные аукционы, по примѣру Запада, были въ рукахъ дѣателей искусства, чтобы коллекционеры и любители имѣли дѣло не съ маклаками, а съ художниками.

Сейчасъ эти аукционы имѣютъ большой успѣхъ. Ихъ прошло уже восемь въ Обществѣ поощренія художествъ. Необходимо отмѣтить, прежде всего, щедрость художниковъ и собирателей, первыхъ въ особенности. Среди пожертвованныхъ произведеній, картинъ и этюдовъ, многіе появлялись ранѣе на выставкахъ. Были и

отличные оригиналы графическихъ работъ, извѣстныхъ по иллюстрированнымъ изданіямъ. Словомъ, художники проявили самое серьезное и безкорыстное отношеніе къ своей задачѣ.

Не надо забывать, что, хотя выручаемыя съ аукционовъ суммы даются, конечно, публикой, въ сущности публика часто не столько жертвуетъ, сколько дѣлаетъ прибыльное для себя дѣло, получая по невысокой цѣнѣ хорошаго работы. Правда, иногда оцѣнка произведеній, подписанныхъ извѣстными именами, оказывалась даже выше выставочной, но въ большинствѣ случаевъ, произведенія, особенно графиковъ, оцѣнивались невысоко, иногда даже до неловкости. Кстати, здѣсь можно было бы сдѣлать весьма любопытныя статистическія наблюденія надъ спросомъ и, слѣдовательно, вкусами публики. Выяснилось бы, напримѣръ, что на нѣкоторыхъ аукціонахъ при оцѣнкѣ большое значеніе имѣли разнѣры произведеній, рамы, техника (масло дороже акварели, еще дороже рисунковъ) и пр. Средній обыватель — любитель, повидимому, все еще полагаетъ, что посредственная, но «солидная» по разнѣрамъ масляная картина въ рамѣ болѣе «украшаетъ комнату», чѣмъ маленькій, хотя и прекрасный, образецъ графики. Вредная сторона художественныхъ аукционовъ въ томъ, что они до извѣстной степени разбаловываютъ публику, незнакомую съ художественнымъ трудомъ и оцѣнивающую его иногда слишкомъ скудно. Было бы, конечно, навѣрно требовать отъ покупателей, чтобы они не пользовались

случае», и можно радоваться за скромных коллекционеров, которые только таким способом могут приобрести хорошие работы хороших художников, но надо помнить, что на этих «военных» аукционах истинными жертвователями являются не любители, платящие деньги, а художники, совершенно безкорыстно дарящие плоды своего нелегкого большого труда.

Одним из таких аукционов была распродажа в Обществе поощрения художеств, устроенная комитетом «Мира Искусства» для фонда пособия О-ва раненым нижним чинам лазарета для инвалидов искусства и организованная, главным образом, г-жей А. К. Бенуа. Всего пошло в продажу до 200 художественных произведений и предметов. Преобладали мелкие работы, акварели, рисунки, многочисленны гравюры и литографии, но было немало картин маслом, напр., большой пейзаж Грабара, картина Судейкина, «Строющийся дом» Малюткина, пейзаж Гауша, nature morte Ларионова, большие виды Версаля Зилоти, работы Шмакова. Много работ было пожертвовано Александром Бенуа, Петровым-Водкиным и Биликиным. Были работы Врубеля («Этюд руки художника»), Сомова (заставка и рис. головы), акварель Рериха. Вообще участвовали почти исключительно художники «Мира Искусства»: так, кроме упомянутых: Добужинский, Е. Лансере, Н. Лансере, Серебрякова, Остроумова-Лебедева, Гончарова, Кустодиев, кн. Шервашидзе, Нарбут, Матрохин, Лукомский, Чемберс, Альтман, Анисфельд, Б. Григорьев, бар. Рауш-фон-Траубенберг, Шусев и др. Среди работ старых художников — акварель кн. Гагарина, набросок пером А. Шустова, отличный оттиск известной гравюры Уткина с портрета Екатерины II, литография Щедровского, Штенберга, портрет масляными красками Христины, японская гравюра. Были и художественные издания, редкие в продаже. За наиболее крупные суммы пошли работы Грабара (350 р.), Алекс. Бенуа, Альб. Бенуа, Остроумовой-Лебедевой, этюд Шишкина, этюд Врубеля (за 126 р.), скульптура бар. Рауша. Крошечная акварельная за-

ставка Сомова пошла за 72 р., его же рисунок — около 200 р., отличная гравюра Уткина за 168 р. Чистая прибыль — 6.429 р. 59 к.

Аукцион Общества имени Кунинджи в пользу раненых, также в Обществе поощрения художеств (продавались с предложенной цены 135 художественных произведений), дал всего 8.332 рублей. Здесь преобладали большие картины масляными красками преимущественно членом Общества, но участвовали и некоторые художники из «Мира Искусства», «Союза русских художников», «Нового общества», «Т-ва передвижных выставок» и пр.: Бродский, Виноградов, Делла-Вос-Кардовская, Кардовский, Линдеман, Переплетчиков, Рбин, кн. Шервашидзе. Самая крупная сумма, 350 р., была заплачена за большой этюд Богданова-Бильского. Слабый портретный рисунок Шалыпина работы Рбина пошел за 303 р. Больше 200 р. было заплачено за произведения гг. Вещилова, Шульце, Шилдера; больше 100 р. — за произведения Вроблевского, Гиндбурга, Горбатова, Переплетчикова, Похитонова, Сергеева, Субботина, Штембера. Маленькие наброски Шалыпина проданы за 15—25 р.

В пользу одного из лазаретов была устроена патристическая выставка картин «Война», составленная из самых разнообразных произведений, иногда только пристегнутых к общей тем и в огромном большинстве стоящих вопреки художественной критики. Тут и большие старые картины академиков, и Деталь с Невилем, и доморощенные батлисты, и обильная макулатура совершенно невдомых иностранцев и русских, и работы Петра Соколова, «Кавказцы» Тимма, скульптура Е. Лансере-отца и пр.

— Общиной св. Евгения выпущены открытки с 4 рисунками Добужинского, сданными с натуры на театр военных действий. Один из них изображает разрушенный костел, другой — разрушенную станцию железной дороги. Выпущены также открытки с бывших на выставках «Искусства союзных народов» акварелей польского художника Фогеля, изображающих различные виды Польши начала XIX в.

— Учениками-архитекторами Академіи Художеств составлены проекты памятниковъ для братскихъ могилъ павшихъ въ Польшѣ и Галиціи русскихъ воиновъ. Памятники, согласно задачъ проф. Котова, должны быть просты и прочны. Въ основѣ — мотивы кургановъ или древнихъ каменныхъ могильныхъ крестовъ. — Въ конференцъ-залѣ Академіи Художествъ С. В. Ноаковскимъ была прочитана на помощь жертвамъ войны прекрасно иллюстрированная на экранѣ лекція 'Памятники искусства на французскомъ театрѣ войны'. Въ связи съ историческими воспоминаніями было сообщено о дворцахъ, замкахъ, домахъ, соборахъ, церквахъ, многочисленныхъ художественныхъ сокровищахъ французскихъ провинцій, пострадавшихъ отъ войны.

А. Р.—вѣ.

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДѢЛА

Весенняя выставка

На весенней выставкѣ этого года значительно меньше скверныхъ картинъ, чѣмъ на выставкахъ прошлыхъ лѣтъ. Мы должны благодарить за это Академію, которая наконецъ то оказалась на стражѣ интересовъ искусства, закрывъ для любящихъ широкій размахъ весеннихъ художниковъ весь 'циркуль', т. е. приблизительно половину помѣщенія. Вълѣдствіе этой простой мѣры выставка улучшилась вдвое: вмѣсто обычныхъ 500—600 никуда негодныхъ холстовъ, на ней всего 200—300, хотя и такихъ же негодныхъ.

Довольно быстро и не испытывая слишкомъ глубокихъ потрясеній, можно обозрѣть: добросовѣстно замазанныя плотной сѣрой краской фотографіи бр. Колесниковыхъ и К^о; искаженные яки Іер. Ясинскаго, убѣждающіе насъ въ томъ, что художники иногда внимательно прислушиваются къ голосу критики; боярина, освѣщающего падающую съ кушетки натурщицу; скорбное удивленіе Коммиссаржевской, натолкнувшейся на лежащую на полу жареную птицу... Мы давно ужъ привыкли и къ десяткамъ разъ выставленнымъ и премированнымъ мор-

скимъ и сухопутнымъ видамъ и видикамъ, написаннымъ разъ навсегда заготовленной смѣсью, съ одинаковымъ удобствомъ принимаемой къ изображенію и русской деревни и площади св. Марка...

Новинку сезона составляютъ только картины, намекающія на современные событія. Одна изъ нихъ, удачно названная 'Тревожнымъ моментомъ', изображаетъ 'пикантное ню', причемъ созерцателемъ сего является безчеловѣчно изуродованный художникомъ пѣмецкій солдатъ, другая — 'Пѣнные турки' — свидѣтельствуеетъ о жестокости художника не только по отношенію къ врагамъ, но и къ русскимъ солдатамъ; на третьей — съ мастерствомъ, достойнымъ сотрудника 'Петроградскаго Листка', представлено горе матери при видѣ жестокости ребенка, истязающаго своего родного отца; удрученная этой сценой сестра милосердія выразительно показываетъ свою непричастность къ дѣлу... ('Въ лазаретѣ').

Подобныхъ произведеній на выставкѣ немного.

Мы давно привыкли къ спекуляціи художниковъ на дурномъ вкусѣ г.г. премирующихъ и покупающихъ, но игра на патріотизмѣ — явленіе новое и, надо сознаться, уже вконецъ отталкивающее.

Н. Р.

Весенняя выставка въ Академіи Художествъ, конечно, вѣрна своей обычной физиономіи и много о ней говорить не приходится. Печать кунджевскихъ премій, всероссійскихъ конкурсовъ Общества поощренія художествъ и своего рода академическихъ дипломовъ на... посредственность, обозначаемыхъ этикетками 'виѣ жюри', давно уже обуславливаетъ характеръ мѣстнаго производства. Трудно сказать, что здѣсь забавиѣ или противиѣ: дешевая сноровка художниковъ, охотниковъ до премій, или серьезные мины присудителей этихъ премій. Вотъ, напримѣръ, до послѣдней степени легковѣсная, пошлая картина 'Тревожный моментъ' на мотивъ 'пѣмецкихъ звѣрствъ', дважды премированная первыми и преміями имени Кунджи и всероссійскаго конкурса.

Премированы, конечно, и фирмы братьев Колесниковых съ Вещиловым... Немало еще картинок на темы войны и батальных анекдотов. Въ отдѣлѣ скульптуры болѣе всего запоминаются брюки и башмаки большой статуи какого то сидящаго на высокомъ пьедесталѣ господина, повидимому, заказавшаго себѣ монументъ при жизни...

— Наглядное доказательство того, что нелѣпую комедію конкурсовъ, на которые не идутъ подлинныя художники, и раздачи премій за худшія произведенія давно пора прекратить, — премированная юбилейной преміей (шутка сказать — 2000 р.!) въ Обществѣ поощренія художествъ картина г. Харитоновъ „Деревенскій праздникъ“, до послѣдней степени слабо рисованная, со сбитой перспективой, съ живописью до нельзя фальшивой, съ гримасами „подъ смѣхъ“! Приводимъ списокъ остальныхъ премированныхъ на этомъ „всероссійскомъ“ конкурсѣ, куда было представлено всего... 68 произведеній. По исторической живописи первая премія въ 400 рублей присуждена Ю. Рѣпину за картину „Бой 26 августа 1812 г.“, вторая — П. Михайлову за картину „Блаженный“. По бытовой живописи, кромѣ Дроздова, получившаго премію въ 500 рублей за картину „Тревожный моментъ“, премію въ 200 р. получилъ г. Лаховскій за картину „Въ сапожной мастерской“. Премія по пейзажной живописи имени Куинджи въ 1000 р. раздѣлена на три части для гг. С. Колесникова, Кайгородова и Жукова. Премія по пейзажной живописи имени гр. Строганова въ 450 р. присуждена г. Вроблевскому. Кромѣ того, присуждены преміи: по гравюрѣ и офорту — А. Овсянникову, по живописи на фарфорѣ — Пуцилло и Раупохъ, по рѣзбѣ изъ дерева — Менделевичу и Н. Гиннису, по лѣпкѣ — Денисову-Печерскому.

Объясненіе того, почему болѣе выдающіеся художники не участвуютъ во „всероссійскихъ“ конкурсахъ, надо искать отчасти въ составѣ членовъ экспертныхъ комисій. Вотъ, напримеръ, составъ для будущаго конкурса: гг. Вагнеръ (?), В. Васнецовъ, Галецкій (?), Давыдовъ (?), Козляниновъ (?), Ильинъ (архитекторъ), М. Нестеровъ, кн. Путятинъ (не ху-

дожникъ), Фроловъ (мозаичистъ), Фену (?), Рѣпинъ, Рыловъ, Химона, Хрѣновъ. Изъ 14 членовъ — пять иксовъ, одинъ не художникъ, два не живописца. Правда, участвуютъ еще представители Академіи Художествъ и разныхъ художественныхъ обществъ, наприкѣръ, Общества передвижниковъ и др. Но даже въ случаѣ участія въ экспертизѣ всѣхъ членовъ, перевѣсъ можетъ оказаться на сторонѣ „иксовъ“, не живописцевъ и вообще не художниковъ.

— Рядомъ съ выставкой премированной картины въ маломъ залѣ Общества поощренія художествъ была устроена выставка картинъ и діорамъ художника Выѣзжева, которую приходится только отмѣтить за отсутствіемъ на этой художественной выставкѣ хоть какого нибудь искусства. Это сплошной кошмаръ отъ котораго дѣлается стыдно за русскую... некультурность.

— На новой маленькой выставкѣ въ складѣ изданій общины св. Евгеніи было, по обыкновенію, немало интереснаго и пріятнаго среди скромныхъ акварелей, рисунковъ, гравюръ и литографій мастеровъ XVII, XVIII и XIX вв. русской и иностранныхъ школъ, — наприкѣръ, пейзажный набросокъ Ѳ. Васильева, рис. Пиратскаго, карикатура 1858 г. Микѣшина, пейзажъ и декоративное панно Томона, рисунокъ перомъ Гверчино, рисунки неизвѣстныхъ художниковъ англійской и французской школъ XVIII в., литографія съ рисунка Гаварни, раскрашенная литографія Деверіа и др.

— Выставку Нового общества посетили 1000 человекъ. Продано на 3000 р. Одна изъ картинъ Бранловскаго приобретена Обществомъ имени Куинджи.

— На весенней выставкѣ — куда, кстати сказать, было представлено 770 произведеній (принято 403) — академической комисіей по покупкѣ картинъ приобретены „Веранда въ солнечный день“ Вещилова и „Псковъ“ Горбатова; на Передвижной выставкѣ — „Пейзажъ“ Бакшеева за 500 р., „Сирень“ Бялыницкаго-Бирули за 400 р., „Борьба“ Н. Кузнецова за 3000 р. (!), „Портретъ“ Скалона за 200 р. и „Бездомные“ Лаховскаго за 200 р.; на выставкѣ „Союза русскихъ художниковъ“ — „Портретъ ху-

дожника Жуковского' Мажютина за 1700 р. и 'Въ домѣ' Виноградова за 1300 р.

Надо ли говорить, что почти всѣ эти пріобрѣтенія — даромъ выброшенные деньги.

— Съ международной выставки въ Венеціи итальянскимъ министерствомъ иностранныхъ дѣлъ куплены акварели Остроумовой-Лебедевой 'Нева' и 'Биржа' и картина Лаховскаго 'Весна — дождливый день'.

— Большой и разнообразный художественный аукціонъ былъ устроенъ Н. Г. Платеромъ въ Обществѣ поощренія искусствъ. Всего продавалось болѣе 200 художественныхъ произведеній, въ большинствѣ работы старинныхъ мастеровъ, старинныя гравюры и литографіи, интересныя японскія гравюры, фарфоръ (Императорскаго фарфорового завода, Беджвудъ, Гарднера, Попова) и бронза. По болѣе высокой цѣнѣ, отъ 100 до 300 р., шли старинныя картины масляными красками, большею частью подписныя. Сравнительно высоко цѣнились также фарфоръ, и по очень хорошей цѣнѣ проданы нѣкоторыя литографіи. Всѣ художественныя произведенія и предметы шли съ предложенной цѣны.

— Вопросъ о расширеніи Эрмитажа становится насущнымъ. Помимо коллекціи П. П. Семенова-Тянь-Шанскаго, недавно поступила завѣщанная однимъ лицомъ коллекція, гдѣ также преобладаютъ картины фламандской школы (всего ихъ около 50). Въ коллекціи, кромѣ картинъ и миниатюръ, разные художественные предметы, фарфоръ, оружіе и пр.

Съ 'Мадонны' Бартоломео сняты позднѣйшія записи и реставруется плафонъ Пальмы младшаго, пожертвованный Балашевымъ.

По изслѣдованіи при реставраціи, картина изъ хранившихся въ кладовой Академіи Художествъ, приписываемая Кастелли, оказалась работой генуэзскаго художника Маніаско, возбуждающаго послѣднее время большой интересъ за границей.

— Въ музеѣ Александра III по проекту В. А. Покровскаго построены реставраціонныя мастерскія.

— Первый вариантъ 'Разборчивой невѣсты' П. А. Федотова пріобрѣтенъ въ Московскую галерею К. Ф. Колесниковой.

— Почти каждый годъ декабрьское собраніе въ Академіи Художествъ является днемъ выборовъ въ совѣтъ, въ разныя комисіи и, что особенно важно, въ преподаватели. Мы неразъ уже отмѣчали формальность этихъ выборовъ: тутъ не болѣе какъ простая перегруппировка членовъ комисій въ тѣхъ случаяхъ, когда этого требуетъ уставъ. Мѣста академическихъ художниковъ такъ же прочны, какъ мѣста чиновниковъ въ любомъ департаментѣ. Въ послѣднемъ декабрьскомъ собраніи остались выборы новыхъ членовъ совѣта вмѣсто выбывшихъ живописцевъ Дубовскаго и Чистякова, скульпторовъ Залемана и Чиждова, архитекторовъ Брюллова, Котова, М. Преображенскаго и, не принадлежащихъ къ специальности — Кондакова, Позена и Рейтерна. Послѣдніе, а также Дубовскій и Залеманъ, оказались переизбранными. Вмѣсто покойнаго Брюллова избранъ В. А. Покровскій, вмѣсто Чистякова и Чиждова — Кардовскій и Самокишъ. Можно поздравить совѣтъ съ удачнымъ обновленіемъ въ лицѣ Д. Н. Кардовскаго и В. А. Покровскаго. Какъ извѣстно, въ совѣтѣ десяти должно быть не менѣе трехъ архитекторовъ, одного скульптора и не болѣе трехъ, не принадлежащихъ къ специальности. Кстати, отмѣтимъ курьезъ. Въ академическомъ спискѣ почетныхъ и дѣйствительныхъ членовъ въ числѣ не принадлежащихъ къ специальности значится... И. Э. Грабаръ, а рядомъ въ живописцахъ числятся г.г. Бергольцъ, Волковъ и другіе подобные же специалисты.

Во всякомъ случаѣ, въ совѣтѣ избраны, тѣ же и...', какъ говорится въ театральныхъ ремаркахъ, а въ руководители мастерскихъ и преподаватели 'все тѣ же', какъ и слѣдовало ожидать, т. е. Л. Бенуа, Померанцевъ, В. Маковский, В. Матр., Беклемишевъ, Залеманъ, Творожниковъ, Котовъ, Трамбидскій. Между тѣмъ, предложены были еще на мѣсто Творожникова, получившаго 20 голосовъ, Кустодіевъ (2 гол.) и Шмаровъ (2 гол.), на мѣсто Померанцева, получившаго 26 голосовъ, Щусевъ (2 гол.), на мѣсто Трамбидскаго, получившаго 24 голоса, Жолтовскій (2 гол.) и В. А. Покровскій (2 гол., отказавшійся отъ кандидатуры). Словомъ, какъ не сказать: старый другъ лучше новыхъ двухъ.

— На мѣсто скончавшагося П. А. Брюллова дѣйствительнымъ членомъ Академіи Художествъ утвержденъ С. В. Ноаковский.

— Въ академіи для будущихъ выборовъ въ октябрѣ предложены: Д. Н. Кардовскій, И. С. Куликовъ, Л. В. Позень, А. А. Рыловъ и И. А. Фоминъ, Б. В. Эдуардъ. Л. В. Позень отказался балотироваться по принципиальнымъ соображеніямъ. Второй случай послѣ недавняго отказа Александра Бенуа, хотя и менѣе понятный.

— Смета Академіи Художествъ на художественную дѣятельность въ 1915 г. составлена въ слѣдующихъ цифрахъ: на содержаніе пансіонеровъ (11 человекъ)—22.000 р. (за границей сейчасъ находятся г. Мальцевъ, В. Ковальскій, А. Рубцовъ и А. Яковлевъ, отъѣздъ остальныхъ постановлено отложить по случаю войны), на высшее художественное училище—7.230 р., причѣмъ на содержаніе мастерской декоративной живописи изъ этой суммы—2.250 р. (вопросъ о дальнѣйшемъ существованіи этой мастерской еще не рѣшенъ), на художественныя приобрѣтенія—15.000 р. (недавно собраніемъ отклонено приобрѣтеніе картины Эдельфельта 'Объѣдъ финна', одѣвденной въ 3.000 р.), на иллюстрированное юбилейное изданіе (третій взносъ изъ общей ассигнованной суммы въ 20 тысячъ руб.)—5.000 р., на командировки архитекторовъ—3.500 р., художнику-архитектору В. Яковлеву на завершеніе заграничной командировки—666 р. 68 к. и на разные расходы—6.603 р. 32 к.

— При школѣ Общества поощренія художествъ рѣшено открыть по почину Н. К. Рериха архитектурную мастерскую съ пятилѣтнимъ курсомъ подъ руководствомъ В. А. Щуко (предположена специальная для нея надстройка надъ домомъ Общества) и художественно-педагогическіе курсы для подготовки преподавателей рисованія и живописи. Обществомъ выпускается альбомъ съ автолитографіями Судейкина и Радакова.

— Въ помѣщеніи археологической комисіи происходитъ разборка вещей, найденныхъ при интереснѣйшихъ раскопкахъ прошлаго лѣта въ имѣніи гр. А. А. Мордвинова (Таврической губ.), произведенныхъ на пожертвованные имъ 15 тыс. руб. Была снаряжена дѣлая

экспедиція съ М. И. Ростовцевымъ во главѣ. Въ одномъ изъ кургановъ было найдено боковое погребеніе молодой дѣвушки, покрытое замѣчательными золотыми предметами, относящимися къ V—II в. до Р. Х.

— Въ Петроградѣ готовится вандализмъ—перенесеніе спуска со львами на набережной Невы у Дворцоваго моста на другое мѣсто. Городомъ уже составлена смета. Изуродованіе старинной набережной требуется будто бы для новаго Дворцоваго моста.

— Проектъ новаго Николаевского вокзала В. А. Щуко утвержденъ, и автору предложено составить детали этого проекта.

— Въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ присуждены преміи по конкурсу проектовъ памятника К. Д. Ушинскому. Составъ жюри—Беклемишевъ, Н. Лансере, Фоминъ и Щуко. Первая премія, въ 500 р., присуждена скульптору М. Манизеру и архитектору Витману, вторая, въ 300 р., скульптору Р. Яковлеву и архитектору Рудневу, третья, въ 200 р., скульпторамъ Дитриху и Козлову.

— Б. Анисфельдомъ расписывается недавно выстроенный особнякъ на Каменномъ островѣ.

— Издательствомъ т-ва 'Копѣйка' выпущенъ альбомъ 'Современная русская скульптура' со снимками съ работъ Адамсона, Аронсона, Беренштама, Гиндбурга, Голубкиной, Диллонъ, Коненкова, Кустодіева, бар. Раушъ-фонъ-Траубенберга, Стеллецкаго, Судьбинина и др. Изданіе не художественное.

— Состоялись доклады въ Обществѣ архитектурныхъ знаній (въ помѣщеніи Художественнаго бюро Н. Е. Добычинной)—А. Я. Левинсона (повторенъ въ Обществѣ архитекторовъ) 'Искусство Японіи' (авторъ далъ характеристику японской гравюры въ лицѣ ея крупнѣйшихъ представителей и коснулся вліянія японскаго искусства на европейское) и въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ—'Поездка на сѣверъ. Кевролы и Неминюги', докладъ художника-архитектора Сластихина, дополненный его спутникомъ С. С. Некрасовымъ, объ открытыхъ и изученныхъ авторами очень интересныхъ деревянныхъ церквяхъ въ сѣверной части Архангельской губ., относящихся къ концу XVII и началу XVIII в.

— † Въ Москвѣ скончался художникъ К. К. Первухинъ (род. въ 1863 г.), членъ „Союза русскихъ художниковъ“, ранѣе выставившій картины на передвижныхъ выставкахъ. Онъ писалъ пейзажи и виды, въ послѣднее время преимущественно венеціанскіе. Двѣ картины покойнаго находятся въ Третьяковской галерей.

А. Р.—сб.

КОНЦЕРТЫ КУСЕВИЦКАГО

Музыкальная жизнь, не чуждая въ началѣ войны нѣкоторой, вполнѣ понятной, растерянности, постепенно стала входить въ рамки обычной культурной работы...

Какъ разъ первый симфоническій концертъ Сергѣя Кусевицкаго, подлежащій разсмотрѣнію въ текущей лѣтописи „Аполлона“, вполнѣ подтверждаетъ эту мысль. Мы говоримъ о „постановкѣ“ торжественной мессы Баха, сдѣланшейся, послѣ прошлгоднихъ празднествъ, постояннымъ украшеніемъ репертуара этихъ концертовъ.

Исполненіе мессы, занимающей столь исключительное мѣсто въ художественной исторіи всѣхъ временъ и народовъ, именно въ эти дни, когда души настроены глубоко религіозно, должно производить весьма сильное впечатлѣніе. Ибо въ ней, несмотря на сложность полифонической структуры, не сразу доступной слушателю, заключена величайшая тайна музыкальнаго творчества.

Всемирно-религіозная одухотворенность мессы, сохранившей еще понинѣ, несмотря на два столѣтія, отдѣляющія насъ отъ времени ея написанія, способность покорять наши сердца, поистинѣ переносятъ насъ изъ царства необходимости въ сферу свободы...

Музыка эта имѣетъ какъ бы два направленія. Ея линіи идутъ одновременно отъ человѣка къ Божеству и отъ Божества къ человѣку. Она исполнена экстаза и чувства безпредѣльности, но, выйдя съ тѣмъ, какъ утонченно разнообразенъ спектр ея портическихъ настроеній! Каждая страница партитуры такъ безконечно много говоритъ воображенію, каждая музыкальная мысль въ ней настолько значительна

и въ разработкѣ своей являетъ такую роскошь звукоочетаній, часто предвосхищающихъ новѣйшія завоеванія въ области гармоніи, что въ душѣ музыканта возникаетъ единственное желаніе всѣмъ существомъ своимъ уйти, ничѣмъ не отвлекаясь, въ эти блаженные алейскія поля абсолютной музыкальной красоты.

Священнодѣйствіе, заключающееся въ концертномъ исполненіи H-moll'ной мессы, требуетъ большой подготовительной работы и отъѣдныхъ артистическихъ силъ. И то и другое было на лицо. С. Кусевицкій въ значительной мѣрѣ использовалъ богатѣйшія данныя своего дирижерскаго таланта для воплощенія партитуры. Месса была проведена съ превосходнымъ чувствомъ стиля, увлекательно и ярко, особенно отдѣльные номера среднего отдѣла (Incarnatus, Crucifixus, Resurrexit), символизирующіе въ звукахъ земной путь Христа и Его Воскресеніе. Съ достаточнымъ художественнымъ тактомъ сдѣланы были нѣкоторыя сокращенія въ ея музыкальномъ текстѣ, къ сожалѣнію — неизбежныя, при желаніи вмѣстѣ въ рамкахъ одного симфоническаго вечера величественную композицію.

Хоръ Архангельскаго и солисты съ честью выполнили свою задачу. Прекрасно звучали голоса г-жъ Коваленко и Мейчикъ (содержательное, красивое контральто), г.г. Александровича (въ высокой степени музыкальное и продуманное исполненіе) и Боссэ. Органный аккомпаниментъ находился въ рукахъ проф. Я. Гандшина (ему принадлежитъ превосходная обработка цифрованного баса въ мессѣ). Быть можетъ, надлежало также привлечь и „сембало“, для сопровожденія сольных номеровъ (въ такой редакціи намъ пришлось недавно слышать мессу въ Лейпцигѣ)?

Художественный интересъ пятого, слѣдующаго по порядку, концерта сосредоточивался на выступленіи С. Кусевицкаго въ качествѣ солиста на контрабасѣ и на „Поэмѣ экстаза“, исполненной подъ его управленіемъ.

Виртуозныя данныя артиста нисколько не пострадали отъ усиленныхъ дирижерскихъ трудовъ. Подъ его искусными пальцами смычковый гигантъ оказался способнымъ къ почти полному преодолѣнію органическихъ недостат-

ковъ своей природной звучности. Игралъ С. Кусевидкій концертъ Генделя (передѣланный изъ „concerto grosso“), удивительно интимно и тонко въ отношеніи стиля, „Kol Nidrei“ Бруха, весьма условно передающее мрачную скорбь средневѣковой еврейской мелодіи, и рядъ небольшихъ сочиненій (среди нихъ *andante* изъ собственного концерта), давшихъ ему возможность блеснуть такой мастерской отдѣлкой деталей, какая послѣ итальянскихъ виртуозовъ на контрабасѣ наврядъ ли была отиѣчена въ дѣтониси этого инструмента.

Экзальтація Скрибина для своей передачи требуетъ отъ дирижера высшаго напряженія. С. Кусевидкій, глубоко отзывающийся именно на діонисійскіе призывы скрибинской музыки, доказалъ, что его темпераментъ, всегда умѣряемый художественнымъ вкусомъ, способенъ раскрыть неизвѣданныя градаціи павоса въ этой повѣи, сдѣлавшейся, благодаря стараніямъ дирижеровъ, положительно, „репертуарной“ пьесой петроградскихъ симфоническихъ концертовъ. Правда, для проведенія въ жизнь своихъ замысловъ С. Кусевидкій располагаетъ неподобнымъ оркестромъ, сліяніемъ всѣхъ группъ котораго позволяетъ ему играть на немъ, какъ на сказочномъ какомъ то органѣ. Но нельзя не поражаться и тому искусству владѣнія звуковой стихіей, какое усвоилъ себѣ въ теченіе немногихъ сезоновъ своей дирижерской дѣятельности руководитель этого коллективного артиста.

Отсутствие повиннокъ „made in Germany“ имѣло для русской музыкальной жизни то преимущество, что дало намъ возможность ознакомиться съ нѣсколькими шедеврами французской симфонической литературы, находившимися до сихъ поръ въ совершенно непонятномъ пренебреженіи у дирекцій нашихъ концертныхъ учреждений. Исполненная С. Кусевидкимъ впервые въ Петроградѣ В-дугная симфонія д'Энди представляетъ дѣинный вкладъ въ сокровищницу музыкальных впечатлѣній настоящаго сезона. Въ одной изъ статей своихъ въ „Аполлонѣ“ В. Г. Каратыгинъ называлъ Цезари Франка, имѣвшаго столь глубокое вліяніе на представителей французскаго музыкальнаго искусства нашихъ дней и, въ особен-

ности, на д'Энди, — Брамсомъ французской музыки. Это мѣткое сравненіе, однако, далеко не исчерпываетъ всей творческой индивидуальности Франка, зачинателя новаго музыкальнаго теченія въ западноевропейскомъ искусствѣ. Въ исторіи музыки Франкъ является непосредственнымъ продолжателемъ Берліозо-Листовскаго стиля, который онъ чрезвычайно углубилъ и обогатилъ новыми средствами звукового выраженія. Не подлежитъ сомнѣнію, что Франкъ не менѣе полифоническій колоссъ, чѣмъ Брамсъ, но содержаніе да и весь характеръ его музыки находятся въ значительномъ противорѣчій съ эстетическимъ символомъ вѣры „послѣднего нѣмецкаго романтика“. „Французскій Брамсъ“, несмотря на полную антипатию свою къ какимъ либо внѣшнимъ эффектамъ, — художникъ, если можно такъ выразиться, музыкальной кисти: самые рискованные гармоніи и паралелизмы объясняются у Франка заданіями звуковой живописи. Брамсъ — подлинный, по существу своего таланта, скульпторъ, изъ строгаго бѣлаго мрамора звуковъ творившій свои прекрасныя симфоническія изваянія. Съ музыкальнымъ рѣзцомъ въ рукахъ мы представляемъ себѣ также и Венсана д'Энди. Подобно Брамсу, д'Энди тяготѣетъ къ музыкальному „аскетизму“, сокрытію своихъ глубокихъ душевныхъ переживаній подъ густымъ покровомъ полифоническаго плетенія. Но за суровостью композиторскаго лица и кажущимся отсутствіемъ эмоциональнаго темперамента кроется такое благородство вкуса и значительность музыкальныхъ идей, что при слушаніи весьма объемистой его симфоніи вниманіе наше не ослабѣвало ни на мгновеніе до послѣдняго такта. Изъ обычныхъ четырехъ частей наиболѣе внушительна послѣдняя, очень сложная по фактурѣ (вступленіе, fuga и хоралъ) и чрезвычайно интересная, какъ по необыкновенно прихотливой ритмикѣ ($\frac{5}{4}$), такъ и по превосходной пластикѣ и полному соотвѣтствію тематическаго матеріала руководящимъ идеямъ. Искатели гармоническаго „жемчуга“ обрѣтутъ богатыя находки въ глубинахъ *andante* (съ заманчивыми дѣлотонными послѣдовательностями) и сверкающемъ остроуміемъ *сцерцо*.

Вторая часть программы, поэма „Два Избранница“ Клода Дебюсси, несмотря на то, что давно перешла четвертый десяток своего существования, все еще оказалась незнакомкой для петроградской публики. Каптата эта, написанная Дебюсси въ Римѣ и въ свое время отвергнутая строгимъ академическимъ судилищемъ „за неопредѣленность музыкальнаго выраженія“, принадлежитъ къ раннему періоду біографіи мастера. Итъ, поэтому, ничего удивительнаго въ томъ, что первыя творческія достиженія Дебюсси имъ же самымъ давно превзойдены; однако, послѣднее обстоятельство ничуть не уменьшаетъ ихъ самостоятельной художественной цѣнности. Въ общемъ „Два Избранника“ подтверждаетъ лишь тотъ важный для судебъ новаго искусства фактъ, что истинными учителями Дебюсси являлись не музыканты, а мастера слова, провозгласившіе принципъ — „музыки, музыки прежде всего“. Чтобы обличить обаятельный текстъ англійскаго прерафаэлиты Данте Габриэля Россетти въ звуковыя одежды, столь прозрачныя и ибжныя, необходимо глубоко проникнуться чисто литературнымъ духомъ символизма и его мистической озаренностью. Съ точки зрѣнія современнаго слушателя, поэма представляетъ немало интересныхъ черточекъ позднѣйшей композиторской манеры Дебюсси. Повидимому, „славянскій экзотизмъ“ вовсе не сыгралъ такой выдающейся роли въ образованіи его творческой личности („La demoiselle élue“ сочинена въ 1887 г.), какъ любятъ утверждать его біографы. Исполнена „Два Избранника“ была съ большимъ вкусомъ. Приятно декламировала свою вокальную партію г-жа Попова, г-жа Захарова превосходно передала свое небольшое соло. Женскій хоръ Архангельскаго иблъ безупречно.

Евгеній Браудо.

ПЕТРОГРАДСКІЕ ТЕАТРЫ

1

† В. В. Стрѣльская

Фигура Платона была круглая, голова была совершенно круглая, спина, грудь, плечи,

даже руки, которыя онъ носилъ, какъ бы всегда собирався обнять что то, были круглыя, — рисуетъ Толстой того, кто навсегда остался въ глазахъ Пьера „олицетвореніемъ всего русскаго, добраго и круглаго“.

Какъ неотвязно приходять на память эти слова при мысли о Стрѣльской! Въ ней была именно округленность, мягкость, то отсутствіе рѣзкихъ, угловатыхъ движеній, которое неумолчно говорить о спокойномъ строѣ души и заставляетъ сочетать слово „круглый“ со словомъ „добрый“. Быть можетъ, оттого она и была такъ хороша въ старомъ репертуарѣ, гдѣ все чуждо, излома. И ужъ конечно этимъ ритмомъ спокойныхъ, округленныхъ движеній надо объяснить ея умѣніе носить старинный костюмъ — кринолинъ и пестрые чепцы. Она была убѣдительно вся, и одинъ ея выходъ, одинъ звукъ мягкаго, чуть-чуть съ хрипотцой, голоса или жестъ короткихъ пухлыхъ рукъ переносили въ иной міръ. Вдругъ вбрызлось во весь укладъ былой Москвы — и въ старухъ, которыя боятся принять письмо, и въ Бальзаминова, который влюбился въ четвергъ послѣ обѣда на прошлой недѣлѣ, и въ сваху, которая за двѣ бумажки устроитъ полный поворотъ судьбы...

„Стрѣлецъ то твой подстрѣлилъ лебедь бѣлую. Много онъ маху давалъ, а теперь попалъ — подъ самое подъ правое крылышко“ — торжествовала Стрѣльская-Красавина. И сколько мастерства нужно въ одной этой сценѣ, апофеозѣ всей трилогіи о Бальзаминовѣ! Тутъ должна быть своя манера и на то, чтобы сказать прибаутчку, и на то, чтобы сначала обезкуражить молчаніемъ, потомъ оживить сюрпризомъ и, ударивъ по рукамъ, пройтись русскую!.. Иная жизнь, иной ритмъ, все радостное, полнозвучное и круглое, круглое, круглое. Эта опредѣленность шла отъ другой эпохи: новый театръ полонъ новыхъ настроеній. Но, ищущіе полуноть и полутоновъ, мы любили полный и звучный тонъ артистки. Почему? Не потому ли, что искусство всегда прекрасно, когда на его строгихъ формахъ лежитъ печать достигнутаго и завершеннаго?

Н. Домовъ.

11

Александринский театр понесъ, дѣйствительно, тяжелую утрату. Со смертію Варвары Васильевны Стрѣльской мы лишились: изумительной доброты человека, отличнаго мастера и прекрасной артистки — бабушки русской сцены. Почти половина на подмосткахъ — сколько испытаний, радостей и переживаній въ жизни артиста! Одной изъ первыхъ ролей Стрѣльской была роль Лизы въ 'Горѣ отъ ума', которую она, по отзывамъ современниковъ, играла превосходно, по новому: отказавшись отъ обычной трактовки, она старалась придать своей героинѣ всѣ отличительные признаки русской крѣпостной дѣвушки.

Наше поколѣніе застало Варвару Васильевну, когда она, подчиняясь суровому закону времени, уже играла другія роли, гдѣ и создала цѣлый рядъ артистически законченныхъ сценическихъ образовъ.

Представительница 'темнаго царства' Островскаго, живущія прописною моралью ('Правда хорошо, а счастье лучше'), — вотъ тѣ роли, которыми завершился долгій путь художественной работы покойной артистки. Умерла Стрѣльская. И вмѣстѣ съ нею исчезла своеобразно-прекрасная, изумительно сочная манера сценической игры...

Пусть же изустная театральная традиція, съ теченіемъ времени переходящая въ легенду, расскажетъ будущему поколѣнію театральной молодежи правдивую исторію о художницѣ сцены, всю свою жизнь отдавшей 'во славу и честь россійской Мельпоменѣ'.

Суворинскій театръ обнаружилъ за послѣднее время нѣкоторые признаки существованія. Для г-жи Мироновой поставили тамъ новую пьесу О. Миртова 'Маленькая женщина'. Пьеса не изобилуетъ сценическими и литературными достоинствами, но представляетъ рядъ обостренныхъ сценическихъ положеній, которыя съ интересомъ воспринимаются публикой. благодаря тонкой и сильной игрѣ г-жи Мироновой.

Въ томъ же театрѣ въ бенефисъ г. Чубинскаго поставили пьесу Б. Шоу 'Левъ и Ан-

дрокль' и комедію Плавта 'Котелъ'. Шоу необычайно склоненъ къ парадоксу, и только этой склонностью его можно объяснить его нахваленіе высмѣять Цезаря, Колизей и его обитателей. На этотъ разъ Шоу измѣнила его обычная веселость, при наличности которой можно выслушивать длинные разсужденія легионера-преторіанца, напоминающаго фигуру капитана территориальной арміи. Пьеса скучна, незакончена. Сцена въ циркѣ, когда Андрокль укрощаетъ льва, въ достаточной степени груба. Постановка и исполненіе пьесы оставляли желать много лучшаго. Артисты совсѣмъ не поняли проны Шоу и пьесу разыгрывали 'по настоящему'. Веселый фарсъ изъ жизни римской имперіи обратился въ скучную, слезную мелодраму типа 'Quo vadis'.

'Котелъ' Плавта былъ поставленъ режиссеромъ безъ соблюденія всѣхъ традиціонныхъ особенностей древне-римскаго театра. Роль скриги прекрасно игралъ г. Бороздинъ, хотя въ его исполненіи болѣе чувствовался стиль Мольера, нежели традиція 'fabulae palliatae'.

Французскій театръ оживилъ свои спектакли гастрольями Max Dearly, для котораго были поставлены два водевиля: 'Le coup du téléphone' и 'Mon Bébé'. M. Dearly — прекрасный комикъ-буффъ, обладающій виртуозной сценической техникой. Блестящій мимикъ, въ совершенствѣ владѣющій секретомъ быстрого темпа рѣчи, жизнерадостный и безконечно веселый, онъ своей игрой заставлялъ забывать всю нелѣпость сценическихъ положеній въ тѣхъ легкомысленныхъ фарсахъ, въ которыхъ онъ дебютировалъ передъ русской публикой.

Вл. С.

111

Лермонтовскій спектакль Литературнаго фонда

Прозрачная, почти схематичная драма Лермонтова 'Два брата' до сихъ поръ не утратила своей театральной силы. По непостижимой небрежности театра, произведеніе, написанное вѣроятно въ 1836 году, впервые появилось на сценѣ въ 1915 году, на спектаклѣ памяти порта,

устроенномъ Литературномъ фондомъ. Сдержанная и простая постановка Вс. Мейерхольда задумана въ стилѣ драмы и не осложняется лишними подробностями стремительность дѣйствія, летящая къ неизбежной катастрофѣ. Вѣрный тонъ исполненію даетъ первая сцена прѣлада Юрія, поставленная въ безхитростномъ стилѣ прежняго театра, съ несложными мизансценами и немногими переходами. Пустота барскихъ хоромъ, внушительныхъ и неуютныхъ, удачно передана въ первой декорациі А. Я. Головина. Слабѣ отражена Головинимъ бездушная нарядность квартиры Лиговскихъ. Жеманная гостиная Вѣры и проходная диванная въ помпезномъ стилѣ недостаточно выразительны. Жуткое свиданіе двухъ братьевъ съ Вѣрою въ третьемъ актѣ происходитъ въ пустынномъ, мертвомъ залѣ съ маленькими страшными хорами, съ массивной дверью, отъ которой идетъ внизъ нѣсколько ступеней, съ уходящей въглубь узкой галереей, въ которой луныи отсвѣтъ падаетъ на заколоченныя ставнями окна, съ пѣлнтельной, фантастической винтовой лѣстницей, откуда таинственно спускается легкій силуэтъ трепещущей Вѣры. Заброшенность большого пустого зала даетъ жуткій фонъ ночному объясненію съ Вѣрой, и страхъ ея въ этой мучительной тишинѣ слышнѣ ощущается зрителемъ.

Драма Лермонтова, какъ произведеніе настоящаго театра, требуетъ отъ исполнителей большого темперамента и художественной искренности, — качествъ, доступныхъ лишь крупнымъ талантамъ. Неопытный г. Константиновъ въ центральной роли Александра Радина былъ такъ связанъ новыми для него техническими требованіями сцены, что не могъ быть искреннимъ. Судить о молодомъ артистѣ, слишкомъ рано выступившемъ въ отвѣтственной роли, пока невозможно.

Ровная мрачность Александра создавала слишкомъ рѣзкій фонъ для Юрія. Два брата — два lika одной и той же души до и послѣ катастрофы. Александръ, съ дѣтства обреченный на злобу и зависть, ранѣ совершилъ тотъ путь, по которому суждено пройти довѣрчивому, еще сохранившему чувствительность Юрію. Борьба Александра за любовь Вѣры, за свою послѣд-

нюю надежду примиренія съ жизнью, его мука и отчаяніе даютъ какъ бы вторую трагическую мелодію, на фонѣ которой разыгрывается трагедія Юрія, трагедія перваго разочарованія и перваго раскаянія. Эти двѣ трагическія мелодіи, сплетаясь и борясь, создаютъ изумительную гармонію. Отсутствие драматическихъ отбѣнковъ у Александра неизбежно отразилось на исполненіи Юрьевымъ роли жизнерадостнаго Юрія. Внутреннее перерожденіе Юрія, превращеніе довѣрчиваго и сіяющаго радостью юноши — въ будущаго Печорина не ощущалось въ исполненіи. Но были живописные моменты, какъ появленіе смѣющагося Юрія въ эффектно застегнутомъ на одну нижнюю пуговицу мундирѣ. Обаятельная, сіяющая виѣшность, отлично задуманный рисунокъ интонацій и благородный стиль игры дали Юрію красивыя общія очертанія.

Хрупка и трогательно безсильна Вѣра Лиговская, — основную черту ея души г-жа Коваленская видитъ въ безвольной покорности обстоятельствамъ, въ неспособности къ борьбѣ и къ яркимъ желаніямъ. Гордый темпераментъ Вѣры, не позволяющій ей идти на уступки, ея страстность, заставляющая отдаваться порыву, и внутреннее сознаніе своей вины, которое даетъ ей духовную побѣду въ послѣдней сценѣ съ мужемъ, превратились въ исполненіи артистки лишь въ трогательную женскую слабость. Но толкованіе проведено г-жею Коваленскою съ художественной законченностью, и образъ Вѣры вышелъ живымъ. Обликъ ея, нѣжный и хрупкій, внушаетъ тихую жалость.

Визгливый и подпрыгивающій князь Лиговскій, смѣшной и страшный въ своей злобѣ на жену, кажется еще отвратительнѣе рядомъ съ тихой, погруженной въ свою внутреннюю думу Вѣрой. Горниъ-Горяиновъ всегда идетъ въ своемъ творчествѣ отъ виѣшняго къ внутреннему. Цѣлый рядъ техническихъ, придуманныхъ трюковъ и жестовъ, какъ комическій жестъ, которымъ онъ встрѣчаетъ у себя Александра, суетливая бѣготня въ первомъ актѣ или потряхиваніе палочкой въ сценѣ, когда старикъ Радинъ сообщаетъ ему о прежней любви Вѣры и Юрія, множество мелкихъ подробностей исполненія создаютъ общее впечатлѣніе

ничтожества и пошлости князя Лиговского, воплощения столь ненавистного Лермонтову «свѣта».

Мягко и просто ведет сцену съ Лиговскимъ В. Н. Давыдовъ, заставляя ощущать поэзію отгорающей старческой жизни.

Балетный диверсментъ, которымъ закончился спектакль, былъ связанъ съ именемъ Лермонтова. Воплощеніе поэтического описанія въ реальныхъ формахъ почти всегда обречено на неудачу. Попытка составить балетъ изъ лермонтовскаго стихотворенія «Сонъ» оказалась слишкомъ трудной и, несмотря на участіе г-жи Карсавиной, впечатлѣнія произвести не могла. Лежащій въ теченіе всего балета на авансценѣ трупъ, появляющійся за отлично видимымъ тюлемъ танцовщицы въ балетныхъ тюникахъ на фонѣ темной декорации изъ «Евгенія Онѣгина» съ единственнымъ стуломъ для «сна» балерины, мимическая сцена, когда балерина, ломая руки, подходитъ почти вплотную къ лежащему за тюлемъ трупу и, протягивая руки вдаль, почти его касается,—все это мало соответствуетъ образамъ Лермонтова. Такъ же мало походила на лермонтовскую Тамару г-жа Фокина въ прекрасно задуманной г. Романовымъ и съ большимъ энтузіазмомъ исполненной лезгинкѣ. Страстный и рѣзкій танецъ г-жи Фокиной былъ мало похожъ на рисующуюся воображенію воздушную, полудѣтскую рѣзвость счастливой Тамары.

Въ концертномъ отдѣленіи исполнялись романсы, написанные на слова Лермонтова. Такимъ образомъ, интересный спектакль Литературнаго фонда отразилъ мечту Лермонтова въ драмѣ, музыкѣ и танцѣ.

Ю. С.

† Ида Аальбергъ

4-го января скончалась отъ воспаленія легкихъ финская артистка Ида Аальбергъ (по мужу—русская, баронесса Икскуль-Гилленбандъ), гордость финскаго національнаго театра.

Она родилась 4-го декабря 1857 года близъ Тавастгуса, въ небогатой семьѣ. Ее рано потянуло на сцену; пятнадцати лѣтъ, послѣ слу-

чайнаго любительскаго спектакля, она убѣжала изъ дому къ основателю и директору финскаго театра въ Гельсингфорсъ—Бергбому. Ея дарованіе быстро окрѣпло подъ его руководствомъ. Она была принята въ труппу и въ 1878 году, послѣ ряда большихъ успѣховъ, послана совершенствоваться въ Дрезденъ, къ извѣстной артисткѣ Ниманъ-Зебахъ. Годъ занятій, годъ тяжелой нужды, и она возвращается на родину царицей... Съ тѣхъ поръ ея сценическая карьера—поистинѣ рядъ триумфовъ.

Ида Аальбергъ—единственная драматическая артистка Финляндіи, вызывавшая восторги въ художественныхъ центрахъ Европы. Ею восхищались въ Петроградѣ, Копенгагенѣ, Дрезденѣ, Будапештѣ и въ Скандинавскихъ странахъ, гдѣ она играла и на датскомъ и на шведскомъ языкахъ, гдѣ ее видѣлъ и оцѣнилъ Ибсенъ. Въ Россіи она гастролировала еще въ 1882 году съ финской труппой, затѣмъ въ теченіе 1905—7 годовъ играла, на нѣмецкомъ языкѣ, въ прибалтійскихъ губерніяхъ, въ Москвѣ и въ Петроградѣ. Неотразимо было очарованіе этой пламенной артистки, игравшей часто на чужихъ для нея языкахъ, со случайно подобранными сотрудниками и достигавшей тѣмъ не менѣе огромнаго впечатлѣнія.

Въ ея игрѣ техника казалась несущественной. Талантъ непреклонной воли, талантъ великаго пафоса,—она побуждала зрителей глубиною мысли, которую вкладывала въ создаваемый образъ, нища въ немъ новыхъ и новыхъ произрѣній.

Особенностью ея творчества было то, что она раскрывала передъ зрителемъ не столько судьбу одного характера, сколько общее движеніе драмы, въ которомъ судьба дѣйствующихъ лицъ слетается въ одинъ трагическій узелъ. Она какъ бы не нуждалась ни въ гримѣ, ни во внѣшнихъ сценическихъ эффектахъ; достаточно было жеста, слова, интонаціи, и вы чувствовали всю неотразимую убѣдительность воплощеннаго образа.

Изъ драматурговъ наиболѣе близокъ ей былъ Ибсенъ (быть можетъ, ея лучшею ролью была Ребекка въ «Росмерсгольмѣ»). Но кромѣ ибсеновскихъ героинь въ ея репертуаръ входили:

Джульета, Офелия, Мария Стюартъ, Медея, Маргарита Готье, Адриенъ Лекуверрь, Магда. Леди Макбетъ, Клеопатра, Кандида и др. Ида Аальбергъ была не только замѣчательной актрисой; она была творческой натурой исключительной нравственной силы. И въ скорбномъ триумфѣ ея похоронъ финскій народъ оплакивалъ столько же утрату великаго таланта, какъ и вдохновенно-ясной души.

Н. К.

ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ

На выставкахъ

Московскіе художники горячо откликнулись на событія и устроили сразу шесть выставокъ, доходъ съ которыхъ пойдетъ въ пользу раненыхъ. Получился грандіозный смотръ московскаго искусства: не считая выставки 'Война и Печать' — всего около двухъ тысячъ экспонатовъ! Тутъ и очередная 43-я 'Передвижная выставка', и 'Союзъ', и 'Художники Москвы — жертвамъ войны', и 'Художницы — жертвамъ войны', и 'Художники — товарищамъ воинамъ', и выставка скульптуры А. С. Голубкиной.

Конечно, можно только приветствовать отзывчивость москвичей. Такое участие художниковъ въ общественномъ дѣлѣ куда болѣе правильно, нежели скороспѣлыя попытки дать злободневный 'откликъ' на событія, какъ это дѣлаютъ хотя бы... наши драматурги... Но если подходить къ этимъ выставкамъ единственно со строгой художественной мѣркой, приходится, къ сожалѣнію, сказать, что громадное большинство выставленныхъ работъ не должно было бы выноситься на судъ публики. Менѣе всего удачна очередная выставка 'Союза'. Ея участники не столь оторваны отъ жизни, какъ модернисты, 'крайнихъ' толковъ съ ихъ холодными живописными отвлеченностями, и болѣе углублены въ себя, нежели подлинные передвижники. Членамъ этой промежуточной группы присущъ какой то интимный красочный

лиризмъ, внутренний гармоническій строй души, за который имъ прощаешь подчасъ тоскливое однообразіе темъ и художественныхъ цѣлей. На выставкѣ 'Союза' болѣе всего отразились современныя грозныя событія. Участники ея какъ будто утратили самое драгоцѣнное качество свое — душевную ясность; они сразу какъ то безнадежно увяли. И уходишь съ выставки подъ впечатліемъ скуки, ненужности всѣхъ этихъ акуратныхъ, гладкихъ, такихъ 'старыхъ' и тусклыхъ полотенъ. А можетъ быть, мы сами, потерявшіе душевное равновѣсіе, виноваты въ томъ: можетъ быть, это наши нервы, притупленные каждодневными волненіями войны, требуютъ болѣе острыхъ впечатліній?..

Изъ двухъ съ половиной сотенъ выставленныхъ картинъ 'Союза' запоминаются нѣсколько этюдовъ и пейзажей Н. П. Крыжова въ холодно-спокойныхъ сине-зеленыхъ тонахъ и natures mortes Н. С. Зайцева съ пріятной гобеленной блеклостью синей гаммы. Пленары Коровина плоски и непрозрачны и производятъ впечатлія яркаго ковра безъ гармонической связи красочныхъ пятенъ.

На выставкѣ передвижниковъ, какъ всегда, много 'литературы', портретовъ съ 'психологіей' и ландшафтовъ съ настроеніемъ, — но мало искусства, не чувствуется ни любви, ни интереса къ живописнымъ и архитектурнымъ задачамъ. По прежнему очень 'повѣствователенъ' Богдановъ - Бѣльскій, несокрушимо пошелъ пус Бодаревскаго, по прежнему цѣлая стѣна увѣшана банальнѣйшими маринами Дубовскаго и пейзажами С. Ю. Жуковскаго. И. Е. Рѣпинъ прислалъ: большое полотно 'На поединкѣ', очень слабое по композиціи, съ совершенно несвязанными двумя группами, и вялое по краскамъ, портретъ Шаланина (неудачная попытка монументальности) и скороспѣлый откликъ на событія — 'Казакъ Косьма Крючковъ', которому лучше бы, для добраго имени почтеннаго мастера, не показываться публикѣ.

На двухъ слѣдующихъ выставкахъ собралось довольно разношерстное общество, представляющее всѣ теченія и школы. Организаторы выставки 'Художники — товарищамъ

воиннам', как бы желая подчеркнуть, что общее участие к жертвам войны объединило самых непримиримых врагов, собрали около 450 картин всевозможных направлений, большей частью пожертвованных авторами, и развѣсили их въ случайномъ, алфавитномъ порядкѣ. Получился забавный маскарадъ, надъ которымъ публикѣ пришлось немало поломать голову. Благонамѣреннѣйшіе передвижники попали въ сосѣди къ дерзкой молодежи, академики и представители 'Союза' мирно ужились на одной стѣнѣ съ кубистами и футуристами.

Въ свою очередь московскій комитетъ всероссійскаго земскаго союза, устроившій выставку 'Художники Москвы — жертвамъ войны', самую богатую какъ по количеству экспонатовъ (606 номеровъ), такъ и по разнообразію представленныхъ школъ ('Передвижники', 'Московское товарищество', 'Миръ Искусства', 'Союзъ', 'Свободное творчество', 'Московскій салонъ', 'Свободное искусство' и 'Бубиновъ вазетъ'), — обособилъ главныя теченія въ самостоятельныя группы.

Очень интересенъ этотъ опытъ, позволяющій примѣнить сравнительный методъ въ оцѣнкѣ различныхъ теченій современной русской живописи. При большей вдумчивости со стороны организаторовъ могла бы получиться наглядная картина развитія русскаго искусства за послѣдніе десятилѣтія... Къ сожалѣнію, этого не случилось, а получилось сопоставленіе, невыгодное и для 'правыхъ', и для 'лѣвыхъ'. Нужно признать, что отъ этой liaison dangereuse сильно потеряли благонамѣренные 'старики', которые безнадежно и окончательно влянутъ рядомъ съ 'дикими'. Съ другой стороны, на спокойномъ, скучномъ фонѣ 'стариковъ' особенно рѣзко выдѣляются манерничаніе нашихъ протестантовъ, ихъ надуманное, ничѣмъ, кромѣ 'хочу быть дерзкимъ', неоправданное кокетничаніе отвлеченнымъ примитивизмомъ формы. Недурны на обѣихъ выставкахъ *natures mortes* и этюды Машкова съ обычнымъ для него насыщеннымъ, немного грузнымъ колоритомъ; къ сожалѣнію, портреты его портитъ присущая этому художнику конструктивная грубость. Изъ работъ представите-

лей 'Бубиноваго вазета' отмѣтимъ еще 'Куклы' ('Частушки') В. Федорова, 'Крестный ходъ' Лентулова, въ которомъ увлеченіе кубизмомъ не можетъ уничтожить яркой живописи, и *natures mortes* Кончаловскаго.

Неосторожно поступило 'Московское общество художницъ', устроивъ самостоятельную выставку. Собранныя въ массѣ, работы этой выставки поражаютъ своею несамостоятельностью, слабостью техники и банальностью задачъ. Тутъ и акварели А. Коноваловой, въ обаналейной врубелевской манерѣ, и претенціозный 'Вампиръ' М. Крюковой, и 'Цыганка' Н. Лубниной, просіявшая на табачную этикетку съ надписью Дяди Михеля, и жеманно-слащавые портреты Розы Рюссъ. Вполнѣ корректныя работы выставила Е. Вильямъ; интересны эскизы В. Гальвичъ и два смѣлыхъ по краскамъ декоративныхъ панно Корвинъ-Каменской.

Крайне интересную выставку 'Война и печать' устроилъ комитетъ земскаго союза. Отдѣлъ собственно печати очень бѣденъ и былъ гораздо полнѣе представленъ на петроградской выставкѣ; значительно богаче отдѣлъ графики, почти цѣлкомъ составленный изъ коллекцій В. Ф. Трахтенберга (Парижъ). Литографскій камень быстро отзывался на событія и выбросилъ на рынокъ огромное количество лубковъ: одинъ лубокъ Микѣшина, 'Сказка о бѣлѣцѣ, казакѣ и русскомъ скинпидарѣ' разошелся въ количествѣ 800 тыс. экземпляровъ. Коллекція Трахтенберга цѣлкомъ отражаетъ царящую въ современной живописи и во вкусахъ большой публики разногласію. Въ ней собрано множество лубковъ московскаго 'фабричнаго' издѣлія, явно натуралистическаго характера, съ передвижническимъ направленіемъ, и повторенія старинныхъ лубковъ, съ измѣненными лицами и подписями, изъ 'Русскихъ народныхъ картинокъ' Ровинскаго (изд. Успенскаго, 100 номер. экз.), и попытки Шарлеманя, Нарбута и Митрохина возродить народный лубокъ, и шаржи Реми, изданные 'Сатирикономъ', и оригиналы Лентулова, Гончаровой, Ларіонова, Маяковскаго и Пастернака (плакатъ, 'На помощь жертвамъ войны'). Подъ лубками — забавныя подписи, перѣдко съ бойкой и звонкой рѣимой. Самый популярный герой этого 'литографиче-

скаго' мнѣотворчества—Козьма Крючковъ и, вообще, казакъ, его удалъ и подвиги... Интересный фактъ: провинція и деревня 'бракують' стилизованные лубки, близко стоящіе къ старинному народному лубку, и требуютъ реалистическихъ изображеній. Видно, и въ деревнѣ глазъ основательно испортился подъ вліяніемъ печатной иллюстраціи и уже (или еще?) не воспринимаетъ примитивной формы.

Гвоздемъ художественнаго сезона была выставка скульптуры А. С. Голубкиной, которой москвичи отводятъ, однако, не совсѣмъ подобающее, по размѣру и характеру дарованія, мѣсто.¹ Голубкина—ученица Родена, что ясно, иногда даже черезчуръ ясно, сказывается и въ общемъ характерѣ композиціи, и въ техникѣ отдѣльныхъ работъ (напр., 'Кариатиды', № 112 и 113). Техника ея—живописная, чисто импрессионистская, отчего окрашенные гипсовые и деревянные произведения ея, дающія рѣзкій красочный мазокъ, несравненно лучше мрамора. Чувство скульптурной формы, архитектоники трехмѣрнаго пространства, у нея развито значительно меньше. Вотъ почему и нѣтъ у нея потребности создавать цѣлыя фигуры, работать въ замкнутой массѣ; большинство ея произведеній—бюсты. Голубкина охотно работаетъ въ плоскомъ барельефѣ, пользуясь камнемъ не для созданія замкнутаго пространственнаго единства, а какъ матеріаломъ для пластическаго рисунка, иногда совершенно плоскаго, двухмѣрнаго. Московская публика нынче чрезвычайно восхитилась ею (хоть и поздновато—А. С. Голубкина выставляетъ около 15 лѣтъ!), впрочемъ, не за скульптурную красоту, которую, увы, такъ мало чувствуютъ и цѣнятъ въ Россіи, а за острую напряженность ея творчества, за неврастеническую одухотворенность ея масокъ, въ которыя вложено много ультра-современнаго содержанія. Голубкина весьма талантлива, интересна и значительна, какъ художественная индивидуальность, отражавшая многія боренія и страданія современ-

ности,—гораздо болѣе, нежели какъ скульпторъ. Художественное явленіе, во всякомъ случаѣ, очень знаменательное и очень русское, но въ области формы она все же... только повторяетъ, и не всегда удачно,—Родена. Московская публика много и охотно посѣщаетъ выставки, и если количество посѣтителей и понизилось въ отдѣльныхъ случаяхъ, то виною тому—чрезмѣрное обиліе одновременныхъ художественно-патріотическихъ 'манifestацій'.

3. Ашкенази.

ПИСЬМО ИЗЪ КІЕВА

Музыка

Концертный сезонъ 1914 года отиѣченъ несомнѣнно печатью тяжелыхъ временъ, переживаемыхъ міромъ. Ни одной иностранной, прѣзжей знаменитости, и почти всѣ концерты—благотворительные: въ пользу арміи, раненыхъ воиновъ или пострадавшихъ отъ войны. Блистательные два концерта Рахманинова (давнѣе небывалый сборъ на теплыя вещи арміи) явились исключеніемъ среди длиннаго ряда другихъ, оборудованныхъ исключительно домашними силами.

Какъ то сразу расцвѣли хоровыя организаціи—то любителей, то соединенные хоры церквей, подъ управленіемъ г.г. Калишевскаго, Кошица и Надеждинскаго, дающія иногда очень интересные программы. Наиболѣе занятно было намѣреніе г. Кошица, задавагоса цѣлью показывать опредѣленную картину народнаго творчества юго-западнаго края—малорусскія и польскія колядки. Къ сожалѣнію, опытный организаторъ хоровыхъ массъ неправильно отнесся къ этому роду творчества, вообразивъ, что здѣсь что то можно исправлять, подводить къ уровню культурной, ученой музыки. Витѣватое и часто италянизированное изложеніе своими безконечными ферматами, излишкомъ нюансовъ, а къ тому еще аккомпаниментомъ фисгармоніи (въ польскихъ колядкахъ) явно нарушило прелесть народнаго творчества. Трогательная своей несложностью, упрощенной и

¹ Нѣсколько преувеличенная оцѣнка творчества А. С. Голубкиной была сдѣлана и въ посвященной ей книжкѣ 'Аполлона' (1911, № 6)—М. Волошинимъ.

жесткой гармонизацией и дѣтски цѣлѣбными словами, колядки, умилятельныя въ устахъ школяровъ, добросовѣстно отчеканивающихъ ритмъ и слово, превращались часто въ манерныя арія съ аккомпаниментомъ хора.

Объявленные, какъ всегда, симфоническіе концерты И. Р. М. О. ожидался на этотъ разъ съ затаеннымъ интересомъ: ждали, какъ проявить себя въ ихъ организаціи новый директоръ консерваторіи, талантливый композиторъ Р. М. Глиеръ.

Первый концертъ прошелъ довольно одушевленно и красиво, особенно симфонія H-moll Аренскаго и восемь русскихъ пѣсенъ Лядова. Второй концертъ, съ малохарактерной программой (польскіе композиторы, дирижеръ — Фительбергъ), не могъ остановить на себѣ вниманіе, а третій (французская музыка) возбудилъ странное ощущеніе небрежности или упадка энергій въ организаторахъ концерта. Не говоря о совершенно неисчерпывающей своей задачіи программѣ, средства исполненія оказались вовсе неэффективны. Волянистая ораторія Сент-Санса 'Потопп', въ растянутыхъ темпахъ, съ учениками солистами, не обнаружившими ни малѣйшей школы, ни даже хорошаго голосового матеріала, была несносна. Ученики жалобно тянули свои партіи, хоръ учащихъся консерваторіи тщетно боролся съ мощными силами оркестра и обширностью помѣщенія, все носило характеръ какого то безнадежнаго провинціализма, давно нами забытаго. Включенный въ программу Дебюсси (симфоническіе эскизы—'Море') былъ исполненъ вяло и робко, точно дирижеръ самъ еще себѣ нехорошо уяснилъ характеръ данной композиціи. Сольистъ этого злополучнаго вечера, пользующійся въ Кіевѣ популярностью, г. Эрденко, своимъ цыганящимъ, претенціознымъ тономъ и несовсѣмъ опрятной техникой усилилъ впечатлѣніе странной небрежности въ организаціи концерта. Если въ предыдущіе годы И. Р. М. О. у насъ обнаруживало нѣкоторую отсталость въ программахъ, то невозможно было упрекнуть его въ небрежности и провинциализмѣ...

Въ четвертомъ симфоническомъ концертѣ (произведенія мѣстныхъ композиторовъ) не-

сомнѣнный интересъ представили: талантливая симфоническая поэма Р. Глиера и исполненіе фортепианнаго концерта В. Пухальскаго авторомъ. Классической красоты гамма, тонкость изложенія и прозрачность туше приводили на память еще недавнюю утрату въ семьѣ русскихъ пианистовъ — Есипову, коллегу В. Пухальскаго по школѣ Лешетидскаго.

Заключительнымъ въ рядѣ симфоній, объявленныхъ И. Р. М. О., былъ великолѣпный, изъ ряда вонъ выходящій концертъ подъ управленіемъ В. Сафонова. Опытная и талантливая рука дирижера заставила преобразиться мѣстныхъ оркестровыя силы. Чувствовался общій токъ, въ каждомъ членѣ оркестра, напряженность и четкость движеній, бѣненіе единого пульса. Необычайно красиво составленная программа, при проникновенномъ и вполне стильномъ для каждого автора исполненіи, дополнила впечатлѣніе большого художественнаго наслажденія отъ этого концерта, изгладившаго прошлые грѣхи экономной системы 'домашности'. Въ программу, посвященную русскимъ композиторамъ, вошли: Глазуновъ—'Островъ любви', Скрябинъ—1-я симфонія, Лядовъ—'Волшебное озеро', Римскій-Корсаковъ—'Шехеразада' (солистъ—г. Скоморовскій). Ясность изложенія дала возможность нашей неискушенной на Скрябинѣ публикѣ настолько усвоить себѣ очарованіе его музыки, что вторая часть симфоніи была бисирована, а въ общемъ вся она была принята восторженно.

Мишкѣ.

ПИСЬМО ИЗЪ ВЯТКИ

Въ минувшемъ декабрѣ исполнилось четыре года существованія Вятскаго художественнаго музея, основаннаго Художественнымъ кружкомъ. Въ настоящее время музей переживаетъ тяжелый матеріальный кризисъ. Война безконечно затруднила и въ обычное время нелегкое добываніе средствъ. И это отвлекаетъ отъ внутренней работы. Давно намѣтившіяся задачи не могутъ быть осуществлены именно

потому, что заботы о матеріальномъ положеніи поглощаютъ все вниманіе „кружка“. Въ настоящее время „кружокъ“ вынужденъ просить у города и земства денежной помощи.

Несмотря на всѣ эти затрудненія, пополненіе музея идетъ безостановочно. Общество А. И. Кунинджи прислало три работы своего патрона. Наиболѣе интересной является маленькій дымчато-зеленый „Крымскій этюдъ“. Тѣмъ же обществомъ пожертвованы: „Пристань“ А. М. Демьянова и, раѣе, „Рейнскій этюдъ“ Н. К. Рериха, „Зима“ Н. Н. Дубовского и работы Пирогова и Бучкина. Далѣе слѣдуетъ отмѣтить поступленіе двухъ рисунковъ Е. Е. Лансере (рисункъ перомъ для перваго изъ стихотвореній Черубины де Габріакъ, помѣщенныхъ въ „Аполлонъ“, и иллюминированная акварелью заставка къ „Хаджи-Мурату“) и работы кн. А. К. Шервашидзе (эскизъ декораціи къ оперѣ „Миранда“). Послѣднія три работы пожертвованы авторами.

Первымъ стариннымъ произведеніемъ въ музеѣ является картина неизвѣстнаго автора, принесенная въ даръ семьею Поповыхъ (изъ Москвы). Она изображаетъ „Христа и самарянку“. Довольно дѣлательно пополняется также и гравюрный кабинетъ музея. Достойны вниманія виды Рима въ гравюрахъ Акварони, Морелли и другихъ итальянскихъ гравировъ конца XVIII вѣка (пожертвованные А. А. Андреевой). Среди гравюръ, подаренныхъ музею кн. А. К. Шервашидзе, есть три превосходныхъ листа А. Ватерлоо и весьма характерный портретъ Луи Вагуа, работы К. Мелана. Отъ Б. Н. фонъ-Эдинга поступило небольшое собраніе старообрядческихъ лубковъ. Изъ новыхъ гравюръ слѣдуетъ отмѣтить двѣ работы В. В. Владимірова (даръ автора). Покупкою приобрѣтенъ альбомъ маленькихъ гравюръ Перелла, изображающихъ пышные выглы и сады во вкусѣ французскаго XVII вѣка. Интересная двѣтняя англійская гравюра нашлась въ городской управѣ, среди имущества, завѣщаннаго городу архитекторомъ Соловкиннымъ (подъ наблюденіемъ котораго строился проектированный Витбергомъ Александровскій соборъ). Городомъ же переданы на временное храненіе альбомъ чертежей Александровскаго сада и

проектъ воротъ и рѣшетки, для него же, выполненный А. А. Витбергомъ.

Эти послѣднія поступленія могли бы служить прекраснымъ началомъ мѣстнаго отдѣла. Но работа въ этой области остается пока безъ осуществленія. Необходимость и практическая польза такого отдѣла очевидны. Можетъ быть, этимъ путемъ удалось бы возстановить ту благородную традицію, которая отличаетъ вятскія постройки приблизительно до середины XIX вѣка и которую теперь замѣнила торжествующая пошлость доморожденного модерна.

Огромное большинство новыхъ построекъ интересны лишь какъ проявленіе въ яркой и опредѣленной формѣ дурного вкуса. Приятнымъ исключеніемъ является зданіе Русскаго для вибшней торговли банка (проектъ архитектора Балинскаго), въ общихъ чертахъ напоминающее казармы Лейбъ-Гвардіи Волынскаго полка въ Варшавѣ. Формы русскаго ампира весьма находчиво переработаны въ духѣ современныхъ требованій. Зданіе удачно облицовано жѣсткимъ желтоватымъ камнемъ (опокою), отлично принимающимъ мягкія линіи русскаго „стиля Имперіи“. Богатый особеніи г. Булычева, выстроенный въ духѣ англійской готики, наряду съ хорошими деталями, поражаетъ неумѣлостью общей композиціи. Онъ кажется плохой копіей съ хорошаго оригинала.

Н. Машковцевъ.

НОВЫЯ КНИГИ

Исторія русскаго театра. Подъ редакціей В. В. Калаша и Н. Е. Эфроса. Томъ I. Съ 8 меддо-тинто-гравюрами, 9 двѣтними и 10 черными таблицами и 165 иллюстраціями въ текстѣ. Стр. XII + 364 + VI. 4°. Книгоизд. „Объединеніе“. Москва, 1914.

Въ вышедшемъ недавно первомъ томѣ „Исторіи русскаго театра“ помѣщены слѣдующія статьи: П. О. Морозова „Народная драма“; проф. В. И. Рѣзанова „Древне-русскія містеріальныя дѣйства и школьная драма XVII и XVIII вв.“; В. П. Всеволодскаго-Гернгросса „Театръ при

Алексѣй Михайловичъ; С. С. Игнатова 'Театръ петровской эпохи'; С. К. Шамбинаго 'Театръ времени Петра II и Анны Иоанновны'; Н. Л. Бродскаго 'Театръ въ эпоху Елизаветы Петровны'; проф. Б. В. Варнеке 'Театръ при Екатеринѣ II'; проф. А. С. Архангельскаго 'Драматургія екатерининской эпохи'; проф. В. В. Сиповскаго 'Императрица Екатерина II и бытовой театр ея эпохи'; акад. А. Н. Веселовскаго 'Фонвизинъ' и В. П. Всеволодскаго-Гернгросса 'Первыя постановки 'Бригадира' и 'Недоросля'.

Открывая этотъ первый томъ, мы были въ правѣ ожидать, что первая статья его, такъ сказать—редакціонная, будетъ посвящена общему теоретическому опредѣленію театра, какъ такового, и разсмотрѣнію главныхъ формъ его. Первое вытекаетъ изъ самаго существа задачи; не менѣе необходимымъ кажется намъ строгое формальное разграниченіе двухъ основныхъ теченій театральнаго искусства: мистеріи и комедіи. Полагаемъ, что ни одному историку искусства не придетъ въ голову излагать исторію живописи въ общей массѣ, не отдѣливъ религіозной живописи отъ жанровой. Въ исторіи русскаго театра подобное разграниченіе особенно необходимо. Русское театральное искусство развивалось не совсѣмъ обычнымъ путемъ, не переходя логически изъ одной формы въ другую, какъ это было на Западѣ, а всецѣло подчинялась иноземнымъ влияніямъ: византійскому въ древней Руси и западному въ эпоху отъ дѣда Алексѣя Михайловича. Народная комедія, существовавшая и въ языческой періодъ русской исторіи, не была поглощена литургической драмой, чтобы затѣмъ, какъ въ Германіи и Франціи, усиливая простонародные, комедійные элементы религіозной драмы (Страсти и миракли), создать промежуточную, религіозно-свѣтскую форму—моралите—и снова выдѣлиться, какъ въ эпоху гуманизма въ Германіи и Италиі и нѣсколько позднѣе во Франціи, Англіи и Испаніи, въ самостоятельную національную свѣтскую комедію. Проникнутая сильнѣйшей спиритуалистической тенденціей и византійской нетерпимостью, русская церковь сразу вступила въ борьбу съ языческой народной коме-

дией и сурово осудила скомороховъ и потѣшниковъ, 'глумы двющихъ и позоры ибѣжы бѣсовскыя творящихъ'. Народный театръ заглухъ, не успѣвъ создать ни письменныхъ памятниковъ, ни живой традиціи, и когда пало исключительное вліяніе церкви на русскую жизнь—въ театрѣ не существовало народной, національной комедійной традиціи, какая существовала въ Западной Европѣ и способствовала появленію національнаго театра Ганса Сакса, Шекспира, Лопе де Вега; въ Россіи комедійный театръ долженъ былъ создаваться по готовымъ иноземнымъ образцамъ. Но и театръ религіозный, мистерійный не развивался у насъ самостоятельно, въ силу внутренней необходимости, которая заставила западную церковь, создавшуюся на развалинахъ высокой итадо-греческой культуры съ готовыми формами театральнаго искусства, внести драматическій, театральный элементъ въ церковное служеніе ('литургическая' драма); русская церковь нашла лишь зачаточныя формы народной комедіи, которыя нетрудно было искоренить. Религіозная драма, не рожденная внутренней необходимостью, была принята въ готовой—и болѣе поздней, сильно проникнутой комедійнымъ элементомъ—европейской формѣ и, не успѣвъ выйти изъ церкви на площадь, заглухла на немногочисленныхъ драматическихъ церковныхъ обрядахъ.

Чтобы понять что нибудь въ исторіи русскаго театральнаго искусства, необходимо строго разграничить эти формы, борьба которыхъ, ихъ сліяніе и дальнѣйшая дифференціація являются, въ сущности, единственнымъ содержаніемъ исторіи театра. Переходъ отъ народной комедіи къ религіозной драмѣ и отъ нея къ свѣтскому искусству суть не развитіе, а совершенно самостоятельные періоды, какъ бы переходъ отъ тезиса къ антитезису. Со времени приобщенія къ Западу русское театральное искусство неуклонно течетъ по комедійному руслу, лишь изрѣдка принимая въ себя частичные элементы трагедіи (французскій классицизмъ). Только въ самые послѣдніе годы въ русскомъ театрѣ, отчасти подъ западными влияніями (Страсти, миракли, моралите и античная трагедія въ Германіи,

Франціи и Италіи), пробуждается стремленіе возродитъ мистерійныя традиціи.

Такова схема исторіи русскаго театра, — конечно, самая общая. Безъ твердаго разграниченія отдѣльных и, по существу, враждебныхъ формъ, она пріобрѣтаетъ хаотическій, сумбурный характеръ. Какъ всѣ почти коллективные труды, 'Исторія русскаго театра' страдаетъ этимъ недостаткомъ. Это скорѣе случайное собраніе матеріаловъ для исторіи русскаго театра, нежели сама исторія, а менѣе всего это — исторія прагматическая. Кромѣ того, отдѣльныя статьи далеко не равноцѣнны въ смыслѣ литературномъ и историческомъ, нѣкоторыя же изъ нихъ носятъ явные слѣды компилятивной работы, и, что хуже всего, собранный матеріалъ распределенъ чрезвычайно неравномѣрно. Старинному русскому театру, какъ народному, такъ и религіозному, вообще наименѣе изслѣдованному, уделено мало вниманія: на шесть общанныхъ томовъ ему отведены лишь двѣ статьи, въ общемъ 52 стр. текста; совсѣмъ безъ рассмотрѣнія оставленъ театръ маріонетокъ ('вертепы'), которому посвящены полторы странички въ статьѣ проф. Варнеке. Очень бѣгло изслѣдована эпоха отъ начала свѣтскаго театра до Екатерины II; редакція, видимо, спѣшить покончить поскорѣе со стариннымъ театромъ и перейти къ болѣе близкой намъ эпохѣ, которой, очевидно, будутъ посвящены подробные разборы. Когда будетъ законченъ весь трудъ, редакція воочію убѣдится въ неправомерности своего плана, согласно которому исторія русскаго театра, отъ зачатковъ его вплоть до XVII в., окажется посвященными 52 странички изъ предполагаемыхъ 2200, т. е. 1/42 часть текста!

Объ этихъ крупныхъ недостаткахъ нельзя не пожалѣть, имѣя въ виду то видное мѣсто, которое займетъ широко задуманный трудъ въ исторіографіи русскаго театра.

Видность изданія вполнѣ прилична. Недурно исполнены медно-гравюры, хороши подборъ заставокъ, концовокъ и шрифты, отличная бумага и печать. Нельзя только согласиться съ принципомъ распределенія иллюстрацій: слишкомъ много портретовъ и жанра по срав-

ненію съ планами и снимками театровъ, постановокъ и рисунками костюмовъ.

Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его ученикомъ Асканіо Кондиви. Переводъ Маргариты Павлюновой. Изд. 'Шиповникъ'. Сиб. 1914.

Жизнеописаніе Микеланджело, написанное Кондиви и провѣренное, а можетъ быть частями и просто продиктованное, самимъ художникомъ, является единственнымъ безусловно достойнымъ матеріаломъ для его біографіи. Упомянутая переводчицей въ предисловіи біографія Вазари (Le vite etc.) заимствована имъ у Кондиви и только искажена фантастическими деталями, основанными на досужихъ пересудахъ современниковъ великаго мастера. На это заимствование намекаетъ Кондиви въ заключеніи своего жизнеописанія: 'Еще много чего я могъ бы сказать о Микеланджело, но я тороплюсь издать написанное, такъ какъ узналъ, что нѣкоторые господа, которымъ я повѣрилъ мои записки, хотѣли раньше меня воспользоваться моими трудами'.

Большинство писемъ Микеланджело, вошедшихъ въ сборникъ (всѣхъ ихъ 179), адресовано отцу и брату Буонарроти и рисуетъ великаго художника въ его интимныхъ домашнихъ отношеніяхъ. Великій молчаливикъ, крѣпко отгородившійся отъ людей, очерченъ въ нихъ нѣжнымъ и внимательнымъ сыномъ и братомъ, который входитъ во всѣ мелочи домашней жизни семьи, заботится о денежныхъ дѣлахъ отца и о воспитаніи племянника Леонардо и безъ конца посылаетъ во Флоренцію деньги. Только изрѣдка тонъ сыновней почтительности рѣзко нарушается, и Микеланджело даетъ суровую отповѣдь семьѣ, смотрящей на него, какъ на батрака, обязаннаго заботиться о ея благосостояніи. 'Лодовико!' — пишетъ онъ отцу изъ Флоренціи въ 1523 г. — 'Я всегда дѣлалъ все, что вы хотѣли; не знаю, что вамъ еще надо отъ меня... Вся Флоренція знаетъ, какъ богаты вы были, какъ я всегда васъ грабилъ, и какого наказанія я заслуживаю... Кричите и говорите, что хотите

про меня, но не пишите мне больше, потому что вы мешаете мне работать. Хочу только напомнить вам все то, что вы мне были от меня за эти последние 25 лет. Думайте и заботьтесь о себе и остерегайтесь того, кого следует остерегаться, так как умирают только раз и не возвращаются в этот мир, чтобы исправить свои ошибки.

В письмах к Виктории Колонна звучат намеки на связывающее обоих глубокое и необходимое чувство. Маркиза ди Пескара необходимо обрывает эту переписку, в которой проскальзывают интимные нотки. «Великолепный мастер» Микеланджело, — пишет она ему, — зная нашу постоянную дружбу и наши чисто-христианские отношения, мне кажется лишним своими письмами вызывать вас на ответ.

Письмо Аретино, полное хвалебных гимнов фрескам «Страшный Суд», является отзвуком намеченного хитрого венецианского интригана добиться через Микеланджело приглашения приехать в Рим. Впоследствии, когда перебрался в Терст и из Ватикана повзболова новым духом философии бароко, тот же Аретино обрушился на «нечестивую» наготу фресок и горячо ратовал за то, чтобы ее прикрыли. Ответ Микеланджело дышит также лестию. «Великолепный Пьетро, господин мой и брат», — пишет он Аретино, — я очень рад, что увижу вас, так как вам быть равным в мире, но я был огорчен, прочитав ваше письмо, большую его часть, вашу историю, так как не смогу ее передать в своем произведении. Ваше изображение таково, что если бы пришел день суда и вы сами бы его пережили, вы не смогли бы его описать лучше. И тут же он ладовито отклоняет честь приезда Аретино: «...если вы говорите, что приедете в Рим только для того, чтобы посмотреть на мое произведение, то прошу вас отказаться от своего намерения, так как оно чрезмерно». Очень интересен отрывок из письма Франческо д'Оланда к португальскому королю Иоанну, описывающий разсуждение Микеланджело о нидерландской и итальянской живописи. Рассказ этот, может быть и апокрифический, объясняет отношение Ми-

келанджело к жанровой живописи: «Нидерландская живопись... старается передать в совершенстве так много вещей, из которых одной было бы достаточно для значительной картины, они же ни одной из них не передают удовлетворительно... Хорошая живопись благородна и благочестива сама по себе, так как ничто так не возвышает душу и не настраивает на благочестие, как стремление создать что-нибудь законченное и совершенное». В этих словах верно схвачена программа ренессанса, для которого предмет изображения был второстепенным, а важна была художественная форма.

Переписка Микеланджело глубоко поучительна для правильного осуждения личности великого флорентийца. Жаль только, что переводчица, снабдившая письма примечаниями, недостаточно владеет литературой о Микеланджело и не сумела дать более исчерпывающий критический аппарат. Иногда она даже попадает в просак: так, напр., в примечании к письму Себастьяно дель Пюмбо она приводит старую, опровергнутую басню о том, что Бандинелли уничтожил картину Микеланджело, изображавшую битву при Анжари.

Как биография Кондиви, так и письма переведены прилично; книга издана тщательно и снабжена 20 репродукциями рисунков Микеланджело.

3. Апокрифы.

Можно объяснить простой случайностью, что русская художественная литература одновременно обогатилась двумя книгами, посвященными Микеланджело, — грандиозным изданием «Грядущего Дня» и переводом «Переписки» великого мастера... Однако, возможно предположить и иную, почтенную причину возникновения «спроса» на Микеланджело. После эпохи стремлений к изысканности и изощренности, стремлений, в сущности, духовно-безкрылых, в русской художественной мысли должно было народиться течение противоположное — стремление к правде и силе. Здесь же, конечно, один из первых, на кого обращаются наши воз-

ры — Микеланджело. Но если так, если повышенное вниманіе къ творчеству Микеланджело является прямым слѣдствіемъ важныхъ измѣненій въ отечественномъ искусствопониманіи, то и требованія, предъявляемые нами къ русскимъ книгамъ о флорентійскомъ гениі, должны быть повышенными. Намъ хотѣлось бы книгъ, не только хорошо изданныхъ, какъ данная, но являющихся, вмѣстѣ съ тѣмъ, цѣннымъ вкладомъ въ русскіе источники для изучающихъ Микеланджело. Почему въ книгѣ, изданной 'Шиповникомъ', помѣщена только переписка мастера, а не всѣ вообще его литературныя произведенія?

Самый замыселъ книги и его исполненіе находятся въ несомнѣнной близости къ извѣстному французскому изданію: *L'oeuvre littéraire de Michelange traduite par Boyer d'Agen. Paris. Librairie Ch. Delagrave.* Русское издательство, исключивъ изъ своей книги поэтическія произведенія Микеланджело, нарушило этимъ самую идею книги. Мы не имѣемъ на русскомъ языкѣ цѣльнаго сборника всего литературнаго наслѣдія великаго поэта-художника, но только изданную почему то отдѣльно его переписку... Остается надѣяться, что это же самое издательство или иное восполнитъ важный пробѣлъ въ русской литературѣ о Микеланджело и издастъ его сонеты. Въ только что упомянутомъ французскомъ изданіи сонеты приведены лишь въ прозаическомъ переводѣ. Боле удачнымъ представляется намъ—издать ихъ двумя параллельными текстами: подлинникъ и переводъ, какъ это и было уже выполнено въ другомъ старинномъ французскомъ изданіи 1826 года: *Poésie de Michel-Ange Buonarroti. Par M. A. Varcolier. Paris, chez Hesse et C^{ie}.*

Вс. Дм.

PRO DOMO NOSTRA

1

Въ московской газетѣ 'Новь' появился рядъ статей, подписанныхъ художникомъ Грищенко' и озаглавленныхъ 'Нѣмцы въ русской

живописи', гдѣ русскимъ художникамъ и критикамъ предъявляется обвиненіе въ симпатіи къ германскому духу. Передвижники пошли отъ Кнауца и Каульбаха, Сѣровъ—отъ Ленбаха, Кустодіевъ—отъ Климта, Рерихъ—отъ Беклина, Чурлякинъ—отъ С. Шнейдера и т. д. Не довольствуясь этими 'разоблаченіями', авторъ, увлеченный своеобразнымъ художественно-патріотическимъ сыскомъ, доноситъ, что Сомовъ иллюстрируетъ германскіе журналы, что Кустодіевъ состоитъ членомъ вѣскаго 'Сецесіона', что С. Маковский когда то написалъ сочувственную статью о Беклинѣ, что Грабаръ когда то имѣлъ собственную школу въ Мюнхенѣ, причемъ освѣдомленность автора доходить до того, что относительно меня ему удалось даже узнать, что я когда то занимался въ мюнхенской школѣ Амбле!

Разумѣется, не стоило бы считаться съ обличительствомъ художника Грищенко', весьма напоминающимъ другія ура-патріотическія обличительства, если бы не одно обстоятельство. Вопросъ о преодолѣніи германскаго духа въ искусствѣ самъ по себѣ весьма интересенъ и заслуживаетъ серьезнаго обсужденія. Но въ данномъ случаѣ передъ нами лишь покушеніе (хотя и съ негодными средствами) на одну изъ тѣхъ обще-культурныхъ позицій, которыя мы обязаны отстаивать противъ могущей подняться волны 'художественнаго' шовинизма и нигилизма. Иначе мы рискуемъ уподобиться тѣмъ же самымъ нѣмецкимъ художникамъ, которые объявили бойкотъ всему не нѣмецкому...

Оставляя до другого случая вопросъ о германизмѣ въ искусствѣ, скажу лишь, что конечно русское передвижничество, Сѣровъ и Рерихъ пошли не отъ германцевъ. Проблема 'больной совѣсти', волновавшая передвижниковъ, сѣровская правдивость и рериховское мноотворчество—явленія русскаго быта и духа.

Но ларчикъ патріотическаго рвенія художника Грищенко' открывается весьма просто. Онъ въ обидѣ на 'Аполлонъ' и, въ частности, на меня за то, что при описаніи щукинскаго французскаго собранія не даны были воспроизведенія съ картинъ Дерена, утвердившаго идеи кубизма'. Въ отсутствіи и замалчиваніи'

Дерена 'Аполлономъ' авторъ усматриваетъ явное доказательство... воздѣйствія нѣмцкой культуры, т. е. непониманія 'чистой живописи' и преступнаго тяготѣнія ко всему 'скурильному', 'портическому' и 'литературному', идущему отъ Беклина. При этомъ авторъ спѣшитъ сдѣлать (неизвѣстно отъ какихъ освѣдомителей полученное) донесеніе, что не случайно 'Аполлонъ' совсѣмъ неизвѣстенъ въ Парижѣ и что тотъ же 'Аполлонъ', не замѣтившій Дерена, замѣтилъ Штука и Ходлера... Итакъ, вотъ гдѣ зарыта собака—какъ говорить наши противники-нѣмцы! Недостатокъ почтенія къ Дерену является недостаткомъ патриотизма. Но, во первыхъ, лично я, какъ пишущій въ 'Аполлонѣ', грѣшилъ скорѣе обратнымъ—слишкомъ частымъ выявленіемъ Дереновыхъ достоинствъ, ибо я, дѣйствительно, считаю Дерена талантливейшимъ живописцемъ Сезанна. Во вторыхъ, именно Деренъ—наибольше 'чистый' живописецъ изъ всѣхъ французскихъ кубистовъ и наиболѣе 'романтический' и 'портическій' изъ нихъ, за что я его особенно люблю; недаромъ (аргументуя въ духѣ Грищенко) онъ монополизированъ въ Парижѣ... нѣмецкимъ художественнымъ магазиномъ Канвайлера, такъ же, какъ и Пикассо. И вотъ здѣсь мы подходимъ къ самому курьезному противорѣчію художника Грищенко'. Онъ ратуетъ за національное русское искусство, за преодоленіе нѣмецкаго 'засилья', а мѣриломъ этого преодоленія считаетъ степень пониманія 'чистѣйшихъ французовъ'—Дерена и испанца Пикассо. Но, фактически, наибольшій успѣхъ произведенія Пикассо имѣютъ не во Франціи, а именно въ Германіи. Да это и понятно: кубизмъ, вообще говоря,—теченіе по самой природѣ своей абстрактивное, холодно-разсудочное. Между тѣмъ, пафосомъ подлинно французскаго искусства является равновѣсіе чувства и интеллекта (классическая ясность Пуссена) или даже преобладаніе чувства надъ интеллектомъ (XVIII вѣкъ и импрессионизмъ). Стихіей же русскаго искусства было

всегда глубоко религіозное-отношеніе его къ жизни (колористическая жизнерадостность народнаго творчества и, наоборотъ, покаянность и нарочная скромность интеллигентскаго искусства). Это ничего, что въ Мюнхенѣ мы учились азбукѣ рисованія. Это хорошо, что на Сезаннѣ мы учились художественной формѣ. Но будетъ худо, если мы откажемся въ искусствѣ отъ нашей русской духовности—особенно теперь, когда мы боремся съ германской культурой, холодной и бездушной, культурой не словеснаго, но желѣзнаго футуризма.

Я. Туендгольдъ.

11

Двойной № 7-8 изданія 'Т-ва 'Образованіе' — 'Баянъ' начинается открытымъ письмомъ 'Аполлону'. Въ первыхъ строкахъ этой своеобразной передовицы говорится: 'На серьезную и чистую критику не принято отвѣчать. На подозрительнаго характера ругань — отвѣчать противно'. Съ этимъ вторымъ утвержденіемъ мы вполне согласны и потому не возражаемъ на письмо 'Баяна', состоящее изъ ряда выпадовъ противъ сотрудника 'Аполлона', Г. К. Лукомскаго, переходящихъ предѣлы допустимаго литературной этикой.

Ред.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

Милій Стреминъ. — 'Звонарь реймскаго собора'. Лирико-драматическая поэма. П. 1914. Ц. 30 к.
— 'Уходящая Русь' въ цвѣтныхъ гравюрахъ на линолеумѣ И. Н. Павлова. Изд. 'Печатникъ'. Ю. И. Лепковского. М. 1914.
— 'Французскіе лирики XVIII вѣка'. Сборникъ переводовъ, сост. І. М. Брюсовой, подъ ред. и съ предисловіемъ Валеріи Брюсова. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1914. Ц. 2 р.

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Пуниъ — Андрей Рублевъ	1
Георгій Лукомскій — Старинное зодчество Галиціи. <i>Окончаніе</i>	24
Андрей Левинсонъ — Новерръ и Боке. Отвѣтъ на статью Ю. Слонимской	50

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р-въ — Искусство и война	58
Н. Р., А. Р-въ — Выставки и художественныя дѣла	60
Евгеній Браудо — Концерты Кусевицкаго	64
Н. Долговъ — † В. В. Стрѣльская	66
Вл. С. — Петроградскіе театры	67
Ю. С. — Лермонтовскій спектакль Литературнаго фонда	67
Н. К. — † Ида Аальбергъ	69
З. Ашкинази — Письмо изъ Москвы. На выставкахъ	70
Мишскъ — Письмо изъ Кіева. Музыка	72
Н. Машковцевъ — Письмо изъ Вятки	73
З. Ашкинази, Вс. Дм. — Новыя книги	74
Я. Тугендхолдъ, Ред. — Pro domo nostra	78
Книги, поступившія въ редакцію	79

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ФОТОТИПИИ:

Св. Троица. Мѣстная икона Троицкаго собора Троице-Сергіевой лавры.

АВТОТИПИИ ВЪ ДВА ТОНА:

Г. К. Лукомскій — Краковъ. Маріатскій костелъ. — Краковъ. Костелъ св. Маріи и св. Варвары. — Львовъ. Костелъ Доминиканцевъ. — Львовъ. Кафедральный соборъ св. Маріи. — Старое Село близъ Львова. Замокъ. — Іордановъ. Часовенка при церкви XVII в. — Сандомиръ. Ратуша. — Гусятинъ. Синагога.

АВТОТИПИИ:

Фреска Кладбищенской церкви въ Новгородѣ. — Фреска церкви Спаса на Ковалевѣ въ Новгородѣ. — Божія Матерь Умиленіе. Новгородскихъ писемъ, середины XV в. — Икона св. Θεодора Стратилата съ житіемъ (средникъ). Новгородскихъ писемъ XV в. — Ангелъ, вырѣзокъ изъ св. Троицы (?). Новгородъ, XV в.

Г. К. Лукомскій — Бучачъ. Ратуша. — Казимержъ-Дольный на Вислѣ. Домъ епископовъ.

РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

АВТОТИПИИ ВЪ ДВА ТОНА:

Г. К. Лукомскій — Краковъ. Сукенницы, башня ратуши и костелъ св. Войцѣха (стр. 36); Бѣчъ. Костелъ и ратуша (стр. 39); Дома въ Іордановѣ, близъ Кракова (стр. 49).

АВТОТИПИИ:

Деталь иконы Св. Троицы (стр. 3). — Фрески изъ храма Перибленты въ Мистрѣ: Рождество Христово, деталь (стр. 9); св. Пророкъ Илья (стр. 13). — Положеніе во Гробъ. Деталь. Новгородъ. XV в. (стр. 17). — Г. К. Лукомскій — Ярославъ. Замокъ Острожскихъ (стр. 32); Церковь Успенія въ Старомъ Чертковѣ (стр. 45).