

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1916 ГОДЪ

(VII ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

У С Л О В І Я П О Д П И С К И :

На годъ — 15 руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — 20 руб.

Полугодовая подписка, а также подписка въ разсрочку,
въ 1916 году, не принимаются.

Редакція и контора: Петроградъ, Разъѣздъ, 8.

Въ 1916 г. (СЕДЬМОЙ годъ изданія) художественный и литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, — кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю книжками), — при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и авто-типией) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ. По призыву минувшихъ лѣтъ, въ журналѣ, посвященномъ исключительно Искусству, помѣщаются статьи по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современное творчество въ связи съ художественнымъ наследіемъ прошлаго. Широко поставленная Художественная лѣтопись „Аполлона“ даетъ картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (визобразительныя искусства, музыка, театр, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Италіи и т. д.; Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада: *Rossica*.

С О Т Р У Д Н И К И :

Художественно-критическій отдѣлъ: Б. Аирепъ, А. Бакши, Александръ Бенуа, О. Вальдгауеръ, Вс. Вонновъ, Макс. Волошинъ, В. Голубевъ, Вс. Дмитріевъ, Алекс. Ивановъ, Е. Кузьминъ, Г. Лукомскій, Сергій Маковскій, П. Машковцевъ, П. Перадовскій, Н. Пуниинъ, Н. Радловъ, Н. Романовъ, А. Ростиславовъ, Я. Тугендхольдъ, П. Филатовъ и др.

Отдѣлъ театра: З. Ашкинази, Н. Долговъ, О. Коммисаржевскій, Ю. Озаровскій, Ю. Слонимская, В. Соловьевъ и др.

Отдѣлъ музыки: Е. Браудо, О. Гартманъ, Вл. Держановскій, М. D. Calvocoressi, В. Каратыгинъ, А. Римскій-Корсаковъ, Б. Яновскій и др.

Литературный отдѣлъ: Анна Ахматова, Ю. Балтрушайтисъ, Александръ Блокъ, Paolo Buzzì, Н. Гумилевъ, Jean de Gourmont, Вячеславъ Ивановъ, Георгій Ивановъ, М. Лозинскій, Б. Томашевскій, Валеріанъ Чудовскій, Георгій Чулковъ, В. Шилейко и др.

Вслѣдствіе крайнихъ затрудненій съ доставкой иллюстраціонной бумаги, въ 1916 году журналъ печатается въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ; подписка закрывается въ апрѣлѣ.

Издатели: С. К. Маковскій,
М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергій Маковскій.

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

ПЕТРОГРАДЪ, РАЗЪВЪЖАЯ, 8. ТЕЛЕФ. 178-69.

Изданы слѣдующія книги:

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

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

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

Литературный Альманахъ.—Ц. 2 р. (Распроданъ). Изданіе 2-е. Ц. 1 р.

Сергій Ауслендеръ.—Разсказы, книга 2-я. Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ.—'Чужое небо' (третья книга стиховъ). Ц. 1 р.

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

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

Ж. д'Удине.—'Искусство и жезъ', перев. кн. С. Волконскаго. Ц. 1 р. 50 к. (Распродана).

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

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

Сергій Маковскій.—Страницы художественной критики, кн. III. Выставки и характеристики.—Съ 2 трехцвѣтками, 5 мещотинто-гравюрами и 22 автотипіями. Ц. 3 р.

Максимиліанъ Волошинъ.—'Лики творчества, кн. I. Ц. 2 р. 50 к.

Я. Тугендхольдъ.—'Проблемы и характеристики (Сборникъ художественно-критическихъ статей о французской живописи).—Проблема 'натюрморта'. Пейзажъ во французской живописи. О портретѣ. Нагота во французскомъ искусствѣ. Съ 1 мещотинто-гравюрою и 22 автотипіями. Ц. 3 р.

'Н. К. Чурлянисъ'.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи Вячеслава Иванова и Валеріана Чудовскаго. Ц. 3 р. (Распродана).

'Н. К. Рерихъ'.—Иллюстрированная монографія. Статья Александра Гидони. Ц. 3 р. (Распродана).

'Японская гравюра'.—Иллюстрированная монографія. Статья Н. Пуннина. Ц. 4 р. (Распродана).

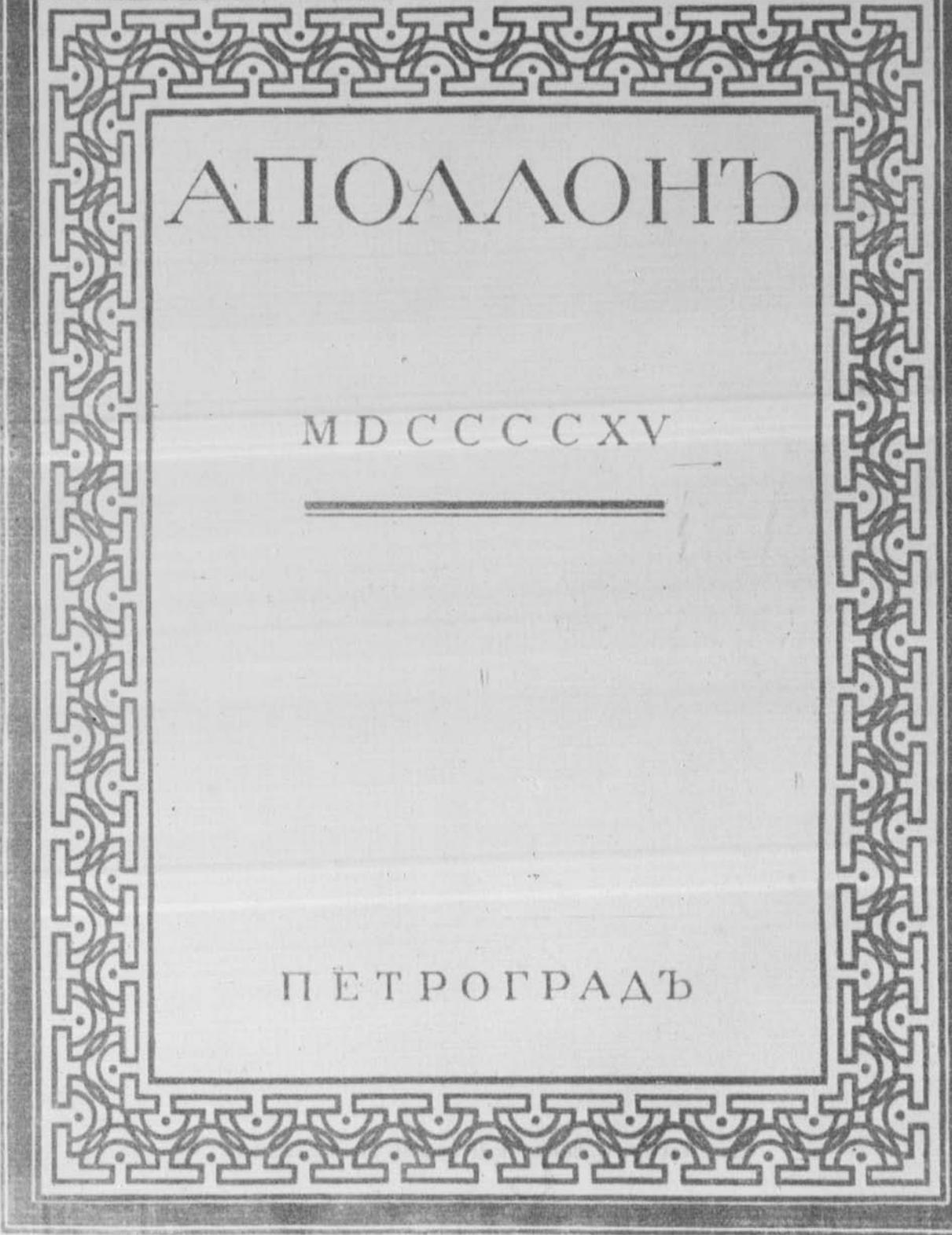
Выйдутъ въ теченіе зимы:

'Театръ маріонетокъ'. Иллюстрированная монографія. Статья Ю. Слонимской. Ц. 4 р.

'Федотовъ'. Иллюстрированная монографія. Статья Вс. Дмитриева. Ц. 3 р.

'Н. Н. Сапуновъ'.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи Максимиліана Волошина, Федора Коммисаржевскаго, Н. Пуннина, Я. Тугендхольда и В. Соловьева. Ц. 4 р.

'К. С. Петровъ-Водкинъ'.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи А. Ростислава и Всеволода Дмитриева. Ц. 3 р.



ΑΠΟΛΛΟΝΤ

ΜΔΣΣΣΣΧΥ

ΠΕΤΡΟΓΡΑΔ



*Е. Е. Лансерэ. Илюстрація къ повѣсти Льва Толстого
„Хаджи-Муратъ“, въ изд. Голицы и Вильборга
(акварель—1913).*

*E. Lanceray. Episode de „Hadji Mouraf“, nouvelle
de Léon Tolstoï, éd. Golické & Willborg
(aquarelle).*

Е. Е. ЛАНСЕРЕ

Н. Радловъ



КАКОВО бы ни было сужденіе исторіи о художникахъ ,Мира Искусства', ихъ художественно-просвѣдительная дѣятельность будетъ, навѣрное, оцѣнена значительно выше практическихъ достижений ихъ искусства.

Какъ ,учителя', они сдѣлали больше, чѣмъ какъ живописцы. Реакція противъ проповѣдничества въ искусствѣ началась съ проповѣдей объ искусствѣ, и эти проповѣди были настолько увлекательны, что вся практическая дѣятельность художниковъ, сама по себѣ высоко цѣнная, казалось только иллюстраціей къ нимъ ,примѣрами'.

Вспомнимъ тѣ многочисленныя области, которыя пришлось заново открывать для искусства, и тѣ области искусства, которыя надо было открыть для публики... Театръ, книжная графика, художественная критика, искусство современнаго Запада, неисчерпаемая область прикладнаго искусства, русская архитектура и, въ особенности, архитектура ,Старога Петербурга'...

Работа, совершенная художниками ,Мира Искусства' въ этихъ областяхъ,—весьма неравная количественно и далеко не одинаковой цѣнности; но развѣ не огромная историческая заслуга уже въ томъ, что они этихъ областей коснулись? Вѣдь почти каждый новый шагъ, приближавшій публику къ болѣе серьезному пониманію современнаго творчества или наслѣдій прошлаго, дѣлался подъ руководствомъ ,Мира Искусства'.

Изъ славнаго списка завоеваній ,Мира Искусства' мы должны, однако, исключить ,икону'. Это даетъ намъ возможность говорить о ,Мирѣ Искусства', какъ о прошломъ. Изученіе иконописи, любованіе ею—правда, предугаданное и до извѣстной степени намѣченное уже художниками этой группы—нашло свои формы и теперь развивается независимо отъ нихъ. Съ другой стороны, не такъ же ли обособленно отъ ,Мира Искусства' и даже, быть можетъ, наперекоръ ему возникаетъ еще очень мало замѣтное теченіе, заставляющее насъ оборачиваться на старую Академію и думать о возможности нео-академической школы? Это—первые объективные признаки того, что роль ,Мира Искусства' до извѣстной степени завершена.

Истина познается черезъ сравненіе. Только на основаніи широкаго знакомства съ Западомъ, съ подлинными достижениями современнаго, свободаго, выросшаго на импресіонизмѣ художества, мы могли найти путь къ познанію нашей старины и къ новому пониманію академическаго творчества. Эту первую ступень возвелъ ,Миръ Искусства'.

Но если мы можем говорить, какъ о прошломъ, о дѣятельности художественнаго организма, это, конечно, не даетъ намъ права подводить итоги дѣятельности отдельныхъ художниковъ. Какъ члены этого организма, они подлежатъ исторической оцѣнкѣ; ихъ творческая личность слишкомъ современна намъ и слишкомъ подвижна, чтобы наша характеристика могла притязать на какую либо обязательность.

Художническая личность каждаго изъ участниковъ ‚Мира Искусства‘ становится для насъ съ каждымъ годомъ болѣе близкой и, я увѣренъ, болѣе цѣнной, хотя ея роль, какъ единицы художественной организации, несомнѣнно уменьшается. Цѣлое распадается, растворяется, постоянно вбирая въ себя новое и часто чуждое, утверждая этимъ свою историческую роль ознакомленія публики съ достижениями передового искусства.

Для своей разнообразной и сложной художественно-просвѣтительной дѣятельности художники ‚Мира Искусства‘ получили надлежащую подготовку, которая окрасила весьма характерно и все ихъ художественное творчество. Для пропаганды своихъ идей имъ необходима была, во первыхъ, широкая культурность и близкое знакомство съ Западомъ. Далѣе, разнообразіе взятыхъ ими на себя задачъ никогда не позволяло имъ выработаться въ узкихъ специалистовъ какой либо области художественнаго творчества. Культурность и разносторонность таланта въ одинаковой степени являются характерными признаками художниковъ этой группы.

Оставаясь ‚живописцами‘, большинство изъ нихъ выказало особенную любовь къ декоративному искусству во всѣхъ его отрасляхъ; одинаково многимъ обязаны имъ и театръ, и книга, и архитектурная живопись.

Культурное искусство — необычное явленіе въ художественной жизни Россіи второй половины XIX вѣка — обновило искусство множествомъ новыхъ задачъ, новыхъ темъ, вооружило его новымъ средствомъ, примѣненіемъ ‚стилей‘. Этому, кстати сказать, способствовало и отсутствіе специализации, правда, нервѣдко дававшее себя чувствовать въ недостаткахъ технической разработки. Слѣдующее же поколѣніе, шедшее по стопамъ этихъ ‚піонеровъ‘, не обладая ихъ культурной многосторонностью, своей работой профессионаловъ разработало вглубь и вширь новооткрытыя области...

Посвящая одному изъ интереснѣйшихъ нашихъ художниковъ — Лансере — эти строки, мы сознаемъ, что имѣемъ право подводить итоги его дѣятельности, только какъ члена ‚Мира Искусства‘. Только съ этой точки зрѣнія она намъ кажется достаточно выясненной и очерченной; только исходя изъ этого, мы сможемъ дать кое какія объективныя опредѣленія художнической личности Лансере.

Евгеній Евгеньевичъ Лансере родился въ 1875 году, въ Петроградѣ. Онъ воспитывался въ семьѣ архитектора Николая Бенуа, съ которой находился въ родствѣ, свое художественное образованіе получилъ въ школѣ Поощренія художествъ, гдѣ занимался подъ руководствомъ Я. Цюнглинскаго, и затѣмъ въ Парижѣ. Здѣсь онъ провелъ три года (1896—99), работая вмѣстѣ со своимъ старшимъ то-



Е. Е. Лансерэ. Иллюстрация къ повести Льюа Толстого 'Хаджа-Мурата',
въ изд. Голицы и Вильборга (акварель—1913).

Е. Лансерэ. Эпизодъ 'Надъи-Монра', новелле де Лео Толстоу,
изд. Голицы и Вильборга (акварель).

варищемъ Александромъ Н. Бенуа, сильное вліяніе котораго сказалось на первыхъ произведеніяхъ Лансере.

Иллюстраціи къ бретонскимъ сказкамъ были первой работой, съ которой Лансере выступилъ передъ публикой на выставкѣ ‚Міръ Искусства‘ 1899 года.

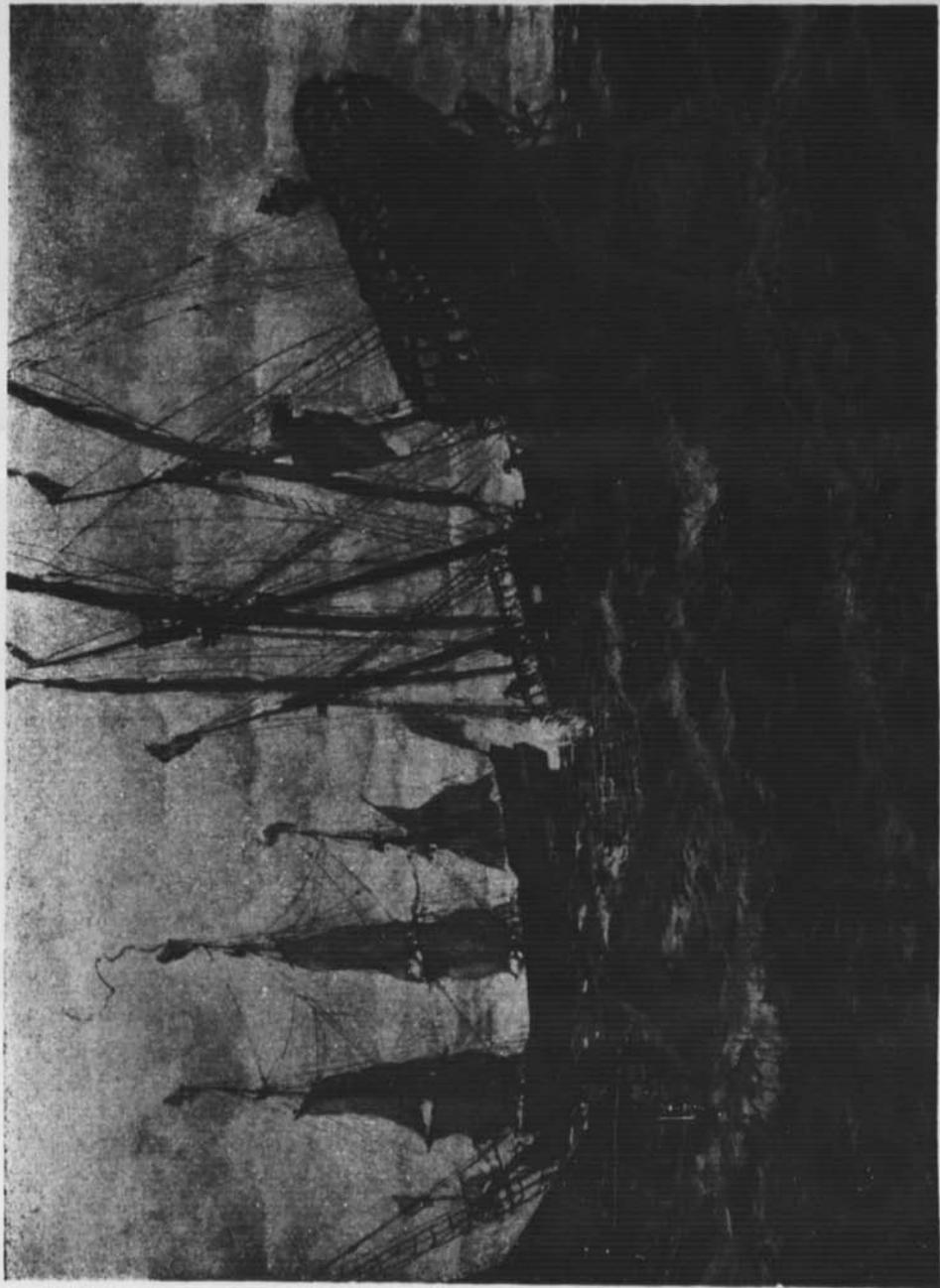
Графика, которою онъ началъ свою художническую жизнь, осталась и до сихъ поръ его увлеченіемъ. Однако, его работы во всѣхъ другихъ областяхъ искусства совершенно лишены той ‚графичности‘, которая обычно выражается въ сухости линии, въ преобладаніи контура, въ условности тона и т. д. Графическое дарованіе Лансере есть только одно изъ выраженій его декоративнаго таланта, сказавшагоси одинаково сильно и въ его работахъ для театра (постановка ‚Сильвіи‘), и въ живописи историческихъ картинъ, и въ архитектурной живописи (плафонъ Тарасовскаго дома въ Москвѣ—1911, Большая Гостиница—1906, московскій Казанскій вокзалъ—1914-15). Его умѣніе справляться съ задачами украшенія широкихъ плоскостей вывѣляется одинаково, берется ли онъ за бѣлыя и черныя пятна книжнаго листа или за красочныя пятна декоративной живописи. Имъ онъ подчиняетъ композицію рисунка, съ любовью выискивая простѣйшее и характернѣйшее выраженіе формы и равновѣсіе отдѣльныхъ частей композиціи. Это ‚чутье конструктивности‘ — несомнѣнный результатъ вліянія архитекторской среды, въ которой выросъ художникъ.

Сдѣланная нами выше характеристика всей группы художниковъ ‚Міра Искусства‘ примѣнима и къ отдѣльнымъ ея членамъ. Е. Е. Лансере по широкой разносторонности и культурности своего таланта очень близокъ къ своимъ товарищамъ: Бенуа, Сомову, Добужинскому, Баксту. Онъ, такъ же, какъ и они, прошелъ черезъ западную школу, обладаетъ такимъ же знаніемъ стилей, такъ же, какъ и они, стремится къ исторической живописи и увлекается всѣми родами декоративнаго и прикладнаго искусства (вспомнимъ его участіе въ работахъ по устройству выставки ‚Современное Искусство‘). Но если мы отъ этой характеристики, сближающей Лансере съ другими художниками ‚Міра Искусства‘, перейдемъ къ чертамъ, обособляющимъ его отъ нихъ, мы встрѣтимся съ затрудненіями, которыя очень типичны. Характеръ творческой личности каждаго изъ художниковъ этой группы очень ярокъ и опредѣленъ. Мы сразу, называя Сомова или Александра Бенуа, представляемъ себѣ творческій обликъ художника въ связи съ опредѣленнымъ кругомъ идей и опредѣленнымъ стилистическимъ, часто индивидуальнымъ, иногда заимствованнымъ, подходомъ къ ихъ живописному воплощенію. Называя Лансере, мы затруднимся обозначить этотъ кругъ: всѣ историческія симпатіи и увлеченія Лансере раздѣляютъ съ нимъ другіе художники, часто съ большей убѣжденностью и съ не меньшей искренностью.

Это особенно чувствуется по отношенію къ первому увлеченію Лансере—Франціей восемнадцатаго столѣтія. Такъ же не одинокъ онъ и въ своей любви къ быту Россіи того же времени, и въ самой сильной изъ своихъ привязанностей—къ городу, къ архитектурѣ, къ Петербургу въ особенности...

Хотимъ ли мы упрекнуть художника въ недостаточной твердости творческой индивидуальности? Отнюдь нѣтъ. Мы думаемъ только, что индивидуальные признаки, отличимость его художническаго дара надо искать не въ области его историческихъ симпатій и вкусовъ, не въ области темъ, затронутыхъ его искусствомъ. Эпитеты, которыми мы хотѣли бы охарактеризовать творчество Лансере, лежать въ сферѣ живописи. Мы должны искать обособленность его личности только въ чисто живописномъ ея выявленіи. Искусство Лансере меньше всего исторично или научно, оно не хочетъ давать ,примѣры', иллюстрировать. Лансере меньше, чѣмъ кто либо изъ его товарищей, способенъ ,учить' насъ стилямъ, указывать намъ міроощущенія извѣстныхъ эпохъ. Онъ — живописецъ по преимуществу. Выявленіе личности въ его искусствѣ совершается какъ бы помимо или даже противъ его желанія. Онъ неспособенъ избрать опредѣленный кругъ идей (который заинтересовалъ бы его не только, какъ живописца) для того, чтобы утвердить свою область въ искусствѣ.

Въ этой одинаковости увлеченія и античностью, и ,ампиромъ', и петровской Русью, и жизнью современнаго города — что кажется иногда почти равнодушіемъ — не сказывается ли рѣдкая и драгоценнѣйшая въ нашемъ индивидуалистическомъ искусствѣ добродѣтель — скромность? Та самая скромность, такъ трудно уловимая въ искусствѣ, которая дѣлаетъ живописное дарованіе Е. Е. Лансере особенно глубокимъ и проникновеннымъ и особенно привлекательной его личность...



Е. Е. Лансере. «Флотс Петра Великого» (темпера, 1912).
(Собр. В. О. Гиршмана, в Москве).

Е. Лансера. «Flotte de Pierre le Grand» (détrempe).
(Collect. Hirschmann, Moscou).



*Е. Е. Лансере. Царевна Елизавета Петровна в кортесароји
Зимњег Дворца у ноћ на 25 новембра 1742 г. (масло, 1913).
(Собр. Н. А. Смирнова, у Спб.).*

*E. Lançeray. „La princesse Elisabeth Pétrouina au corps
de garde du Palais d'Hiver le 25 Novembre 1742^e (huile).
(Collect. N. Smirnow, St. Pét.).*

ДЕКОРАТИВНЫЙ ДАРЪ Е. Е. ЛАНСЕРЕ

А. Ростиславовъ



ЗЪ ОКОНЪ дома, гдѣ давно живетъ Евгений Евгеньевичъ Лансере, открывается прекрасный видъ на Малую Неву. Мачты всегда многочисленныхъ здѣсь судовъ, тяжелая и стройная громада трехъ звеньевъ такъ называемаго Дворца Бирона¹, Пеньковаго буяна, и, какъ общій фонъ, зарѣчная часть... Видъ этого буяна воспроизведенъ на одной изъ послѣднихъ картинъ художника.

Случайно или ибѣтъ выбралъ онъ для своего жительства такое мѣсто, гдѣ воображеніемъ еще легко перенестись въ Петербургъ Петра и его ближайшихъ преемниковъ? Какъ бы то ни было, цѣлый рядъ картинъ Лансере съ изображеніями Стараго Петербурга навѣянъ именно петровской и послѣпетровской эпохой. Хотя бы, напримѣръ, прекрасная картина находящаяся въ музеѣ Александра III—С.-Петербургъ въ XVIII вѣкѣ². Суденышки столь дорогой Петру флотиліи (какъ въ другихъ, тоже очень удачныхъ, картинахъ—,Флотъ Петра Великаго³ и ,У моря⁴); волнующаяся царственная Нева, еще не скованная каменными гирляндами домовъ; низкіе пустынные берега и только мѣстами возвышающіяся надъ ними, уже европейскія, высокія и пышныя зданія... А вѣдь, можетъ быть, именно это мѣсто, Пеньковый буянъ, было особенно дорого Петру: не здѣсь ли долженъ былъ осуществиться одинъ изъ великихъ замысловъ царя—грандіозный по тому времени товарообмѣнъ между Западомъ и Россіей? Мы знаемъ, что ,окно въ Европу⁵ было въ тѣсной связи съ задуманной Петромъ и осуществленной въ ближайшія послѣ него царствованія постройкой огромнаго буяна, передъ которымъ должны были разгружаться и нагружаться суда европейскихъ державъ...

Тяготѣніе къ искусству и старинѣ XVIII и начала XIX вѣковъ, столь ярко выраженное художниками ,Мира Искусства⁶,—открытая ими красота ,петербургской⁷ Россіи,—у Лансере совершенно опредѣленно сказалось въ преобладающей склонности его именно къ самому раннему періоду европейскихъ, еще барочныхъ, формъ. Вліяніе бароко было велико въ русскомъ искусствѣ и до Петра, но пышный, европейскій расцвѣтъ барочныхъ формъ наступилъ только при ,дщери Петровой⁸, которая во всемъ, что касалось искусства, блестяще продолжала дѣло великаго отца. Потому то и ея эпоха такъ близка и дорога Лансере, о чемъ свидѣлствуютъ картины ,Елизавета Петровна въ Царскомъ Селѣ⁹ (1905 г. Третьяковская галерея) и ,Царевна Елисавета въ кордегардіи Зимняго Дворца въ ночь на 25 ноября 1742 г.¹⁰ Эти художественно-историческія симпатіи имѣютъ глубокіе корни...

Дразнящая прелесть бароко—и въ его стройномъ, если можно такъ сказать, нагроможденіи орнаментальныхъ формъ, и въ исключительно пышной декоративности, и въ томъ миломъ, граціозномъ уютѣ, какой вносятъ легкія барочныя формы. Давно уже стало достояніемъ отжившихъ учебниковъ — мифіе, будто бароко и упадочность чуть ли не синонимы. Въ своей прихотливой фантастичности бароко является какъ бы противовѣсомъ классикѣ не въ художественности, конечно, а въ нѣкоторой ея математичности. Человѣческая фантазія, какъ бы пожелавъ развернуться въ бароко,—тамъ, гдѣ она не превращается въ анти-художественную разнузданность, благотворно скована законами декоративности.

Какъ у другого крупнаго художника ‚Міра Искусства‘, Александра Бенуа, разносторонне освѣдомленнаго и увлекающагося, у Лансере — глубокая внутренняя связь съ бароко. Отецъ его былъ скульпторомъ, онъ воспитывался въ архитектурной семьѣ. Съ ранняго дѣтства передъ нимъ были образцы скульптурно-архитектурныхъ формъ. Общія склонности зарождавшагося кружка художниковъ, среди котораго созрѣлъ Лансере, питались стариной Петербурга, изысканной прелестью Версаля, художественными образцами Старога Парижа...

Старая культура Запада, бывшая въ крови нѣкоторыхъ членовъ кружка, не сдѣлала ихъ, однако, космополитами, ибо прочнѣе всего въ нихъ были заложены впечатлѣнія русскаго Петербурга и его окрестностей, гдѣ одинаково пышно расцвѣли и русское бароко и русскій классицизмъ. Тонкое сліяніе западныхъ и національныхъ формъ навсегда останется яркой чертой художниковъ ‚Міра Искусства‘, которая должна быть высоко оцѣнена, ибо она создалась органически.

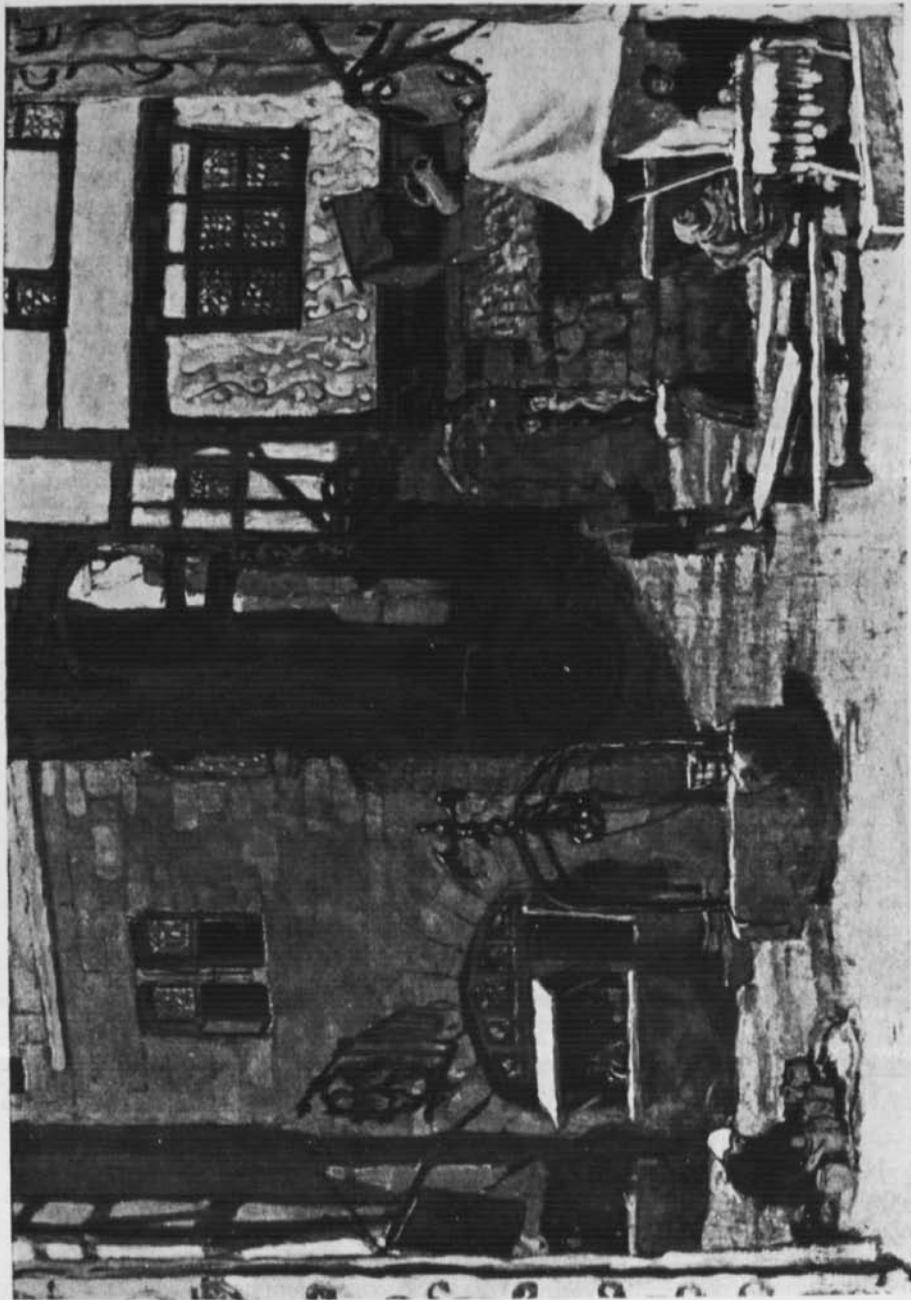
Лансере изъ всѣхъ художниковъ этой группы, можетъ быть, наименѣе теоретикъ. Слѣдуя своимъ склонностямъ, онъ много знаетъ и постигаетъ непосредственнымъ художническимъ чутьемъ. Въ послѣднее время нѣкоторыя его работы кажутся неожиданными; удивляетъ, напримѣръ, переходъ его отъ мелкихъ графическихъ произведеній къ большимъ росписямъ стѣнъ и сводовъ. Но работы Лансере всегда вызываютъ одно опредѣленное отношеніе къ себѣ. За чтобы онъ ни брался, какъ бы ни казались различныя его задачи, будь то книжныя украшенія, иллюстраціи, композиціи скульптурно-ювелирныхъ работъ для гранильной фабрики или огромныя росписи,—всѣ эти задачи вытекаютъ изъ того инстинкта декоративности, который уже вполне опредѣленно сказался въ его первыхъ работахъ blanc et noir. Отсюда—бархатистая насыщенность тона, благодаря сочному и одновременно строго-экономному распредѣленію пятенъ чернаго и бѣлаго, во всѣхъ, самыхъ маленькихъ, композиціяхъ, виньеткахъ и заставкахъ, и въ нихъ—менѣе всего сухая опредѣленность и графичность штриха, столь точнаго, однако, что онъ всегда кажется какъ разъ на мѣстѣ.

Если черныя работы Лансере живописны, то въ своихъ цвѣтныхъ декоративныхъ работахъ онъ исходитъ не изъ чувства красокъ и красочныхъ сочетаній. Въ этомъ отношеніи онъ почти антиподъ цѣлому ряду современныхъ художниковъ,



Е. Е. Лансеры. „Геркулес и Нессу“
(эскиз декоративного панно — 1910).

Е. Лансеры. „Геркулес и Нессу“
(эскиз декоративного панно).



Е. Е. Лансеры. 'Средневековский город' (всказъ декорациѣ, мѣстѣра 1909).
(Собрѣна. В. в. Номсѣрѣна, в. Сѣно).

Е. Лансеры. 'Ville médiévale' (esquisse de décor, détrempé).
(App. à M. Th. Notgaff. St. Plig).

мыслящих, если можно такъ выразиться, красками и ихъ комбинаціями. Процессъ художественной работы очень сложенъ, и формулы 'отъ краски къ формѣ' или 'отъ формы къ краскѣ' едва ли могутъ быть примѣнены къ нему въ чистомъ видѣ. Но понятіе декоративности, въ сущности, очень широко, соотвѣтствуетъ разнообразнымъ воспріятіямъ и обусловлено не какими нибудь одними строго опредѣленными приемами. Въ основѣ этого понятія—то чувство общаго охвата, которое мы испытываемъ, когда глазъ, не разбираясь еще ни въ формахъ, ни въ краскахъ, сразу получаетъ впечатлѣніе общности, цѣльности, гармоничности заполненнаго пространства и его частей. Это само собою понятно, когда мы говоримъ объ архитектурной или скульптурной декоративности. Но подъ то же понятіе подойдет и декоративная живопись въ широкомъ смыслѣ, подойдутъ одинаково и маленькая черная виньетка, гармонично помѣщенная на страницѣ книги, и огромная фреска, покрывающая потолокъ или стѣну. Отсюда ясно, изъ какихъ разнообразныхъ задачъ можетъ исходить декоративная живопись, отнюдь не ограничиваясь такъ называемымъ ковровымъ характеромъ орнаментально-красочныхъ сочетаній. Примѣры великой декоративной живописи, исходившей не изъ красочно-живописныхъ задачъ, найти не трудно. Авторъ знаменитаго ватиканскаго плафона шелъ отъ скульптурности формъ, создавая изумительное декоративное цѣлое. Да и онъ ли одинъ? Не большинство ли мастеровъ бароко и итальянскихъ авторовъ знаменитой плафонной живописи съ ея виртуозностью въ передачѣ пространства и ракурсовъ? Съ обычнымъ представленіемъ о бароко связано представленіе о барочномъ орнаментѣ и именно объ орнаментѣ скульптурномъ, столь сочнымъ, богатомъ и на видъ прихотливомъ. Именно художникъ бароко долженъ обладать исключительно вѣрнымъ глазомъ, развитымъ вкусомъ, сдержанностью и самообладаніемъ, чтобы не впасть въ преувеличенія, несогласныя съ законами декоративности и архитектоники.

Одна изъ характерныхъ чертъ русскаго бароко—нѣкоторая тяжеловѣсность, тѣмъ не менѣе согласная съ характеромъ старинной русской архитектуры. Фантастичность барочныхъ арабесковъ овѣяна романтизмомъ. Какія то тайны мерещатся подъ сводами старинныхъ барочныхъ построекъ... По какому то изумительному художественному совпаденію трагедія загадочнаго коронованаго лица разыгралась въ замкѣ, созданномъ Баженовымъ и Бренна, чтобы навсегда запечатлѣть исключительной поэзіей это барочное сооруженіе. Элементы барочности и романтизма, отмѣтившіе отдѣльныя эпохи, воскресавшіе въ художественныхъ достиженіяхъ и другихъ эпохъ, являются, конечно, сильно претворенными въ общемъ эклектизмѣ художниковъ нашихъ дней...

Въ послѣднее время Е. Лансере занялъ главнымъ образомъ росписями стѣны. Одновременно законченъ имъ большой трудъ, почти еще неизвѣстный, а именно—многочисленныя иллюстраціи къ 'Хаджи Мурату' Льва Толстого. Великолѣпное иллюстрированное изданіе этой повѣсти уже въ печати и должно скоро выйти въ свѣтъ

(въ изданіи Голике и Вильборгъ). Художникъ долго жилъ на Кавказѣ, многое воспроизвелъ почти исторически точно и, очевидно, крайне любовно отнесся къ своей задачѣ. Не потому ли отчасти, что романтизмъ героя и обстановки ему близки? Въ итогѣ получился рядъ чрезвычайно оригинальныхъ иллюстрацій, множество мелкихъ рисунковъ, заставокъ, полно и гармонически иллюстрирующихъ повѣсть. Отмѣтимъ, что Кавказъ, еще со времени Лермонтова и, можетъ быть, на вѣчныя времена обвѣянный духомъ романтизма, особенно влечетъ къ себѣ Лансере. Для изданія, тоже еще не вышедшаго, имъ сдѣланы иллюстраціи къ лермонтовскому Ашикъ-Керибу. Еще ранѣе онъ иллюстрировалъ заставками и виньетками изданіе 'Демона' съ воспроизведеніями врубелевскихъ картинъ и рисунковъ. Наконецъ, отправляясь для зарисовки войны (результатомъ чего была въ свое время отдѣльная выставка), онъ выбралъ именно кавказскій фронтъ.

Горы влекутъ къ себѣ Лансере. Въ 'Романтическомъ пейзажѣ', въ декораціяхъ для 'Стариннаго театра' горы сливаются съ небомъ какъ бы въ одинъ романтическій акордъ. Самая структура ихъ, краски, весь горный пейзажъ, разрабатываются Лансере весьма своеобразно, какъ въ иллюстраціяхъ къ 'Хаджи Мурату', такъ и въ пейзажныхъ фонахъ военныхъ картинъ и рисунковъ... Но развѣ не чувствуется какая то родственная связь между необычайно пышнымъ рельефомъ природы и пышностью орнамента бароко, придающаго такой царственно-божественный видъ нѣкоторымъ стариннымъ дворцамъ? Въ облакахъ и вершинахъ горъ, еще не тронутыхъ человѣкомъ, царитъ первобытная декоративность природы, столь прихотливая и вмѣстѣ подчиненная могучимъ законамъ. И что, какъ не декоративный даръ (понимая его широко и въ разнообразныхъ проявленіяхъ), даетъ художникамъ возможность отрѣшиться отъ рабскаго 'повторенія' природы и передавать сущность ея законовъ и гармоній?

Декоративный даръ Лансере объединяетъ его, на видъ столь разнообразныя, произведенія. Увлечение Дюреромъ и англійскими гравюрами направило его первые шаги. Прирожденныя художническая честность, влюбленность въ работу, помимо, конечно, выдающагося таланта, привели его къ совершенству въ скромной области графики. Но естественно, что декоратора по натурѣ и притомъ кровно связаннаго съ отдаленной эпохой наибольшаго декоративнаго блеска, потянуло и къ инымъ задачамъ. Художникъ, получившій, повидимому, по наслѣдству отъ отца и скульптурное дарованіе, даетъ рядъ разнообразныхъ эскизныхъ проектовъ для петроградской гранильной фабрики, къ сожалѣнію, мало извѣстныхъ и въ большинствѣ не осуществленныхъ, каковы, напримѣръ, вазы, группы изъ серебра, прекрасный ларецъ (нефритъ и серебро) и др. Какъ ювелиръ, онъ разбирается въ матеріалѣ и опять таки въ самыхъ композиціяхъ тяготеетъ къ любимой эпохѣ.

Первые опыты Лансере въ архитектурной декоративной живописи начались уже десять лѣтъ назадъ. Весьма естественно, что панно Большой московской гостиницы, Café de France, эскизъ кафе въ Бѣлградѣ, и кое что другое—еще исканія, обусловлен-



Е. Е. Лансере. „Романтичѣскій пейзажъ“
(темпера, 1913).
(Собств. А. Е. Бурцева, въ Спб.).

E. Lanceray. „Paysage romantique“
(détrempe).
(App. à M. Bourzew, St. Pbg.).



*Е. Е. Лансере. Эскиз плафона для особняка
Г. И. Тарасова, в Москве (акварель, 1911).
(Собств. К. Ф. Некрасова, в Москве)*

*E. Lanceray. Esquisse de plafond pour l'hôtel
Tarassow, à Moscou (aquarelle).
(App. à M. Nékrassow, Moscou).*



*Е. Е. Лансере. Эскиз плафона для особняка
Г. Г. Тарасова, в Москве (акварель, 1911).
(Собств. К. Ф. Некрасова, в Москве).*

*E. Lanceray. Esquisse de plafond pour l'hôtel
Tarassow, à Moscou (aquarelle).
(App. à M. Nékrassow, Moscou).*



*Е. Е. Лансер. Эскиз декорации къ драмѣ
Кальдерона „Чистилице св. Патрика“
для „Стариннаго Театра“ (театра, 1912).
(Собств. г. Власьева, въ Спб.).*

*E. Lanceray. Esquisse de décor pour le drame
de Calderon „Le purgatoire de St. Patrick,
au „Théâtre Ancien“ (détrempe).
(App. à M. Wlasstew. St. Pbg.).*

ныя всей сложностью и разнообразіемъ современныхъ живописныхъ задачъ, и нельзя сказать, чтобы въ этихъ первыхъ росписяхъ все было удачно. Художникъ самъ недоволенъ многимъ. Помимо непривычной для него, чисто механической и архитектурной стороны дѣла — заполнения большихъ плоскостей, его должна была смущать и живописная, красочная сторона. Въ росписяхъ Café de France, напимѣръ, очевидно, сильно сказалось вліяніе импрессионизма, вѣриѣ даже импрессионистской техники. Но уже гораздо болѣе опредѣленные, болѣе свои задачи намѣчаются въ позднѣйшей росписи плафона и фриза для особняка Тарасова въ Москвѣ. На плафонѣ въ 9 картинахъ изображена исторія Персея (особенно, пожалуй, интересна композиція „Зевсъ превращаетъ Персея въ созвѣздіе“), на фризѣ — гиганты, поддерживающіе желтую драпировку. Неяркія, гармоничныя краски какъ бы подчеркиваютъ орнаментальную скульптурность композиціи. Рельефъ бароко и здѣсь начинаетъ завладѣвать склонностями художника. Постепенно у него складывается убѣжденіе, что къ краскамъ надо подходить проще, наивнѣе, какъ до извѣстной степени подходили и старые мастера. Импрессионистская техника мазковъ оптически оказывается несостоятельной для стѣнной и плафонной живописи, ибо дробить впечатлѣніе чистоты тона и широкаго общаго покрытія плоскости краской. Можетъ быть, здѣсь гораздо пригодиѣ техника втушевыванія, столь въ то же время трудная для тонкой передачи формы и рельефа. Кромѣ того, надо различать характеръ росписи стѣнной и плафонной; насколько коврово-плоскостный характеръ пригоденъ и нуженъ для росписи стѣнъ, настолько для плафоновъ и особенно для куполовъ необходимы „многоэтажность“, воздушная перспектива, рельефъ, какъ это было понято и передавалось старинными мастерами.

Для уясненія живописной передачи рельефа должна была много помочь Лансере его послѣдняя работа „подъ скульптуру“ въ новомъ прекрасномъ залѣ Академіи Художествъ, посвященномъ памяти вел. кн. Владиміра Александровича. Эти росписи, въ особенности главныя группы надъ дверями „Вдохновеніе“ и „Знаніе“, чрезвычайно остроумно и превосходно въ архитектурно-скульптурномъ смыслѣ скомпонованы и заполняютъ отведенное имъ пространство безъ какого нибудь перегруженія формами или, наоборотъ, оставленія ненужной пустоты. Отъ аналогичныхъ старинныхъ росписей онѣ отличаются своей живописностью, отсутствіемъ сухого подчеркиванія рельефа. Тѣмъ не менѣе, превосходно, до полной иллюзіи, выдержанный въ головахъ и неприкрытыхъ частяхъ тѣла, рельефъ мѣстами скорѣе живописенъ, чѣмъ скульптуренъ (въ драпировкахъ), можетъ быть, вслѣдствіе очень большой трудности живописной передачи свѣтотѣни. Думается, декоративный даръ Лансере, въ смыслѣ гармоническаго заполнения плоскостей, сказался въ этой росписи такъ же ярко и опредѣленно, какъ и въ его графикѣ. Любопытно, что художникъ превосходно справился и съ требуемой здѣсь стилистической задачей классицизма въ композиціяхъ и формахъ, внося въ то же время въ эти формы не мало какъ бы барочной мягкости и закругленности.

Въ высшей степени любопытно, какъ послѣ всѣхъ этихъ опытовъ Лансере справился съ плафономъ для ресторана на вокзалѣ Московско - Казанской желѣзной дороги. Сейчасъ эта работа—въ самыхъ еще первоначальныхъ наброскахъ-эскизахъ. На потолкѣ, на протяженіи 14 аршинъ, въ рамкахъ барочнаго орнамента должны быть изображены—въ центрѣ аллегорія ‚Россія соединяетъ Европу съ Азіей‘ и въ общей связи съ ней два дополнительныхъ сюжета. Отдѣлка всего этого огромнаго зала превосходно скомпанована Александромъ Бенуа въ стилѣ русскаго бароко. На яркомъ, помпезномъ, хотя и введенномъ до извѣстной степени въ скромныя рамки, фонѣ и сама живопись, да еще на такую тему, должна быть помпезной, типично барочной и, во всякомъ случаѣ, если дѣлать выводъ изъ предыдущаго,— въ характерѣ склонностей Лансере.

Но здѣсь мы приходимъ къ индивидуальнымъ чертамъ всей природы художника, всего его современнаго склада. Какъ и другіе создатели ‚Мира Искусства‘, онъ, конечно, менѣе всего ретроспективистъ, только копирующій старыя формы. Такой чистый ретроспективизмъ вообще рѣшительно невозможенъ послѣ преодоленія реализма и импрессионизма XIX и начала XX вѣковъ. Барочность, какъ основное своеобразное начало декоративности, свойственна натурѣ художника, но отдѣльныя черты ея, запечатлѣныя извѣстной эпохой и ея искусствомъ, могутъ быть ему совершенно чужды. Напримѣръ, театральная помпезность, легкомыслія въ историзмѣ, изиѣженной прихлостности формъ нельзя найти въ работахъ Лансере. Пройдя черезъ менделевскій реализмъ, онъ съ чрезвычайной простотой трактуетъ эффектныя историческія темы. Какъ жизненно, умно и тонко, напримѣръ, поставлена центральная группа въ упомянутой уже картинѣ ‚Царевна Елисавета Петровна въ кордегардіи Зимняго Дворца‘. Сколько театральности далъ бы здѣсь какой нибудь лѣтвивый мастеръ барочной эпохи! Для художниковъ, разумѣется, привлекательны пышность и блескъ извѣстныхъ періодовъ ихъ искусства, но отраженія прошлаго въ современности не могутъ повторяться съ безусловною точностью. Вопросы формы и живописи занимаютъ сейчасъ слишкомъ большое мѣсто. Каждый художникъ долженъ пройти свою собственную суровую школу, чтобы выбраться изъ безчисленныхъ наслоеній прошлаго...

Въ декоративномъ дарѣ Лансере чрезвычайно оригинально соединяются барочныя основы съ художественнымъ аскетизмомъ. Романтизмъ бароко прошелъ черезъ трезвость и скромность реализма, усугубленныя личными чертами художника... Чтобы преодолѣть и усвоить барочныя формы, сковать ихъ подлинной декоративностью, можетъ быть, необходима безкорыстная любовная работа средневѣковыхъ мастеровъ. Въ своей скованной графикѣ Лансере проявилъ черты именно такой работы... Потому то такъ интересно выступленіе его на широкой декоративный путь, выступленіе, которое можетъ дать столь же прекрасные результаты.

ПРОТИВОРЪЧІЯ ‚МІРА ИСКУССТВА‘

Всеволодъ Дмитріевъ



ОСТОРОННЯЯ стихія, ворвавшаяся въ художественную жизнь, казалось, должна была заглушить, нарушить, даже приостановить ея естественное теченіе. Но этого не случилось,—жизнь искусства течетъ и течетъ стремительно... Болѣе того: можетъ быть, лучше было бы, если бы она приостановилась. Я говорю такъ, потому что сейчасъ несомнѣнно одно—крайняя неестественность положенія русскаго искусства. Въ немъ нѣтъ, и не можетъ быть при данныхъ обстоятельствахъ, послѣдовательной, постепенной замѣны стараго молодымъ. Условія сегодняшней жизни мѣшаютъ появленію невѣдомаго еще, насыщеннаго новыми чувствами, шумнаго и сильнаго своимъ множествомъ молодого художественнаго поколѣнія, а между тѣмъ старое съ непреодолимой силой отдѣляется отъ насъ все глубже и глубже въ прошлое. И вотъ такая минутная заминка, этотъ незначительный пустой промежутокъ между отступленіемъ одного поколѣнія и выступленіемъ къ жизни новаго, столь недолгое и столь естественное междуцарствіе при естественномъ ходѣ вещей, теперь грозитъ разрастись въ дѣлѣй періодъ, опредѣляемый годами, періодъ пустой, т. е. время творческаго безплодія. И конечно, такъ естественно, можетъ быть даже—обязательно, ‚богаться этой ‚пустоты‘, этого смутнаго времени ‚не во время‘ отечественнаго искусства. Сильное своей сплоченностью, богатое надеждами искусство — развѣ сейчасъ не явило бы намъ насущную поддержку и отдохновеніе? Болѣе того, сейчасъ кажется почти преступнымъ расчленять искусство на отдѣльные и враждебные лагеря; наоборотъ, хочется выискывать иное, хочется въ нашемъ сегодняшнемъ творчествѣ выбирать черты сближающія, гармонизующія...

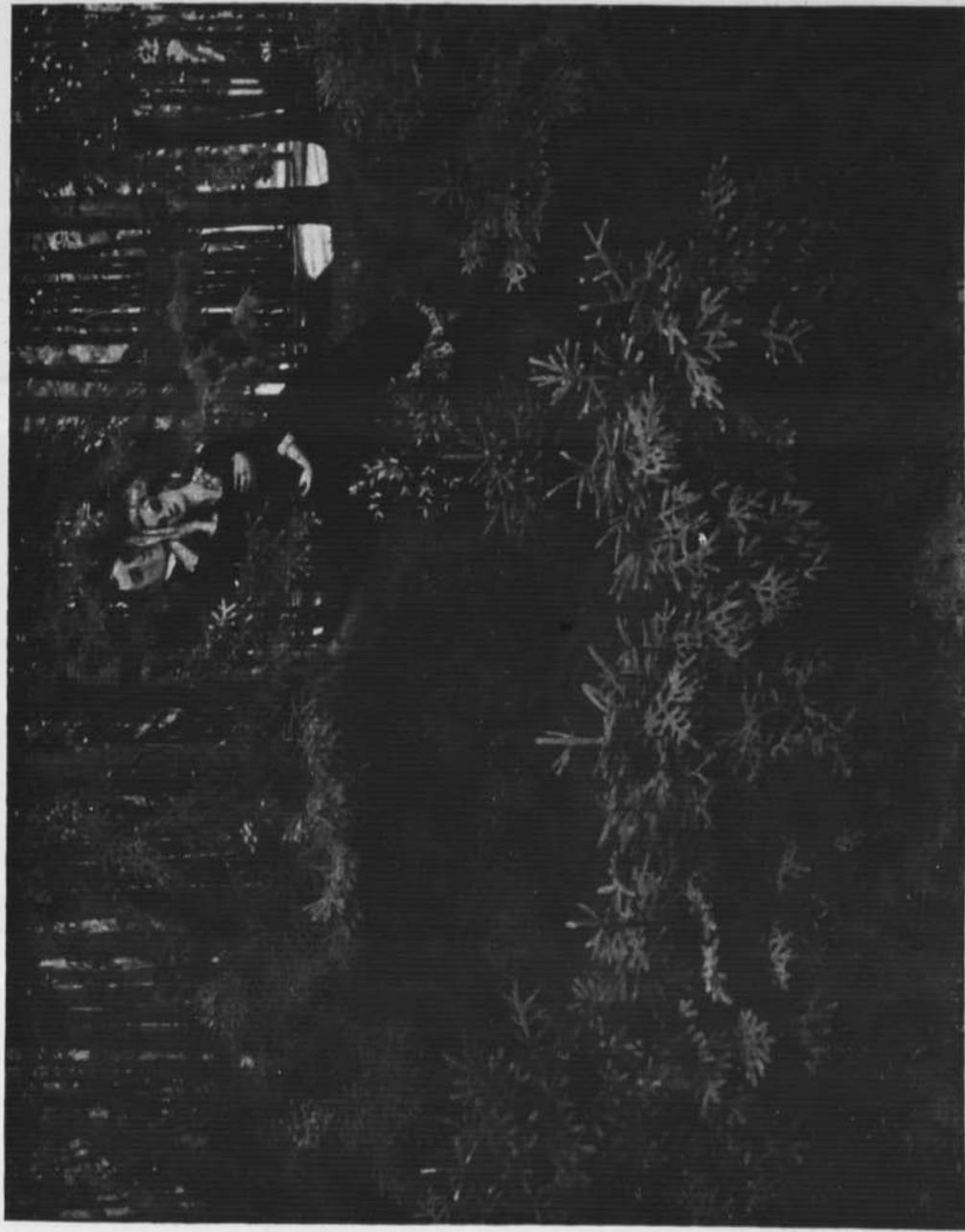
Искренне сознаю, что это чувство для меня ново, — такъ обычно было другое отношеніе. Мы вѣдь привыкли воспринимать жизнь искусства, какъ борьбу смертельно-враждующихъ сторонъ, гдѣ необходимѣйшимъ условіемъ жизни однихъ являлась гибель другихъ! Но теперь, когда нужнымъ и спасительнымъ представляется совсѣмъ иное, а именно—напряженная, во что бы то ни стало напряженная, и сильная своей согласностью и своей вѣрой въ себя жизнь русскаго искусства, теперь мы съ новой и странно-неожиданной стороны должны были подойти и понять дѣла недавняго прошлаго.

‚Міръ Искусства‘... Давно ли намъ казалось своевременнымъ, нужнымъ и справедливымъ настаивать на приближающемся, если уже не наступающемъ, концѣ названнаго теченія, ибо черезъ это—такъ намъ думалось—расчищался путь, становилось

болѣе сбыточнымъ легкое и здоровое рожденіе новаго. А сейчасъ? Сейчасъ, когда непреодолимые условія жизни отгѣснили далеко въ будущее это грядущее рожденіе, развѣ своевременно, развѣ возможно заниматься тѣмъ же и разрушать то, что и такъ съ неудержимой силой вдвигается въ прошлое? Наоборотъ, хочется остано- вить разрушительное дѣло времени... и вотъ возникаетъ неожиданный вопросъ: въ нашемъ недавнемъ прошломъ, въ нашемъ ‚міръ-искусничествѣ‘ найдутся ли силы достаточныя, чтобы возродить нашу любовь и нашу вѣру въ ихъ знамя? Вѣдь какихъ нибудь десять лѣтъ назадъ ‚Мірѣ Искусства‘ казался необъятнымъ гори- зонтомъ, съ неограниченными и длительными творческими возможностями! Почему бы намъ вновь не попробовать повѣрить въ то же самое? Вѣдь я думаю, всякій согласится, что сейчасъ лучше хотя бы подновленное старое, чѣмъ ничего.

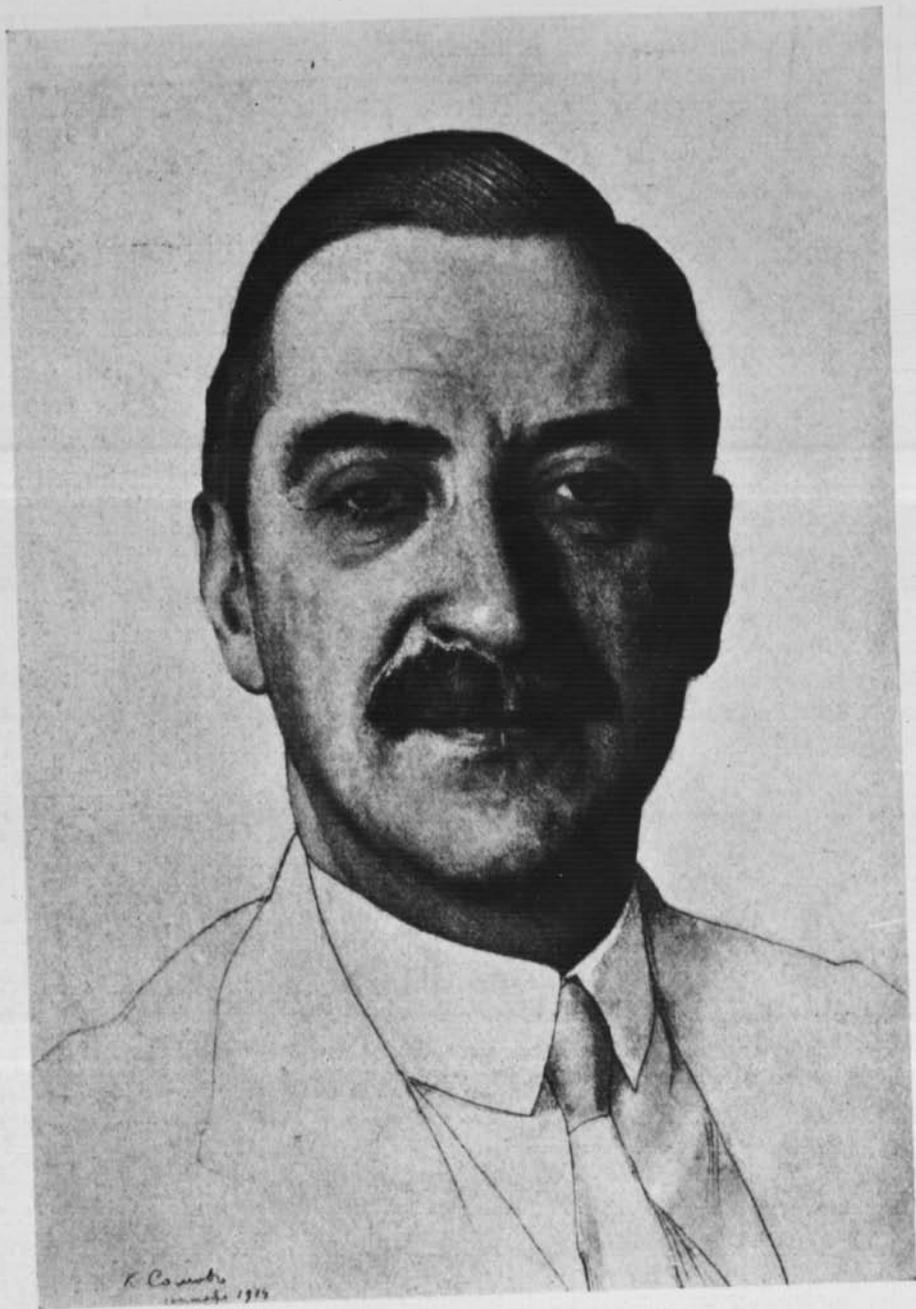
Итакъ, оправданіемъ нашей попытки и нашего вопроса служить то наше поло- женіе, что грозящая русскому искусству опасность — ибкій періодъ времени оста- ваться ни съ чѣмъ — слишкомъ тягостна. Остаться ни съ чѣмъ теперь, когда рѣшительно несвоевременны какія либо аналитическія изысканія, когда мы стано- вимся слишкомъ настойчивыми и слишкомъ торопливыми, чтобы удовлетворяться призрачными намеками на будущее, когда намъ нужна гес, какъ основаніе нашей вѣры и силы, сейчасъ — повторяю — слишкомъ тягостно, и въ этомъ то чувствѣ объясненіе нашей попытки.

Теоретически вопросъ разрѣшимъ, и даже очень просто. Достаточно выполненія одного условія: чтобы ‚Мірѣ Искусства‘ находился на той же степени подъема, какой въ немъ былъ хотя бы въ 1900 году... Намъ могутъ указать, что вообще въ ‚Мірѣ Искусства‘, особливо въ его петроградской вѣтви (т. е., въ сущности, въ самой основѣ его, въ его зернѣ и плодѣ), не было и нѣтъ такихъ возможностей, которыя позволяли бы намъ теперь довѣриться ему. Неправда: въ смыслѣ заданій движеніе это было громадно и чрезвычайно сильно. Оно отнюдь не было, какъ хочется думать ибкоторымъ слишкомъ страстнымъ его противникамъ, только страннымъ и недолгимъ капризомъ русской художественной исторіи, только отра- женіемъ, навѣки закрѣпленнымъ въ живописномъ творствѣ, того призрачнаго Санктъ-Петербурга, который долженъ (какъ думалъ Достоевскій) когда нибудь под- няться и исчезнуть, какъ фантазмагорія. Напротивъ, тенденціи, заложенныя въ ‚Мірѣ Искусства‘, кажутся извѣчно присущими русскому искусству. На протяженіи нашей исторіи мы видимъ повсюду западническія устремленія и самобытныя прозрѣнія, тѣсно переплетенныя между собой, даже сросшіяся, съ единой кровью въ обоихъ, какъ у близнецовъ. Въ послѣдній, въ ближайшій къ намъ по времени разъ, въ ‚Мірѣ Искусства‘, эта извѣчная черта русскаго творчества проявилась съ чрезвычайной силой. ‚Всепрїятіе‘ отечественнаго художественнаго вкуса поражаело на выставкахъ ‚Міра Искусства‘ такъ же, какъ оно поражаетъ хотя бы въ нашихъ храмовыхъ росписяхъ XVII вѣка. Изысканно-точная и холодно обдуманная форма Добужинскаго соприкасалась на этихъ выставкахъ со страстной (первобытной)



К. А. Соловьева. «Въ лесу» (масло—1914).
(Собрание А. А. Корюкина. Пнз).

С. Сомовъ. «Au bois» (huile).
(App. à M. A. Korovine, Pgd.).



К. А. Сомовъ. Портретъ В. Ф. Нувеля
(подкраш. рис.—1914).
(Музей-Академія Художествъ).

C. Somoff. Portrait de M. Nouvelle
(dessin rehaussé).
(Musée de l'Académie des Beaux-Arts, Pgd.).

безудержностью Малевича. Изощренно-придуманного, ювелирного и остро-приданого Сомова, казалось, вполне логично дополняли исключительно-живописный, с широким и 'простым' письмом, Стрновъ. Въ томъ же 'Миръ Искусства' мы наблюдали попытки еще болѣе чрезмѣрные; тамъ пробавали находить нити, чтобы связать воедино Бакста и Сурикова, Боровиковскаго и Сезанна...

Возможно ли это? Во всякомъ случаѣ, такіа попытки дѣлались, и конечно онѣ указываютъ на широкость и глубину 'миръ-искусническаго' неба, хотя послѣдняя попытка (Боровиковскій-Сезаннъ) и представляется столь чрезмѣрной, что нельзя и предположить о возможности осуществленія ея на практикѣ¹. Однако, повторяю, такіа попытки дѣлались, и что особенно важно, такіа, такъ сказать, 'самостребибельныя' попытки дѣлаются и сейчасъ.

Теперь я попробую высказать основныя положенія данной статьи такъ: 'Миръ Искусства' въ послѣдніе годы оказался въ чрезвычайно затруднительномъ положеніи, волею историческихъ судебъ, очутившись на распутіи двухъ дорогъ—либо исчезнуть, какъ опредѣленное въ своихъ идеалахъ художественное движеніе, но зато сохранить роль передового кормчаго русской художественной жизни², или же отказаться отъ почетной роли кормчаго и отставать, но зато сохранить свою внутреннюю цѣльность.

Въ 1900 году этого не было. Противорѣчія только намѣчались и только подчеркивали силу и красоту основного теченія. Но вѣдь вся суть нашей попытки въ томъ и заключается, чтобы вернуться къ 1900 году! Попробуемъ забыть всѣ противорѣчія, попробуемъ забыть и Сурикова и Сезанна, и вернуться обратно къ Баксту и Боровиковскому. Правда, противорѣчія разрослись теперь въ смертельную опасность, но вѣдь тогда они только намѣчались! И почему знать—если бы предохранительныя мѣры были приняты во время, сила и красота основного теченія 'Мира Искусства' сохранились бы нетлѣнными и по сей день. И это было бы важно, такъ какъ я не сомнѣваюсь, что въ русскомъ обществѣ сейчасъ весьма настойчива потребность въ синтезѣ, въ утвержденіяхъ. Сейчасъ такъ возможно и такъ легко измѣнить новымъ—пусть заманчивымъ, но все же новымъ, а потому юношески-ненадежнымъ, шаткимъ и смутнымъ, только что нарождающимся—

¹ Примирить ретроспективную нѣжность къ скуривностямъ елисаветинской эпохи съ проникновеніемъ въ 'футурныя' прозрѣнія современной Франціи представляется возможнымъ только цѣной пожертвованія однимъ изъ нихъ. Мы непременно или не такъ поймемъ Сезанна (начнемъ отыскивать въ немъ 'интимность' и какую нибудь 'вкудность', напримѣръ, почувствуемъ его живопись, какъ 'кисленькую', чего вовсе въ немъ нѣтъ), или же въ Боровиковскомъ, насквозь провинциальномъ, заподозримъ мировыя прозрѣнія.

² Напомнимъ, что А. Бенуа пытался поступить именно такъ, настаивая, что 'Миръ Искусства'—не выставка опредѣленной группы, а мѣсто для выступленія наиболѣе культурныхъ художественныхъ силъ; напомнимъ также, что именно ему принадлежитъ попытка соединить несоединимое—Бакста и Сурикова, Боровиковскаго и Сезанна.

идеаламъ ради старыхъ и знакомыхъ, зато зрѣлыхъ и мужественныхъ, зато твердыхъ и ясныхъ...

Однако, когда въ поискахъ этихъ твердыхъ и ясныхъ воплощеній мы обратились къ сегодняшнему ‚Міру Искусства‘, то должны были съ недоумѣніемъ спросить: Да гдѣ же они — эти идеалы, и кто же подлинный разрушитель ‚міръ-искусничества‘?

Напомню, чтобы быть болѣе яснымъ, одну характерную черту исторіи выставокъ ‚Міра Искусства‘ между 1900 и 1915 годами. Какъ до начала XX столѣтія роль этихъ выставокъ была главнымъ образомъ созидательная, такъ, напротивъ, съ этого времени основнымъ стремленіемъ ихъ было — сохранить достигнутое раньше значеніе, и здѣсь несомнѣнно важнѣйшимъ вдохновителемъ и исполнителемъ этой новой задачи выставокъ явился Александръ Бенуа. Болѣе, чѣмъ кому нибудь другому, ему была присуща идея о собирательной роли ‚Міра Искусства‘, о его прежде всего культурной мисіи въ русской жизни. И дѣйствительно — теперь видимъ мы — путь, выбранный А. Бенуа, былъ выбранъ чрезвычайно зорко и умно, онъ по крайней мѣрѣ на десятки лѣтъ отдалилъ неизбѣжный конецъ, онъ давалъ ‚Міру Искусства‘ видимость высоко-культурной жизни, видимость превосходства и господства, хотя, правда, это достигалось цѣною все большихъ и большихъ уступокъ. Насколько эта ‚умная‘ тактика оказалась непріемлемой для многихъ членовъ ‚Міра Искусства‘, подтверждаетъ вскорѣ же возникшій расколъ между петербургской и московской группами (послѣдняя выдѣлилась въ ‚Союзъ русскихъ художниковъ‘), но этотъ расколъ послужилъ только на пользу основной группѣ, которая, освободившись отъ слишкомъ неуклюжаго и старомоднаго баласта, вновь очутилась на передовыхъ гребняхъ русской художественной жизни.

Спасая свое жизненное дѣло, руководи дѣломъ выставокъ, А. Бенуа далъ рядъ блистательныхъ доказательствъ своей исключительной исторической дальновидности и великолѣпнаго художественнаго чувства. Благодаря ему, въ остывающей ‚Міръ Искусства‘ вливался потокъ дѣйствительно молодыхъ и здоровыхъ силъ; благодаря А. Бенуа, въ немъ могли показать себя и расти ряды новыхъ, и уже не ‚міръ-искусническихъ‘, дарованій, такихъ рѣзко-личныхъ, какъ Петровъ-Водкинъ или Сарьянъ, и групповыхъ, какъ хотя бы московскіе футуристы или петроградскіе неоклассики, питомцы Кардовскаго.

Однако, тенденція къ пожертвованію своими личными художественными тяготѣніями ради общей культурной мисіи ‚Міра Искусства‘ сказалась еще на другомъ, на самомъ творчествѣ первоначальныхъ и лучшихъ представителей этого теченія. Да и не могло быть иначе. Воодушевленіе правильной мыслью о нужности выставокъ — не какъ демонстрацій опредѣленной группы, а какъ показателя культурной высоты всей нашей художественной жизни, должно было наложить свою печать и на творчество данныхъ мастеровъ, должно было помѣшать имъ замкнуться въ свой излюбленный міръ и должно было дать развитію ихъ творчества видъ не замкну-

таго дѣла, а ряда опытовъ. Намъ нѣтъ нужды сейчасъ доказывать это на при-
мѣрахъ, такъ какъ въ задачи настоящей статьи не входитъ убѣдить читателя въ
измѣчивости вкусовъ ‚миръ-искусниковъ‘; для насъ достаточно будетъ, если удастся
доказать, что между сегодняшнимъ ‚Міромъ Искусства‘ и ‚Міромъ Искусства‘
1900 года—рѣшительное, непримиримое противорѣчіе. А для этого проанализируемъ
двѣ работы прошедшей выставки: ‚Въ лѣсу‘ Сомова и ‚Ставрогиня‘ Добужинскаго.
(Именно эти двѣ работы на выставкѣ 1915 года показали намъ наиболѣе
выпукло характеризующими перемену, происшедшую за 15 лѣтъ въ ‚Мірѣ Искус-
ства‘). Первый изъ названныхъ художниковъ былъ однимъ изъ пионеровъ и сози-
дателей народившагося въ 80-хъ годахъ движенія, другой явился нѣсколько позже, но
со временемъ по праву занялъ одно изъ почетныхъ мѣстъ, какъ законный продолжа-
тель традицій первыхъ зачинателей. Такимъ образомъ, и тотъ и другой своими
произведеніями создавали и поддерживали направленіе; оно развивалось и опредѣ-
лялось вмѣстѣ съ ходомъ ихъ личнаго развитія... И вотъ теперь, никто, какъ они,
наносить рѣшительные удары ‚миръ-искусничеству‘. Впрочемъ трудно повѣрить,
чтобы это ‚самонстребленіе‘ дѣлалось нарочно, а не было вызвано той постоянной тенденціей ‚Міра Искусства‘ послѣднихъ лѣтъ,
о которой намъ уже приходилось здѣсь говорить (желаніемъ примирить непри-
миримое), и которая приводитъ теперь къ гибельнымъ результатамъ, потому ги-
бельнымъ, что слишкомъ рѣшительно теперь противорѣчіе между соединяемыми
элементами.

Сомовъ, нѣсколько увлеченный, какъ кажется, начинаніями петроградскаго нео-
классицизма, хочетъ спаять заданія этой разсудочной въ самой своей сущности
и условной школы съ издавными навыками своего мастерства. Однако, здѣсь мы
видимъ лишь начала, не доведенныя до конца, видимъ лишь попытки сбли-
женія тамъ, гдѣ можетъ быть только безусловная и рѣшительная замѣна одного
другимъ.

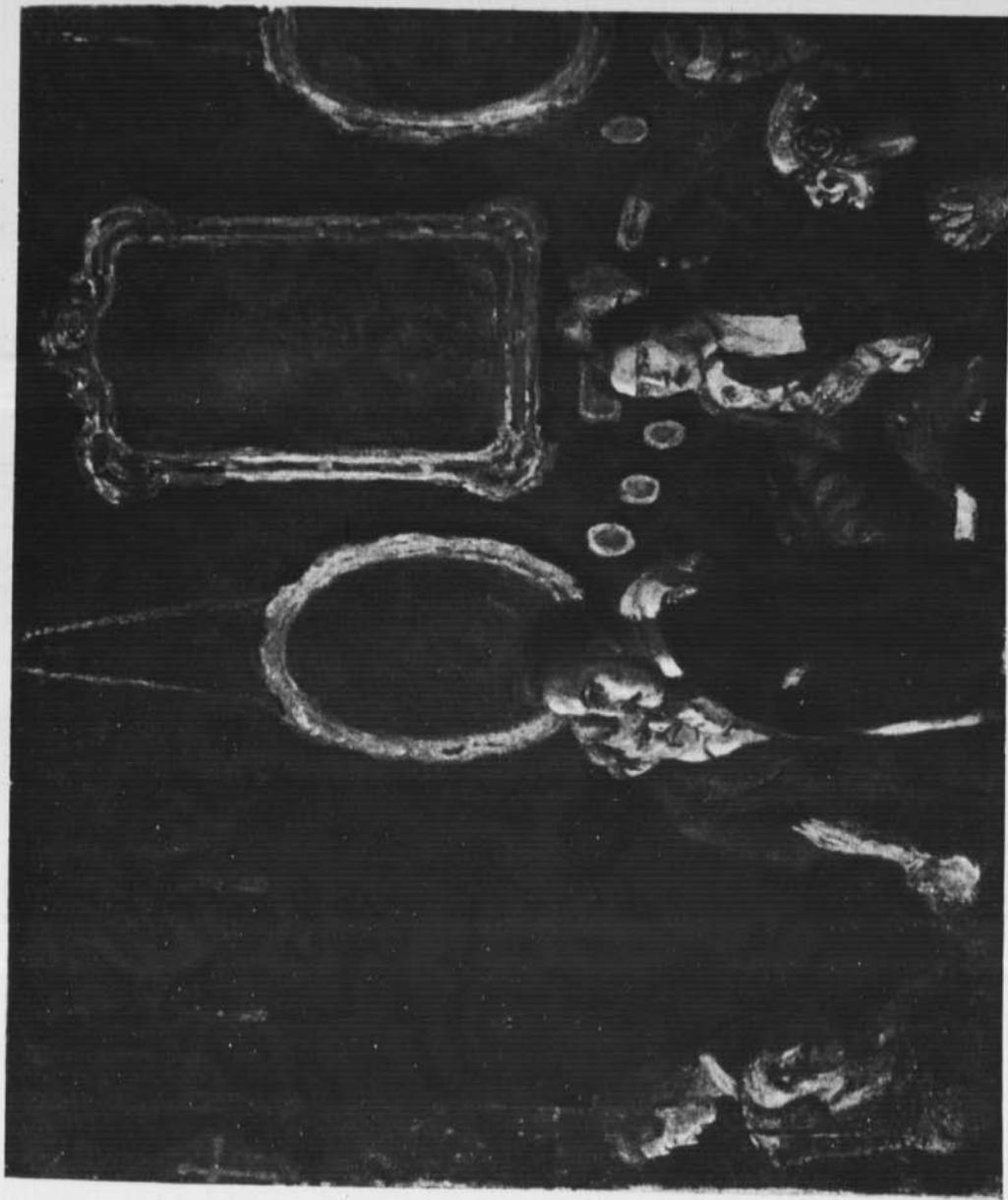
Укажемъ, прежде всего, на поучительное различіе между тѣмъ, какъ ‚написаны‘
лицо въ портретѣ Нувеля и лицо влюбленнаго ‚Въ лѣсу‘. Способъ наложенія тѣней
на вискахъ, скулахъ, шеѣ въ портретѣ Нувеля—этотъ способъ издавна существо-
валъ въ русской карандашной техникѣ, хотя подчеркнемъ, что его не было у
нашихъ академиковъ Брюллова или Иванова, но зато Крамской пользовался имъ
постоянно и исключительно. Рѣпинъ также пробовалъ идти по стопамъ Крамского,
но ему, вѣрнѣе всего, мѣшалъ его порывистый темпераментъ, и не хватало вы-
держки, чтобы до конца примѣнить этотъ очень кропотливый, долгій и, въ сущ-
ности, неблагодарный приемъ. Съ успѣхомъ, но чередуя его съ другими техниками,
испытывалъ себя на такомъ же рисункѣ Свровъ. Наконецъ, Бакстъ придалъ этой
манерѣ тотъ виртуозный и щеголеватый оттѣнокъ, который наиболѣе поразилъ
и заразилъ дальнѣйшихъ наслѣдниковъ этой ‚ретуши‘.

Поразительную законченность и опредѣленность названному приему далъ Сомовъ. Да мы и не могли сомнѣваться въ ювелирной точности и выдержкѣ сомовскаго письма¹. Но Сомовъ же особенно опредѣленно подчеркнул и основной недостатокъ ,ретушнаго' приема. Лобъ въ названномъ портретѣ, несмотря на тщательность ретуши, ,не лѣпит ся'; наоборотъ, именно затѣвленный високъ кажется ,формально' скомканнымъ и вдавленнымъ (укажемъ, кстати, что такой ретушный приемъ изгнанъ у нашихъ нео-классиковъ, какъ недостигающій основной дѣли рисунка—формальной пластичности). Совсѣмъ иное письмо лица—у ,Влюбленнаго'. Тонкій и, вмѣстѣ, простой и сильный мазокъ очень отчетливо опредѣляетъ характеръ и движеніе губъ, такъ же ясно опредѣлены широкія кости лба. Наконецъ, если мы сравнимъ уши на портретѣ Нувеля и у ,Влюбленнаго', то въ первомъ случаѣ мы увидимъ нѣчто смутное и ватообразное, а во второмъ—вполнѣ опредѣленной и законченной лѣпки человеческое ухо.

Анализуя дальше технику портрета Нувеля, мы убѣдимся, что въ данной работѣ Сомовъ еще всецѣло стоитъ на традиціонномъ пути ,миръ-искусническаго' портрета; только Сомову удалось въ этотъ весьма спорный канонъ внести свою безспорную особенность—придать ему ту же жуткую и призрачную жизненность, которая такъ сильна въ сомовскомъ ,Волшебствѣ', въ сомовскихъ дремящихъ или наряжающихся дѣвушкахъ. Во влюбленной же парѣ ,Въ лѣсу'—мы наблюдаемъ какъ разъ обратное; въ ,Нувелѣ' (какъ раньше въ портретахъ Добужинскаго, Лукьянова и др.) Сомову удалось отчасти сохранить чарующую убѣдительность и ,странность' своихъ жанровыхъ сценъ, а здѣсь мы видимъ только остовъ прежняго ,жанра', безъ прежней убѣдительности. Въ старыхъ аквареляхъ Сомова, смотря на такія же пары и такія же позы, мы не вѣримъ въ ихъ ,взаправдашность', и это хорошо, ибо тѣмъ болѣе вѣрится въ великолѣпную ,фантастную' подлинность этихъ картинъ. Сейчас же самъ художникъ хочетъ заставить насъ повѣрить въ ,взаправдашность' своей влюбленной пары! Былыхъ игрушечныхъ, ,маріонеточныхъ', анатомически безконечно невѣрныхъ, но и безконечно привлекательныхъ и совершенно вѣрныхъ стилистически персонажей художникъ пробуетъ подмѣнить теперь добросовѣстной студіей съ натуры, точно хочетъ убѣдить насъ, что тѣ персонажи были только попытками дилетанта и переходомъ къ теперешнимъ добросовѣстнымъ этюдамъ съ подлинныхъ людей. Но мы не можемъ, попросту даже не хотимъ повѣрить въ сегодняшнихъ сомовскихъ влюбленныхъ! Если это не выдумка, не сойѣ тонкой и изощренной фантазіи, а портретъ на фонѣ лѣса, то намъ настойчиво хочется, чтобы не было этого ,сплетенія рукъ'—столь знакомаго намъ, умѣстнаго и милаго у былыхъ невзаправдашныхъ сомовскихъ куколокъ...

Во ,Влюбленныхъ' Сомовъ разрушаетъ то самое ,волшебство', что создали его же бывшія пасторали. Всмотриваясь же въ околичности разбираемой нами картины,—

¹ Обратите вниманіе хотя бы на выписку, четкую и острую, въ портретѣ Нувеля.



М. В. Добужинский. Эскиз к постановке «Старозина» в Московском Художественном театре (масло—1914).

М. Добужинский. Эскиз для одной сцены драматической (масло).



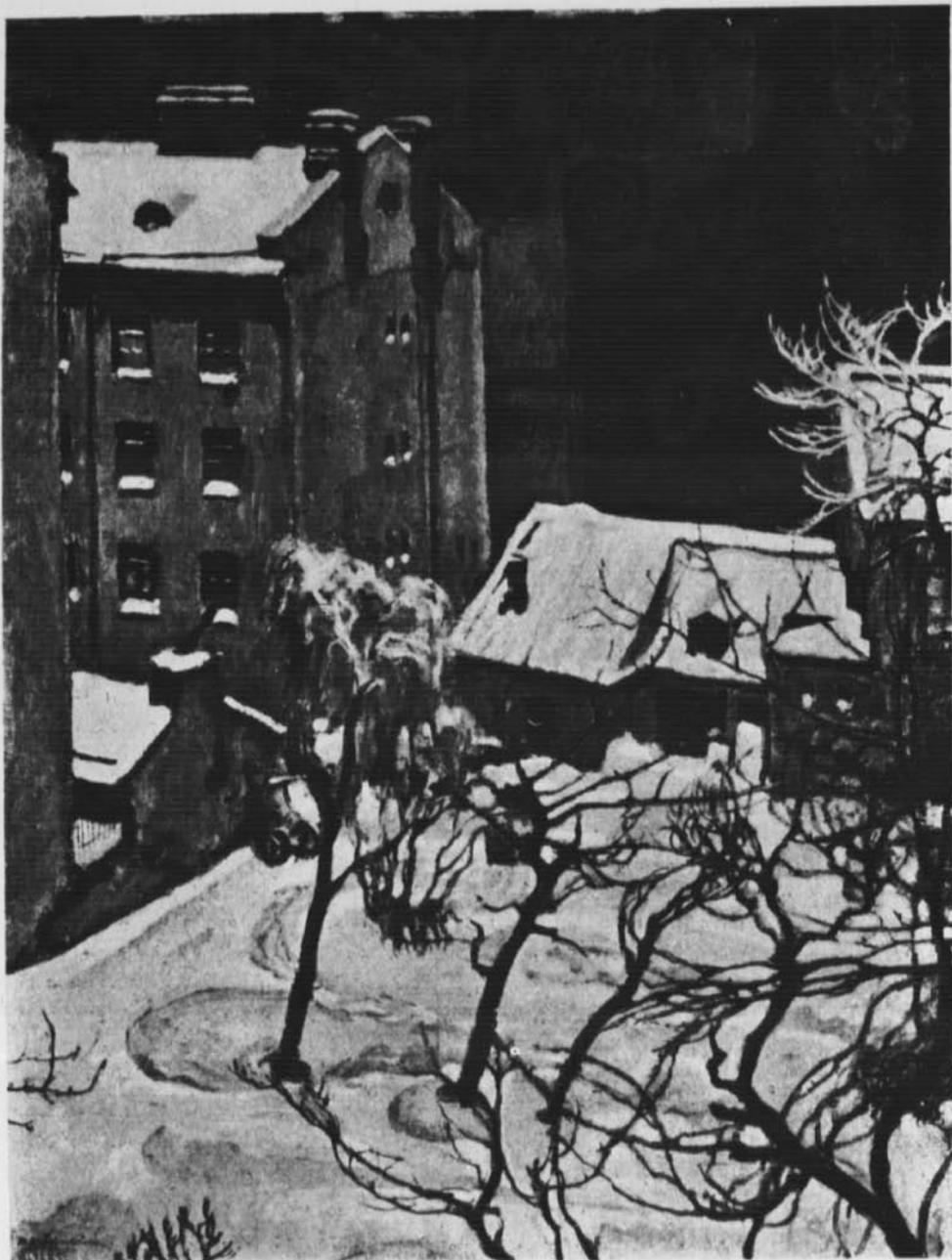
М. В. Добужинский. Хавань (масло—1914).

M. Dobonginsky, Port (huile).



М. В. Добужинский. 'Виадукъ въ Лондонѣ' (масло).
(Выставка 'Миръ Искусства' 1915 г.).

M. Dobouginsky. 'Viaduc à Londres' (huile).
(Exposition 'Mir Iskoustwa' de 1915).



М. В. Добужинский. 'Зима' (масло).
(Выставка 'Миръ Искусства' 1915 г.).

M. Dobuzhinsky. 'L'hiver' (huile).
(Exposition 'Mir Iskousstva' de 1915).

въ самый лѣсъ, мы видимъ противорѣчія еще болѣе рѣшительныя. Мы видимъ воплѣ опредѣленные попытки схематизовать пейзажъ, придать ему большую силу рядомъ повторныхъ сопоставленій одного и того же образа, — таковъ, на нашъ взглядъ, художественный смыслъ вереницы елочекъ передняго плана¹. Таковъ же смыслъ слишкомъ гладкихъ, слишкомъ одинаковыхъ стволовъ березъ, наконецъ, чрезмѣрно свѣтлыхъ и упрощенныхъ въ своемъ красочномъ составѣ бликовъ солнечнаго свѣта.

Но какъ примирить эту схематизацію лѣса съ изощренными позами влюбленныхъ, съ тщательной выпиской складочекъ и цвѣточковъ на ихъ костюмахъ? Здѣсь, на мой взглядъ, два противоположныхъ русла, столь же несоединимыхъ, какъ несоединимы, ну, хотя бы ‚Овальный портретъ‘ Рокотова (Русскій музей) и ‚Дама съ вѣромъ‘ Пикассо (собр. С. И. Щукина въ Москвѣ).

Взглядываясь въ сомовское ‚Въ лѣсу‘, мы наталкиваемся на возможность еще одной чрезвычайно любопытной паралели, — паралели между этой картиной и сѣровскимъ ‚Похищеніемъ Европы‘... Вѣдь здѣсь и тамъ наблюдается совершенно аналогичная попытка — попытка схематизацій и упрощеній ради ‚картинности‘ общаго замысла. Возможно, что въ ближайшемъ же будущемъ историку русскаго искусства будутъ казаться воплѣ естественными, даже обязательными подобныя сближенія, но сейчасъ выводъ о близкомъ соприкосновеніи между названнымъ произведеніемъ Сомова и опытами, на которыхъ прервалась жизнь Сѣрова, кажется неожиданнымъ. Все же такой выводъ даетъ право предположить возможность чисто научнымъ путемъ, путемъ объективнаго анализа формальныхъ измѣненій въ достиженіяхъ нашихъ лучшихъ художниковъ, доказать общность сдвига, переживаемаго сейчасъ ‚Міромъ Искусства‘. Вѣдь мало указать, что Сомовъ далъ картину неожиданную, непослѣдовательную, можетъ быть, на взглядъ нѣкоторыхъ — неудачную, такъ мы не уйдемъ далеко отъ безхитростнаго зрителя, съ плеча дѣлящаго всѣ картины на ‚правлящіяся‘ ему и на ‚неправлящіяся‘; намъ необходимо объяснить, дать историческое оправданіе тому факту, что лучшіе представители ‚Міра Искусства‘ стали давать неожиданныя, какъ бы противорѣчащія имъ самимъ работы. Вѣдь очень возможно, — я лично убѣжденъ, что непременно будетъ такъ, — что ‚Въ лѣсу‘, картина, которая сейчасъ можетъ представляться ошибкой, невѣрнымъ шагомъ, исторически окажется совершенно вѣрнымъ, чрезвычайно точнымъ шагомъ... Пусть Сомовъ пытается данной работой разубѣдить насъ въ прелести того, въ чемъ раньше со всей силой своего дарованія убѣждалъ. Пусть художникъ теперь больше думаетъ о ‚Завтракѣ на травѣ‘ Мане, чѣмъ о ‚Смолянкахъ‘ Левицкаго, — насъ онъ этимъ не заставитъ повѣрить въ большую художественную подлинность его

¹ Правда, рука мастера, болѣе привыкшаго къ ювелирной отдѣлкѣ небольшихъ картинныхъ площадей, не могла позволить ему придать этимъ елкамъ видъ возможно болѣе упрощенный, наоборотъ, заставила протянуть ихъ черезъ картину, какъ нѣкое однообразное кружевное плетеніе.

теперешнихъ ,настоящихъ' влюбленныхъ паръ, чѣмъ тѣхъ — ,нарочныхъ' — прежнихъ, столь утонченно-смѣшныхъ, столь призрачно-чувственныхъ.

Да, въ сущности, почему мы предполагаемъ, что Сомовъ хочетъ насъ въ чемъ то разубѣдить? Почему мастеръ не имѣетъ права ,забыть' свои прежніе образы, создавшіе ему славу, и искать новаго мастерства и новой славы? Требованіе зрителя, чтобы любимый имъ Сѣровъ всегда давалъ ,сѣровское', или Сомовъ—всегда ,сомовское', конечно, величайшая несправедливость и безразсудство. И если, съ одной стороны, намъ жаль, что ,сомовское', привычное и любимое нами ,сомовское', безвозвратно уходитъ, то опять таки съ точки зрѣнія историка можно только приветствовать силу и зоркость мастера, не позволившаго себѣ застыть на однажды найденномъ.

Итакъ: изъ анализа картины ,Въ лѣсу' мы опредѣленно можемъ вывести одно, — что между Сомовымъ 1900 года и Сомовымъ 1915 года мало общаго. Тамъ — художникъ съ чрезвычайно опредѣленнымъ тяготѣніемъ, гармонически сочетающій свои формальныя достиженія съ идейными заданіями, здѣсь — находящійся въ полсѣ сомнѣній, разлада и противорѣчащихъ другъ другу устремленій.

Вѣдь степень противорѣчія (если будемъ измѣрять количественно) между изощренностью и сложностью позъ и костюмовъ ,Влюбленныхъ' и схематичной упрощенностью тоновъ и рисунка лѣса столь же велика, какъ велико и ясно каждому такое же противорѣчіе между стилизованной ,Европой', отзвукомъ аѳинскаго музея, и мощной головой быка, столь безхитростно ,сѣровской', въ картинѣ Сѣрова. Потому, не споря даже о причинахъ и особенностяхъ противорѣчія въ той и другой картинѣ, мы въ правѣ утверждать, что та и другая равно опредѣленно свидѣтельствуютъ намъ о кризисѣ, переживаемомъ ,Міромъ Искусства'.

До сихъ поръ мы останавливались на произведеніяхъ двухъ ,міръ-искусниковъ', Сѣрова¹ и Сомова. Но мы можемъ назвать еще одного, столь же значительнаго по своей роли въ ,Мірѣ Искусства' и опредѣлившагося по своей творческой личности—Добужинскаго, анализъ одной изъ послѣднихъ работъ котораго—эскизъ къ постановкѣ ,Бѣсовъ' (Ставрогина) въ московскомъ Художественномъ театрѣ—приведетъ насъ къ поразительно аналогичному выводу.⁷

Мы знаемъ хорошо этого характернаго мастера, умѣющаго вызывать дѣльное настроеніе одной сильной и точной чертой. Возьмемъ хотя бы его ,Віадукъ въ Лондонѣ', гдѣ скупо-опредѣленнымъ, простымъ рисункомъ передана неуклюжесть, тяжесть и, вмѣстѣ, красота этого віадука. Изумительный расчетъ, который мы видимъ въ каждомъ штрихѣ названнаго художника, сдержанная страстность и лиричность настроенія, которое ему удается передать зрителю своимъ какъ будто прозаично-обдурманнымъ, сухимъ, даже рѣзкимъ рисункомъ,—вотъ это то сочетаніе глубоко-душевной

¹ Что бы тамъ ни говорили, но фактически, т. е. на основаніяхъ формальнаго родства, Сѣровъ столь же опредѣленно связанъ съ ,Міромъ Искусства', какъ Рѣпинъ съ ,передвижниками'.

внутренней мрачности съ любованіемъ самой ‚формой‘ живописи, съ постояннымъ вниманіемъ къ художественной техниѣ и съ умнымъ изощреніемъ ея — все это и заставляетъ насъ принимать Добужинскаго, какъ одного изъ опредѣленнѣйшихъ въ лучшемъ значеніи этого слова ‚миръ-искусниковъ‘. Обратимся теперь къ ‚Ставрогину‘ и начнемъ нашъ разборъ съ основы каждой живописной задачи — съ композиціи. Она въ данномъ случаѣ удивительно симметрична¹. Лиду дамы слѣва (Варвары Петровны) съ протянутой впередъ рукой соотвѣтствуетъ лицо дѣвушки (Маріи Лебядкиной) справа. Наклоненному профилю въ углу слѣва соотвѣтствуетъ наклоненная голова въ углу справа. Плечо и согбенная поза Шатова даетъ линію слѣва, вполнѣ соотвѣтственную выгнутому рисунку руки и плеча Лизаветы Николаевны и точно повторяющему ту же линію плеча и руки Маврикія Николаевича. Наконецъ, лодкообразный массивъ фигуры Ставрогина — идейный центръ фабулы эскиза — занимаетъ и центръ столь симметрически построенной композиціи. Кромѣ того, композиція развернута почти плоско, и главное удареніе ея — мимика лицъ.

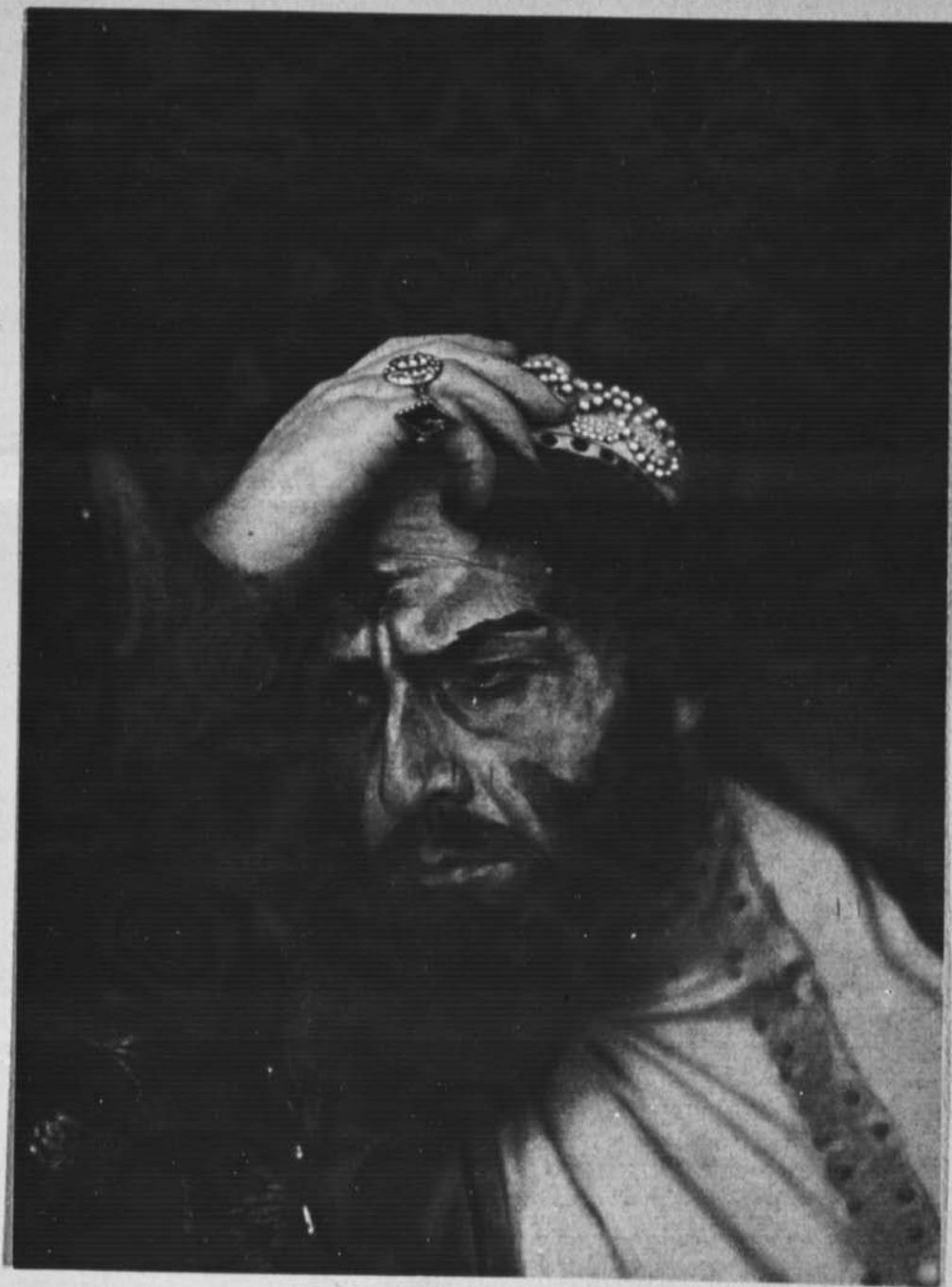
Мимика лицъ — это задача столь же новая и необычная для Добужинскаго, какъ Гомеръ для Сѣрова, и чрезвычайно интересно, какъ художникъ, вызвавъ на бой неподвластныя ему стихіи, пытается обуздать ихъ. Надо помнить, что ‚лицо‘ было почти изгнано изъ задачъ ‚Міра Искусства‘; оно принималось, какъ составная часть общаго замысла, но лицо (не портретъ) какъ дѣлъ картины — попытка Добужинскаго чуть ли не первая. И вотъ отсутствіе традиціонныхъ накопленій въ прошломъ сказалось въ ‚Бѣсахъ‘ очень вышукло, даже неожиданно. Въдѣ письмо испуганно изумленнаго лица Лизаветы Николаевны въ ближайшей связи съ лицомъ курсистки въ ‚Вечерникѣ‘ Вл. Маковскаго...

Кисть Добужинскаго вдругъ потеряла всю свою зрѣлую сдержанность, свое характерное сочетаніе страстной лиричности и холодной продуманности, чтобы сбиться на ‚анекдотикъ‘ психологическихъ изысканій Вл. Маковскаго. А рядомъ, внизу, справа, мы видимъ вмѣсто лица уже пустую и мертвую пеструю маску (ту маску, что культивируютъ въ своихъ работахъ эпигоны ‚Міра Искусства‘, подчеркивая и усугубляя тѣмъ одинъ изъ основныхъ недостатковъ всего названнаго движенія). Но если форма лицъ въ ‚Бѣсахъ‘ заставляетъ насъ вспоминать о 70-хъ годахъ русской школы живописи, то самая композиція, подробно уже разобранныя нами, отнюдь недопустима для передвижниковъ, какъ и для первоначальныхъ ‚миръ-искусниковъ‘. И тѣмъ; и другимъ она показалась бы построенной слишкомъ скучно, условно, упрощенно. Взглянемъ хотя бы на размѣщеніе картинъ на стѣнѣ въ томъ же эскизѣ ‚Бѣсы‘. Это кусокъ intérieur'a, столько разъ воспрѣтаго на выставкахъ ‚Міра Искусства‘ — и онъ расположенъ чрезвычайно по міръ-искуснически. Симетрія разбита совершенно. Центральная рама находится сбоку, одной изъ овальныхъ

¹ Мы убѣждены, что симметричность эта вышла у художника не нарочно, но именно потому, что она очень характерный знакъ.

тамъ мы видимъ лишь половину, а межъ тѣмъ вся архитектоника композиціи требуетъ, чтобы центральная рама была надъ Ставрогинимъ, а овальныя по бокамъ,— и замѣтите, именно этотъ разладъ между низомъ и верхомъ эскиза двоитъ наше впечатлѣніе. Но попробуемъ передвинуть рамы влѣво, и намъ станетъ ясно, какіе отзвуки и впечатлѣнія заставили Добужинскаго въ 1915 году вдругъ измѣнить испытаннымъ навыкамъ и искать новой красоты: это—пережитое только что русскимъ обществомъ увлеченіе композиціонной ритмичностью и замкнутостью древне-русской живописи! Наконецъ, линія фигуры Ставрогина—двѣ несложныхъ, почти одинаково выгнутыхъ черты, придающихъ тѣлу характеръ блока неподвижнаго и массивнаго,—откуда и зачѣмъ онѣ? Вѣроятно все, что здѣсь мы наблюдаемъ попытку черезъ схематизацію, черезъ упрощеніе придать большую силу и новую ‚правду‘ композиціи. Но тогда эта правда рѣшительно того же порядка, что и однообразное плетеніе елочекъ въ ‚Лѣсу‘ Сомова, что и острый уголъ спины въ ‚Идѣ Рубинштейнъ‘ Сѣрова...

Общій итогъ нашимъ наблюденіямъ будетъ таковъ: та неудовлетворенность и та жажда иной правды, которыми прежде всѣхъ изъ ‚миръ-искусниковъ‘ (и какъ будто даже въ разрѣзъ съ ними) заболѣлъ Врубель, оказались въ нашей художественной жизни отнюдь не единичными, наоборотъ, съ теченіемъ времени приняли характеръ эпидеміи. Къ 1915 году непримиримый внутренній разладъ, сказавшійся раньше во Врубелѣ и Сѣровѣ, съ той же силой проявился въ Сомовѣ и Добужинскомъ. Къ сегодняшнему дню лучшіе дѣятели ‚Міра Искусства‘ оказались безвозвратно далеко отошедшими отъ тѣхъ идеаловъ, которые еще въ 1900 году спаивали ихъ въ одну гармоничную и мощную своей сплоченностью художественную силу. И никто съ большей убѣдительною не разрушаетъ въ насъ надежды на воскрешеніе былого ‚Міра Искусства‘, какъ сами сегодняшніе дѣятели ‚Міра Искусства‘... И, вмѣстѣ съ тѣмъ, никто, какъ они, не поддерживаетъ въ насъ настойчиваго ожиданія иныхъ, ясныхъ и внутренне примиренныхъ достиженій, которыя сейчасъ неопредѣленно далеко отодвинулись въ будущее.



Ф. И. Шаляпинъ въ роли „Бориса Годунова“
Мусоргскаго (красочная фотографія
съ натуры, Прокудина-Горскаго).

Challapine dans le rôle de „Boris Godounoff“
de Moussorgski (chromo d'après nature,
par Prokoudine-Gorski).

Ө. И. ШАЛЯПИНЪ

(Къ двадцатипятилѣтню артистической дѣятельности)

Эдуардъ Старкъ



ДНАЖДЫ въ захолустиномъ театрѣ готовили ‚Гальку‘ Моноюшки. На предпоследней репетиціи произошло какое то недоразумѣніе съ исполнителемъ, хотя и небольшой, но отвѣтственной партіи Стольника. Оперѣ грозила опасность быть снятой съ репертуара. Тогда одинъ изъ хористовъ, только что начавшій сценическую карьеру, незамѣтный, робкій, застѣнчивый и выдававшійся только своимъ ростомъ, согласился выручить труппу изъ бѣды, пригостилъ партію безукоризненно уже къ генеральной репетиціи и выступилъ на спектакль, стяжавъ весьма значительный успѣхъ: ему, никогда не пѣвшему иначе, какъ въ хорѣ, да и то въ продолженіе всего лишь трехъ мѣсяцевъ, дружно аплодировали послѣ аріи Стольника въ первомъ актѣ. Было это въ Уфѣ, 18 декабря 1890 года. Звали этого хориста—Федоръ Ивановичъ Шалапинъ.

Двадцать пять лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ на скромной, почти убогой провинціальной сценѣ вспыхнулъ едва брезжащій огонекъ творчества, которому впоследствии суждено было разгорѣться яркимъ пламенемъ, проникшимъ тепломъ своимъ въ душу людей всѣхъ званій и состояній и самыхъ разнообразныхъ національностей, доказавъ этимъ лишній разъ, что языкъ искусства, языкъ могущественнаго пѣснопѣнія, соединенный съ даромъ трагическаго творчества, среди всѣхъ другихъ языковъ, при помощи которыхъ могутъ общаться человѣчскія души, есть единственный дѣйствительно международный. Эти двадцать пять лѣтъ прошли, пролетѣли какъ сонъ. Двадцать пять лѣтъ—четверть вѣка!—протекли въ мѣрѣ фантазій, лучшіе годы жизни прожиты точно въ опьяненіи могущественнымъ творчествомъ, уносившимъ артиста на недосягаемыя высоты, гдѣ стоитъ онъ весь точно въ золотѣ, облитый лучами солнца, свѣтлый, радостный и непостижимый въ тайнѣ своей.

Вся судьба Шалапина, вся совершенная имъ карьера безмѣрно удивительны, возбуждаютъ въ насъ трепетъ передъ чудесами, которыя способна творить природа. Кто могъ бы, взглянувъ на Шалапина, когда онъ мальчикомъ бѣгалъ по улицамъ Казани, гдѣ онъ родился и гдѣ отецъ его служилъ писцомъ въ земской управѣ, сказать:

— Ты будешь геній!

Но прежде чѣмъ творческое пламя разгорѣлось, судьба не разъ пыталась погасить его вовсе. Жизнь Шалапина, пока онъ не почувствовалъ подъ собою твердой

почвы, была похожа на дурной сонъ. Рожденный въ бѣдности, не получившій никакого образованія, будущій чародѣй сцены провелъ безрадостное дѣтство и столь же безрадостную юность. Онъ обучался ремеслу сначала сапожному, потомъ токарному, потому что въ этомъ окружающіе видѣли все его будущее. Служилъ писцомъ, потому что надо же было, наконецъ, къ чему нибудь себя пристроить. А между тѣмъ въ душѣ всходили какіе то ростки, бродило совершенно неосознанное, неоформленное стремленіе къ иной, грандіозной дѣятельности. Семнадцати лѣтъ Шаяпинъ началъ въ Уфѣ свою артистическую карьеру. Но это не значило, что онъ сразу сталъ на рельсы. Нѣтъ, послѣ Уфы пошли годы безпорядочнаго скитанія по разнымъ захолустьямъ, и эти годы полны были всеми угрозами голоднаго, холоднаго, безпріютнаго существованія. И кто знаетъ, что могло бы случиться, если бы не Тифлисъ и не професорствовавшій въ этомъ городѣ теноръ Усатовъ, который первый почувствовалъ въ Шаяпинѣ большую силу и сталъ учить его пѣнію. Въ этомъ то городѣ, обоженномъ лучами южнаго солнца, впервые прикоснулся Шаяпинъ къ святинѣ подлиннаго искусства. И тогда заговорили о молодомъ пѣвцѣ, исполнителѣ партій Мельника въ ‚Русалкѣ‘ и Мефистофеля въ ‚Фаустѣ‘. Скоро Шаяпина уже слушала Петербургъ въ лѣтней оперѣ сада ‚Аркадія‘. Это было въ 1894 году. Зимой того же года, въ Панаевскомъ театрѣ, онъ узналъ настоящій успѣхъ. Весь Петербургъ переслушалъ его тогда въ роли Бертрама въ Мейерберовской оперѣ ‚Робертъ-Дьяволъ‘, и многіе и посейчасъ хранять воспоминаніе о необыкновенно бархатномъ голосѣ, впервые очаровавшемъ слухъ, демонической фигурѣ, въ которой уже тогда, несмотря на робость и неопытность раннихъ сценическихъ шаговъ, чувствовалась загадочная сила. Какъ онъ стоялъ, двигался, жестикулировалъ, смотрѣлъ, какъ ‚подавалъ‘ отдѣльные фразы, съ какой экспрессіей пѣлъ, — все это уже въ ту пору рѣзко отличало его отъ окружающихъ.

Затѣмъ наступилъ для Шаяпина первый періодъ его пребыванія на казенной сценѣ, въ Маріинскомъ театрѣ (1895—1896), періодъ почетный, доставившій пѣвцу въ двадцать одинъ годъ званіе артиста Императорскихъ театровъ, но мало способствовавшій его художественному развитію. Тогдашніе руководители казенной оперы рѣшительно ничѣмъ не содѣйствовали Шаяпину и продержали его на маленькихъ роляхъ, вродѣ Цуниги въ ‚Карменъ‘, судьи въ ‚Вертерѣ‘, князя Верейскаго въ ‚Дубровскомъ‘ и Панааса въ ‚Ночи передъ Рождествомъ‘. Раза два, три пѣлъ онъ Мефистофеля въ ‚Фаустѣ‘ и Руслана. Выступленія Шаяпина были не очень удачны, потому что артистъ, видя пренебрежительное къ себѣ отношеніе со стороны тогдашней дирекціи и сознавая свою безпомощность и брошенность, серьезно не работалъ, и мало кто продолжалъ возлагать на него надежды. И лишь при закрытіи сезона, когда Шаяпинъ впервые выступилъ въ одной изъ своихъ будущихъ коронныхъ ролей, въ роли мельника въ ‚Русалкѣ‘, случилось нѣчто поразительное, точно громъ грянулъ среди яснаго неба. Было такое пѣніе, такая игра,

зритель былъ захваченъ такою волною чувства, лившагося въ звукахъ шаляпинскаго голоса, что у всѣхъ точно открылись глаза: „Боже, какой великій талантъ! Почему же раньше мы такъ мало его замѣчали?“

Но неизвѣстно еще, что произошло бы дальше, не натолкнись Шаляпинъ на Савву Мамонтова, не учуй въ немъ послѣдній богатырскую силу, да не перемани онъ артиста изъ Петербурга въ Москву. Здѣсь, въ творческой атмосферѣ оперы, созданной Саввой Мамонтовымъ, просвѣщеннымъ меценатомъ, истиннымъ художникомъ въ душѣ, въ обстановкѣ исканій и прослулся богатырь къ новой жизни (1896—99). Всѣ тѣ сценическіе образы, которыми Шаляпинъ дивитъ міръ теперь, получили свое первое художественное воплощеніе на сценѣ мамонтовской оперы. Тамъ впервые были сыграны имъ Іоаннъ Грозный, Борисъ Годуновъ, Сусанинъ, Мефистофель, Владимиръ Галицкій, Сальери, Досноей, Олофернъ. Всѣ эти образы въ послѣдующемъ оказались безконечно углубленными, но ихъ основа добыта тамъ, въ строгой обстановкѣ Частной оперы, гдѣ всѣ работали, одушевляемые поисками идеала въ искусствѣ. И когда осенью 1899 г. Шаляпинъ вернулся снова подъ сѣнь кулисъ Императорской сцены, онъ могъ уже гордымъ взоромъ окинуть окружающее.

А тамъ послѣдовало первое выступленіе за границей въ миланскомъ театрѣ Scala (1901), впервые въ роли бойцовскаго Мефистофеля, положившее начало его міровой славѣ. Такъ, звено за звеномъ, сковалась цѣпь головокружительной по блеску и красотѣ, единственной въ исторіи русскаго театра карьеры артиста-пѣвца, вышедшаго изъ низовъ народа и безъ всякаго воспитанія и образованія поднимавшагося на самую высокую вершину, гдѣ ослѣпительно свѣтитъ солнце большого искусства, исключительно благодаря неисчерпаемому запасу такихъ творческихъ силъ, что совершенно не страшно рядомъ съ именемъ Шаляпина произнести слово: гений. Нѣтъ преувеличенія въ связи этихъ словъ, потому что мы постоянно наблюдаемъ, какъ артисты, безспорно одаренные талантомъ, и далеко незауряднымъ, теряютъ, когда оказываются рядомъ съ Шаляпинымъ; онъ слишкомъ подавляетъ ихъ мощью своей творческой энергіи; огонь, которымъ пронизано все его исполненіе, вокальное и драматическое въ строгой гармоніи, блѣднитъ свѣтъ, исходящій отъ ихъ исполненія.

Въ чемъ же тайна могущественнаго обаянія Шаляпина? Каковъ стиль его творчества?

Le tragédien lyrique, „музыкальный трагикъ“, — прозвали Шаляпина французы, мастера на мѣткѣ опредѣленія. Въ самомъ дѣлѣ, въ этомъ вся суть; разсматривать Шаляпина только какъ пѣвца — совершенно невозможно. Великолѣпныхъ голосовъ было сколько угодно до Шаляпина, найдется достаточно и рядомъ съ нимъ и въ Россіи, и за границей, между прочимъ въ весьма тароватой на этотъ счетъ Италіи. Но даже и въ этой прекрасной странѣ, всегда высоко ставившей *bel canto*, время подобныхъ Мазини царей голой звучности безвозвратно миновало...

Если бы Шаляпину природа отпустила только одинъ изъ своихъ даровъ—голосъ, онъ не представилъ бы собою явленія, небывалаго на оперной сценѣ и потому заслуживающаго особенно тщательнаго изученія. Конечно, голосъ Шаляпина самъ по себѣ прекрасенъ. Это настоящій basso-cantante, удивительно ровный во всѣхъ регистрахъ, отъ природы чрезвычайно красиваго мягкаго тембра, приче́мъ въ верхахъ онъ отличается чисто баритональной окраской, легкостью и подвижностью, свойственными только баритону. Постоянно совершенствуюсь, Шаляпинъ довелъ технику своего голоса до послѣдней степени виртуозности. Путемъ долгой, упрямой работы, онъ такъ выработалъ свой голосовой аппаратъ, что получилъ возможность творить чудеса вокальной изобразительности. Въ пѣніи Шаляпина, совершенно такъ же, какъ у величайшихъ мастеровъ итальянскаго *bel canto*, поражаетъ прежде всего свобода, съ какою идетъ звукъ, имѣющій опору на дыханіи, кажущемся безграничнымъ, и легкость, съ какою преодолеваются труднѣйшіе пассажи. Это въ особенности ярко доказывала одна партія, которую Шаляпинъ въ Петроградѣ пѣлъ всего одинъ разъ, именно Тоніо въ *Паяцахъ*, партія, излюбленная итальянскими баритонами. Въ смыслѣ чисто вокальной виртуозности Шаляпинъ имъ нисколько не уступаетъ. Среди прочихъ подробностей вокализации, *mezza-voce* и *piano* выработаны у Шаляпина до крайняго совершенства, какъ и филировка звука, достигающая у него необыкновенной точности и красоты.

Однако, вся эта техника голоса нужна Шаляпину во имя одной, вполнѣ определенной цѣли: чтобы достигъ съ ея помощью безконечнаго разнообразія самыхъ тонкихъ оттѣнковъ драматической выразительности; ему нужно было сдѣлать голосъ идеально послушнымъ инструментомъ для передачи наиболѣе интимныхъ, едва уловимыхъ настроеній души и самыхъ глубокихъ переживаній всей гаммы человѣческихъ чувствъ, которая невообразимо сложна и таинственно прекрасна. На основаніи высочайшей техники чисто вокальнаго искусства онъ воздвигъ сложное зданіе другого искусства, несравненно болѣе труднаго: вокально-драматическаго. Играя своимъ голосомъ съ полнымъ произволомъ, онъ достигъ много, безконечно болѣе изысканнаго, мастерства: игры звуковыми красками. Въ этомъ онъ истинный чародѣй, не имѣющій себѣ равнаго. Главною чертой его исполненія является доведенная до послѣдней степени чувствительности способность измѣнять характеръ звука въ строгой зависимости отъ настроенія, и чѣмъ роль богаче содержаніемъ, тѣмъ поразительнѣе бывають эти тонкіе голосовые оттѣнки.

Тихій душевный лиризмъ, вообще сосредоточенное настроеніе духа, Шаляпинъ передаетъ, искусно пользуясь *mezza-voce* и всевозможными оттѣнками *piano*; въ такихъ голосовыхъ краскахъ онъ проводитъ, на примѣръ, всю роль Донъ-Кихота, стремясь черезъ нихъ выдѣлить основную черту героя: его безпредѣльную мечтательность. Тамъ же, гдѣ на первый планъ выступаютъ сильныя страсти, Шаляпинъ доводитъ звучность до крайней степени напряженія; голосъ его катится широкой,

мощной волной, и благодаря его умѣнью владѣть дыханіемъ кажется, что этой волнѣ нѣтъ предѣла. Это особенно проявляется на верхнихъ нотахъ, которыя, несмотря на 25-лѣтнюю службу Шаляпина искусству, до сихъ поръ не утратили своей устойчивости и блеска, позволяющихъ артисту добиваться какого угодно эффекта. Въ такой роли, какъ Мефистофель Бойто, Шаляпинъ умѣетъ сообщить своему голосу исключительную мощь, особенно въ прологѣ на небесахъ, гдѣ, помимо высшихъ пластическихъ подробностей, самый характеръ звука, плавный, круглый, энергичный, уже даетъ представление о стихійной сути того, кто является на небеса съ дерзкимъ вызовомъ, обращеннымъ къ Богу. Такого же впечатлѣнія достигаетъ Шаляпинъ и въ „Демонѣ“, гдѣ особенно поразительной представляется смѣна разнообразнѣйшихъ оттѣнковъ звучности, отъ грозоваго forte, въ сценахъ проклятій, до нѣжнаго piano, въ томъ мѣстѣ, когда онъ нашептываетъ Тамарѣ грезы о „воздушномъ океанѣ“.

Вообще вездѣ, гдѣ Шаляпинъ поетъ о любви, его голосъ приобретаетъ мягкость и нѣжность чарующія. Это случается не такъ часто на оперной сценѣ, гдѣ любить полагается сначала тенору, потомъ баритону и наконецъ уже, въ видѣ исключенія, и басу. Поэтому убѣдиться въ этой способности Шаляпина — давать черезъ тембръ голоса все очарованіе, весь нѣжнѣйшій ароматъ любви — можно скорѣе всего въ концертахъ. Въ камерномъ стилѣ Шаляпинъ достигаетъ необычайныхъ результатовъ, быть можетъ, еще болѣе замѣчательныхъ, чѣмъ на сценѣ, потому что здѣсь нѣтъ могущественной опоры — жеста, и вся гамма переживаній выражается только тономъ. Звуковая тонкость передачи нѣкоторыхъ романсовъ, въ особенности принадлежащихъ къ новому музыкальному стилю, такова, что ее можно уподобить, беря сравненіе изъ другой области искусства, самой нѣжной и прозрачной акварели. Благодаря тому, что въ предѣлахъ діапазона шаляпинскаго голоса нѣтъ ни одной ноты, которую артистъ не могъ бы заставить звучать, какъ ему угодно, ему удалось выработать столь совершенную дикцію, что ни одно слово не теряется для слуха. Шаляпинъ — несравненный музыкальный декламаторъ и, вслѣдствіе этого, идеальный исполнитель всѣхъ тѣхъ оперъ, гдѣ текстъ имѣетъ существенное значеніе. Отсюда вытекаетъ тотъ примѣчательный фактъ, что репертуаръ Шаляпина составленъ преимущественно изъ русскихъ оперъ, именно тотъ репертуаръ, который доставилъ артисту славу и который онъ повторяетъ изъ года въ годъ съ небольшими измѣненіями. Вотъ этотъ репертуаръ: „Жизнь за Царя“ и „Русланъ и Людмила“ — Глинки; „Русалка“ — Даргомыжскаго; „Борисъ Годуновъ“ и „Хованщина“ — Мусоргскаго; „Князь Игорь“ — Бородина; „Демонъ“ — Рубинштейна; „Псковитянка“ — Римскаго-Корсакова; „Юдифь“ — Сѣрова; „Фаустъ“ — Гуно; „Мефистофель“ — Бойто; „Севильскій Цырюльникъ“ — Россини; „Донъ-Кихотъ“ — Массне.

Итого тринадцать оперъ, изъ которыхъ на долю иностранныхъ композиторовъ приходится всего четыре. И хотя я назвалъ здѣсь только главнѣйшія, оставляя

въ сторонѣ тѣ, въ которыхъ Шаляпинъ выступаетъ рѣдко или совсѣмъ пересталъ выступать, все же, если расширить этотъ списокъ, число иностранныхъ оперъ возрастетъ ничтожно, опять же въ полную противоположность операмъ русскимъ. Происходить это, конечно, не потому что Шаляпинъ, какъ самородный русскій талантъ, выросшій на волѣ, оказался невоспримчивъ къ западному творчеству, ибо онъ явилъ намъ такіе образцы, какъ Мефистофель, Донъ-Кихоть, Донъ-Базиліо, придавъ имъ поразительное по своей выпуклости и яркости художественное воплощеніе. Дѣло въ томъ, что Шаляпинъ—несомнѣнный реалистъ, и ему для творчества необходимъ живой матеріалъ. ‚Изъ ничего—не выйдетъ ничего‘,—говорить шутъ короля Лира. И Шаляпинъ твердо знаетъ, что у него, несмотря на весь его геній, ‚изъ ничего—не выйдетъ ничего‘. На концертной эстрадѣ Шаляпинъ можетъ однимъ красками своего голоса рисовать картины и образы, но на сценѣ, гдѣ ему надо перевоплощаться въ живого человѣка, онъ прежде всего ищетъ, чтобы въ роли было хоть подобіе живой жизни. Это—опора, безъ которой онъ не можетъ творить. И эту опору онъ находитъ почти исключительно въ созданіяхъ русскихъ композиторовъ. То требованіе художественной правды на оперной сценѣ, которой добивался Вагнеръ, объявляя беспощадную войну старой оперѣ, больше похожей на костюмированный концертъ, чѣмъ на драматическое представленіе, гораздо равьше было выставлено у насъ еще Даргомыжскимъ, стремившимся къ этой правдѣ уже въ ‚Русалкѣ‘, несмотря на обиліе въ ней поитальянски закругленныхъ номеровъ. Вообще, русскіе композиторы, въ противоположность западнымъ, гораздо больше обращали вниманія на драматическій смыслъ своихъ оперныхъ произведеній, на жизненную содержательность своихъ типовъ и съ этой цѣлью требовали болѣе тщательной литературной обработки оперныхъ либретто. Задача эта облегчалась тѣмъ, что выборъ композиторовъ въ значительной части падалъ на произведенія нашихъ великихъ писателей, и такимъ образомъ въ основѣ были уже даны глубоко художественные типы и характеры, живые образы людей, пораженныхъ трагической судьбой, съ яркими, полными глубокими переживаній рѣчами, которыя оставалось только приспособить къ требованіямъ композитора. Образы Бориса Годунова, Сальери, Евгенія Онѣгина, Германа, Демона, Мельника, Алеко, Мазепы и многіе другіе нашли свое воплощеніе въ нашей музыкѣ. Даже въ самомъ неудачномъ русскомъ либретто для оперы ‚Жизнь за Царя‘ и то оказалась одна роль, полная жизни: Сусанинъ. Кромѣ того, русскіе композиторы особенно охотно писали для басовъ, вслѣдствіе чего русскій басовый репертуаръ оказался и въ вокальномъ и сценическомъ отношеніяхъ гораздо содержательнѣе такого же на Западѣ, гдѣ въ большинствѣ случаевъ предпочтеніе отдавалось тенору либо баритону. Очень естественно поэтому, что Шаляпинъ составилъ свой репертуаръ преимущественно изъ русскихъ оперъ и явился великимъ истолкователемъ и пропагандистомъ родного искусства.

Надо принять также во вниманіе и индивидуальныя особенности Шаляпина, какъ артиста. Какой представляетъ онъ матеріалъ для сценическаго искусства? Шаляпинъ высокъ ростомъ, широкъ въ плечахъ, хорошо сложенъ, всѣ члены его пропорціонально развиты и, насколько можно судить по самой его обнаженной роли—бойтовскаго Мефистофеля, обнаруживаютъ прекрасную мускулатуру; на красивой шеѣ посажена крупная, но опять таки по отношенію ко всему тѣлу вполне пропорціональная голова, съ лицомъ широкимъ и не имѣющимъ никакихъ особо развитыхъ частей, что оказывается большимъ удобствомъ для грима. Весь онъ являетъ подобіе крѣпкаго дуба; здоровый, полный силы, мясистый и необыкновенно, несмотря на свой ростъ, подвижной, Шаляпинъ самой природой предназначенъ для разрѣшенія большихъ сценическихъ задачъ. Отсюда вся та необычайность, вся та грандіозность, которыя отличаютъ исполненіе Шаляпина.

Какъ извѣстно, Шаляпинъ обладаетъ крайне развитой фантазіей и притомъ вполне самобытной. И, можетъ быть, даже хорошо, что онъ явился къ намъ не изъ культурной среды. По крайней мѣрѣ, онъ не унаслѣдовалъ никакихъ плохихъ традицій, для него не могло существовать кумировъ, которымъ почему то надо поклоняться. Шаляпинъ самъ создалъ собственную, весьма тонкую культуру. Всегда и все ему хотѣлось сдѣлать такъ, чтобы это было совершенно по новому и ни единой чертой не напоминало того, къ чему всѣ привыкли. Трудно это ему давалось или нѣтъ, мы не знаемъ, ибо тутъ тайна творчества, зарождающагося въ тиши и одиночествѣ, въ глубокихъ тайникахъ души; одно несомнѣнно—безграничная фантазія, питающая это творчество, всегда нашептывала ему образъ, проникнутый крайнимъ своеобразиемъ, весь сотканный во вѣдъ изъ причудливыхъ изломовъ, трепещущій изысканнымъ ритмомъ, сложнымъ и прихотливымъ, который немалого труда стоило почувствовать своимъ тѣломъ, а почувствовавъ, вывить до конца въ гармоничной послѣдовательности и законченности. Обладая тонкой наблюдательностью, острымъ взглядомъ, твердой памятью, Шаляпинъ, во время своихъ многочисленныхъ скитаній по Россіи и Европѣ, накоплялъ множество мелочей, которыя всѣ служили незамѣтнымъ образомъ пищей его фантазіи. А фантазія всегда увлекала его въ сторону необычнаго и грандіознаго.

Недаромъ французамъ, любителямъ благородной мѣры въ искусствѣ, Шаляпинъ показался съ перваго взгляда нѣсколько рѣзкимъ и размахистымъ, и только приглядѣвшись, они разобрали, какое кроется въ немъ живое и непосредственное творчество, полное высшей одухотворенности и отражающее отблески музыкальнаго огня, потому что все, что дѣлаетъ Шаляпинъ на сценѣ, прежде всего необыкновенно ритмично и подчинено музыкѣ.

Вотъ вышелъ Шаляпинъ на сцену и, уносясь на крыльяхъ фантазіи, точно на коврѣ-самолетѣ, въ тридцатое царство, вдругъ началъ изъ своего тѣла лѣпить чудеса, въ которыя часъ тому назадъ онъ, быть можетъ, и самъ не вѣрилъ. Вотъ, полуобнаженный, завернутый лишь въ какую то фантастически сверкающую тряпку,

взметнулся на Брокенскую скалу и началъ строить тамъ истинно дьявольскія рожи да причудливо поводить по воздуху своими мускулистыми руками, — передъ вами Мефистофель въ своей неприкрытой сути. Вотъ неторопливой, бредущей походкой вышелъ на сцену мужикъ, слегка сутулый, съ красной обвѣтренной шеей, съ широкой бородой лопатой, съ внимательными, умными глазами, въ которыхъ застыла упорная дума о томъ, что будетъ съ Русью безъ царя, — и передъ вами Сусанинъ. И такъ вездѣ. Каждый образъ несетъ съ собою свою пластику, свой ритмъ. И каждый образъ Шалапинъ стремится безъ остатка почувствовать ‚въ своемъ тѣлѣ‘, и это ему удается, иначе пластическое воплощеніе роли никогда не отличалось бы у него такою легкостью, простотою и художественной убѣдительностью.

Въ частности, въ отношеніи грима Шалапинъ мало имѣетъ соперниковъ на драматической сценѣ, развѣ Станиславскій да Петровскій поспорятъ съ нимъ въ дѣлѣ гримировки и одѣванія, на оперной же сценѣ—подобнымъ ему былъ только покойный Ѳ. И. Стравинскій. Мастерство Шалапина—создавать изъ своего лица художественныя маски—неподражаемо. Въ продолженіе 25 лѣтъ своей артистической дѣятельности Шалапинъ занимался тѣмъ, что вѣчно мѣнялъ свои гримы. Въ особенности беспокоилъ его Мефистофель. Здѣсь мы можемъ различить четыре этапа различныхъ воплощеній: гримъ тифлисскій, гримъ перваго сезона на Марининской сценѣ, гримъ эпохи пребыванія въ мамонтовской оперѣ и гримъ современный. При этомъ между двумя крайними нѣтъ ничего общаго: гримъ тифлисскій смѣшанъ и обыченъ, гримъ современный вполне оригиналенъ и художественно значителенъ. А сколько въ промежуткѣ измѣненій отдѣльныхъ чертъ! То же и съ гримомъ мельника; еще въ мамонтовскую эпоху лицо безумнаго мельника, вообще вся его голова, были слишкомъ прибраны, волосы и борода чересчуръ роскошны; въ послѣднее время Шалапинъ сталъ дѣлать ихъ рѣдкими, справедливо разсуждая, что безумный мельникъ, долгіе годы бродя по лѣсамъ, по доламъ, никакъ не могъ сохранить своихъ волосъ въ прежней густотѣ. Лицо царя Бориса съ годами приобрѣло необычайно рельефное выраженіе страданія, оставаясь въ то же время царственно-величественнымъ. И такъ постоянно во всемъ.

Крайнюю внимательность ко всѣмъ мелочамъ Шалапинъ распространяетъ и на свои костюмы, озабочиваясь непрестанно ихъ покроемъ, цвѣтомъ, исторически вѣрнымъ колоритомъ; какая нибудь подробность, вродѣ рукояти меча въ ‚Фаустѣ‘, является для него важной, потому что взыскательный артистъ не хочетъ допустить ни одной мелочи, которая могла бы оказаться внѣ гармоніи съ цѣлымъ. Къ этой заботѣ о живописной законченности внѣшняго облика привело его постоянное общеніе съ художниками въ бытность въ мамонтовской оперѣ, гдѣ работали такіе мастера, какъ В. Сѣровъ, М. Врубель и К. Коровинъ, всѣ трое носители чрезвычайно яркой фантазіи. Ихъ вліяніе на всю постановку дѣла въ Частной оперѣ было такъ велико, а Шалапинъ, находясь тогда въ расцвѣтѣ молодости, былъ настолько впечатлителенъ, чутокъ и воспримчивъ, что неудивительно, если обще-

ніе съ художниками наложило печать на его творчество и привело къ тому, что и до сихъ поръ Шаляпинъ охотиѣ всего ищетъ общества художниковъ.

Бываютъ таланты двухъ категорій: одни, появляясь внезапно, сразу вспыхиваютъ ослѣпительнымъ свѣтомъ, сразу ошеломляютъ людей, и потомъ какъ то опадаютъ, дальнѣйшая дѣятельность ихъ идетъ большею частью уже подогрѣтая воспоминаніями; другіе же, наоборотъ, хотя и останавливаютъ на себѣ вниманіе, но далеко не всеобщее, скорѣе даже незначительнаго меньшинства, способнаго вслѣдъ за новымъ явленнымъ талантомъ подняться надъ уровнемъ установившихся вкусовъ; они знаютъ и времена застоя и уклоненій въ сторону, но потомъ, изживъ все мятежное, бурное, отбросивъ крайности и овладѣвъ техникой мастерства, попадаютъ въ настоящую колею творчества и, неустанно совершенствуясь, наконецъ распускаются пышнымъ цвѣтомъ. Къ этой послѣдней категоріи принадлежитъ Шаляпинъ. Его искусство—вѣчное стремленіе впередъ, неутомимая погоня за новыми красками, новыми, болѣе сильными средствами впечатлѣнія. Шаляпинъ не устаеетъ въ одной и той же роли постоянно находить новыя краски, вводитъ другія детали, совершенно передѣлывать цѣлыя сцены. Это особенно бросается въ глаза, когда видишь Шаляпина въ какой нибудь роли черезъ нѣкоторые, болѣе или менѣе значительные, промежутки времени. Тогда становится ясно, что измѣненіе коснулось не только внѣшнихъ подробностей грима или костюма, но главнѣе всего концепціи роли, гдѣ произошелъ иногда значительный, а порою и еле замѣтный сдвигъ въ сторону большей углубленности переживанія. Вообще, психологическая окраска драматическихъ моментовъ роли имѣетъ у Шаляпина большое значеніе, воплиѣ естественно совершенствуясь параллельно съ ростомъ личности артиста, и этотъ процессъ не можетъ остановиться, потому что въ 42 года (возрастъ Шаляпина сейчасъ) ростъ личности далеко еще не прекращается, почему мы можемъ ожидать отъ Шаляпина и въ дальнѣйшемъ новаго, еще болѣе углубленнаго психологическаго освѣщенія каждой его роли.

Однажды почувствовавъ въ себѣ съ непоколебимой убѣдительною пластическій рельефъ Олоферна ли, Донъ-Кихота ли, или Бориса Годунова, Шаляпинъ выдерживаетъ его до конца съ рѣдкой настойчивостью и гармонической послѣдовательностью, давая въ то же время удивительно прихотливый узоръ всевозможныхъ подробностей, никогда не повторяющихся въ точности. Я никогда не видалъ, чтобы у Шаляпина, когда онъ выступаетъ въ какой нибудь роли впервые, были, какъ это случается у другихъ, даже очень талантливыхъ артистовъ, одни мѣста слабѣе, другія сильнѣе. Все—равно, все вытекаетъ одно изъ другого воплиѣ послѣдовательно. Выразительность, правда, можетъ подниматься отъ спектакля къ спектаклю,—это происходитъ въ силу того, что Шаляпинъ до сихъ поръ еще не утратилъ своей непосредственности и его вдохновеніе иногда вспыхиваетъ ослѣпительнымъ блескомъ, иногда горитъ болѣе спокойно,—но каждая форма всегда наполнена глубокимъ содержаніемъ, именно потому, что съ самаго начала она найдена вѣрно.

Шалапинъ, какъ никто чувствующій ритмъ,—властный господинъ надъ ритмомъ собственнаго тѣла. Любое его пластическое выраженіе точно отвѣчаетъ его намѣренію, его мысли, его чувству; пластика является правдивымъ зеркаломъ того внутренняго облика, который онъ поселяетъ въ своей душѣ. Онъ до такой степени остро чувствуетъ присутствіе въ себѣ посторонняго лица, до того сживается съ этимъ воображаемымъ образомъ, что не различается съ нимъ... какъ вы думаете, до какой минуты? Пока Шалапинъ на сценѣ? Нѣтъ, до самаго конца спектакля, до того мгновенія, пока онъ не скинетъ костюма и изъ зеркала не глянетъ на него, во время смывки грима, его собственное лицо. Кому приходилось наблюдать Шалапина за кулисами во время антрактовъ, тотъ долженъ былъ замѣтить, что когда Шалапинъ—Борисъ Годуновъ, у него одинъ тонъ въ разговорѣ съ окружающими, а когда онъ, напримѣръ,—Донъ-Кихотъ, тонъ совсѣмъ другой, причѣмъ оба тона строго соотвѣтствуютъ характерамъ изображаемыхъ лицъ, такъ что вы ясно чувствуете, что съ царемъ Борисомъ пристойнѣе бы не заговаривать и вообще лучше бы подалеже отъ него, а съ Донъ-Кихотомъ, наоборотъ, можно бы разговаривать за милую душу. Понистинѣ, если существуетъ сценическое перевоплощеніе,—его знаетъ Шалапинъ.

Станиславскій предполагаетъ нѣкій внутренній кругъ переживанія, построенный на такомъ строгомъ сосредоточеніи всего своего „я“ въ одной опредѣленной точкѣ, что при немъ становится возможнымъ полное отрѣшеніе отъ окружающей дѣйствительности и переходъ со всѣми ощущеніями въ нѣкій иллюзорный міръ, создаваемый усиліями творческой фантазіи. Очень естественно, что, коль скоро артистъ входитъ въ такой кругъ и обрѣтаетъ тамъ пластическое воплощеніе, единственно возможное и для всей роли, единственно допустимое для каждой отдѣльной минуты душевнаго переживанія, онъ сейчасъ же обрѣтаетъ и единственно правильный тонъ, гармонично вытекающій изъ жеста.

Однимъ изъ наиболѣе краснорѣчивыхъ доказательствъ справедливости только что сказаннаго можетъ служить сцена прощанія царя Бориса съ сыномъ. Шалапинъ, полуживой, лежитъ въ креслѣ; когда онъ, дѣлая неимовѣрное усиліе и обхвативъ сына обѣими руками, нѣсколько приподнимается, вы чувствуете, что всѣ его мускулы какъ бы обмякли, распустились, его большое тѣло сразу потеряло свою физическую мощь, согнулось, причѣмъ грудь ушла назадъ, и въ легкихъ какъ бы почти нѣтъ воздуха; такому пластическому состоянію точно отвѣчаетъ тонъ первой фразы: „Прощай, мой сынъ, умираю“. Голосъ звучитъ тускло, звукъ его лишенъ всякой мужественности, въ немъ почти нѣтъ басовой окраски, онъ какой то безтѣлесный. Но вотъ физическая немощь человѣка, близкаго къ смерти, уступаетъ сильному душевному порыву: государь долженъ дать напутствіе своему наслѣднику. Неожиданно онъ весь выпрямляется, сразу чувствуется, что мускулы тѣла напряглись: „Не вѣрайся навѣтамъ бояръ крамольныхъ“—звукъ пріобрѣтаетъ чрезвычайную округлость, полноту и силу, и такъ остается до послѣдней фразы: „Строго вникай

въ судъ народный, судъ нелицембрный'. Дальше понемногу идетъ цѣльно связанное *decrecendo* пластическое и звуковое, и когда медленно, въ послѣднемъ молитвенномъ напряженіи души, умирающей царь сползаетъ съ кресла, становится на колѣни и обращается къ Богу съ мольбою за своихъ, чадъ невинныхъ, кроткихъ, чистыхъ, звуки голоса его несутся чуть слышно, утратившіе всю жизненную энергію, настоящія зовы души, мягкіе, иѣжные, элегическіе, послѣдніе зовы, которые могутъ еще раздаться здѣсь на землѣ въ то время, когда тѣло уже почти одѣвѣнѣло въ ледяныхъ оковахъ смерти.

Я привелъ здѣсь только одинъ характерный примѣръ зависимости тона отъ жеста у Шаляпина. Продолжать дальше значило бы описывать шагъ за шагомъ игру Шаляпина во всѣхъ его роляхъ. Замѣчу одно: сила впечатлѣнія, производимаго этой игрой на зрителей, вся коренится въ необыкновенно тѣсной связи жеста съ тономъ, сообщающей искусству Шаляпина особенно яркую выразительность.

Поднявъ мастерство музыкально-драматической выразительности на недостижимую высоту, сочетавъ съ нею въ неразрывной связи пластическую выразительность, Шаляпинъ не знаетъ границъ въ отношеніи яркой напряженности той и другой, предѣловъ силы для него не существуетъ, и онъ постоянно стремится къ разрѣшенію самыхъ трудныхъ, самыхъ грандіозныхъ задачъ, наталкиваясь на то непреодолимое затрудненіе, что матеріала для него, въ сущности, очень мало въ сферѣ и русской и иностранной оперы. По всей манерѣ его игры, по всему его безпредѣльному темпераменту, по стихійной силѣ его творчества, по совокупности всѣхъ виѣшнихъ данныхъ, Шаляпинъ самую судьбою предназначенъ для трагедіи. Это — высокій родъ театральнаго искусства, и онъ питалъ собою впечатлѣнія людей въ разныя эпохи существованія театра, начиная съ античности, — трагедія, и именно она, оставила глубочайшій слѣдъ въ исторіи человѣческихъ идей. У насъ, на русской сценѣ, трагедія давно умерла, не потому что она перестала находить дорогу къ сердцу зрителя, а потому что истребился начисто родъ трагическихъ актеровъ, и надо ждать, когда онъ возродится снова; некому стало играть трагедію, потому что исчезли потребныя для нея сила и страсть, огонь и темпераментъ, величіе и паѣось. Исчезли на сценѣ драматической, но расцвѣли на сценѣ оперной въ лицѣ Шаляпина, словно для вѣщшаго доказательства, что трагедія не можетъ умереть, что для нея возможно лишь временное забвеніе, но, какъ форма высшаго напряженія человѣческихъ страстей, она всегда останется. Вѣдъ именно этимъ и захватываетъ насъ Шаляпинъ. Его театръ — зрѣлище страстей человѣческихъ, взятыхъ въ своей первобытной сущности. Его театръ — вереница образовъ истинно-трагическихъ, причѣмъ вездѣ Шаляпинъ обрисовываетъ передъ нами одну какую нибудь идею съ исчерпывающей полнотой, достигая конечнаго результата — безраздѣльнаго, потрясающаго захвата нашей души прихотливымъ сдѣвленіемъ художественныхъ частности, ведущихъ къ гармонично-законченному цѣлому.

Царь Борисъ—трагедія рока, увлекающаго въ бездну челоѣка, одареннаго умомъ, сильнымъ характеромъ, твердой волей, многими достоинствами настоящаго правителя, широкому кругозору котораго доступно вѣрное пониманіе дѣйствительныхъ государственныхъ нуждъ, и все это никнетъ передъ преступленіемъ, подсказаннымъ ненасытнымъ честолюбіемъ и проложившимъ путь къ престолу, если принимать версію Карамзина и Пушкина. Шаляпинъ дѣлаетъ своего Бориса необыкновенно величественнымъ, онъ—царь отъ головы до ногъ, каждое его движеніе—движеніе царя. Раскрывая глубину душевнаго страданія вѣщеснаго преступника, Шаляпинъ стремится въ то же время пробудить въ насъ сочувствіе къ нему, онъ выдвигаетъ въ немъ несчастнаго челоѣка, который нуждается въ состраданіи, онъ расцѣпчиваетъ образъ такими чертами, которыя какъ бы взываютъ къ милосердію, необходимому для этого царственнаго грѣшника, несслыханными муками души уже давно искупившаго свой грѣхъ, омывшаго его невидимыми слезами въ долгія ночи, полныя жуткаго одиночества. Царь Іоаннъ Грозный—трагедія челоѣка, который, стоя на вершинѣ власти, мучается, запутавшись въ противорѣчіяхъ, который сейчасъ говоритъ съ Богомъ, чтобы въ слѣдующій мигъ перекинуться къ дьяволу, который весь погрязъ въ темной пучинѣ злобы, ненависти, подозрительности, жестокости, мстительности и плотскаго грѣха. Царственное величіе и здѣсь не покидаетъ Шаляпина, и здѣсь онъ такъ же съ особенной убѣдительною стремится показать, что и въ Іоаннѣ Грозномъ жилъ челоѣкъ, что и его сердце могло иногда растопиться, какъ ледъ на весеннемъ солнцѣ, что и онъ тоже достоинъ былъ жалости и милосердія, когда страданіе, неожиданно коснувшись его души, очищало ее. Мельникъ—трагедія челоѣка простаго, скромнаго, не слишкомъ добродѣтельнаго, не вынесшаго страшнаго удара, потери своей любимой дочери, на его глазахъ кинувшейся въ Днѣпръ. Его сумасшествіе обрисовывается Шаляпинымъ въ мягкихъ тонахъ, и безконечную жалость, а не страхъ и не отвращеніе, внушаетъ Мельникъ, превратившійся въ неразумнаго, брошеннаго на произволъ стихій, ребенка. Сусанинъ,—герой долга, подсказаннаго чистымъ сердцемъ крестьянина-патріота,—въ исполненіи Шаляпина пріобрѣтаетъ величественныя черты подлинно трагическаго паѣоса. Сальери—трагедія зависти, воплощенная въ формахъ, исполненныхъ крайняго благородства и, опять же, величавости. Въ Донъ-Кихотѣ, наконецъ, Шаляпина увлекла задача, не зирая на тривиальную музыку и нескладно скроенное либрето, создать грандіозный образъ безумца и міроваго мечтателя, этого Агасѣера идеализма, который вѣками бродитъ по землѣ, отовсюду гонимый, встрѣчающій одиѣ насмѣшки и издѣвательства и переносящій все съ чисто христіанской кротостью. Если присоединить сюда мощные образы Олоферна и Мефистофеля, мы увидимъ, что вездѣ грандіозное и величественное особенно удается Шаляпину, и нѣтъ той силы переживанія, которой онъ не могъ бы передать съ подобающей выпуклостью выраженія. Если бы существовали музыкальныя трагедіи, объектомъ которыхъ служили бы Эдипъ, король Лиръ, или если бы въ музыкаль-

ной сферѣ оказался воплощеннымъ Петръ Великій, бывшій поистинѣ личностью трагической, то можно себѣ представить, какіе потрясающіе, глубоко вдохновенные образы создалъ бы еще Шалляпинъ...

Тѣсно его огромному таланту въ узкихъ рамкахъ опернаго театра, страшно тѣсно!.. Подлинная музыкальная драма въ наше время еще не пустила прочныхъ корней. Единственнымъ ей подлинно высокимъ образцомъ до сихъ поръ остается у насъ, русскихъ, одинъ лишь ‚Борисъ Годуновъ‘ Мусоргскаго. Тѣсно Шалляпину еще и потому, что его талантъ слишкомъ безфренъ, не подходитъ ни подъ какой ранжиръ и нарушаетъ, въ сущности, всякій ансамбль, приковывая къ себѣ преимущественное вниманіе зрителя, который перестаетъ замѣчать все остальное, и дѣлая неинтереснымъ, блѣднымъ, исполненіе сотрудниковъ артиста. И это его самого постоянно раздражаетъ. Шалляпинъ не можетъ понять, какъ это все, что просто и свободно дается ему, гению, отличительной чертой котораго является легкость творчества при кажущихся громадныхъ затратахъ энергіи, какъ это у другого выходитъ лишь при помощи трудной работы, а если и удается, то всегда только приблизительно.

Съ другой стороны, понятно, что, когда Шалляпинъ выступаетъ въ роли режисера, постановка оперы приобретаетъ особый колоритъ, каждая мелочь освящается художественнымъ свѣтомъ. Такъ было въ Москвѣ при постановкѣ ‚Донъ-Кихота‘, когда онъ въ первый разъ испытывалъ свой талантъ режисера, и особенно въ Петроградѣ, гдѣ онъ ставилъ ‚Хованщину‘. Главное, на что Шалляпинъ въ этомъ дѣлѣ обращаетъ вниманіе, это выпуклость музыкально-драматической рѣчи, которая въ ‚Хованщинѣ‘ и достигла поразительнаго совершенства. Впервые тогда, — это было 7 ноября 1911 года, — прошелъ передъ нами на Маріинской сценѣ стройный рядъ художественныхъ образовъ, возсозданныхъ не виѣшними приемами болѣе или менѣе выразительной драматической игры, но глубокимъ постиженіемъ всѣхъ красотъ, всѣхъ оттѣнковъ музыкальной рѣчи, вылившейся изъ вдохновенія Мусоргскаго; впервые музыкальная драма праздновала побѣду и говорила, что ея царство не только не поблекло, но что, напротивъ, ея расцвѣтъ еще впереди вопреки миѣнію тѣхъ, кто считаетъ эту форму искусства фальшивой на томъ курьезномъ основаніи, что въ жизни... не поютъ.

Нѣтъ, на пути развитія музыкальной драмы насъ ждутъ еще неиспытанныя блаженства, которыя не прейдутъ, пока Шалляпинъ, гений музыкальной трагедіи, съ нами. Тайна его искусства—въ добываніи самой полной, непререкаемой художественной истины, той истины, передъ которой умолкаетъ голосъ разсудка, уступая мѣсто лирикѣ нашей души, очищенной и освященной восторгомъ. А это—конечная цѣль искусства.

ТВОРЧЕСТВО КЛОДА ДЕБЮССИ

ЕВГЕНІЙ БРАУДО



БЛО бы грѣшно жаловаться на то, что современная музыка не пользуется признаніемъ въ кругу любителей искусства. Растущій интересъ къ концертамъ, программы коихъ отражаютъ новѣйшія музыкальныя теченія, переворотъ, происшедшій на нашихъ глазахъ въ отношеніи къ творчеству Скрябина, Рegerа и Дебюсси, еще недавно вызывавшему одно лишь глумленіе,—доказываютъ противоположное. Но не чувствуется въ этомъ, столь модномъ нынѣ, увлеченіи подлиннаго пониманія задачъ современной музыки. Не только кругъ любителей, но и знатоки склонны цѣнить въ произведеніяхъ модернистовъ лишь отдѣльныя изощренныя созвучія, необычайные приемы инструментовки, не отдавая себѣ отчета въ чрезвычайной сложности современного звукосозерцанія.

Какъ то слишкомъ быстро произведенія лучшихъ современныхъ мастеровъ изъ разряда ‚интересныхъ‘ перешли въ категорію прекрасныхъ. Еще недавно поэмы Дебюсси казались ‚последними‘ въ музыкальномъ искусствѣ, и дѣятеля ‚Вечеровъ современной музыки‘, пытавшіеся пробудить чутье и вкусъ къ произведеніямъ французскихъ импрессионистовъ, обречены были исполнять ихъ передъ собраніемъ недоумѣвающихъ слушателей. И вотъ теперь, не болѣе, какъ черезъ десять лѣтъ, ‚Пеллеасъ и Мелисанда‘, эта piћce à thèse музыкальнаго импрессионизма, съ успѣхомъ ставится въ театрѣ, который ни въ коемъ случаѣ нельзя заподозрить въ симпатіяхъ къ музыкальной новизнѣ. Клодъ Дебюсси за эти годы успѣлъ завоевать себѣ всемирную славу, сдѣлаться своего рода ‚классикомъ‘, доступнымъ консерваторскому преподаванію. И если творчество Дебюсси обрѣло нынѣ способность впечатлять, то попрежнему оно лишено для большинства слушателей той внутренней связи, безъ которой немислимо проникновеніе въ сущность загадочнаго созерцанія художника, имѣвшаго для современной музыки такое же значеніе, какъ Клодъ Моне, Мане или Ренуаръ для новой живописи.

Словами Малларме можно сказать, что творчество Клода Дебюсси есть выявленіе одного изъ двухъ чередующихся ликовъ—литературы и музыки—той Сущности, которую мы называемъ Идеей. Интимная близость къ новымъ литературнымъ теченіямъ очень характерна для этого мастера. Его учителями были не музыканты, а художники слова, провозгласившіе—, музыки, музыки прежде всего‘.

Клодъ Ашиль Дебюсси родился въ St-Germain en Laye 22 августа 1862 года въ семьѣ, совершенно чуждой музыкальному искусству. Случайно услышанныя фортепианныя импровизаціи мальчика опредѣляли его будущій путь музыканта. Дѣвѣнадцати

лѣтъ онъ принять былъ въ консерваторію, изъ которой вынесъ любовь къ нѣмецкимъ романтикамъ, имѣвшимъ значительное вліяніе на ранній періодъ его творчества. Въ началѣ 1899 года молодой художникъ приглашенъ былъ, въ качествѣ преподавателя, въ нѣмніе г-жи фонъ-Меккъ. Годъ жизни, проведенный въ Россіи, ввелъ его, благодаря знакомству съ произведениями русскихъ мастеровъ, въ новое гармоническое мышленіе, открывавшее ему дали безконечно заманчивыя...

Слѣдующіе годы ученія Дебюсси отмѣчены рядомъ консерваторскихъ медалей и похвальныхъ листовъ. За кантату ‚L'enfant prodigue‘, еще вполне ‚благонамѣренную‘, покорную завѣтамъ Массне и Вагнера, онъ получилъ заграничную побѣдку въ Римѣ. Для композитора съ душою, полной неясныхъ, призрачныхъ образовъ, пребываніе въ Италиі сдѣлалось тѣмъ, чѣмъ было оно для сотенъ живописцевъ и скульпторовъ. Онъ обрѣлъ свои творческіе приемы, свою личную манеру письма. Вдохновляемый видѣніями кватрочентистовъ, Дебюсси написалъ въ Римѣ свое первое оркестровое произведеніе, рядъ симфоническихъ листовъ, проникнутыхъ нѣжностью священной весны. Ознакомленіе съ французскимъ переводомъ поэмы Данте Габріеля Россетти ‚La demoiselle élue‘, столь близкой по духу къ до-рафаелевской живописи, дало ему желанный текстъ для ‚отчетной‘ кантаты. Изысканность ея гармонической структуры не нашла, однако, признанія со стороны французской академіи. Работа Дебюсси была отвергнута, какъ произведеніе, страдающее неопредѣленностью музыкальнаго выраженія. Но разрывъ съ хранителями высокаго искусства Франціи оказался, конечно, только благотвѣтельнымъ для юнаго мастера. Въ ‚забытыхъ напѣвахъ‘ (‚Ariettes oubliées‘—P. Verlaine, 1888) и пяти поэмахъ на слова Бодлера (1890) его личность выступаетъ значительно опредѣленнѣе, чѣмъ въ болѣе раннихъ произведеніяхъ.

Внутренній творческій законъ Дебюсси требовалъ его освобожденія и отъ вагнеровскаго вліянія. Этому перевороту въ художническомъ мировоззрѣніи Дебюсси способствовало его ознакомленіе съ партитурой ‚Бориса Годунова‘, оказавшей сильнѣйшее воздѣйствіе на музыкальную фантазію автора ‚Дѣвы Избранницы‘. Паломничество въ Байрейтъ (1890 г.) не смогло его больше удержать въ волшебномъ саду Клингзора; во Францію Дебюсси возвратился съ мечтою объ иныхъ путяхъ музыкальнаго искусства, невѣдомыхъ Вагнеру.

Отъ прерафаелитства до символизма—одинъ шагъ. Въ началѣ 1890 года Дебюсси началъ посѣщать литературныя собранія Стефана Малларме. Въ кругу Анри де Ренья, Пьера Луиса, Фр. Вьеле-Гриффена, Стюарта Меррилла, Поля Верлена Уистлера, Одилона Редона—Дебюсси нашелъ ту идейную опору, безъ которой онъ безсиленъ былъ бы создать свои символическія произведенія. Художественная атмосфера, окружавшая отиынѣ Дебюсси, какъ нельзя лучше соотвѣтствовала характеру его творческаго дарованія. Музыка—одинъ изъ чередующихся ликовъ Идеи, обращенный въ сторону темнаго, неяснаго—лучшее орудіе тайны, создающей Символь. И истинная поэзія, всегда имѣвшая, помимо сознанія художниковъ, символическій

характеръ, неизмѣнно тяготеетъ къ музыкальному выраженію. Возможно ли отдѣлить композиторскую дѣятельность Дебюсси отъ соборнаго творчества кружка Малларме, въ основѣ своей музыкальнаго?

Весь дальнѣйшій путь Дебюсси связанъ съ именами поэтовъ-символистовъ, объединенныхъ исканіемъ новыхъ глубокихъ воспріятій красоты. Въ 1891 году онъ пишетъ свою чудесную симфоническую прелюдію ‚L'après-midi d'un faune‘, въ музыкальныхъ символахъ выражающую многозначительную связь поэтическихъ образовъ съ мистическимъ смысломъ явленій.

Съ послѣдующимъ годомъ совпадаетъ значительнѣйшее событіе въ жизни композитора. Однажды, въ лѣтній вечеръ, онъ приобрѣлъ на boulevard des Italiens только что вышедшую изъ печати драму Мориса Матерлинка ‚Пелеасъ и Мелисанда‘ и съ первыхъ же страницъ ощутилъ сквозь иѣжную ткань словъ музыкальную природу тѣхъ таинственныхъ, недосказанныхъ настроеній, какими проникнуть весь текстъ. Немедленно Дебюсси приступилъ къ музыкальному воплощенію драмы. Работалъ онъ долго, обдумывая каждую звуковую линію, по цѣлымъ годамъ ожидая творческаго озаренія для иной изъ двѣнадцати сценъ.

Только черезъ десять лѣтъ была закончена партитура ‚Пелеаса и Мелисанды‘. За эти долгіе годы Дебюсси создалъ рядъ классическихъ образцовъ современной звукописи. Но музыкальная значительность ‚Пелеаса‘ такова, что остальные произведенія должны быть поняты, лишь какъ отдѣльные проявленія того художническаго міровоспріятія, которое съ несравненной убѣдительностью запечатлѣно Дебюсси въ его музыкальной драмѣ.

Произведенія этого періода распределяются во времени слѣдующимъ образомъ:

- 1892. *Fêtes galantes*—Празднества влюбленныхъ—(Верленъ).
- 1893. Лирическіе отрывки для пѣнія: Грезы, Песчаный берегъ, Цвѣты, Вечеромъ (*Proses lyriques*—текстъ Debussy). Струнный квартетъ, G-moll, одна изъ драгоцѣннѣйшихъ жемчужинъ камернаго искусства.
- 1894. Маленькая сюита для роля.
- 1898. Пѣсни Билитисъ (П. Луисъ): *La flûte de Pan, La chevelure, Le tombeau des Naiades*.
- 1899. Очаровательные поктюры (Облака, Празднества, Сирены), оркестровые миражи, стремящіеся воплотиться въ свѣтлыя художественныя формы.

30 апрѣля 1902 года ‚Пелеасъ‘ былъ поставленъ въ Opéra Comique. Публика и музыкальная критика приняли новинку холодно и недоброжелательно, какъ всегда во Франціи принимаютъ художественныя произведенія, знаменующія начало новаго направленія въ искусствѣ. Успѣхъ ‚Пелеаса‘—какъ въ свое

время успѣхъ ,Тристана'—созданъ былъ поэтами и живописцами, прекрасное предзнаменованіе мірового художественнаго значенія.

Постановкой ,Пелеаса' начинается періодъ изысканныхъ празднествъ музыкальнаго импрессионизма. Эта послѣдняя глава біографіи Дебюсси небогата новыми открытеніями его творческой личности, окончательно опредѣлившейся при сочиненіи ,Пелеаса'. Но самые приемы звукописи Дебюсси до чрезвычайности утончились... Стоитъ лишь сравнить его фортепіанныя поэмы до ,Пелеаса' съ нѣжнѣйшимъ тематическимъ плетеніемъ ,Острова веселья' (1904) или причудливыми образами ,Эстамповъ' (1903) и обоихъ собраній ,Картинъ' (1905 и 1907)... Быть можетъ, одинъ только Листъ умѣлъ такъ артистически пользоваться фортепіанной звучностью. Мечтается о новомъ инструментѣ съ необычайно легкой клавиатурой и пѣвучимъ тономъ для исполненія этихъ созданій...

Если согласиться съ французскими біографами Дебюсси, фортепіанныя наброски, сдѣланные имъ въ ближайшіе годы послѣ окончанія ,Пелеаса', знаменуютъ нѣкую перемѣну въ его манерѣ. Для насъ была бы болѣе убѣдительною ссыла на морскіе пейзажи для оркестра (море отъ восхода солнца до полудня; игра волнъ; діалогъ вѣтра и моря). Въ этихъ дивныхъ картинахъ моря острота художническаго наблюденія сочетается со стремленіемъ къ чистому музыкальному зодчеству (чрезвычайно ясная разработка тематическаго матеріала съ интереснѣйшимъ ритмическимъ истолкованіемъ основныхъ музыкальныхъ мыслей въ заключительномъ эпизодѣ), дѣйствительно отличающему это произведеніе Дебюсси.

Однако, не это возвращеніе къ старымъ приемамъ музыкальнаго письма характерно для послѣдняго десятилѣтія его творческой работы. Напротивъ того, на извѣстномъ любителствѣ, преобладаніи красочнаго пониманія музыкальныхъ задачъ, на полномъ развѣществленіи звуковыхъ линій видѣтся красота его послѣднихъ партитуръ и фортепіанныхъ сочиненій. Самыя названія ихъ показываютъ, какія настроенія опредѣляли выборъ художника:

- 1903. Эстампы: Пагоды—на экзотическую восточную тему; Вечеръ въ Гренадѣ—видѣнія, навѣянные мавританскими постройками города; Сады подъ завѣсой дождя.
- 1904. Островъ веселья: Наброски карнавала, Священный и свѣтскій танецъ (для арфы съ оркестромъ).
- 1905. Море (3 симфоническихъ наброска для арфы съ оркестромъ).
Собраніе картинъ для фортепіано: Отблески, Памяти Рамо, Движеніе.
- 1907. Вторая тетрадь ,Картинъ': Звонъ, доносящійся сквозь листву; развалины храма, освященныя невѣрнымъ свѣтомъ луны; рыбы съ золотой чешуей.

1908. Дѣтскій уголокъ—тонко очерченные наброски дѣтской жизни. Четырехголосные хоры въ стилѣ Пѣсенъ Карла Орлеанскаго Монтеверде.
1909. Картины для оркестра: „Грустная жига“, „Иберія“ (симфонія яркихъ красочныхъ тоновъ, острыхъ ощущеній южной природы, южной расы, какой то необычайной для Дебюсси насыщенности оркестрового колорита); „Весенніе Хороводы“—вариации на болѣе раннюю тему.
1910. Двѣнадцать прелюдій для фортепьяно: „Холмы“, „Покрывало“, „Дельфійскія танцовщицы“, „Легенда о потонувшемъ храмѣ“, „Дѣвушка съ волосами, какъ лентъ“, „Шаги по снѣгу“ и другія. Старо-французскія баллады для пѣнія.
1911. Прекрасная музыка къ мистеріи д'Аннунціо „Св. Себастьянъ“, возвращающая насъ къ созерцанію Палестрины и раннихъ итальянскихъ мастеровъ.

Всѣ эти произведенія Дебюсси восхищаютъ насъ прежде всего, какъ достиженія чисто художественныя. Рядомъ съ ними композиціи иныхъ даже первоклассныхъ мастеровъ кажутся совершенно лишенными поэзіи, удручающе плоскими. Ибо кто изъ современныхъ музыкантовъ одаренъ яснovidнѣемъ той душевной стихіи, гдѣ все до сихъ поръ казалось таинствомъ, недоступнымъ для творческой фантазіи художника?

Даръ духовидца, пѣжно самоуглубленнаго, въ соединеніи съ изумительнымъ чувствомъ красочныхъ отношеній, присущіе Дебюсси, создали стиль, со всей полнотою обнаружившійся въ „Пеллеасъ и Мелисандъ“. Не знаю, возможно ли прочно обосновать въ теоріи явленіе музыкальнаго импрессионизма, но что послѣдній долженъ быть понятъ именно въ свѣтѣ аналогій съ живописью—подсказываетъ намъ все непосредственное воспріятіе музыки Дебюсси.

Изслѣдуя творчество Дебюсси, необходимо избѣгать обычныхъ приѣмовъ музыкальнаго анализа настолько же, насколько самъ мастеръ на своемъ художническомъ пути преодолеваетъ традиціонныя схемы композиторскаго искусства. Эти схемы отнюдь не были чужды ему въ началѣ дѣятельности, но возникновеніе чисто личнаго творчества сопряжено у Дебюсси съ отказомъ отъ вкусовъ освященныхъ музыкальныхъ завѣтовъ. Даже въ первыхъ произведеніяхъ выступаетъ его вкусъ къ разнымъ ладовымъ построеніямъ, въ корнѣ расшатывающимъ старую гармоническую логику. Весьма характерное тяготѣніе Дебюсси къ новымъ, по ту сторону обычнаго мажора-минора лежащимъ звуковымъ послѣдовательностямъ переходитъ у него даже въ явное злоупотребленіе излюбленной имъ цѣлотноной гаммой (особенно охотно Дебюсси, между прочимъ, примѣняетъ созвучіе изъ всѣхъ тоновъ второй гаммы, встрѣчающееся во второмъ и третьемъ актѣ „Пеллеаса“, въ заключе-

тельной части 'Ноктюрновъ', изъ четырехзвучій же—доминантовый септакордь съ повышенной квинтой).

Не менѣе показательны для Дебюсси и пользование всевозможными паралелизмами, акордами, осложненными 'случайными' нотами, и склонность примѣнять ихъ на простой и двойной педали. Всѣ эти приемы настолько противорѣчатъ законамъ обычнаго звуковаго мышленія, что чисто музыкальный анализъ бываетъ безсилень раскрыть ту внутреннюю логику, на которой зиждется замыселъ художника.

Въ творческой фантазїи Дебюсси всѣ художественныя переживанія преобразуются въ послѣдовательности изысканныхъ гармоній, и весь творческій процессъ для него это выявленіе новыхъ и новыхъ гармоническихъ образованій изъ музыкальной глубины. Такое преобладаніе гармонической стороны надъ остальными возможностями музыкальнаго воплощенія, стремленіе къ пользованію созвучіями, какъ чисто изобразительнымъ средствомъ, глубоко коренится въ самомъ существѣ импрессионистской музыки. Отсюда—своеобразный гармоническій стиль, основанный на красотѣ случайныхъ акордовъ, на неожиданномъ вторженіи гармоническихъ деталей въ первый планъ композиціи, на той 'японской' нѣжности замысла, стиль которой въ современной музыкѣ вѣдомъ одному лишь Дебюсси, а въ искусствѣ слова—немногимъ поэтамъ символистамъ, его учителямъ и вдохновителямъ.

Обращаясь къ формальной структурѣ произведеній Дебюсси, мы касаемся одной изъ интереснѣйшихъ сторонъ его творчества. Самое понятіе 'импрессионизма' какъ бы исключаетъ представленіе о стройномъ зодчествѣ. Дѣйствительно, трудно связать опредѣленные принципы звуковаго строительства съ искусствомъ, столь воздушнымъ и интимнымъ, какъ музыка Дебюсси. Тѣмъ болѣе поражаетъ, при внимательномъ изслѣдованіи, та облуманность, съ какой онъ пользуется всѣмъ для себя цѣннымъ изъ многовѣковаго опыта прошлыхъ поколѣній.

Начнемъ съ ранняго струннаго квартета G-moll (сочиненнаго въ 1893 году), прекраснаго образца контрапунктической изобрѣтательности Дебюсси. Квартетъ построенъ на единственной темѣ, подвергающейся всевозможнымъ измѣненіямъ въ связи съ богатымъ поэтическимъ содержаніемъ отдѣльныхъ частей. По цѣльности строенія, не уступающаго произведеніямъ величайшихъ знатоковъ формы, это—подинный шедевръ камернаго стиля. Тотъ же принципъ тематическаго единства—единства въ многообразіи—мы можемъ прослѣдить и въ 'Ноктюрнахъ', построенныхъ на цѣломъ рядѣ дополняющихъ другъ друга тематическихъ мыслей и фантастическомъ сочетаніи ихъ. Особенно интересенъ въ этомъ отношеніи заключительный эпизодъ 'Празднествъ'.

'Островъ радости', съ мастерской обработкой трехъ прихотливыхъ темъ, безконечная измѣнчивость тематическихъ образованій въ 'Облакахъ' и такія пиршества ритма и великолѣпная полифоническая работа, какія мы встрѣчаемъ во второмъ и третьемъ наброскѣ 'Моря' (опять таки основанныя на принципѣ тематическаго круга т. е. полного циклизма, выражаясь языкомъ музыкальной науки), все это примѣры

удачно найденнаго равновѣсія между глубоко личными настроеніями композитора и логикой музыкальных формъ. И думается, что одинъ изъ наиболѣе необоснованныхъ укоровъ Дебюсси—указаніе на необредѣнность его формы.

Всѣ характерныя черты музыкальнаго письма Дебюсси съ особенной отчетливостью сказались въ „Пелеасъ и Мелисандъ“, этомъ евангеліи современнаго музыкальнаго импрессионизма, и часть ознакомленія мастера съ этой драмой мы признаемъ наиболѣе важнымъ моментомъ его биографіи.

Въ текстѣ Матерлинка нѣтъ опредѣленно выраженныхъ страстей. Объяты стихіей, безпредѣльной и вѣчно темной, человѣческія существа—лишь символы неизреченныхъ словъ. Мы не видимъ лицъ ни Пелеаса, ни Мелисанды, ни Голо, и назначеніе ихъ масокъ—показать то, что создаетъ образъ внутренней, доступной полному выраженію только средствами музыкальными,—ибо стихія музыкальная по природѣ своей призвана раскрыть тѣ дѣйствія, которыя свершаются въ глубинѣ духа и на которыхъ покоится трагическій смыслъ происходящаго.

Необредѣнность драматическаго выраженія у Матерлинка, какъ нельзя лучше, отиѣчаетъ характеру творчества Дебюсси. Точно вырванными изъ жизни, плывущими въ какомъ то свѣтломъ туманѣ, плывущими въ жизнь иную, куда стремится душа самого художника, представляются намъ музыкальные образы оперы. Оркестровая ткань ея сплетена изъ отдѣльных и ѣжныхъ созвучій и отдѣльных мелодическихъ штриховъ. Мѣстами наблюдается тяготѣніе къ разработкѣ руководящихъ мотивовъ. Но мотивы эти, представляющіе музыкальную загадку символовъ драмы (мотивъ брошенной короны, тяжелый мотивъ Голо, мотивъ кольца, мечтательная звуковая линія, сопровождающая Мелисанду, ѣжная, безвольная звуковая послѣдовательность, отражающая обреченность Пелеаса и т. д.), въ общемъ примѣняются лишь какъ чистое звуковое зодчество. Отдѣльныя же сцены, въ которыхъ преобладаетъ музыкально-драматическое напряженіе (конецъ четвертой сцены пернаго дѣйствія, у башни, во второмъ дѣйствіи, Голо и Иниольдъ, Голо и Мелисанда, въ четвертомъ актѣ, убійство Пелеаса), требуютъ чрезвычайно осторожнаго выясненія содержанія мелодическихъ мыслей.

Такое внутреннее равновѣсіе между чисто музыкальной и поэтической (декламационной) стороной—необходимое условіе всякаго художественнаго исполненія „Пелеаса“. Декламационно-вокальная часть оперы въ точности отиѣчаетъ требованіямъ французской рѣчи, освобожденной отъ всякихъ чужеродныхъ вліяній. Ея мелодическій контуръ совершенно сливается съ повышеніями и пониженіями драматическаго діалога. Регистръ ея колеблется въ предѣлахъ небольшихъ интерваловъ, и нерѣдко голосъ долгое время стоитъ на одной и той же нотѣ. Въ этомъ возвратѣ къ идеаламъ чистой музыкальной драмы, идеаламъ Монтеверде и иныхъ музыкальных реформаторовъ возрожденія—заключается подлинная новизна „Пелеаса“...

Быть можетъ, болѣе точныя данныя объ инструментовкѣ композиторовъ возрожденія дали бы намъ возможность сблизить также и оркестровую палитру Дебюсси

съ роскошью красокъ придворныхъ „*dramma per musica*“ великаго кремонскаго мастера. Но, возвращаясь къ сдѣланному нами выше сопоставленію музыкальнаго стиля Дебюсси съ живописью современныхъ импресіонистовъ, мы можемъ установить поразительное сходство въ красочномъ воспріятіи художниковъ кисти и музыканта. Партитура „*Меласа*“ производитъ впечатлѣніе музыкально-декоративнаго панно или ковра, и самому слушателю предоставляется соединить въ своемъ воображеніи сценическую картину со звуковыми арабесками, сопровождающими развитие дѣйствія. Но, разъ отдавшись во власть переливчатыхъ звучностей оркестра, вы окажетесь безсилны освободиться изъ ихъ плѣна. Эта магія звуковъ, то заглушенныхъ и притушенныхъ, то яркихъ и чистыхъ, эта игра красками, основанная на невѣроятномъ утонченіи техники инструментовки, положительно погружаютъ въ какую то сладостную истому. Кое какіе приемы инструментовки какъ бы заимствованы Клодомъ Дебюсси у живописцевъ пуантилистовъ—это принципъ контрастовъ, дополнительныхъ тоновъ, которые даютъ впечатлѣніе, только смѣшиваясь въ воспріятіи слушателя. Подобный „живописный“ смыслъ имѣетъ и его излюбленный приемъ примѣненія заглушенныхъ (сурдиной) валторнъ и трубъ, дающихъ въ такомъ видѣ звучность, приближающуюся къ фаготу и англійскому рожку. Получается иллюзія переходной группы между деревянными и мѣдными духовыми, которая усиливаетъ жуткую атмосферу безплотныхъ призраковъ, ползучихъ тѣней, неземныхъ слезъ и страданій, окутывающую дѣйствіе драмы.

„Я творю свои произведенія сквозь илѣжный туманъ далекихъ воспоминаній“, писалъ о себѣ Дебюсси. Его музыкальное творчество—это мечта о жизни, болѣе тонкой и одухотворенной, которой теперь нѣтъ, но которая, быть можетъ, была когда то... Оживаютъ тѣни далекаго, пришли наряженные въ старый шелкъ придворныя дамы „*Короля-солнца*“, версальскіе парки грустно поникли подъ покровомъ дождя, льетъ слезы у тихаго водоема прекрасная Мелисанда... И Дебюсси волшебнымъ ключемъ отверзаетъ намъ врата въ это царство призраковъ.

Подобно Скрябину, и у него наблюдается тяготѣніе къ нездѣшнимъ, сверхчувственнымъ гармоніямъ, основаннымъ не только на тѣхъ 12 звукахъ, что представлены въ нашемъ условномъ темперованомъ стрѣбѣ. Но плановѣрность разработки этихъ созвучій, стремленіе къ новымъ законамъ звуковой логики, столь характернымъ для автора „*Прометей*“, чужды Дебюсси: его вполне удовлетворяетъ хотя бы ихъ случайное появленіе тамъ, гдѣ это требуется чисто импресіонистскими заданіями.

Невѣдома Клоду Дебюсси и та жестокая внутренняя борьба, которую прошелъ Скрябинъ на пути къ своему послѣднему художническому утверженію. Его мастерство—мастерство увѣренное, основанное на вѣковыхъ завоеваніяхъ чловѣческаго гения. Наслаждаться исключительно новизной его созвучій и красокъ есть только достояніе современниковъ. Для будущихъ же поколѣній имя Дебюсси останется символомъ того благороднаго, тончайшаго ощущенія Красоты, какое французское искусство конца XIX вѣка поставило во главѣ художественной культуры Европы.

СТИХИ

В. Шилейко

АРАБЕСКИ

I

Неоскудѣвшею Рукой
И тварь пустынная богата, —
Есть даже львамъ глухой покой
Въ пещерахъ дальняго Заката.

Живите съ миромъ! Богъ великъ,
Ему открыты дни и миги —
Архангелъ каждый львиный рыкъ
Перомъ записываетъ въ книги.

Трудамъ пустыннымъ мѣры есть,
И если левъ исполнилъ мѣры —
Приходить Ангелъ льва увести
Въ благословенныя пещеры.

И гдѣ всполетъ водометь
Неопалимая долины —
Тамъ Ангелъ тщательный блюдетъ
Святыя львиныя сѣдины.

II

Неживые, легли въ пескахъ —
И ни топота больше, ни молви.
Вѣтеръ только слово промолвилъ —
Неживыми легли въ пескахъ.

Неживые, лежать и ждуть —
Воскресенія, что ли, какого?
Вѣтеръ только вымолвилъ слово —
Неживые, лежать и ждуть.

И упалъ въ сторонѣ одинъ,—
И въ убитомъ — какая тревога!
Онъ хотѣлъ убѣжать отъ Бога —
И упалъ, въ сторонѣ, одинъ.

А другіе простерлись ницъ —
И главы закрывали руками...
Черный коршунъ взмылъ надъ песками —
Но слѣпыми простерты ницъ.

Вѣтеръ даже и пыль съ костей
Закружилъ и унесъ и развѣялъ, —
Вѣтеръ даже и пыль развѣялъ,
Даже мертвую пыль съ костей.

Тлѣныя смерти на вѣчные дни —
И ни топота больше, ни крика!
— Ничего, кромѣ Божьяго Лица —

.....

А въ аду зажжены огни.

III

Какъ орлиныя крылья, раскрылся Корабль,
Завернувшійся въ луны поклялся о Богѣ —
И душа ужасалась на страшномъ порогѣ,
И душа трепетала отъ пламенныхъ ранъ.

Но упавшее сердце молило чудесь,
И дрожащая птица въ упорномъ усильѣ
Забивалась въ травы отъ грозныхъ небесъ,
Гдѣ раскрылись, какъ книга, орлиныя крылья.

ПОДАРОКЪ

Томительно люблю цвѣты,
Старинной, длительной любовью,
Люблю ихъ крѣпкіе листы,
Живущіе зеленой кровью.

Благоговѣя, чуть дыша,
Я разворачиваю свитокъ
Павосскихъ лилій, чья душа —
Благоухающій напитокъ.

Палладій сладостныхъ чудесь,
Сафо, поющая Фаона —
Какой подарокъ! Даже Крезъ
Такимъ не даривалъ Солона.

О, ваза хрупкая моя!
Прими, прошу, гостей блаженныхъ,
Какъ бы иного бытія
Былымъ лучемъ запечатлѣнныхъ.

ВЕЧЕРНЕЕ

Глаза, не видя, смотреть вдаль,
Знакомой болью ноетъ тѣло,—
Какая острая печаль,
Тоска какая налетѣла?

И что случилось?—Все равно,
Самъ позабытъ... Плыветъ дремота...
Но только знаю, что давно,—
Еще вчера,—томило что то.

Не вспомнить, нѣтъ! А день—къ концу:
Уже слуга приноситъ свѣчи,
И теплый сумракъ льнетъ къ лицу—
Сегодня будетъ длинный вечеръ!

Уста Любви истомлены,
Источены ея уборы,
Ея безвинной пелены
Коснулись хищные и воры.

И больно видѣть, что она
Въ пирахъ ликующаго свѣта
Глушимъ виномъ напоена
И ветхой ризою одѣта.

Поеть и тлѣть злая плоть.
Но знаю вѣрой необманной:
Свою любимую Господь
Возвыситъ въ день обѣтованный —

И надъ огнями суеты
Она взойдетъ стезей нестыдной,
Благословеннѣ звѣзды
Въ сиянѣ славы очевидной.

ВОСЬМИСТИШЯ

М. Лозинскому

Его любовь переборолась,
Его восторгъ перегорѣлъ,—
И странно слышать мертвый голосъ,
Зовущій радостный удѣлъ.

Но въ немъ одномъ могу найти
Все, что старинно, что любимое,—
Такъ на полуночномъ пути
Ловлю шаги прошедшихъ мимо.

Въ манерѣ Тютчева

Кругомъ не молкнеть птичій голось—
 А посмотри, какая синь!
 И свѣтъ плодъ, и зрѣть колось,
 Впивая дивную теплынь.

На солнцѣ ключъ бѣжитъ усердный,
 И этотъ зной, и эта тишь—
 Земля, земля! Ты милосердна,
 Ты полной мѣрою даришь.

. . .

Сѣденькій книжный торговецъ
 Толстыя книги раскрылъ,
 Мудростью пыльныхъ пословицъ
 Сѣрое сердце кормилъ.

Такъ утѣшительныхъ мало—
 Только одна и мила:
 ,Если бы молодость знала,
 ,Если бы старость могла!'

. . .

Я не люблю привѣтствій черни
 И пышной жизни не хочу,—
 Брожу по улицамъ вечернимъ,
 Пустыя пѣсни бормочу.

Сурова бѣдная порфира,
 Невелика земная честь,—
 Но у стола богатыхъ міра
 И мѣ, навѣрно, мѣсто есть.

ПИСЬМО О РУССКОЙ ПОЭЗИИ ¹

Н. Гумилевъ



ТИХИ Маріи Лёвбергъ слишкомъ часто обличаютъ поэтическую неопытность ихъ автора. Въ нихъ есть почти всё модернистическія клише, начиная отъ изображенія себя, какъ рыцаря подъ забраломъ, и кончая парижскими кафе, ресторанами и даже цвѣтами въ шампанскомъ. Приблизительность риемъ въ сонетахъ, шестистопныя строчки, вдругъ возникающія среди пятистопныхъ—словомъ, это еще не книга, а только голосъ поэта, заявляющаго о своемъ существованіи.

Однако, во многихъ стихотвореніяхъ чувствуется подлинно поэтическое переживаніе, только не нашее своего настоящаго выраженія. Матеріалъ для стиховъ есть: это—энергія въ соединеніи съ мечтательностью, способность видѣть и слышать и какая то строгая и спокойная грусть, отнюдь не похожая на печаль.

...Я вышелъ какъ то изъ дома
Безъ взрослыхъ совѣтъ одинъ.
Со мною встрѣтились гномы
Въ саду у пестрыхъ куртинъ.

Всѣ съ вѣтками темной ели,
И только одинъ съ жезломъ;
Они смѣлись и пѣли,
И звали меня въ свой домъ.

Такъ звонко они смѣлись,
Какъ будто имъ было смѣшно,
Смѣшно, что они притворились
Веселыми очень давно...

¹ Марія Лёвбергъ. Лукавый странникъ. П. 1915. Ц. 60 к. А. Берманъ. Неотступная свита. Петроградъ. 1915. Михаилъ Долиновъ. Радуга. Петроградъ. 1915. Ц. 75 к. Александръ Корона. Лампа Аладина. Петроградъ. Ц. 1 р. 25 к. Чролли Гунпгмъ. Петроградъ. 1915. Ц. 25 к. Анатолий Пучковъ. Последняя четверть луны. П. 1915. Ц. 1 р. Тихонъ Чуридинъ. Весна послѣ смерти. Москва. 1915. Гр. А. А. Салтыковъ. По старымъ слѣдамъ. Петроградъ. 1915. Ц. 1 р. 25 к. Князь Г. Гагаринъ. Стихотворенія. Петроградъ. 1915. Владиміръ Пруссакъ. Цвѣты на свалкѣ. 1915. Ц. 1 р. Петроградъ.

Нагорный ключь благословенной лѣни!
Я преклонилъ косматыя колѣни...

...и лишь затѣмъ выясняется, что разговоръ идетъ не о человѣкѣ, а о фавнѣ;

Я заколдованъ небылицами,
Я вижу сонъ по волѣ Феба:
Какъ будто розы стали птицами
И быстро улетѣли въ небо!

—въ этой совѣзмѣ не плохой строфѣ слово ‚быстро‘ вызываетъ остро-комическій и, увы, не предусмотрѣнный поэтомъ, эффектъ;

Увы, не помню майской даты,
Весь день валяюсь какъ чурбанъ...
.....
Твой бѣлый мраморъ розами увить
И дѣвню связаны четыре тумбы...

Я совѣзмѣ не выбиралъ, и почти въ каждой строфѣ есть что нибудь подобное. И въ этомъ морѣ промаховъ тонуть дѣйствительно удачныя строфы, показывающія, что не поэтомъ назвать Долинова нельзя:

...Или въ сырой тѣни боскетовъ,
Съ любимой дѣвшкой вдвоемъ,
Читаетъ признанныхъ поэтовъ,
Глядясь въ глубокій водоемъ...

Книга Александра Корона прежде всего производитъ впечатлѣніе большой беззащитности. Называется она ‚книгою пѣсенъ‘. Въ первыхъ же двухъ стихотвореніяхъ знаменитая пушкинская рѣма ‚Зарема—гарема‘ повторяется пять разъ. Въ пѣсняхъ Суламиѣи переложенія изъ ‚Пѣсни Пѣсней‘ смѣшаны съ собственными стихотвореніями. Почти все остальное слишкомъ откровенно навѣяно Пьеромъ Луисомъ и ‚Александрійскими Пѣснями‘ Кузмина. Эпитеты случайны и неряшливы, о любви къ звуковой сторонѣ слова итъ и помину, и все таки тамъ, гдѣ поэтъ выходитъ за предѣлы надуманныхъ темъ о свободной любви и смѣлыхъ моряхахъ, онъ обнаруживаетъ, если не индивидуальность, то во всякомъ случаѣ талантъ:

Нарциссъ

Почему, влюбленный юноша,
Ты стремишься къ берегамъ рѣки,
Гдѣ холодный вѣтеръ, въ часъ полуденный,
Залетаетъ въ тростники.

Почему, влюбленный юноша,
 Къ одиночеству склоняясь, ты спишишь.
 Неуклонно къ одиночеству
 Съ птицей легкою летишь.
 Почему, склоняясь въ одиночествѣ,
 Надъ водой прозрачною кого то ждешь.
 Въ непонятное влюбленный юноша,
 Ты поешь и не поешь.

Это стихотвореніе показываетъ, что пѣвучая сила у Александра Корона есть, но она появляется только тамъ, гдѣ онъ не заставляетъ ее служить чужимъ образамъ и мыслямъ.

Въ стихахъ Чролли есть и легко достижимая пѣвучесть и эффектность, но приближительность эпитетовъ и условно-красивые образы. Они, безусловно, стоятъ на среднемъ уровнѣ того, какъ можно теперь писать стихи. Однако, изъ этого не слѣдуетъ, что такъ пишутъ многіе. Одни дѣбно частыхъ неудачъ стремятся къ большому своеобразію и значительности, другіе, не будучи въ силахъ достичь и этого уровня, ударяются въ крайность новыхъ теченій, чтобы хоть какъ нибудь замаскировать свое безсиліе. Стихи Чролли совсѣмъ не плохи, они только безнадежно-неинтересны, какъ что то уже давно слышанное, и не отъ Брюсова или Блока, а отъ ихъ случайныхъ подражателей. Такимъ портамъ, какъ Чролли, надо ждать какого нибудь сильнаго потрясенія, большой радости или печали, многозначительной встрѣчи, чтобы ихъ косный языкъ научился своимъ словамъ, чтобы ихъ скованная душа создала себѣ дѣйствительно дорогой ей міръ. А до тѣхъ поръ ихъ удѣлъ—ученически-правильные перепѣвы, какъ, напримѣръ:

Приплытье корабля

Его пьянилъ восторгъ открытій и паденій,
 И бурь, и битвъ, и бѣдъ въ невѣдомомъ краю,
 И въ море звалъ его покою чуждый геній,
 И дерзко вспѣнулъ онъ покорную струю.
 О, что за смертный бой, какіе стоны, скрипы,
 Трескъ мачтъ и парусовъ онъ въ безднахъ пережилъ,
 Послѣднія мольбы, задушенные хрипы
 И яростный напоръ неукротимыхъ силъ!

Анатолій Пучковъ—отличный образчикъ не-поэта. Ему рѣшительно нечего сказать, и онъ путается въ словахъ и ритмахъ, какъ въ какихъ нибудь крѣпкихъ тенетахъ. Въ его стихахъ трудно разобрать, гдѣ кончается метафора, гдѣ начинается недоразумѣніе. Самые рѣдкія, самые звучныя рѣзмы въ нихъ становятся тусклыми, какъ

„розы—грезы“. Въ книгѣ часто встрѣчаются футуристическія словечки, одинъ изъ отдѣловъ опредѣленъ, какъ вторая тетрадь „Русскихъ Символистовъ“. Но не будемъ гадать, кто онъ, футуристъ или символистъ. Его стихи въѣ этихъ опредѣленій, потому что, прежде всего, не принадлежать къ поэзіи.

Стихи Тихона Чурилина стоятъ на границѣ поэзіи и чего то очень значительнаго и увлекающаго. Издавна повелось, что пророки вкладываютъ въ стихи свои откровенія, моралисты—свои законы, философы—свои умозаключенія. Характеренъ фактъ, что почти всѣ сумасшедшіе начинаютъ писать стихи. Всякое дѣльное или просто своеобразное міроощущеніе стремится быть выраженнымъ именно въ стихахъ. Причины этого было бы слишкомъ долго выяснять въ этой короткой замѣткѣ. Но, конечно, это стремленіе въ большинствѣ случаевъ не имѣетъ никакого отношенія къ поэзіи.

Тихонъ Чурилинъ является счастливымъ исключеніемъ. Литературно онъ связанъ съ Андреемъ Бѣлымъ и—отдаленнѣе—съ кубо-футуристами. Ему часто удается повернуть стихи такъ, что обыкновенныя, даже истертые слова приобрѣтаютъ характеръ какой то первоначальной дикости и новизны. Тема его—это человѣкъ, вплотную подошедшій къ сумасшествію, иногда даже сумасшедшій. Но въ то время какъ настоящіе сумасшедшіе безсвязно описываютъ птичекъ и цвѣточки, въ его стихахъ есть строгая логика безумія и подлинно бредовые образы.

Побрили Кикапу—въ послѣдній разъ.

Помыли Кикапу—въ послѣдній разъ.

Съ кровавою водою тазъ

И волосы его

Куда съ?

Вѣдь вы сестра?

Побудьте съ нимъ хоть до утра...

Тема самоубійства, какъ возможность уйти отъ невыносимаго страданія жизни тоже привлекаетъ поэта. Ей онъ обязанъ лучшимъ стихотвореніемъ въ книгѣ:

Конецъ клерка

Перо мое, пиши, пиши.

Скрипи, скрипи, въ глухой тиши.

Ты, вѣтеръ осени, суши

Соль слезъ моихъ—дыши, дыши.

Перо мое, скрипи, скрипи.

Ты, сердце, силы всѣ скрѣпи.

Скрѣпись, скрѣпись. Скрипи, скрипи,

Перо мое, мнѣ вещь купи.

Веселый часъ и мой придетъ—
 Уйду наверхъ, кромѣшный кротъ,
 И золотой, о злой я мотъ,
 Отдамъ—и продавецъ возьметъ.
 Возьму и я ту вещь, возьму,
 Прижму я къ сердцу своему.
 Тихонько, тихо спускъ сожму,
 И обрѣту покой и тьму.

Хочется вбрить, что Тихонъ Чурилинъ останется въ литературѣ и примѣнитъ свое живое ощущеніе слова, какъ матеріала, къ менѣе узкимъ и специальнымъ темамъ.

Князь Г. Гагаринъ—это какой то усовершенствованный Ратгаузъ. Неужели же наряду съ другими традиціями существуетъ традиція бездарности, бессилія умственного и поэтического? И неужели эта традиція продолжаетъ выдавать себя за какую то пресловутую „старую школу“?

У князя Г. Гагарина стихъ пѣвучѣ, темы разнообразиѣ, чѣмъ у его прототипа, но такъ же главные части каждаго предложенія составляютъ совершенно пустыя по содержанію метафоры. Никакой внутренней связи между словами нѣтъ, они держатся только потому, что напечатаны одно за другимъ. Запомнить ихъ возможно только, если закрыть уши ладонями и зубрить, зубрить, какъ когда то зубрили гимназисты. А вѣдь извѣстно, что легкая запоминаемость стиховъ—одинъ изъ безспорнѣйшихъ признаковъ ихъ достоинства.

Мысли мои—безпокойное море;
 Съ гранями жизни въ немолчномъ раздорѣ
 Бьется и стонетъ прибой.
 Скалы нагія, безплодные кручи,
 Вы породите мнѣ откликъ созвучій,
 Откликъ пучины морской.

Я привелъ это стихотвореніе цѣликомъ, чтобы меня не упрекнули въ голословности.

Гр. А. А. Салтыковъ, должно быть, очень пріятный собесѣдникъ. Онъ много читалъ, путешествовалъ, бесспорно ученъ. Въ крайнемъ случаѣ, мы могли бы отъ него ждать книги путевыхъ впечатлѣній, изслѣдованій о древне-италійской религіи, наконецъ, даже повѣсти, милой своей старомодной сентиментальностью. Но ему совсѣмъ не слѣдуетъ писать стихи. Онъ безпомощно пугается въ размѣрахъ и римахъ, его выраженія неловки, и мысли жидки въ стальной бронѣ сонетовъ, его излюбленной формы. Онъ не можетъ обходиться безъ клише, и его клише—самыя истертыя, самыя унылыя.

...У берега лишь шумъ... пустынно; одинока,
Тиха морская даль... Плынуть туманы тамъ.
И море и земля задумались глубоко:
Ривьера свѣтлая отдалась тихимъ снамъ.

Кажется трудно достичь большей мѣры неблагозвучности рѣчи и невыразительности образа.

Наиболѣе интересный отдѣлъ въ книгѣ, 'Святой годъ', написанный въ формѣ сильно упрощеннаго вѣрика сонетовъ, посвященъ описанію религіознаго значенія двѣнадцати мѣсяцевъ. Но для чего то авторъ заставляетъ ихъ рекомендоваться самимъ, что всегда нѣсколько комично. Къ тому же рекомендуются они на какой то дикой помѣси русскаго и латинскаго:

Я—Iuno Sospita... я—Iuno Populona...
Iuturna Януса и вѣстѣ Dea bona—
Я Марса Nerio, я Фауна раннихъ дней'...

Никакой комментарий не заставитъ такіе стихи показаться поэзіей. Книга гр. А. А. Салтыкова—недоразумѣніе, произошедшее отъ того, что у насъ такъ мало понимаютъ сущность и предѣлы поэзіи.

Если вспомнить андреевскій рассказъ 'Въ туманѣ', намъ многое прояснится въ стихахъ Владиміра Прусска. Безъ этого непонятно, почему онъ ломается, представляя то сноба сквернаго пошиба à la Игорь Сѣверининъ, то опереточнаго революціонера, то доморощеннаго философа, провозглашающаго, что искусство выше жизни, и наполняющаго свои стихи именами любимыхъ авторовъ. Почему онъ не пишетъ о продуманномъ, а не о придуманномъ, если хочетъ быть поэтомъ, а не флибустьеромъ въ поэзіи—а кажется онъ дѣйствительно этого хочетъ? Помимо неврастеничности, жидкости и слабости духа, неспособности выбирать и бороться за выбранное, качествъ, общихъ съ героемъ Андреева, у Владиміра Прусска есть какъ будто мысль, очень распространенная у молодыхъ поэтовъ и крайне для нихъ губительная—желаніе быть не такимъ, какъ другіе, пусть мельче и пошлѣе, только не какъ другіе. Но, увы, только пройдя общій для всѣхъ людей путь, можно обрѣсти свою индивидуальность, и нѣтъ такого смраднаго закоулка мысли, гдѣ бы уже не сидѣлъ какой нибудь шевелиющій усамы мыслитель-тараканъ.

Свалка?—сколько угодно свалокъ въ литературѣ. Обольщеніе гимназистокъ—и столько гимназистокъ то не наберется, сколько ихъ обольщали въ стихахъ и прозѣ. Веселыя прогулки съ проститутками воспѣвались сотни разъ. Все это кажется новымъ только оттого, что легко забывается. Какіхъ нибудь три, четыре года, какъ появился эго-футуризмъ, а какимъ старымъ и скучнымъ онъ уже кажется. Владиміру Прусску надо сперва разсѣять въ своихъ стихахъ туманъ шаблона, чтобы о немъ можно было говорить, какъ о поэтѣ.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ИСКУССТВО И ВОЙНА

Снова дѣльный рядъ художественныхъ предприятий на нужды войны. Самое выдающееся изъ нихъ—Выставка памятниковъ русскаго театра изъ собранія Л. И. Жевержеева, въ пользу лазарета школы народнаго искусства, устроенная въ художественномъ бюро Добычиной и продолжавшаяся всего двѣ недѣли. Была выставлена только часть (тѣмъ не менѣе около 1300 №№) обширной театральной коллекціи Л. И. Жевержеева, задававшаяся дѣлью собирать главнымъ образомъ все, что относится къ живописно-театральному искусству. Собрание, конечно, не можетъ притязать на строгую художественность въ виду того, что за малыми исключениями только въ послѣднее время начали работать для театра подлинныя художники. Выставка представляла выдающійся интересъ историческій и художественный, несмотря на неполноту и пробѣлы въ собраніи. Не представлены, напримѣръ, въ отдѣлахъ стараго театрального искусства, знаменитый Гонзаго, Роллеръ, новаго — Бакстъ, Врубель, Головинъ, К. Коровинъ, Кустодіевъ. Въ собраніи—только двѣ работы Бочарова. Старѣйшіе эскизы декорацій въ коллекціи относятся къ 20-мъ и 30-мъ годамъ прошлаго столѣтія. Пропуски и пробѣлы въ XVIII в. пришлось заполнить, правда, очень интересными, старинными изданиями, объявленіями, афишами и проч. (по части изданій вообще было немало интереснаго въ витринахъ). Довольно полно была представлена наша декораціонная школа вто-

рой половины XIX ст. разными работами учениковъ Шишкова, Бочарова, работающихъ въ наши дни декораторовъ императорскихъ театровъ, вродѣ Аллегри, Ламбина, представленнаго даже съ излишней полнотою, и др. Въ то же время неполно, но довольно ярко было представлено и ремесленное теченіе въ эскизахъ декорацій для оперетокъ и въ «лейфертовщинѣ» (многочисленныя работы и макеты извѣстной мастерской). Въ новѣйшемъ отдѣлѣ—такія выдающіяся постановки, какъ «Пушкинскій спектакль» Александра Бенуа и «Бѣсы Добужинскаго въ московскомъ Художественномъ театрѣ, эскизы декорацій Рериха, неизвѣстные до сихъ поръ эскизы къ «Рогнѣдѣ Сѣрова, работы Анисфельда, Вилибина, Калмакова, Судейкина, Шервашидзе, Школьника, футуристовъ Малевича (постановка «Побѣды надъ солнцемъ»), Татлина (очень интересные рисунки къ «Царю Максимилиану») и др. Любопытно, какъ эскизы костюмовъ—отъ наивнодилетантскихъ работъ Всеволожскаго, увражныхъ Пономарева и др.—дошли до современныхъ, выявляющихъ самостоятельную художественную дѣятельность и нервѣко, какъ у Бенуа и Добужинскаго, дающихъ сценическіе типы. Въ общемъ получилась, хотя и неполная, но чрезвычайно интересная картина эволюціи театральной живописи и блестящаго ея современнаго расцвѣта.

Союзъ «Артистъ-солдату» организовалъ въ фойе Музыкальной драмы постоянную выставку картинъ съ тѣмъ, чтобы третья часть денегъ

за проданные картины поступала в пользу союза. Къ сожалѣнію, достоинство выставленныхъ произведеній въ большинствѣ столь же невысоко, какъ и достоинство театральной живописи въ этомъ театрѣ. Между тѣмъ, мысль сама по себѣ удачна.

Вѣсто того, чтобы хоронить свои работы въ мастерскихъ или продавать за безцѣнокъ картиннымъ торговцамъ, художники могли бы съ успѣхомъ устраивать постоянныя выставки своихъ непроданныхъ работъ въ фойе различныхъ театровъ...

На художественный аукціонъ, устроенный въ Обществѣ поощренія художествъ въ пользу еврейскаго комитета помощи жертвамъ войны, поступили многочисленныя пожертвованія произведеніями отъ самыхъ различныхъ художниковъ. Въ немъ участвовали: Альтманъ, Анисфельдъ, Ариштамъ, Аронсонъ, Александръ Бенуа, Альбертъ Бенуа, Бразъ, Бродскій, Л. Бруни, Бѣлкинъ, Верейскій, Волковъ, Гаушъ, Гинцбургъ, Б. Григорьевъ, Грузенбергъ, Дидерихсъ, Дыдышко, Зарубинъ, Кустодіевъ, Кругликова, Лукомскій, Митрохинъ, Остроумова-Лебедева, Петровъ-Водкинъ, Радаковъ, Рерихъ, Рѣпинъ, Ю. Рѣпинъ, Соринъ, Ходасевичъ, Чехонинъ, Школьникъ, Шлейферъ, Шмерлингъ, А. Яковлевъ и др. Кромѣ картинъ были разные пожертвованные предметы. Аукціонъ далъ свыше 5.000 р.

Часть суммъ, вырученныхъ отъ продажи картинъ на двухъ аукціонахъ, устроенныхъ Общиной художниковъ также въ Обществѣ поощренія, пошла въ пользу бѣженцевъ.

Находящійся сейчасъ въ Парижѣ Бакстъ долженъ былъ письмомъ въ редакцію газеты 'Рѣчь' протестовать противъ возмутительной выходки давно уже травищей художника газеты 'Русское Знамя', гдѣ было сообщено, будто бы онъ по заказу Фердинанда болгарскаго написалъ какую то антипатріотическую картину. Прелестные нравы у нашихъ 'патріотовъ'...

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

Устройство выставокъ рисунковъ и эстамповъ въ Академіи Художествъ при известной системѣ можетъ сдѣлаться интереснымъ предприятиемъ. Думается, главное значеніе на нихъ долженъ имѣть ретроспективный отдѣлъ, знакомящій публику съ тѣми богатствами старой русской графики, какими полна академическая бібліотека. На настоящей выставкѣ этотъ отдѣлъ посвященъ Г. Г. Чернецову, скончавшемуся 50 лѣтъ назадъ, до сихъ поръ еще неодоленному, но очень привлекательному художнику, въ графикѣ котораго такъ любопытно сочетаніе строгой старо-академической школы съ жизненностью непосредственныхъ и притомъ любовныхъ наблюденій окружающаго. Выставлено болѣе 70 произведеній художника, въ томъ числѣ замѣчательныя по положенному на нихъ труду, 'прорисы' съ картины 'Парадъ на Царидыномъ Лугу' и очаровательная 'Панорама С.-Петербурга', детальнѣйшимъ образомъ и въ то же время тонко-художественно нарисованная съ лѣсовъ Александровской колонны. Въ композиціяхъ, весьма сложныхъ по количеству фигуръ (иногда очень маленькихъ), также—мельчайшая детальность и въ то же время натуральная оживленность групп. Очень интересны отдѣльные портретные наброски современныхъ художнику знаменитостей. Весь отдѣлъ, дополненный ранними и академическими работами, рукописями, письмами и пр., составленъ умѣло и любовно. Не великъ, случаенъ, но хорошъ и отдѣлъ иностранной графики, гдѣ встрѣчаются такія имена, какъ Бренгвинъ, Каррьеръ, Лепранъ, Ленеръ, Рафаелли, Стейнленъ и др. Также не великъ, но, къ сожалѣнію, слабъ отдѣлъ 'Русскіе художники' (современные), гдѣ можно выдѣлить только работы: Фалилеева, Ноаковского, Шиллинговскаго, Дедла Вось-Кардовской, Качуры-Фалилеевой, и некоторыхъ послѣдователей 'Мира Искусства', представители котораго и вообще многіе наиболѣе выдающіеся современные рисовальщики и графики отсутствуютъ. Повидимому, этому отдѣлу на академическихъ выставкахъ рисунковъ и эстамповъ суждено быть тощимъ и однобокимъ.

— На этот раз представляет интерес XXIV выставка Петроградского общества художников, благодаря ряду некоторых старых работ, главным образом, акварельных, покойного Константина Маковского, показывающих, до какой степени он был умным, интересным и виртуозным в непосредственных этюдах и эскизах. Таковы на выставку пейзажные этюды акварелью, этюд 'Кормление нищих', эскиз 'Перенесение священного ковра в Каир', 'Базарь в Тифлисе' и др. На выставку только 110 работ, ничтожное число из общего количества произведений покойного, возможно полная выставка которых была бы желательна. Зато какое богатое убожество кругом в произведениях других участников выставки, мѣстами, впрочем, увеселяющих публику безграмотными курьезами исполнения и жалкой наивностью 'замыслов'.

— На закрывшейся выставку 'Миръ Искусства' продано картинъ на 12 тысячъ рублей, причемъ Л. В. Собиновымъ приобретены произведения Чехонина, Е. Лансере, Бѣлкина и Бразя. На московскую выставку Общества отправлено всего 250 произведений, число которыхъ въ общемъ свыше 400. Въ Москвѣ будутъ выставлены не бывшіе на петроградской выставкѣ военные этюды Е. Лансере и Добужинскаго, работы Сомова, Грабаря, Коленкова, Сарьяна. Выставка продлится съ 26 декабря по 28 января. Члены комисіи по покупкѣ картинъ для общества имени Куинджи приобрѣли на выставкѣ 'Миръ Искусства' этюдъ Кустодіева за 100 р., на выставкѣ Стабровскаго картину 'Бѣлая ночь' за 300 руб. и 'Домъ особнякъ' за 150 р., на ученической выставкѣ была намѣчена для приобретѣнія картина Мочалова. Собрание Академіи не согласилось со своимъ Совѣтомъ и весьма благообразно отказало въ приобретѣніи съ ученической выставки конкурсныхъ произведений — 'Вагъ', 'Патріархъ Никонъ' и еще двухъ. Не начало ли это общаго воздержанія академическихъ комисій отъ приобретѣній художественнаго хлама съ выставокъ? Въ добрый часъ!

На конкурсѣ плакатовъ и обложекъ для выставки рисунковъ и эстамповъ въ Академіи

Художествѣ поступило 23 проекта плакатовъ и 17 обложекъ. Преміи присуждены: за плакаты—Соломонову и Криммеръ, за обложку—Таленоровскому.

Приемъ произведений на передвижную выставку въ Москвѣ закончился 1 декабря. По слухамъ, въ выставкѣ будетъ участвовать Малавинъ. Передвижниками рѣшено устроить въ 1916 году выставку этюдовъ и эскизовъ.

— Въ отчетѣ, представленномъ И. Е. Грабаремъ московской думѣ о законченной повои развѣскѣ картинъ въ Третьяковской галереѣ, высказанъ планъ этой развѣски. Во второмъ этажѣ какъ бы проходить процессъ развитія русской живописи отъ иконы и живописи XVIII ст. до 'Мира Искусства', причемъ выдающимся художникамъ посвящены отдѣльныя залы. Въ нижнемъ—собраны произведения художниковъ второстепенныхъ или не имѣвшихъ опредѣленного національнаго лица, а также не укладываемыхся въ органическій процессъ развитія русской живописи, каковы, напр., А. Ивановъ, Ге, Полѣновъ, Верещагинъ... Кн. С. А. Щербатовъ извѣстилъ московскую городскую думу и совѣтъ Третьяковской галереи, что выходить изъ состава членовъ попечительнаго совѣта, вслѣдствіе нарушеній устава, допущенныхъ, по мнѣнію кн. Щербатова, попечителемъ галереи И. Грабаремъ въ вопросѣ о приобретѣніи художественныхъ произведений для галереи.

— У насъ еще не были отмѣчены послѣдніе приобретѣнія Русскаго музея Александра III. Съ весны поступили: картины Е. Лансере 'Движеніе отряда на Бардускія высоты' и 'Старшій урядникъ Ляинъ', одна изъ первыхъ работъ Айвазовскаго, большая рѣдкость—портретъ мужчины работы миниатюриста П. С. Росси (1761—1831 г.), посмертный даръ бар. Н. Н. Врангеля—работа Алексѣева-Сыролянскаго (портретъ художника и его жены) и 'Мастерская художника Хруцкаго' (приобрѣтенъ также фамильный портретъ этого художника, который, слѣдовательно, полно представленъ въ музей), 2 акварели А. Брюллова, изображающія базилику св. Павла за стѣнами Рима, 2 рисунка Тончи, картина Смирнова - Барченкова. Музеемъ предно-

ложено организовать отдѣлъ современной русской графики. Вопросъ обсуждался администраціей и хранителями музея при участіи извѣстныхъ художниковъ-графиковъ: Билибина, Е. Лансера, Митрохина, Нарбута, Чемберса, Чеховина, Шерлеманя. Предполагается также періодическое изданіе 'Извѣстій' художественнаго отдѣла музея.

— Находящійся сейчасъ на войнѣ коллекционеръ С. П. Крачковскій рѣшилъ пожертвовать свою коллекцію музею, устриваемому Н. К. Рерихомъ при школѣ Общества поощренія художествъ. Коллекція ровно подобрана и состоитъ главнымъ образомъ изъ небольшихъ произведеній художниковъ 'Мира Искусства'. Есть очень хорошія работы Сѣрова, Сомова, а также Рѣпина и др.

— Е. Е. Лансеру утверждёнъ дѣйствительнымъ членомъ Академіи Художествъ, столь удачно, такимъ образомъ, пополненной новымъ подлиннымъ дѣятелемъ искусства.

— Между министерствомъ двора и Академіей Художествъ завязалась переписка по поводу выдѣленія изъ министерства Московскаго училища живописи, ваянія и зодчества въ вѣдѣніе министерства торговли и промышленности, на чемъ послѣднее настаиваетъ. Министерство двора, ссылаясь на то, что оно имѣетъ предѣльный, закрѣпленный бюджетъ, поднимаетъ вопросъ и о выдѣленіи самой Академіи въ особое вѣдомство. Ни съ тѣмъ, ни съ другимъ Академія не согласна. Вѣроятно, мы болѣе подробно займемся этимъ вопросомъ.

— Въ члены-сотрудники Академіи Художествъ избранъ художникъ П. В. Безродный за заслуги при постройкѣ русскаго павильона въ Венеціи, по устройству русскаго отдѣла на выставкѣ 1914 г. и перевезенію произведеній русскихъ художниковъ въ Римъ. Въ комисію по исправленію живописи въ московскомъ храмѣ Христа Спасителя вмѣсто отказавшагося Касаткина избранъ М. Нестеровъ. Конкурснтамъ академическихъ архитектурныхъ мастерскихъ предложена тема 'Дождь для инвалидов'.

— Въ обществѣ архитекторовъ-художниковъ былъ поднятъ вопросъ о програмѣ лекцій по садовой архитектурѣ и скульптурѣ. В. Я. Кур-

батовымъ былъ сдѣланъ краткій, иллюстрированный снимками, обзоръ дожившихъ до насъ знаменитыхъ старинныхъ садовъ и парковъ и предложена схематическая програма. Какъ извѣстно, Академія сочла излишнимъ введеніе этого курса, какъ входящаго въ курсъ планировки городовъ. Въ Обществѣ также были разногласія по поводу того, гдѣ (т. е. въ какихъ учебныхъ заведеніяхъ) долженъ быть введенъ этотъ курсъ, въ виду необходимости еще спеціальныхъ научныхъ познаній въ области геологіи, ботаники и пр. Въ концѣ концовъ, все дѣло было передано въ комисію. Между тѣмъ это вопросъ очень жизненный и насущный.

— Въ Обществѣ имени Кунджи подняты вопросы объ учрежденіи кассы взаимопомощи русскихъ художниковъ, по образцу существующихъ литературныхъ кассъ, и объ организаціи Общества для защиты авторскихъ правъ художниковъ. Намѣренія благія, такъ же, какъ и намѣреніе открыть магазинъ художественныхъ принадлежностей, гдѣ цѣны были бы нормированы.

— Въ програму курса школы Общества поощренія художествъ введенъ спеціальныи классъ методики рисованія для подготовки преподавателей въ низшихъ учебныхъ заведеніяхъ. Дирекція школы уже увѣдомлена городской комисіей по народному образованію, что лица, прошедшія этотъ классъ, будутъ приниматься городомъ на должности преподавателей.

— 29 ноября подъ предѣлительствомъ М. М. Винавера состоялось учредительное собраніе Еврейскаго общества поощренія художествъ. Въ составъ правленія вошла, кромѣ предѣлителя, Аронсонъ, Бродскій, Гевирць, Гинцбургъ, Лявницъ и др. Цѣль Общества — развитіе пластическихъ искусствъ среди евреевъ. Общество имѣетъ право устраивать выставки, открывать курсы по искусству и мастерскія для художниковъ, собирать и изучать предметы еврейскаго искусства, объявлять конкурсы и выдавать стипендіи евреямъ-художникамъ. Предположены отдѣленія въ другихъ городахъ.

— 15 декабря, въ полугодовой день кончины барона Н. Н. Врангеля, Обществомъ защиты

и охраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старинъ было устроено чествованіе памяти покойнаго. Днемъ была отслужена панихида въ церкви св. Пантелеймона, а вечеромъ состоялось чрезвычайно торжественное и многолюдное собраніе въ маломъ конференцъ-залѣ Академіи Наукъ. Съ рѣчами, прекрасно характеризовавшими личность и дѣятельность покойнаго, выступили П. П. Вейнеръ, С. Л. Бертенсонъ, А. Ф. Коня, В. А. Верещагинъ, Александръ Н. Бенуа, С. Ф. Ольденбургъ и кн. С. М. Волконскій.

Ранѣе на одномъ изъ собраній у барона Н. В. Дризенъ былъ устроенъ вечеръ, посвященный памяти бар. Н. Н. Врангеля, гдѣ съ сообщеніями выступили С. Л. Бертенсонъ, гр. В. П. Зубовъ и А. Ф. Коня.

— Приводимъ росписаніе лекцій въ Институтѣ исторіи искусствъ гр. В. П. Зубова: Д. В. Айналовъ — 'Древне-русское искусство', О. Ф. Вальдауеръ — 'Исторія греческой вазовой живописи', В. Т. Георгіевскій — 'Исторія русской живописи — Новгородскій періодъ', гр. В. П. Зубовъ — 'Лаврентій Великолѣпный и искусство Флоренціи' и художественно-историческій семинарій 'Орнаментъ возрожденія и бароко', В. Я. Курбатовъ — 'Исторія русскаго бароко', В. Н. Ракинъ — 'Элементы готики', Л. А. Шмидтъ — 'Старо-фламандская живопись'. Кромѣ того, открытъ практической курсъ рисованія. Библіотека института открыта ежедневно отъ 2 до 7 ч. веч.

— Въ день 25-лѣтія своей литературно-художественной дѣятельности. 10 декабря, Н. К. Рерихъ не присутствовалъ въ Петроградѣ. Тѣмъ не менѣе, имъ было получено много адресовъ и привѣтствій отъ художественныхъ учреждений (Общества поощр. худ., совѣта школы Общества, женскихъ архитектурныхъ курсовъ Е. Ф. Багаевой, комисіи изданій Краснаго Креста и др.), учащихся, редакціи 'Русскаго Слова', частныхъ лицъ, друзей, художниковъ и почитателей.

— Обществомъ архитекторовъ-художниковъ, по порученію л.-гв. Преображенскаго полка, объявленъ конкурсъ на проекты усыпальницы въ оградѣ Преображенскаго собора для павшихъ на войнѣ офицеровъ полка. Срокъ до-

ставки проектовъ въ Академію Художествъ 19 февраля 1916 г. Назначены преміи въ 800, 600, 400 и 300 р. Въ составъ жюри вошли Л. Бенуа, Лялевичъ, Лидваль, Покровскій, Сюзоръ и Щуко.

— Обществомъ архитекторовъ объявленъ конкурсъ на составленіе проектовъ вокзала въ Екатеринбургѣ съ 4 преміями. Срокъ представленія проектовъ 1 февраля 1916 г.

— Только что вышелъ въ изд. 'Шиповника' большой иллюстрированный томъ: Г. К. Лукомскій, 'Памятники старинной архитектуры Россіи, часть первая — Наша провинція'.

— Общиной св. Евгенія вышущено уже шестое изданіе каталога 'Открытыя письма и другія художественныя изданія Краснаго Креста, красиво украшеннаго виньетками и снимками. Дѣятельность издательства цвѣтныхъ 'открытокъ' все ширится (число ихъ доходитъ уже до 6000), а художественныя достоинства ихъ достаточно извѣстны.

— Городской управой отведено мѣсто для памятника К. Д. Ушинскому, по проекту Арносона, въ концѣ Сердобольской улицы, по селю покойнаго наставляетъ на сооруженіе его въ центрѣ города.

† Скончался художникъ К. Н. Сапуновъ, братъ столь преждевременно погибшаго Николая Николаевича, въ послѣднее время исключительно работавшій для Московскаго художественнаго театра.

А. Р—въ.

ОТЧЕТНАЯ ВЫСТАВКА ВЪ АКАДЕМІИ

Архитектурныя работы

Въ этомъ году изъ всѣхъ работъ учениковъ Архитектурнаго отдѣленія, увы, ничего нельзя выдѣлать обращающаго вниманіе индивидуальностью трактовки тѣхъ или иныхъ стилей и формъ или хотя бы техникой. Какъ мы и предполагали,¹ — 'кончится' плеяда талантливыхъ помощниковъ Щуко, Фомина, Таманова

¹ См. въ 'Аполлоуб' прошлыхъ годовъ отзывы о выставкахъ въ Академіи.

и других, пройдет эпоха искания нового классицизма на почве творений Палладио, Скамощи, Гваренги и Томона,—и изсякнет творческий порыв в ученических работах, воспарит снова, хотя и серьезная, но унылая, сухая, академично-робкая манера...

Интересные произведения последних могоканцев, работы конкурентов: проекты на тему 'Университет на четыре факультета в столичном городе'. В этих работах есть еще и своеобразие и добрая начала, следы хорошего влияния на почве итальянских первоисточников. Видно, увражи, приобретенные у букнистов в Риме, Венеции и Венеции успевшими еще до войны съездить за границу конкурентами—Альмедингом, Цинзерлингом, Рудневым, Кракау—пригодились им! Из всех работ—проект Блородова, удостоенный премирования (заграничная поездка), пожалуй, действительно наиболее—1) отвѣчающий тем заданію, 2) гармоничный в общих массах и 3) приятный в выполнении. Прием скромный, но благородный, есть что то от выг в Италиі (напримѣръ, видлы Мадама), но выражена и серьезность учебного характера в облик здания; прелестны многія части, и весь проект очень хорошо нарисован. Нѣтъ здѣсь несносного сухого чертежа линейкой, без всякаго выражения опредѣляемой линіи. Обдуманъ разбѣз; спокойствіе, серьезность и красота — несомнѣнно сочетались в болѣе удачныя, чѣм у других конкурентов, пропорціи.

В проект Руднева—тоже хорошіе завѣты (источники, видно, добраго вкуса и не перифраза, а прямо от оригиналов), хотя онъ нѣсколько безпокоенъ и менѣе гармониченъ в общемъ силуэтѣ. Претенціозна, излишне растянута работа Цинзерлинга. Но если у первого изъ нихъ манера выполнения (положимъ, отъ Гваренги) и черезчуръ смѣла, то части аудиторій, выступающія полукругами на фасадах, удачно выражаютъ характеръ университета. Прекрасны у Руднева—фасад дворовый, вообще, весь дворъ и галереи, и очень обдуманны многія части здания. Видно, авторъ сжился съ проектомъ, проникновенно, съ жаромъ относился къ своей задачѣ. Суха, хотя

очень серьезна, работа Кракау. Есть что то неприятное в пропорціи этажей и оконъ его фасада, но дворы внушительны и картинны. Проект Сырыцева — могучій, римскій, но, право, есть в немъ что то отъ памятника Виктора Эммануила в Римѣ, а это ужъ очень плохо...

Пронгратъ, вѣроятно, отъ небрежной раскраски, еще болѣе романизованный, почти в типѣ классическихъ проектов Grand prix de Rome конца XIX ст., проект Зеллингера. Эти нагроможденія колоннъ едва ли нужны и теперь врядъ ли кого прельстятъ: бумажно все это и какъ то неуютно. Немасштабны аудиторіи, и кому нужна такая безцѣльная высота залъ, колонадъ? Конечно, проект конкурента вѣ рамокъ здания 'кубатуры' и т. п., но рациональны и выразительны должны быть рѣшенія!

Работы Фомичева, Каразина, Любарскаго, Некрасова, Петровскаго и т. п. не выходятъ изъ предѣловъ приличныхъ, грамотныхъ и не обращаютъ на себя особаго вниманія.

Гридинъ, пожалуй, болѣе другихъ примѣчательнъ, но неоригиналенъ. Увлекался строгой формой Палладио, Лукомскій далъ спокойное рѣшеніе в стилѣ Louis XVI... В концѣ концовъ, конечно, оригиналъ (Академію Художествъ) не превзойдешь—и лучше это, чѣмъ такіа потуги, какъ у Цинзерлинга съ его обсерваторіей... Но все же отъ Лукомскаго мы могли ждать чего нибудь если не болѣе оригинальнаго (этой именно черты было мало, вѣдь, и въ акварельныхъ работахъ Лукомскаго), то хоть болѣе живописнаго въ выполнении, болѣе подкупающаго. Лукомскій не далъ ничего, выходящаго изъ рамокъ обыкновеннаго или достойнаго того имени, какое онъ завоевалъ своей художественной дѣятельностью.

Подводя итогъ сказанному, можно опредѣлять общее впечатлѣніе отъ архитектурнаго отдѣла выставки слѣдующими словами: видна хорошая, старательная школа, добрые завѣты и, иногда, художественность въ выполнении, но ничего особа примѣчательнаго, неожиданнаго (подобно поражающей в свое время работѣ Фомина 'Курзалъ') здѣсь не наблюдается. Переплывы уже созданнаго, много 'влияній'; и ни

одного яркаго, индивидуальнаго архитектурнаго таланта!

АРХИТЕКТУРНЫЕ КУРСЫ БАГАЕВОЙ

Темой программы для оканчивающих курсы архитектурныхъ знаній Багаевой въ настоящемъ году были — 'Государственные термы', расположенныя въ столичномъ паркѣ близъ столицы. Зданіе должно быть съ большими бассейнами, предназначенными для состязаній въ плаваніи, съ дълымъ рядомъ ваннъ и спортивныхъ площадокъ. При термахъ — загъ празднествъ, мѣста для хоровъ, для амфитеатра; при загѣ — фойе, ресторанъ, библіотека. Въ общемъ, весьма современное зданіе, а имѣя въ виду наличность назрѣвшей нужды въ такомъ — очень своевременное.

Выполненіе проектовъ, несмотря на трудность задания, удачно: болѣе или менѣе, всѣ проекты недурны. Авторы, конечно, были заражены однимъ характеромъ архитектуры, однимъ настроеніемъ, и всѣ работы, безъ исключенія, выполнены въ одномъ стилѣ — въ римскомъ, съ нѣкоторымъ уклоненіемъ въ сторону палладіанства, ренессанса и даже ампира.

Отбѣтнимъ лучшіе проекты. Прежде всего — работа Карягиной, наиболѣе опытной ученицы. Чувствуется врожденный архитекторъ въ ея произведеніи. Есть масштабность. Авторъ посланъ за границу для усовершенствованія.

Далѣе можно отбѣтить работы Байковой, Джонсонъ, Вейзенъ, Ивановой... Своеобразенъ приемъ плана, хотя, быть можетъ, и не вполне отвѣчающій заданію, въ проектѣ Ивановой. Очень хорошо рѣшеніе плана громаднаго открытаго стадиона.

Приближаясь по типу занятій къ программѣ архитектурнаго отдѣла Академіи Художествъ, курсы готовятъ художницъ. Но задача руководителей на ограничивается сообщеніемъ свѣдѣній собственно художественно-архитектурныхъ, а расширяется также и на то, чтобы создать вполне опытныхъ и знающихъ строителей, хотя нужно сказать, что въ жизни, вѣроятно, специальность будущихъ женщинъ-

архитекторовъ выльется, все таки, въ дѣятельность чисто художественную.

И вотъ, попутно съ преподаваніемъ предметовъ, касающихся эстетики архитектуры такими лицами, какъ Лялевичъ (исторія искусства), Романовъ (исторія русскаго искусства), Макаренко (исторія искусства), читаются спеціально технические курсы, какъ, напр., курсъ испытанія матеріаловъ, вентиляціи, расчетовъ конструкціи, что и подчеркиваетъ это направленіе. Уже такое счастливое соединеніе художника-архитектора со знатокомъ строительнаго дѣла, какое наблюдается въ главномъ руководителѣ курсовъ, В. А. Щуко, обезпечиваетъ проведеніе этихъ задачъ въ жизнь. Особое вниманіе удѣляется внутренней отдѣлкѣ, — рисуютъ съ фотографій памятниковъ старинны. Видное мѣсто занимаетъ композиція: Щуко, Лансере, Вейтенсъ, Тамановъ, Ильинъ, Элкинъ ведутъ этотъ курсъ. Штальбергъ (ордера), наставляя на 'рисовальномъ' черченіи въ противовѣсъ бездушному вычерчиванію, вводитъ новое теченіе въ архитектурную педагогику.

НОВЫЯ ПОСТРОЙКИ ПЕТРОГРАДА

Петроградъ... Но нѣтъ еще Новаго Петрограда. Показавсе тотъ же 'Новый Петербургъ'. Ничего особенно примѣчательнаго! Послѣдворца кн. Абамелекъ-Лазарева на Мойкѣ (интереснаго, впрочемъ, больше обработкой загъ) и банка на Морской — не построено ни одного чѣмъ либо выдѣляющагося зданія. Домъ министерства торговли на Тучковой набережной еще не готовъ; новооткрытые фасады на Гороховой улицѣ, близъ Адмиралтейскаго проспекта — не лучше, а хуже того, что мы видѣли въ этомъ родѣ хотя бы здѣсь же на Гороховой; доходный домъ на Знаменской улицѣ близъ Невскаго, какъ и упомянутый домъ на Гороховой, — все перифразы колоннадъ, однажды уже поставленныхъ, напр., Лидвалемъ (на Азовскомъ банкѣ).

Одинъ-два особняка на Сергіевской, на набережныхъ — унылы, такъ же, какъ и фасадъ дома главнаго казначейства на Фонтанкѣ у Чернышева переулка. Какъ переведешь взглядъ съ тосканскаго ордера колоннъ фасада этого зданія напро-

тивъ, на чудесныя, 'россiевскiя' пропорцiи мини-стерства — становится сразу понятною рабо-дѣнная безпомощность почти всѣхъ нашихъ современниковъ. Ну, хоть бы — какъ у Росси', ну, хоть бы копия, а то хуже, хуже! Недосагаемо болѣе сладостны были пропорцiи у 'стариковъ', безконечно далеко намъ до мощи, величiя, гармонiи, рельефа, какими запечатлѣны фа-сады зданiй, образующихъ Театральную улицу... Какимъ то будетъ новый 'Дворецъ Искусствъ' — 'Выставочное зданiе Императорской Академiи Художествъ'? Пока — одиѣ глыбы кирпича, скелетъ зданiя, основы колоннъ и пере-крытiя...

Новый Пасажъ (домъ графа Шереметева) на Литейномъ, стоившiй жизни чудеснымъ воро-тамъ въ стилѣ барокко — домъ тоже далеко не совершенный. Карнизы сухи, плоски и вяжутся чѣмъ то въ родѣ Louis XVI, а ко-лонны, пилястры, самая разстановка ихъ — не безъ римскаго отбѣнка. И потомъ къ чему эта нелогическая форма кладки камней въ пере-мычкѣ оконъ второго этажа? Зачѣмъ зам-ковый камень подымать, а не опускать — какъ ведетъ законъ, природа и стиль — ниже дру-гихъ камней перемычки? Неудачнаго въ домѣ Мертенса на Невскомъ не слѣдовало копиро-вать. Между прочимъ, мотивы герба, встав-ленные въ композицiю капителей и т. п., едва ли удачны! Въ общемъ зданiе — какъ то при-земисто, придавлено, а детали сухи, и про-порцiи не гармоничны, не 'апетитны'.

Изъ новыхъ перестроекъ внутренняго харак-тера укажемъ, конечно, послѣ чудеснѣйшихъ 'intérieur'овъ въ домѣ кн. Абамелекъ-Лазарева на Мойкѣ, — на залъ, недавно освещенный близъ Кушелевской галереи въ Академiи Ху-дожествъ.

'Памятный' залъ отдѣланъ въ стилѣ empire по проекту архит. В. А. Щуко. Всѣ глѣбныя работы (плафонныя обрамленiя, наличники двери), деревянныя (двери, мебель) — выполнены чудесно, сочно и съ полнымъ проникновенiемъ въ стиль, и въ композицiю у автора, и въ вы-полненiи у мастеровъ. Отличны ярко желтыя плоскости, окаймленныя бѣлоснѣжною глѣбкою. Изъ сооружений церковнаго характера отмѣ-тимъ новую часовню-церковь на Каланши-

ковскомъ пр., построенную архит. Кричвинскимъ въ исковскомъ стилѣ.

Часовня во многихъ отношенiяхъ — лучшее изъ того, что до сихъ поръ было построено въ Петроградѣ въ русскомъ стилѣ.

P.

ЕЩЕ О ВЫСТАВКѢ 'МИРЪ ИСКУССТВА'

Эта выставка этюдовъ и рисунковъ (въ бюро Добычиной) теперь закрылась, но она еще въ памяти у петроградцевъ, а москвичи уви-дять ее только на дняхъ... О ней надо добавить нѣсколько словъ, чтобы закрьнуть въ нашей 'Литониси' отдѣльными 'удачи' ея участниковъ (всего выставлено 40 художниковъ: Б. И. Анисфельдъ, А. М. Аринтамъ, О. Э. Бразъ, Ал. Бенуа, В. П. Бѣлкинъ, Л. Бруни, В. А. Веббъ, Г. С. Верейскiй, Л. Н. Верховская, А. Ф. Гаушъ, Г. Е. Гиндъ, И. А. Гранди, Б. Григорьевъ, А. А. Громовъ, С. Н. Грузенбергъ, М. В. Добу-жинскiй, К. В. Дылышко, Т. В. Жуковская-Ми-клавская, В. Д. Замирайло, М. И. Ивашинова, Н. К. Калмаковъ, Е. С. Кругликова, Б. М. Ку-содiевъ, М. А. Лагорио, Е. Е. Лансере, Н. Е. Лан-сере, Д. И. Митрохинъ, П. В. Митуричъ, Л. А. Ми-хайловская, Е. Нарбутъ, А. Л. Оберъ, А. П. Остроумова-Лебедева, К. С. Петровъ-Водкинъ, З. Е. Серебрякова, О. Н. Третьякова, Н. А. Тырса, Н. Черновъ, С. В. Чехонинъ, О. А. Шарлеманъ, Н. Н. Шмаковъ, А. Г. Якимченко). Неправда ли, любопытный списокъ? Сколько 'новыхъ' художниковъ, никогда какъ будто не выставившихъ. Общество, повидимому, про-должаетъ широко открывать двери, — и это несомнѣнно хорошо, — неопытамъ, подающей надежды молодежи, вплоть до весьма некано-ничныхъ ея представителей... Но почему же этой молодежи почти не слышно въ хорѣ гeрофантовъ? Почему такъ случайно почти все ею выставленное, такъ незначительно, что съ трудомъ отыскиваешь произведенiя новыхъ авторовъ, рядомъ съ работами 'стариковъ'? Одно изъ двухъ: либо творчество г. г. Веббъ, Верейскаго, Верховской, Жуковской, Гиндъ и др. еще слишкомъ ничтожно (тогда стоило ли выставять?), либо устроители выставки не

судьи выбрать наиболее яркого... из покровительственного благоразумия, что ли? Я считаю такой способ 'впускать' в свою среду начинающих—неправильным. Надо 'впускать' или на равных правах, или никак, а поощрение 'высоко, с оглядкой на княгиню Марью Алексеевну, право, ни к чему.

Все же и среди 'молодых' есть два художника, безусловно останавливающих наше внимание. Это—Митурич и Тырса, о которых было уже упомянуто в предыдущей заметке. Оба—превосходные рисовальщики, и даже больше того: несмотря на молодость—яркие мастера рисунка. Именно мастерством, красивым лаконизмом штриха, выразительностью светотени пленительны этюды Митурича и Тырсы. У каждого—своя, уже определенная, манера (первый тяготеет к 'плоскостному' и живописному наброску, немного в японском вкусе, второй—к трехмерному построению формы, строгой и самодовольной, с заметным уклоном в сторону кубизма), но манерности, в плохом смысле, нет ни у того, ни у другого. Манерность—всегда результат застывшей техники, найденного шаблона, самодвольной ловкости руки, а эти опасные признаки, к счастью, здесь отсутствуют; наоборот, постепенное совершенствование приема и вдумчивое изучение природы, наблюдаемая в этих рисунках, дают основание думать, что творческие пути Митурича и Тырсы, столь разные и одинаково обещающие, продолжатся, и повод говорить о них представится нам еще не раз¹.

Переходя к художникам, уже давно завоевавшим себе имя, хочется еще раз упомянуть сочувственно об очень живописных этюдах Анисфельда—Ponte Rialto, лошади на San-Marco (в каталоге напрасно тиснуты: Ponte и St. Marko!), эскиз декорации к 'Волшебному озеру' и др.; о трех гуашах Калмакова, (два Георгия Победоносца и Ангел карающий), очень удавшихся автору декоративным замыслом; об эскизах росписей и одной иллюстрации ('Елка'—на иконную тему) Чехонина;

¹ Некоторые из этих этюдов будут воспроизведены в январской книжке 'Аполлона' в наступающем году.

о превосходных, как всегда, карандашных эскизах Бориса Григорьева (его же работы малом удовольствием значительно меньше, хотя и в них несомненно есть трепет таланта)...

По правде говоря, все остальное не выходит из рамок уже приглядевшегося на выставках 'Мир Искусства', хотя и не слишком характерного материала. Ничего нового ни об Александрѣ Бенуа, ни о Гаушѣ, ни о Добужинскомѣ, ни о Лансере, ни о Петровѣ-Волкинѣ не сказали нам выставленные ими нынче работы, и это, конечно, объясняется уже отмеченной нами в прошедшей 'Летописи' ошибкой художественного Общества, пожелавшего устроить две выставки в сезон, одну меньше, а другую больше серьезную. Будем ждать больше серьезной...

Essem.

ПЕТРОГРАДСКІЕ ТЕАТРЫ

Благочестивая Марта и Адвокатъ Пателень'

Нам не один раз на страницах 'Аполлона' приходилось высказывать свое мнение о значении спектаклей в Михайловском театре, предназначенных для учащейся молодежи. В то время, как Александринский театр, сдвигая театральную модь наших дней, в свой основной репертуар включает туманные пьесы Л. Андреева и явно покровительствует малоталантливым, плохо знающим условия сцены, эпигонам бытового театра,—здесь как ни как все таки находят скромный приют творения отечественных и западно-европейских корифеев драматической литературы.

Казалось бы, эти спектакли, являясь ячейкой, из которой со временем может развиться наш новый академический театр, должны удовлетворять основным требованиям сценического такта и художественного вкуса. К нашему глубокому огорчению, с каждым годом художественный уровень этих спектаклей падает все ниже...

Въ ноябрѣ въ Михайловскомъ театрѣ поставили 'Благочестивую Марту' Тирсо де Молна и комедію въ 3-хъ картинахъ, переводъ съ французскаго, 'Адвокатъ Пателенъ'.

Двѣ пьесы, столь различныя по своему духу и времени, совершенно случайно, чисто механически, волей режисера соединены въ одинъ спектакль, да и то не въ хронологическомъ порядкѣ.

Нѣтъ сомнѣнія, что братъ Габріель Тельесъ, настоятель монашескаго ордена Милости, подписывавшій свои произведенія скромнымъ именемъ 'пастуха съ мельницы', занимаетъ первое мѣсто среди писателей той театральнаго эпохи, которую у насъ принято называть 'золотымъ вѣкомъ испанской литературы'. Его изысканный геній, воспитанный на традиціяхъ и чуждый какой либо односторонности въ своихъ театральныя достиженія, показываетъ намъ исключительную изобрѣтательность сценическихъ положеній: какъ въ лабиринтѣ стараго парка безъ конца пересѣкаются безчисленныя дорожки, затрудняя свободный выходъ изъ него посѣтителемъ, такъ и съ репертоаромъ комедій Тирсо де Молна: онѣ разгуливаютъ по сценѣ въ плащахъ и со шпагами, попадая въ необычныя положенія, тайный смыслъ которыхъ становится яснымъ лишь при произнесеніи послѣднихъ словъ заключительнаго обращенія автора къ зрителямъ. Событія столь различныя, положенія столь противоположныя—комическое и трагическое, дѣйствительность и фантастика, религіозный фанатизмъ и отрицаніе божества—все это нашло откликъ въ комедіяхъ порта-монаха.

Поэтому намъ кажется, что было бы весьма справедливо, если бы руководители ученическихъ спектаклей въ Михайловскомъ театрѣ для характеристики этого выдающагося испанскаго поэта поставили въ безукоризненномъ переводѣ одну изъ тѣхъ комедій, которыя неразрывно связаны съ его именемъ.

Но зачѣмъ новое, хорошее, когда есть старое и плохое? Повидимому, руководясь именно этимъ принципомъ, въ Михайловскомъ театрѣ поставили 'Благочестивую Марту' въ прозаическомъ переводѣ М. Ватсонъ. 'Marta la Piadosa', комедія вся построенная на рисункѣ отдѣль-

ныхъ комическихъ характеровъ—мало типична для ея автора и совсѣмъ не передаетъ многихъ особенностей его творчества,—не потому ли она и пользуется особою популярностью у насъ въ Россіи?

Языкъ перевода, мѣстами затемняющій смыслъ подлинника, дѣлаетъ невозможнымъ понять особое сценическое назначеніе ритмики Тирсо де Молна, гдѣ размѣръ стиха совпадаетъ съ характеромъ даннаго сценическаго положенія. Много неблагополучностей произошло и съ постановкой 'Адвоката Пателена', этого родоначальника французскаго комическаго театра, не стараго французскаго фарса 'Maistre Pierre Pathelin', а его позднѣйшей комедійной переделки (самаго начала XVIII вѣка), съ введеніемъ двухъ любовныхъ интригъ и трехъ театральныя персонажей: Кошетты, Валера и Генриетты.

Обѣ пьесы ставилъ Ю. Л. Ракинъ. Отрицательный признакъ постановокъ этого режисера—поверхностный и недостаточно продуманный сценическій эклектизмъ—въ 'Благочестивой Мартѣ' сказался сильно, чѣмъ когда либо и гдѣ либо. Въ 'Благочестивой Мартѣ' нѣтъ общаго стиля постановки, нѣтъ единаго режисерскаго замысла, которому должно было быть подчинено все произносимое и все совершаемое на сценѣ. Режисеръ сознательно отказался отъ реконструкціи сценическихъ формъ старо-испанскаго театра и замѣнилъ ее произволомъ и случаемъ. Дѣйствительно, все случайно и все произвольно въ 'Благочестивой Мартѣ', начиная съ игры актеровъ и кончая незначительными бутафорскими предметами. Въ началѣ, декорация первой картины (ремарка автора—залъ въ домѣ дона Гомеда въ Мадридѣ), написанная кн. А. К. Шервашидзе и изображающая въ схемѣ пять традиціонныхъ сценическихъ выходовъ, казалось, предвѣщала условный театр, но отсутствіе геометрическаго рисунка въ построеніи mise en scène быстро разочаровывало въ этомъ. Крики за сценой плохо обученныхъ статистовъ, четыре желтыхъ флажка на стѣнѣ, звуки военнаго оркестра, заглушавшіе слова артистовъ и, наконецъ, костюмъ тореадора, взятый на прокатъ изъ 'Карменъ'— все это заставляло думать, что

режисеръ имѣть намѣреніе показать 'настоящій' бой быковъ въ старой и доброй Испаніи XVII вѣка. Но зритель справедливо недоумѣвалъ, когда въ слѣдующей картинѣ (ремарка автора: комната въ домѣ капитана Урбина, въ Ильескасъ, ночь) ему показывали условно шаблонный, театральный 'дѣвъ' съ мраморной бесѣдкой по серединѣ, освѣщенный тусклымъ свѣтомъ рефлекторовъ Михайловскаго театра и декоративно украшенный (подъ Анисфельда) краснымъ фонаремъ. Этотъ театральный эффектъ въ романтической манерѣ дурного вкуса былъ усиленъ статистами, которые вяло и медленно разбрасывали по сценѣ бумажные, бутафорскіе цвѣты и играли зачѣмъ то на гитарахъ.

Отсутствие сценическаго стиля въ постановкѣ больше всего и прежде всего отразилось на игрѣ артистовъ. Не спаянные между собою единымъ замысломъ режисера, они всѣ играли по разному, не соблюдая, за исключеніемъ Вивьена (Пастрана), быстрыхъ темповъ, столь необходимыхъ для спектакля старо-испанской комедіи. Предоставленные самимъ себѣ, артисты время отъ времени пытались создать интересный рисунокъ сценическихъ положеній, но режисеръ не приходилъ на помощь, и рисунокъ быстро исчезалъ и разбивался. Марту играла г-жа Домашева, блестящая артистка для французской комедіи. Она не поняла сценическаго характера той театральной фигуры, которую изображала и не сумѣла показать зрителямъ ироническую усмѣшку, такъ свойственную героинямъ Тирсо де Молина. Ея Марта—сентиментальная, чрезмѣрно романтически настроенная дѣвушка, и только! Волей режисера въ невыгодное для себя положеніе былъ поставленъ и молодой артистъ г. Малиутинъ, изображавшій раненаго на войнѣ капитана Урбина. Онъ, согласно сценической ситуаціи,—другъ дона Гомеца, отца Марты и Люсиа, и, въ силу закона сценическаго паралелизма, долженъ быть разсматриваемъ, какъ комическая театральная фигура. Онъ предполагаетъ жениться на доньѣ Мартѣ и вмѣстѣ съ Гомецомъ образуетъ ту пару традиционныхъ театральныхъ стариковъ, которые всегда мѣшajúтъ счастію молодыхъ любовниковъ. Потому сце-

нически негѣвна была фигура капитана Урбина въ Михайловскомъ театрѣ, когда его, согласно заданію режисера, изображалъ Малиутинъ не то донъ-Кихотомъ, не то сентиментальнымъ престарѣлымъ воздыхателемъ. Главная роль героя пьесы, дона Филипе, убившаго сына дона Гомеца, и безъ ума влюбленнаго въ Марту, находилась въ рукахъ Лешкова. Онъ былъ болѣе пріятель и интересенъ, когда, оставивъ повышенный романтической пьесой, на сцену выходилъ бѣднымъ студентомъ, снискивающимъ себѣ пропитаніе у добрыхъ людей уроками латинской грамматики. Сцена притворства, когда дона Филипе начинать сильно мучить мнимый параличъ, имъ была проведена въ достаточной степени ярко, но жаль только, что этотъ артистъ не могъ удержаться отъ клинически-нагляднаго изображенія болѣзни.

Болѣе другихъ къ стилю пьесы подошли второстепенные театральные персонажи старо-испанской комедіи, донъ Хуанъ (г. Пашковскій) и донъ Дьего (г. Пантелѣевъ). Они однимъ своимъ появленіемъ на сценѣ вносили радость и сообщали зрителю залу подлинный смѣхъ веселой буфоняды.

Въ общемъ было скучно, очень скучно,—актеры, предоставленные самимъ себѣ, вяло разыграли веселую комедію изысканнѣйшаго испанскаго поэта. И какъ то особенно иронически прозвучали послѣднія слова заключительнаго обращенія къ зрителямъ, соответствующія слѣдующими строкамъ подлинника:

Con la comedia se acaba
De mi Marta la Piadosa
Mi mal, si, no nuestras faltas.

Адвокатъ Пателень' былъ поставленъ Ю. Л. Ракитинымъ иѣсколько лучше, чѣмъ 'Благочестивая Марта'. Здѣсь была видна какая то работа, сказавшаяся главнымъ образомъ въ быстротѣ темповъ, отдѣльныхъ сценъ. Основная грубая ошибка режисера состояла въ томъ, что съ его вѣдома подъ видомъ стараго французскаго фарса разыгрывалась позднѣйшая комедійная передѣлка. Декорація первой картины вмѣсто двухъ схематическихъ театральныхъ сооружений, долженствующихъ обо-

значать два дома: Пателена и торговца сукнами, изображали реалистическую площадь в небольшом мѣстечкѣ около Парижа. Эта склонность режисера къ натуралистическимъ деталямъ искажала до неузнаваемости самый характеръ театрального представлѣнія старо-французскаго фарса. Было нестерпимо больно и обидно, когда въ сценѣ суда появились солдаты, одѣтые въ лосины и треуголки. Бѣлые, нудреные парики и клерки Базошскаго королевства, высмѣивающіе многочисленныя недостатки своей казуистической професіи! Желая показать условность стариннаго театра, режисеръ, притушивъ свѣтъ театральной лампы, заставилъ почему то бѣгать двѣ пары влюбленныхъ по сценическимъ діагоналямъ и особенно какъ то хихикать. Или, можетъ быть, это хихиканіе имѣло цѣлью показать зрителямъ примѣръ сценическаго времяпровожденія свѣтскихъ молодыхъ людей въ обществѣ ихъ возлюбленныхъ? Отъ скуки спасъ Пателена г. Усачевъ, актеръ исключительнаго комическаго дарованія. Изображая пройдоху-адвоката, онъ менѣе всего заботился о психологическомъ оправданіи тѣхъ сценическихъ положеній, въ которыхъ по волѣ театральной судьбы онъ попадалъ. Онъ прежде всего былъ веселымъ театральнымъ персонажемъ, между тѣмъ какъ его партнеры пытались (правда очень неудачно) передать сценическіе характеры.

Онъ радостно изображалъ больного Пателена. Въ халатѣ и ночномъ колпачкѣ, съ застывшей на лицѣ маской больного, многозначительно поднявъ вверхъ указательный палецъ, Усачевъ-Пателенъ кружился, какъ волчекъ, по сценѣ, приводя въ бѣшенство своими учеными тирадами кунца Гильома, имѣвшаго неосторожность повѣрить честному слову адвоката-пройдохи. Сколько при этомъ было проявлено артистомъ сценическаго такта и вкуса!

Игра Усачева заставила насъ забыть многочисленные промахи и недочеты спектакля, и мы ушли изъ театра съ радостной душой.

Вл. С.

НОВЫЕ БАЛЕТЫ М. ФОКИНА

Русскій балетъ прогремѣлъ на весь міръ. Больше того: русскій балетъ породилъ о себѣ цѣлую литературу. Даже солидные англичане обмолвились двумя книжками, посвященными нашей хореографинѣ. Славѣ этой русскій балетъ всецѣло обязанъ Дягилеву, Баксту, Бенуа и Фокину. Слѣдовательно, зародилась она въ Парижѣ, тамъ же расцвѣла и укрѣпилась. А Маріинскій театръ? Совершенно не при чемъ. Прославился балетъ въ его современномъ преломленіи. Намъ же оставалось довольствоваться творчествомъ Петипа и его эпигоновъ, куда менѣе талантливыхъ. Въ одинъ уровень съ Петипа можетъ быть поставленъ только Фокинъ, несмотря на то, что его хореографическое міросозерцаніе вовсе противоположно міросозерцанію Петипа. Одинъ лишь Фокинъ призванъ и способенъ разрѣшать сложныя танцевальныя задачи. Ничего, что на этомъ пути онъ порою и терпитъ крушенія. Никакое творчество не можетъ дѣйствовать, какъ заведенная машина. Напротивъ, чѣмъ оно богаче напряженной энергіей, фантазіей и темпераментомъ, тѣмъ неизбѣжнѣ срывы. И никакія ошибки не въ силахъ ослабить интереса, проявляемаго нами всякій разъ, какъ дѣло коснется новыхъ балетныхъ достижений Фокина. Этимъ объясняется то чрезвычайное переполненіе Маріинскаго театра, которое наблюдалось 28-го ноября, когда впервые были поставлены съ благотворительной цѣлью (въ пользу приюта для дѣтей бѣженцевъ) три новыхъ балета Фокина: 'Франческа да Римини', 'Эрость' и 'Стенька Разинъ'.

Снова мы встрѣчаемся съ фактомъ приспосабливанія къ хореографіи такой музыки, которая очень явно для этой цѣли не предназначалась. 'Франческа да Римини'—одноименная фантазія Чайковскаго, 'Эрость'—серенада для оркестра того же автора, ор. 48, и 'Стенька Разинъ'—симфоническая поэма Глазунова подъ тѣмъ же названіемъ. Ничего не подѣлаешь. Композиторы наши, изъ болѣе одаренныхъ, балетомъ не интересуются и музыки для него не сочиняютъ. Композиторы же второго разбора не могутъ удовлетворять Фокина. Балетмейстер-

ское творчество, если глубоко, — неразлучно съ поэзией музыкальной стихій; послѣдняя должна являться для него первой и самой важной опорой. Дунканъ была бы немыслима съ тривіальной музыкой. А вѣдь она дала толчекъ всему новому движенію въ хореографіи. Смыслъ ея искусства состоитъ въ переводѣ человѣческихъ переживаній и настроеній съ языка музыкальнаго на языкъ пластики, языкъ вѣчно смѣняющихся ритмовъ живого человѣческаго тѣла. И у Фокина, въ концѣ концовъ, тѣ же самыя задачи. Только Дунканъ проводить ихъ послѣдовательно. Фокинъ же послѣдовательность эту, несомнѣнно, нарушаетъ. Отсюда — художественный неусиѣхъ его, Франчески'. Я уже не говорю о томъ, что здѣсь совершенно не дано почувствовать Данте со всѣмъ величіемъ его поэзіи, что здѣсь не было передано хотя бы намекомъ суровое настроеніе средневѣковья, какимъ проникнута поэма Данте. Тутъ многое зависитъ также отъ виѣшняго живописнаго фона, который, будучи взятъ съ соотвѣтственной силой экспрессіи, всегда помогаетъ впечатлѣнію. Ставя свой балетъ на благотворительномъ спектаклѣ, Фокинъ, естественно, не могъ рассчитывать на помощь яркаго художника. Но развѣ и безъ живописца нельзя было бы достигъ болѣе серьезнаго художественнаго результата? Рѣчь вѣдь шла о томъ, чтобы музыкальные образы Чайковскаго воплотить въ образы хореографическіе, чтобы рассказать исторію Франчески языкомъ танцевальныхъ ритмовъ, достаточно могущественнымъ, чтобы потрясти наше воображеніе. Фокинъ этого не сдѣлалъ. Я бы сказалъ, что онъ нѣсколько измѣнилъ хореографическіе идеалы. Еще вереница погибшихъ душъ была туда-сюда. Еще можно было въ этихъ стремительныхъ движеніяхъ, порою проникнутыхъ паэосомъ отчаянія, усмотрѣть нѣкоторые намеки на подлинное настроеніе поэмы, какъ оно выражается стихами:

Подземный вихрь, бушуя на просторѣ,
Съ толпою душъ кружится въ царствѣ мглы:
Разя, вращая, умножаетъ горе.

Но главное, самый рассказъ Франчески, не получилъ надлежащаго воплощенія, потому что

хореографія здѣсь молчала, ея же мѣсто — заняла пантомима. Все, что есть у Данте, и то, чего у Данте нѣтъ, но диктуется музыкой, напримѣръ, убійство Франчески и Паоло, прошло передъ зрителемъ рядомъ картинъ, окутанныхъ какъ бы призрачной дымкой и разывравшихся въ глубинѣ сцены, причемъ самая дальность разстоянія отъ зрителя прерывала силу необходимаго захвата впечатлѣнія. Между тѣмъ именно этотъ рассказъ Франчески долженъ былъ быть проведенъ только черезъ танецъ, и притомъ съ такой яркой выразительностью, съ такимъ темпераментомъ и паэосомъ, чтобы зритель могъ хоть отчасти понять Данте:

И обомлѣлъ отъ новѣсти изустной
И палъ безъ чувствъ, какъ падаетъ мертвецъ.

Это не было сдѣлано и это является основной ошибкой хореографическаго воплощенія 'Франчески'.

Въ чисто танцевальномъ смыслѣ 'Эрость', конечно лучше. Ничего, что сюжетъ его, повѣянный сказкой В. Я. Свѣтлова, 'Ангель Фьезоле', не такъ ужъ глубоко, ничего, что музыка Чайковскаго въ сущности могла бы получить и другое истолкованіе. Послѣднее зависитъ уже всецѣло отъ работы фантазіи. Важно то, что хореографически все было красиво, ясно, съ отчетливо выраженнымъ элегическимъ настроеніемъ. И балетъ очень хорошо былъ исполненъ г-жей Кшесинской и г. Владимировымъ.

'Стенька Разинъ' удался еще лучше. Здѣсь въ темпераментно разработанномъ дѣйствіи, въ позѣхъ и пляскахъ была достигнута довольно полная сліяемость съ музыкой Глазунова, такой яркой, этнографически колоритной и содерзательной. То, что непременно чувствуется въ симфоническомъ волненіи оркестра: грандіозная мощь и безшабашная удалъ вольницы, — было схвачено вѣрно и чутко передано въ пластикѣ. Танецъ ватаги Разина, хотя и приводитъ на память другое счастливое достиженіе Фокина — половецкія пляски изъ 'Игоря', все же оставляетъ вполне благопріятное впечатлѣніе дѣйствительно яркимъ колоритомъ и огневой живостью движеній. На фонѣ этого

бурно стремительного ритма хорошо обрисовывается ему совершенно противоположный ритмъ танца дочери хана, и исполнительница его, г-жа Фокина 1, сумѣла дать большое очарование, благодаря гибкой, полной истомы, какой то едва удивимой и капризной пластической линіи всего тѣла, особенно же рукъ, выразительность которыхъ доведена у этой танцовщицы до высокаго совершенства.

Эдуардъ Старкъ.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Концерты Кусевидкаго

Два первыхъ концерта Кусевидкаго, посвященныхъ памяти Таубеа и Скрябина, должны быть отмѣнены въ „Вѣстникѣ“ настоящаго сезона, какъ событія чрезвычайной художественной значительности. Кусевидкій—единственный изъ русскихъ дирижеровъ, способный силой таланта своего возсоздать живые образы обоихъ композиторовъ, чьи имена грядущими поколѣніями будутъ приняты, какъ символы музыкальнаго величія Россіи. Дирижерскія качества Кусевидкаго болѣе близки къ художественнымъ свойствамъ скрябинскихъ партитуръ, но передача грандіозной кантаты Таубеа „По прочтеніи псама“ (впервые исполненной въ концѣ прошлагодняго сезона Кусевидкимъ) еще разъ показала, какъ глубоко чувствуетъ артистъ возвышенный религіозный паосъ Таубеа, какъ понятны ему чудеса божественнаго творчества, осуществленные въ звукахъ гениальнымъ мастеромъ. Исполненіе таубевской музыки, соединявшее вдохновеніе съ точностью и чистотой игры, принадлежитъ къ числу замѣчательнѣйшихъ достижений Кусевидкаго.

О совершенствѣ, съ какимъ онъ передаетъ произведенія Скрябина, говорилось неоднократно на страницахъ „Аполлона“. Его исполненіе „Божественной симфоніи“ и „Прометея“ выше всякихъ похвалъ. Страстно хотѣлось удержать въ памяти мельчайшіе оттѣнки этого исполненія гениальныхъ симфоній, сохранить

въ душѣ трепеть тѣхъ звуковыхъ чаръ, что вызвалъ дирижеръ своимъ вдохновеннымъ искусствомъ. Глубочайшей одухотворенности Кусевидкій достигъ въ передачѣ поэмы огня „Прометей“, разгорѣвшейся въ этотъ знаменательный вечеръ пламенемъ поистинѣ стихійнымъ.

Неподражаемо сыгравъ фортепианную партію въ „Прометей“ А. Б. Гольденвейзеръ, весьма приблизившійся къ завіту Скрябина.

Симфоническіе и камерные концерты Зилоти

Абонементные концерты Зилоти въ нынѣшнемъ сезонѣ начались съ вечера, посвященнаго памяти незабвеннаго мастера, многія изъ произведеній котораго мы слышали впервые именно на этихъ концертахъ,—Анатолія Константиновича Лядова. Въ изящной передачѣ Зилоти (произведенія Лядова особенно хорошо даются дирижеру) были исполнены извѣстныя симфоническія сказки покойнаго и „выпускная“ кантата его, „Мессинская Невѣста“, написанная подъ сильнымъ вліяніемъ Кюи, но отличающаяся одной только Лядову свойственной прозрачной глубиной и нѣжностью замысла. Лучшія изъ обработокъ русскихъ народныхъ пѣсень—лядовскія русскія народныя пѣсни—чудесно переданныя хоромъ Маринской оперы, заканчивали программу. Первая же часть ея содержала кантату (ор. 1) С. И. Таубеа „Іоаннъ Дамаскинъ“, въ которой значительность его художественнаго лика выступаетъ съ наименьшей опредѣленностью, чѣмъ въ послѣднихъ произведеніяхъ мастера, закончившихъ его творческій путь. На второмъ концертѣ, въ программу котораго между прочимъ включенъ былъ G-dur'ный фортепианный концертъ Чайковскаго (положительно затѣвлившій имя его творца), особенно острый интересъ возбуждала юношеская симфоніета Прокофьева. При всей преднамѣренной упрощенности своего строенія, симфоніета удивительно насыщена внутренней творческой жизнью, полна великолѣпныхъ гармоническихъ выдумокъ. Изъ пяти частей ея лучшія—Andantino, покоящаяся на странномъ ворчливомъ

ostinato фаготовъ, и скерцо, съ легкимъ исподающимъ потокомъ рискованнѣйшихъ паралелизмовъ.

Весьма любопытной оказалась програма третьяго камернаго вечера Зилоти, составленная изъ настоящихъ и ложныхъ русскихъ народныхъ пѣсень и романсовъ эпохи просвѣщеннаго дилетантизма. Чрезвычайно пріятно отиѣтитъ нарастаніе интереса къ нашей музыкальной старинѣ, до недавняго времени цѣнной лишь какъ воспоминаніе о далекомъ дѣтствѣ русской музыки. Ближайшее знакомство съ русской романсной литературой съ несомнѣнностью показало, что несмотря на устарѣлость письма многія нѣжныя созданія до-глинковского и послѣд-глинковского дилетантизма еще понынѣ способны волновать сердца.

Съ тонкой художественностью исполнены были Александровичемъ и Курзнеромъ произведенія Алябьева, Варламова, Глинки, Даргомыжскаго и превосходно подобранные образцы русскихъ народныхъ пѣсень (изъ числа обработокъ Бакаирева и Лядова). Особенно стильно и вокально закончено были спѣты Александровичемъ народныя пѣсни. Акомпанировалъ Зилоти съ обычнымъ мастерствомъ, но съ произвольными измѣненіями музыкальнаго текста, совершенно не идущими къ характеру исполняемыхъ композицій.

Редакторскій трудъ Зилоти сказался и на програмѣ четвертаго камернаго концерта. Были взяты подъ сомнѣніе акомпанименты романсовъ 'Разочарованіе' и 'Погоди' Чайковскаго, исправленные Зилоти; портичвѣйшій изъ романсовъ Бородина—'Для береговъ отчизны дальней'—былъ исполненъ въ его же переложеніи, сдѣланномъ по оркестровой партитурѣ этого романа Глазунова. Для чего были произведены измѣненія въ музыкѣ этихъ романсовъ осталось непонятнымъ,—бородинскій шедевръ и оба романа Чайковскаго отъ этого нисколько не выиграли. А между тѣмъ, чуть артиста должно было подсказать Зилоти, что Бородинъ и Чайковскій—мастера достаточно крупные, чтобы нести полную отвѣтственность за свои произведенія...

Третій симфоническій концертъ принесъ вторичное исполненіе 'Божественной пьесы' Скра-

бина, столь же упорно намѣренное, какъ и первое, и рядъ отрывковъ изъ 'Сорочинской Ярмарки' Мусоргскаго (ред. Лядова), пострадавшихъ отъ неудачнаго исполненія вокальныхъ партій (кромѣ 'Пѣсни Хиври', великолѣпно переданной Збруевой). Превосходна инструментовка 'Думки Параси', сдѣланная Сениловымъ.

Въ програмѣ четвертаго концерта были поставлены рядомъ второй фортепианный концертъ Рахманинова (блестяще сыгранный авторомъ) и изысканнѣйшая музыкальная мимодрама 'Орфей' Роже Дюкаса. Какое невыгодное сосѣдство для Рахманинова, 'обывательскій' паеосъ котораго столь рѣзко отличается отъ истинно трагической вдохновенности молодого французскаго мастера.

Два концерта Рахманинова

Оба концерта Рахманинова показали, что въ качествѣ виртуоза популярный композиторъ не имѣетъ себѣ равныхъ среди русскихъ пианистовъ. Прекрасный, глубокій ударъ, блестящая звучность и яркій темпераментъ—эти качества его таланта настолько очевидны для всякаго слушателя, что едва ли нуждаются въ особомъ критическомъ коментаріи. Но столь же очевидно для вдумчиваго любителя музыкальнаго искусства, что между Рахманиновымъ и авторомъ, которому посвященъ былъ его первый фортепианный вечеръ, нѣтъ никакой художической общности. Рахманиновъ не чувствуетъ Скрыбина, онъ играетъ его сочиненія съ виртуознымъ блескомъ, старается извлечь изъ нихъ наибольшіе динамическіе и красочные эффекты, и эти приемы такъ же губительно дѣйствуютъ на хрупкій музыкальный организмъ исполняемыхъ произведеній, какъ добросовѣстная записка картины убѣжденнымъ реставраторомъ. Въ тѣ незабвенные часы, когда намъ дано было внимать гнрѣ Скрыбина,—почти невозможной на встрадѣ, но такъ прекрасно гармонировавшей съ самымъ стилемъ его фортепианнаго творчества,—хотѣлось совершенно забыть о всемъ, что связано съ парадностью большого концерта. Исполненіе же

Рахманинова дадо намъ новаго Скрябина, для котораго тѣснымъ оказался залъ консерваторіи. Почти совершенно исчезъ весь острый и тонкій аромат поэзіи, овѣвавшій игру творца 'Прометей', его замѣнила безоглядная бравурность, совершенно искажившая нѣкоторыя изъ лучшихъ произведеній Скрябина (особенно пятую сонату). Но отдѣльные прелюдіи и этюды ранняго скрябинскаго періода были переданы Рахманиновымъ блестяще и, по своему, убѣдительно. Вечеръ изъ собственныхъ произведеній Рахманинова содержалъ рядъ его мелкихъ пьесъ и большую, недавно напечатанную, вторую сонату. Последняя не лишена дѣльности замысла и интересныхъ подробностей, но какъ и все, вышедшее изъ подъ пера Рахманинова, страдаетъ напыщенной музыкальной риторикой.

И какъ композиторъ, и какъ пианистъ, Рахманиновъ имѣлъ успѣхъ чрезвычайный, доказывающій, что онъ является 'властителемъ думъ' широкаго круга любителей музыки.

Концерты И. Р. М. О.

Симфоническія собранія И. Р. М. О. (такъ именуется сокращенно Императорское русское музыкальное общество), подчиняясь общему расцѣвту музыкальной жизни, неожиданно приобрѣли въ нынѣшнемъ году новый художественный интересъ и содержательность.

Первый же концертъ оказался даже сенсационнымъ въ настоящій, столь богатый музыкальными сенсациями, сезонъ. Былъ исполненъ дѣликомъ долгожданннй 'Каменный Гость' Даргомыжскаго, все еще не удостоившейся постановки на оперной сценѣ. Нынѣ дирекція И. Р. М. О. и Музыкальной драмы рѣшили заглядить свой грѣхъ передъ памятью великаго композитора. Отлагая музыкальный разборъ 'Каменнаго Гостя' до появленія, въ ближайшемъ номерѣ 'Аполлона', отдѣльной статьи, посвященной этой первой русской музыкальной драмѣ, съ удовольствіемъ отмѣчаю общую стройность камернаго ея исполненія, подъ управленіемъ энергичнаго, даровитаго Н. А. Малько.

Въ програмѣ второго, юбилейнаго концерта, по поводу 50-лѣтія А. К. Глазунова, прошедшаго подъ его личнымъ управленіемъ, значительное мѣсто занимала 'коронаціонная кантата' маститаго композитора. Какъ ни досадно было за выборъ именно этого слабѣшаго произведенія Глазунова (къ тому же исполненнаго далеко не безупречно), все же нельзя не отмѣтить великолѣпнаго мастерства нѣкоторыхъ отдѣльныхъ частей кантаты (особенно заключительнаго хора). Возобновленіе этого мертворожденнаго дѣтища глазуновской музы мы затрудняемся объяснить иначе, какъ извѣстнымъ, и не одному лишь юбиляру присущимъ, пристрастіемъ композитора къ слабѣйшимъ своимъ произведеніямъ.

Вечера Музыкальнаго Современника

Для камернаго вечера, посвященнаго памяти С. И. Таубева, редакція 'Музыкальнаго Современника' выбрала чудесный квинтетъ съ завершительными вариациями, въ которыхъ включена тема изъ оперы 'Садко' Римскаго-Корсакова, и шестой струнный квартетъ съ дивнымъ старо-итальянскимъ *adagio serioso*. Музыкальнымъ приношеніемъ для всѣхъ дѣятелей таубевскаго мастерства было, дагѣ, превосходное исполненіе на двухъ рояляхъ (Захаровымъ и Николаевымъ) его прелюдіи и фуги, по силѣ творческихъ мыслей и совершенству фактуры, достойныхъ творца 'евангелія' полифонія.

Менѣ впечатляли романсы Таубева (лучшій изъ нихъ—'Когда, кружась осенніе листья'— близко по духу Даргомыжскому) въ отмѣнной художественной передачѣ М. Бріанъ.

Устроенная журналомъ лекція Сабанѣва о Скрябинѣ (первая изъ шести лекцій по вопросамъ музыкальнаго искусства, намѣченнаго 'Музыкальнымъ Современникомъ') обогатила слушателей чрезвычайно дѣльными свѣдѣніями о творческомъ пути и композиторской личности автора 'Прометей'. Л. Л. Сабанѣвъ, близкій другъ Скрябина и призванный истолкователь его творческихъ замысловъ, въ прекрасномъ, стройномъ изложеніи освѣтилъ, въ первой части

своего чтенія, ростъ идеи Мистеріи и показать, какъ эта идея, активно воздействуя на творчество мастера, вела его къ послѣднимъ достижениямъ художественнаго пути. Въ высокой степени интересны мысли лектора о ритмикѣ, гармоніи и мелосѣ у Скрябина слишкомъ обширны для передачи въ небольшой замѣткѣ настоящей хроники. Основной чертой скрябинскаго письма Сабанѣевъ считаетъ большую сложность 'музыкальной кѣтки', изъ которой слагается живой художественный организмъ его произведеній. Въ видѣ музыкальных иллюстрацій талантливый критикъ исполнилъ рядъ отрывковъ изъ симфоническихъ поэмъ Скрябина и двѣ его прелюдіи.

Вечеръ старинной музыки въ редакціи 'Аполлона'

Устроенный въ помѣщеніи редакціи 'Аполлона' вечеръ старинной музыки представлялъ попытку заинтересовать художественные круги исполненіемъ композицій XVII и XVIII вѣковъ на подлинныхъ инструментахъ той эпохи, нынѣ ставшихъ достояніемъ музеевъ или частныхъ собраній любителей. Благодаря любезному содѣйствію г.г. Бильдштейна и Нейвальда, приглашенные редакціей гости имѣли возможность услышать рядъ забытыхъ музыкальных жемчужинъ старо-англійскаго, французскаго и нѣмецкаго мастерства въ оправѣ присущей имъ звучности. Ю. Бильдштейнъ, обладатель прекраснаго экземпляра *viola bastarda* (работы Jacob'a Hendricks'a, амстердамскаго мастера, жившаго въ концѣ XVII вѣка), соединяющей хрустальную чистоту скрипичныхъ флажолетовъ съ мечтательнымъ тембромъ виолончели, исполнилъ рядъ малозвѣстныхъ пьесъ Caix d'Hervelois (1670), Kühnel'a (1645), Schenck'a (1650), L'oeillet (1653—1728), представившихъ для петроградской публики совершенную новинку. Всѣ эти произведенія исполнялись подъ аккомпаниментъ клавикорда. Кромѣ того сыграны были на клавикордѣ Г. Нейвальдомъ произведенія англійскихъ вирджиналистовъ, старо-французскихъ авторовъ и великолѣпная C-moll'ная фантазія I. Себ. Баха, написанная

именно для этого далекаго предшественника нашего фортепиано.

Кромѣ названныхъ артистовъ, на вечерѣ приняла участіе и Зоя Лодій, превосходно спѣвшая (съ сопровожденіемъ на клавикордѣ Ирины Миклашевской) рядъ избранныхъ старориталианскихъ вокальных шедевровъ De Luca (166), Falconieri (166), Bassani (1657—1716), Pergolesi (1710—1736), Buonancini (1672—1762), Caccini (1546—1614), Stradella 1645—1681).

† Ф. О. Лешетидкій

Изъ нѣмецкихъ газетъ, недавно полученныхъ въ Петроградѣ, наши музыкальные журналы почерпнули вѣсть о кончинѣ знаменитаго пианиста и прославленнаго педагога Ф. О. Лешетидкаго. Имя Лешетидкаго связано съ первыми зачатками русскаго музыкальнаго образованія. Лешетидкій (род. въ 1831 году) еще совсѣмъ молодымъ человѣкомъ переселился въ 1852 году въ Петроградъ, гдѣ принималъ дѣятельное участіе въ организаціи Русскаго музыкальнаго общества. Въ теченіе многихъ лѣтъ подъ его руководствомъ проходили высшую школу музыкальнаго искусства лучшіе русскіе пианисты: А. Н. Есипова, К. ванъ Аркъ, I. А. Боровка, В. И. Сафоновъ, О. Габриловичъ и другіе. Въ 1878 году онъ переѣхалъ въ Вѣну, куда ежегодно стекалось со всѣхъ концовъ міра огромное количество пианистовъ, стремившихся къ завершенію своего музыкальнаго образованія. Огромное педагогическое вліяніе Лешетидкаго объяснялось, главнымъ образомъ, его умѣніемъ находить вполнѣ личный способъ исполненія для наиболѣе выдающихся своихъ учениковъ и удивительнымъ знаніемъ выразительныхъ средствъ современнаго роля. Въ свое преподаваніе Лешетидкій вносилъ горячій энтузіазмъ.

Интересный и богатый наблюденіями преподавательскій опытъ Лешетидкаго нашелъ свое отраженіе въ книгѣ его ученицы М. Брѣ 'Основы метода Лешетидкаго', единственномъ литературномъ воплощеніи труда его жизни.

Евгеній Браудо.

НОВЫЯ КНИГИ

Каталогъ картинной галереи Императорскаго Московскаго и Румянцовскаго Музея. Съ иллюстраціями и пояснительнымъ текстомъ. М. 1915.

Переизданіе музейнаго каталога—почти всегда праздникъ для собраній музея. Нензбжно происходятъ переодбнки и открытія. То, что таилось незамбно въ глухихъ углахъ, по новому расцвбтаетъ въ свбтб имени открывшагося мастера. Найденная дата указываетъ неожиданнй изгибъ творческаго пути художника. Каждое обследованіе коллекцій приводитъ къ такимъ открытіямъ, которыя какъ бы обновляютъ составъ собранія.

Составители новаго каталога Румянцовскаго музея отказались отъ этихъ обычныхъ задачъ и поставили себб совершенно ныя. Этогъ опытъ тбмъ болбе интересенъ, что онъ ставитъ любопытнбйшую проблему такъ называемыхъ, объяснительныхъ каталоговъ. Центр тяжести новаго Румянцовскаго каталога явно перенесенъ въ путеводитель. Изъ 293 страницъ 178 заняты объяснительнымъ текстомъ. Обычное (и вполне законное) содержаніе каталога сокращено до минимума. Описаніе техники сведено къ краткимъ обозначеніямъ: 'пастель', 'акварель'; если работа названа рисункомъ, то не указано, чбмъ она исполнена; нбтъ упоминаній о матеріалб, на которомъ написана та или другая картина. Равнымъ образомъ отсутствуютъ свбдбнія объ исторіи и реставраціи картинъ, нигдб не поименованы ихъ прежніе владельцы, дата же помбчена лишь въ тбхъ случаяхъ, когда картина помбчена самимъ художникомъ. Опушены, такимъ образомъ, свбдбнія, могущія показаться специальными и неинтересными такъ называемой широкой публикб. И несомбнно, что именно широкую публику нббветъ въ виду объяснительный текстъ. Въ своихъ образахъ составители стремятся дать краткую исторію искусства, къ которой картины музея служили бы иллюстраціями, и помочь зрителю подойти къ эстетическому пониманію картины. Нбкоторыя особенности обзоровъ будутъ вполне понятны,

если вспомнить пестрый и случайный составъ Румянцовскаго музея, въ которомъ главныя теченія западнаго искусства представлены провинціальными отголосками, а русскій отдбл (исключая изумительное по полнотб ивановское собраніе) можетъ служить лишь дополненіемъ къ систематическимъ собраніямъ Третьяковской галереи. Составители каталога стремятся восполнить органическіе недостатки музея и отдбльные фрагменты превратить въ слитную картину. Имъ приходится ссылаться на имена, вовсе не представленныя въ музей, указывать на которыя даютъ поводъ произведенія второстепенныхъ подражателей. Очевидно, боязнь перегрузить статьи фактическимъ матеріаломъ заставила рбшительно изббгать біографическхъ данныхъ, давая въ то же время большой просторъ широкимъ историко-культурнымъ обобщеніямъ и, особенно, эстетико-лирическому описанію картинъ. Взятые отдбльно, эти статьи прочли бы съ интересомъ, спорныя положенія остались бы на совбсти авторовъ, мнбнія остались бы мнбніями—и только. Но въ каталогб эти статьи получаютъ совбмъ особое значеніе, и къ нимъ справедливо предъявить необычныя требованія. Есть безспорная разница между обычной статьей объ искусствб, въ которой авторъ вынужденъ усиліями слова оживить мертвую репродукцію, и статьей путеводителя, обращенной къ зрителю, стоящему передъ оригиналомъ, къ зрителю, передъ которымъ открыта драгоцбнная возможность личнаго воспріятія. Это обстоятельство, видимо, не было учтено составителями каталога. Они же не всег оубнили счастливое положеніе зрителя и упорно захотбли превратить его въ читателя. Словно не довольствуясь тбмъ, что онъ самъ видитъ оригиналъ, словно не доврля непосредственной свбдб оригинала, они какъ бы заслонили оригиналъ своими словами. И для того пассивнаго вниманія, какимъ въ большинствб случаевъ обладаетъ зритель, нбтъ ничего легче молчаливаго согласія съ путеводителемъ. Вслбдъ за руководителями такъ просто увидбть спокойную глубину въ портретахъ Левицкаго, томность и тревогу Боровиковскаго, романтизмъ Кипренскаго; такъ просто принять

ни къ чему не обязывающіе этикетты—,глубокий, изящный, тонкій, яркій, колоритный', въ избіліи украшающіе статьи. Съ другой стороны, статьи очень разнородны по языку, и между ними нѣтъ методологическаго единства, которое намъ кажется необходимымъ въ 'путеводителѣ'. Если обычный каталогъ, давалъ максимумъ фактическихъ данныхъ, въ сущности, приспособленъ для любого зрителя, то 'путеводитель' вынужденъ служить зрителю, известному заранее, опредѣленному. Странность разбираемаго 'путеводителя' въ томъ, что отдѣльныя статьи предполагаютъ разный уровень эстетической восприимчивости. Объединены онѣ лишь тѣмъ, что каждый изъ авторовъ по своему продѣлываетъ ту зрительную работу, которая намъ кажется неотъемлемой прерогативой самого зрителя.

Центральная часть музея, конечно,—въ исключительномъ собраніи работъ Александра Иванова, и поэтому съ особеннымъ вниманіемъ перелистываешь отдѣлъ каталога, ему посвященный. Обширная (28 страницъ) статья Н. И. Романова подробно рисуетъ своеобразную фигуру художника. Однако, и здѣсь—радъ спорныхъ утверждений, недопустимыхъ, на нашъ взглядъ, на страницахъ официальнаго каталога. Такова, напримѣръ, слѣдующая догадка: 'Возможно, что замѣчательный эскизъ 'Орфей', представляющій какъ бы переходъ отъ античной мифологіи къ мысли о предшественникахъ и прообразахъ Христа, навелъ художника на новую задачу изображенія Мессіи и Его Предтечи.' Никакихъ фактическихъ данныхъ для такого предположенія нѣтъ, и высказывать его—значитъ вносить большую путаницу въ неустановившіяся еще представленія о личности Иванова. Также рискованно слишкомъ сблизать женскую голову (въ каталогѣ она прямо названа 'этюдомъ натурщицы для Христа') съ головою Христа. Намъ кажется, что пора вообще отказаться отъ такихъ наименованій ивановскихъ работъ, которыя умаляютъ ихъ самостоятельность, подчеркивая въ то же время подчиненность 'Явленію Мессіи'. И если каталогъ хочетъ руководить вниманіемъ зрителя,—это особенно существенно. Но кореннымъ недочетомъ статьи является совершен-

ный отказъ отъ попытокъ установить хронологию произведеній Иванова. Между тѣмъ, лишь установивъ даты, можно говорить о творческой эволюціи художника. Странно, что даты, даже совершенно безспорныя и очевидныя, отсутствуютъ въ ивановскомъ каталогѣ. Наименованія вновь выставленныхъ работъ Иванова кажутся не вполне устойчивыми и точными.

Изданъ каталогъ достаточно внимательно и опрятно. Обложка, украшенная головой Аполлона (съ рисунка Иванова), 12 меццотинтъ и множество рисунковъ дѣлаютъ книжку весьма нарядной. Къ техническимъ недочетамъ каталога принадлежитъ слишкомъ мелкій шрифтъ номеровъ, теряющихся среди текста.

4.

Баронъ Д. Г. Гинцбургъ. О русскомъ стихосложеніи. Опытъ изслѣдованія ритмическаго строя стихотвореній Лермонтова. Посмертное изданіе съ портретомъ автора. Подъ редакціею и съ предисловіемъ Г. М. Князева. LXIII + 268. Петроградъ. 1915. Ц. 2 р.

Настоящій трудъ покойнаго барона Гинцбурга много проигрываетъ отъ того, что онупубликованъ онъ 'въ черновомъ видѣ, незаконченнымъ и не во всѣхъ своихъ частяхъ въ одинаковой степени обработаннымъ' (предисл. Г. Князева). Читателю трудно довести положенія автора до всѣхъ возможныхъ выводовъ: заключительная часть не дописана. Отсюда, отчасти, создается впечатлѣніе, что эти положенія бѣдны возможностями... Задачи автора были широки. Во первыхъ—научное изслѣдованіе: по мнѣнію автора, его теорія 'сразу возводитъ метрику на степень науки, объединяющей сокровенные помыслы вдохновеннаго художника съ вѣщными ихъ проявленіемъ' (стр. 104). Вторая задача—практическая: 'мы можемъ теперь... сочинять прекрасные стихи и дать себѣ точный отчетъ въ ихъ внутреннемъ строеніи' (стр. 51). И третья задача—толкованіе: 'я хочу показать, какъ слѣдуетъ толковать произведенія нашихъ великихъ поэтовъ' (стр. 51). Задачи—грандіозныя по замыслу, но выполненіе, увы!—бѣдно выводами.

Для того, чтобы ритмика стала наукой, ей необходимо пройти три этапа: сперва путем наблюдений над отдельными произведениями наметить ряд явлений и ритма; затѣм—изучить эти явления, произвести их классификацию и отыскать и, наконец, найти общие принципы, дающие объяснение частным явлениям. У барона Гиндбурга мы имеем только третий и первый из указанных моментов. Сперва онъ изыскиваетъ 'законъ' ритма, отвергая 'школьную' тоническую метрику, строящую стихъ на стопѣ. Не слѣдуетъ вѣрить, что соблюдение стопъ составляетъ непремѣнную, неотъемлемую принадлежность стиха' (стр. 257). Въ 'Посвященіи Полтавы', 'открывшемъ автору глаза', онъ видитъ, просто на просто силлабическій 9-ти сложный (съ женской) и 8-ми сложный (съ мужской рифмой) стихъ' (стр. 51). Отрицаніе это основано на томъ, что наши поэты иногда допускали исчезновение ударений на арсисѣ и появленіе односложныхъ ударяемыхъ словъ на тезисѣ стопъ.

Но эти отклоненія, подчиненныя своей закономѣрности, ни въ коемъ случаѣ не опровергаютъ законности тонической метрики, какъ исходной схемы при изученіи стиха. Вѣдь никто въ физикѣ не отрицаетъ важности закона Бойля и Мариота, хотя ни одинъ газъ строго этому закону не подчиненъ! Отрицая обычную метрику, бар. Гиндбургъ, исходя изъ теоріи Гюйлера, примѣняетъ къ ритму музыкальную мѣру, нотныя обозначенія, — и всѣ свойства стиха, по его мнѣнію, вытекаютъ 'изъ единственнаго закона стихосложенія: стихъ есть изображеніе ритма рѣчи, вставленной въ рамки музыкальнаго такта' (стр. 257).

Соблазнительное сближеніе по аналогіи стихотворнаго ритма съ музыкальнымъ врядъ ли плодотворно для точнаго изученія ритмики, ибо есть опасность увлечься минимыми аналогіями. Замѣчу, что сближеніе ритма съ музыкой привело во Франціи, гдѣ живъ силлабическій стихъ, къ диаметрально противоположнымъ выводамъ. Путемъ этого сближенія Банфъ въ XVI вѣкѣ пришелъ къ выводу о необходимости метрическаго стихосложенія, а Кастиль Блазъ въ XIX вѣкѣ—къ необходимости тоническаго. Если же бар. Гиндбургъ приходитъ къ выводу,

что нужно писать силлабическіе стихи то ясно, что музыкальная нотация стиховъ просто приводитъ къ теоретическому произволу. Съ большей настойчивостью приведетъ авторомъ болѣе конкретный принципъ о 'волнообразности' чередованія удареній. По мнѣнію автора, такъ наз. четырехстопный ямб содержитъ 'въ себѣ по 3 ударенія, — то одно главное и два второстепенныхъ, то два главныхъ и одно второстепенное' (стр. 114—о начальныхъ стихахъ 'Евгенія Онѣгина'. См. также стр. 151 и др.). Игнорируя неударяемые слоги, проглатывавшая многія смысловыя ударенія, бар. Гиндбургъ обращалъ вниманіе лишь на сильныя ударенія, которыя считалъ поочередно то 'главными', то 'второстепенными'.

Разстались мы; но твой портрѣтъ
Я на груди моеи храню:
Какъ блѣдный призракъ лучшихъ лѣтъ,
Онъ дѣлу радуетъ мою. (стр. 151)

(Разрядкой набраны ударяемыя слова, на которыхъ бар. Гиндбургъ не ставитъ ударенія. Акцентъ обозначаетъ главное, точка — второстепенное ударенія). Вотъ вся теорія бар. Гиндбурга.

Но вѣдь это скорѣе попытка уловить одно изъ свойствъ ритмики, а не 'теорія'. Классификація стиховъ и ритмическихъ явленій съ этой 'теоріей' невозможна, и, на примѣръ, всѣ явленія, отмѣченныя А. Бѣлымъ, проходить мимо нел. Слѣдовательно, отъ работы бар. Гиндбурга остается только вторая часть—'толкованіе', гдѣ авторъ размѣчаетъ стихи Лермонтова и подробно обосновываетъ свою размѣтку. Но именно про эту часть въ предисловіи сказано: 'замѣчается въ некоторыхъ случаяхъ колебаніе въ распредѣленіи ритмическихъ удареній'. 'Колебанія' эти характерны: такъ на стр. 114 и 158 образцы размѣчены въ порядкѣ прямо противоположномъ словеснымъ объясненіямъ, сопровождающимъ ихъ, хотя и въ размѣткѣ и въ объясненіяхъ 'теорія' соблюдена. Вѣроятно, размѣтка велась по инерціи 'волнообразной'. Увлеченный своей идеей, авторъ разставлялъ ударенія и затѣмъ подробно оправдывалъ зна-

чительность словъ, попавшихъ подъ 'главное' ударение.

Такимъ образомъ, опубликованный трудъ—ни что иное, какъ сырой материалъ, пуждающийся въ провѣркѣ.

Интереснѣе введеніе Г. Князева, гдѣ поднимается вопросъ о взаимоотношеніяхъ ритмики и метрики и дается сводъ мнѣній А. Бѣлаго, Н. Недоброво и В. Чудовскаго. Въ самой работѣ Гиндбурга съ интересомъ читаются историческія страницы, гдѣ приводятся метрическія теоріи, начиная съ Кантемира.

Все же—нельзя относиться отрицательно къ идеѣ опубликованія этого труда. Быть можетъ, ему суждено оживить въ литературѣ интересъ къ теоріи стиха.

С. Бобровъ. Новое о стихосложеніи А. С. Пушкина. (Трехдольный паузникъ у Пушкина. Разборъ статьи В. Я. Брюсова о техникѣ Пушкина). Москва. Изд. 'Мусagetъ'. Лѣто 1915 г. 39 стр. Цѣна 50 к.

Брошюра С. Боброва займетъ видное мѣсто среди книгъ, посвященныхъ теоріи стиха, такъ какъ это первая удачная попытка разобраться въ 'вольномъ', разностопномъ метрѣ пушкинскихъ 'Пѣсень Западныхъ Славянъ' и 'Сказки о рыбацкѣ и рыбацкѣ', ставившемъ въ тупикъ всѣхъ 'теоретиковъ' русскаго стиха¹. Какъ первый трудъ въ нетронутой области, статья 'Трехдольный паузникъ у Пушкина' и 'Дополненія' къ ней даютъ много новаго и цѣннаго. Но авторъ, кажется, не достаточно сознаетъ всю значительность своего труда, забываетъ, что эта брошюра послужитъ основаніемъ изученія разностопныхъ метровъ и другіе изслѣдователи поневолѣ будутъ исходить отъ его терминологіи, обозначеній и классификаціи,—а эта часть произведенія не строга. Авторъ ученически слѣдуетъ за А. Бѣлымъ,

повторяя даже его ошибки (такъ, именуется пеоны — пранами и увлекается 'фигурами' ритма, находя въ стихахъ разныя 'корзины' и 'крыши'). Это доктринерское работнѣе кружковщины весьма неприятно встрѣчать въ новой области. Большимъ недостаткомъ обозначеній автора является возможность одинъ ритмъ записать различно (о чемъ онъ самъ пишетъ на стр. 11 и 30), а это затрудняетъ классификацію. Вторымъ недостаткомъ является то, что его обозначенія пытаются (и при этомъ непослѣдовательно) закрѣпить сразу комбинацію двухъ явленій—исчезновенія слога (паузы) и раздѣленія между словами (цезуры). Междъ тѣмъ, послѣднее явленіе—цезура—авторомъ не разсматривается (о чемъ онъ пишетъ на стр. 14) и не имѣетъ обозначенія въ томъ случаѣ, когда нѣтъ 'паузы'. Такимъ образомъ, авторомъ ритмъ записанъ неполно и безсистемно. Классификація и подсчеты автора недостаточны: нельзя такъ расчленять явленія и совершенно упускать изъ виду закончренныя сочетанія ритмическихъ явленій.

Малосерьезный характеръ брошюрѣ придаетъ и введеніе въ нее длинной (на 14 страницахъ) рецензій на статью Брюсова о стихѣ Пушкина, предназначенной, по словамъ автора, 'для нѣкагого журнала' и являющейся лишь изложеніемъ вкратцѣ этой статьи.

Но эти недостатки искупаются однимъ достоинствомъ метода автора—это умѣніемъ пренебрегать малыми различіями и сознательно оставлять безъ вниманія нѣкоторыя явленія. Только эта сознательная 'грубость' метода дала возможность сказать о пушкинскомъ ритмѣ дѣйствительно новое слово.

В. Томашевскій.

Романъ Роланъ. Микель Анджело. Переводъ съ французскаго А. Заржевской подъ редакціей П. Юшкевича. Съ многочисленными иллюстраціями. Петроградъ. Изданіе М. И. Семенова. 1915. Цѣна 2 р.

Я думаю, что эта книга вызоветъ нѣкоторое недоумѣніе въ русскомъ читателѣ, и я совершенно не увѣренъ въ томъ, будетъ ли она имѣть хоть какой нибудь успѣхъ въ Россіи.

¹ Такъ, въ академическомъ изд. соч. Лермонтова, въ статьѣ 'О стихѣ Лермонтова', даже болѣе правильный, чѣмъ въ пушкинскихъ 'пѣсняхъ', метръ охарактеризованъ законически: онъ 'не поддается точному опредѣленію' (т. V стр. 207).

Роменъ Ролланъ—авторъ величественнаго, прекраснаго, но мѣстами неуклюжаго романа ‚Жанъ Кристофъ‘—написалъ три книги, посвященныя великимъ именамъ—Бетховену, Толстому и Микеланджело, и всѣ три являются, если не этапами духовнаго развитія Роллана, то, во всякомъ случаѣ, тремя наиболѣе характерными моментами его нравственнаго облика. Прововѣдь высокаго подвига жизни въ творчествѣ—вотъ, въ сущности, содержание этихъ книгъ, и въ частности— ‚Микеланджело‘. Я допускаю, что въ Парижѣ, гдѣ жизнь почти дѣлкомъ приняла формы, очень напоминающія эпикуреизмъ, съ налетомъ, правда, романской граціи, своеобразной прелести и остроты старой расы, такая книга можетъ родить желанія болѣе полныя и страсти болѣе глубокия, но для насъ, знающихъ весь соблазнъ бездны и всю силу неба, для насъ, я думаю, Роменъ Ролланъ только... писатель. Во всякомъ случаѣ, его ‚Микеланджело‘ не покажется, пожалуй, намъ такимъ большимъ откровеніемъ уже потому, что самая идея книги—обнаружить слабость и героизмъ гения—слишкомъ ‚латинская‘ идея, лишенная къ тому же крови и плоти, такъ какъ нравственный опытъ ея носителя сравнительно невеликъ. Есть религія ума, и есть религія сердца,—ихъ апостолы не поймутъ другъ друга. Роменъ Ролланъ—апостолъ первой изъ этихъ религій. Его вѣра, рожденная—пусть даже среди отчаянія одинокихъ скитаній—сопоставленіемъ идей, останется навсегда чуждой русской душѣ. Роменъ Ролланъ—не мистикъ, его религія лишена чувства... И, тѣмъ не менѣе, его слова—достойныя слова, а его мораль—настоящая и глубокая мораль большого человѣка. Конечно, отъ Блуа, Гелло или Гюисманса Роменъ Ролланъ отдѣленъ дѣлою пропастью; онъ обладаетъ, по сравненію съ ними, болѣе гибкой и холодной совѣстью, онъ также не Толстой и не Достоевскій...

‚Микеланджело‘ отиѣченъ дѣлкомъ духовнымъ своеобразіемъ автора; объ этой книгѣ, какъ и вообще обо всѣхъ книгахъ Роллана, можно сказать все, что только можно сказать о самомъ Ролланѣ. Въ своихъ отдѣльныхъ фразахъ она кажется банальной,—въ дѣломъ она горитъ, какъ пламя, несущее въ небо зубцы

своей короны, и она зажигаетъ дѣльные вихри идей,—но только идей, а не чувствъ,—внезапныхъ и могучихъ. Эту книгу стоитъ прочесть; ее надо прочесть хотя бы для того, чтобы понять, какъ просто и какъ легко сходится къ людямъ Богъ, если въ ихъ душѣ красота богаче истины. И хотя мы никогда не поймемъ ее до конца, но зато, можетъ быть, увидимъ, что можно любить искусство немножко больше, чѣмъ это мы привыкли дѣлать.

Издана книга плохо, при удовлетворительномъ переводѣ. Иллюстраціи настолько неудачны, что говорить о нихъ бесполезно. Больше вниманія къ хорошимъ книгамъ и поменьше спекуляціи на прославленныхъ именахъ!

Н. Пунинъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Полная неизвѣстность относительно хода художественной жизни во враждующихъ съ нами странахъ, которую неоднократно приходилось отмѣчать въ ‚Извѣстіяхъ‘, теперь отчасти стала разсѣиваться, и окольными путями до насъ начали доходить отрывочныя свѣдѣнія изъ области искусствъ Австріи и Германіи. Такъ, напр., октябрьскій выпускъ ‚The Studio‘, впервые за все время войны, содержитъ сообщеніе своего постоянного вѣнскаго корреспондента о художественной жизни за истекшій годъ въ австрийской столицѣ. Какъ у насъ и нашихъ союзниковъ, эта жизнь и въ Вѣнѣ развертывалась преимущественно подъ флагомъ благотворительности и взаимопомощи художниковъ, выбитыхъ войной изъ рамокъ нормальнаго существованія. Этимъ художникамъ государство въ сильной степени пришло на помощь путемъ выдачи пенсій и временныхъ субсидій для оплаты мастерскихъ, равно устройствомъ на общественный счетъ постоянной галереи, гдѣ всѣ нуждающіеся мастера безъ различія направленій могутъ выставлять свои произведенія. Кромѣ того, были объявлены многочисленные конкурсы со значительными преміями за лучшіе проекты надгробныхъ памятниковъ, памятниковъ павшимъ воинамъ

и вообще художественныхъ издѣлій, могущихъ служить воспоминаніемъ о текущей мировой войнѣ. Крупнымъ успѣхомъ пользовалась въ Вѣнѣ общая выставка руководящихъ австрійскихъ художественныхъ союзовъ — вѣнскій Сецесионъ, Хагенбундъ, група Густава Климта, — и большой художественный интересъ представляла обширная польская выставка, на которой были представлены лучшіе изъ современныхъ польскихъ художниковъ и почти всѣ выдающіеся мастера прошлаго польскаго искусства, вплоть до послѣдней четверти XVIII столѣтія. Жертвами войны пали скульпторъ Гуго Кюнеальт и одинъ изъ даровитыхъ представителей младшаго поколѣнія австрійскихъ графиковъ — Хоферъ.

Большинство извѣстныхъ нѣмецкихъ художественныхъ журналовъ, какъ мы узнали изъ частнаго источника, продолжаетъ выходить, да и въ новѣйшемъ выпускѣ нью-йоркскаго журнала 'Art in America' мы находимъ, напр., объявленіе о лейпцигскомъ двухнедѣльникѣ 'Der Cicerone' и ежемѣсячникѣ 'Monatshefte für kunstwissenschaftliche Litteratur'. Любопытно, что на нѣмецкомъ книжномъ рынкѣ теперь замѣчается значительный спросъ на книги о Россіи и что витрины берлинскихъ книжныхъ магазиновъ — и это сообщеніе мы почерпнули изъ частнаго письма — въ настоящее время полны переводовъ съ русскаго...

Въ парижскихъ художественныхъ дѣлахъ какъ будто замѣчается нѣкоторое оживленіе, которое, вѣроятно, объясняется продолжающимся затихшемъ на французскомъ фронтѣ. Столь типичные для Парижа періодическіе художественные аукционы, совершенно прекратившіеся съ начала войны, повидимому, теперь возобновляются, и въ ноябрѣ въ Hôtel Drouot, уже состоялась распродажа очень значительной коллекціи старинныхъ и современныхъ гравюръ и эстамповъ. Равнымъ образомъ на парижскомъ книжномъ рынкѣ чаще стали появляться художественныя, чисто любительскія, изданія. Конечно, и они по темамъ непосредственно связаны съ войной, но все же носятъ опредѣленно библиофильскій характеръ. R. Helleu, преемникъ одного изъ наиболее передовыхъ парижскихъ издателей, покойнаго Э. Пельтана, напр., издалъ

альбомы рисунковъ Гернара Поденъ 'Croquis de Campagne 1914 — 1915' и автолитографіи Жоржа Жаннио 'Les Crimes Allemands'; имъ же выпускается изящное изданіе 'La Colline inspirée' Мориса Барреса, украшенное гравюрами по дереву Поля-Эмиля Колена.

Новѣйшій выпускъ журнала 'L'Art et les Artistes', посвященный описанію разрушеній памятниковъ искусства, совершенныхъ нѣмцами въ сѣверныхъ частяхъ Франціи, рядомъ съ этимъ мартирологомъ печатаетъ новый списокъ погбшихъ французскихъ художниковъ. Этотъ скорбный листъ насчитываетъ до пятидесяти именъ, среди которыхъ болѣе извѣстны — живописецъ Robert Besnard, старшій сынъ маститаго Альбера Бенара, скульпторъ Paul Le Goff и граверъ Charles Heuman, внукъ Ж. Фр. Милле. Имѣется и одна славянская, вѣроятно, польская фамилія — скульпторъ Maurice de Lysniewsky. Тотъ же журналъ затрагиваетъ жгучій вопросъ о будущей судьбѣ изувѣченнаго реймскаго собора, приводитъ нѣвнія видныхъ дѣятелей искусства, живописца Альфреда Ролля и скульптора А. Мерсье, извѣстнаго публициста Жозефа Рейнака и др., по поводу проекта реставраціи собора. Всѣ они единогласно и энергично протестуютъ противъ полнаго возстановленія знаменитаго памятника французской готики и, наоборотъ, категорически требуютъ, чтобы соборъ, за исключеніемъ необходимыхъ предохранительныхъ мѣръ, цѣлкомъ былъ оставленъ въ томъ видѣ, какой ему придала варварская нѣмецкая бомбардировка. Какъ Парвенонъ, форумъ Трояна или храмъ въ Пестумѣ, Реймскій соборъ долженъ сохранить характеръ историческаго памятника теперешней войны и варварскихъ способовъ ея веденія со стороны нѣмцевъ... Любопытно сопоставить эти голоса, отражающіе современный взглядъ на вопросъ объ охранѣ и реставраціи памятниковъ старины, съ недавнимъ засѣданіемъ Московскаго археологическаго общества, гдѣ, на основаніи доклада А. М. Васнецова, серьезно говорилось о возможномъ возстановленіи преніяго до-петровскаго прикрытія стѣны московскаго Китай-города и высказывались горячія пожеланія подобной 'реставраціи'!

Переходя къ Англии, слѣдуетъ отмѣтить устроенную въ Guildhall Art Gallery въ Лондонѣ выставку картинъ изъ военной жизни и быта, на которой оказался извѣстный портретъ Государя кисти Сброва, въ мунирѣ шотландскаго полка (Royal Scots Greys), шефомъ котораго онъ состоитъ. Журналъ 'Studio' воспроизвелъ портретъ въ краскахъ. Кстати, должно исправить одну изъ хронологическихъ ошибокъ, вкравшихся въ сбровскую монографию Грабаря, въ изд. Кнебеля. У Грабаря этотъ портретъ значится, какъ произведеніе 1900 г., по указаніямъ же 'The Studio' (Октябрь 1915 г., стр. 59) холстъ помѣченъ 1902 годомъ. Только теперь мнѣ попала въ руки вышедшая въ началѣ нынѣшняго года брошюра 'Russia's gift to the world', въ которой I. W. Mac-kail пытается дать сводку всего того, что Россія внесла въ общемировую сокровищницу культуры въ области литературы, науки и искусства. Нѣтъ нужды останавливаться здѣсь на содержаніи указанной книги, о которой въ свое время довольно много писалось въ нашей прессѣ. Но, перелистывая страницы очерка англійскаго автора, нельзя не удивляться — что мы, впрочемъ, уже неоднократно имѣли случай отмѣчать въ нашихъ замѣткахъ — какъ примитивны на Западѣ свѣдѣнія о русскомъ искусствѣ даже у людей, доброжелательно относящихся къ Россіи и посвящающихъ ей культурѣ спеціальныя изслѣдованія. Хотя Мекейлъ главу о русскомъ искусствѣ начинаеть съ основанія Академіи Художествъ, обходя молчаніемъ древне-русское зодчество, онъ не считаетъ нужнымъ упомянуть, напр., ни о Левитскомъ и Боровиковскомъ, ни о Брюлловѣ и Ивановѣ. Въ новѣйшей русской живописи ему извѣстны лишь Рѣпинъ, Шишкинъ, Айвазовскій, Васнецовъ и, конечно, Верещагинъ, въ скульптурѣ — Каменскій, Антокольскій и Гинцбургъ! Гинцбургъ — подумайте только! Усиленный призывъ къ освобожденію отъ германскаго ввоза и въ области художественной промышленности, раздавшійся въ Англии съ самаго начала войны, не ограничился одной газетно-журнальной агитацией, но скоро принялъ вполне осязательныя формы. Торговая палата въ Лондонѣ устроила сперва вы-

ставку нѣмецкихъ и австрійскихъ товаровъ, игравшихъ особенно большую роль на всемирномъ рынкѣ, чтобы ознакомить съ ними англійскихъ промышленниковъ. Продолженіемъ этой первой выставки служила вторая, на которой собраны были тѣ произведенія англійской художественной промышленности, которыя вполне могутъ соперничать съ привозными германскими издѣліями. Сюда относятся, прежде всего, керамическія и стекляныя издѣлія, обои, набивныя матеріи и цвѣтныя печатныя воспроизведенія.

Комитетъ попечителей лондонской National Gallery, образованный въ 1911 г. подъ предсѣдательствомъ лорда Керзона для изслѣдованія вопроса объ усиленномъ вывозѣ изъ Англии картинъ старыхъ мастеровъ, недавно выпустилъ отчетъ о своей дѣятельности, въ которомъ предлагается рядъ мѣръ для воспрепятствованія дальнѣйшей убыли художественныхъ сокровищъ страны. Отчетъ, между прочимъ, отмѣчаетъ печальный фактъ, что за послѣднія нѣсколько лѣтъ изъ Англии было вывезено не менѣе четырехсотъ выдающихся произведеній старыхъ мастеровъ. Въ этомъ скорбномъ листѣ значатся цѣлыхъ 52 Рембрандта, 27 Ванъ Дейковъ, много Рубенсовъ и Гевсборо и около дюжины картинъ Тернера! Извѣстный американскій графикъ Джозефъ Пеннелъ выставилъ въ Лондонѣ новую серію литографій, изображающихъ виды англійской столицы въ военное время. Разныя приспособленія, устроенныя для защиты отъ грозящихъ Лондону набѣговъ германскихъ аэроплановъ, придаютъ городу ночью совсѣмъ особый видъ, полный неожиданныхъ свѣтовыхъ эффектовъ, которые Пеннелъ удачно использовалъ въ своихъ листахъ.

На немногочисленныхъ художественныхъ изданіяхъ Сѣверной Америки война, естественно, отражается крайне слабо. Среди американскихъ журналовъ серьезно и разнообразіемъ содержанія, равно прекрасно выдержанной вишностью, за послѣдніе годы особенно обращаетъ на себя вниманіе двухмѣсячникъ 'Art in America',¹ который спеціально зна-

¹ Журналъ издается подъ редакціей извѣстнаго историка искусства В. Р. Валентинера

комить съ художественными сокровищами, находящимися въ американскихъ общественныхъ и частныхъ собраніяхъ. Августовскій выпускъ этого журнала содержитъ очень интересную статью о персидскихъ и индійскихъ миниатюрахъ въ бостонскомъ Museum of Fine Arts, изъ которой мы узнаемъ, что замѣчательная коллекція такихъ миниатюръ Виктора Викторевича Голубева въ Парижѣ недавно перешла въ собственность названнаго музея. Голубевское собраніе, какъ извѣстно, считалось однимъ изъ самыхъ богатыхъ и цѣнныхъ, въ данномъ направленіи; персидско-индійская живопись въ немъ была представлена съ XII по XVIII вѣкъ 179 образцовыми произведениями, которыя въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ были выставлены въ Musée des arts décoratifs въ Парижѣ. Конечно, нельзя не пожалѣть, что эта исключительно цѣнная коллекція теперь стала для насъ такъ мало доступной. Для окончанія нашего обзора приведемъ еще изъ ноябрьскаго номера 'Burlington Magazine' новѣйшее курьезное проявленіе furor teutonicus въ области исторіи искусства. Въ Kölnische Zeitung нѣкій Карлъ Хессель помѣстилъ рядъ статей подъ заглавіемъ 'Neues aus der Frühgermanenzeit in Italien', въ которыхъ самымъ серьезнымъ образомъ старается доказать, что все византийское искусство въ Италіи, въ сущности, есть искусство ранне-германское, т. е. остготское. Исходной точкой для этого 'открытія' служитъ Хесселю церковь San Vitale въ Равеннѣ, которая, по его утверженію, не есть вовсе постройка середины VI вѣка, освященная въ 547 г. св. Максиміаномъ, а была водвигнута еще при Теодорихѣ въ видѣ судебной палаты. Фигуры св. Виталія и Эклезія въ апсидѣ прежде будто изображали именно Теодориха и его супругу, и лишь впоследствии къ нимъ были придѣланы головы святыхъ. Равнымъ образомъ, мозаичные бюсты апостоловъ и святыхъ символически представляютъ 15 предковъ Теодориха, знаменитыя же мозаики Юстиніана и Феодоры съ ихъ дворомъ являются болѣе поздними произведениями, замѣнившими

у Frederic Fairchild Sherman въ Нью-Йоркѣ (№ 1790, Broadway).

первоначальныя остготскія мозаики. Эту теорію авторъ отчасти распространяетъ и на Санъ-Марко въ Венеціи.

До какого абсурда иногда договаривается воинствующій нѣмецкій шовинизмъ, облеченный въ тогу историка искусства!

P. Ettinger.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

- 'Авто въ облакахъ'. — Стихи. Одесса. 1915. Ц. 1 р.
- Америка о виновникахъ войны'. — Отвѣтъ на 'Воззваніе къ цивилизованному міру 93 германскихъ профессоровъ' Самуэля Гарлена Черча. Пер. съ англ. Д. Н. Димитріева. Изд. 'Лукоморье'. П. 1915. Ц. 50 к.
- Николай Асѣевъ и Григорій Петниковъ. — Авторъ. Книга стиховъ. Изд. 'Лирень'. М. 1915. Ц. 70 к.
- Сергѣй Бертенсонъ. — Дѣлъ русской сцены. О жизни и дѣятельности И. И. Сосницкаго. П. 1916. Ц. 1 р. 50 к.
- Сергѣй Бобровъ. — Новое о стихосложеніи А. С. Пушкина. Изд. 'Мусагетъ'. М. Ц. 1915. 50 к.
- Сам. Вермельъ. — Танки. Лирика. Изд. 'Студіи'. М. 1915. Ц. 60 к.
- М. Влагинъ. — Разказы. Изд. 'Лукоморье'. П. 1915. Ц. 1 р. 25 к.
- Въ годъ войны'. Сборникъ. Артистъ солдату. Подъ ред. Л. Ю. Рахмановой и А. В. Руманова. П. 1915. Ц. 1 р. 50 к.
- Екатерина Галати. — Тайная жизнь. Стихотворенія. 1916. Ц. 1 р.
- Агата Гальперина. — Веретено. Стихи. М. 1915. Ц. 50 к.
- С. П. Гернетъ. — Миниатюры скальда. П. 1915. Ц. 1 р. 50 к.
- С. П. Гернетъ. — Сатиры скальда. П. 1915. Ц. 1 р. 50 к.
- Аполлонъ Григорьевъ. — Мои литературныя и нравственныя скитальчества. Съ послѣсловіемъ и примѣчаніями П. Сухотина. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. 1 р.
- Дмитрій Зерновъ. — Сочиненія для пѣнія съ сопровожденіемъ фортепiano. Op. 1, 3, 6, 8. М. 1915.

А. А. Зилоти.—Нѣсколько словъ о связующемъ веществѣ въ картинахъ братьевъ Ванъ-Эйкъ. П. 1915.

В. С. Зуммеръ.—Система библейскихъ композицій А. А. Иванова. Со статей проф. Г. Г. Павлуцкаго: Источники художественнаго творчества А. А. Иванова. Оттискъ изъ журн. „Искусство“. Кіевъ. 1914.

Императорскій Московскій и Румянцовскій Музей.—Отдѣленіе изящныхъ искусствъ. Каталогъ картинной галереи. Съ иллюстраціями и пояснит. текстомъ. М. 1915. Ц. 50 к.

Н. Киселевъ.—Скрещенные мечи. Рассказы. Изд. „Лукоморье“, П. 1915. Ц. 1 р. 25 к.

В. Козловъ.—Подъ грозою. Рассказы. Изд. „Лукоморье“. П. 1915. Ц. 1 р. 50 к.

Татіана Краснополская.—Завтра. Романъ. Изд. М. И. Семенова. П. Ц. 1 р. 25 к.

Критика о творчествѣ Игоря Сѣверянина. Изд. Пашуканиса. М. 1916.

П. Критскій.—Какъ устроить и вести народный домъ. Изд. К. Ф. Некрасова. Ярославль. 1915. Ц. 25 к.

М. Кузминъ.—Зеленый соловей. Пятая книга рассказовъ. Изд. М. И. Семенова. П. 1915. Ц. 1 р. 25 к.

Марія Лѣвбергъ.—Лукавый странникъ. Стихи. П. 1915. Ц. 60 к.

Э. Лѣви.—Греческая скульптура. Пер. Вѣры Конради. Изд. „Огни“ П. 1915. Ц. 3 р. 50 к.

А. Липецкій.—Воля къ жизни. Рассказы. Изд. „Лукоморье“. П. 1915. Ц. 1 р. 25 к.

В. В. Маяковскій.—Облако въ штанахъ. Тетраптихъ. П. Ц. 1 р.

Борисъ Мирскій.—Стѣна плача. Рассказы о войнѣ. П. 1915. Ц. 1 р. 25 к.

Викторъ Никольскій.—Исторія русскаго искусства. Томъ I. Съ 305-ю иллюстр. въ текстѣ и 16-ю приложениями. Изд. Т-ва П. Д. Сытина. М. 1915.

„Петроградскіе вечера“. Книга IV. Изд. М. И. Семенова. П. 1915. Ц. 1 р. 50 к.

Владиміръ Пруссакъ.—Цвѣты на свалкѣ. Стихи. П. 1915. Ц. 1 р.

Анатолій Пучковъ.—Послѣднія четверть луны. П. 1915. Ц. 1 р.

В. Розановъ.—Опасшіе листья. Коробъ 2-й. П. 1915. Ц. 2 р.

Романъ Роланъ.—Жизнь Толстого. Пер. съ франц. I. Гольденберга. Изд. М. И. Семенова. П. 1915. Ц. 1 р. 50 к.

Александръ Рославлевъ.—Преступленіе Назаева. Романъ. Изд. М. И. Семенова. П. Ц. 1 р.

Иванъ Рукавишниковъ.—Книга IX. Трагическія сказки. „Московское К-во“. М. 1915. Ц. 1 р. 25 к.

Борисъ Садовской.—Полдень. Собраніе стиховъ. 1905—1914. Изд. „Лукоморье“. П. 1915. Ц. 1 р. 50 к.

Гр. А. А. Салтыковъ.—По старымъ слѣдамъ П. 1915. Ц. 1 р. 25 к.

Юрій Слезкинъ.—Святая радость. Рассказы. (Собраніе сочиненій. Томъ III). Изд. „Лукоморье“. П. 1915. Ц. 1 р. 75 к.

Стендаля (Генрихъ Бейль).—Красное и черное. Хроника 1830 года. Переводъ Анастасіи Чеботаревской. 2 тома. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. за 2 тома 2 р. 50 к.

Георгій Тотсъ.—На зеленой землѣ. Стихи. П. 1915. Ц. 1 р.

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ

Въ моей статьѣ „Пути къ картинѣ“ я допустилъ ошибку, за которую прошу извиненія у Б. М. Кустодіева и у читателей.

Говоря о портретѣ, бывшемъ на послѣдней выставкѣ, я имѣлъ въ виду портретъ г-жи Нотгафтъ. Я надѣюсь, что и безъ этой оговорки мой отзывъ о портретной живописи Кустодіева не могъ быть отнесенъ къ воспроизведенному въ томъ же номерѣ „Аполлона“ тонкому, напоминающему сѣвровскіе рисунки, портрету г-жи Е. И. Базилевской.

Н. Радловъ.

СОДЕРЖАНІЕ

Н. Радловъ — Е. Е. Лансере	1
А. Ростиславовъ — Декоративный даръ Е. Е. Лансере	5
Всеволодъ Дмитріевъ — Противорѣчія 'Мира Искусства'	11
Эдуардъ Старкъ — Ф. И. Шаляпинъ. Къ двадцатипятилѣтію артистической дѣятельности	21
Евгеній Браудо — Творчество Клода Дебюсси	34
В. Шилейко — Стихи	42
Н. Гумилевъ — Письмо о русской поэзіи	47

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р-въ — Искусство и война. Выставки и художественныя дѣла	54
Р. — Отчетная выставка въ Академіи. Архитектурные курсы Багаевой. Новыя постройки Петрограда	58
Esset — Еще о выставкѣ 'Миръ Искусства'	61
В. С. — Петроградскіе театры	62
Эдуардъ Старкъ — Новые балеты М. Фокина	65
Евгеній Браудо — Музыка въ Петроградѣ. † Ф. О. Лешетяцкій	67
Ч. Б. Томашевскій, Н. Пунинъ — Новыя книги	71
P. Ettinger — Художественныя вѣсти съ Запада	75
Книги, поступившія въ редакцію	78
Н. Радловъ — Письмо въ редакцію	79

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

Трехцвѣтными автотипіи:

Е. Е. Лансере — Двѣ иллюстраціи къ повѣсти Льва Толстого 'Хаджи-Муратъ'.
Цвѣтная фотографія съ Ф. И. Шаляпина въ роли Бориса Годунова въ оперѣ Мусоргскаго.

Фототипіи:

Е. Е. Лансере — 'Флотъ Петра Великаго'; 'Царевна Елисавета Петровна въ кордегардіи Зимняго Дворца въ ночь на 25 ноября 1742 г.'; 'Геркулесъ и Нессъ'; 'Средневѣковый городъ'; 'Романтическій пейзажъ'; Два эскиза плафона для особняка Г. Г. Тарасова, въ Москвѣ; Эскизы декораций къ драмѣ Кальдерона 'Чистилище св. Патрикка' для 'Стариннаго театра'. К. А. Сомовъ — 'Въ лѣсу'; Портретъ В. Ф. Нувеля. М. В. Добужинскій — Эскизы къ постановкѣ 'Ставрогинна' въ московскомъ Художественномъ театрѣ; 'Гавань'; 'Віадукъ въ Лондонѣ'; 'Зима'.

Шев. № 6911.