

IV 21. 2. 1.

ОТЪ РЕДАКЦІИ

Редакція обращаетъ вниманіе подписчиковъ на небольшое измѣненіе въ издательскомъ планѣ журнала, подсказанное отчасти техническими затрудненіями, отчасти—потребностью времени. До сихъ поръ выпуски 'Аполлона' носили монографическій характеръ, и художественныя воспроизведенія прилагались только въ качествѣ иллюстрацій къ критическимъ статьямъ. Отнынѣ же, въ видахъ большаго разнообразія и большей современности художественныхъ приложений, въ 'Аполлонѣ' будутъ помѣщаться также и отдѣльныя репродукціи картинъ, статуй и пр. (по преимуществу—русскихъ мастеровъ), безъ прямой ихъ зависимости отъ текста. При этомъ, конечно, редакція позаботится, чтобы эти воспроизведенія не остались для читателя не выясненными съ художественной стороны.

Книжки журнала составятъ въ концѣ года три тома; въ соотвѣтствіи съ этимъ заглавные листы будутъ приложены только къ книжкамъ—1-ой, 4-ой и 8-ой.

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



„Благовѣстающий Архангелъ“, живопись
на шелку, умбрийской школы конца XV в.
(Собрание Ханенко, въ Пгд.).

„L'Archange Annonceur“, peinture sur soie, école
d'Ombrie, fin XV s.
(Collection Khanenko, Pgd.).

СОБРАНИЕ ХАНЕНКО ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Всеволодъ Воиновъ



ПЕТРОГРАДСКОЕ собраніе картинъ и художественныхъ предметовъ Варвары Николовны и Богдана Ивановича Ханенко, по сравненію съ основными колекціями тѣхъ же владѣльцевъ въ Кіевѣ, конечно, очень невелико, но по содержанію своему оно весьма примѣчательно.

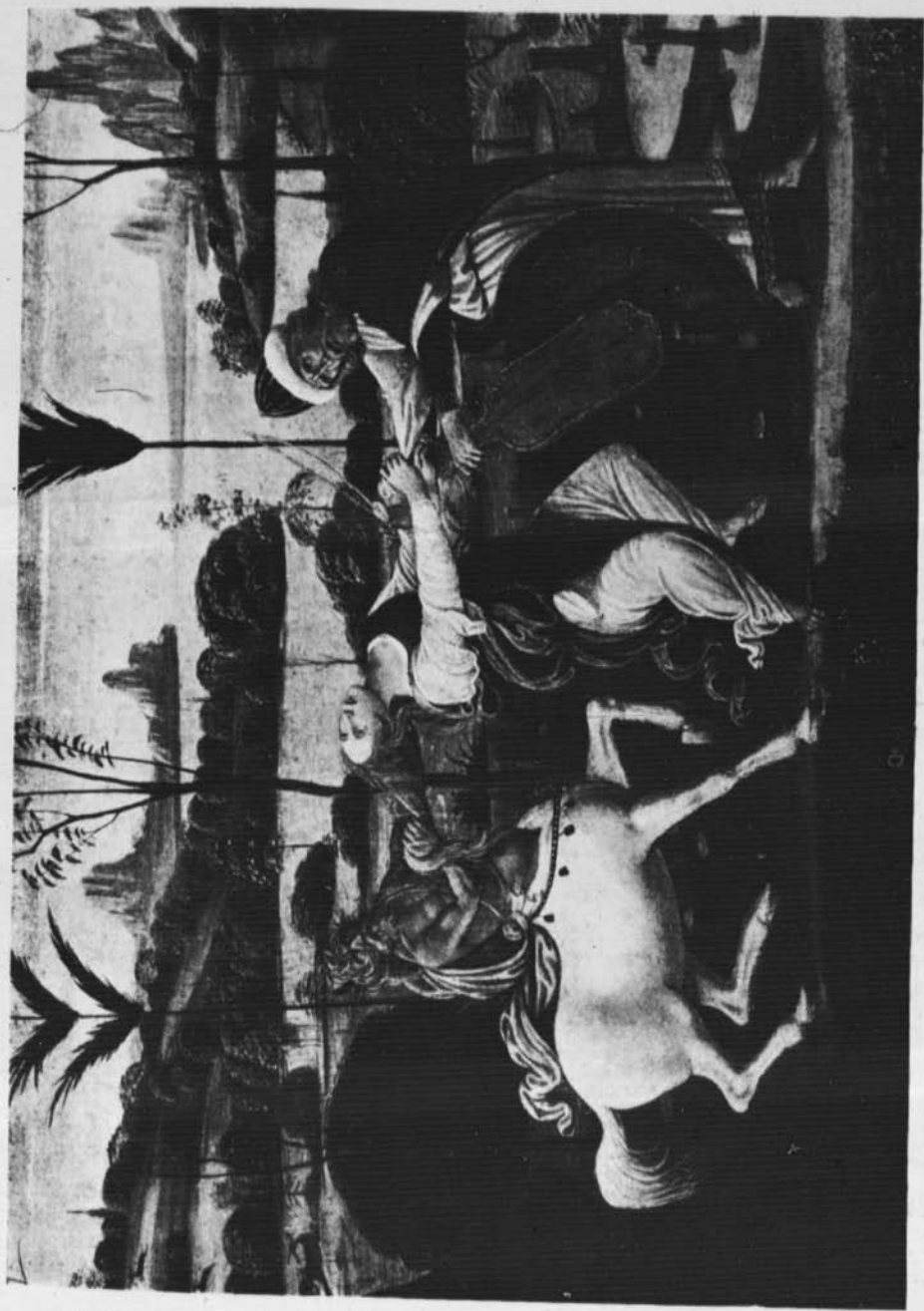
Обстановка частной квартиры придаетъ этому небольшому музею обаяніе домашней уюности, — чувствуется, что владѣльцы жили съ этими прекрасными предметами, что они для нихъ — друзья, источникъ постоянной радости; отсутствіе какого либо намѣреннаго подбора, какой либо 'системы' въ ихъ расположеніи особенно подчеркиваетъ, что хозяева заботились лишь объ одномъ — имѣть около себя произведенія, которыя нравятся, которыя пріятны и дороги, какъ созданія человѣческаго творчества, въ зависимости отъ эпохи, школы и т. п. Здѣсь рядомъ съ иконой уживается обломокъ египетской статуи, рядомъ съ персидской миниатюрой — испанскій портретъ, и китайская статуетка — рядомъ съ произведеніемъ итальянскаго кватроченто. Ничего предвзятаго, но на всемъ печать изысканнаго личнаго вкуса, весьма широкаго въ своихъ симпатіяхъ.

Въ задачу настоящаго весьма краткаго очерка, помимо общей характеристики собранія, входитъ разсмотрѣніе нѣкоторыхъ наиболѣе важныхъ и интересныхъ произведеній какъ живописи и скульптуры, такъ и 'прикладного' искусства. Поэтому въ дальнѣйшемъ намъ придется, къ сожалѣнію, лишь вскользь упомянуть о многихъ весьма любопытныхъ частяхъ колекціи, разборъ которыхъ поставилъ бы насъ въ необходимость значительно расширить рамки намѣченной статьи.

Среди произведеній итальянской живописи надо поставить на одно изъ первыхъ мѣстъ восхитительнаго 'Благовѣствующаго Архангела' умбрійской школы конца XV вѣка. Это — шелковая хоругвь, пострадавшая отъ времени, но все же сохранившая намъ во всѣхъ деталяхъ чудесный образъ Св. Гавріила, устремленнаго къ Приснодѣвѣ. Композиція чаруетъ простотою и непосредственностью выраженія, нѣжной гармоніей красочной гаммы. Поразительна линейная продуманность фигуры, полной движенія и нѣжной граціи. Своимъ движеніемъ этотъ вѣстникъ небесъ повторяетъ многочисленные образы стремящихся ангеловъ на картинахъ Перуджино, изъ которыхъ упомяну: 'Крещеніе', два варианта 'Мадонны съ Младенцемъ и святыми' и 'Пророки и Сивиллы' — въ Перуджии; 'Успеніе' и 'Моленіе о чашѣ' — во флорентійской академіи; 'Крещеніе' въ церкви S. Annunziata въ Фолиньо; 'Воскре-

сеніе въ Ватиканѣ, ватиканскія же фрески — ‚Богъ-Отецъ‘, ‚Христосъ-Судія‘, ‚Христосъ и 12 апостоловъ‘, ‚Христосъ и святые‘; ‚Мадонна съ Младенцемъ и святыми‘ въ болонской Пинакотекѣ; ‚Успеніе‘ въ церкви Maria Nuova въ Фано; фрески ‚Мученіе Св. Севастьяна‘ въ церкви этого святого въ Паникале... Многія подробности въ трактовкѣ развѣвующихся одеждъ этихъ ангеловъ весьма близко повторяются въ хоругви собранія Ханенко, и лишь руки ангела, сложенные накрестъ и держащія вѣтвь съ цвѣтушими лиліями, отличаются отъ обычнаго молитвеннаго жеста, придаваемого имъ на другихъ композиціяхъ, напоминая, скорѣе, по своему характеру, рафаелевскую трактовку рукъ. Здѣсь кстати будетъ вспомнить, что за послѣднее время произошелъ рядъ переоцѣнокъ, позволившихъ видѣть во многихъ произведеніяхъ Перуджино, если не авторство, то, по крайней мѣрѣ, участіе его ученика Рафаеля. Л. Вентури вполне опредѣленно приписываетъ Рафаелю фигуру ‚Силы‘ и всю фреску ‚Пророки и Сивиллы‘ въ коллегіи дель Камбіо въ Перуджии. Съ равнымъ правомъ въ этомъ ‚Благовѣствующемъ Архангелѣ‘ мы можемъ усматривать элементы художественной личности Рафаеля его женственно-утонченную красоту, сочетающуюся съ поэтичностью и примитивизмомъ Перуджино.

Очаровательною наивностью живописнаго разсказа вѣтъ отъ картины Якопо дель Селлайо (1442—1493) ‚Орфей и Эвридика‘. Въ лѣвой части композиціи мы видимъ сцену пѣнія Орфея передъ Плутономъ, около котораго сидитъ въ оковахъ Эвридика, въ правой части — кентавра, увлекающаго Эвридику въ царство тѣней отъ стремящагося удержать ее Орфея. Нашу статью иллюстрируетъ деталь этой картины (воспроизведенной цѣлкомъ въ юньскомъ номерѣ ‚Старыхъ Годовъ‘ за 1912 г.). Простота и элементарность въ трактовкѣ темы и въ выраженіи душевныхъ движеній подкупаютъ своею искренностью, подчеркивая дѣтскій энтузіазмъ художника. Любовная разработка затѣйливаго пейзажа, съ пѣжными деревцами перваго плана, круглыми кучами кустарниковъ и остроконечными скалами — втораго, съ фигурами скачущихъ и мирно пасущихся оленей, съ причудливыми изгибами морского залива — еще усугубляетъ элементъ ‚разсказа‘, обнаруживая увлеченіе художника декоративностью, его стремленіе съ равною любовью воспѣть и драматическій сюжетъ античнаго мифа, и красоту пѣжизнаго цвѣтка, выглядывающаго изъ терпѣливо выписанной травы... Надо отдать справедливость Селлайо: это увлеченіе подробностями ничуть не повредило основному замыслу картины; художникъ удачно соединилъ прелестную изысканность деталей съ единствомъ общаго плана. Здѣсь творческое соединеніе элементарности и сложности, простоты фабулы и изощренности мелочей, является намъ поистинѣ одно изъ превосходнѣйшихъ произведеній мастера. Великолѣпенъ колоритъ картины, глубокій, сильный, насыщенный, а въ композиціи мы съ очевидностью можемъ наблюдать, какъ воспринятые и нѣсколько переработанныя черты стиля Беато Анджелико сочетались съ тонкимъ живописнымъ чутьемъ, унаслѣдованнымъ Селлайо отъ его учителя Филиппино Липпи.



Якопо дель Селлайо. «Орфей и Эвридика» (часть картины).
(Собрание Ханенко, № 170.)

Якопо дель Селлайо. «Орфей и Эвридика» (фрагмент).
(Собрание Ханенко, № 170.)



Марко ди Антонио Пальмеццано. «Мадонна съ
Младенцемъ и св. Петромъ и Иоанномъ».
(Собрание Ханенко, въ Пд.).

Marco di Antonio Palmezzano. La Sainte Vierge
avec l'Enfant et les saints Pierre et Jean.
(Collection Khanenko, Pgd.).



Бартоломе Монтанья, „Мадонна съ Младенецъ“.
(Собрание Ханенко, въ Пгд.).

Bartholome Montagna. „La Sainte Vierge avec l'Enfant“.
(Collection Khanenko, Pgd.).



Джентиле Беллини. „Кардинал“ (Собрание Ханенко, лъ Пгд.).
Gentile Bellini. „Le cardinal“ (Collection Khanenko, Pgd.).

Большая картина „Богоматерь съ Младенцемъ и съ предстоящими апостолами Петромъ и Иоанномъ“, помѣченная 1537 годомъ, — произведение флорентійскаго художника Марко ди Антонио Пальмецано (1456—1538), ученика Мелоццо да Форли. Картина окончена, какъ это значитъ въ подписи, за годъ до смерти художника (т. е. когда ему шелъ уже восемьдесятъ второй годъ). Она весьма характерна для Марко Пальмецано, остановившагося, во второй періодъ своего творчества, въ поступательномъ движеніи и замкнувшася въ традиціяхъ своей молодости. Конечно, Пальмецано — не великій художникъ; все же, несмотря на нѣкоторую холодность настроенія и заученный традиціонизмъ, этотъ холстъ обладаетъ большими достоинствами, и къ нимъ, прежде всего, слѣдуетъ отнести спокойствіе и равновѣсіе композиціи, а также пріятную общую декоративность. Гармонія и сила красокъ — великолѣпныя; глядя на картину, не вѣришь, что она создана столь престарѣлымъ мастеромъ.

Въ ближайшемъ сосѣдствѣ съ этимъ произведеніемъ виситъ „Мадонна съ Младенцемъ“ Бартоломе Монтаньи, которую Л. Вентури находитъ возможнымъ приписать Антонелло да Мессина. Возвышенный религіозный энтузіазмъ художника, согрѣтый искреннимъ чувствомъ какой то особенной тишины и нѣжности, и соединенныя съ нимъ большія живописныя достоинства — дали въ этомъ произведеніи весьма совершенное и трогательное, по своей интимности, выраженіе материнства. Эта черта интимности и глубины творческаго воодушевленія ярко даетъ себя чувствовать рядомъ съ официальнымъ „холодкомъ“ и нѣсколько театральною нарядностью Мадонны Пальмецано...

Съ благородною простотою и силою написанъ портретъ колѣнопреклоненно молящагося кардинала, можетъ быть, только эскизъ для портрета. Точно установить художника до сихъ поръ не удалось, но, повидимому, есть полное основаніе искать въ этомъ прекрасномъ произведеніи авторство Джентиле Беллини.

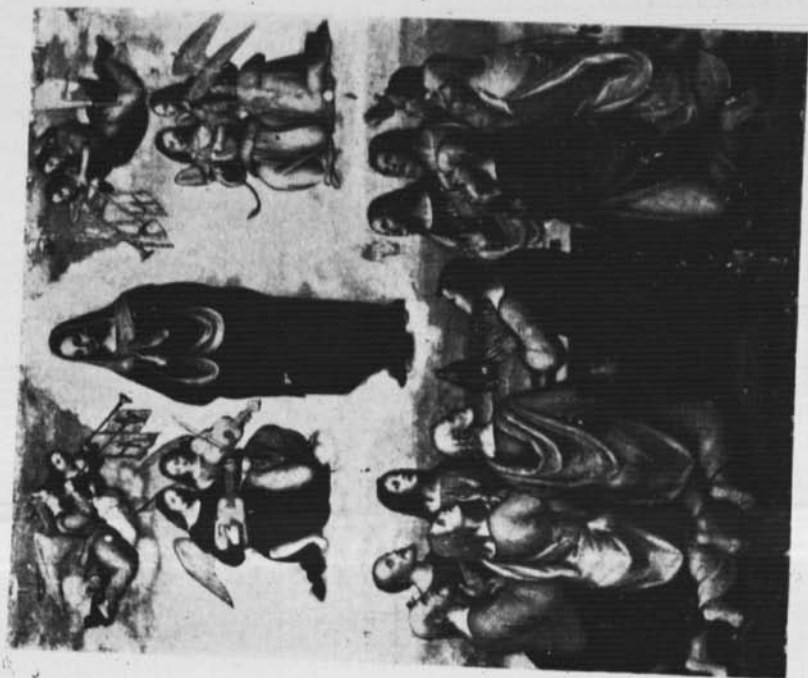
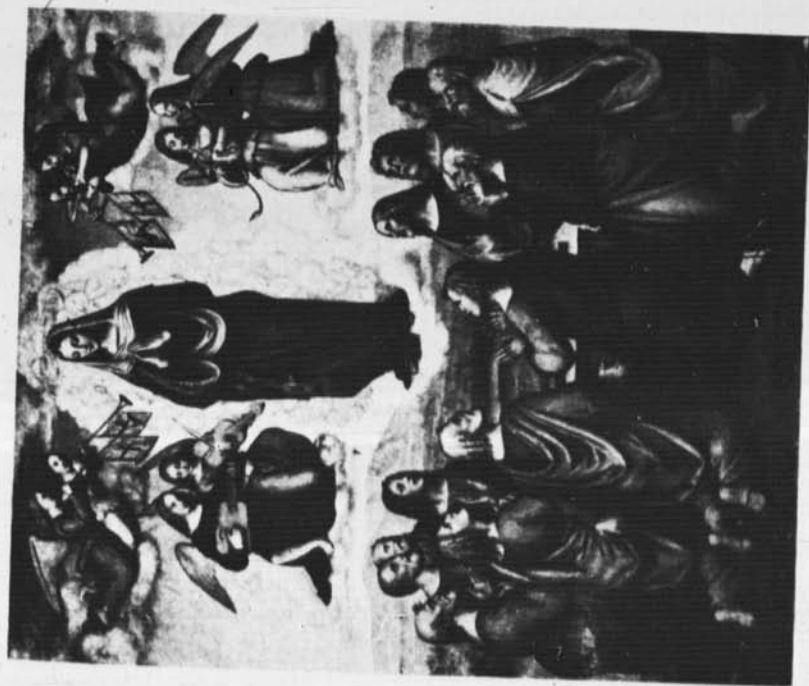
Отраженіе леонардовскаго творчества, хотя и несовершенное, мы видимъ въ большой, очень любопытной картинѣ Чезаре да Сесто — „Вознесеніе Богоматери“. Между прочимъ, весьма знаменательна исторія реставраціи или, вѣрнѣе, расчистки этой картины. До реставраціи композиція ея была такова: на первомъ планѣ 12 апостоловъ, около открытой гробницы, взирають на Богоматерь, возносящуюся къ небу въ облакѣ, образованномъ множествомъ головокъ ангеловъ; по сторонамъ ея — восемь „музицирующихъ“ ангеловъ; за гробницей открываются холмистыя дали. Расчистка обнаружила, что ранѣе на первомъ планѣ было всего одиннадцать апостоловъ, скомпонованныхъ слѣдующимъ образомъ: посрединѣ два апостола, а по бокамъ двѣ группы, слѣва въ четыре человека, а справа — въ пять; двѣнадцатый апостолъ находился вдали, въ центрѣ композиціи, на невысокомъ холмѣ; впослѣдствіи эта центральная фигура вдали была записана, и прибавленъ одинъ апостолъ въ лѣвой группѣ, отчего композиція, вообще довольно банальная, ничего не выиграла, а скорѣе проиграла. Также непріятно было это „облако“ изъ ангельскихъ головокъ вокругъ Богоматери.

Въ этомъ произведеніи ясно замѣтна борьба леонардовскаго и рафаелевскаго вліяній; къ леонардовскому слѣдуетъ отнести трактовку музицирующихъ ангеловъ, характерную ихъ улыбку, прически, образующія 'треугольные' лбы, а также, отчасти, и выраженіе Приснодѣвы, съ полуулыбкой взирающей на апостоловъ; въ толкованіи же нѣкоторыхъ апостоловъ можно видѣть намекъ на рафаелеск... Картина помѣчена 1510 годомъ, т. е. временемъ пребыванія Чезаре да Сесто въ Миланѣ (1507—1512), гдѣ онъ, по всей вѣроятности, работалъ подъ руководствомъ Леонардо. Замѣчаемые въ разсматриваемой картинѣ элементы рафаелевской школы тѣмъ болѣе странны, что таковыя до сихъ поръ особенно ясно замѣчались лишь въ картинахъ послѣ-миланскаго періода. Въ Римѣ, по предположенію Морелли, Чезаре да Сесто попалъ около 1520 года, когда и могло наиболѣе сильно сказаться на немъ вліяніе Рафаеля. Оставляя открытымъ вопросъ о вліяніи уже въ 1510 году Рафаеля на Чезаре да Сесто, мы только подчеркнемъ, что въ этой картинѣ съ несомнѣнностью сказалась эклектичность этого художника, мучительно искавшаго истины и опоры своимъ стремленіямъ въ побужденій собственнаго духа, свѣтившаго отраженнымъ свѣтомъ. Какъ бы то ни было, картина Ханенко, не совсѣмъ пріятная по колориту, очень интересна съ историко-художественной точки зрѣнія, какъ прекрасная иллюстрація уклону 'Высокаго возрожденія' къ упадку, въ лицѣ учениковъ и подражателей, сгорѣвшихъ въ ослѣпительныхъ лучахъ генія Леонардо и Рафаеля. Обзоръ произведеній итальянскаго искусства я закончу упоминаніемъ о небольшой картинѣ Мадолини 'Поклоненіе Младенцу Христу', проникнутой благочестивой наивностью и простотой.

Въ то время, какъ въ собраніи итальянскихъ картинъ мы можемъ видѣть, хотя и съ большими пробѣлами, какъ бы легкій набросокъ развитія живописныхъ принциповъ итальянскаго возрожденія, — въ четырехъ превосходныхъ картинахъ испанской школы мы находимъ отраженія зрѣлаго творчества такихъ великихъ мастеровъ, какъ Веласкезъ и Зурбаранъ.

Портретъ инфанты Маріи-Терезіи (а не Маріи-Маргариты, какъ ранѣе ошибочно считалось) изъ ханенковскаго собранія носитъ на себѣ несомнѣнную печать генія Веласкеза. Достаточно видѣть эту неподражаемую фактуру въ передачѣ тѣла, эту окутанность всей фигуры воздухомъ, придающую портрету удивительную пространственность, эту великолѣпную гамму пепельныхъ тоновъ, чтобы утверждать прикосновенность къ произведенію Веласкеза. Допустимъ даже, что тутъ—одно изъ повтореній портретовъ инфанты, подготовленное однимъ изъ учениковъ мастера, но врядъ ли можно сомнѣваться, что художникъ закончилъ его самъ, придавъ ему блескъ и могущество жизни; въ этомъ убѣждаетъ сравненіе картины Ханенко съ очень на нее похожимъ портретомъ той же Маріи-Терезіи въ мадридскомъ Прадо (№ 1084).¹

¹ Портретъ Маріи-Терезіи поступилъ въ собраніе Ханенко изъ коллекціи Вебера въ Гамбургѣ, распропадавшей въ Берлинѣ въ февралѣ 1912 года. Ранѣе картина принадлежала коллекціо-



Греша да Сесто, „Вознесение Пречистой“, до и после реставрации. (Собрание Ханенко, ас Иза),
Cesare da Sesto, „Ascension de la Vierge“, avant et apres la restauration. (Collection Khanenko, Pgd.).



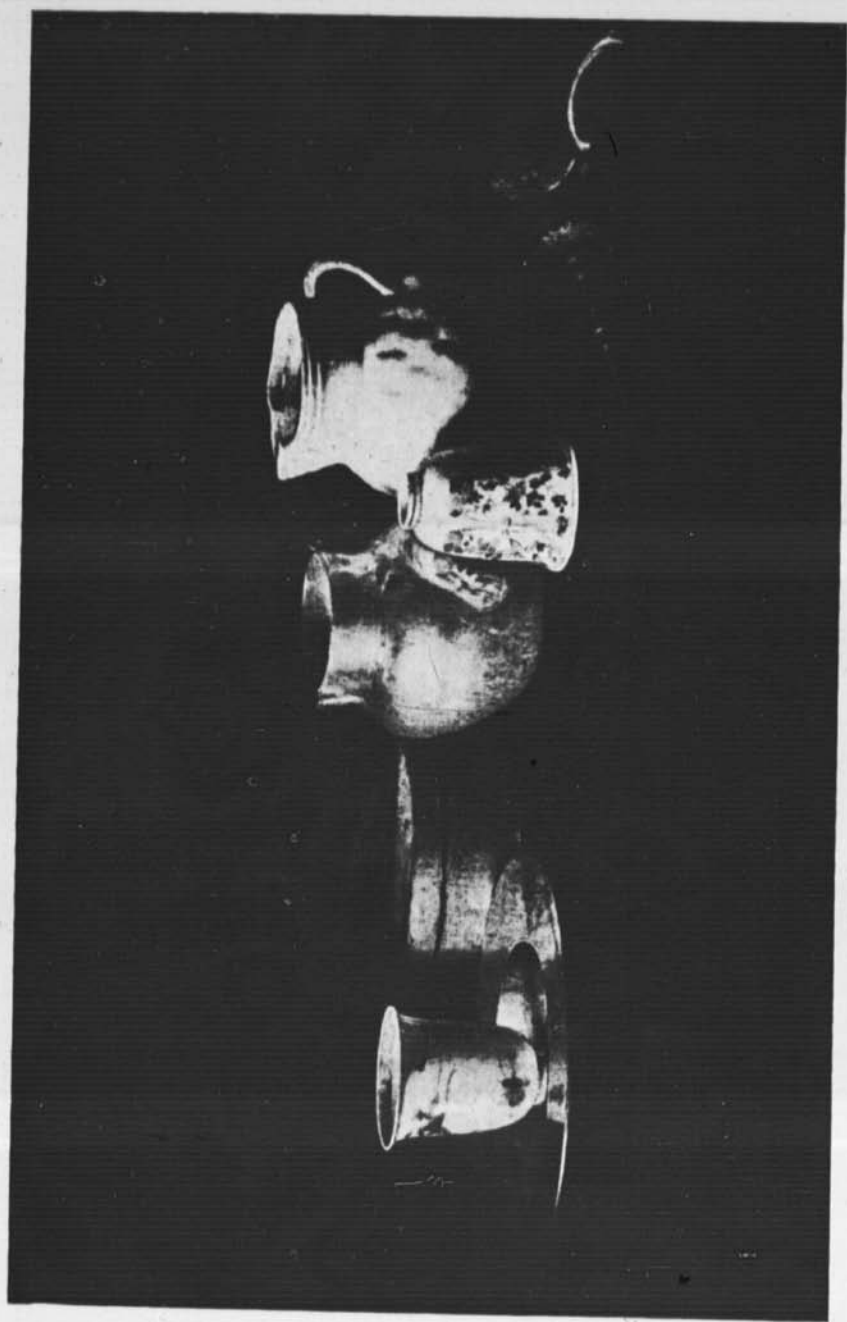
*Каренйо. Портретъ Карла II Испанскаго.
(Собрание Ханенко, № 1120.).*

*Carreno. Portrait de Charles II d'Espagne.
(Collection Khanenko, Pgd.).*



Веласкесъ, Портретъ инфанты Маріа-Терезіа.
(Собраніе Ханенко, въ 1720).

Velasquez, Portrait de l'infante Marie-Thérèse.
(Collection. Khanenko, Pgd.).



Зурбарян. Мертвая природа.
(Собрание Ханенко, в. III).

Zurbaran. Nature morte. (Collection
Khanenko, Pgd.).

Превосходная подписная *nature morte* Франциско де Зурбарана открываетъ намъ этого чудеснаго мастера, съ совершенно, казалось бы, ему чуждой стороны, — какъ живописца 'мертвой природы'. Картина непритязательна по своей необычайной простотѣ: на столѣ расположено, безъ всякаго расчета на декоративность, нѣсколько предметовъ посуды. Но какъ сильно, съ какой благородной правдивостью это написано! Чувствуется, что художникъ создалъ этотъ небольшой *chef d'oeuvre* въ минуту отдохновенія, можетъ быть, случайно пѣвившій живописной красотой попавшихся ему на глаза чашекъ и кувшиновъ. Въ всякомъ случаѣ, этотъ холстъ вноситъ въ характеристику Зурбарана необыкновенно красивую и, я бы сказалъ, особенно жизненную и интимную черту.¹

Если въ только что разсмотрѣнномъ произведеніи мы были очарованы его 'неожиданностью' для творческой характеристики Зурбарана, то картиною его соотечественника и современника дона Хуана Карреньо де Миранда — находящейся въ томъ же собраніи — мы любуемся, какъ однимъ изъ прекраснѣйшихъ созданий этого мастера. Передъ нами портретъ послѣдняго Габсбурга на испанскомъ престолѣ, Карла II. На зрителя глядитъ типично габсбургское некрасивое длинное лицо дегенерата съ массивной, уродливо выпяченной нижней челюстью и большимъ чувственнымъ ртомъ; бархатный камзолъ съ атласными рукавами, сверкающая цѣпь ордена Золотого Руна и пышный парикъ не придаютъ блеска и значительности этому убогому лицу. Портретъ пѣвнваетъ, однако, тою глубокою силою психологическаго проникновенія, которая насъ заставляетъ взволнованно пережить, вмѣстѣ съ творцомъ, его пылливый и безстрашный анализъ, — безпощадную правдивость Карреньо, правдивость безъ лести и страха, столь характерную для художниковъ его расы.²

Цикль испанскихъ картинъ собранія завершается портретомъ пожилого сановника, принадлежащимъ художнику Педро де Мойа (1610 — 1666). Портретъ благороденъ по колориту, построенному на соотношеніи глубокаго и красиваго краснаго фона съ чернымъ костюмомъ и теплымъ тономъ тѣла. Въ этомъ произведеніи чувствуется отзвукъ ванъ-дейковскаго искусства, подъ вліяніемъ котораго работалъ Мойа.

неру Себастьяну въ По, отъ котораго она перешла къ Kolnahi въ Лондонѣ, а затѣмъ уже въ 1892 году поступила къ Веберу.

¹ Наѣво въ углу есть подпись и годъ 1640.

² Вотъ нѣсколько свѣдѣній объ этомъ у насъ, сравнительно, очень мало извѣстномъ мастерѣ. Донъ Хуанъ Карреньо де Миранда родился въ 1610 году въ Авилезѣ, въ Астуріи, и первоначально занимался живописью у Педро де Ласъ Куэвасъ и Бартоломе Романо; затѣмъ, на него оказало большое вліяніе искусство Веласкеза, Рубенса и Ванъ-Дейка. Будучи по профессіи юристомъ, Карреньо одно время исполнялъ должность судьи. Э. Форъ въ своей біографіи Веласкеза, написанной съ увлекательнымъ энтузіазмомъ, совершенно справедливо называетъ Карреньо, наибоѣе живымъ и индивидуальнымъ изъ небольшого числа учениковъ Веласкеза. Умеръ Карреньо въ Мадридѣ въ 1685 году.

Подобно большинству русских собраний, коллекція Ханенко обладает значительнымъ числомъ произведений нидерландской и голландской живописи. Изъ произведений раннихъ нидерландцевъ слѣдуетъ особенно отмѣтить двѣ картины, недавно поступившія въ собраніе изъ коллекціи гр. А. А. Голеннищева-Кутузова. Это великолѣпная большая композиція ‚Казнь Св. Екатерины‘ (Барендъ ванъ Орлей?) и чудесное тондо ‚Богоматерь съ Младенцемъ и музицирующими ангелами‘. Что касается первой картины, то Дж. А. Шмидтъ, въ статьѣ своей по поводу выставки ‚Старыхъ Годовъ‘ 1908 г. (‚Старые Годы‘, 1908, ноябрь-декабрь)—раздѣляя мнѣніе М. Фридлендера и Ж. Гюлена де Лоо—предполагаетъ, что она написана около 1520 г. неизвѣстнымъ художникомъ, котораго онъ называетъ ‚брюссельскимъ мастеромъ Св. Екатерины‘. Какъ бы то ни было, эта удивительно сохранившаяся картина замѣчательна по искренности религіознаго одушевленія и по изумительной силѣ яркихъ, ‚эмалевыхъ‘ красокъ.

Вторая изъ названныхъ картинъ—дѣйствительно прелестное произведение; въ ней всѣ отличительныя особенности ранняго сѣвернаго Возрожденія, а именно: нѣжность и острая обаятельность некрасиваго лица Мадонны, намѣренная неправильность и угловатость анатоміи (руки), жидкія, волнистыя пряди рыжихъ волосъ, ниспадающихъ на плечи, узкіе глаза. Съ другой стороны, эта типичность произведенія для цѣлой эпохи и отсутствіе особо рѣзкихъ индивидуальныхъ отличій весьма затрудняютъ точное опредѣленіе какъ имени мастера, такъ и мѣста происхожденія картины. Вотъ почему такой знатокъ, какъ Александръ Бенуа, дѣлаетъ предположеніе о возможности отнести это интересное произведение къ раннему французскому искусству.

Великому генію Голландіи—Рембрандту—приписываются въ собраніи Ханенко двѣ работы: ‚Портретъ отца художника‘ въ восточномъ костюмѣ и небольшой женскій портретъ въ профиль (съ подписью).

Первый—по манерѣ письма и тону близокъ къ раннему періоду рембрантовскаго творчества; онъ написанъ съ чеканною ясностью и законченностью; брызнувшій среди мрака лучъ солнца выдѣляетъ энергичное лицо старика, искрится на его одеждѣ и золотой пряжкѣ. Второй—слѣдуетъ отнести къ нѣсколько позднѣйшей эпохѣ; по прекрасно выдержанной свѣтотѣни—борьбѣ солнечнаго луча съ тьмою, волшебнo рождающей формы, какъ бы окутанныя пространствомъ,—онъ также довольно близокъ къ рембрантовскому мастерству; но, думается, что, по нѣкоторой незначительности психологическаго проникновенія въ модель, онъ можетъ оказаться произведеніемъ кого нибудь изъ учениковъ или послѣдователей Рембранта.

Ученики Рембранта Фердинандъ Болъ и Говертъ Флинкъ представлены каждый однимъ произведеніемъ. Первый—большой, довольно таки театральной и холодной композиціей ‚Жена Пентефріа клевещетъ на Юсифа‘, а второй—‚Видѣніемъ пророка Исаи‘.

НЕТ ФОТОГРАФИИ

*Зурбарань. Мертвая природа (масло, деталь).
(Собрание Ханенко, вь Пдд.).*

*Zurbaran: Nature morte (huile, détail).
(Collection Khanenko, Pgd.).*

Два портрета, приписываемые Франсу Гальсу, — одинъ, изображающій мальчика, другой, считающійся этюдомъ къ портрету Декарта, — врядъ ли могутъ, по нашему мнѣнію, принадлежать его кисти. Первый, хотя и очень выразительный и недурной по живописи, — по самой техникѣ совершенно затушеваннаго, заглушеннаго мазка далекъ отъ характерной техники Гальса; что же касается второго, то врядъ ли можно ожидать отъ Гальса столь по-ученически слабо нарисованнаго лица. Въ портретной галереѣ собранія находятся также произведенія, приписываемыя Ванъ-Дейку, Терборху и Корнелисъ де Восу.

На нашъ взглядъ наиболѣе любопытенъ женскій портретъ послѣдняго. Пышность парчевого костюма съ плоскимъ воротникомъ и кружевными рукавами, пейзажъ въ окнѣ и богатство аксессуаровъ не затемняютъ главнаго — отлично написаннаго лица знатной, чопорной дамы.

Пейзажная живопись голландцевъ представлена хотя и не многочисленными, но очень хорошими образцами. Прежде всего хотѣлось бы отмѣтить очаровательный ,Штиль' Я. ванъ деръ Капелле (1624—1670), друга великаго Рембрандта. Эта небольшая марина вся насыщена влажнымъ воздухомъ взморья, — въ торжественной тишинѣ замерла водная гладь, повисли распущенные паруса лодокъ, застыли величавыя купы облаковъ... Есть въ нашемъ Эрмитажѣ только одна тѣхъ же размѣровъ картина Я. ванъ деръ Капелле — тоже ,Штиль' (№ 831). Подобно описанной картинѣ, она полна необычайной иѣжности, но экземпляръ Ханенко, пожалуй, лучше.

Очень хорошій образецъ А. ванъ-Эвердингена (1621—1675) представляетъ картина ,Лѣсистый пейзажъ'. Эвердингенъ, какъ говоритъ преданіе, потерявъ въ 1640 г. кораблекрушеніе у береговъ Норвегіи, плѣнился грозной красотой сѣвернаго пейзажа и прославился цѣлымъ рядомъ картинъ, подобныхъ той, что хранится у Ханенко, оказавъ даже вполнѣ опредѣленное вліяніе на столь сильнаго мастера, какъ Я. Рейсдаля. Разсматриваемая картина весьма близко подходитъ какъ по характеру живописи и настроенія, такъ и по своимъ составнымъ элементамъ (тѣ же скалы, полуразваливающіяся бревенчатыя постройки и пр.), къ двумъ картинамъ эрмитажной галереи — ,Виды Норвегіи' (№№ 1133 и 1134). Кисти Якопа Рейсдаля принадлежитъ въ собраніи поэтическая ,Опушка лѣса' съ фигурами всадника и пѣшехода.

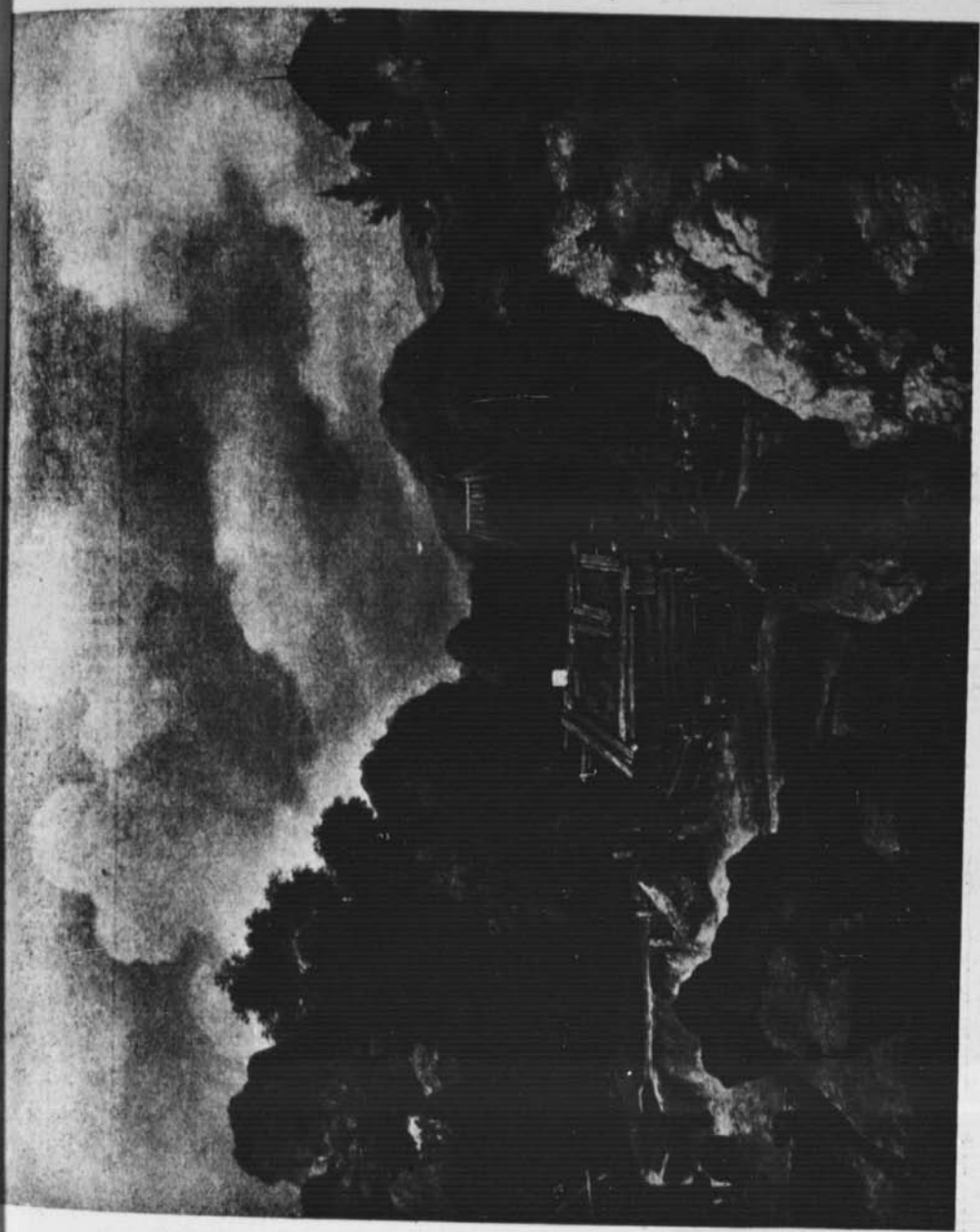
Упомянуемъ о двухъ отличныхъ *natures mortes* мы закончимъ обзоръ цикла картинъ голландской школы. Первая изъ нихъ, подписанная, произведеніе Яна Давидса де Гема (1606 — 1689) и представляетъ виртуозно, хоть и иѣсколько суховато, написанную груду плодовъ, посуды и пр. Здѣсь равно великолѣпны блескъ металлическихъ блюдовъ и янтарная прозрачность винограда, мерцаніе налитаго въ бокалъ вина и бархатистость сочнаго персика, нарядность краснаго омара и иѣжность спѣлой дыни. Другая *nature morte* — ,Дичь и фрукты' Яна Веникса (1640 — 1719), гдѣ столь излюбленный Вениксомъ заяцъ виситъ, привязанный

къ суку за заднюю лапу рядомъ съ куропаткой и пѣтухомъ и наполненной фруктами корзиной. Въ собраніи покойнаго П. П. Семенова-Тянъ-Шанскаго, поступившемъ недавно въ Эрмитажъ, также имѣется *nature morte* Веникса, нѣсколько иначе скомпанованная, но на которой фигура зайца, подвѣшеннаго за ногу, повторена въ точности.

Среди немногочисленныхъ произведеній французской живописи слѣдуетъ отмѣтить двѣ картины Буше: превосходный пейзажъ и декоративное пано — два амура съ голубями и дѣвтами; прелестную картину Натуара „Амуръ натачиваетъ стрѣлу; 1 дѣтскую головку Ж. Б. Греза; небольшой пейзажъ Гюберъ Робера; очень хорошій женскій портретъ Гриму и эффектную по освѣщенію картину Изабе „На паперти церкви“.

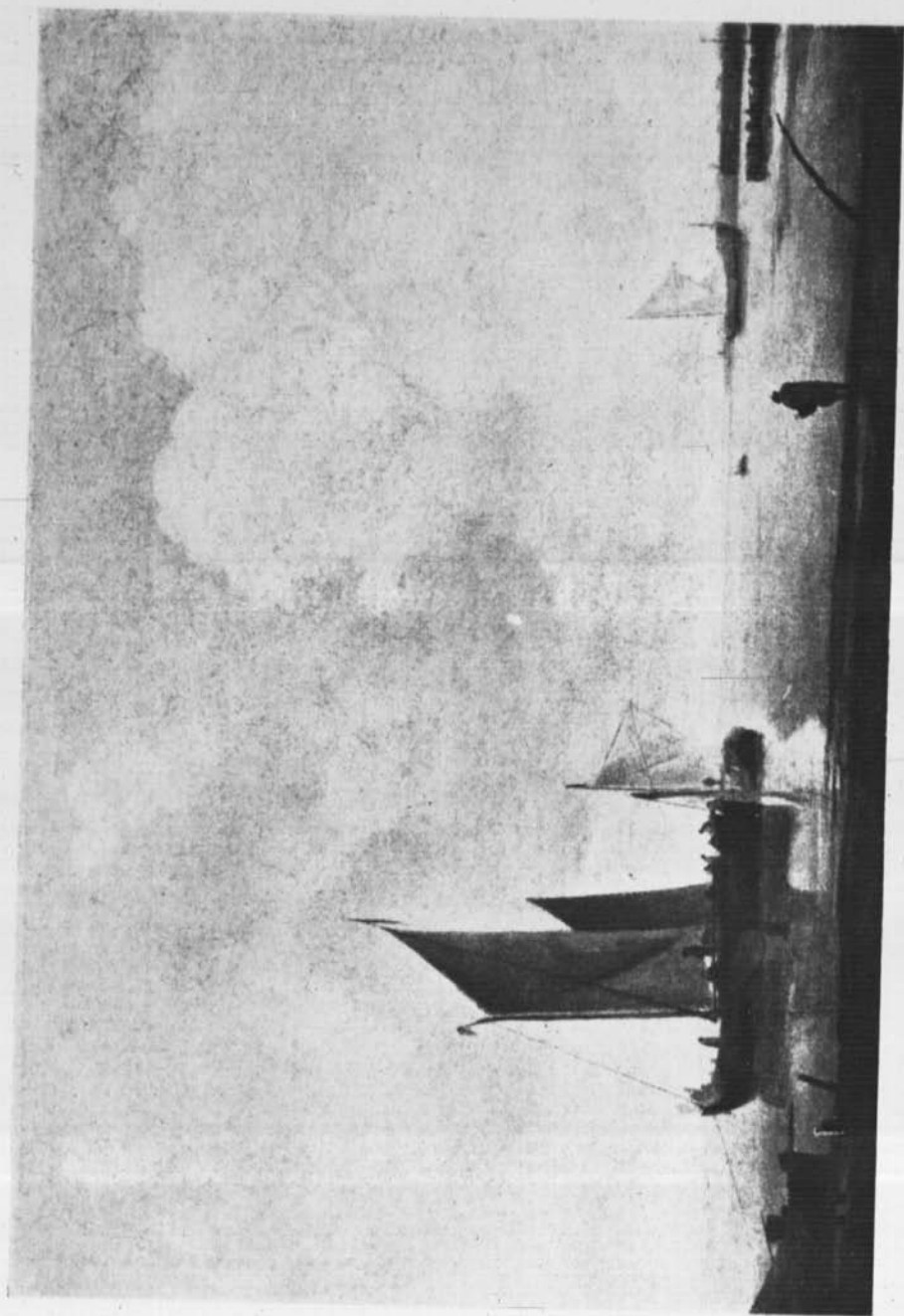
Собраніе Ханенко содержитъ также нѣсколько произведеній античной, средневѣковой и болѣе поздней скульптуры. Превосходный мраморный бюстъ юноши, полный тонкой одухотворенности и благородства, съ большимъ вѣроятіемъ можно отнести къ школѣ Поликлета. Очаровательна бронзовая статуетка бѣгущаго мальчика, найденная въ Помпѣяхъ; она весьма любопытна по изумительному сходству съ типомъ вероккьевскихъ мальчиковъ; подобныхъ статуетокъ, насколько мнѣ извѣстно, только двѣ: эта и другая въ собраніи Моргана. Крупный художественный и бытовой интересъ представляетъ небольшой фрагментъ этрусской стелы, исполненный плоскимъ рельефомъ и изображающій надгробный плачъ нѣсколькихъ женщинъ. Овальный мраморный рельефъ — „Постройка вавилонской башни“, происходящій изъ коллекціи Ферони, является прекраснымъ образцомъ романскаго искусства; онъ превосходенъ по слитности композиціи и, несмотря на многочисленныя поврежденія, нисколько не утратилъ своей прелести. Въ большой сохранности дошли до насъ двѣ статуи — Приснодѣвы и Архангела („Благовѣщеніе“), школы Николо Пизано, нѣкогда, очевидно, служившія украшеніемъ храма. Небольшой фрагментованный рельефъ кватроченто, изображающій юношу, охотящагося за вепремъ, прекрасенъ по переданному мастеромъ движенію скачущаго коня. Среди итальянскихъ скульптуръ вниманіе привлекаетъ и барельефный портретъ молодой женщины въ профиль, съ собранной на затылкѣ прической и ниспадающимъ съ нея платкомъ (къ сожалѣнію, сильно изуродованный временемъ). Далѣе имѣется теракотовая женская статуя, приобрѣтенная владѣльцами изъ коллекціи Торлони въ Римѣ. Это — французское подражаніе, конца XVII вѣка, знаменитой Флорѣ Фарнезской изъ неаполитанскаго музея. Являясь весьма красивой и удачной реминисценціей античности, статуя эта любопытна, какъ образецъ творческой переработки древняго оригинала, въ которой,

¹ Картина въ 1854 году была продана съ аукціона изъ эрмитажной галереи: о ней упомянуто въ статьѣ покойнаго бар. Н. Н. Врангеля „Искусство и Государь Николай Павловичъ“ — „Старые Годы“, июль-сентябрь 1913 г. — и тамъ же она была воспроизведена.



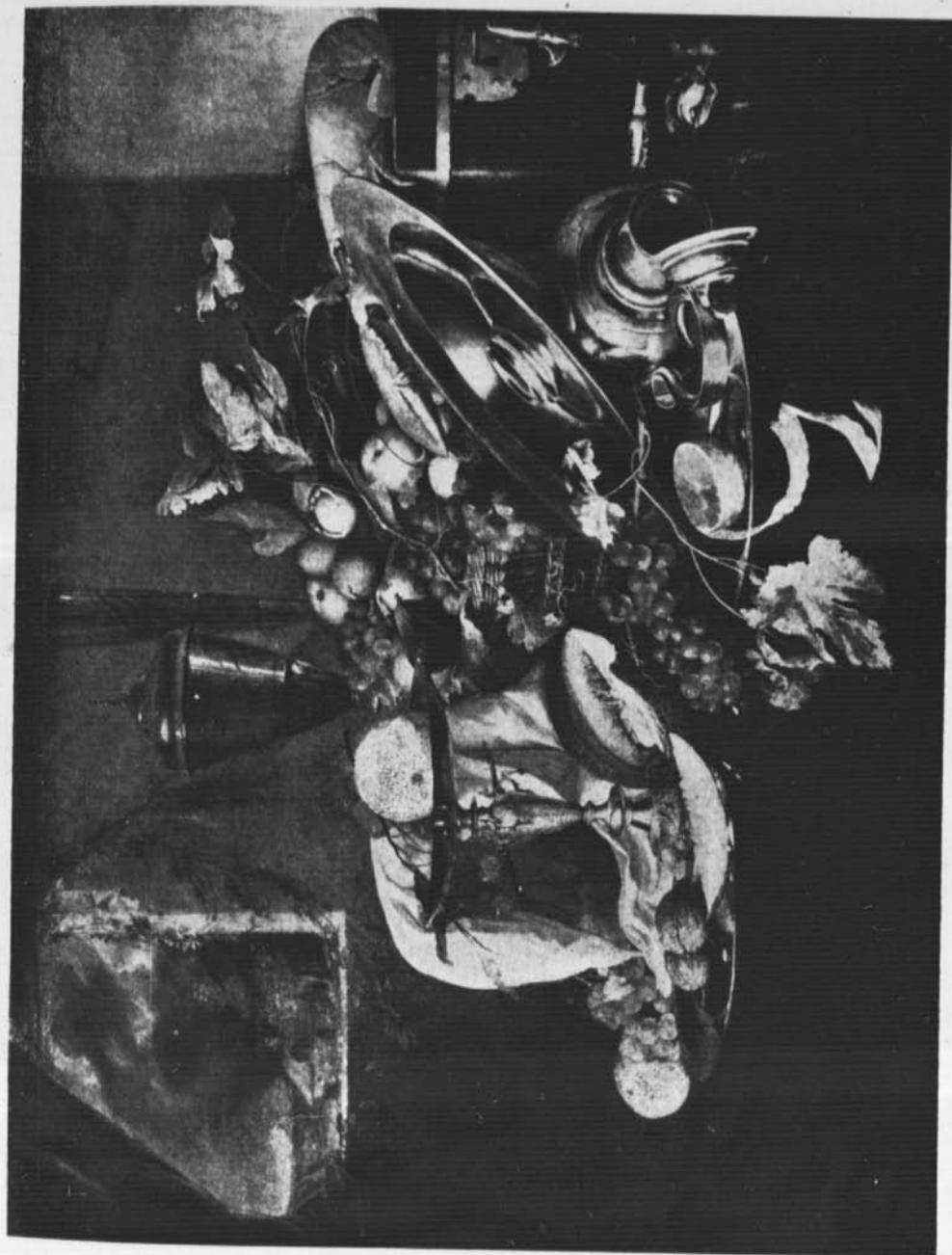
А. Ван-Эвердинген. «Лесистый пейзаж».
(Собрание Ханенко, в. Под.

А. van Ewerdingen. «Paysage boisé»
(Collection Khanenko, Pgd.).



Has saas deys kamste, Almus
(Coopier Nieuwe, 68. II. 11.)

Jan van der Capelle, "Marine"
(Collection Khramenko, Pgd.)



И. Д. де Геэм. Мертвая природа (масло).
(Собрание Хасенко, в Пинь).

J. D. de Heem, Nature morte (huile).
(Collection Kharaneko, Pgd.).



Рембрандт. Женский портрет.
(Собрание Ханенко, в. 11:0.).

Rembrandt. Portrait de femme.
(Collection Khanenko, Pgd. 1.).

пожалуй, вывилось гораздо больше галльского духа, чѣмъ повторенія греко-римскихъ канонѡвъ.¹

Искусство Востока характеризуемо въ собраніи не столь многочисленными образцами, но все же мы найдемъ здѣсь отраженія творчества и Китая, и Персіи, и Египта, и Индіи въ произведеніяхъ выдающихся и полныхъ привлекательности. Въ числѣ произведеній китайскаго искусства собраніе обладаетъ, напримѣръ, двумя замѣчательными женскими теракотовыми статуэтками (слегка подбѣленными и нѣжно подкрашенными), превосходной маіоликовой статуэткой лошади и довольно большой богато орнаментованной бронзовой статуей.

Женскія статуетки, относящіяся къ эпохѣ Ханъ (Han) (I—III вѣка по Р. Х.), по своему реализму несомнѣнно являются произведеніями 'интимнаго', можетъ быть даже — портретнаго искусства: въ нихъ поэзія непритязательности и чрезвычайной простоты. Фигурка, курьезно закутавшаяся въ прямой балахонъ, съ высокой шапкой на головѣ, трактована съ очевиднымъ намѣреніемъ сосредоточить вниманіе зрителя на лицѣ, не развлекать его 'ненужными' деталями; и дѣйствительно, это скуластое круглое личико, съ легкой улыбкой на устахъ, выполнено чрезвычайно тонко и выразительно.

Совсѣмъ другую задачу преслѣдовалъ художникъ въ большой сидящей бронзовой фигурѣ, одѣтой въ пышныя разукрашенныя одежды, со сложною прическою и головнымъ уборомъ. Конечно, это — статуя культовая, іератическая, сошедшая съ какого нибудь затѣйливаго, перегруженнаго безчисленными кумирами и священными бездѣлушками буддійскаго алтаря. Стилизація фигуры, въ основѣ весьма реальной и строго пропорціональной, проведена очень послѣдовательно: экзотическая орнаментика, то расплываясь въ тончайшихъ узорахъ матеріи, то рельефно выступая въ видѣ вышитыхъ драконовъ и жгутовъ или завиваясь причудливыми кольцами кость, какъ бы стремится придать статуѣ ореолъ чего то величаваго, далекаго отъ повседневности; и ликъ статуи, такъ похожій по типу на лицо статуетки, о которой говорилось выше, трактованъ совсѣмъ иначе, — въ немъ нѣтъ очарованія интимности и даже нѣкотораго задора; онъ мистически строгъ, черты его подчеркнуты, подчинены законамъ іератической стилизаціи. Кстати отмѣчу, что на поверхности этой статуи, покрытой великолѣпной патиной, на многихъ мѣстахъ сохранились слѣды позолоты, нѣкогда пышно облекавшей ее.

А какъ хороша статуетка коня, котораго можно датировать VIII вѣкомъ по Р. Х. (эпоха Танъ). Какъ онъ выразителенъ, какъ въ немъ много 'Китаю'! Замѣчательно въ этомъ конѣ соединеніе и линейной, и пластической связности. Взгляните,

¹ Главнѣйшія отличія этой статуи отъ античнаго образца таковы: на головѣ — вѣнокъ, въ лѣвой рукѣ нѣтъ букета, а кисть правой — поддерживаетъ одежду нѣсколько иначе; черты лица гораздо тоньше, чѣмъ у фарнезской Флоры; и, наконецъ, отсутствуетъ пень съ правой стороны статуи; зато не только вся постановка фигуры, ея движеніе и формы, но даже малѣйшія детали расположенія складокъ одежды — почти тождественны въ томъ и другомъ случаѣ.

напримѣръ, на великолѣпную ритмичность въ движеніи гривы и развѣвающейся драпировки сѣдла. Даже въ чрезмѣрной укороченности, „компактности“ фигуры есть несомнѣнная композиціонная логичность.

Слѣдуетъ также упомянуть о двухъ прекрасныхъ чеканныхъ вазахъ, изображеніи которыхъ сопровождаютъ нашу статью. Обѣ эти вазы, столь различныя по формѣ — весьма близки другъ другу по деталямъ орнаментики; онѣ относятся приблизительно къ Х вѣку нашей эры. Декоративные элементы китайскихъ примитивныхъ бронзъ были двоякаго рода: геометрическіе и заимствованные изъ природы. Геометрическіе мотивы состоятъ, главнымъ образомъ, изъ фестоновъ или узоровъ, изъ которыхъ наиболѣе часто встрѣчается меандровый, называющійся въ Китаѣ — lei wen, т. е. „узоръ въ видѣ молніи“; зачастую онъ видоизмѣняется въ фантастическія облака, окутывающія драконовъ и другихъ чудовищъ. На вазахъ собранія мы также видимъ этотъ излюбленный китайцами видъ орнамента. Гораздо интереснѣе и разнообразнѣе мотивы орнамента, заимствованные изъ природы. Отвлеченный фантастъ-китаецъ, избѣгая изображенія на предметахъ культового назначенія (а разсматриваемыя нами вазы именно таковы) реальныхъ формъ человѣка, растений или животныхъ, изощряется въ изобрѣтеніи своеобразнаго міра чудищъ, воплощая свои мечты въ видѣ орнаментальныхъ варіацій. Здѣсь мы найдемъ химерическихъ единороговъ, драконовъ, черепахъ и, особенно, излюбленное чудовище, 't'ao t'ie' или „обжору“; этотъ „обжора“ особенно типиченъ для старыхъ китайскихъ бронзъ. Часто формы и отдѣльныя части чудовища видоизмѣняются почти до неузнаваемости, входя въ общую орнаментовку сосуда; на вазахъ собранія Ханенко, изъ которыхъ у насъ воспроизводятся двѣ, мы довольно ясно видимъ части чудовищнаго лика 't'ao t'ie'.

Рядъ хранящихся въ собраніи Ханенко персидскихъ миниатюръ отлично представляетъ это искусство тонкой фантастики, начиная съ XIV вѣка. Въ основѣ персидскаго искусства, несомнѣнно, лежитъ строгая каноничность, объединяющая все творчество персидскихъ художниковъ общими традиціонными чертами. Главныя средства выраженія здѣсь — линія и пятно. Перспектива и свѣтотѣнь отсутствуютъ; форма всегда обусловлена именно линіей и пятномъ, въ самомъ первичномъ смыслѣ; если она подчеркивается иногда тѣнью, то тѣнь дается лишь робкимъ намекомъ. Зато персидскій художникъ — великій мастеръ линіи; то она у него плавна, сильна и проста (преимущественно въ примѣненіи къ человѣческой фигурѣ); то изощренно-витѣватая, спирально закручена (въ пейзажѣ). Трогательная дѣтскость воспріятія и влюбленность въ природу персидскихъ художниковъ, которые черпаютъ въ элементахъ природы нескончаемыя варіаціи аналогій и сближеній. Жизнь камня и дерева, цвѣтка и облака, наконецъ, животного и человѣка какъ то чудесно переходятъ другъ въ друга, духовно объединены. Мы видимъ деревья, похожія на цвѣты, скалы — на кустарники, и въ звѣриныхъ ликахъ угадываемъ человѣческую выразительность. Не менѣе виртуозно пользуется



Китайская скульптура (бронза).
(Собрание Ханенко, № 120).

Sculpture chinoise (bronze).
(Collection Khanenko, Pgd.).



Китай. Ваза X в. (бронза).
(Собрание Хаченко, вв. Пгд.).

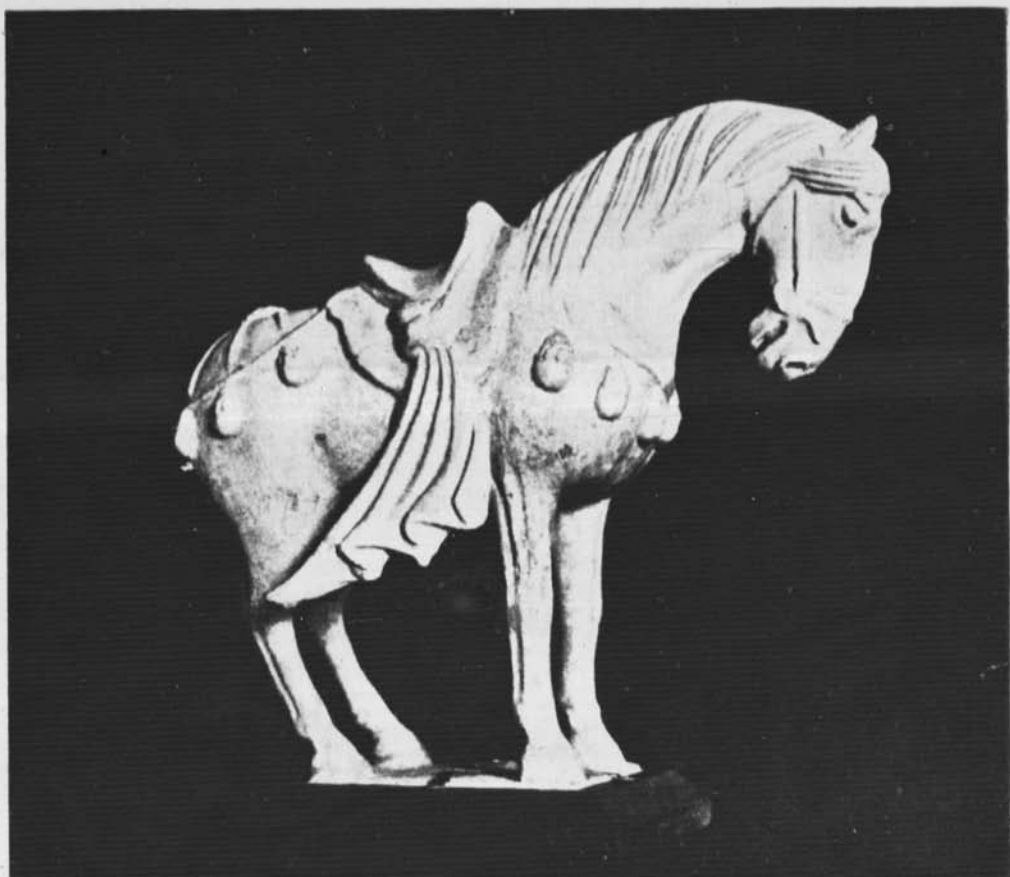
Chine. Vase du X s. (bronze).
(Collection Khachenko, Pgd.).

Kume



Китай. Ваза X в. (бронза). (Собрание
Ханенко, вь ПдО).

Chine. Vase du X s. (bronze). (Collection
Khanenko, Pgd.J).



Китай. Глазурованная терракотовая статуетка
эпохи Тань. (Собрание Хаченко, вв. Пгд.).

Chine. Statuette en terre cuite vernissée de l'époque
Tang. (Collection Kharenko, Pgd.).

персъ другимъ своимъ любимымъ изобразительнымъ средствомъ—пятномъ. Пятна онъ располагаетъ чрезвычайно умѣло, не затемняя никогда общаго смысла композиціи и сопоставляя ихъ яркими и-радостными созвучіями. Эти основные элементы персидской миниатюры, обуславливая ея графичность и тонкую декоративность, дѣлаютъ ее въ высокой степени отвѣчающей задачѣ украшенія книги; какъ значительно, на примѣръ, въ воспроизведенной здѣсь миниатюрѣ съ верблюдами, это чисто зрительное графическое единеніе очаровательнаго кружева текста съ нарядною орнаментикою иллюстраціи. Традиціонизмъ и каноничность персидскаго искусства позволяютъ намъ принципиально сблизить его съ русской иконописью. Въ основѣ его чувствуется прочная живописная культура, и, думается, подобная нашей иконописи слиянность искусства съ народнымъ духомъ, со всѣмъ укладомъ народной жизни...

Есть также въ собраніи Ханенко замѣчательный образецъ персидской скульптуры—мѣдный 'ақваманиль' XIII вѣка, изображающій самку зебу съ сосущимъ теленкомъ и какимъ то звѣремъ, грызущимъ горбъ животнаго. Реальныя формы послужили художнику лишь матеріаломъ для чисто декоративной концепціи. Даже наиболѣе жизненное во всей группѣ движеніе сосущаго теленка подчинено ясному декоративному ритму. Поразительная простота и лаконичность въ трактовкѣ формъ дѣлаютъ это произведеніе 'прикладного' искусства—монументальнымъ. Изъ другихъ персидскихъ предметовъ собранія упомяну еще о затѣливомъ бронзовомъ свѣтильникѣ въ видѣ пѣтушка и о двухъ мѣдныхъ орнаментированныхъ птицахъ, служившихъ жаровнями.

Отраженіемъ искусства Египта являются въ собраніи нѣсколько бронзъ и великолѣпная голова изъ гранита—обломокъ портретной статуи. Фрагментъ этотъ отлично сохранился, выраженіе лица полно величаваго спокойствія и достоинства; на губахъ играетъ чуть замѣтная улыбка; моделировка формъ удивительна по своей опредѣленности и строгости, соединенной съ тончайшей законченностью фактуры. Очень хорошъ и бронзовый соколъ, вылѣпленный съ изумительной силою, поражающій продуманностью и простотою. Вотъ—символъ мудрой хищности и мощи, безъ одной лишней черты, могущей затемнить основной замыселъ художника, и, въ то же время, образъ, полный подлинной жизненности, образъ вполне реальный!

Помимо тѣхъ превосходныхъ предметовъ искусства, о которыхъ пришлось говорить, собраніе Ханенко содержитъ множество не менѣе замѣчательныхъ образцовъ русской иконописи и рядъ памятниковъ стариннаго прикладного искусства. Не желая утруждать читателя длиннымъ перечнемъ этихъ произведеній безъ иллюстраціи ихъ снимками, мы, все таки, считаемъ необходимымъ, хотя бы вкратцѣ, упомянуть о нѣкоторыхъ изъ нихъ.

Совершенно невозможно обойти молчаніемъ замѣчательныхъ образцовъ древне-русскаго искусства. Здѣсь находятся: 'Чинъ пророческій' новгородскаго письма XV вѣка,

приобрѣтшій знаменитость еще на выставкѣ въ Москвѣ; дивныя новгородскія врата XV в. (фигуры написаны на совершенно изумительномъ зеленомъ фонѣ), прекрасная икона, изображающая Архангела и Іеродиакона Стефана; большая, украшенная басмою, икона Спаса той же эпохи и школы; икона Божьей Матери, Шуйской (XVI в.), замѣчательная по композиціи одеждъ, построенной на изломахъ и сочетаніяхъ прямыхъ линий, и, наконецъ, рядъ иконъ строгановскаго письма: „Седмица“ — нѣсколько двухстороннихъ иконъ драгоцѣннѣйшей миниатюрной живописи — и „Чинъ“ Прокопія Чирина, сверкающій радостными, яркими красками на темномъ фонѣ. Кромѣ этихъ иконъ, истинной жемчужиной собранія является дивная шитая серебромъ и золотомъ плащаница XV вѣка.

Богатое собраніе западно-европейской и восточной керамики служить украшеніемъ столовой; здѣсь мы находимъ испанскія блюда и двѣ вазы XV вѣка, восточныя блюда и изразцы. Превосходны двѣ нидерландскія шпалеры XV вѣка; одна изъ нихъ представляетъ сложную композицію — Поклоненіе волхвовъ и Обрѣзаніе, другая, чрезвычайно любопытная по декоративному эффекту, изображаетъ деревья съ плодами и три замка. Изъ собранія фарфора намъ хотѣлось бы упомянуть о нѣсколькихъ предметахъ русскаго производства. Къ срединѣ XVIII вѣка относятся воспроизводимая здѣсь ваза Императорскаго фарфороваго завода съ миниатюрной живописью, корзина съ блюдомъ, пакетовая табакерка, прелестная фигурка женщины съ амуромъ и голубями и другая фигурка, недавно приобретенная, съ явными слѣдами вліянія англійскихъ мастеровъ на елисаветинскій фарфоръ.

Коснувшись только вскользь той части собранія Ханенко, разборъ которой не входилъ въ задачу настоящей статьи, намъ остается лишь выразить искреннее пожеланіе, чтобы и эта часть колекціи нашла достойное отраженіе въ специально посвященномъ ей изслѣдованіи.



Китай. Раскрашенная
терракотовая стату-
етка эпохи Хань. (Со-
брание Ханенко, из Пгд.).

Chine. Statuette en terre
cuite colorée de l'époque
Han. (Collection Kha-
nenko, Pgd.).



Персидская миниатюра XV в.
(Собрание Ханенко, в. II, 10, 1).

Miniature persane du XV^e s.
(Collection Khanenko, Pgd. 1).

СТИХИ

Н. Гумилевъ

АНДРЕЙ РУБЛЕВЪ

Я вѣрно, я такъ сладко знаю,
Съ искусствомъ иноковъ знакомъ,
Что ликъ жены подобенъ раю,
Обѣтованному Творцомъ.

Носъ — это древа стволъ высокій,
Двѣ тонкія дуги бровей
Надъ нимъ раскинулись широко
Изгибомъ пальмовыхъ вѣтвей.

Два вѣщихъ сирина, два глаза,
Подъ ними сладостно поютъ,
Велерѣчивостью разсказа
Всѣ тайны духа выдаютъ.

Широкій лобъ — какъ сводъ небесный,
И кудри — облака надъ нимъ,
Къ нимъ часто съ робостью прелестной
Склонился иѣжный серафимъ.

Внизу же, у подножья древа,
Уста, какъ алый райскій цвѣтъ,
Изъ за какого мать Ева
Благой нарушила запретъ.

Все это кистью достохвальной
Андрей Рублевъ мнѣ изъяснилъ
И съ той поры досугъ печальный
Въ восторгъ молитвы превратилъ.

ДЕРЕВЬЯ

Я вѣрю, что деревьямъ, а не намъ,
Дано блаженство совершенной жизни,—
На ласковой землѣ, сестрѣ звѣздамъ,
Мы на чужбинѣ, а они въ отчизнѣ.

Какъ грифы въ опереньяхъ золотыхъ,
Закаты мѣдно-красные, восходы
Янтарные окраскѣ учатъ ихъ,
Свободные, зеленые народы.

Есть Моисей посреди дубовъ,
Маріи между пальмъ; ихъ души вѣрно
Другъ другу посылаютъ тихій зовъ
Съ водой, струящейся во мглѣ пещерной.

И въ глубинѣ земли, точка алмазъ,
Дробя гранить, ключи лепечутъ скоро,
Ключи поютъ, кричатъ, гдѣ сломанъ вязъ,
Гдѣ листьями одѣлась сикомора.

О, если бы и мыѣ найти страну,
Въ которой могъ не плакать и не пѣть я,
Безмолвно поднимаясь въ вышину
Неисчислимыя тысячелѣтья!

ЗМѢИ

Позабывъ Золотую Орду,
Пестрый грохотъ равнины китайской,
Змѣи крылатый въ пустынномъ саду
Часто прятался полночью майской.

Только дѣвушки видѣтъ луну
Выходили походкою статной,



Персидская миниатюра XVI в.
(Собрание Ханинко, № 1100).

Miniature persane du XVI s.
(Collection Hanenko, Pgd.).



Индийская миниатюра XVII в.
(Собрание Ханенко, в. 110.).

Miniature indienne du XVII s.
(Collection Khanenko, Pgd.).

Онъ подхватывалъ быстро одну,
И взмывалъ, и стремился обратно.

Какъ сверкалъ, какъ слѣпилъ и горѣлъ
Крѣпкій панцырь подъ хищной луною,
Какъ серебрянымъ звономъ летѣлъ
Мѣрный клекоть надъ Русью лѣсною:

— ,Я красавицъ такихъ, лебедей,
Съ иѣгой глазъ, съ бѣлизною молочной,
Не встрѣчалъ никогда и нигдѣ,
Ни въ заморской странѣ, ни въ восточной.

,Улыбаются скромно уста,
Косы длинны, иѣжны и блестящи,
Отъ лучей золотого креста
Грудь высокая кажется слаще.

,Но еще ни одна не была
Во дворцѣ моемъ княземъ, въ Лагорѣ,
Умирають въ пути... и тѣла
Я бросаю въ Каспійское море.

,Вѣтеръ дикъ, и вода солона,
И ночами надъ моремъ мерцанье,
Тамъ иная у пѣи бѣлизна,
Тамъ иныя у бурь восклицанья.

,И порой мнѣ завидна судьба
Парня съ бѣлой пастушеской лудкой
На лугу, гдѣ дѣвчья гурьба
Такъ довольна его прибауткой.

ВОСПОМИНАНІЯ О САПУНОВѢ

В. Н. Соловьевъ



НИКОЛАЙ Сапуновъ, нашедшій нечаянную смерть въ водахъ Финскаго залива, принадлежалъ къ числу тѣхъ немногихъ людей, около которыхъ еще при ихъ жизни складывается и создается легенда. Всегда изысканно одѣтый, болѣе изысканно, чѣмъ того требовалъ кодексъ правилъ хорошаго вкуса, Сапуновъ поражалъ своихъ знакомыхъ и близкихъ страннымъ поведениемъ. Живя послѣдніе годы своей жизни преимущественно въ Москвѣ, онъ появлялся въ Петроградѣ внезапно и быстро, и точно такъ же быстро и внезапно исчезалъ изъ него на многіе мѣсяцы. Входилъ онъ въ комнату по особому, какъ то незамѣтно; иногда весь вечеръ сидѣлъ молча, а иногда все время спорилъ, спорилъ горячо, отстаивая тѣ взгляды, въ которые онъ самъ не вѣрилъ и которые онъ защищалъ лишь потому, что никакъ не могъ примириться съ мнѣніемъ своего собесѣдника, отстаивавшаго обыкновенно формулу житейской повседневности. Любилъ покойный въ обществѣ своихъ друзей въ любое время дня и ночи безцѣльно бродить по Петрограду. Въ бѣлыя ночи, разгуливая по улицамъ, онъ казался театральнымъ волшебникомъ, который, не имѣя въ карманѣ ни гроша, угощалъ своихъ пріятелей полдюжиной шампанскаго, вытаскивая съ ловкостью циркового фокусника одну бутылку за другой изъ кармановъ своего пальто...

Покойный любилъ въ Петроградѣ зданія съ каріатидами, но особенно онъ любилъ на Васильевскомъ островѣ тѣ маленькія комнаты съ гераніумомъ и кисейными занавѣсками, гдѣ жили дамы, вѣщія колдуньи, лѣтъ неопредѣленныхъ, которыя по кофейной гущѣ, по обручальному кольцу въ стаканѣ воды и по картамъ могли рассказать пришедшему къ нимъ человѣку, какова его судьба и что съ нимъ случится въ ближайшій день. Одна изъ нихъ, раскладывая на столѣ засаленныя карты и рассказывая художнику о прелестяхъ черноокой красавицы, бубновой дамы, предсказала ему смерть отъ воды.

Весной 1912 года открылъ свою дѣятельность въ Теріокахъ 'Театръ товарищества актеровъ, музыкантовъ, писателей и художниковъ'. Сапуновъ, еще занятый работой надъ 'Принцессой Турандотъ' для московскаго театра К. Незлобина, намѣревался отдать свой лѣтній досугъ этому дѣлу. Докторъ Дапертутто, принимавшій участіе въ спектакляхъ этого 'товарищества' вмѣстѣ съ Сапуновымъ, предполагалъ



Персидская миниатюра XVI в. (Собрание Ханенко, вь Пгд.).
Miniature persane du XVI s. (Collection Khanenko, Pgd.).

поставить 'Каменного гостя' Пушкина и большую пантомиму на сюжет уайльдовскаго разсказа 'День рожденія инфанты'.

Насколько я помню, на 29 июня — день Петра и Павла — было назначено товариществом' большое маскарадное представленье. Избрали распорядительную комисію. Въ составъ ея вошли: Сапуновъ, я и еще другіе, именъ которыхъ сейчасъ не припомню. Засѣданія комисіи, согласно установившейся 'традиціи', происходили на эспланадѣ передъ казино, гдѣ помѣщался театръ 'товарищества'.

Сапуновъ принималъ дѣятельное участіе въ этихъ засѣданіяхъ. Онъ настаивалъ на томъ, чтобы вся обширная програма маскарада 'Веселая ночь на берегу Финскаго залива' была распредѣлена между отдѣльными балаганами. Его занимала мысль, что въ одномъ изъ балагановъ должна быть показана публикѣ 'настоящая испанская драма' — 'Сила любви и ненависти'. Дѣло представлялось ему такъ. Зрители, желающіе увидѣть испанскую пьесу, входятъ въ небольшое помѣщеніе. Когда, утомленные долгимъ и тщетнымъ ожиданіемъ представленья, они начинаютъ выражать свое неудовольствіе, занавѣсъ съ купидонами взвизгиваетъ, и глазамъ зрителей открывается второй занавѣсъ. На немъ нарисована дурацкая рожа съ чрезмѣрно вытянутымъ носомъ, а подъ нею подписи: 'Вы, требующіе исполненія испанской пьесы, не доросли еще до ея пониманія. Въ награду за уплаченные въ кассу балагана деньги, вы можете бесплатно увидѣть свое собственное изображеніе'.

Понятіе 'дурацкой рожи' существенно важно для пониманія послѣднихъ (главнымъ образомъ декоративныхъ) работъ Сапунова. Оно впервые было примѣнено имъ при постановкѣ пантомимы 'Шарфъ Коломбины' въ 'Домѣ интермедіи'. Художникъ, согласно заданію режисера (Доктора Дапертутто), разрабатывая картину бала, изобразилъ родителей Коломбины, тапера, распорядителя танцевъ и гостей не въ той романтически-слащавой манерѣ, какъ принято показывать зрителямъ Пьеро и Арлекина, но въ видѣ масокъ, причемъ маскамъ онъ придалъ особое, русское толкованіе.

Понятіе 'рожи' частично отразилось во всѣхъ его постановкахъ послѣдняго періода; недаромъ Сапуновъ былъ первымъ русскимъ художникомъ, которому принадлежала слава и честь ставить одну изъ драматическихъ сказокъ Карло Гоцци. Составляя програму маскарада на берегу Финскаго залива, Сапуновъ очень любилъ говорить 'о рожахъ, которыя могутъ запугать до смерти'. Онъ мечталъ объ устройствѣ такого балагана, гдѣ бы за плату показывали удивительныя и странныя вещи. Этотъ балаганъ долженъ былъ изображать ночной трактиръ. Здѣсь существуютъ особыя перспективы. Фигуры сидящихъ и пьющихъ вино какъ то по особому сдвинуты. Входящій въ балаганъ долженъ остолебенѣть отъ открывшагося передъ нимъ зрѣлища. Въ серединѣ у столиковъ, въ углахъ безъ столиковъ, вездѣ и повсюду, въ полутьмѣ, сидятъ мрачныя фигуры, ударяя руками въ тактъ звону бокаловъ: неясная груда нагроможденныхъ другъ на друга тѣлъ. И вдругъ этотъ ночной трактиръ заливаютъ потоки свѣта. Вошедшему въ балаганъ становится

понятно, куда онъ попалъ и кто сидитъ за столиками. Это горькіе пьяницы. Лицъ у нихъ нѣтъ. вмѣсто лицъ—рожи, рожи налѣво, рожи направо, повсюду рожи. Рожи сидятъ сосредоточенно, что то обдумывая. Вдругъ рожи начинаютъ хохотать, и какъ хохочутъ! Отъ хохота рожи трещать деревянныя стѣны подъ хошевымъ налѣвомъ... И зритель, забывъ про плату, испуганно спѣшитъ вонъ изъ этого проклятаго балагана.

Необыкновенной рожей долженъ былъ обладать и шарлатанъ, главная дурацкая персона несостоявшаго маскарада. Исполинскихъ размѣровъ, съ выпяченнымъ впередъ животомъ, шарлатанъ двигается по саду среди масокъ (всѣ посѣтителы маскарада обязаны быть въ маскахъ и костюмахъ). Онъ посѣщаетъ всюду во время; внезапнымъ своимъ появленіемъ пугаетъ сверхъ мѣры замечтавшихся влюбленныхъ; наказываетъ ударомъ палки скупого посѣтителя, не пожелавшаго купить еще десятокъ серпантинныхъ лентъ; сбиваетъ спесь съ надменныхъ и гордыхъ, которые, согласно своему положенію, не могутъ смѣяться и весело хохотать. Незамѣтно, шагъ за шагомъ, къ шарлатану подкрадывается смерть, дѣвушка съ бумажной косой. Наступаетъ трагическій моментъ. Шарлатанъ перестаетъ существовать. Его ходули падаютъ. Величественная ,рожа', съ двумя красными кружками вмѣсто румянца, лежитъ въ пыли. На мѣстѣ когда то существовавшаго театральнаго мага въ остроконечной астрологической шапкѣ со змѣей и звѣздами,—валяется балахонъ, въ длинныхъ складкахъ котораго барахтается маленькій человѣчекъ, предлагающій почтенной публикѣ купить волшебныя пилюли, испытанное средство отъ несчастной любви...

Вотъ о какомъ маскарадѣ мечталъ Сапуновъ. Ему казалось необходимымъ, чтобы посѣтителы маскарада не только были въ маскахъ; по его мысли, они должны были стать сами актерами, участниками театрального представленія. Для каждаго изъ нихъ онъ хотѣлъ написать особую ,дурацкую рожу'. Комическіе театральные персонажи и дурацкія рожи образовывали для Сапунова особый міръ, міръ фантастически-реальный и реально-фантастическій. Съ этимъ міромъ художникъ былъ связанъ узами таинственной дружбы.

Неожиданная смерть Сапунова невольно заставляетъ вспомнить малоизвѣстную исторію объ одномъ итальянскомъ художникѣ. Мастеръ Николо снискивалъ себѣ пропитаніе, а также любовь многихъ женщинъ Рима, изготовляя чудесныя деревянные куклы для театра маріонетокъ. Мирную жизнь художника разрушила его артистическая гордость. Таинственныхъ обитателей кукольнаго міра онъ захотѣлъ ввести въ нашъ міръ, гдѣ есть огонь и воздухъ, земля и вода. Онъ возмечталъ сдѣлать живыхъ людей изъ театральныхъ куколъ, съ которыми велъ нескончаемыя бесѣды во время своихъ работъ и достиженій. Взамѣнъ сердца въ грудь куколъ онъ думалъ вложить часовой механизмъ. Но онъ забылъ, что актеры театра маріонетокъ не могутъ имѣть собственнаго отраженія. И вотъ, когда въ на-



Теракотовая статуя Флоры (Франция, XVII в.).
(Собрание Ханенко, в. Пгд.).

Statue de Flore en terre cuite (France, XVII siècle).
(Collection Khanenko, Pgd.).



Русская фарфоровая ваза XVIII в.
(Собрание Ханенко, в. II, 10).

Vase en porcelaine russe, XVIII s.
(Collection Khanenko, Pdg.).

значенный часъ вошли въ комнату ученики мастера Николо, то они увидѣли своего учителя лежащаго бездыханнымъ съ часовымъ механизмомъ въ рукахъ...

Есть что то общее между этимъ легендарнымъ художникомъ и покойнымъ Сапуновымъ. Оба они пытались перенести силой своего искусства міръ фантастическій въ реальныя рамки нашего существованія. Сапуновъ нашелъ трагическое и значительное тамъ, гдѣ большинство видѣло только смѣшное и забавное. Черезъ свое пониманіе ,рожи' онъ подошелъ къ потустороннему міру, пытаясь приподнять завѣсу, отдѣляющую его отъ насъ. И смерть, выборъ которой очень часто имѣетъ мудрый смыслъ, положила предѣлъ его дерзновеніямъ.

Изъ всѣхъ работъ покойнаго Сапунова мнѣ особенно близка одна, о которой, быть можетъ, знаютъ очень немногіе. Я говорю о театральномъ флагѣ теріокскаго ,товарищества'. Флагъ этотъ былъ сшитъ по эскизу Сапунова. На лиловомъ фонѣ — бѣлый улыбающійся Пьеро. Брови его сдвинуты, но онъ веселъ, — складки губъ образуютъ ироническую усмѣшку. Когда флагъ былъ сшитъ, Сапуновъ расписалъ его красками. Но краски недостаточно еще высохли, какъ кто то, быть можетъ самъ художникъ, задѣлъ флагъ рукавомъ. Краски немного сдвинулись съ мѣста, исчезла ироническая усмѣшка, и ее замѣнила трагическая складка губъ, знаменующая страданіе и предчувствіе смерти.

Смерть Сапунова поразила всѣхъ насъ, членовъ ,товарищества'. Мы жили въ то время всѣ вмѣстѣ, на одной дачѣ, вблизи моря. Еще вечеромъ видѣли Сапунова на пляжѣ. Сквозь сонъ слышали, что въ яхтъ-клубѣ звонили въ тревожный колоколъ. Раннимъ утромъ обитатели нашей дачи узнали, что Сапуновъ утонулъ. Въ тотъ же день служили панихиду въ русской церкви въ Теріокахъ. Было жутко и страшно, когда священникъ провозгласилъ ,вѣчную память новопреставленному рабу Божьему Николаю'. Отсутствіе гроба и покойника въ церкви подчеркивало всю значительность происходящаго...

Цѣлое лѣто, ежедневно идя въ ,Казино', на своемъ пути мы видѣли сапуновскій флагъ, висѣвшій у входа въ театръ. Лѣтній зной и осенніе дожди измѣнили цвѣта флага. Тона поблекли, но трагическая улыбка бѣлаго Пьеро осталась неизмѣнной.

О ,КАМЕННОМЪ ГОСТЕ' ДАРГОМЫЖСКАГО

ЕВГЕНІЙ БРАУДО

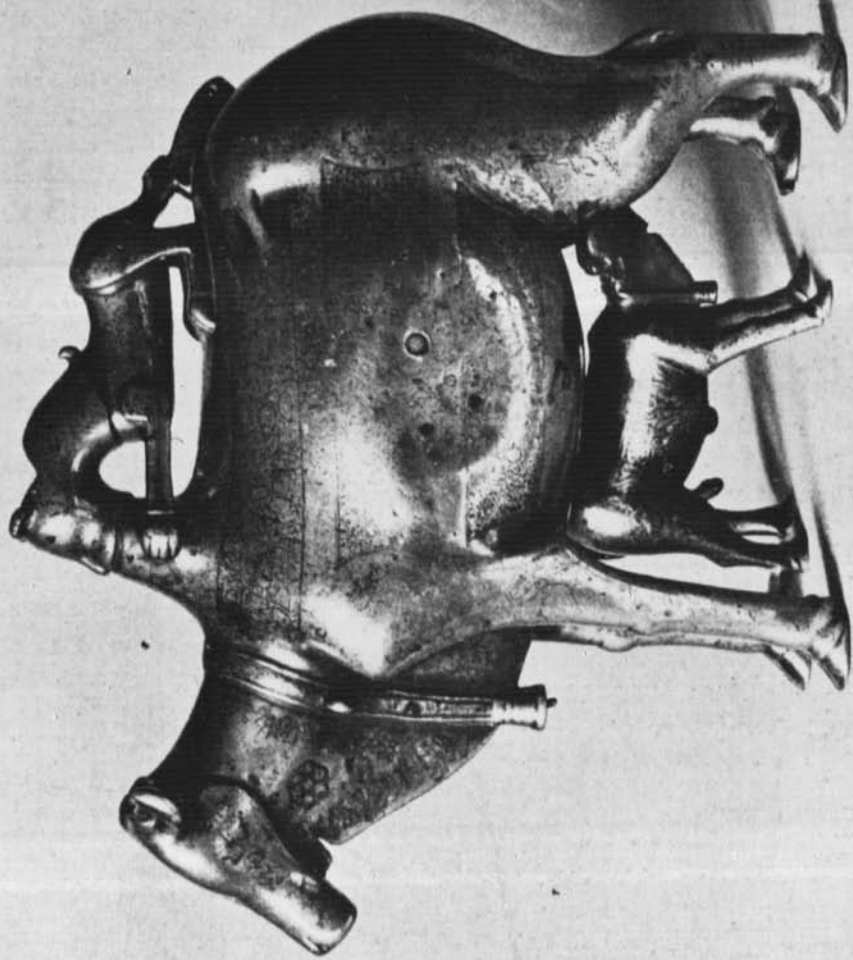


ТО ДОЛЖНЫ мы требовать отъ оперы? — писалъ въ годъ окончанія ,Каменнаго Гостя' Ц. Кюи, глашатай новаго искусствопониманія ,могучей кучки',— вотъ вопросъ далеко не разрѣшенный, хотя о немъ писалось очень много. Мнѣ кажется, что отвѣтъ на этотъ вопросъ заключается въ двухъ словахъ: отъ оперной музыки мы должны требовать правды и красоты. Правда состоитъ въ томъ, чтобы музыка въ теченіе всей оперы выражала то, что происходитъ на сценѣ, съ возможнымъ соблюденіемъ мѣстнаго колорита, характеромъ эпохи и развитіемъ характера дѣйствующихъ лицъ. Кромѣ того важно, чтобы фразировка была естественна, чтобы каждая фраза была произнесена вѣрно съ повышеніемъ и пониженіемъ голоса, гдѣ слѣдуетъ, чтобы каждая нота усиливала выраженіе текста впечатлѣніемъ на слушателя.

Я нарочно привожу эту нѣсколько наивную, старомодную цитату Кюи, ибо она съ большой ясностью и простотой ставитъ вопросъ, въ теченіе многихъ столѣтій волновавшій изслѣдователей музыкальнаго искусства и породившій немало безплодныхъ споровъ. Предметъ этихъ споровъ,—кому принадлежитъ первенствующее значеніе въ оперѣ, творцу ли художественной правды, поэту, или творцу музыкальной красоты, композитору,—вопросъ, повидимому неразрѣшимый, пока въ художественномъ сознаніи человѣчества будетъ живо стремленіе именно къ этой формѣ театральнаго представленія.

Я мечталъ свести музыку къ ея подлинному назначенію: усиливать выразительность текста и подчеркивать положенія драмы, не прерывая дѣйствія и не расхолаживая его пустыми и ненужными украшеніями. Я думаю, что музыка должна относиться къ тексту, какъ раскраска—живая по тонамъ и искусная въ распредѣленіи тѣней—къ правильному, прекрасному рисунку, т. е. оживляя фигуры, но не портя ихъ контуровъ. Я не хотѣлъ ни останавливать актера въ пылу разговора скучной ритурнелью, ни удерживать его на излюбленной гласной, чтобы дать возможность въ длинномъ пассажѣ показать подвижность голоса. Вообще, я хотѣлъ искоренить эти злоупотребленія, противъ которыхъ съ давнихъ поръ вѣще взываютъ здравый смыслъ и разумъ.

Не представляется ли вамъ, что отрывокъ этотъ принадлежитъ перу композитора, литературнымъ истолкователемъ котораго выступаетъ въ статьѣ, цитуемой нами, Цезарь Кюи. Однако, слова эти взяты изъ предисловія къ оперѣ, которую отъ ,Каменнаго Гостя' отдѣляетъ внушительный промежутокъ ровно въ сто лѣтъ. Они принадлежатъ итальянской версіи ,Альцесты' кавалера Глука.



Персія. Мисливий асманіаль XIII в.
(Собрание Худенко, № 1120).

Персе. Асманіаль ен куїре ду XIII с.
(Collection Худенко, № 1121).



*Египетъ. Соколъ (бронза).
(Собрание Ханенко, въ Изд.).*

*Egypte. Faucon (bronze). (Collection
Khanenko, Pgd.).*

Отдаленіе настолько сближает реформаторовъ опернаго искусства разныхъ эпохъ, что невольно у современнаго изслѣдователя является искушеніе поставить знакъ равенства между ихъ идейными замыслами. Но и для времени Глука эти стремленія не были новы, и если углубимся въ исторію оперы еще на столѣтіе, то найдемъ ихъ совершенно тождественно провозглашенными въ одномъ изъ художественныхъ высказываній „длинноволосаго“ Якопо Пери, автора первыхъ въ мировомъ искусствѣ музыкально-драматическихъ представленій—„Дафне“ и „Эвридики“.

Я отбросилъ все, что мнѣ было извѣстно изъ пѣнія и стремился въ музыкѣ къ подражанію рѣчи, къ приличному драматическому выраженію, такъ писалъ этотъ авторъ, съ именемъ котораго впервые въ исторіи художественной мысли связывается представленіе о реалистическомъ направленіи въ музыкальномъ искусствѣ, опредѣляемомъ требованіемъ возможно тѣснѣйшаго единенія музыки и поэзіи. Судьбы музыки уже на зарѣ исторіи обрекли ее на служеніе драматическимъ играмъ свѣтскаго и духовнаго характера. Но съ драматической музыкой, имѣющей самостоятельное художественное значеніе, мы встрѣчаемся лишь съ начала дѣятельности флорентійскихъ реформаторовъ оперы въ XVI вѣкѣ. Въ концѣ этого столѣтія у итальянскихъ мастеровъ вырабатывается новое стилистическое направленіе, извѣстное въ лѣтописи музыкальнаго искусства подъ именемъ „stile rappresentativo“ или „imitativo“. Творцы этого новаго опернаго стиля стремились къ возможно полной передачѣ средствами музыкальнаго выраженія движеній человѣческихъ страстей, къ возможно тѣсному сближенію мелодическаго речитатива съ интонаціями свободной человѣческой рѣчи, выразительницы драматической правды. Только путемъ очень долгой и упорной борьбы были приведены къ равновѣсію, къ единой гармоничной красотѣ, противорѣчивыя начала музыкально-драматическаго представленія. Частая смѣна названій, то выдвигающихъ чисто музыкальную сущность, то отдающихъ предпочтеніе драматическому элементу, отражаетъ бурное прошлое этой отрасли сценическаго искусства. Съ начала XVIII вѣка въ исторіи музыки, наконецъ, прочно устанавливается терминъ „опера“, знаменующій окончательную побѣду музыкальной стихіи. Но какъ ни заманчивы были для композиторовъ озаренныя сіяніемъ вѣчной красоты высоты самозаконченныхъ музыкальныхъ формъ, водарившихся въ оперѣ, идеи флорентійскихъ революціонеровъ, завѣты реализма, исканія „правды въ звукахъ“, попрежнему неудержимо привлекали къ себѣ воображеніе всѣхъ истыхъ портовъ-музыкантовъ, призывая ихъ къ новымъ художественнымъ подвигамъ. И въ исторіи музыкальнаго прогресса возвращеніе къ художественнымъ началамъ „stile rappresentativo“ всегда было связано съ зарожденіемъ обновительныхъ идей, съ подъемами къ высшимъ правдамъ на свѣтломъ пути искусства.

Читатель, слѣдившій до сихъ поръ за моимъ изложеніемъ художественнаго смысла флорентійскаго музыкально-драматическаго стиля, быть можетъ, не безъ нѣкотораго недоумѣнія спроситъ, какое отношеніе имѣетъ оно къ оперѣ Даргомыжскаго,

название которой поставлено заглавіемъ настоящей статьи. Но именно въ свѣтѣ такого сопоставленія композитора 'Каменнаго Гостя' съ итальянскими музыкальными дѣятелями эпохи возрожденія можетъ лучше всего быть осознана безпримѣрная, не знающая себѣ подобной въ исторіи западно-европейской музыки XIX столѣтія, попытка Даргомыжскаго возсоздать чистѣйшій образецъ флорентійскаго 'stilo rappresentativo' на русской оперной сценѣ. Продолжателемъ музыкальных идей Пери, Монтеверда, Люлли и Глука представляется миѣ нашъ отечественный мастеръ, и столь часто повторяемые слова Даргомыжскаго, въ которыхъ онъ опредѣляетъ художественную сущность своего послѣдняго музыкально-драматическаго произведенія: ('Я не намѣренъ низводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звукъ прямо выражалъ слово. Хочу правды') — съ успѣхомъ могутъ быть приписаны одному изъ только что названныхъ великихъ итальянскихъ или французскихъ 'революціонеровъ оперы'.

Даргомыжскаго часто называютъ русскимъ послѣдователемъ Вагнера, и самый 'Каменный Гость' принято считать своеобразнымъ порожденіемъ вагнеризма на русской почвѣ. Такой взглядъ миѣ кажется основанъ на полномъ непониманіи творческой личности Даргомыжскаго. Пророческій духъ Вагнера, его идейныя устремленія, ученіе о возрожденіи трагедіи изъ музыки — были совершенно чужды автору партитуры 'Каменнаго Гостя'. Иныя задачи, болѣе реалистичныя, обнаруживающія свое полное родство съ художническими символами вѣры далекихъ основателей музыкально-драматическаго искусства, волновали его творческое воображеніе.

У Вагнера музыкальная стихія является искупительницей слова, стихіей, по своему преобразующей весь *κόσμος* трагедіи, стихіей, преодолевающей жизнь во имя высшей дѣйствительности. Душа реалиста Даргомыжскаго развита односторонне и неспособна вызвать въ нашей душѣ то состояніе, которое на время какъ бы приобщаетъ насъ къ міровой сущности, къ тому началу искусства, что постоянно выявляетъ изъ себя живой, вѣчно движущійся міръ явленій. Даргомыжскій, въ противоположность мыслителю звука Вагнеру, дальше установленія элементарныхъ ассоціацій между звуковой стихіей и многообразными моментами драмы не идетъ, и роль музыки въ 'Каменномъ Гостѣ' сводится къ задачамъ чисто иллюстраціоннымъ, приближенію вокальной фразы къ идеалу свободной человѣческой рѣчи. Музыка Даргомыжскаго безсильна оторвать насъ отъ земной дѣйствительности, реальной обстановки текста, но въ предѣлахъ художественной задачи, опредѣляемой острымъ увлеченіемъ музыкальнымъ реализмомъ, Даргомыжскому удалось создать недостижимый образецъ увлекательной, свѣжей, утонченной музыки, исполненной благородства и чудесныхъ художническихъ выдумокъ.

Интересъ этой музыки, главнымъ образомъ, сосредоточивается на вокальных партіяхъ. Даргомыжскій писалъ свою партитуру, зачарованный красотой текста, и вся художественная правда сосредоточивалась для него въ дни созданія оперы на пушкин-

скомъ стихѣ. Декламационная сторона ея изумительно отвѣчаетъ всѣмъ, часто едва замѣтнымъ, повышеніямъ драматическаго діалога. Полученный такимъ образомъ мелодическій речитативъ даетъ композитору богатая, неисчерпаемая возможности для созданія характернаго рисунка. Но оркестровое сопровожденіе въ „Каменномъ Гостѣ“ отстываетъ нѣсколько передъ голосомъ. Оно не ярко разработано и въ общемъ слишкомъ гомофонично. Мѣстами наблюдается появленіе руководящихъ мотивовъ, выясненіе которыхъ, однако, требуетъ нѣкоторой осторожности. Число ихъ исчерпывается, по нашему мнѣнію, четырьмя: лейтъ-гармоніей Донны Анны, сопровождающей ее на всемъ протяженіи оперы, мягкой фигураціей, рисующей любовную нѣжность Донъ Жуана (лейтъ мотивъ Инезы, появляющійся въ первой картинѣ при произнесеніи словъ „бѣдная Инеза“), оркестровой фразой, рисующей тупое самодовольство второго гостя, „глухого гостя“, какъ принято его называть, въ картинѣ ужина у Лауры, и гениальнымъ примѣненіемъ цѣлостной послѣдовательности для изображенія страха передъ оживающей статуей Командора (послѣднія двѣ сцены). Самостоятельное значеніе оркестръ приобретаетъ во второй картинѣ, проникнутой вѣяніемъ подлиннѣйшаго музыкальнаго аристократизма. Чудесная картина южной ночи (паралельныя трезвучія и система задержаній, примѣненная здѣсь Даргомыжскимъ, роднятъ его съ новѣйшими представителями музыкальнаго импрессионизма), появленіе Донъ Жуана (напоминающее музыку изъ сцены подъ Кромами въ „Борисѣ Годуновѣ“), лапидарная, шекспировская сцена дуэли принадлежать къ числу гениальнѣйшихъ во всей міровой оперной литературѣ, уступая по значительности развѣ только заключительной сценѣ въ томъ же „Каменномъ Гостѣ“ — приходу статуи Командора. Какой мощный порывъ фантазіи вынулъ художнику примѣненіе цѣлостной гаммы для изображенія тяжелой поступи нездѣшняго „Каменнаго Гостя“, какимъ подлиннымъ ужасомъ вѣетъ отъ быстрыхъ хроматическихъ пассажей флейтъ, пробѣгающихъ по бѣлому холодному мрамору акордовъ струнныхъ, съ какимъ щемлящимъ реализмомъ переданы предсмертные перебои сердца, сколько благороднаго величія въ немногихъ заключительныхъ гармоніяхъ реквиема!..

Но возвратимся къ вокальной сторонѣ „Каменнаго Гостя“... „Несмотря на тяжелое мое состояніе“, — писалъ Даргомыжскій 9 апрѣля 1868 года Л. Кармалиной, — затянулъ свою лебединою нѣсню. Пишу „Каменнаго Гостя“. Странное дѣло. Нервическое настроеніе мое вызываетъ мысли одну за другой. Усилія почти нѣтъ. Я въ два мѣсяца написалъ столько, на сколько въ прежнія времена потребовалось бы мнѣ цѣлый годъ... Пишу не я, а какая то сила для меня невѣдомая. „Каменный Гость“ обратилъ мое вниманіе еще 5 лѣтъ тому назадъ, когда я былъ совершенно здоровъ, и я отшатнулся передъ колоссальностью этой работы. А теперь, больной, въ теченіе 2½ мѣсяцевъ, написалъ почти три четверти всей оперы. Вы поймете, кака я трудность, когда узнаете, что я пишу музыку на текстъ, не измѣняя и не прибавляя ни одного слова. Конечно, это произведеніе будетъ для немногихъ, зато мой

музыкальный кружокъ (т. е. кружокъ Балакирева, Е. Б.) зѣло доволенъ моимъ трудомъ.

Однако, Даргомыжскій, все же, былъ слишкомъ музыкантъ, чтобы безвольно преклоняться какой бы то ни было кружковой идеологіи. Свою оперу онъ писалъ, не задумывая никакой реформы, и никакая лишняя забота о сохраненіи чистоты принципа не искажаетъ въ „Каменномъ Гостѣ“ неслыханно новаго личнаго голоса композитора. Музыкальныя мысли въ оперѣ Даргомыжскаго, вопли совпадающія съ построениемъ текста, отличаются такой естественностью, разнообразіемъ и богатствомъ мелодическаго содержанія, гармоніи, настолько свѣжи и характерны и, при всей своей затѣйливости (за исключеніемъ нѣсколькихъ тональных и модуляціонныхъ случайностей), настолько ненарочны, что приходится лишь съ великимъ недоумѣніемъ читать рѣзкую отповѣдь такого тонкаго музыканта, какъ Ларошъ, не пожелавшаго признать за этимъ произведеніемъ, на протяженіи нѣсколькихъ картинъ содержащемъ удивительнѣйшее разнообразіе выразительныхъ средствъ, право на чисто художественную оцѣнку.

Смерть прервала работу Даргомыжскаго надъ „Каменнымъ Гостемъ“. Закончить недописанную сцену перваго акта пришлось, согласно желанію композитора, Цезарю Кюи, выполнившему этотъ свой художническій долгъ передъ памятью почившаго съ большой чуткостью. Цезаремъ Кюи написано было также и недостающее вступленіе, для котораго имъ, по указанію Даргомыжскаго, использована была дѣлтонная послѣдовательность Командора. Впослѣдствіи, во второмъ печатномъ изданіи „Каменнаго Гостя“ вступленіе это замѣнено было другимъ, весьма искусно скомпанованнымъ Римскимъ-Корсаковымъ изъ наиболѣе впечатляющихъ мотивовъ оперы. Благородному хранителю музыкальнаго наслѣдія балакиревскаго кружка принадлежитъ также инструментовка и окончательная редакція музыкальнаго текста.

Вотъ что мы читаемъ по поводу работы Римскаго-Корсакова въ подписанномъ его именемъ предисловіи къ новому изданію фортепіаннаго переложенія „Каменнаго Гостя“: „Оркестровка „Каменнаго Гостя“, сдѣланная въ первые годы моей музыкальной дѣятельности, по прошествіи нѣкотораго времени стала казаться мнѣ далеко неудовлетворительной, и мысль создать новую оркестровку великаго произведенія Даргомыжскаго неотступно преслѣдовала меня въ теченіе многихъ лѣтъ. Въ 1898 году я рѣшился взяться вновь за однажды уже выполненную работу и черезъ нѣсколько времени передалъ издателю новую партитуру. Оркеструя оперу заново, мнѣ многое пришлось переимѣнить, смягчить и дополнить въ гармоническомъ отношеніи, отнюдь не нарушая духа самого произведенія, такъ какъ по убѣжденію моему, основанному на чувствѣ и опытѣ, задатки характерной, художественной звучности лежатъ въ самыхъ данныхъ гармоніи и голосоведенія.“ (Апрѣль 1906 г.).

Только послѣ двукратной обработки „Каменный Гость“ принялъ вопли законченныя художественныя формы. Въ первый разъ, въ 1869—1870 годахъ, Рим-

ский-Корсаковъ ограничился лишь оркестровкой произведенія и приведеніемъ въ порядокъ отдѣльныхъ мѣстъ его (сцена дуэли, заключительная сцена Донъ Жуана и Донны Анны). Во второй разъ, въ 1899 году, мастеръ заново пересмотрѣлъ всего „Каменнаго Гостя“. Сравнивая обѣ редакціи, мы видимъ, что ни одна страница Даргомыжскаго не оставлена Римскимъ-Корсаковымъ безъ исправленій, иные же наброски композитора ему пришлось измѣнить въ существенныхъ чертахъ.

Но что вдохнуло новую жизнь и красоту въ оперу Даргомыжскаго—это изумительно тонкая, нигдѣ не нарушающая интимнаго стиля „Каменнаго Гостя“, пронизанная всѣми чарами оркестровой звучности инструментовка Римскаго-Корсакова. Немыслимо представить себѣ болѣе совершенной оркестровой передачи таинственной и пѣжной красоты монолога Лауры у открытаго окна, основанной главнымъ образомъ на примѣненіи струннаго квартета и отдѣльныхъ чистыхъ тембровъ духовыхъ, или жуткой, до глубины души потрясающей сцены появленія статуи Командора, при всей своей драматической силѣ нисколько не затѣняющей основного замысла Даргомыжскаго...

Поистинѣ безгранично было взаимопониманіе содружества „могучей кучки“, соборному гению котораго русское музыкальное искусство обязано своимъ національнымъ величіемъ и бытіемъ!

ПИСЬМО О РУССКОЙ ПОЭЗИИ ¹

Н. Гумилевъ



В СВОЕЙ первой книгѣ 'Облака' Георгій Адамовичъ является поэтомъ, во многомъ неустановившимся. Ему не хватаетъ ни технического опыта, ни навыка угадывать, когда чувство созрѣло для воплощенія. Въ книгѣ есть и совсѣмъ незначительныя стихотворенія, и стихотворенія, которые спасаетъ одинъ блестящій образъ, одна удачная строфа. Однако, вездѣ чувствуется хорошая школа и провѣренный вкусъ, а иногда проглядываетъ своеобразие мышленія, которое можетъ вырасти въ особый стиль и даже мировоззрѣнiе.

Я говорю сейчасъ о дарѣ кстати расцвѣтитъ грубую, сѣрую ткань повседневныхъ переживаній и впечатлѣнiй золотыми нитями легенды. Слыша граммофонъ, отъ котораго кажется, что грустить околоточный и у попади ноютъ зубы, поэтъ вспоминаетъ, 'какъ, услыхавъ ночной гудокъ, троянскія суда отплыли съ добычей дивной на востокъ'. Въ блѣдномъ, безъ всякаго развитія, типично-юношескомъ стихотвореніи рассказывая, что онъ куда то плыветъ, не по рѣкѣ или по морю, а скорѣе всего по жизни, поэтъ вдругъ восклицаетъ: 'Иль чудная лодка станетъ у золотыхъ Вавилонскихъ стѣнъ'.

Но онъ не любитъ холоднаго великолѣпія эпическихъ образовъ, онъ ищетъ лирическаго къ нимъ отношенія и для этого стремится увидѣть ихъ просвѣтленными страданіемъ. Чтобы сказать о сириняхъ, ему надо пожалѣть ихъ, безголовыхъ.

Стоявшими крутыми кораблями
Ужъ не плывутъ по небу облака,
И берега занесены песками,
И высохла стекляная рѣка.

Но въ тишинѣ еще слыбютъ звѣзды,
И вьнутъ затонувшіе вѣики,
Да у шатра разрушеннаго мерзнутъ
Горбатые сѣдые старики.

И сиринямъ, ужъ безголовымъ, снится,
Что изъ шатра, въ шелкахъ и жемчугахъ,
Съ плѣнительной улыбкой на устахъ,
Выходитъ Шемаханская царица.

¹ Георгій Адамовичъ. Облака. Стихи. Изд. 'Гиперборей'. Петроградъ. 1916. Ц. 1 р. Георгій Ивановъ. Верескъ. Вторая книга стиховъ. Изд. 'Альциона'. Петроградъ. 1916. Ц. 1 р. 25 к.

Этот звук дребезжащей струны — лучшее, что есть в стихах Адамовича, и самое самостоятельное.

О послѣднемъ я упомянулъ потому, что въ книгѣ порой встрѣчаешь перепѣвы строчекъ Ахматовой, а для одного стихотворенія пришлось даже взять эпиграфъ изъ 'Баллады' Иннокентія Анненскаго, настолько они совпадаютъ по образамъ.

Новая книга Георгія Иванова распадается на два отдѣла: собственно 'Верескъ', и стихи изъ книги 'Горница'. Я займусь только первымъ, такъ какъ о 'Горницѣ' уже говорилось на страницахъ 'Аполлона'.

У 'Вереска' есть объединяющая его задача, — желаніе воспринимать и изображать міръ, какъ смѣну зрительныхъ образовъ. И стремленіе къ красивости неизбежно приводитъ поэта къ ретроспективизму и описанію произведеній искусства. Читая его, мы точно находимся въ антикварной лавкѣ. Вотъ старый портретъ прапрадѣда Василія, грубый, ученически-плоской работы, годный лишь для воспроизведенія въ 'Столицѣ' и 'Усадьбѣ' (таково же и стихотвореніе). Ватный паяцъ съ ватнымъ псомъ. Бисерный кисетъ — и авторъ даетъ точное, какъ въ каталогѣ, его описаніе. 'Кофейникъ, сахарница, блюда' и т. д., словомъ, цѣлый сервизъ, причемъ поэтъ подробно перечисляетъ, кто и какъ изъ него пилъ. И, наконецъ, — альбомъ старинныхъ цвѣтныхъ литографій, которыя такъ пріятно разсматривать, и непременно въ лупу. Одна непохожа на другую, одна неожиданнѣй другой, и всѣ радуютъ напоминаніемъ о жизни и природѣ, воплоти уложившихся въ линіи и краски. Въ этихъ своихъ произведеніяхъ Георгій Ивановъ показываетъ себя и умѣлымъ мастеромъ стиха, и зоркимъ наблюдателемъ. Онъ умѣетъ изъ мелкихъ подробностей создать цѣлое и движеніемъ стиха намѣтить свое къ нему отношеніе.

Какъ хорошо и грустно вспоминать
О Фландріи непритомливомъ людѣ:
Обѣдаютъ отецъ и сынъ — а мать
Картофель подаетъ на плоскомъ блюдѣ.

Зеленая вода блеститъ въ окнѣ,
Желтѣетъ берегъ съ неводомъ и лодкой.
Хоть солища нѣтъ, но чувствуется мнѣ
Такъ явственно его румянецъ кроткій.

Неяркій лучъ надъ жизнью трудовой,
Спокойной и заманчиво нехрупкой —
Въ странѣ, гдѣ воздухъ, пахнувшій смолой,
И рыбки не разстаются съ трубой.

Стихи Георгія Иванова плѣняютъ своей теплой вещностью и безусловнымъ съ перваго взгляда, хотя и ограниченнымъ, бытіемъ.

Однако, есть не только стихи, есть и поэтъ. И такъ грустно не встрѣчать въ „Верескѣ“ прежнихъ милыхъ и простыхъ пѣсенокъ, слегка „подъ Верлена“, читая которыя, не знаешь, ощущение ли такъ легко оковывается ритмомъ, или ритмъ самъ порождаетъ ощущение, въ то время, какъ риемы звенятъ, словно хлопаніе дѣтскихъ ладошей въ тактъ незатѣйливой пляскѣ. Три любовныя стихотворенія конца книги, очень въ кузминской манерѣ, нисколько не поправляютъ дѣла. Что это? Почему поэтъ только видитъ, а не чувствуетъ, только описываетъ, а не говоритъ о себѣ, живомъ и настоящемъ, радующемся и страдающемъ? Вѣдь онъ попрежнему слышитъ ритмъ, эту творящую волю стиха. Примѣръ—великолѣпное и рѣдкое сочетаніе ямбовъ и хоріамбовъ въ слѣдующемъ стихотвореніи:

Ужъ рыбаки вернулись съ лова,
И потускибли валуны,
Легъ на соломенные кровли
Розово-сѣрый блескъ луны.

Насторожившееся ухо
Слушаетъ медленный прибой:
Плещется море мѣрно, глухо,
Словно часовъ старинный бой.

И надъ тревожными волнами
Въ воздухѣ гаснущемъ, блѣдна—
За беспокойными вѣтвями
Приподнимается луна.

Мнѣ хотѣлось бы закончить этотъ краткій очеркъ вопросомъ, для того чтобы поэтъ отвѣтилъ мнѣ на него своей слѣдующей книгой. Это не предсказаніе. У меня нѣтъ основаній судить, захочетъ ли и сможетъ ли Георгій Ивановъ серьезно задуматься о томъ, быть или не быть ему поэтомъ, т. е. всегда идущимъ впередъ.

„Горный Ключъ“—хорошее названіе для книги М. Лозинскаго, потому что она такъ же однородна, такъ же идетъ изъ глубины, но ничего объ этой глубинѣ не рассказываетъ... М. Лозинскій напряженно и страстно старается осознать свой очень своеобразный и уединенный внутренній міръ, и его стихи—только черновые записи, помогающія ему при этой работѣ.

Они ждутъ читателя съ той же судьбой, которому покажется важнымъ и нужнымъ разобраться въ нихъ, какъ въ истрепанной рукописной картѣ далекаго острова, полной кляксами и помарками. Такія выраженія, какъ „сѣдой покровъ испеленнаго

былого, 'свѣтъ безотвѣтныхъ знаменій', въ неизъяснимый градъ слагаемаго строя, 'пепелъ мгновений', 'клинокъ блеснувшей боли' — все это насѣхъ придуманные, условные знаки для обозначенія, можетъ быть, подлинныхъ переживаній и прежде всего нуждаются въ переводѣ.

Эта мысль, что о таинственномъ надо говорить таинственно, о невѣдомомъ — въ невѣдомыхъ доселѣ сочетаніяхъ словъ, роднитъ М. Лозинскаго съ нѣкоторыми нашими поэтами символистами: М. Волошинымъ, Ю. Балтрушайтисомъ, Вл. Гиппиусомъ.

Однако, расшифровавъ криптограммы Лозинскаго, видишь, что не потерялъ времени даромъ. То, о чемъ онъ говорить, значительно и прекрасно; и подвигъ, который онъ только пытался совершить, — подвигъ высокій. Онъ хотѣлъ вспомнить, невоспоминаемое слово, и порою мы дѣйствительно вѣримъ, что оно уже мучило его губы.

Терялись лугъ и небеса
Во влажной мглѣ и убѣленной.
Я слышалъ женщинъ голоса,
Слабѣющіе удаленно.

Все было чувству моему
Такъ недосказанно-знакомо.
Какъ будто я сейчасъ пойму.
Что было раньше, гдѣ то дома...

или:

Я сегодня цѣлый день
Слышалъ голосъ пчелъ незримыхъ,
Точно пламенную снѣдь
Кружевъ, зноемъ шевелимыхъ.

Много словъ и пѣсенъ есть
Для сердецъ, лучамъ послушныхъ.
Имъ слышна о дальнемъ вѣсть,
Тишина луговъ воздушныхъ.

Становится постепенно яснымъ, почему Лозинскій, какъ поэтъ, лишенъ памяти зрительной и слуховой. Онъ такъ упорно напрягаетъ свою память, припоминая райскіе напѣвы и воздушные луга, что ему некогда, да и не хочется, вслушиваться въ земные звуки, вглядываться въ земныя вещи. Наша жизнь для него темница, и онъ не устаетъ ее даже осужденія, а только пристально смѣтритъ вверхъ, и его усталому отъ напряженія взгляду неясно мелькаютъ порой фантомы голубого неба и ослѣпительныхъ лучей.

Это приводитъ его къ романтической надменности, и почти каждое его стихотвореніе можно выдать за монологъ Манфреда, Люцифера, Каина и прочихъ пышныхъ

масокъ поздняго романтизма. Не обходится дѣло и безъ болѣе новыхъ литературныхъ реминисценцій, главнымъ образомъ изъ Бальмонта, и „Пѣснь о корабляхъ“ напоминаетъ „Мертвые Корабли“.

О. Мандельштама уже около десяти лѣтъ знаютъ и цѣнятъ въ литературныхъ кругахъ. Но только что вышедшій „Камень“ является единственной его книгой, потому что маленькая брошюра подъ тѣмъ же названіемъ быстро разошлась и почти не отражала сложныхъ путей творчества ея автора.

Прежде всего важно отмѣтить полную самостоятельность стиховъ Мандельштама; рѣдко встрѣчаешь такую полную свободу отъ какихъ нибудь постороннихъ вліяній. Если даже онъ наталкивается на тему, уже бывшую у другого поэта (что случается рѣдко), онъ перерабатываетъ ее до полной неузнаваемости. Его вдохновителями были только русскій языкъ, сложившимъ оборотамъ котораго ему приходилось учиться, и не всегда успѣшно, да его собственная выдающаяся, слышащая, осязающая, вѣчно безсонная мысль.

Эта мысль напоминаетъ мнѣ пальцы реминтонистки, такъ быстро летаетъ она по самымъ разнороднымъ образамъ, самымъ причудливымъ ощущеніямъ, выводя увлекательную повѣсть развивающагося духа.

Первый періодъ творчества Мандельштама, приблизительно съ 1908 по 1912 годъ, проходитъ подъ знакомъ символизма, поскольку это зыбкое слово объясняетъ намъ что то. Поэтъ стремится къ периферіи сознанія, къ довременному хаосу, въ царство метафоры, но не гармонизуетъ его своей волей, какъ это дѣлаютъ вѣрующіе всѣхъ толковъ, а только испуганъ несоотвѣтствіемъ между нимъ и собою. „Silentium“ съ его колдовскимъ призываніемъ до-бытія — „останься пѣной, Афродита, и, слово, въ музыку вернись“ — не что иное, какъ смѣлое договариваніе верленовскаго „L'art poétique“. Онъ чувствуетъ въ таинственномъ подлинную опасность для своего человѣческаго „я“ и боится ее звѣринымъ страхомъ:

Что если, надъ модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мнѣ въ сердце длинной булавкою
Опустится вдругъ звѣзда?

У него даже метафора „о, маятникъ душъ строгъ—качается глухъ, прямъ“... приобретаетъ почти зоологическое бытіе. Однако, онъ еще не зоркій, онъ живетъ точно въ полуснѣ и такъ вѣрно самъ опредѣляетъ свое состояніе восклицаніемъ:

Неужели я настоящій,
И дѣйствительно смерть придетъ?

Переломъ совершается въ стихотвореніи:

Нѣтъ, не луна, а свѣтлый циферблатъ
Сіяетъ мнѣ, и чѣмъ я виноватъ,
Что слабыхъ звѣздъ я осязаю млечность?

И Батюшкова мнѣ противна спесь;
Который часъ, его спросили здѣсь —
А онъ отвѣтилъ любопытнымъ: вѣчность!

Съ этой поры поэтъ становится адептомъ литературнаго теченія, извѣстнаго подъ названіемъ акмеизма. Онъ прекрасно использовалъ знаніе, что ни одинъ образъ не имѣетъ самостоятельнаго значенія и нуженъ лишь затѣмъ, чтобы какъ можно полнѣе выявить душу поэта. Теперь онъ говоритъ о своей человѣческой мысли любви или ненависти и точно опредѣляетъ ихъ объекты. Силой вещей, какъ горожанинъ, онъ сталъ поэтомъ современнаго города, хотя и не дивится, какъ заѣзжіи пошехонецъ, автомобилямъ и трамваямъ и, заходя въ бібліотеку, не вздыхаетъ о томъ, сколько написали люди, а прямо беретъ нужную книгу.

Встрѣчныя похороны, старикъ, похожій на Верлена, зимній Петроградъ, Адмиралтейство, дворники въ тяжелыхъ шубахъ — все приковываетъ его вниманіе, рождаетъ въ немъ мысли, такія разнообразныя, хотъ и объединенныя единымъ міроощущеніемъ.

Все для него чисто, все предлогъ для стихотворенія: и прочитанная книга, содержание которой онъ по своему пересказываетъ (Домби и сынъ⁴), и лубочный романтизмъ кинематографическихъ пьесъ (Кинематографъ⁵), концертъ Баха, газетная замѣтка объ имябощахъ, дачный теннисъ и т. д., и т. д.

Хотъ, все таки, онъ чаще всего думаетъ объ архитектурѣ, о твердыхъ парижской Notre Dame и Айя-Софіи, и это — жадный взглядъ ученика на твореніе мастера, ученика, смѣющаго воскликнуть: „Изъ тяжести недоброй и я когда нибудь прекрасное создамъ“.

Но у человѣка есть свойство все приводить къ единству; по большей части онъ приходитъ этимъ путемъ къ Богу. О. Мандельштамъ пришелъ къ кумиру, — его, полюбившаго реальность, но не забывшаго своего трепета передъ вѣчностью, плѣнила идея Вѣчнаго Города, цезарскій и папскій Римъ. Туда несетъ онъ устами отъ вѣчныхъ блужданій мечты и оттуда слышитъ архангельскій хоръ, провозглашающій Славу въ Вышнихъ Богу и на землѣ миръ и въ человѣцѣхъ благоволеніе.

...И голубь не боится грома,
Которымъ церковь говоритъ;
Въ апостольскомъ созвучьи: Roma!
Онъ только сердце веселить.

Я повторяю это имя
 Подъ вѣчнымъ куполомъ небесъ,
 Хоть говорившій мнѣ о Римѣ
 Въ священномъ сумракѣ исчезъ!

Однако, и Римъ—только этапъ въ творествѣ Мандельштама, только первый пришедшій въ голову символъ мощи и величественности творческаго духа. Поэтъ уже находитъ менѣе общіе, болѣе дѣйственные образы для выраженія того же чувства:

...Театръ Расина! Мощная завѣса
 Насъ отдѣляетъ отъ другого міра;
 Глубокими морщинами волнуя,
 Межъ нимъ и нами занавѣсъ лежитъ:
 Спадаютъ съ плечъ классическія шали,
 Расплавленный страданьемъ, крѣпнетъ голосъ,
 И достигаетъ скорбнаго закала
 Негодованьемъ раскаленный слогъ...

Я опоздалъ на празднество Расина!

.....

Все это касается проблемъ художественнаго воспріятія. Проблемы художественнаго творчества намѣчаются въ глубокихъ и прекрасныхъ стихотвореніяхъ: 'Отравленъ хлѣбъ и воздухъ выпить' и 'Я не слыхалъ разсказовъ Оссіана', не считая болѣе ранняго 'Отчего душа такъ пѣвуча'.

Я намѣтилъ только нѣкоторыя линіи въ творествѣ О. Мандельштама, но думаю, что и этого довольно, чтобы показать, съ какимъ значительнымъ и интереснымъ поэтомъ мы имѣемъ дѣло. Въ 'Камнѣ' есть погрѣшности, слабыя и запутанныя стихотворенія, рѣжущія ухо ошибки противъ языка, но объ этомъ не хочется ни думать, ни говорить при чтеніи такой рѣдкой по своей цѣнности книги.



Памятный зал вел. кн. Владимира Александровича в Академіи Художествъ. По проекту А. В. Шуко; декоративная роспись—Е. Е. Лансерэ.

Salle commémorative du Grand Duc Wladimir à l'Académie des Beaux Arts; D'après le projet de W. Stchouko; peinture décorative par E. Lançeray.



Памятный зал Вел. Кн. Владимира Александровича в Академии Художеств (деталь).

Salle commémorative du Grand Duc Wladimir à l'Académie des Beaux Arts (détail).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ИСКУССТВО И ВОЙНА

Война может отразиться весьма тяжело на положеніи наших даже самых больших провинціальных художественных школъ. Въ академическомъ „спискѣ дѣлъ“—краснорѣчивые документы. Цѣлый рядъ школъ обратился къ Академіи Художествъ съ просьбой увеличить ежегодныя субсидіи въ виду возросшихъ изъ за войны расходовъ. Для этихъ субсидій Академія, какъ извѣстно, располагаетъ закрѣпленной суммой въ 50 тысячъ рублей. Не имѣя возможности увеличить ее, Академія совѣтуетъ школамъ экономію по разнымъ статьямъ. Вотъ для примѣра нѣсколько любопытныхъ цифръ.

Одесская рисовальная школа проситъ увеличить субсидію 1915 года въ 14780 р. на 4000 р., вслѣдствіе вздорожанія топлива и необходимости увеличить содержаніе служащимъ и натурщикамъ; среди рекомендуемыхъ Академіей сокращеній по разнымъ статьямъ есть 200-рублевая, напр., относительно платы натурщикамъ. Пензенское художественное училище проситъ вмѣсто асигнуемыхъ 4500 р.—8804 р., въ виду вздорожанія рабочихъ рукъ и матеріала; среди академическихъ уменьшеній есть даже 75-рублевая, содержаніе натурщикамъ совѣтуется уменьшить на 400 р. Точно такъ же Харьковская школа проситъ выдать 9200 р. вмѣсто 5000 р., въ виду необходимости ввести оплату труда всего преподавательскаго персонала по нормировкѣ, какая существуетъ въ правительственныхъ гимназіяхъ, а Виленская рисоваль-

ная школа, сейчасъ не дѣйствующая, проситъ о субсидіи, въ виду могущихъ создаться тяжелыхъ матеріальныхъ условій завѣдывающаго школой и безвыходнаго положенія его помощника... Въ результатѣ академическихъ сокращеній, согласно съ общей картиной пособій прежнихъ и предполагаемыхъ, оказалось: Киевской школѣ вмѣсто 3000 р. асигнуется 2000, Воронежской вмѣсто 1200—1000, Виленской вмѣсто 1500—1150, Ростовской вмѣсто 1500—1200, Тифлисской вмѣсто 2000—1500, Екатеринодарской вмѣсто 900—600 и т. д.

Поразительны здѣсь, конечно, не столько грошевыя сокращенія, сколько микроскопичность самыхъ субсидій. Поразительно и то, что трудъ преподавателей специальныхъ школъ, художниковъ-спеціалистовъ, одѣивается мѣнѣе, чѣмъ трудъ гимназическихъ учителей рисованія. Во избѣжаніе закрытія школъ вслѣдствіе ухода преподавателей, Академія возбудила вопросъ о закрытіи общеобразовательныхъ классовъ при школахъ и даже классовъ архитектурныхъ. Но, какъ говорится, двостъ вытатишь, носъ завязнешь: въ случаѣ такого закрытія, неизбежно уменьшится число учениковъ, и, слѣдовательно, сократится бюджетъ школъ. Академія, замѣтивъ опасность, еще разъ обратилась въ министерство двора съ указаніемъ на безвыходное положеніе художественныхъ училищъ, которые, „при самыхъ малыхъ затратахъ со стороны казны, приносятъ огромную пользу, насаждая художественное образованіе среди мѣстнаго населенія“. Дѣйствительно, какъ бы ни относиться къ разбѣрамъ

этой пользы и каковы бы ни были наши художественные школы, онѣ—почти единственные художественные очаги въ провинціи, поддержка которыхъ необходима. И можно ли повѣрить, что министерство двора не имѣетъ силы поддержать провинціальные художественные школы при тѣхъ анекдотически малыхъ суммахъ, которыя на это испрашиваются? Не анекдотъ ли вообще, при общихъ нашихъ государственныхъ расходахъ, эти тысячерублевые бюджеты и сторублевия, даже семидесятипятирублевия сокращенія на дѣло несомнѣнно государственной, общественной и культурной важности?

Какъ извѣстно, въ нѣкоторыхъ лазаретахъ раненые обучаются ремесламъ. На выставкѣ-базарѣ, устроенной въ городской думѣ, были выставлены работы раненыхъ изъ лазаретовъ сѣвернаго района Краснаго креста и IX отдѣла союза городовъ, въ томъ числѣ и художественныя издѣлія изъ дерева. Поставить серьезно обученіе раненыхъ художеству даже въ тѣхъ размѣрахъ, въ какихъ это могло бы сказаться потомъ на кустарномъ производствѣ, нелегко, но уже самое начинаніе привлекательно. Отмѣтимъ, что во главѣ этого дѣла стоятъ такіе художники, какъ Рерихъ—въ лазаретахъ сѣвернаго района, и Чехонинъ—въ городскихъ.

Томское общество любителей художествъ устроило въ декабрѣ и январѣ въ пользу раненыхъ воиновъ VIII очередную выставку картинъ, скульптуры и предметовъ прикладнаго искусства, съ отдѣломъ архитектуры, пригласивъ къ участію любителей, владѣльцевъ произведеній и художниковъ, въ томъ числѣ Рѣпина и Сурикова.

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

Въ мозаическомъ отдѣленіи Академіи Художествъ на праздникахъ была устроена выставка мозаикъ, которыми замѣняется живопись въ куполѣ и парусахъ Исаакіевского собора. Часть этихъ мозаикъ уже водворена на мѣсто, часть имѣла смѣлость выставить

для почтеннѣйшей публики рядомъ съ нѣкоторыми снятыми, вѣрнѣе сказать, варварски сохранными оригиналами, вродѣ очень хорошо сохранившихся огромныхъ изображеній Петра и Павла. Оригиналы К. Брюллова и другихъ второстепенныхъ, но все таки умѣлыхъ старыхъ профессоровъ-академиковъ совершенно изуродованы въ вульгарныхъ мозаичныхъ копіяхъ, гдѣ одновременно какъ бы преслѣдовалась задача убить цѣнность и своеобразие самаго матеріала, подводя его подъ имитацию живописи.

Варварская операція закончена, соборъ на вѣчныя времена пріютитъ мозаичныя поддѣлки академическихъ мастеровъ подъ оригиналы извѣстныхъ старыхъ художниковъ. Но неужели возможно продолженіе подобныхъ казенныхъ заказовъ, мало того, дальнѣйшее существованіе и процвѣтаніе академической мастерской, гдѣ при крупнѣйшихъ расходахъ фабрикуется антихудожественныя, вульгарныя копіи художественныхъ произведеній? Любопытно, кстати, сопоставить эти расходы того же министерства двора съ расходами на провинціальные художественныя школы и съ урѣзываніемъ грошевыхъ субсидій этимъ школамъ. Вотъ яркія иллюстраціи казеннаго поощренія художествъ!

— Юбилейная XXXV выставка Общества русскихъ акварелистовъ, конечно, не дала ничего новаго по сравненію съ предшествовавшими ей, кромѣ, пожалуй, не особенно грамотнаго историческаго обзора при каталогѣ. Въ числѣ учредителей 35 лѣтъ назадъ стали, такіа лучшія (?) силы русской акварели, какъ покойные Премацци, Александровскій, Бегровъ, Каразинъ, а съ тѣхъ поръ выставки, привлекали много новыхъ талантливыхъ соучастниковъ, каковыми, надо думать, считаются уже г.г. Бенкендорфъ, Васильковскій, Сергѣевъ, Фельдманъ, Хрѣновъ и болѣе молодые — Вещиловъ, Измаиловъ, Владиміровъ и другіе. По обыкновенію, на выставкѣ немало курьезовъ, выходящихъ и одновременно безграмотнаго дилетантизма, вродѣ картинъ Бенкендорфа, наивной патріотической профанціи г. Берингера 'Русь подилась', парикмахерскаго 'Фауста' г-жи Вахтеръ и пр.

— На «Выставкѣ иллюстрированныхъ изданій» преобладали оригиналы иллюстрацій для такихъ изданій, какъ «Солнце Россіи», «Аргусъ», «Лукоморье», «Нива», «Огонекъ», изданія Сытина-Скобелевскаго комитета. Правда, частью выставили свои изданія Экспедиція заготовленія государственныхъ бумагъ, «Голикъ и Вильборгъ», «Сиріусъ», школа Общества поощренія художествъ. Но подлинное искусство этихъ издательствъ тонуло въ морѣ оригиналовъ г.г. Свароговъ, Владиміровыхъ, Самокишей и прочихъ корифеевъ «Огонька», этого, въ силу своей распространенности, показателя общероссійской «культурности». Здѣсь предлѣтъ низменности и пошлости, до какого могутъ доходить иллюстрированныя изданія, но далеко ли по существу, несмотря на неизмѣримо болѣе благоприличную вѣщность, уходить отъ этого предлѣта невѣжественные въ выборѣ художественнаго матеріала «Солнце Россіи», «Аргусъ» и пр.?

— Выставка «Миръ Искусства» въ Москвѣ имѣла успѣхъ. Уже въ первые дни ее посѣтило 5000 человекъ, и было продано картинъ на 14 тысячъ рублей. Всего было выставлено около 500 произведеній. Третьяковской галереей приобретены три работы Кустодіева и по одной работѣ Кончаловскаго, Остроумовой-Лебедевой и Чехонина. Съ выставки «Союза русскихъ художниковъ» галереей приобретены двѣ работы Юона и одна Переплетчикова. Всего на этой выставкѣ продано на 60 тыс. рублей, причемъ приобретены всѣ произведенія Виноградова, Коровина и Юона. Закрылась она 10-го января, посѣтителей было 13 тысячъ. 10-го же января закрылась въ Москвѣ и передвижная выставка, особеннаго успѣха не имѣвшая (къ началу января число посѣтителей было всего около 2 тысячъ).

— Въ Московской галереѣ Лемерсье выставку современнаго декоративнаго искусства (ковры, вышивки, подушки и пр.) посѣтило болѣе 7000 человекъ.

— Приемъ картинъ на весеннюю выставку въ Академіи Художествъ начнется 4-го февраля. Открытіе предполагается 22-го. Срокъ представленія произведеній на Всероссійскій конкурсъ въ Обществѣ поощренія художествъ — 14-го февраля.

— Съ выставки русунковъ и эстамповъ Академіи Художествъ приобретено на 1200 р. немало произведеній, въ томъ числѣ работы Делла-Восъ-Кардовской, Ноаковскаго, Фалилеева, Шилинговскаго, пресловутый офортъ Курилко «Легенда Червонной Руси» (за 200 р.) и др. Комисія по покупкѣ состояла изъ Беренштама, Дубовскаго, Кардовскаго, Матѣ и В. Покровскаго. На акварельной выставкѣ ни академической комисіей, ни Обществомъ имени Куинджи не приобретено ни одного произведенія.

— Въ составъ новой академической комисіи по приобретенію картинъ съ выставокъ вошли Берггольдъ, Визель, Дубовскій, Кардовскій, Е. Лансере и кандидатомъ Беклемишевъ.

— Въ Московскомъ музеѣ Александра III обнаружена въ нѣкоторыхъ залахъ сырость, вслѣдствіе недочетовъ отопленія, до промерзанія угловъ и капанія съ потолковъ... Пришлось образовать особую комисію для осмотра и принятія мѣръ. А сколько было въ свое время истрачено денегъ!

— Московскія газеты приводятъ наглядный примѣръ отвратительнаго хулиганства, свидѣтельствующій, какъ мало еще можно довѣрять культурности нашей публики. Московскій коллекціонеръ С. И. Щукинъ открылъ для публики по праздникамъ свою прекрасную картинную галерею новѣйшей французской живописи. Въ комнатахъ были разложены, также для осмотра, цѣнные и рѣдкія художественныя изданія. И вотъ въ одно изъ воскресеній оказалось, что изъ нѣсколькихъ такихъ изданій вырваны и вырваны рисунки. Къ счастью, коллекціонеръ, убравъ только изданія, не закрылъ галерею, къ чему, надо сознаться, имѣлъ бы нѣкоторые основанія.

— М. В. Нестеровъ подарилъ городу Уфѣ, своей родицѣ, коллекцію художественныхъ произведеній, состоящую изъ картинъ, эскизовъ и пр. извѣстныхъ русскихъ художниковъ и своихъ собственныхъ, всего — болѣе 70 произведеній. По условію галерея должна пополняться самимъ жертвователемъ, а въ будущемъ — съ согласія его душеприказчиковъ и одобренія Академіи Художествъ. Уфимская городская дума постановила размѣстить галерею въ спеціальному помѣщеніи въ

Аксаковскомъ домѣ, принять на счетъ города расходы по ея содержанію, назвать ее именемъ жертвователя и помѣстить въ ней его портретъ. Послѣ Радищевской галереи въ Саратовѣ, это собраніе, надо думать, будетъ однимъ изъ наиболѣе интересныхъ и цѣнныхъ въ провинціи. Кстати, въ «Саратовскомъ Вѣстникѣ» возникла довольно странная полемика на тему, правъ ли былъ Боголюбовъ, передавъ городу свои коллекціи и основавъ Радищевскій музей, такъ сказать, пропадаящій въ провинціи. Авторъ одной статьи справедливо утверждаетъ, что, наоборотъ, было бы очень хорошо, если бы произошла разгрузка и другихъ частныхъ столичныхъ коллекцій для провинціи.

— Открытіе новаго выставочнаго помѣщенія въ петроградскомъ «Дворцѣ искусствъ» отложено до будущаго сезона. Отмѣтимъ, что это столь важное для художниковъ сооруженіе возводится сравнительно быстро, несмотря на войну.

— Весьма своеобразно выдѣляется среди петроградскихъ построекъ недавно освященная небольшая церковь на 2-ой Рождественской улицѣ, построенная Палестинскимъ обществомъ по проекту архитектора-художника Кричинскаго, удачно справившагося съ задачей передать старинныя новгородскія формы. Менѣе удачны росписи внутри, скопированныя художниками Щербаковымъ и Плотиновымъ по фрескамъ Ферапонтова монастыря, сухо передающія стиль и очень приблизительно краски оригиналовъ. Зато въ иконостасѣ — почти исключительно подлинныя старинныя иконы съ замѣчательной иконой Николая Чудотворца въ нижнемъ ярусѣ.

— Архитекторъ-художникъ А. И. Тамановъ назначенъ членомъ технического комитета при Кабинетѣ Его Величества. Пріятно отмѣтить, что въ кругъ вѣдѣнія этого даровитаго и просвѣщеннаго художника будутъ входить императорскіе дворцы и резиденціи, т. е. старинныя архитектурныя шедевры.

Обществомъ архитекторовъ-художниковъ объявленъ конкурсъ на составленіе проектовъ грязелечебницы въ Евпаторіи съ шестью преміями отъ 600 р. до 2000 р. Срокъ представленія проектовъ — 10 марта. Членами жюри из-

браны Л. Бенуа, Грубе, Лидваль, Лишневскій, Николаевъ, В. Покровский, Стабровский, Сюзоръ и Шуко.

— Уже разработанъ, утвержденъ и напечатанъ уставъ художественнаго общества, Искусство для всѣхъ, организованнаго по образцу аналогичнаго французскаго *Œ. Сологубомъ*, профессоромъ Зѣлинскимъ, г-жами А. Чеботаревской и Бучинской-Тарффи. Цѣль общества не популяризовать, а дѣлать доступнымъ «для всѣхъ», такъ сказать, первоклассное искусство. Задачи трехъ секцій, литературной, театральной и художественной — очень широкія. Было нѣсколько собраній, и въ члены записалось немало видныхъ дѣятелей искусства. Обществомъ уже устроено, хоть и мало удавшийся, «Вечеръ героическаго искусства» и намѣчено устройство спектакля-балагана на мѣсящикѣ.

— Заключается разработка устава учреждаемой при Обществѣ имени Куинджи кассы взаимопомощи русскихъ художниковъ. Будутъ выдаваться пособія художникамъ-инвалидамъ, ихъ семьямъ и сиротамъ. Для защиты авторскихъ правъ художниковъ при томъ же Обществѣ учреждается бюро, которое будетъ слѣдить, чтобы безъ согласія авторовъ не печатались репродукціи ихъ картинъ.

— Еврейское Общество поощренія художествъ встрѣтило большое сочувствіе. Открываются отдѣлы Общества въ Москвѣ, Кіевѣ, Харьковѣ и другихъ большихъ городахъ. Судя по учредительскому собранію и первому засѣданію комитета подъ предсѣдательствомъ М. М. Винавера планы у Общества — широкіе. При Обществѣ открывается художественный музей, оно обратитъ вниманіе на прикладное искусство, будетъ объявлять конкурсы на составленіе проектовъ синагогъ, еврейскихъ общественныхъ зданій, памятниковъ, предложено чтеніе докладовъ объ еврейскомъ искусствѣ и пр. Художественной секціей предложено устройство выставки картинъ, изданія альбома снимковъ съ нихъ, открытыхъ пирамидъ, серіи учебниковъ съ иллюстраціями для еврейскихъ школъ. На учредительскомъ собраніи въ члены совѣта художественной секціи избраны живописцы Альтманъ, Анисфельдъ.

Геллеръ, скульпторы Блокъ, Диллонъ и Кацъ, архитекторы Генштейнъ, Замечекъ и Синаверъ. Основаніе этого Общества — симптомъ весьма интересный.

— Состоялся и состоится рядъ лекцій и докладовъ по искусству. Съ 14 января возобновились занятія въ институтѣ исторіи искусствъ гр. Зубова. Объявлено о шести лекціяхъ В. Я. Курбатова по исторіи французскаго искусства, организуемыхъ въ Тенишевскомъ залѣ. Тамъ же состоялись лекціи Пуни и К. Малевича 'Кубизмъ-футуризмъ-супрематизмъ' съ демонстраціею опытнаго рисунка по кубо-футуристической схемѣ и произведеній кубо-футуристовъ и 'супрематистовъ'. Съ кубо-футуризмомъ какъ будто уже покончено (!), и наступилъ 'супрематизмъ', изобрѣтенный группою художниковъ съ К. Малевичемъ и Пуни во главѣ, сущность котораго — безпредметное, абсолютное творчество 'изъ ничего', изъ отвлеченныхъ живописныхъ массъ. Въ теоріяхъ новаторовъ немало 'любопытнаго', ими несомѣнно остро поставлены нѣкоторые вопросы живописи, но практическія осуществленія 'безпредметной' живописи и скульптуры на выставкѣ 0,10 (неграмотное арифметически названіе!!) и на лекціяхъ не говорятъ въ пользу этихъ теорій.

— Въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ состоялся докладъ Д. И. Киплика 'О техникѣ стѣнной живописи вообще и о способѣ fresco a secco въ частности', съ демонстраціей работъ, исполненныхъ различными способами въ академической мастерской докладчика. Сообщивъ о разныхъ способахъ, онъ особенно рекомендовалъ живописцамъ и архитекторамъ именно послѣдній способъ fresco a secco, бывший въ большомъ употребленіи въ древности. Сейчас въ виду развитія стѣнной работы и изслѣдованія Киплика, такъ же, какъ занятія въ его мастерской, имѣютъ большое значеніе. Послѣ доклада были оживленные пренія, гдѣ былъ поднятъ важный вопросъ о штукатуркѣ, по которой приходится дѣлать росписи.

— Рекордъ лекторскихъ успѣховъ побиваетъ г. Григорій Петровъ, три раза при полныхъ сборахъ и 'бурныхъ аплодисментахъ' повторившій свою лекцію 'Литература и жизнь'. Между тѣмъ, по своей банально-трескучей

пустотѣ и сумбурному пониманію искусства это нѣчто весьма плачевное. Здѣсь не мѣсто говорить о темѣ и планѣ разсужденій Гр. Петрова. Достаточно привести нѣсколько мѣстъ изъ его лекціи, свидѣтельствующихъ, какъ, по примѣру всѣхъ непонимающихъ и не чувствующихъ искусства, онъ разлагаетъ самое его понятіе на дѣленія, ему совершенно чуждыя. У насъ, видите ли, величайшіе писатели а... '60 процентовъ безграмотныхъ', первый въ мірѣ театр и балетъ, а... 'сахару и дровъ нѣтъ'. Что толку, что мы 'умѣемъ красиво дрыгать ногами' и т. п. Говорилось о необходимости какой то красоты на... метлѣ дворника, даже на грязной тряпкѣ... 'Моисей' Микеланджело — 'величайшее твореніе' не само по себѣ, а какъ изображеніе вдохновеннаго дѣтеля... Зато Анна Каренина, Наташа и Николай Ростовы, даже Пьеръ Безухій оказались... 'кусками сырой говядины', ибо 'чѣмъ же они живы?' Въ заключеніе — даже чуть ли не рекомендовался, какъ нѣчто высоко художественное, нѣмецкій 'мастеризмъ' въ его жизненныхъ проявленіяхъ...

— Л. В. Шервудъ дѣлательно работаетъ надъ осуществленіемъ проекта памятника на могилѣ Врубеля.

— Л. Бакстомъ сдѣланы по заказу Дягилева новыя декорации и эскизы костюмовъ къ балету Стравинскаго 'Жаръ-птица', раньше шедшему въ декорацияхъ Головина. Кромѣ того, новыя декорации написаны Бакстомъ для 'Шехеразеды'. Для новой дягилевской постановки балета 'Ночныя солнца' (въ Америкѣ) декорации и эскизы костюмовъ сдѣланы Н. С. Гончаровой.

— Согласно отчету главнаго управленія по дѣламъ печати, въ 1914 г. всего по искусству было издано 96 книгъ, причемъ по живописи 39 и по архитектурѣ 34, періодическихъ изданій выходило: по живописи 5 (?), по архитектурѣ 5 и по археологін 2.

— Въ издательствѣ 'Шиповникъ' вышли 17-й и 18-й выпуски 'Исторіи живописи всѣхъ временъ и народовъ' Александра Бенуа, посвященные испанской и частью французской живописи XVI—XVIII в., превосходно, по обыкновению, иллюстрированные.

— Вышелъ второй томъ каталога музея Академіи Художествъ 'Русская живопись', составленный С. К. Исаковымъ, съ вѣшной стороны производящій пріятное впечатлѣніе обиліемъ хорошихъ репродукцій и являющійся, благодаря свѣдѣніямъ о художникахъ, справочной книгой.

— Обществомъ поощренія художествъ издана 'Русская геральдика' съ текстомъ бар. Типольта и В. Луковского и иллюстраціями, выполненными бар. Типольтомъ, худ. Билбинымъ и, подъ руководствомъ послѣдняго, учениками школы Общества.

— Въ Одессѣ городской управой хранителемъ музея изящныхъ искусствъ былъ назначенъ нѣкто г. Курочкинъ, ничего общаго не имѣющій съ искусствомъ. Мѣстные художники подали въ управу заявленіе о необходимости назначить на должность хранителя музея авторитетное лицо, указавъ на художника Костанди.

— Болѣе пяти лѣтъ въ Вяткѣ существуетъ художественно-историческій музей, основанный мѣстнымъ художественнымъ кружкомъ, при содѣйствіи В. и А. Васнецовыхъ. Земство дало временное помѣщеніе для музея, а городъ отвелъ мѣсто для постройки спеціальнаго зданія. Кружокъ устраивалъ выставки, организовалъ художественную библіотеку и даже возбудилъ вопросъ объ организаціи художественной школы. Но, какъ видно, съ исчезновеніемъ изъ кружка нѣкоторыхъ энергичныхъ дѣятелей дѣло захирѣло, пожертвованія перестали поступать, мѣстныя учрежденія и общество охладѣли. Между тѣмъ необходима широкая поддержка удачно начатому культурному дѣлу въ отдаленномъ краѣ.

† Скончались: въ Харьковѣ художникъ М. С. Ткаченко, род. въ 1860 г., большую часть жизни проведшій въ провинціи, у насъ выставившій на весеннихъ выставкахъ; въ Смоленскѣ — художникъ В. С. Крюковъ, современникъ, по Академіи, Рѣпина, Полѣнова, писавшій портреты и картины, но главнымъ образомъ работавшій по церковной живописи; въ Петроградѣ — А. К. Воскресенскій, преподаватель рисованія во многихъ учебныхъ заведеніяхъ, авторъ руководства по гриму и

біографическаго очерка 'Рябушкинъ', вышедшаго въ издательствѣ Н. И. Бутковской.

А. Р.—вѣ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МОНАСТЫРЬ

На праздникахъ только три дня была открыта ученическая отчетная выставка Школы народного искусства въ ея новомъ домѣ около храма Воскресенія. Интереснѣйшая задача школы — путемъ созданія инструкторшъ изъ крестьянскихъ дѣвочекъ, набранныхъ для обученія со всей Россіи (сейчасъ ихъ болѣе 100), возродить, продолжить и развить народное художественное творчество — была выражена въ очень большомъ количествѣ работъ, выполненныхъ уже послѣ перехода школы въ новое помѣщеніе. Область работъ здѣсь чрезвычайно широкая. Въ большихъ коврово-ткацкихъ мастерскихъ прямо возникаетъ оригинальное производство. Устроена собственная красильня, гдѣ всѣ техническія работы по окраскѣ матеріала производятся самими ученицами. Чрезвычайно разнообразны и многочисленны работы вышивальной мастерской, причемъ крупный интересъ представляетъ шитье золотомъ. Ученицы изучаютъ старинные, такъ сказать, канонизованные приемы, образцы которыхъ — въ интересномъ альбомѣ, поднесенномъ ими своей попечительницѣ, В. П. Шнейдеръ. На выставкѣ можно было прослѣдить, какъ постепенно идетъ художественное образованіе ученицъ (подъ главнымъ руководствомъ А. Ф. Гауша) въ строго отмежеванной области. Отъ интересныхъ, совершенно самостоятельныхъ и свободно придуманныхъ рисунковъ, которые обязаны сдѣлать всѣ вновь поступающія, онѣ переходятъ къ копированію карандашемъ и акварелью сначала простѣйшихъ узоровъ полотенца, а потомъ все болѣе и болѣе сложныхъ узоровъ для разныхъ тканей, пока путемъ постоянныхъ художественныхъ упражненій не дойдутъ въ III класѣ до самостоятельныхъ композицій. Параллельно и въ иконописной мастерской ученицы начинаютъ съ контурныхъ зарисовываній отдѣльныхъ болѣе про-

стных частей въ иконахъ (по образцамъ, главнымъ образомъ, новгородской живописи XV в.). Въ большинствѣ работъ и особенно въ работахъ по памяти поражаютъ чрезвычайная вѣрность и свѣжесть глаза. Весьма любопытно, что переходъ отъ копирования плоскостныхъ, съ известнымъ, впрочемъ, рельефомъ (например, въ парчѣ), оригиналовъ къ передачѣ рельефа деревянной рѣзбы, повидимому, не затрудняетъ ученицъ (гипсъ, съ котораго въ школахъ обыкновенно начинаютъ копировать простѣйшій орнаментъ, здѣсь изгнанъ). Прекрасно, что все болѣе обогащающійся музей образцовъ помѣщенъ среди классовъ и мастерскихъ и постоянно доступенъ ученицамъ. Благодаря тому, что имъ открыты двери Эрмитажа и музея Штиглица, исполненъ и выставленъ рядъ очень хорошихъ работъ съ хранящихся тамъ контскихъ и персидскихъ тканей — единственная и очень цѣнная коллекція (замѣчательна также въ библиотекѣ альбомъ работъ съ набоекъ музея Александра III). Совершенно правильно, думается, изученіе наряду съ образцами русскаго искусства образцовъ искусства восточнаго, несомнѣнно питавшаго корни русскаго.

Чрезвычайно большое значеніе для художественнаго развитія ученицъ имѣютъ лѣтнія командировки и поѣздки, какъ минувшимъ лѣтомъ въ Полтаву, Суздаль и Владиміръ, результатомъ чего явились на выставкѣ работы съ церковныхъ вышивокъ и ковровъ. Акварельные рисунки съ ковровъ полтавскаго музея поражаютъ и развѣрами, и выполнениемъ. Вообще, поистинѣ радуютъ художническое трудолюбіе и трудоспособность крестьянскихъ дѣвочекъ, которыя все время дышатъ здѣсь воздухомъ роднаго искусства, предаются его культу, какъ въ монастыряхъ предаются культу религиозному. Чрезвычайно интересно, каковы будутъ результаты этой любопытнѣйшей организациі возрожденія народнаго творчества путемъ образованія инструкторшъ, взятыхъ изъ народа и такъ по монастырски обособленныхъ въ опредѣленной области искусства. Вѣдь и самый вопросъ о возможности такого возрожденія среди текущей современности вызываетъ меланхолическій скептицизмъ. Несомнѣнно, повидимому, одно, — что выходящія

отсюда и притомъ снабжаемыя необходимыми пособіями сотни даровитыхъ крестьянскихъ дѣвушекъ проникнуты любовью къ искусству и способны передать свои навыки. А развѣ этого мало?

ВЫСТАВКА АНГЛИЙСКИХЪ И ФРАНЦУЗСКИХЪ ГРАВЮРЪ XVIII ВѢКА

Весьма естественно, что эта выставка, устроенная въ Академіи Художествъ Кружкомъ любителей русскихъ изящныхъ изданій, имѣетъ выдающійся успѣхъ и ее отлично изданный и иллюстрированный каталогъ почти распроданъ въ первые же дни, несмотря на его высокую цѣну. Благодаря рѣдкимъ собраніямъ Академіи Художествъ, Эрмитажа, частныхъ коллекцій, напр. М. Д. Резваго, П. А. Меликова, А. К. Фаберже, кн. С. А. Долгорукова, Э. К. Болина, Ф. Ф. Утемана и др., на выставкѣ можно ознакомиться съ общимъ характеромъ искусства, достигшаго въ XVIII в. величайшаго расцвѣта и разнообразія способовъ выполненія (въ каталогѣ ихъ помѣчено до 10). Историческое, иллюстраціонно-бытовое значеніе, показательность вкуса эпохи въ этихъ гравюрахъ понятны сами собой. На выставкѣ съ достаточной полнотой представлены изящная гравюзная, частью блескъ эпохи, какъ въ замѣчательныхъ работахъ Кошена, — во французской гравюрѣ, и спокойное быта, нѣчто сентиментальное и правоучительное — въ английской (сюиты и многочисленныя гравюры съ Морланда).

Но чисто художественное впечатлѣніе отъ выставки нѣсколько двойится. Приходится различать «красоту листовъ», показать которую было главной задачей устроителей, и самую художественную красоту сліянія мастерства оригиналовъ и ихъ воспроизведеній въ гравюрѣ. Многія мастерскія гравюры и у французовъ и у англичанъ выполнены со слабыхъ оригиналовъ, у англичанъ даже съ дилетантски-наивныхъ работъ свѣтскихъ любителей того времени. Кромѣ того, надо думать, и граверы иногда

относились нѣсколько беззаботно къ рисунку оригиналовъ. Далеко, напримѣръ, не всё воспроизведенія съ Буше (оригиналъ его на выставкѣ только одинъ), несмотря на изумительную карандашную технику, удовлетворительны. Оригиналы Морланда (очень утонченные въ передачѣ Смита — 'Ледъ сломанъ', 'Продажа рыбы') весьма неодинаковы по художественнымъ достоинствамъ въ передачѣ разныхъ англійскихъ гравировъ. Съ другой стороны, техника гравировъ XVIII вѣка до такой степени утончена, такъ великъ вкусъ въ приѣмахъ, раскраскѣ, обрамленіи (укажу, напр., на чуть расцѣпленные гравюры въ овалахъ, вродѣ 'Созерцанія' В. Уорда съ Морланда), что ремесло въ самой technikѣ является подлиннымъ искусствомъ. Красота листа дѣйствительно говоритъ сама за себя художественной свободой и разнообразіемъ способовъ у французовъ, совершенствомъ преобладающей черной пунктирной манеры и чудесной раскраской у англчанъ.

Тѣмъ не менѣе, цѣльность художественнаго впечатлѣнія на выставкѣ даютъ только работы знаменитыхъ гравировъ съ первоклассныхъ художественныхъ оригиналовъ. Наиболѣе привлекательны у англчанъ столь высоко сейчасъ оцѣняемые многочисленныя работы крупнѣйшихъ гравировъ съ Рейнольдса. Таковы, напримѣръ, работы Диккинсона, вродѣ столь удачно помѣщенного на плакатѣ выставки шедевра-портрета виконтессы Діаны Кросби или 'М-ра Матью', 'св. Цециліи' (прекрасны совсѣмъ въ другомъ родѣ его же работы пунктиромъ съ 'Лиди' и 'Мукреціи' Питерса), работы знаменитаго гравера пунктиромъ, оставившаго до 200 гравировъ — Бартолоцци ('Леди Смитъ', 'Леди Фостеръ', 'Графиня Харрингтонъ'), знаменитыхъ Смита (очаровательнѣйшій портретъ, 'Миссисъ Пейнъ Голуей', 'Вакханка'), дамскаго портретиста Грина (Герцогъ Бедфордскій съ братьями', 'Герцогиня Марія Пизабелла', 'Бетти Дельме'), Макъ Арделла, Т. и Дж. Уатсоновъ (Герцогиня Елизавета Бекклей'), Джонса (оригинальнѣйшая 'Миссисъ') и др. Также хороши работы съ оригиналовъ Гейнсборо, Хоппинера. Превосходны по тонкости и изяществу раскраски гравюры В. Уорда съ 'Созер-

цательницы' и 'Плодовъ трудолюбия и бережливости' Морланда. Превосходную по мастерству и тонкости расцѣпки гравюру С. Рейнольдса 'Соколыничій' портитъ слабость въ передачѣ формы и рисунка головы. Характерна англійская работа — 'Лучники'.

И у французовъ въ концѣ концовъ привлекательны всего, помимо нѣкоторыхъ восхитительныхъ оригиналовъ Дебюкура, вродѣ 'Менуэта новобрачной', работы Демарто съ Буше, Древе-сына съ портретовъ Риго, тонкая гравюра въ краскахъ Жанине съ 'Итальянскаго вида' Робера, удивительная по мастерству гравюра рѣзцомъ Марке съ 'Жертвоприношенія Амуру' Греза, тонкая работа Марке и Куше съ очаровательной вещицы Фрагонара 'Притворное бѣгство', женскій портретъ въ краскахъ на шелку Декурти и др.

Но помимо художественнаго очарованія, гдѣ прелесть оригиналовъ сливается въ одно съ прелестью воспроизведеній, выставка наглядно иллюстрируетъ разницу между французскимъ и англійскимъ искусствомъ отдаленной эпохи, еще разъ подчеркиваетъ значеніе почти уже ушедшей въ прошлое отрасли искусства и потому какъ бы раскрываетъ опредѣленные страницы въ исторіи искусства.

А. Ростиславовъ.

ВЫСТАВКА КАРТИНЪ МАНЕВИЧА

Восторженные отзывы, которые предшествовали и сопутствовали открытію выставки картинъ Маневича, сильно мѣшаютъ безпристрастнымъ сужденіямъ о дарованіи и достиженіяхъ художника. Противорѣчія между восхваленіями друзей и скромной дѣйствительностью естественно побуждаютъ разочарованнаго зрителя къ слишкомъ строгой оцѣнкѣ. Стараясь быть объективнымъ, мы должны признать Маневича художникомъ несомнѣнно не лишеннымъ дарованія, обладающимъ чутьемъ природы и нѣкоторымъ, правда, примитивнымъ умѣніемъ владѣть палитрой. Извѣстный навыкъ у Маневича есть, но о мастерствѣ, въ хорошемъ смыслѣ этого слова,

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Концерты Кусевицкаго

Первый изъ двухъ декабрьскихъ концертовъ Кусевицкаго посвященъ былъ А. К. Глазунову, по поводу пятидесятилѣтія со дня его рожденія. Въ программѣ—ранняя оркестровая фантазія Глазунова 'Море', написанная подъ сильнѣйшимъ вліяніемъ Вагнера, концертъ для скрипки и восьмая симфонія. Последняя по богатству прекраснаго музыкальнаго содержанія—крупнѣйшая жемчужина русскаго симфоническаго мастерства. Благородное звуковое зодчество Глазунова, ничѣмъ, кромѣ законовъ чистой музыкальной красоты и логики не опредѣляемое, было представлено дирижеромъ столь убѣдительно и мощно, что яркими лучами живой поэтической мысли озарились всѣ мельчайшіе изгибы безконечно сложнаго контрапунктическаго письма этой симфоніи. Болеѣ вѣрной, съ точки зрѣнія техническаго совершенства, болеѣ проникающей къ самому источнику авторскаго вдохновенія передачи музыки Глазунова намъ до сихъ поръ слышать не приходилось! Огромное художественное наслажденіе доставила также глубокая, классически уравновѣшенная игра Яши Хейфеца.

На второмъ концертѣ по новому цѣльной и свѣжей предстала передъ нами безнадежно заигранная пятая симфонія Чайковскаго. На томъ же вечерѣ по рукописи исполнялась кантата Рахманинова 'Колокола' на текстъ Элгара По. Въ каталогѣ сочиненій Рахманинова кантатѣ принадлежитъ несомнѣнно первое мѣсто. Въ этой новой партитурѣ популярнаго композитора, наряду съ другими музыкальными достоинствами, можно отмѣтить одно, едва ли не самое важное—это отсутствіе той нарочной эмоциональной растерзанности и ходульнаго трагическаго пафоса, которые дѣлаютъ для художественно чуткихъ слушателей непріемлемыми многія изъ рахманиновскихъ произведеній. Изъ четырехъ частей кантаты наиболѣе впечатлѣютъ превосходно звучащій въ оркестрѣ серебристый звонъ въ зимнее утро и стонущій прибой набатныхъ колоколовъ

(третья картина). Новое произведеніе Рахманинова съ большою законченностью и красотой звука исполнено было, подъ управленіемъ Кусевицкаго, его оркестромъ, хоромъ Архангельскаго и солистами Коваленко, Александровичемъ и Андреевымъ.

Концерты Зилоти

Весьма трудно уловить какую либо руководящую художественную идею въ непонятной пестротѣ, которой въ нынѣшнемъ сезонѣ отличаются программы концертовъ Зилоти. Въ предѣлы послѣдняго концерта, наприимѣръ, Зилоти счелъ возможнымъ включить произведенія такихъ не идущихъ другъ къ другу композиторовъ, какъ Прокофьевъ, Григъ, Черепнинъ, Чайковскій и Глинка.

Самымъ значительнымъ событіемъ было первое исполненіе свѣской сюиты Прокофьева 'Ала и Лоліи'. Сюита эта посвящена основателямъ 'Вечеровъ современной музыки', впервые признавшимъ исключительную творческую силу молодого композитора. Я легко могу себѣ представить, какое наслажденіе доставила цѣнителямъ музыкальной новизны сюита Прокофьева, обнаружившая впервые тяготѣніе его къ яркимъ и полнымъ оркестровымъ краскамъ. По поэтическому содержанію своему она близка къ первобытнымъ переживаніямъ 'Весны священной' Стравинскаго. Но какъ велика чудодѣйственная звуковая сила архаическихъ музыкальных образовъ Прокофьева! Сколько чисто живописной красоты въ мрачныхъ тонахъ третьей части 'Ночи' или ослѣпительнаго блеска въ 'Шествіи Солнца'. Какимъ неподдѣльнымъ чувствомъ жизнеуопеки, зазорной, сочной радостью, непрекращаемой мощью родной земли вѣетъ отъ иныхъ страницъ этой партитуры! Сплошь многогармоничная, основанная на самыхъ невѣроятныхъ тональных сочетаніяхъ и кое гдѣ довольно небрежно скомпонованная музыка 'свѣской сюиты' даетъ особо обостренное художественное ощущеніе яркой стремительностью движенія, своими лапидарными трубными темами, своими оркестро-

выми эффектами, положительно завораживающими слушателя.

Отъ собѣдства съ сюитой Прокофьева значительно проиграла отрывки изъ хореодрамы 'Красная маска' его учителя (по класу дирижерскаго искусства), Черепнина, съ которыми ознакомилъ насъ самъ авторъ. Съ точки зрѣнія чисто технической изобрѣтательности въ области оркестроваго колорита, она несомѣнно превосходить фактуру 'Алы и Лоллія'. Отдѣльные эпизоды (жуткій бой часовъ, гротескъ изъ начала второй картины, музыкальное описаніе чернаго зала) звучать превосходно и содержатъ немало любопытныхъ чертъ инструментальнаго импрессионизма. Но самая музыкальная сущность композиціи Черепнина оказалась на рѣдкость безжизненной, и всѣ попытки вызвать, съ помощью богатѣйшихъ изобразительныхъ средствъ современнаго оркестра, впечатлѣніе ужаса и смятенія вызываются у Черепнина въ холодную, совершенно не затрагивающую воображенія музыкальную риторичку, — ни дать, ни взять... монологъ изъ какой либо 'символической' драмы Леониды Андреева.

Остальная часть зилотіевскихъ программъ содержала сочиненія, хорошо извѣстныя (хоры Мусоргскаго, для передачи стихійной мощи которыхъ дирижеру, однако, не достаетъ живой творческой воли, русскія пѣсни Лядова, вторую симфонію Бородина), и такія полунювинки, какъ вторую симфонію Чайковскаго, основательно и совершенно справедливо забытую.

На пятомъ и седьмомъ концертѣ Зилоти выступалъ въ качествѣ пианиста (концерты Чайковскаго и Грига, съ неизбѣжными редакціонными исправленіями самого исполнителя, и пьесы Шопена, Баха — очень звучное переложеніе изъ violoncellowej сюиты Зилоти), проявивъ въ игрѣ своей яркій темпераментъ и превосходныя качества первокласнаго виртуоза. Зилоти художественно аккомпанировалъ оба раза постоянный руководитель оркестра Марининской оперы, Коутсъ.

Концерты 'Музыкальнаго Современника'

(Вечеръ Гибсина)

Послѣ музыкальнаго явленія Прокофьева трудно сразу найти слова, выражающія своеобразныя глубокія черты творческой личности Гибсина. Исключительная мѣткость перваго удара, стихійная энергія, подсознательная мудрость и непосредственность художника, отличающія дарованіе автора 'Алы и Лоллія', ни въ коемъ случаѣ не могутъ быть приписаны другому представителю отечественнаго модернизма — Гибсину. Да и самое понятіе 'модернизма', слишкомъ общее и слишкомъ опошленное, едва ли примѣнимо при критической оцѣнкѣ произведеній Гибсина. Гибсинъ — музыкантъ высокой духовной культуры и просвѣщеннаго вкуса, совершенно чуждаго примитивной грубости письма даже во имя чисто импрессионистскихъ замысловъ. Отъ всѣхъ его произведеній вѣетъ вольнымъ идеализмомъ живого, мятущагося, еще не окончательно себя нашедшаго, но вполнѣ зрѣлаго художественнаго дарованія. Его музыкальное воображеніе явственно тяготеетъ къ образамъ всемірно символичнымъ, къ поэтическимъ концепціямъ, выдвигающимъ внутренніе стихіи человѣческой души. Если разсмотрѣть поэтическіе мотивы большинства романсовъ Гибсина, то наиболѣе впечатлѣющіе изъ нихъ ('Туманы вечера', 'Балаганъ', 'Помертвѣла бѣлая поляна' и, въ особенности, пѣснотворный 'Rosarium') окажутся проникнутыми именно такими духовными грезами. Почувствовать полное обаяніе таланта Гибсина мѣшаетъ, однако, нѣкоторая странность въ самой передачѣ этихъ настроеній, мѣстами ведущая къ разрыву между текстомъ и музыкой романсовъ. При всемъ стремленіи къ возможно точной художественной декламациі, Гибсинъ сплошь и рядомъ произвольно отдѣляетъ другъ отъ друга отдѣльныя фразы, вставляя между ними обширѣйшіе куски фортепианной музыки, по содержанию своему совершенно не идущіе къ тексту ('Червь побѣдитель' — наиболѣе типичный образецъ подобнаго рода декламационныхъ приемовъ Гибсина)...

Исполнителем гиѣсинскихъ романсовъ выступилъ артистъ московскаго Большаго театра Н. А. Алчевскій, пока еще, къ сожалѣнію, рѣдкій гость на петроградскихъ концертахъ. Участіе этого замѣчательнаго пѣвца въ вечерѣ Гиѣсина можетъ считаться крупнѣйшимъ художественнымъ событіемъ. Наврядъ ли возможно болѣе глубокое проникновеніе въ творческій міръ композитора и едва ли мыслима большая вдохновенность, при совершенной, изумительной вокальной законченности и декламационномъ мастерствѣ передачи. Кромѣ ряда романсовъ, Алчевскій спѣлъ, въ сопровожденіи струннаго квартета, двѣ восхитительныя пѣсни къ драмѣ 'Роза и Крестъ' Блока, очаровательно гармонизованныя на ладовой основѣ (пѣснь 'паша Алискана'), но какъ то лежащія внѣ основного содержанія характернаго для Гиѣсина звукосердчанія. Кромѣ Алчевскаго, въ исполнительской части вечера принимали участіе артистка императорскихъ театровъ Степанова (романсы), квартетъ 'Музыкальнаго Современника' (превосходная передача весьма интереснаго одночастнаго 'реквиема') и М. А. Бихтеръ, положительно проявившій необычайную мощь, соединенную съ утонченнымъ красочнымъ чутьемъ, въ исполненіи сказочно трудныхъ акомпаниментовъ Гиѣсина.

Камерные концерты

Среди многочисленныхъ предпраздничныхъ и праздничныхъ концертовъ, могущихъ быть объединенными подъ общимъ названіемъ 'камерныхъ', наибольшую художественную радость намъ доставилъ вечеръ 'Камернаго кружка' 29 декабря. Програма этого вечера была дѣлкомъ посвящена вокальнымъ и инструментальнымъ шедеврамъ старонитальянскихъ мастеровъ (Вивальди, Марчелло, Скарлатти, Кальдара, Дуранте, Монтеверде, Валентини и т. д.). Съ большимъ вкусомъ подобранная програма ввѣрена была художественному попеченію артистовъ, вполне отвѣчающихъ серьезнѣйшимъ требованіямъ при передачѣ классической музыки. Наиболѣе трудная роль

на этомъ вечерѣ выпала на долю молодой пѣвицы О. Бутомо-Названовой, которой внезапно пришлось замѣнить заболѣвшую Зою Лодій. О. Бутомо-Названова, поистинѣ великолѣпно разрѣшившая свою художественную задачу, позволяетъ надѣяться, что въ лицѣ ея мы обрѣли камерную пѣвицу рѣдкаго музыкальнаго благородства. Дивная звучность ея глубокого содержательнаго голоса, тонкая художественность передачи, безупречная фразировка и, къ тому же, прекрасное знаніе музыкальной литературы, все это выдвигаетъ молодую пѣвицу въ одинъ рядъ съ наиболѣе прославленными дѣятельницами русскаго вокальнаго искусства. Прекрасно, съ идеальнымъ овладѣніемъ фортепіанной звучностью и отѣннымъ пониманіемъ стиля сыграла Чернецкая-Гешелинъ концертъ Вивальди (нѣкогда присвоенный себѣ геніальнымъ Вильгельмомъ Фридеманомъ Бахомъ) въ обработкѣ Страдала. Высокихъ похвалъ заслуживаетъ тонко обдуманное, изящное исполненіе віолончельной сонаты Валентини и нѣсколькихъ пьесъ Мартини, Д'алль-Абакко превосходнымъ віолончелистомъ и знаткомъ старинной музыки Бильштейномъ. Очень стройно сыгранъ былъ вышеуказанными артистами также инструментальный ансамбль Вивальди, несмотря на внезапность замѣны І. Піастро отличнымъ скрипачемъ А. Баркеромъ.

Изъ числа другихъ камерныхъ концертовъ отмѣчу еще два вокальныхъ вечера Басиной-Василевской и Зои Розовской, чрезвычайно музыкальной пѣвицы, располагающей драматическимъ сопрано красиваго тембра (за ролямъ В. Г. Каратыгинъ, обстоятельство, само по себѣ ручающееся за высокую художественность исполненія).

Въ серединѣ января состоялись два шопеновскихъ вечера Юсифа Сливинскаго, нынѣшняго директора саратовской консерваторіи. Сливинскій, — несомнѣнно, выдающійся піанистъ, — въ передачѣ Шопена, однако, не проявилъ той тонкой одухотворенности и артистическаго благородства, безъ наличія которыхъ исполненіе фортепіанныхъ произведеній величайшаго поэта звуковъ обращается въ тяжелое испытаніе для насъ, современниковъ Скрабина.

Жаль, что Сливинскій не пожелалъ сыграть программу изъ авторовъ, болѣе подходящихъ къ его исполнительской личности.

Къ событіямъ музыкальной жизни Петрограда, долженствующимъ быть отиѣченными въ этомъ отдѣлѣ нашей хроники, принадлежитъ также лекція по исторіи русскаго романа Е. В. Богословскаго, выдающагося музыкальнаго ученаго, устроенная редакціей 'Музыкальнаго Современника'. Чрезвычайно содержательное и интересно задуманное чтеніе московскаго лектора сопровождалось превосходной передачей вокальных шедевровъ Глинки, Даргомыжскаго и композиторовъ эпохи просвѣщеннаго дилетантизма (М. Бріанъ, Н. Рождественскій и Н. Молчановъ, М. Бихтеръ, нѣкоторые романсы подъ аккомпаниментъ Е. В. Богословскаго, показавшаго себя замѣчательнымъ піанистомъ).

О концертахъ Зои Лодій и Олениной д'Альгеймъ, носившихъ, до нѣкоторой степени, циклическій характеръ и еще не доведенныхъ до конца, — въ слѣдующей книжкѣ 'Аполлона'.

Лекція-концертъ Вячеслава Иванова и А. Б. Гольденвейзера

Лекція Вячеслава Иванова о Скрябинѣ, устроенная недавно основаннымъ Петроградскимъ Скрябинскимъ обществомъ, не затрагивала чисто музыкальныхъ вопросовъ и тѣмъ не менее оказалась наиболѣе значительнымъ изъ всего того многого, слишкомъ многого, что писалось и говорилось о покойномъ мастерѣ. Въ основу своей рѣчи о Скрябинѣ Вячеславъ Ивановъ положилъ мысль объ искусствѣ, приобщающемъ къ міровой жизни. Съ глубочайшимъ проникновеніемъ въ сущность художческаго созерцанія Скрябина лекторъ охарактеризовалъ его творчество, какъ творчество реалистическое, но въ иномъ, мистическомъ планѣ, соединяющемъ кругъ его личныхъ переживаній съ кругомъ вселенскихъ символовъ. Вдохновенныя слова поэта производили впечатлѣніе проповѣди, и мы вновь чувствовали себя глубоко потрясенными, какъ въ не-

забвенный часъ священнаго разставанія со Скрябинымъ...

На той же идейной высотѣ стояло и исполненіе А. Б. Гольденвейзера. Нѣсколько напряженной, а потому не совсѣмъ убѣдительною показалась мнѣ передача четвертой сонаты. Послѣднія же произведенія Скрябина, 'пантеистическая' десятая соната, прелюдія ор. 74 и поэма изъ 69 опуса, были сыграны съ высокимъ полетомъ фантазіи и мистической одухотворенностью...

Пушкинскій спектакль въ 'Музыкальной Драмѣ'

Въ общемъ отдѣлѣ 'Аполлона' помѣщена статья, посвященная 'Каменному Гостю', и какъ то неловко начать настоящую замѣтку съ неоднократно повторенныхъ на страницахъ нашего ежемѣсячника критическихъ мыслей о художественной несостоятельности руководящихъ началъ, упорно примѣняемыхъ въ 'Музыкальной Драмѣ'. Неудачи общаго замысла, полнѣйшая бесплодность натуралистическихъ усердствованій въ 'Каменномъ Гостѣ' были настолько очевидны, что наврядъ ли требуютъ пространнаго разбора. Совершенно неинтересными оказались и на этотъ разъ декорации, чрезвычайно вялыя по краскамъ (особенно плохи крестовые своды монастыря, съ задвинутымъ вглубь ниши памятникомъ Командора, и комната донны Анны въ третьемъ дѣйствіи), нелѣпыми и варварски расходившимися съ указаніями текста были режисерскія выдумки (мимическая сцена Донъ Жуана надъ трупомъ убитаго соперника, грубо искажающая впечатлѣніе отъ грозной сдержанности музыкальнаго послѣловія къ дуэли, смѣхотворныя китайскія тѣни въ заключительной сценѣ оперы), безвкусными были освѣщеніе и красочныя сочетанія во второй картинѣ (комната Лауры).

Но все же неожиданная радость заключена была и въ этой постановкѣ. Эту радость доставило намъ оркестровое исполненіе 'Каменнаго Гостя' подъ управленіемъ Бихтера. О дирижированіи Бихтера писалось много, и писалось въ такомъ тонѣ, точно все художе-

ственное зло «Музыкальной Драмы» сосредоточено в лицѣ молодого руководителя ея оркестра. Пора, однако, признать, что Бихтеръ — музыкантъ исключительно одаренный, тонко ощущающій красоту и беззавѣтно преданный искусству. Пусть не всегда приемлемы для нашего вкуса излюбленные имъ задержанія ритма и темпа, отдающія плохимъ музыкальнымъ парадоксомъ, но во всѣхъ его странностяхъ сказывается натура большого художника, умѣющаго находить еще непознанныя чары въ партитурахъ, порученныхъ его дирижерскимъ попеченіямъ. Въ «Каменномъ Гостѣ», за исключеніемъ произвольнаго и мѣстами совершенно неудачнаго распредѣленія темповъ (отъ чего особенно пострадала сцена у Лауры), музыкальное содержаніе оперы было передано Бихтеромъ изумительно тонко, красочно, одухотворенно.

Хорошимъ Донъ Жуаномъ могъ бы быть Рождественскій, если бы созданный имъ образъ не былъ въ значительной мѣрѣ испорченъ режиссерскими указаніями. Старательно переигрывалъ Журавленко (Лепорелло), стремясь, во что бы то ни стало, создать карикатуру преданнаго слуги. Вокальная же сторона его исполненія и превосходная дикція производили впечатлѣніе благоприятное для артиста. Совсѣмъ безсильной воплотить Донну Анну оказалась Литвиненко (особенно, если сопоставить ее со второй исполнительницей той же роли, высоко-талантливой Бріанъ), и непріятной, вульгарной особой вышла Лаура въ передачѣ Давыдовой. Превосходно исполнила свою роль Донъ Карлоса Иванцовъ.

Въсѣхъ съ «Каменнымъ Гостемъ» поставленъ былъ «Пиръ во время чумы» Ц. Кюи. О музыкѣ этой оперы, идеальной, если можно такъ выразиться, не подходящей къ пушкинскому тексту, но не лишенной отдѣльныхъ благородныхъ мыслей, писать едва ли стоитъ, еще меньше о постановкѣ, совершенно беззвѣтной. Единственно, о чемъ хотѣлось бы упомянуть — объ отличной передачѣ роли Предсѣдателя Иванцовымъ и о красиво свѣтой Давыдовой пѣснѣ Мари.

Евгеній Браудо.

ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ

(По поводу московскихъ выставокъ)

Изъ многочисленныхъ выставокъ, открывшихся въ Москвѣ, я остановлюсь на двухъ — «Союза русскихъ художниковъ» и «Мира Искусства». Обѣ чрезвычайно показательны для современнаго русскаго художества, переживающаго несомнѣнный внутренній кризисъ, — ибо старыя его кумиры уже поколеблены, а новыя еще не утверждены. И какъ ни противоположны по своимъ симпатіямъ упомянутыя мною выставки, обѣ онѣ отмѣчены печатью броженія и сдвига.

Разумѣется, по разному проявляется этотъ сдвигъ. Борясь за существованіе, представители «Союза» стараются «помолодѣть» не только тѣмъ, что приглашаютъ Машкова, но и тѣмъ, что вносятъ новшества въ собственную живопись. Наоборотъ, столпы «Мира Искусства», открывая двери пришлой молодежи, какъ бы устраняются сами — можетъ быть потому, что не хотятъ или не могутъ мѣнять своихъ позицій...

Остановимся сначала на «Союзѣ». Какъ бы мы ни относились къ указанному мною желанію «молодѣть», будемъ ли мы считать его доказательствомъ нѣкоторой безпринципности или же, наоборотъ, жизненности, — несомнѣнно, что оно благотворно просвѣтляетъ палитру «Союза».

Я разумѣю самое ядро выставки — живопись А. Васнецова, Виноградова, Перенлетчикова, Пастернака. Въ портретахъ послѣдняго чувствуется искреннее и даже трогательное желаніе не отстать отъ французскаго колоризма. Фонъ портрета Протопопова отлиываетъ богатствомъ «сезанновской» желтизны; въ черныхъ сюртукахъ юношей группового портрета («Поздравленіе») почти нѣтъ черноты, а въ корзинѣ съ фруктами — много красивой звучности. Правда, Л. О. Пастернакъ еще не переноситъ этого изощренія своей палитры въ трактованіе лицъ, написанныхъ по прежнему, но все же эта неожиданная красочность заинтересовываетъ и привлекаетъ

къ его искусству, которое казалось уже совершенно и раз навсегда опредѣлившимся, какъ искусство рисовальщика по преимуществу.

Обратный процессъ изумляетъ у Малютина. Художникъ, еще столь недавно представлявшійся намъ нѣкимъ взрослымъ ребенкомъ, фантастомъ и сказочникомъ колорита, становится все больше и больше реалистомъ человѣческаго лица, аскетически жертвующимъ радостью цвѣта во имя какой то графической точности анализа. Я предпочитаю Малютина прежняго Малютину теперешнему, но, теоретически, принужденъ отдать должное этой неожиданной его способности къ метаморфозѣ, этой способности саморазвитія. Ибо малютинскіе портреты производятъ впечатлѣніе именно самостоятельнаго дохожденія до проблемы портрета: въ нихъ есть что то 'примитивное', старательно добросовѣстное, наивное по своей колористической бѣдности.

Наличность саморазвитія сказывается и въ пейзажной живописи 'Союза'. Въ пейзажахъ А. Васнецова, еще столь недавно культивировавшего старую, темную Москву, появились исканія чисто живописнаго свойства; его блѣдно-зеленая съ нѣжно-лиловыми переливами 'Долина' даже густотой своей фактуры свидѣтельствуетъ о рѣшительномъ шагѣ впередъ. Въ морскихъ видахъ Виноградова замѣтно стремленіе къ гармонизаціи красокъ, и даже въ столь литературно названной картинѣ, какъ 'Наступили осенніе вечера', есть живописная свѣжесть.

Впервые понравилась мнѣ живопись Бродскаго — то мелочно-жесткое, детально-графическое, что было въ ней раньше, растворилось теперь въ воздушной туманности. Его 'Лѣтній мотивъ', 'Паркъ осенью' и 'Солнце садится' проникнуты интимной любовью къ природѣ. Въ пейзажахъ Рылова, наоборотъ, есть чувство эпическое.

Немало красиваго и у К. Юона, но не въ эффектно-мартовскомъ утрѣ (купленномъ Третьяковской галереей), а въ болѣе скромныхъ — 'Началъ май' и 'Табунъ'; это одиѣ изъ лучшихъ работъ Юона, видѣнныхъ мною, — вмѣсто

обычной для него праздничной пестроты, онѣ отиѣчены мягкой гармоніей. И здѣсь напрашивается общее замѣчаніе о живописи 'Союза'. Она питается русской природой, и въ этомъ ея жизненная сила. Не мудрствуя лукаво, стараясь въ то же время не отстать отъ вѣка и быть на высотѣ современнаго *plein air'a*, художники 'Союза' пишутъ съ любовью и добросовѣстно. Это — маленькіе мастера' русского искусства...

Но какъ только они начинаютъ 'мудрствовать', они теряютъ свою прелесть. Я говорю не только о манерной живописи Петровича и Туржанскаго, основанной главнымъ образомъ на густотѣ мазка, но даже о творчествѣ такого крупнаго таланта, какъ Коровинъ. Виртуозные мазки, эскизность *plein air'a* стали для коровинской кисти чѣмъ то болѣе значительнымъ, нежели самыя краски — онъ не замѣчаетъ того, что въ его синія тѣни вкрадлась самая мутная чернота. Онъ пишетъ большія полотна такъ же, какъ маленькіе эскизы, не замѣчая того, что они кажутся поэтому поверхностными и неубѣдительными. Развѣ достаточно для картины элементарнаго созвучія его 'Осени' или сплошныхъ декоративныхъ эффектовъ его 'Вечера на терасѣ'? Развѣ есть какое нибудь единство между его розами и синими тѣнями на фонѣ моря? Холодомъ чисто вишняго мастерства вбьетъ отъ коровинскихъ полотенъ; и вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ далеко еще это мастерство отъ французскаго импрессионизма!

Съ Коровиннымъ хочется сопоставить Крымова. Правда, внутренне они — антиподы. Коровинъ — импрессионистъ, Крымовъ — неокласикъ; у перваго переплывающе-растрепанная манера, у втораго — стилизованно-гладкая. Въ противоположность Коровину, Крымовъ превосходно сознаетъ все принципиальное различіе между эскизомъ и картиной. Болѣе того, онъ единственный изъ русскихъ пейзажистовъ сознательно мечтаетъ о картинѣ, какъ о чемъ то синтетически завершенномъ, композиціонно построенномъ. Но... онъ гораздо больше трогаетъ въ этюдахъ, ибо въ нихъ есть прекрасная и тонкая живопись, кака то нѣжная и непосредственная влюблен-

ность въ зеленый перламутръ, и эта влюбленность холодѣть и переходить въ скучно почти-тельное чувство, какъ только онъ начинаетъ строить картину. Съ безличной, почти ремесленной законченностью выписываетъ онъ и зелень, и землю, и небо, и не знаешь: картина ли это, или... олеография съ картины. Правда, такова логика неоклассицизма вообще: онъ приводитъ къ 'добровольному' объективизму, и холодомъ вбѣтъ отъ многихъ 'руссеновскихъ' пейзажей Мориса Дени. Но все же и Морисъ Дени никогда не доходилъ до такого колористическаго самоограниченія, какое добровольно принимаетъ на себя Крымовъ. Во имя 'академическаго' стиля Крымовъ подмѣняетъ живопись раскраской, и въ результатѣ его пейзажи выигрываютъ въ монохромныхъ фотографіяхъ.

Если таковъ результатъ стилистическихъ исканій въ живописи даже талантливейшаго члена 'Союза', Крымова, то что сказать о другихъ стилистахъ 'Союза'? Какъ ни старается Жуковский подобрать и сгруппировать 'Остатки художественной старины' (какъ названа одна его работа) — ни художественнаго, ни стариннаго въ его произведеніяхъ нѣтъ. Передъ нами — лишь набившій оскомину шкафъ изъ краснаго дерева, позолоченныя вазы и русскіе платки, но не стиль и не духъ старины. Только въ nature morte Зайцева есть что то старинно благородное; но послѣ сапуновскихъ букетовъ и вазъ почти равнодушно проходишь мимо зайцевскихъ холстовъ...

Художники 'Союза' — интимисты и импрессионисты; исканіе стиля — прерогатива 'Мира Искусства': ему и книги въ руки. Такъ, по крайней мѣрѣ, казалось до послѣдняго времени. Но въ томъ то и дѣло, что выставка 'Мира Искусства' изумляетъ именно тѣмъ, что 'Миръ Искусства' на ней почти нѣтъ! Столпы общества, Бенуа и Рерихъ, отсутствуютъ; другіе, какъ Сомовъ, Добужинскій и Лансере, ограничиваются 'визитными карточками' — ибо иначе и нельзя назвать выставленные двумя послѣдними совершенно незначительные военно-дорожные рисунки. И какъ это ни странно, центр тяжести выставки, съ которой мы, москвичи, привыкли связывать представление

о 'петербургскомъ художествѣ' par excellence, перенесенъ на московскую молодежь.

Вопросъ о судьбахъ 'Мира Искусства' приобрѣлъ за послѣднее время новую остроту и вызвалъ оживленный общій міѣній. Въ московской печати онъ съ особенной опредѣленностью поставленъ былъ Россціемъ на столбцахъ 'Русскихъ Вѣдомостей'. Указавъ на культурно-воспитательное значеніе 'Мира Искусства' въ области художественной книги, театральной декораціи, пониманія XVIII вѣка и сближенія съ Западомъ, Россцій пришелъ къ выводу, что 'миръ-искусники', въ сущности, явились эстетиками прикладныхъ искусствъ и ничѣмъ положительнымъ не обогатили русскую живопись, какъ таковую. Ни одинъ изъ нихъ не оказался достойнымъ наслѣдникомъ Врубеля и Сѣрова...

И дѣйствительно, при видѣ кустодіевскихъ полотенъ, соглашаешься съ замѣчаніемъ о 'прикладномъ' направленіи творчества миръ-искусниковъ. Передъ послѣдними произведеніями Кустодіева особенно остро ощущаешь вредоносное вліяніе сценографіи на развитіе художника...

Эскизы декораціи — не макетъ и не картина, а компромисъ между тѣмъ и другимъ; работая надъ театральнымъ эскизомъ, живописецъ тѣмъ болѣе удаляется отъ задачъ чистой живописи, чѣмъ лучше онъ сознаетъ специфическія задачи сцены. Злополученъ тотъ день, когда Сапуновъ и Судейкинъ отказались клеить макеты и занялись эскизами декорацій! Ибо нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что декорационно-эскизные навыки рано или поздно завоевываютъ чистую живопись.

Кустодіевъ — превосходный декораторъ. Но того, что красиво на сценѣ, еще недостаточно на полотнѣ. Кустодіевская 'Прогулка верхомъ', почему то приобрѣтенная Третьяковской галереей, образецъ такой чисто декорационной картины съ жидкимъ эффектомъ розоваго неба.

Но еще разительнѣе этотъ декорационный подходъ сказанъ на 'Купчихѣ' и 'Красавицѣ'. Въ нихъ нѣтъ того, что французы называютъ *valeur* 'ами' — нѣтъ равновѣсія свѣта и тѣни. Въ 'Купчихѣ' дальняя стилизованная вывѣска вышираетъ на первый планъ, въ 'Красавицѣ'

тѣло кажется плоско наложенной розовой ватой въ сравненіи съ сильно выѣвленнымъ одѣломъ. Въ 'Красавицѣ' есть ритмика линий, но нѣтъ гармоніи объемовъ, — да и откуда ей взяться, разъ нѣтъ объемовъ на сценѣ? И та и другая картина кажутся не столько написанными, сколько раскрашенными, особенно обон, служащіе фономъ для 'Красавицы'. Это — все тѣ же, хотя и увеличенные, театральные эскизы; недаромъ сундукъ 'Красавицы' — стильный сундукъ Прокофія Пазухина...

Но если у Кустодіева все же подкупаетъ широта заданій и попытка построения картины, то живопись Судейкина на этотъ разъ лишь подтверждаетъ всю пагубность 'декораціонности'. Я разумѣю не превосходные эскизы къ 'Женитьбѣ Фигаро', но аляповато-снѣжные эскизы къ 'Проказамъ Вертопрашки' (Ю. Озаровскаго), въ которыхъ красочный фейерверкъ лишь ослѣпляетъ и утомляетъ, а костюмные гротески вызываютъ досаду своей грубоватостью. И тѣмъ досаднѣе, что такой своеобразный рисовальщикъ, какъ Борисъ Григорьевъ, обнаруживаетъ въ своихъ 'Пріѣздахъ гостей' и 'Франціи' столь явное увлеченіе судейкинскимъ стилемъ. Судейкинъ — интересное явленіе нашей художественной культуры, но нѣтъ другихъ путей отъ него, кромѣ узкой перекалдины на театральные подмостки...

Конечно, было бы слишкомъ односторонне подводить подъ знакъ театральности всѣхъ представителей 'Міра Искусства'. Петрова-Водкина, напримѣръ, никакъ нельзя упрекнуть въ пораженіи сценой. Наоборотъ, на сценѣ онъ въ гораздо большей степени 'чистый живописецъ', нежели въ картинахъ. Я разумѣю его пейзажныя декораціи къ 'Марьину долу' Каржанскаго, въ театрѣ Незлобина — онѣ не совсѣмъ соответствуютъ пьесѣ, но сами по себѣ очень 'живописны'. Между тѣмъ, его атюдь головы Ангела совершенно угнетаетъ своимъ бенгальскимъ огнемъ. Но не здѣсь ли и разгадка того, почему Петровъ-Водкинъ — пейзажистъ такъ непохожъ на другого Петрова-Водкина? Потому, что увлеченіе иконописью направило его не къ первоисточкамъ стиля, но къ виѣшней стилизаціи; Петровъ-

Водкинъ любитъ иконописью сквозъ призму 'Міра Искусства' и видитъ въ ней прежде всего графическую завершенность, гладкость письма (десировку), но не великую ея живописную жизненность. Это — любованіе эстетомъ, для котораго иконопись есть стиль завершенный, а не начало новаго стиля...

Кустодіевъ, Петровъ-Водкинъ и Судейкинъ — наиболѣе чистые представители 'Міра Искусства' на московской выставкѣ. И въ качествѣ противоборствующей силы имъ противопоставляется триада Сарьяна, Павла Кузнецова и Машкова, въ самомъ сопоставленіи именъ которыхъ — нарастающее расхожденіе съ 'Міромъ Искусства'. Сарьянъ еще на распутьѣ. Его произведенія недостаточно тверды, чтобы быть впечатлѣніями живого Востока, и недостаточно легки, чтобы казаться, свободной мечтой. Онъ раздвоенъ еще между жесткостью контура и лѣпкой 'объемовъ', между призракомъ темперы и яркостью масла. Въ его 'Персіи', являющейся какъ бы синтезомъ Востока, красиво характерны отдѣльныя фигурки, но недостаточно закончена вся композиція, и дисонирующе выпукла шарообразная пальма. Это не живая Персія, но и не коверъ персидскій; то же самое приходится сказать и объ азіатской его nature morte, гдѣ орнаментальной мистикѣ дѣлаго противорѣчатъ реально-круглыя яблоки. Зато очень крѣпко и звучно построены и написаны его 'Горные пейзажи', и очень гармоничны его сиреневые 'Азіатскіе цвѣты'. Здѣсь снова раскрывается подлинная душа Сарьяна — не стилизатора-ориенталиста, но подлиннаго, природнаго сына востока.

У П. Кузнецова мечта и реальность слиты уже органичнѣе; въ его полотнахъ есть уже чисто живописный синтезъ міра. Его рисунокъ сталъ увѣреннѣе, его краски — богаче, его наблюденія — шире. Выставленные имъ портреты обнаруживаютъ новую грань въ его творчествѣ.¹ Произведенія Кузнецова — лучшіе экспонаты 'Міра Искусства'.

¹ П. Кузнецову будетъ скорѣе посвящена отдѣльная статья въ 'Аполлонѣ'.

О работах Машкова хочется сказать — не лучше, но сильнейшие. Ибо, несомненно, он интенсивнее всех воспринимает силу цвета; в его цветовом восприятии есть что-то «обжорное», чувственно материальное, как у старинных фламандских натюрмортистов. Машков по всей своей художнической природе — антипод «Міру Искусства», ибо он пишет только зрительным аппаратом, без всякого психического осложнения. Там, где он пытается приблизиться к grand art, он явно проигрывает; таков его большой портрет, где рядом с родеом положены... неизменные тыквы, где пол и фон написаны по-разному. Впрочем, даже в natures mortes Машков не умел связать фруктов с подносом, если только на подносе — человеческое лицо. Машков — талант, органический, черноземный и совершенно лишенный культуры. Но в чрезмерно переутонченную среду «Міра Искусства» он вносит здоровую и кристальную струю.

А насколько эта струя всеми чаема — показывают работы И. Э. Грабаря, неожиданно рочные, звонкие и здоровые. Слово нарочно, отклоняя от себя всякие стилистические задачи, Грабарь разбросал свои груши и яблоки по полотну. Правда, он не совсем справился с задачей перспективы на плоскости, и его голубые скатерти не «уходят» от зрителя, а чайники и чашки наблюдаются как бы с разных точек зрения, но примечательна эта жажда яркости, жизни и реальности даже у такого «книжного» деятеля, как И. Э. Грабарь.¹

И однако, думается, не здесь залягут пути русского возрождения. Ибо там, где голодна или пресыщена душа, недостаточно одного телесного оздоровления. Нужно нечто большее — какое-то новое во имя, новый стиль, новый лозунг. Ни интимный импрессионизм «малых мастеров» Союза, ни графичность и декоративность «Міра Искус-

ства», ни материальная телесность Машкова не в силах дать этот клич. Русское искусство переживает глубокий кризис потому, что еще больший кризис переживает вся русская культура. Только общерусское возрождение сможет влить новые соки в наше искусство. Будем же ждать и надеяться; может быть и дождемся эпохи великого русского... романтизма, которая потребует от художников и пылкого чувства, и сложной композиции, и яркой живописи...

Еще несколько слов о москвичах. Отмечу неожиданное выступление в качестве живописца, и живописца с несомненными вкусами, К. В. Кандаурова; упомяну об интересных работах г-жи Хассенберг, о которой неразъ приходится писать из Парижа, а также и о других «парижанах» — скульпторах Коорт и Мезенцев. Особенно последний заслуживает хорошей встряски, ибо в его «мальчиш» и «головки» много строгой скульптурности, которой так не хватает г-же Крандиевской («в Союзе») и Пюрджану, неизвестно за что попавшему на выставку «Міра Искусства».

Я. Т.—дб.

P.S. Только что открылась выставка произведений Чурляниса, устроенная Литовским комитетом, и, надо сказать, устроенная с безцеремонностью «военного времени», в какой-то «бжеженской» тисноты. Но так как на выставку 195 работ (принадлежащих Литовскому Обществу и вывезенных из Вильны), то принимаешь ее даже и в таком, недостойном Чурляниса виде. Она помогает уяснению его художественного пути — особенно благодаря наличности его ранних работ. Из них чрезвычайно интересны: «Лесная идиллия» с монументальными ритмами деревьев, напоминающими ту архитектурную декорацию, о которой так мечтает Анпи, и цикл «Похороны» (пастель), где ритмы поникших и закутанных в покрывала женщин чередуются с широкой горизонталью огромного гроба. В частности, совершенно исключительное место в творчестве Чурляниса должно принадлежать траурной женской фи-

¹ Третьяковской галереей, кстати сказать, наконец-то приобретено произведение Кандаловского («Цыбты»), хотя и не совсем характерное для автора.

гуръ, стоящей у окна — въ ней неожиданная для него пластичность формы. Композиции 'Дня' и 'Утра' столь же неожиданны — звучностью яркой живописи, густыми просинями неба и бронзою скалъ, всѣмъ тѣмъ, что Чурлянисъ вскорѣ промѣнялъ на монотонныя гармоніи. Но, пожалуй, неожиданнѣе всего — триптихъ 'Рейгродъ', — окрестности Друскеникъ, написанныя съ интимно-кроткой любовью подлиннаго пейзажиста. Словомъ, выставка лишній разъ утвердила Чурляниса, какъ художника прежде всего.

А. Т.

СИМФОНИЧЕСКІЕ КОНЦЕРТЫ С. КУСЕВИЦКАГО ВЪ МОСКВѢ

Борьба между самобытною и полновластною природою и духовными началами нравственной культуры глубоко трагична. Она нашла яркое отображеніе въ извѣстной легендѣ объ Іосифѣ Прекрасномъ. Еще Эврипидъ коснулся этого вопроса въ 'Федрѣ', рѣшивъ споръ въ пользу природы: Не добродѣтелью и набожностью достигаютъ смертные своихъ цѣлей, а дерзновеніемъ и смѣлостью рукъ'. Однако, въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи вопросъ этотъ принялъ другое направленіе, и христіанство разрѣшило его въ противоположномъ смыслѣ.

Цѣлый рядъ большихъ и малыхъ художественныхъ силъ вдохновлялся вѣчной легендой, — вдохновился ею и А. Крейнъ. Но онъ воспринялъ ее сквозь призму 'инфернальной' музыки Оскара Уайльда, поэтому и его поэма страдает однобокостью уайльдовской 'Соломен'. Какъ у поэта ненасытная чувственность заслоняла художественную сторону, такъ и у композитора безплотность и потусторонность музыкальных идей безпомощно расплываются по поверхности его симфонической поэмы...

Музыка, какъ всегда у А. Крейна, тонкая, не лишенная временами мощности и блеска, даже недурно оркестрованная. Авторъ проявляетъ мѣстами немалую изобрѣтательность и находчивость въ развитіи всевозможныхъ звуко-

выхъ комбинацій, иногда нѣсколько отзывающихся Скрябинимъ, хотя и не всегда свободныхъ отъ привкуса искусственности и нарочности. Что же касается психологическаго содержанія, то, повторяю, произведеніе это — довольно сомнительное. Въ самомъ дѣлѣ, прямо таки диву даешься, какъ могъ композиторъ, несомнѣнно талантливый, передавая чисто виѣшнюю, малосодержательную патетику Оскара Уайльда, порой разбавленную прямыми тривиальностями, проглядѣть истинную душу Востока — его жестоку лирику. Кромѣ того, данная А. Крейномъ музыкальная характеристика уайльдовскихъ героевъ чрезвычайно блѣдна: образы ихъ очерчены композиторомъ безхарактерными и безсодержательными мелодіями, получающими извѣстный интересъ лишь въ условіяхъ ихъ гармонической и полифонической разработки. Наконецъ, если взглянуть на вопросъ шире: это — не выраженная въ звукахъ извѣстная борьба между стихійными силами природы и духовнымъ элементомъ нравственной культуры, со всѣми ея 'да' и 'нѣтъ', запретами и преградами, понятіями о грѣхѣ и добродѣтели, а какое то безпомощное топтаніе гоголевскихъ 'андроновъ' на берегу Ганга...

Свое музыкальное воплощеніе Саломеи авторъ назвалъ 'Le poème de la passion', — должно быть, отъ латинскаго *passio*, страданіе. Большимъ страданіемъ, на мой взглядъ, явилась эта поэма для... композитора, исполнителей и многочисленной аудиторіи.

Какъ отрадно было, послѣ многострадальной поэмы А. Крейна, насладиться буйнымъ хмелемъ вѣчно-юнаго, огненнаго 'Прометея' Скрябина! Это — третье по счету исполненіе въ текущемъ сезонѣ, встрѣченное всеобщимъ энтузіазмомъ, въ зависимости отъ качества исполненія, которое, къ слову сказать, было неизмѣримо выше въ скрябинскомъ циклѣ. Здѣсь я позволю себѣ вкратцѣ коснуться этого цикла, тѣмъ болѣе, что о немъ еще на страницахъ 'Аполлона' не было рѣчи.

Единственнымъ въ настоящее время серьезнымъ музыкальнымъ учрежденіемъ Москвы являются симфоническія собранія С. Кусевицкаго, которыя и взяли на себя организацию

музыкальной жизни столицы. Открыв сезон цикломъ скрябинскихъ сочиненій, Кусевицкій поставилъ художественное значеніе своихъ концертовъ на опредѣленную высоту; и успѣхъ концертовъ былъ чрезвычайный. Почти вся такъ называемая „музыкальная Москва“ собралась на тризну по великомъ творцѣ „Прометея“, одинаково восторженно встрѣчая какъ раннія, такъ и позднѣйшія его вдохновенія.

Дѣйствительно, въ художественной интерпретаціи С. Кусевицкаго — дирижера съ большой творческой иниціативой — и въ талантливой передачѣ выдающихся русскихъ пианистовъ, г.г. Рахманинова, Боровскаго, Орлова, Гольдвейзера и Игумнова, произведенія эти прозвучали болѣе чѣмъ удачно, чаруя даже внакомыслящихъ; — все же слишкомъ различны они по своему діапазону, чтобы вызывать одинаковые восторги.

Вотъ тутъ то, въ связи съ послѣднимъ исполненіемъ „Прометея“, меня и смутилъ мелкій бѣсъ сомнѣнія: а вѣрно ли, что такъ уже близка широкимъ кругамъ слушателей интимная муза Скрябина? То могучій и порывистый, то граціозный и нѣжный, но всегда полный самыхъ противоположныхъ и противорѣчивыхъ переживаній, — Скрябинъ является типичнѣйшимъ творцомъ — эгоцентрикомъ, однимъ изъ индивидуальнѣйшихъ пѣвцовъ современности, заглянувшихъ въ вѣчность; такъ что единодушіе оцѣнки большой, въ высшей степени разнородной аудиторіи сама собою отпадаетъ. Гдѣ же, въ такомъ случаѣ, разгадка столь неестественной метаморфозы, тѣмъ болѣе, что среди демонстративно восторженныхъ слушателей „Прометея“ я встрѣтилъ много людей, чуть ли ни наканунѣ смерти А. Н. Скрябина отрицавшихъ его художественное значеніе? Вѣдь ясно, что за какой нибудь день или два такого радикальнаго измѣненія въ психикѣ множества лицъ не могло произойти: тутъ, очевидно, что то лежитъ глубже...

Шекспиръ, устами Терсита въ „Троилѣ и Крессидѣ“ говорить по поводу Аякса: „Я его браню, а онъ меня бьетъ; хотѣлъ бы я лучше, чтобы было наоборотъ“. То же самое могъ бы сказать покойный Скрябинъ по поводу столь

молниеносной популяризаціи своихъ произведеній и ихъ „кустарныхъ“ подражателей. Всю свою краткую и яркую, какъ буря, жизнь Скрябинъ посвятилъ безпощадной борьбѣ съ толпой, съ ея привычками, вкусами; толпа доводила его до изступленія своей тупостью. Онъ постоянно тревожилъ ея благополучное существованіе новыми звуковыми завоеваніями; и вотъ толпа приняла ихъ... какъ „послѣдній крикъ“ моды, какъ только что вышедшій номеръ бульварнаго журнала.

Что же, въ концѣ концовъ?

Теперь новоспеченные скрябинисты, неразсуждающіе поклонники и послѣдователи „Неистоваго Александра“ спокойно вбрызгиваютъ въ его правоту. Не есть ли это, въ дѣйствительности... предательство, не перешли ли они открыто на сторону его враговъ?

Ф. К.

ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛИИ

Музыка

Происходящія теперь въ Италіи музыкальныя торжества носятъ преимущественно благотворительный характеръ. Дѣлательное участіе въ нихъ принимаетъ вернувшійся недавно изъ Америки Артуръ Тосканини, организовавшій въ Миланѣ грандіозный Вечеръ Верди. Громадный амфитеатръ вмѣстилъ до 50.000 слушателей, съ воодушевленіемъ привѣтствовавшихъ удивительный по красотѣ, но мало извѣстный за границей „Гимнъ Народовъ“. Тотъ же Тосканини продиржировалъ въ театрѣ Dal Verme цикломъ оперъ въ пользу кассы взаимопомощи композиторовъ и артистовъ.

Изъ новинокъ выдѣлилась „M-me Sans-Gêne“ Умберто Джордано (Umberto Giordano), одного изъ самыхъ серьезныхъ и образованныхъ представителей такъ называемой новой школы. Задача выпала на его долю нелегкая. Смѣсь легкомысленнаго съ эпическимъ въ популярной комедіи Сарду, испанская фигура Наполеона въ музыкальной интерпретаціи — представляли значительныя трудности для автора, который долженъ былъ

также считается съ не всегда устойчивыми вкусами современной публики. И все же онъ вышелъ побѣдителемъ. Богатство красокъ, благородство рисунка, искренность и продуманное распредѣленіе сценическихъ эффектовъ, не говоря объ искусной оркестровкѣ,—все это обезпечиваетъ вѣрный успѣхъ автору „Андре Шенье“.

Въ ближайшемъ будущемъ въ Римѣ состоится симфоническіе концерты, въ которыхъ приметь видное участіе Игорь Стравинскій, ставшій уже въ прошломъ году любимцемъ итальянской публики.

Литература

Правдивой передачей мѣстнаго колорита отличается сборникъ стиховъ на неаполитанскомъ діалектѣ Сальваторе ди Джакомо (Salvatore di Giacomo). У этого поэта своя особая публика и прочно установившаяся репутація. Онъ главнымъ образомъ—вдохновитель неаполитанскихъ композиторовъ, между прочимъ, романсовъ Пьедигротта. Появившійся недавно въ печати томикъ содержитъ не только текстъ этихъ романсовъ, но и маленькія поэмы, полныя изящества, сентиментальности и чисто неаполитанской чувственности. Къ сожалѣнію, этотъ прелестный образчикъ диалектической поэзіи не можетъ рассчитывать на широкій кругъ читателей.

Сѣверная Италия, точнѣе—миланскій театръ, понесъ недавно незамѣнимую потерю: скончался Эдоардо Ферравилла (Edoardo Ferravilla). Этотъ художникъ сцены былъ представителемъ добраго міра. Онъ не только создалъ рядъ оригинальныхъ ролей, но и произвелъ переворотъ въ искусствѣ читки, прибѣгая къ односложнымъ восклицаніямъ, къ проглатыванію слоговъ, къ быстрой жестикуляціи ногами и руками больше, чѣмъ къ декламаціи и сценическому жесту, и создавалъ такимъ образомъ превосходную карикатуру всечеловѣка. За одинъ вечеръ онъ умѣлъ изображать ребенка, юношу, взрослого человѣка и старика. Онъ видоизмѣнялъ типъ, голосъ, выраженіе, не становясь въ то же время ни шуткомъ, ни трансформистомъ, ни чрево-

вѣшателемъ. Типы, какъ Массинелли, робкій юнецъ, Панера, обманутый и покорный супругъ, Текоппа, путаникъ и простодилъ, Гриджоне, гордый артистъ-неудачникъ,—останутся навсегда въ комической литературѣ Италиі и замѣнять загложшія имена старыхъ Масокъ.

Въ области журналистики нельзя не отмѣтить неаполитанскую „Vela Latina“, подъ редакціей Ф. Руссо, которая служитъ какъ бы продолженіемъ „Lacerba“ Джованни Папини; здѣсь также, наряду съ выдающимися критическими статьями, печатаются произведенія самыхъ передовыхъ молодыхъ авторовъ. Затѣмъ—„Gli Avvenimenti“ У. Нотаро, напоминающіе „Mercure de France“; откликаясь на злобы дня, помѣщая множество иллюстрацій, этотъ журналъ даетъ обзоръ умственного движенія Европы и защищаетъ молодое и новое; можно сказать, что ни одна область искусства, науки, публицистики и политики не ускользаетъ отъ просвѣщеннаго вниманія его руководителей.

Paolo Buzzi.

НОВЫЯ КНИГИ

Труды Всероссійскаго Сѣзда Художниковъ въ Петроградѣ. Декабрь 1911—Январь 1912.

Со дней Сѣзда прошло ужъ четыре года—срокъ для нашей памяти объ немъ столь значительный, что мы едва ли не забыли бы неслыханную затѣю русскихъ художниковъ—„всероссійское объединеніе“,¹ не появившись въ свѣтъ внушительное напоминаніе въ видѣ трехъ томовъ in folio „Трудовъ“. Пожалуй, одно только сохранилось въ памяти, что Сѣздъ этотъ „не удался“, не оправдалъ надеждъ однихъ, подтверждалъ угрюмыя про-

¹ Первый Сѣздъ Художниковъ въ Москвѣ въ 1894 г. былъ несравненно скромнѣе, его задачей являлось скорѣй только напомнить о художникахъ, какъ опредѣленной социальной группѣ, обществу; по крайней мѣрѣ такъ понялъ дѣлъ Сѣзда Ге—въ своей рѣчи на открытіи Сѣзда.

рочества других, что у многих об нем осталось только досадливое воспоминание, как о бесполезном спорѣ, гдѣ одновременно, не слушая друг друга, кричали нѣсколько голосовъ. Однако, теперь передъ нами запись всѣхъ докладовъ и дебатовъ, и мы можемъ легко проверить, насколько вѣрны были тѣ, первоначальныя впечатлѣнія.

Дѣйствительно, заданія Съѣзда были грандіозны и необычны: предполагалось привлечь всю наличность художественныхъ дѣятелей государства къ участию въ Съѣздѣ и объединить ихъ на Съѣздѣ въ дружной работѣ по опредѣленной программѣ.¹ Постигнѣе предпринимался какой то новый Стоглавый соборъ, который въ нѣсколько дней предполагалъ рѣшить всѣ наболѣвшіе вопросы русской художественной жизни и объединить въ работѣ по единой программѣ всѣ наши художественныя силы. Реальными итогами Съѣзда были — многочисленные и разнообразнѣйшія ходатайства во всевозможныя министерства и учрежденія, куда они усердно подавались и гдѣ они принимались и...

О чемъ только не нашили необходимымъ и своевременнымъ просить участники Съѣзда! И о томъ, чтобы въ общеобразовательной школѣ, кромѣ рисованія, были обязательны и дѣпка, и черченіе, и юнстрование, и упражненіе въ составленіи декоративныхъ украшеній, и обширнѣйшій курсъ по всемірной исторіи искусствъ... И о томъ, чтобы при художественныхъ школахъ были учреждены спеціальныя техническія станціи-студіи... И объ учрежденіи при Академіи Художествъ отдѣла исторической и религіозной живописи... И, наконецъ (ходатайство, на мой взглядъ, наиболѣе типичное), объ организаціи новаго художественнаго журнала, съ обоснованіемъ этого послѣдняго ходатайства необходимостью, строгой и честной критики, со скромнымъ указаніемъ, что таковая строгая и честная критика народится, если редакціонному комитету бу-

детъ дана отъ правительства ежегодная субсидія въ 20,000 рублей(?).

Изъ всѣхъ семи отдѣловъ Съѣзда самымъ скромнымъ оказался первый (Вопросы эстетики и исторіи искусствъ), который не возбудилъ ровно никакихъ ходатайствъ. Можетъ быть, это произошло потому, что въ немъ затрагивались вопросы менѣе связанныя съ нуждами дня, а можетъ быть и потому, что руководители его оказались людьми наиболѣе чуждыми той 'маниловщины', которой (какъ справедливо отмѣтилъ А. Н. Бенуа въ своей рѣчи 'Чѣмъ могла бы быть Академія Художествъ въ настоящее время'¹) оказалось преисполненнымъ большинство Съѣзда.

Однако, удался или не удался Съѣздъ — это является въ концѣ концовъ дѣломъ вкуса каждаго, да кромѣ того дѣломъ прошлымъ, а потому мало кого затрагивающимъ. Иное если мы взглянемъ на тотъ же Съѣздъ съ исторической точки зрѣнія; тогда наиболѣе существенный результатъ его — 'Труды Съѣзда' — покажется намъ высокоцѣннымъ, даже незамѣнимымъ исторически, человѣческимъ документомъ. По 'Трудамъ' легко, и врядъ ли очень ошибочно, можно составить себѣ представленіе о степени и составѣ русской художественной культуры самаго недавняго нашего прошлаго. И, въ сущности, развѣ не въ этомъ показателномъ значеніи — наиболѣе дорогой и нужный смыслъ такихъ Съѣздовъ? Правда данный Съѣздъ несравненно выигралъ бы въ опредѣленности и значительности, если бы главное удареніе падало не на ходатайства и грандіозныя перспективы въ будущемъ, а на изложеніе наблюденій и трудовъ уже осуществленныхъ (хотя бы и въ скромныхъ размѣрахъ) въ прошломъ, но о такомъ трудовомъ Съѣздѣ художниковъ мы пока можемъ только мечтать...

Прежде всего о составѣ Съѣзда: его богѣе или менѣе опредѣленно можно разбить на четыре очень неравныхъ по своей численности группы. На кучку художниковъ-представителей передовыхъ и культурныхъ тече-

ний русского искусства, на дѣателей прикладного искусства (зюда же я отношу педагоговъ), на людей художественной науки, и, наконецъ, послѣднюю группу составляла та многочисленная и темная художественная масса, которая слушала и аплодировала всѣмъ, говорящимъ болѣе или менѣе горячо, и Рѣнину, и Бенуа, и кн. Волконскому, и Райлину, которая явилась какъ бы цементомъ Съѣзда, которая своей поразительной неустойчивостью, непоследовательностью, а зачастую и прямымъ невѣжествомъ, придала Съѣзду его наиболѣе впечатлѣвшуюся въ памяти особенность, каковую мы опредѣлили бы достаточно точно, назвавъ — полиѣйшей разнородности.

Съѣздъ начался очень характерно — апофеозомъ Рѣнину, который устроили съѣхавшіеся со всѣхъ концовъ Россіи его провинціальные почитатели.¹ Въ благодарность за это Рѣпинъ одарилъ Съѣздъ нѣсколькими своими рѣчами, какъ всегда изумительными, выражаясь деликатно, по неожиданности съ одного предмета на другой, и со многими автобиографическими подробностями; такъ, напримѣръ, мы узнали, что у него нѣкогда, сюртукъ былъ до того запачканъ красками, что негдѣ было курочкѣ клюнуть (II, 4) или, что онъ Невскій проспектъ увидѣлъ только девятнадцати лѣтъ (II, 89). Конечно, правильности всего этого онъ подтверждалъ по своему обыкновению многократными ссылками на Микеланджело и Данте, на Гомера и Шалыпина, даже на Царя Давида (I, XV). Но я думаю, что всѣмъ извѣстенъ рѣпинскій методъ изложенія и не въ немъ бѣда. Бѣда была въ томъ, что маститый профессоръ живописи счелъ умѣстнымъ въ первой же своей рѣчи, открывающей Съѣздъ, бросить грубое слово въ лицо одной изъ нашихъ художественныхъ группъ, представленной на томъ же Съѣздѣ: онъ называлъ ее 'несуразно-дикой средой'. А еще хуже было то, что этотъ крайне безтактный выпадъ былъ принятъ участниками

Съѣзда, какъ нѣчто само собою понятное, чуть ли не должное. Конечно, такая безтактность уже всего Съѣзда должна была вызвать страстность и съ другой стороны, со стороны оскорбленныхъ. Билибинъ (II, 106) произнесъ цѣлую апологію 'декадентству', а въ заключеніе высказалъ, что 'Миръ Искусства—это великая революція русскаго искусства, завершившаяся побѣдой новаго'. Однако, эта новая крайность — аналогичная крайности Рѣпина — вызвала много протестовъ. Но почему ихъ не было при выпадѣ Рѣпина? Сейчасъ безразлично, кто былъ болѣе правъ, Рѣпинъ или Билибинъ, но этотъ случай ясно указываетъ, на чьей сторонѣ была тогда сила, — на сторонѣ большинства Съѣзда.

Горячая и, вмѣстѣ, искусно обдуманная рѣчь Бенуа (III, 95) завороживала на мигъ наивную и плохо разбирающуюся въ тонкостяхъ діалектики массу Съѣзда, его цементъ, но реальнымъ плодомъ этой рѣчи была только какъ бы манифестація 'миръ-искусниковъ' на Съѣздѣ. Бенуа былъ поднесенъ адресъ, покрытый 17-ю подписями! Этотъ адресъ лишь подчеркнул численную ничтожность единомышленниковъ Бенуа рядомъ съ общей громадой Съѣзда.

Наконецъ, нѣкій г. Малышевъ, уже перенесшій на Съѣздъ приемы бульвара, указалъ (III, 68), что 'беззащитность представителей новаго течения перешла всѣ границы'. И такого то рода докладъ, прочитанный на Общемъ собраніи, не только не вызвалъ протестовъ, но наоборотъ — сочувствіе, или, какъ выражаются г.г. составители 'Трудовъ' — 'былъ прослушанъ съ большимъ интересомъ'.

Итакъ, позиція Съѣзда — въ полнѣ опредѣленная; намъ оставалось только спокойно отложить 'Труды', улыбнувшись на такой, болѣе чѣмъ наивный, способъ 'объединять' русскихъ художественныхъ дѣателей. Однако, несмотря на изобиліе грубыхъ эпизодовъ, какъ сентенціи Рѣпина, какъ проектъ журнала, какъ выпады Малышева или Верхотурова, какъ реплика Кравченка послѣ доклада кн. Волконскаго, что мы не можемъ, наголовавшись, говорить здѣсь о ритмахъ, театрѣ, музыкѣ (I, 12), какъ траги-

¹ А именно эти то 'провинціальные' и вершили дѣлами Съѣзда, подавивъ своей массой столичныхъ.

комичныя выступленія Райляна, который требовалъ ограниченія времени для рѣчей (I, 119), дабы въ первую голову былъ прослушанъ тотъ докладъ, съ которымъ прѣѣхалъ каждый изъ насъ, который у каждаго въ душѣ, — а именно, объ учрежденіи Всероссійскаго союза русскихъ художниковъ на экономической почвѣ, а самъ между тѣмъ ухитрился опоздать на этотъ докладъ (гр. Сюзора) и явиться, когда уже начались пренія, однако — повторяю — несмотря на эти безрадостныя впечатлѣнія, мы не оставили нашего изслѣдованія „Трудно“, и вотъ почему.

Съѣздъ открывался не только однимъ Рѣчиннымъ, но были произнесены и другія рѣчи. И вотъ въ одномъ изъ привѣтствій мы находимъ такое опредѣленіе задачъ и смысла Съѣзда: „Онъ собрался тогда, когда въ мірѣ художниковъ произошла неимоверная по своему разнообразію дифференціація, расчлененіе, неправильно объясняемое, какъ полное отсутствіе дисциплины... Онъ собрался тогда, когда кажется, будто бы ¹ утерянъ общій ходъ и темпъ въ движеніи впередъ русскаго искусства... И наконецъ, — когда въ русскомъ общественномъ сознаніи какъ будто наступаетъ болѣе уравновѣшенное отношеніе къ новымъ художественнымъ переживаніямъ и вотъ, кажется, близко время взаимнаго пониманія и довѣрія“ (I, XVII). Это говорилось на Съѣздѣ представителемъ группы, совершенно новой, и на первомъ московскомъ Съѣздѣ, т. е. восемнадцать лѣтъ тому назадъ несслыханной, — представителемъ русской художественной науки — Айналовымъ. Эти слова, осторожно, но точно намѣтившія полнотно-историческую задачу, которую нужно было рѣшить Съѣзду, потомъ потонули, расплылись въ партійныхъ распряхъ участниковъ Съѣзда, но тѣмъ болѣе ясно ихъ значеніе теперь — въ историческомъ отдаленіи. На безрадостно тяжеломъ, типично и привычно русскомъ фонѣ неурядицъ, фанатичной партійности и вѣрующаго въ себя невѣжества, сталъ слышаться новый голосъ, го-

лосъ, твердый точностью своего знанія и обширностью кругозора, — и вотъ что несслыханно — этотъ голосъ оказался въ полномъ контактѣ съ наиболѣе молодыми движеніями русскаго творчества. Именно въ отдѣлѣ, посвященномъ исторіи и наукѣ искусствъ, новыя проблемы художественнаго творчества нашли достойный пріемъ и внимательнаго слушателя. Здѣсь не было вынесено ни одного ходатайства, но зато здѣсь, и единственно здѣсь, дѣлалась попытка осуществить то, что явилось поводомъ для созыва Съѣзда и что въ самомъ дѣлѣ было его подлиннымъ, жизненнымъ дѣломъ, — найти языкъ, общій для всего русскаго искусства, объединить русское искусство на основахъ взаимнаго довѣрія и пониманія.

И вотъ, что еще примѣчательно! Горячій оптимизмъ и безудержная вѣра въ близкое свѣтлое будущее, столь обычные и столь естественные въ новыхъ и молодыхъ движеніяхъ, оказались чуть ли не въ большей мѣрѣ присущи нашей художественной наукѣ. Если Годлевскій въ своей рѣчи „Душа Искусства“ (I, 19), высказывая очень смутныя познанія въ художественной наукѣ, ¹ пророчествуетъ, что — мы чувствуемъ, какъ зарождаются и крѣпнутъ великія надежды, какъ пробуждается могучее религиозное и художественное движеніе; если Кульбинъ (I, 40) высказываетъ въ заключеніе своей изрядно сумбурной рѣчи увѣренность, что, въ нашу великую эпоху искусство даетъ нѣчто великое. Предвижу расцвѣтъ искусства въ нашемъ отечествѣ; если Кандинскій говоритъ (I, 60), что, нынче день такой свободы, какая возможна лишь въ начинающейся великой эпохѣ; то такъ же увѣжденно призываетъ насъ къ болѣе вѣрѣ въ себя и Айналовъ: „мощный и широкій захватъ и та особенная рѣшимость и дерзость, та истинно горячая и нѣжная любовь къ новымъ откровеніямъ русскаго художника говорятъ о величій будущаго!“ (I, 6).

¹ Такъ, названный ораторъ ставитъ на одну доску Рафаеля и Мурильо, считаетъ Корреджо представителемъ художественнаго синтеза, а Рубенса — анализа.

¹ Курсивъ вездѣ мой. В. Д.

Итакъ, если, съ одной стороны, Съѣздъ широко развернулъ передъ нами тягостную и привычную картину нашего русскаго мракобѣсія, то, съ другой стороны, онъ же далъ намъ неожиданное и радостное наблюденіе. Слова „Вступленія“ (I, III), что „въ объединеніи разрозненныхъ художественныхъ силъ и заключается весь смыслъ минувшаго Всероссийскаго Съѣзда“, уже не кажутся намъ рѣшительно пустыми, не оправданными дѣломъ, словами. Дѣйствительно, объединеніе произошло или, вѣрнѣе, началось, но не тамъ, гдѣ мы привыкли его ждать, не среди тѣхъ, кого мы привыкли слушать и слушали на Съѣздѣ и шумъ распри которыхъ заслонилъ отъ насъ то, что ясно видно стало намъ только теперь. Объединеніе началось, и, дѣйствительно, среди наиболѣе живыхъ силъ Съѣзда, среди тѣхъ силъ, которымъ дѣйствительно принадлежитъ будущая слава нашего искусства, въ средѣ совершенно новой въ русской жизни — представителей художественной науки и молодыхъ теченій русской живописи. Здѣсь, какъ оказывается, сумѣли сдѣлать первые драгоцѣнные шаги ко взаимному пониманію и довѣрію, здѣсь же были положены первые камни къ будущему, уже дѣйствительно объединенному и трудовому Съѣзду художественныхъ дѣлателей... И что же... Этого, пожалуй, достаточно, чтобы согласиться и намъ съ заключительнымъ словомъ „Вступленія“ и повѣрить, что Труды настоящаго Художественнаго Съѣзда не пройдутъ безслѣдно въ исторіи русскаго искусства‘.

Вс. Дм.

Владиміръ Соловьевъ. Стихотворенія. Изд. 6-е, Сергія Соловьева, значительно дополненное, съ вариантами, библиогр. примѣч., біографіей, факсимиле и 2-мя портр. Ц. 2 р. 50 к. Стр. X + 360.

Стихи Владиміра Соловьева — дорогое воспоминаніе. Они цѣнны для историка романтическихъ настроеній, для тѣхъ, кому эти настроенія близки, но ихъ художественная цѣнность можетъ оспариваться.

Вл. Соловьевъ говоритъ о чудѣ жизни, иногда съ напряженной страстностью, но то, что онъ

говорить, не выходитъ у него чудомъ. Стиль можно опредѣлить, какъ истину матеріала. Для искусства словеснаго стилемъ будетъ истина слова, новое слово (какъ любилъ говорить Достоевскій). У Соловьева нѣтъ стиля. Не случайны поэтому его заимствованія. Самый яркій образъ — „лазурь“ — лермонтовскій. „Вся въ лазури сегодня явилась“, „лазурное око“, „въ тебѣ лазури чистой много“. Въ „Трехъ Свиданіяхъ“ авторъ самъ не скрылъ, что „очами полными лазурнаго огня“ — стихъ Лермонтова. Такія сознательныя заимствованія дѣлаго стиха попадаютъ у Соловьева еще (изъ Жуковского, Толстого). Есть воспріятія неосознанныя („иль больно, иль смѣшно“, „житейское волненіе“). „Луна словно облако блѣдное“ — это тютчевскій „облакъ тощій“, уступающій въ выразительности.

Характерно, что любимые Соловьевымъ эпитеты — отрицательные: „нездѣшнимъ берегамъ“, „нездѣшняго видѣнья“, „нездѣшний свѣтъ“, „нездѣшней встрѣчи“, „нездѣшніе цвѣты“, „нездѣшней весной“, „незримыми дѣнями“, „нездѣшнюю мечту“, „пѣсни неземной“, „съ высотъ невидимыхъ“, „передъ Невѣдомымъ“, „невѣдомымъ богамъ“. Главные моменты соловьевской лирики опредѣляются отрицаніемъ видимаго міра. Поэтъ — „безкрылый духъ, землею полоненный, себя забывшій и забытый богъ“. Соловьевъ презираетъ „злое пламя земнаго огня“. „Неотъемлемое достоинство“ своихъ стиховъ онъ полагаетъ въ томъ, что они „не служатъ ни единымъ словомъ“ простонародной Афродитѣ.

Не вѣруя обманчивому міру,
Подъ грубою корою вещества,
Я осязалъ негдѣшную порфиру
И узнавалъ сіянье божества.

Грубое вещество зло отомстило Соловьеву. Оно не дало ему въ самый пугливый мигъ, когда, видѣнимъ въ пустынѣ, предстала передъ нимъ Вѣчная Красота. И мудрость Соловьева была: воспроизвести въ шутливыхъ стихахъ самое значительное изъ того, что до сихъ поръ случилось со мною въ жизни. Только шутливые, немного грустные, стихи нашлись у него для его „маленькой автобіографіи“, ко-

торая понравилась некоторым поэтам и некоторым дамам, и это было лучше безпомощных восклицаний: «Вѣщее слово скажите!.. Пойте про ярыя грозы».

Слова Соловьева—только отблескъ, только тѣни... только откликъ искаженный торжествующихъ созвучій. Отрицательные эпитеты и общія выраженія—«яркой звѣздой... горѣть», «потеряетъ всѣ краски», «безумныя пѣсни и сказки», «волшебная сказка»—не даютъ того соединенія общаго и конкретнаго, которое всегда требовалось самымъ существомъ поэзіи. Взятая отдѣльно, блекнуть даже такіа строки:

Когда серебряныя нити
Идутъ изъ сердца въ область грезъ...

или:

Еще летали сны—и схваченная снами
Душа молилася невѣдомымъ богамъ...

Только хорошо—звѣзды старыя моргаютъ, въ стихотвореніи-шуткѣ. Не спасаетъ Соловьева оригинальность приемъ. Наоборотъ, она подчеркиваетъ бѣдность «внутренней формы» стиха, выдѣляя его риторичность. («Ex oriente lux», «Кумиръ Небукеднедара» и др.). Не менѣе риториченъ образъ:

Желѣзомъ схваченный орелъ—
Затрепеталъ мой духъ въ неволѣ.

Если въ простыхъ стихахъ Вѣчно-Женственному Соловьеву часто кажется художественно слабымъ, то здѣсь онъ—напыщенъ.

Я пытался установить: 1) склонность Соловьева къ заимствованіямъ въ самые кульминаціонныя пункты его творчества, 2) презрѣніе къ веществу, а оттого—отсутствіе собственнаго стиля.

Вещество не просіяло у Соловьева, но иногда въ его стихахъ, за словами, чувствуешь тотъ «небесный жаръ», который былъ его вдохновеніемъ. Какъ бываетъ иногда въ снахъ—что то важное и близкое, какъ будто бы за тонкой перегородкой, оно навѣрное гдѣ то есть, но

найти его и ощутить нельзя. Мы не ощутили художественной истины въ творествѣ Соловьева, мы только намеками догадались о высокихъ чувствахъ, его посѣщавшихъ, но увѣровать въ нихъ не могли. Новое изданіе Соловьева пополнено 30-ю новыми стихами и біографіей, написанной Сергѣемъ Соловьевымъ. Передъ біографомъ стояла трудная задача: біографія—предисловіе къ стихамъ, и говорить о Соловьевѣ слѣдуетъ преимущественно, какъ о поэтѣ. Между тѣмъ отрѣшиться отъ Соловьева-философа было невозможно. Біографъ не вышелъ изъ стоявшей передъ нимъ дилеммы: у него философъ побѣдилъ поэта. Существенный недостатокъ біографіи—догматическій тонъ. Онъ односторонне представляетъ намъ полную противорѣчій личность Владиміра Соловьева. Онъ лишаетъ, напримеръ, рассказъ о видѣніяхъ той значительности, какую онъ могъ бы имѣть при иномъ способѣ изложенія. Въ біографіи изложены многія, очень важныя для Соловьева, событія.

Юрій Никольскій.

СТИХИ ВЪ ЖУРНАЛАХЪ, ИЗДАТЕЛЬСТВА, АЛЬМАНАХИ, КРУЖКИ въ 1915 г.

З а время войны русская литературная жизнь не только не ослабла, но даже, на первый взглядъ, какъ будто расцвѣла. Появился рядъ новыхъ журналовъ, издательствъ, литературныхъ кружковъ. Еще увеличилось противъ прошлыхъ лѣтъ количество всевозможныхъ диспутовъ, вечеровъ, лекцій... Но все это можетъ показаться расцвѣтомъ только на первый взглядъ. Какое то измельчаніе, никчемность и мелко-разборность происходящаго въ литературной жизни—все ощутительнѣе даетъ себя знать. На поэзіи это особенно замѣтно. Разумѣется, имѣть ничего удивительнаго, что въ Вѣстникѣ Европы и въ Современномъ Мирѣ, вмѣсто стиховъ печатаютъ исключительно сѣрый и нудный хламъ, въ первомъ—больше «подъ Надсона», во второмъ—съ тяготѣніемъ къ самому пошлому, безвкусному, неумѣло подѣланному «модернизму»; естественно, что,

какъ и два-три года тому назадъ, „Современникъ“ и „Жизнь для всѣхъ“ имѣютъ на поэзію свои собственные, въ достаточной мѣрѣ готтотескіе взгляды... Но вотъ что „Русская Мысль“ сочла возможнымъ напечатать большую статью о „волнующей поэзіи“, явно безграмотную, неясную, противорѣчащую основнымъ понятіямъ о добромъ вкусѣ, это уже нѣсколько странно. Досадно видѣть, какъ въ литературномъ отдѣлѣ этого лучшаго и культурнѣйшаго нашего, толстаго журнала все острѣй замѣчается отсутствие твердаго руководства. Валерій Брюсовъ пишетъ корреспонденціи съ фронта... Не въ этомъ ли разгадка и статей о „волнующей поэзіи“, и многихъ другихъ дамскихъ и не дамскихъ произведеній, такъ обильно украшающихъ послѣднія книжки „Русской Мысли“? Нѣсколько сѣры и скучноваты, но безукоризненно пристойны „Сѣверныя Записки“, хотя лучше бы не злоупотреблять плохими стихами знаменитыхъ поэтовъ и давать поэтической матеріалъ не столь блестящій по именамъ, зато посѣбѣе и поинтереснѣе.

Двойственное впечатлѣніе производитъ „Новый журналъ для всѣхъ“. Совершенно ясно культурное стремленіе редакціи быть въ курсѣ поэтическихъ дѣлъ, интересъ къ поэзии и благожелательное отношеніе къ молодежи. Но, по видимому, журналу этому болѣе свойственны благіе порывы, чѣмъ удачное осуществленіе ихъ. Ворохъ безцвѣтныхъ стиховъ начинающихъ авторовъ, которымъ никогда не суждено созрѣть, и... А. Тиняковъ съ М. Моравской въ роли поэтическихъ судей,—вотъ къ чему сводится фізіономія „Новаго журнала для всѣхъ“. Все же попадаютъ тамъ, хоть и рѣдко, Блокъ, Гумилевъ, Ахматова... Стихи Г. Адамовича, Всеволода Курдюмова и нѣкоторыхъ другихъ позволяютъ намъ привѣтствовать этотъ журналъ, пожелавъ ему всяческой строгости и самопроѣрки.

Одна изъ странностей нашихъ дней—это еженедѣльники. Перелистайте толстые журналы за три года, вы не найдете столько блестящихъ именъ, сколько ихъ появляется за мѣсяцъ въ однихъ только „Огонькахъ“ и „Солнцахъ Россіи“: Ремизовъ, Сологубъ, Брюсовъ, Кузминъ, почти всѣ выдающіеся наши поэты—

постоянные сотрудники всѣхъ этихъ бойкихъ и ходкихъ изданій. Навѣрно было бы думать, что культурный вкусъ редакцій этому причиной. Просто напросто еженедѣльники поставляютъ товаръ на всѣ вкусы: Сологуба и Аполлона Корвинскаго, Кузмина и Ратгауза, всѣхъ за тотъ же пятнальтинный въ недѣлю.

Съ ноября 1914 г. по май 1915—издательство Каспари выпускало еженедѣльникъ „Голосъ Жизни“, бывшій вначалѣ не лучше и не хуже прочихъ „иллюстрацій“, но, совершенно неожиданно, редактированіемъ его занялся Д. В. Философовъ. И въ теченіе полугода мы имѣли странный журналъ: по внѣшности—вродѣ „Огонька“, по содержанію—сплошь З. Гиппиусъ, Мережковский и Философовъ. Занятный, только какъ явленіе, журналъ этотъ, конечно, не могъ рассчитывать на успѣхъ и быстро зачахъ, совершенно не выяснивъ, зачѣмъ это понадобилось представителямъ „большаго искусства“, опуститься до толпы и вести какую то странную агитацію посредствомъ уличнаго журнальчика. Въ „Голосѣ Жизни“—стихамъ и поэтической критикѣ отводилось почетное мѣсто, но, разумеется, подборъ и того и другого былъ очень „спеціальный“.

Систематической травлѣ подвергается все носящее отпечатокъ пристоинаго вкуса и литературности начавшій выходить съ весны „Журналъ Журналовъ“. Явно „желтый“ характеръ этого органа не оставляетъ сомнѣній; тѣмъ болѣе странно, что нѣкоторые видные поэты не считаютъ неудобнымъ участвовать въ этомъ еженедѣльникѣ.

За сезонъ вышло нѣсколько толстыхъ и тонкихъ альманаховъ: были и специально стихотворные; послѣдніе по большей части одесскіе, кievскіе и вообще южные, наполненные разными обносками модернизма. Единственное, что можно отмѣтить,—альманахъ стиховъ издательства „Цѣвница“, хотя и вышедшій подъ редакціей Дм. Цензора, но заключавшій въ себѣ стихи Ахматовой, Блока, Сологуба, Кузмина, Гумилева, и др. Можно пожалѣть, что первому выпуску его суждено, по видимому, быть послѣднимъ. Крайне непріятное впечатлѣніе производитъ издательство „Очарованный Странникъ“, культи-

вирующее Игоря Свєрлянина и еще каких-то 'парфюмерных' поэтов наряду с безсодержательной и нудной, лирической (интуитивной), по выражению самих участников, критикой. Единственный талантливый поэт, сотрудничающий в 'Очарованном Страннике', — Рюрику Ивневъ. Но стихи его несколько не соответствуют лирическим теориям руководителей этого безцѣльно-претенциознаго издательства, и, повидимому, самое сотрудничество его тамъ — чисто случайное. Футуристы, какъ 'кубо', такъ и 'эго', приумолади. Время от времени продолжаютъ появляться какія то склеенныя изъ обрѣзковъ и цвѣтной бумаги брошюры со стихами Крученыхъ, Хлебникова и др., но въ нихъ уже нѣтъ даже очарованія новизны. Повидимому, серьезно работаетъ и на пути нѣкоторыхъ достиженимъ Вл. Маяковский. Недавно вышедшая его 'трагедія' разсѣивающая всѣхъ своимъ экстравагантнымъ и неумнымъ названіемъ, несмотря на грубость, сомнительный вкусъ и лапсусы все же ярка и интересна. Кромѣ 'поэзо-вечеровъ' Игоря Свєрлянина, явно стоящихъ внѣ литературы, въ истекшемъ и настоящемъ сезонахъ было нѣсколько литературныхъ собраній и докладовъ. Не такъ давно С. Городецкимъ былъ устроенъ вечеръ народной поэзіи 'Краса'. Послѣ мало вразумительнаго, но очень восторженнаго вступленія самого устроителя, дамы въ сарафанахъ и молодые люди въ шелковыхъ рубашкахъ читали и даже пѣли подъ гармонику, совсѣмъ настоящіе народные стихи. Впечатлѣніе было такое, что кромѣ С. Городецкаго въ устройствѣ вечера большое участіе принималъ Лейфертъ. Неизвѣстно, зачѣмъ пришелъ Ремизовъ читать свои вдохновенные и подлинныя отрывки на эту костюмированную 'Красу'.

Въ заключеніе можно бы сказать о нѣсколькихъ докладахъ М. Моравской, по чтенія эти напали уже себѣ достойную одѣвку даже въ нашей невзыскательной насчетъ вопросовъ поэзіи общей прессы. 'Вредное чириканіе' — опредѣлилъ ихъ одинъ критикъ. Съ этимъ опредѣленіемъ нельзя не согласиться. И досадно за молодежь, посѣщающую всѣ эти доклады и принимающую на слово безвкусную и неумную дамскую болтовню.

Литературные кружки почти бездѣйствовали; такъ, самые значительные — 'Академія стиха' и 'Цехъ поэтовъ' собирались за время войны только по нѣскольку разъ. Довольно оживленными и не лишенными интереса были собранія литературнаго кружка 'Трирема', ознаменовавшаго свою дѣятельность изданіемъ нѣсколькихъ сборниковъ стиховъ.

Георгій Ивановичъ.

КНИГИ, ПОСТУПИВШІЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

К. Бальмонтъ. — Поэзія какъ волшебство. Изд. 'Скорпионъ'. М. 1915. Ц. 80 к.

Взялъ. Барабан футуристов. Декабрь 1915. П. Ц. 60 к.

Т. А. Гофманъ. — Принцесса Брамбилла. Пер. съ нѣм. бар. В. Энгельгардтъ. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. 75 к.

Аполлонъ Григорьевъ. — Стихотворенія. Собралъ и примѣчаніями снабдилъ Александръ Блокъ. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1916. Ц. 3 р. 50 к.

Власъ Даниловъ. — Стихи. П. 1916. Ц. 1 р. 50 к.

В. Дембовецкій. — Тридцать столѣтій назадъ. Θεοδοσία. 1916. Ц. 40 к.

Рюрику Ивневъ. — Самоожженіе (Откровенія). Кн. 1. листъ 3. Изд. 'Очарованный Странникъ'. П. 1916. Ц. 35 к.

П. П. Кашенко. — Судъ въ Московскомъ государствѣ. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. 30 к.

Н. Н. Коваленская. — Вельможа въ фаворѣ и ссылокъ (князя Долгорукіе). Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1916. Ц. 40 к.

М. Н. Коваленскій. — Русскій ученый XVIII в. Страницы изъ жизни Ломоносова. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. 45 к.

Н. Д. Комовская. — Въ странѣ Великаго Хана. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1916. Ц. 40 к.

Борисъ Лазаревскій. — Новыя дѣвушки. Изд. 'Лукоморье'. П. Ц. 1 р. 50 к.

Николай Леоновъ. — Стихотворенія. М. 1915. Ц. 1 р.

Владиміръ Любимовъ. — Стихи. Книга 1-я. Изд. 'Juventas'. М. 1915. Ц. 75 к.

- Глеб Марев. — Первая арзология. 1916. II. Ц. 1 р.
- Анатолий Микули. — Птица-Галка. Стихи. М. 1916. Ц. 1 р.
- Каролина Павлова. — Собрание сочинений. Ред. и материалы для биографии К. Павловой Валерия Брюсова. 2 тома. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. за 2 тома 5 р.
- Н. Первухинъ. — Церковь Ильи Пророка въ Ярославѣ. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. 16 р.
- „Стрѣлецъ“. Сборникъ первый. Подъ ред. А. Беленсона. Изд. „Стрѣлецъ“. II. 1915. Ц. 2 р.
- „Студенчество жертвамъ войны“. Сборникъ, изд. Студенческимъ О-вомъ Искусствъ и Изыщи. Литературы при Н. М. У. подъ ред. пр.-доц. гр. Ф. Т. де Ла-Барта (+) и Н. В. Самсонова. М. 1916. Ц. 1 р. 25 к.
- Н. И. Сухановъ. — „Жизнь умерла“ Пьеса въ 4-хъ актахъ. Троицкъ. 1914. Ц. 50 к.
- Гр. Трошинъ. — Антропологическія основы воспитанія. Сравнительная психологія нормальныхъ и ненормальныхъ дѣтей. Т. I. Процессы умственной жизни. Изд. Школы-лечебницы д-ра мед. Г. Я. Трошина. II. 1915. Ц. 2 р. 50 к.
- „Тути-Намъ“. Книга попугая. Переводъ съ персидскаго А. Балакина и П. Сухотина. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. 75 к.
- Антонъ Угловъ. — Репродукція иконописи. М. 1915. (отд. оттискъ).
- В. С. Федина — А. А. Фетъ (Шеншинъ). Материалы къ характеристикѣ. II. 1915. Ц. 1 р.
- Худ. В. А. Фельдманъ. — Свѣтъ и чистота красокъ въ живописи. Принципы импрессионизма. Киевъ. 1915. Ц. 1 р.
- А. В. Филипповъ. — Русскіе поливные изразцы XVI вѣка. М. 1915. (Отд. оттискъ).
- Храмъ Св. Софіи въ Царьградѣ. — Рисунки Каспара Фоссати (1852 г.). Текстъ А. де Бомона. Изд. Акд. О-ва „Бюхромъ“ П. А. Цинговатовъ. — Въ Россію можно только вѣрить! (Завѣты Ѳ. П. Тютчева). Изд. 2-е. Ростовъ на Дону. 1915. Ц. 15 к.
- Борисъ Черный. — Вторая тетрадь рассказовъ. М. 1916. Ц. 25 к.
- „Чролли Гуингмъ“. П. 1915. Ц. 25 к.
- Георгій Чулковъ. — Сатана. Романъ. Изд. „Жатва“. М. 1915. Ц. 1 р. 25 к.
- Н. Д. Шаховская. — Въ монастырской вочинѣ XIV — XVII в. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. 40 к.
- Н. Н. Шиповъ. — Нужны ли славянофилы для разрѣшенія славянскаго вопроса? II. 1915. Ц. 25 к.
- М. В. Шретеръ. — Палитра (Пѣсни чижика, книга 2-я). II. 1915. Ц. 90 к.
- Юбилейный справочникъ Императорской Академіи Художествъ. 1764 — 1914. Составилъ С. Н. Кондаковъ, 2 тома. II.
- Петръ Юркинъ. — „Утро мечты“. II. 1915. Ц. 1 р.
- Юр. Юркунъ. — Рассказы, написанные на Кирочной ул., въ домѣ подъ № 48. Изд. „Лукоморье“. II. 1916. Ц. 1 р. 50 к.
- Lilian Calvert. — Little Red Riding Hood. English Books for Russian Readers. 1-st Series. № 5. Petrograd. 1915. Ц. 25 к.
- Kikas & Reisenbuck. — Vocabulaire illustré. Cahier I. Юрьевъ. 1915. Ц. 40 к.

ОТЪ ИЗДАТЕЛЕЙ

Художественный и литературный матеріалъ ежемѣсячника „Аполлонъ“ за послѣднее время заимствовался разными изданіями, иногда въ широкихъ размѣрахъ и почти всегда безъ обозначенія источника.

Издатели „Аполлона“ считаютъ поэтому необходимымъ заявить, что, начиная съ настоящей книжки, они будутъ охранять авторское право по принадлежащимъ имъ изданіямъ на основаніи закона 20 марта 1911 г.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, въ отдѣльныхъ случаяхъ, когда это будетъ зависѣть отъ редакціи, „Аполлонъ“ охотно пойдетъ навстрѣчу издателямъ, желающимъ дать повтореніе его статей и репродукцій, для чего слѣдуетъ обращаться въ редакцію журнала.

СОДЕРЖАНІЕ

Всеволодъ Воиновъ — Собраніе Ханенко въ Петроградѣ	1
Н. Гумилевъ — Стихи	13
В. Н. Соловьевъ — Воспоминанія о Сапуновѣ	16
Евгеній Браудо — О „Каменномъ Гостѣ“ Даргомыжскаго	20
Н. Гумилевъ — Письмо о русской поэзіи	26

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р.-въ — Искусство и война. Выставки и художественныя дѣла	33
А. Ростиславовъ — Художественный монастырь. Выставка англійскихъ и французскихъ гравюръ XVIII вѣка	38
Н. Р. — Выставка картинъ Маневича	40
Вл. С. — Петроградскіе театры	41
Евгеній Браудо — Музыка въ Петроградѣ	43
Я. Т.-дъ — Письмо изъ Москвы	47
Ф. К. — Симфоническіе концерты С. Кусевицкаго въ Москвѣ	52
Paolo Buzzì — Письмо изъ Італіи	53
Вс. Дм., Юрій Никольскій — Новыя книги	54
Георгій Ивановъ — Стихи въ журналахъ, издательства, альманахи, кружки въ 1915 г.	59
Книги, поступившія въ редакцію	61
Отъ издателей	62

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ТРЕХЦВѢТНЫЯ АВТОТИПИИ:

„Благовѣствующій Архангелъ“, умбрійской школы конца XV в. Зурбаранъ — Мертвая природа (деталь). Персидская миниатюра XVI в.

АВТОТИПИИ:

Воспроизведенія картинъ и художественныхъ предметовъ изъ собранія Ханенко въ Петроградѣ. Якопо дель Селлайо — „Орфей и Эвридика“. Марко ди Антонио Пальмецано — „Мадонна съ Младенцемъ и свв. Петромъ и Іоанномъ“. Бартоломе Монтанья — „Мадонна съ Младенцемъ“. Джентиле Беллини — „Кардиналъ“. Чезаре да Сесто — „Вознесеніе Богоматери“ до и послѣ реставраціи. Карреньо — Портретъ Карла II Испанскаго. Веласкесъ — Портретъ инфанты Маріи-Терезіи. Зурбаранъ — Мертвая природа. А. Ванъ-

Эвердингенъ — 'Лѣсистый пейзажъ'. Янъ ванъ деръ Капелле — 'Штиль'. Я. Д. де Гемъ — Мертвая природа. Рембрандтъ — Женскій портретъ. Китайская скульптура (бронза). Китай: Ваза X в. (бронза); Ваза X в. (бронза); Глазурованная теракотовая статуетка эпохи Танъ; Раскрашенная теракотовая статуетка эпохи Ханъ. Персидская миниатюра XV в. То же XVI в. Индійская миниатюра XVII в. Персія: Мѣдный акваманиль XIII в. Египетъ: Соколъ (бронза). Теракотовая статуя Флоры (Франція, XVII в.). Русская фарфоровая ваза XVIII в.

Е. Е. Лансере — 'Пеньковый Буянъ въ Петербургѣ'. С. Т. Коненковъ — Фигура изъ дерева. Оскаръ Мѣщаниновъ — Портретъ Н. Альтмана (глина). Н. Альтманъ — Портретъ Анны Ахматовой. А. В. Шуко и Е. Е. Лансере — Памятный знакъ Вел. Кн. Владиміра Александровича въ Академіи Художествъ. То же — деталь.

Фронтисписъ — Е. Нарбута.

Обложка и заглавные буквы — М. Добужинскаго.

12
КНИГЪ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1916 годъ.

(4-й годъ изданія)

7 руб.
въ годъ.

НА ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ и ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ

„СЪВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ“

ИЗДАВАЕМЫЙ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

Въ 1916 году журналъ будетъ издаваться по прежней программѣ и при участіи прежнихъ сотрудниковъ въ отдѣлахъ художественной литературы (беллетристика, стихи), литературной критики, искусства, театра, науки, философіи, религіи, политики, народного хозяйства.

ВЪ ЖУРНАЛѢ УЧАСТВУЮТЪ:

Н. Д. Авксентьевъ, Анна Ахматова, Н. М. Ахумовъ, Ю. Балтрушайтисъ, К. Бальмонтъ, П. И. Бирюковъ, І. М. Бикерманъ, Н. Бромлей, Н. Брюдова-Шаскольская, І. М. Брюсова, А. С. Бѣлоруссовъ, С. И. Бондаревъ, Н. Я. Быховскій, М. А. Брагинскій, І. М. Брамсонъ, П. К. Брусиловскій, Ив. Бунинъ, В. В. Водовозовъ, Иванъ Вольный, Зин. Венгерова, Б. Вороновъ, А. А. Гвоздевъ, А. Герцыкъ, С. І. Гессенъ, А. Г. Горифельтъ, Любовь Гуревичъ, Н. Л. Геккеръ, Н. С. Гумилевъ, П. К. Губеръ, А. Я. Гуревичъ, В. Я. Гуревичъ, Ю. Делевскій, членъ Гос. Думы В. И. Дзюбинскій, Сер. Есенинъ, В. М. Жирмунскій, Борисъ Зайцевъ, Д. О. Заславскій, А. Заблудовскій, С. Ф. Знаменскій, С. А. Золотаревъ, П. И. Игнатовичъ, Дм. Илимскій, В. Г. Каратыгинъ, Ф. Ф. Караянидисъ, Ив. Касаткинъ, В. Керженцевъ, А. А. Кипень, Н. Н. Киселевъ, А. М. Койгенъ, Леон. Каннегисеръ, чл. Гос. Думы А. Θ. Керенскій, Е. Колосовъ, Н. Клюевъ, Н. П. Карбевъ, Григорій Ландау, проф. П. П. Лапинъ, О. Я. Ларинъ, Андр. Левинсонъ, П. О. Лернеръ, К. А. Липскеровъ, М. Лурье, Н. Г. Маншковцевъ, Н. А. Морозовъ, Н. В. Недробово, П. А. Нилусъ, А. С. Новиковъ, проф. Д. Н. Овсянко-Куликовскій, Н. П. Огановскій, С. Я. Парнокъ, Н. Н. Пунинъ, Мих. Павловичъ, А. Н. Римскій-Корсаковъ, А. М. Ремизовъ, О. Б. Румеръ, А. И. Рубинъ, Я. Л. Сакеръ, С. П. Сергѣевъ-Цецскій, В. Б. Станкевичъ, Янъ Страулинъ, Е. Сталинскій, Θ. А. Степпунъ, проф. Е. В. Тарле, М. Л. Толмачева, К. А. Треневъ, проф. М. И. Тугаевъ-Барановскій, Я. А. Тугендхольдъ, П. Юшкевичъ, Л. Б. Хавкина, Мар. Цвѣтаева, М. С. Шагинянъ, Н. Л. Шапиръ, Ив. Шмелевъ, В. К. Шмидтъ, П. Ю. Шмидтъ, Б. М. Эйхенбаумъ, Б. М. Энгельгардтъ, А. П. Чаныгинъ, Н. В. Чайковскій, С. И. Чацкина, Б. Н. Черненко, Викторъ Черновъ, проф. Е. Н. Щепкинъ, Б. Яковенко и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА ЖУРНАЛЪ:

съ пересылкой на годъ 7 р., на 6 мѣс.—4 р., на 3 мѣс. 2 р. 25 к., за границу на/г. 10 р.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ главной конторѣ журнала: Петроградъ, Загородный пр., 21, въ крупныхъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ.

Книжные магазины за комиссію удерживаютъ 50%.

Отдѣльные номера для ознакомленія высылаются по 60 коп. наложеннымъ платежомъ 75 к.

Издательница С. И. ЧАЦКИНА.



О Т К Р Ы Т А П О Д П И С К А Н А

„АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ“

ВЪ 1916 ГОДУ (III ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

Изданіе Императорскаго Общества Архитекторовъ-Художниковъ.

Петроградъ, Императорская Академія Художествъ.

Программа журнала заключаетъ въ себѣ слѣдующіе отдѣлы:

1. Основные статьи по художественнымъ и техническимъ вопросамъ въ области архитектуры и связанныхъ съ нею искусствъ съ необходимыми для поясненія иллюстраціями.
2. Отчеты о дѣятельности и засѣданіяхъ Императорскаго Общества Архитекторовъ-Художниковъ.
3. Иллюстрированная художественно-строительная хроника русская и иностранная.
4. Сообщенія о дѣятельности Императорской Академіи Художествъ.
5. Свѣдѣнія о дѣятельности Правительственныхныхъ, Городскихъ, Земскихъ и Общественныхъ учреждений въ области строительнаго дѣла.
6. Свѣдѣнія о дѣятельности художественныхъ и техническихъ обществъ и съѣздовъ.
7. Критическія замѣтки и статьи.
8. Библиографія и обзоръ русской и иностранной печати.
9. Конкурсы, объявляемые какъ Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ, такъ и другими обществами и учреждениями (программы, разъясненія и результаты конкурсовъ русскихъ и международныхъ).
10. Справочный отдѣлъ: правительственные и административныя распоряженія, обязательныя постановленія, судебныя рѣшенія по строительнымъ дѣламъ, свѣдѣнія о разрѣшенныхъ постройкахъ, торгахъ и цѣнахъ на матеріалы и рабочія руки.
11. Почтовый ящикъ.
12. Объявленія Правительственныхныхъ и Общественныхъ учреждений о торгахъ, замѣшеніяхъ должностей и объявленія торгово-промышленныхъ фирмъ и предпріятій.

Подписная цѣна на „Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ“ на годъ съ 1 Января 1916 г. по 1 Января 1917 г. 10 р., съ пересылкою и доставкою за границу 13 р.

Цѣна отдѣльнаго номера 50 к., увел. 1 р. При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка. Для учащихъ безъ доставки 8 р. Перемѣна адреса 50 к.

Денежные переводы адресовать: Петроградъ, Императорская Академія Художествъ, Императорское Общество Архитекторовъ - Художниковъ.

Для личныхъ переговоровъ редакція открыта ежедневно, отъ 4 до 6 ч. дня (Тучковъ пер., д. 11, кв. 9). Телефонъ 661-67.

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

ПЕТРОГРАДЪ, РАЗЪѢЗЖАЯ, 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 каталогъ 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 жестъ', 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. Чурлянистъ.—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. Пунина. Ц. 4 р. (Распродана).

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

Н. Н. Сапуновъ.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи Максимиліана Волошина, Ѳедора Комми-саржевскаго, Н. Пунина, Я. Тугендхольда и В. Соловьева. Ц. 4 р.

Андрей Рублевъ.—Иллюстрированная монографія. Статья Н. Пунина. Ц. 2 р.

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, Разъѣзжая, 8.

Въ 1916 г. (СЕДЬМОЙ годъ изданія) художественный и литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, — кромѣ июня 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 примѣру 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 наслѣдіемъ прошлаго. Широко поставленная Художественная лѣтенись „Аполлона“ даетъ картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтенись: Русская художественная жизнь (изобразительныя 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. Анrepъ, А. Бахши, Александръ Бенуа, О. Вальдгауеръ, Вс. Воиновъ, Макс. Волошинъ, В. Голубевъ, Вс. Дмитріевъ, Алекс. Ивановъ, Е. Кузьминъ, Г. Лукомскій, Сергій Маковский, Н. Машковцевъ, П. Нерадовскій, Н. Пуниъ, Н. Радловъ, Н. Романовъ, А. Ростиславовъ, Я. Тугендхольдъ, П. Филатовъ и др.

Отдѣлъ театра: З. Анкинази, Н. Долговъ, О. Комиссаржевскій, 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 Buzzi, Н. Гумилевъ, Jean de Gourmont, Вячеславъ Ивановъ, Георгій Ивановъ, М. Лозинскій, Б. Томашевскій, Валеріанъ Чудовскій, Георгій Чулковъ, Вл. 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. Маковский.
М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергій Маковский.

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.

Вслѣдствіе израсходованія всѣхъ годовыхъ экземпляровъ журнала, подписка на „Аполлонъ“
въ 1916 году прекращена.

Редакція и контора: Петроградъ, Разъѣзжая, 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-типій) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ. По примѣру 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 наслѣдіемъ прошлаго. Широко поставленная Художественная лѣтопись „Аполлона“ даетъ картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театр, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Италіи и т. д.; Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада: Rossica.

Издатели: С. К. Маковский.
М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергѣй Маковский.

КНИЖНЫЙ МАГАЗИНЪ „ОБРАЗОВАНИЕ“.

Москва, Кузнецкій мостъ, 13. Тел. 99-05.

Въ магазинѣ имѣется въ небольшомъ количествѣ журналъ „АПОЛЛОНЪ“ за истекшіе годы по слѣдующимъ цѣнамъ: комплекты съ 1910 по 1915 г. — 125 руб., годовые комплекты за годы 1910 по 1913 по 15 руб., за 1914 г. — 25 руб. Кромѣ того магазинъ имѣетъ большой подборъ книгъ по вопросамъ искусства, какъ ранѣе вышедшихъ, такъ и выходящихъ въ послѣднее время. Всѣ книги высылаются немедленно по первому требованію.

НА ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ и ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ

„СЪВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ“

ИЗДАВАЕМЫЙ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

Въ 1916 году журналъ будетъ издаваться по прежней программѣ и при участіи прежнихъ сотрудниковъ въ отдѣлахъ художественной литературы (беллетристика, стихи), литературной критики, искусства, театра, науки, философіи, религіи, политики, народного хозяйства.

ВЪ ЖУРНАЛѢ УЧАСТВУЮТЪ:

Н. Д. Авксентьевъ, Анна Ахматова, Н. М. Ахумовъ, Ю. Балтрушайтисъ, К. Бальмонтъ, П. И. Бирюковъ, І. М. Биккерманъ, Н. Бромлей, Н. Брюлова-Шаскольская, І. М. Брюсова, А. С. Бѣлоруссовъ, С. И. Бондаревъ, Н. Я. Быховскій, М. А. Брагинскій, Л. М. Брамсонъ, И. К. Брусиловскій, Ив. Бунинъ, В. В. Водовозовъ, Иванъ Вольный, Зин. Венгерова, Б. Вороновъ, А. А. Гвоздевъ, А. Герцыкъ, С. І. Гессенъ, А. Г. Горифельдъ, Любовь Гуревичъ, Н. Л. Геккеръ, Н. С. Гумилевъ, П. К. Губеръ, А. Я. Гуревичъ, В. Я. Гуревичъ, Ю. Делевскій, членъ Гос. Думы В. И. Дзюбинскій, Сер. Есенинъ, В. М. Жирмунскій, Борисъ Зайцевъ, Д. О. Заславскій, А. Заблудовскій, С. Ф. Знаменскій, С. А. Золотаревъ, П. П. Игнатовичъ, Дм. Илимскій, В. Г. Каратыгинъ, Ф. Ф. Караинидисъ, Ив. Касаткинъ, В. Керженцевъ, А. А. Кипень, Н. Н. Киселевъ, Д. М. Койгенъ, Леон. Каннегисеръ, чл. Гос. Думы А. Ѳ. Керенскій, Е. Колосовъ, Н. Клюевъ, Н. И. Карѣевъ, Григорій Ландау, проф. И. И. Лаппинъ, О. Я. Ларинъ, Андр. Левинсонъ, Н. О. Лернеръ, К. А. Липскеровъ, М. Лурье, Н. Г. Машковцевъ, Н. А. Морозовъ, Н. В. Недоброво, П. А. Нилусъ, А. С. Новиковъ, проф. Д. Н. Овсянко-Куликовскій, Н. П. Огановскій, С. Я. Парнокъ, Н. Н. Пунинъ, Мих. Павловичъ, А. Н. Римскій-Корсаковъ, А. М. Ремизовъ, О. Б. Румеръ, А. И. Рубинъ, Я. Л. Сакеръ, С. Н. Сергѣевъ-Ценскій, В. Б. Станкевичъ, Янъ Страуянъ, Е. Сталинскій, Ѳ. А. Степпунъ, проф. Е. В. Тарле, М. Л. Толмачева, К. А. Треневъ, проф. М. И. Туганъ-Барановскій, Я. А. Тугендхольдъ, П. Юшкевичъ, Л. Б. Хавкина, Мар. Цѣѣтаева, М. С. Шагинянъ, Н. Л. Шапиръ, Ив. Шмелевъ, В. К. Шмидтъ, П. Ю. Шмидтъ, Б. М. Эйхенбаумъ, Б. М. Энгельгардтъ, А. П. Чапыгинъ, Н. В. Чайковскій, С. И. Чацкина, Б. Н. Черпенковъ, Викторъ Черновъ, проф. Е. Н. Щенкинъ, Б. Яковенко и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА ЖУРНАЛЪ:

съ пересылкой на годъ 7 р., на 6 мѣс.—4 р., на 3 мѣс. 2 р. 25 к., за границу на/г. 10 р.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ главной конторѣ журнала: Петроградъ, Загородный пр., 21, въ крупныхъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ.

Книжные магазины за комиссію удерживаютъ 50/0.

Отдѣльные номера для ознакомленія высылаются по 60 коп. наложеннымъ платежомъ 75 к.

Издательница С. И. ЧАЦКИНА.



О Т К Р Ы Т А П О Д П И С К А Н А

„АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ“

ВЪ 1916 ГОДУ (III ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

Изданіе Императорскаго Общества Архитекторовъ-Художниковъ.

Петроградъ, Императорская Академія Художествъ.

Программа журнала заключаетъ въ себѣ слѣдующіе отдѣлы:

1. Основные статьи по художественнымъ и техническимъ вопросамъ въ области архитектуры и связанныхъ съ нею искусствъ съ необходимыми для поясненія иллюстраціями.
2. Отчеты о дѣятельности и засѣданіяхъ Императорскаго Общества Архитекторовъ-Художниковъ.
3. Иллюстрированная художественно-строительная хроника русская и иностранная.
4. Сообщенія о дѣятельности Императорской Академіи Художествъ.
5. Свѣдѣнія о дѣятельности Правительственныхныхъ, Городскихъ, Земскихъ и Общественныхъ учреждений въ области строительнаго дѣла.
6. Свѣдѣнія о дѣятельности художественныхъ и техническихъ обществъ и съѣздовъ.
7. Критическія замѣтки и статьи.
8. Библиографія и обзоръ русской и иностранной печати.
9. Конкурсы, объявляемые какъ Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ, такъ и другими обществами и учреждениями (программы, разъясненія и результаты конкурсовъ русскихъ и международныхъ).
10. Справочный отдѣлъ: правительственные и административныя распоряженія, обязательныя постановленія, судебныя рѣшенія по строительнымъ дѣламъ, свѣдѣнія о разрѣшенныхъ постройкахъ, торгахъ и дѣлахъ на матеріалы и рабочія руки.
11. Почтовый ящикъ.
12. Объявленія Правительственныхныхъ и Общественныхъ учреждений о торгахъ, замѣщеніяхъ должностей и объявленія торгово-промышленныхъ фирмъ и предпріятій.

Подписная цѣна на „Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ“ на годъ съ 1 Января 1916 г. по 1 Января 1917 г. 10 р., съ пересылкою и доставкою за границу 13 р.

Цѣна отдѣльнаго номера 50 к., увел. 1 р. При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается рассрочка. Для учащихъ безъ доставки 8 р. Переѣна адреса 50 к.

Денежные переводы адресовать: Петроградъ, Императорская Академія Художествъ, Императорское Общество Архитекторовъ - Художниковъ.

Для личныхъ переговоровъ редакція открыта ежедневно, отъ 4 до 6 ч. дня (Тучковъ пер., д. 11, кв. 9). Телефонъ 661-67.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1916 ГОДЪ

(VI годъ изданія).

РУССКІЙ БИБЛЮФИЛЬ

журналъ историко-литературный и библиографическій

ОСНОВАНЪ Н. В. СОЛОВЬЕВЫМЪ.

Выходить 8 разъ въ годъ, книжками около 100 страницъ
со многими иллюстраціями.

Въ 1916 году «Русскому Библюфилу» обезпечено сотрудничество слѣдующихъ лицъ: Андерсонъ В. М., Бенуа Алекс. Н., Бычковъ П. А., Гершензонъ М. О., Грабаръ И. Э., Дризенъ бар. Н. В., Кобеко Д. О., Кони А. О., Лернеръ Н. О., проф. Лихачевъ Н. П., Модзалевскій Б. Л., Морозовъ П. О., Никсановъ Н. К., Поляковъ А. С., Розановъ В. В., Столяпскій П. Н., Трубниковъ А. А., Шереметевъ гр. П. С., проф. Шляпкинъ И. А., Штейнъ С. П., Эрнстъ С. Р., Эттингеръ П. Д., Яремичъ С. П. и др.

По примѣру первыхъ пяти лѣтъ изданія, наиболѣе обширнымъ отдѣломъ «Русскаго Библюфила» явится отдѣлъ историко-литературный, въ которомъ будутъ помѣщаться неизданные мемуары, дневники, альбомы и рисунки, письма и произведенія выдающихся русскихъ людей. Возрастающій съ каждымъ годомъ интересъ обширныхъ записокъ кн. П. М. Долгорукова, начатыхъ печатаніемъ покойнымъ Н. В. Соловьевымъ въ 1913 году, позволяетъ редакціи продолжать ихъ въ текущемъ году. Литературная критика, описаніе прежняго быта и прошлое русскаго театра будутъ дополнять содержаніе журнала.

Въ журналѣ предполагается отводить, равнымъ образомъ, видное мѣсто вопросамъ искусства вообще и графическаго въ частности, вмѣстѣ съ вопросами чисто книжно-любительскаго свойства. Библиографическій отдѣлъ, кромѣ рецензій на книги по исторіи, искусству и исторіи литературы, а также перечней вновь выходящихъ по этимъ вопросамъ изданій, будетъ заключать описаніе частныхъ собраній и библиотекъ общихъ и специальныхъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

11 руб. въ годъ съ пересылкой (За границу 40 фр.) безъ доставки 10 р.

Комплекты за 1912—1915 гг. по 8 р. 50 к. (1911 г. не имѣется).

Пріемъ подписки принимается въ конторѣ журнала: Петроградъ,
Рыночная, 10. Тип. Сиріусъ и во всѣхъ извѣстныхъ книжныхъ
магазинахъ.

Издательница В. А. Соловьева-Трефилова.

Редакторъ В. А. Верещагинъ.