1904. № 11—12.

Рубинштейн Клуб 1906

РУСЛАНЪ и ЛЮДМИЛА.

Новой постановкой Руслана „новая“ дирекція сдѣлала величайшее усиліе. Это есть ея „козырь“, ея raison d'être, ея profession de foi безъ малѣйшей утайки. Готовили эту постановку больше трехъ лѣтъ, работали надъ нею въ малѣйшихъ деталяхъ и, что очень важно, сами остались довольны сдѣланнымъ. „Лучше не умѣемъ. Судите насъ: „вотъ мы каковы“.

Поэтому-то приходится подойти съ особой осторожностью къ обсужденію этой постановки и, оставляя въ сторонѣ фразы „мнѣ лично очень нравится“, или „я лично нахожу постановку возмутительной“, разобраться въ самой сущности вопроса. что собой представляетъ затѣя „новой“ дирекціи, куда это все клонитъ и возможно ли одобрить это клоненіе?

Театральную постановку въ разныхъ театрахъ понимаютъ различно. Одни считаютъ ее вообще чѣмъ то почти лишнимъ, другіе очень важнымъ. Одни видятъ въ ней помѣху для уразумѣнія спектакля (такъ почти вся наша пресса отнеслась къ мейнингенцамъ и ихъ черезчуръ детально разработанной постановкѣ), другіе удѣляютъ постановкѣ чуть-ли не одно изъ первыхъ мѣстъ (сценарій Ибсена, ремарки Гоголя). Одни считаютъ постановку лишь фономъ, на которомъ развертывается драма (античный театръ), другіе вводятъ постановку какъ составной элементъ пьесы, мы-бы сказали, какъ „дѣйствующее лицо“ (Московскій Художественный театръ, мейнингенцы). Наконецъ, существуетъ и отношеніе къ постановкѣ, какъ къ самостоятельному спектаклю, въ которомъ фабула пьесы въ противоположность къ первому изъ указанныхъ нами случаевъ, играетъ роль фона или канвы. Этотъ типъ постановокъ мы видимъ въ всевозможныхъ „фееріяхъ“, въ которыхъ дѣйствіе играетъ самую ничтожную роль, а зрѣлище поглощаетъ все вниманіе. По мѣрѣ огрубѣнія общества фееріи все болѣе и болѣе проникаетъ на сцену (такъ было и въ древне-римскомъ театрѣ на склонѣ его существованія) и малопо-малу теряютъ свою обособленность, распространяется на всѣ спектакли. Грандіознѣйшія трагедіи становятся лишь предлогами для щеголянія декораціями и костюмами. Истинныя задачи драмы отходятъ на второй планъ и „circences“ становятся лозунгомъ всей сцены.

Нѣчто подобное можемъ мы нынѣ усмотрѣть на нашей императорской сценѣ. Лѣтъ двадцать, тридцать тому назадъ о постановкѣ почти не думали; спеціалисты-чиновники, академики

императорской академіи художествъ спокойно, дѣловито и скучно ставили оперы, драмы и балеты. Декораціи играли роль фона „по приличеству", костюмы дѣлались какъ-нибудь безъ всякихъ историческихъ или иныхъ справокъ только для „авантажа" гг. артистовъ.

Затѣмъ вступилъ въ директорство И. А. Всеволожскій. При немъ проникъ другой стиль постановокъ. Еще не пріѣзжали Мейнингенцы, какъ у насъ въ постановкахъ „Ричарда III", „Нерона", „Джіоконды" и нѣкоторыхъ другихъ оперъ выразился иной принципъ. Принципомъ дирекціи И. А. Всеволожскаго было дать иллюзію дѣйствительности. Выступили наружу задачи археологіи, исторической правды, оживленія хоровыхъ массъ и проч. Первый пріѣздъ и огромный успѣхъ Мейнингенцевъ въ 1885 г. только подбодрилъ дирекцію на этомъ пути. Вниманіе ея перестало сосредоточиваться на однѣхъ операхъ, но въ томъ-же духѣ было поставлено и нѣсколько драмъ на Михайловской и Александринской сценѣ. („Чародѣйка", „Ruy Blas" и мн. др.). Расцвѣтъ этого стиля постановокъ произошелъ въ періодѣ съ 1889 г. по 1892 г. Тогда была переиначена постановка Фауста и подъ непосредственнымъ руководствомъ И. А. Всеволожскаго поставлена „Спящая Красавица" и „Пиковая дама". Можно вполнѣ сказать, что это была высшая точка нашей сцены за послѣднія 40—50 лѣтъ. Не смотря на участіе очень „среднихъ" художниковъ (Бочарова, Иванова, Андреева, Пономарева и др.), получились блестящіе, остроумные и убѣдительные ensemble'и. Я-бы сказалъ, что принципъ Вагнеровскаго „Gesammtkunstwerk'a" нашелъ здѣсь свое осуществленіе. Музыка Чайковскаго нашла идеальныхъ артистовъ, почти абсолютно подходящій фонъ и вообще совершенно „адекватное" исполненіе. Принципъ „вѣрной постановки" нашелъ себѣ осуществленіе и требовалось лишь побольше таланта въ отдѣльныхъ исполнителяхъ-художникахъ. Уже не требовалось „измѣнять", а хотѣлось лишь ввести извѣстныя поправки.

Это было и поставилъ своей задачей замѣститель И. А. Всеволожскаго—князь С. М. Волконскій, но кратковременность его директорства не позволила ему провести всѣхъ намѣченныхъ реформъ. Какъ на примѣръ его стремленія можно указать на видоизмѣненіе постановки „Евгенія Онѣгина" и на новую постановку „Садко", по рисункамъ Ап. Васнецова, при которой впервые была сдѣлана попытка привлечь къ постановкамъ не профессіоналовъ сцены, а художниковъ извнѣ, настоящихъ художниковъ. Полностью программа князя Волконскаго должна была проявиться въ постановкѣ балета „Сильвія" Делиба. Къ ней была призвана цѣлая группа художниковъ, долженствовавшихъ разработать сценаріумъ этого геніальнаго балета во всѣхъ подробностяхъ, — однако, вялость и трусливость дирекціи положила крутой конецъ этой затѣѣ и зданіе, которому былъ положенъ фундаментъ, такъ и осталось невыстроеннымъ. Замѣнившій князя Волконскаго, В. А. Теляковскій выступилъ съ совершенно иными задачами. В. А. Теляковскому принадлежитъ всецѣло честь привлеченія къ сценѣ такихъ великолѣпныхъ живописцевъ, какъ Коровинъ и Головинъ. При помощи ихъ, еще будучи начальникомъ московскихъ театровъ, г. Теляковскій поставилъ „Лебединое Озеро" и „Ледяной домъ". Струей истинной талантливости повѣяло отъ этихъ постановокъ. Въ нихъ было все совершенно ново и свѣжо. Казалось, стоило-бы дать средства такимъ людямъ и они должны были-бы удивить всѣхъ своей художественностью, своимъ изумительнымъ освѣщеніемъ задачъ сцены.

По назначеніи г. Теляковскаго директоромъ Императорскихъ театровъ — эта полнота средствъ и была, наконецъ, дана ему и „его художникамъ..." но вотъ тутъ-то и оказалось, что дѣло обстоитъ не совсѣмъ ладно. Коровинъ и Головинъ остались такими же великолѣпными художниками, но хорошихъ постановокъ ихъ, если не считать „Псковитянки" и отчасти еще „Демона" мы не видали *). Прелестныя краски, красивыя пятна дѣйствительно замѣнили скуку и казенщину прежнихъ декорацій, въ костюмахъ мы увидали дѣйствительно цѣлыя фантасмагоріи великолѣпія и красоты, но куда дѣлась серьезность, любовность отношенія къ дѣлу, что сталось съ той программой, которая была у И. В. Всеволожскаго и которая

*) Мы не станемъ говорить о двухъ постановкахъ Бакста, онѣ еще были намѣчены кн. Волконскимъ. Также въ сторонѣ осталась моя попытка поставить „Гибель Боговъ", внѣ байрейтскихъ пошлостей, а согласно самому духу Вагнера.

продолжала разрабатываться при князѣ Волконскомъ?

Принципъ фееричности, разгильдяйской нарядности, необдуманнаго блеска, полнаго игнорированія серьезныхъ задачъ сцены—замѣнилъ собой сложное, умное и деликатное сооруженіе Всеволожскаго и Волконскаго. Не смотря на тонкость колористичныхъ эффектовъ Коровина и Головина, на императорскую сцену проникла чисто барнумская грубость; долгое время на сценѣ загнанная или, вѣрнѣе, подчиненная живопись вдругъ прорвалась впередъ, подчиняя все своимъ эгоистичнымъ требованіямъ и сдѣлала изъ сцены мольбертъ, на которомъ стали подноситься публикѣ картины—удивительно изысканныя по краскамъ, но непонятныя для большей публики и абсолютно не нужныя для театра. Осмысленность—первое условіе сцены—исчезла, а взамѣнъ ея выступилъ чисто живописный разгулъ. Какъ нѣкогда въ Византіи, краски вдругъ заполонили все. Верхъ утонченности—начало огрубѣнія.

Мнѣ скажутъ „и прекрасно! чего вы жалуетесь? не вы-ли первый проповѣдывали „краски"? не вы-ли поклонникъ „безсмысленныхъ" Монэ, Сислей, Ренуара? чего-же вы хотите? Радуйтесь, любуйтесь и постарайтесь другихъ заразить своимъ любованіемъ". Однако эти слова основаны будутъ на крупномъ недоразумѣніи. Всему свое мѣсто, и всему свое время.

Многіе изъ товарищей моихъ, предлагаютъ мнѣ именно эти вопросы. „Красива-же постановка „Руслана", такъ чего-же больше?!" Однако, мои товарищи могутъ обратиться ко мнѣ съ такими словами только потому, что они гораздо меньше меня любятъ сцену и театръ; имъ немного „все-равно" до самаго „Руслана", а вслѣдствіи того они готовы такъ снисходительно отнестись къ тому, что „Русланъ" не получилъ должнаго освѣщенія въ новой постановкѣ. Красотой пятенъ—постановка „Руслана" и всякаго иного великаго и глубокаго сценическаго произведенія не можетъ ограничиться. Это ересь. Первѣйшей задачей такихъ постановокъ должно быть выясненіе смысла данной драмы. И по этой причинѣ не требуется рядомъ съ драмой ставить свое собственное художественое произведеніе, а слѣдуетъ подчинять свое художессво служенію главной художественной идеѣ драмы или оперы. Постановка такихъ великихъ произведеній должна играть подчиненную, служебную роль. Этого-то мы и не видимъ въ новой постановкѣ Руслана.

Спѣшу оговориться. Я никакихъ обвиненій на художниковъ Коровина и Головина не взвожу. Напротивъ того, эти два мастера не только остались на высотѣ своей задачи, какъ живописцы, какъ колористы, но даже „превзошли" себя. Великолѣпіе перваго дѣйствія, умно продуманная декорація „Головы", всѣ прочія декораціи, какъ Коровина такъ и Головина, всѣ костюмы — верхъ совершенства въ смыслѣ красокъ и вообще красоты an und für sich. Это все чудныя и высоко-художественныя картины. Но вотъ—слишкомъ многое изъ всего этого не „Русланъ и Людмила", а что-то иное, какая-то прекрасная феерія, въ которой люди, все дѣйствіе, тонутъ въ переливахъ роскошнаго калейдоскопа. Нѣтъ ни Руслана Пушкина, ни Руслана Глинки. Это красивыя картины съ насильно притянутымъ „стаффажемъ" изъ знаменитой поэмы и геніальной оперы.

Не Коровинъ и Головинъ виноваты въ „безсмысленности" постановки. Нѣтъ, напротивъ того—первый изъ этихъ художниковъ отнесся даже на сей разъ къ своей задачѣ строго и серьезно (и благодаря этому подарилъ насъ идеальной гридницей и прекрасной „Головой", на вѣки замѣнившей собой смѣхотворную голову Роллера), а Головинъ далъ въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ костюмахъ и въ цѣлыхъ ensemble'ахъ, удивительно остроумные и безусловно прекрасные образцы своего декоративнаго дарованія. Но вотъ бѣда—не изъ кусковъ должна состоять постановка. Она должна состоять изъ одной идеи, проходящей черезъ всю пьесу и всю ее освѣщающей. А этой-то идеи и нѣтъ, и вслѣдствіе отсутствія ея нѣтъ ни дѣйствующихъ лицъ, ни самой драмы. „Феерія, а не опера". Это величайшее порицаніе, которое можно сдѣлать всей постановкѣ оперы. Нѣтъ державной руки въ ней, нѣтъ объединяющей мысли, нѣтъ никакого опредѣленнаго намѣренія. Рядъ превосходныхъ пятенъ—вотъ и все.

Настаиваю на томъ—это не вина Головина и Коровина. Они свое дѣло сдѣлали прекрасно и съ возможнымъ совершенствомъ. Требовать отъ живописцевъ, отъ такихъ, вдобавокъ, настоящихъ „Божьей милостью живописцевъ", чтобы они входили во всѣ детали дѣла, —

неправильно. Какъ истинные художники они даже сдѣлали при этомъ больше, чѣмъ въ сущности отъ нихъ требовалось по театральному уставу. Они позаботились о нѣкоторыхъ хоровыхъ эффектахъ (1-е дѣйствіе), они внесли нѣсколько новыхъ взглядовъ на нѣкоторыя сцены. Всеже, что они должны были сдѣлать кромѣ того, но не сдѣлали—уже не на ихъ отвѣтственности, а на отвѣтственности „главныхъ командировъ". Вотъ тутъ-то и нѣтъ „державной руки", вотъ тутъ-то и чувствуется безпринципность, вялость, дилетантизмъ, распущенность—все вещи абсолютно не допустимыя на серьезной сценѣ.

Если-бы была державная рука, то она не допустила-бы такихъ промаховъ, какъ отсутствіе замка Черномора (ибо нельзя-же считать за „страшный" замокъ чародѣя игрушечную бесѣдочку, которую сдѣлалъ Головинъ), какъ отсутствіе самого Черномора (ибо, ей-Богу, этотъ загримированный мальчуганъ—не чудовищный колдунъ Пушкина), какъ отсутствіе очарованнаго дворца Наины (ибо ей, ей, не дворецъ Наины тотъ ординарный садикъ съ подозрительными фонариками, который мы видимъ въ этой сценѣ). Если-бы была державная рука, то она остановилась-бы на главныхъ моментахъ всякаго опернаго спектакля на „режисерскихъ движеніяхъ" и на оркестрѣ. А какъ разъ и та и другая сторона ниже всякой критики. Г. Направникъ ведетъ оперу съ совершенно невыносимымъ равнодушіемъ. Это преступленіе—такъ дирижировать! Г. Палечекъ абсолютно ничего не сдѣлалъ со всѣми центральными моментами оперы, съ похищеніемъ Людмилы, съ посѣщеніемъ Русланомъ Фина, со свиданіемъ Фарлафа съ Наиной, съ блужданіемъ Руслана по полю, наконецъ, съ пребываніемъ Ратмира въ сѣтяхъ Наины, а Людмилы въ сѣтяхъ Черномора. Совершенный провалъ выходъ Черномора. Что за благодарная задача. Задача какъ разъ феерична я. А на дѣлѣ—только дефилэ красивыхъ костюмовъ—безъ всякаго дѣйствія.

Въ этой оперѣ-сказкѣ отсутствуетъ „сказка". Ея нѣтъ ни въ методичномъ отбиваніи такта г. Направникомъ, ни въ безтолковой суетнѣ хоровъ, ни въ растерянной и шаблонной игрѣ артистовъ, ни въ красивыхъ, но не смѣло-фантастичныхъ костюмахъ, ни въ прекрасныхъ, но или слишкомъ трезвыхъ, или слишкомъ темныхъ, или слишкомъ эскизочныхъ и не достаточно продуманныхъ декораціяхъ. Сказка, я-бы сказалъ, вещь серьезная. Это не одна шутка мысли, а это почти всегда (даже въ шутовской поэмѣ Пушкина, не говоря уже о глубоко серьезной музыкѣ Глинки), это почти всегда нѣчто мистическое. Сказка безъ этого характера не имѣетъ прелести—это вздоръ, чепуха, болѣе скучная нежели самый тоскливый трактатъ.

Въ поэмѣ Пушкина, не смотря на ея фривольный тонъ, есть эта мистичность; въ музыкѣ Глинки она даже получила какой-то подчасъ мрачный, подчасъ даже трагическій характеръ *).

Не только вѣришь въ подлинность всѣхъ этихъ лицъ, но вѣришь въ реальность полета Черномора, въ его замокъ на сѣверномъ полюсѣ, въ тяжелый кошмаръ „головы". Въ поэмѣ и въ оперѣ не одна пестрая фантастичность феерiи, въ нихъ настоящая загадочность, настоящее томленіе, настоящая поэзія сказки. Поэтому въ постановкѣ однимъ расплывчатымъ блескомъ красокъ ничего не сдѣлать. Здѣсь нужны осязательныя формы, нужна такая же подлинность, такая же убѣдительность, какая живетъ въ разсказѣ поэта и въ звукахъ композитора. Здѣсь нужна одна объединяющая душа, а ея-то и нѣтъ. Въ подлинность такого вздорнаго замка, такого ребяческаго Черномора — никто не повѣритъ. Не таинственная игра между дѣйствительностью и вымысломъ, не прельстительныя сумерки между днемъ правды и ночью тайны получились въ новой постановкѣ Руслана — а очень простая проза: красивая выставка нарядовъ и костюмовъ, какой-то складъ эффектныхъ, но легкомысленныхъ красокъ.

Положимъ, краска вообще есть нѣчто таинственное по своему смыслу и своему дѣйствію. Это все равно, что тонъ въ музыкѣ. Но изъ тоновъ можно составить, какъ оперетку, такъ и грандіозную музыкальную драму. То и другое будетъ искусствомъ, въ томъ и другомъ будетъ масса прелести, основаніе которой останется таинственнымъ, однако, все-же значеніе оперетки и музыкальныхъ драмъ будетъ не

*) Точно также какъ легкомысленная повѣсть Пушкина „Пиковая Дама" получила въ оперѣ Чайковскаго прямо странный, сатанинскій, глубокоромантическій оттѣнокъ.

тождественно. Въ одномъ случаѣ мы будемъ наслаждаться если и не вполнѣ выясненнымъ (музыка всегда не вполнѣ выяснена), то все-же чѣмъ-то очень легкимъ, внятнымъ, простенькимъ, въ другомъ случаѣ мы подойдемъ къ самымъ краеугольнымъ вопросамъ бытія, мы коснемся откровенія Божественнаго, насъ наполнитъ трепетъ передъ предчувствіемъ „самаго главнаго".

Въ романтизмѣ „Руслана и Людмилы" (и въ поэмѣ и въ оперѣ), все это есть, но всего этого нѣтъ въ нарядной и раздробленной постановкѣ оперы Глинки на Императорской сценѣ. Постановка въ общихъ своихъ чертахъ опять такъ-же легкомысленна и вздорна, какъ и всѣ затѣи нашей дирекціи. При огромныхъ затратахъ денежныхъ, при огромномъ штатѣ талантливыхъ и дѣловитыхъ людей—новая дирекція наша не подымается до степени серьезнаго театра. Духъ дилетантизма проникаетъ ее всю и это больше чѣмъ опасно для нашей сцены. Это одна изъ мерзостей запустѣнія на мѣстѣ святомъ.

Александръ Бенуа.

ОСЕННІЙ САЛОНЪ *).

Трудно подыскать болѣе подходящее время для недавно закрывшагося салона. Названіе „Осенняго", присвоенное новому салону, вполнѣ отвѣчаетъ общему характеру большинства собранныхъ въ немъ вещей. Есть что-то сырое, жесткое, холодное, неуютное и старчески дряблое въ этомъ такъ называемомъ молодомъ искусствѣ. Большинство вещей производитъ впечатлѣніе грибовъ выращенныхъ въ сырыхъ погребахъ. Въ нихъ, конечно, есть своя несложная форма или, вѣрнѣе, намекъ на форму, но онѣ не дѣлаются привлекательнѣе и разнообразнѣе оттого, что къ нимъ налѣплены разнаго рода кричащіе ярлычки. Одинъ Сезанъ чего стоитъ! Ограниченный, но упорный, онъ методически выращиваетъ свои грибы, имѣющіе въ себѣ кое-какіе намеки на органическую связность, но это не дѣлаетъ ихъ менѣе отталкивающими и отвратительными. Что за ужасный глазъ! Какъ портретистъ онъ не пишетъ свои персонажи, а оплевываетъ ихъ и бьетъ по щекамъ. Невозможно безъ боли смотрѣть на искривленные въ какихъ то судорогахъ лица съ скошенными глазами и съ сбитыми черепами. Это коллекція исключительныхъ уродовъ, сѣрыхъ, грязныхъ и безжизненныхъ, которые собраны и законопачены въ банки такимъ же вялымъ и безъ всякой жизнеспособности любителемъ невозможнаго. Какъ пейзажистъ онъ нисколько не веселѣе. Но по крайней мѣрѣ здѣсь у него свой особый своеобразный пріемъ: краски налѣплены какъ куски пластыря. Эта мозаика изъ липкихъ пластырей состоитъ изъ четырехъ убійственныхъ оттѣнковъ цвѣтовъ — кирпично-краснаго, зеленаго, синяго и красно-сѣраго. И вотъ этакого чудилу одинъ изъ извѣстныхъ здѣшнихъ художественныхъ критиковъ, Гюставъ Жефруа, считаетъ по артистическому темпераменту „венеціанцемъ" и ставитъ въ родъ съ такими мастерами, какъ Манэ, Дегазъ и Ренуаръ!

Такого же точно уровня, если не ниже, другой „гвоздь" салона, немощный и безвкусный Одилонъ Редонъ, авторъ цѣлаго ряда ребусовъ, ничего общаго не имѣющихъ съ искусствомъ. Лишь полное отсутствіе воображенія и полное техническое неумѣнье можетъ заставить человѣка предаться такимъ безхитростнымъ образомъ магіи шарлатанства. Это то-же теченіе, родоначальникомъ котораго можно назвать англичанина Блэка. Но какая же огромная разница въ пріемахъ. Блэкъ хорошей школы художникъ и порой, несмотря на чудачества, у него встрѣчаются прямо талантливые и интересные мотивы, Редонъ же полная немощь. Онъ насаживаетъ свои робкія каракульки одна возлѣ другой безъ всякой мысли объ общемъ и цѣломъ и заполняетъ такимъ образомъ пространство отъ края и до края, и получаются „Geraniums", „fleurs étranges" или „Panneau décoratif". И что за смѣхотворный рисовальщикъ! По дилетантской безхарактерности и по отсутствію художественнаго фокуса, композиціи О. Редона напоминаютъ рисунки спиритическихъ журналовъ, которые черезъ медіумовъ исполняютъ Карлъ V, Игнатій Лойола, Наполеонъ I и другіе знаменитыя личности. Среди большого количества

*) Въ дополненіе къ статьѣ кн. Шервашидзе, напечатанной въ предыдущемъ выпускѣ, помѣщаемъ корреспонденціи нашего постояннаго сотрудника. *Ред.*

карандашныхъ рисунковъ нѣтъ ни одного, въ которомъ были бы хоть какія нибудь достоинства. Большею частью это пародіи на Легро и только. Впрочемъ, даже не Блэкъ и не Легро, это—запоздалое эхо антихудожественнаго дѣтища Саръ Пеладана, которое отошло въ вѣчность десять лѣтъ тому назадъ. „Rose et croix“ было ему имя. Самъ „магъ“ оставилъ теперь метафизическія глубины и занимается болѣе насущными вопросами.

„Art de choisir sa femme“—вотъ какого рода книжки составляютея имъ теперь на пользу и поученію кучеровъ, консьержей и кухарокъ, а объ тайнѣ и объ избранныхъ уже нѣтъ и помину. Но живописцы обладаютъ менѣе гибкимъ умомъ нежели литераторы и оттого возможны такого рода анахронизмы, какъ дѣятельность Одилона Редона и его чахлой школы.

Огромное количество вещей, такъ-называемый выставочный балластъ, состоитъ изъ безчисленнаго множества подражателей Клода Монэ, Писсаро, Сизлея и ужаснаго Сезана. Все это мертво и невыносимо. Кричащими и больно рѣжущими глазъ красками толпы живописцевъ стараются изо всѣхъ силъ заявить о своемъ существованіи, стараются показать себѣ новаторами и во что бы то ни стало выдѣлиться. И достигаютъ только одного, что во очію убѣждаешься, какое рѣдкое явленіе среди художниковъ глазъ, въ благородной окраскѣ разсматривающій явленія. Только ничего несмыслящій невѣжда можетъ думать, что отъ поддѣлки подъ новыхъ мастеровъ искусство можетъ сдѣлаться новымъ.

Среди подавляющаго количества хламу, неизбѣжнаго впрочемъ на каждой огромной выставкѣ, есть конечно искры истиннаго и живого таланта. Кое гдѣ замѣтно наслажденіе прелестью цвѣта и тона, хотя и въ ужасныхъ и невѣроятно упадочныхъ формахъ. Это какое то доисторическое царапанье на клыкахъ мамонта, безвкусное, грубое и самодовольное. Одинъ изъ крупныхъ художниковъ по чувству тона и краски это—Вилларъ. Одинъ изъ его intérieur'овъ прямо поразителенъ своей благородной и тонной гаммой цвѣтовъ. Блескъ зеркала, роскошные обои стѣнъ, пышныя ткани, покрывающія столы, у зеркала букетъ красивыхъ цвѣтовъ, среди которыхъ дивнымъ ударомъ вставленъ желтый цвѣтокъ, розовое платье сидящей на первомъ планѣ женщины—все это представляетъ мощную и восхитительную красочную коллекцію. Въ остальныхъ вещахъ этого мастера тоже есть красивые куски, но по формѣ и по пріему это какой-то Сезанъ. Въ особенности непріятны цвѣтныя литографіи, весь эффектъ которыхъ заключается въ томъ, что они производятъ впечатлѣніе грязно-коричневыхъ, засиженныхъ мухами, пятенъ. Гораздо слабѣе претенціозный Боннаръ. На груду невозможныхъ вещей одинъ только этюдъ дѣвочки сдѣлалъ внимательно и тонко.

Очень странный и совершенно особенный Руо (Rouault). Онъ производитъ впечатлѣніе совсѣмъ молодого художника. Болѣзненный, мрачный и съ истиннымъ чувствомъ формы и цвѣта. Его кругъ очень узокъ. Онъ облюбовываетъ исключительно уродливыхъ цирковыхъ наѣздниковъ, наѣздницъ и акробатовъ, но при этомъ вкладываетъ много своего, чего то ядовитаго и вмѣстѣ съ тѣмъ и привлекательнаго. Онъ работаетъ большею частью пастелью. Въ масляной живописи онъ совершенно черенъ. И лишь внимательно вглядѣвшись замѣчаешь зловѣщія рожи, облѣпленныя мушками съ красными воспаленными вѣками. Цѣлый рядъ его же, полныхъ настроенія маленькихъ акварельныхъ пейзажей — преимущественно сумерки. Въ вещахъ Тулузъ Лотрека много любопытнаго и талантливаго, хотя въ большихъ сценахъ онъ впадаетъ въ шаржъ, очень легкомысленный и непріятный, зато двѣ вещи прямо первоклассннаго достоинства—этюдъ молодой женщины въ красномъ, въ профиль и сцена въ кафэ: молодой человѣкъ съ рыжей дамой у столика.

Ренуаръ занимаетъ исключительное мѣсто. И, конечно, рѣшительно все равно гдѣ бы ни были собраны его вещи, онъ самъ по себѣ представляетъ больше интереса, чѣмъ десятки безцвѣтныхъ коллективныхъ выставокъ какихъ бы не было направленій. Что за удивительный художникъ! Его нельзя приписать къ какой нибудь школѣ или направленію, такъ какъ онъ самъ школа и направленіе, но по болѣзненной остротѣ вкуса и чувствительности онъ, конечно французскій художникъ, стоящій въ непосредственной связи съ Ватто и Фрагонаромъ. Вотъ тончайшій мастеръ, мѣсто котораго самозванно и не заслуженно занялъ Вистлеръ. Все равно сцена ли, портретъ, пейзажъ, натюрмортъ,

вездѣ онъ тонокъ, ароматиченъ и блестящъ. На обнаженномъ женскомъ тѣлѣ отливающемъ перламутромъ, на пунцовыхъ бархатныхъ цвѣтахъ дышащаго подъ солнцемъ сада, на персидскихъ нѣжныхъ тканяхъ, на полосатыхъ платьяхъ, граціозно изогнутыхъ женскихъ фигуръ, на самыхъ ничтожныхъ и обыденныхъ предметахъ, волшебная кисть его кладетъ отпечатокъ торжества и задушевной интимности. И какъ это бываетъ довольно часто, этотъ первоклассный мастеръ не пользовался успѣхомъ и не находилъ поддержки даже среди художниковъ, которые въ теченіи долгихъ лѣтъ оскорбляли его и отбрасывали. Какой казалось бы урокъ для самодовольныхъ художественныхъ судей, если бы они могли оцѣнить надлежащимъ образомъ свой проступокъ противъ художника и его творчества.

Очевидно съ цѣлью большей торжественности, художники салона собрали значительное количество картинъ, картоновъ и рисунковъ Пювисъ де Шавана; вещи эти ничего не прибавляютъ къ установившейся репутаціи мастера. Но онѣ любопытны въ томъ отношеніи, что очень убѣдительно уясняютъ, какой это былъ прекрасный рисовальщикъ и умный композиторъ. Очень раннія вещи указываютъ, что художникъ нашелъ свое искусство не органическимъ путемъ, т. е. безъ помощи острой впечатлительности, а исключительно умомъ и огромнымъ трудомъ.

Произведенія Карьера полны по обыкновенію большихъ художественныхъ достоинствъ, но въ высшей степени скучны своей убійственной монотонностью. Пейзажи Лепера гораздо слабѣе тѣхъ, которые были выставлены весной въ Champ de Mars. Изъ вещей остающихся въ памяти еще можно отмѣтить двѣ прекрасныхъ картины Либермана „маленькія дѣвочки передъ школой“ и „купающіеся мальчики“, отличный этюдъ Тархова, мастерскіе intérieur'ы Валлотона и очень красивый по краскамъ „Fontaine de Jouvence“ Русселя.

Въ скульптурномъ отдѣлѣ очень ярко выдѣлился кн. Трубецкой, которому былъ отведенъ отдѣльный залъ.

Ст. Яремичъ.

Парижъ, декабрь, 1904 г.

АРХИТЕКТОРЪ МАТВѢЙ КАЗАКОВЪ.

Интересная статья И. А. Ѳомина: „Московскій классицизмъ. Архитектура въ Москвѣ въ эпоху Екатерины II и Александра I“, помѣщенная въ выпускѣ седьмомъ „Міра Искусства“ за 1904 годъ, побуждаетъ насъ сдѣлать нѣсколько небольшихъ добавленій, добытыхъ нами изъ архивныхъ матеріаловъ.

Такъ, къ сообщаемымъ И. А. Ѳоминымъ на стр. 191—192 свѣдѣніямъ объ архитекторѣ М. О. Казаковѣ нелишне присоединить и слѣдующія.

29 сентября 1801 года П. Валуевъ вошелъ къ Государю съ ходатайствомъ о Казаковѣ. „Всемилостивѣйшій Государь!“ писалъ Валуевъ. „Науки и художества, возвышая отечество, дѣйствуютъ къ его благосостоянію, а сіе усовершается пріумноженіемъ ревностнѣйшихъ послѣдователей первыхъ; въ число сихъ достоинъ помѣститься состоящій въ штатѣ Экспедиціи кремлевскаго строенія толико знаменитый и искуснѣйшій архитекторъ, статскій совѣтникъ Казаковъ, прославившійся во всей Россіи отличными познаніями сего художества, и практическимъ производствомъ, такъ что, раздѣливъ талантъ свой на учрежденныя и бывшія въ его вѣдѣніи архитекторскія училища, наполнилъ не только Москву, но многіе края Россіи хорошими архитекторами, который многими опытами своего искусства былъ извѣстенъ блаженной и достойной памяти Государынѣ Императрицѣ Екатеринѣ Второй и многократно удостоиванъ былъ счастіемъ лично докладывать о разныхъ по архитектурѣ матеріяхъ; нынѣ удрученъ старостью, имѣя слишкомъ семьдесять лѣтъ отъ роду и то при сохраненіи трезваго и примѣрнаго образа житія, подверженный величайшимъ въ здоровіи слабостямъ, достовѣрно произшедшимъ отъ неутомимаго во всю жизнь снисканія ученѣйшихъ познаній, каковыми онъ преисполненъ, согбенный естественною дряхлостью до такой степени, что подверженъ уже частымъ ударамъ противъ желанія и ревностнѣйшаго усердія, которое вездѣ и во все время службы дознано,—лишается способовъ и возможности продолжать служеніе и противъ чувствъ священнаго и вѣрноподданическаго долга проситъ Вашего Императорскаго Величества объ уволь-

неніи его отъ службы, продолженной безпрерывно и безпорочно пятьдесятъ лѣтъ и оставившей по себѣ весьма многія и великія его искусства произведенія, коимъ всѣ чертежи у него сохранены.—Отдавая всю цѣну его достоинствамъ, за которыя сама справедливость ходатайствуетъ, священнѣйшею яко начальникъ обязанностью поставляю представить о немъ, какъ заслуживающемъ Вашего Величества благоволеніе, и дерзаю всеподданнѣйше просить уволить его по высочайшимъ установленіямъ съ слѣдующимъ чиномъ, а усердную его службу наградить по неимуществу его пенсіею, (равною) получаемому имъ жалованью, по смерть его изъ государственнаго казначейства, а по немъ и по смерть жены его, въ уваженіе его подвиговъ и великаго семейства, заимствующаго свое пропитаніе отъ сего старца, который остатокъ дней своихъ желаетъ еще посвятить обученію архитекторской школы. Милосердіе Вашего Величества къ нему будетъ дѣйствовать непосредственно къ поощренію столь необходимаго архитекторскаго корпуса и къ произведенію подобныхъ достойныхъ и полезнѣйшихъ сыновъ отечеству".

Вмѣстѣ съ ходатайствомъ Валуева Государю представлено было и прошеніе самого М. Ѳ. Казакова, въ высшей степени интересное тѣмъ, что въ немъ Казаковъ перечисляетъ всѣ свои наиболѣе важныя постройки. Вотъ этотъ важный документъ:

„Всемилостивѣйшій Государь. Вашего Императорскаго Величества всеподданнѣйшій рабъ-россіянинъ, выучась здѣсь—въ Москвѣ—строительному художеству, по силамъ моимъ—во время моей жизни, которая къ концу приближается, сдѣлалъ однихъ только казенныхъ строеній слѣдующее число:

1. Былъ при строеніи города Твери подъ командою графа Фермора и сдѣлалъ бывшій Архіерейскій домъ, который назначенъ былъ для прибытія въ Бозѣ почивающей любезной Бабки Вашей Императрицы Екатерины Вторыя, и много въ Твери же партикулярныхъ домовъ, коихъ чертежи у меня имѣются.

2. По прибытіи моемъ въ Москву, прожектированъ и построенъ мною Пречистенскій дворецъ на мѣстѣ князя Голицына, который уже сломанъ и коего чертежи у меня имѣются.

Слѣдующія съ подносимыми чертежами.

Въ Кремлѣ.

3. Архіерейскій домъ и къ церкви святого Алексѣя митрополита придѣланъ готическій порталъ и лѣстница.

4. Домъ Синодальный съ залою, сѣнями и лѣстницею вновь сдѣланъ по сломкѣ стараго и ветхаго.

5. Прожекта моего при Ивановской колокольнѣ продѣлана кордегардія.

6. Построенъ по прожекту моему и мною жъ большой домъ для присутственныхъ мѣстъ, какъ-то—Правительствующаго Сената и прочихъ отдѣленій государственныхъ съ ихъ архивами и кладовыми для денегъ.

7. Батарею каменную для большихъ пушекъ, находящихся въ Москвѣ.

8. Императорскій университетъ на Моховой.

9. Домъ графа Чернышева на Тверской улицѣ, который нынѣ казенный.

10. Домъ въ Нѣмецкой слободѣ, бывшій князя Безбородко, что нынѣ дворецъ. Тутъ же домъ Лефортовскій, въ коемъ вновь построены службы и главный корпусъ, переправленный для помѣщенія великихъ княженъ.

11. Губернскій замокъ близъ Бутырокъ.

12. Переправлялъ дома въ Китаѣ - городѣ, бывшіе,—первый—Монетнаго двора, а другой напротивъ—при университетѣ для помѣщенія въ оныхъ присутственныхъ мѣстъ Московской губерніи.

13. Лобное мѣсто сдѣлано вновь.

14. Близъ Москвы Воскресенскій монастырь послѣ случившагося пожара переправленъ вновь.

15. Дѣвичій монастырь въ Москвѣ также послѣ пожара вновь перестроенъ.

16. Голицынская больница вновь же построена близъ Донского монастыря.

17. Подъѣздной дворецъ, называемый Петровскій—вновь перестроенъ.

18. Въ селѣ Царицынѣ главный корпусъ построенъ мною жъ, однако, не доконченъ, чему всему имѣются въ семи книгахъ чертежи съ краткимъ описаніемъ.

Сверхъ всего по ордеру его сіятельства графа Ивана Петровича Салтыкова, а къ нему по отношенію его-жъ сіятельства графа Григорья Григорьевича Кушелева, представляю при семъ шесть книгъ собранныхъ мною чертежей партикулярнымъ лучшимъ домамъ, находящимся

въ Москвѣ; между коими одна книга подъ № 1 вся состоитъ изъ строеній, построенныхъ мною въ Москвѣ, и въ трехъ рисункахъ—построенныхъ моею командою, которые люди и обучались у меня. Оныя книги—всего числомъ тринадцать представлены отъ меня—первыя шесть черезъ его сіятельство графа Ивана Петровича Салтыкова и при нихъ часть фасадическаго плана Москвы, а вторыя семь черезъ его высокопревосходительство—начальника моего по экспедиціи кремлевскаго строенія Петра Степановича Валуева, въ томъ числѣ одна—строенію вновь въ Кремлѣ и при Слободскомъ дворцѣ, которая представлена была блаженной памяти Государю Императору Павлу Первому и отъ него весьма одобрена. Всѣ сіи рисунки сдѣланы команды моей помощниками—дѣтьми моими—Василіемъ, Матвѣемъ и Павломъ Казаковыми и помощникомъ же Францемъ Кеснеромъ, подъ смотрѣніемъ моимъ, которое собраніе, какъ выше значитъ, въ семи книгахъ всеподданнѣйше подношу и, служа пятьдесятъ лѣтъ нынѣ, по угнетающей жизнь мою старости находя себя не въ силахъ продолжать священнаго для меня служенія Вашему Императорскому Величеству, дерзаю просить всемилостивѣйшаго увольненія отъ службы и высокомонаршаго и милосердаго воззрѣнія на оную и на неимущее мое состояніе, окруженное большимъ семействомъ, а особливо тремя дочерьми дѣвками».

14 октября 1801 года былъ слѣдующій высочайшій „указъ Сенату: Снисходя на всеподданнѣйшее прошеніе находящагося въ штатѣ экспедиціи кремлевскаго строенія архитектора статскаго совѣтника Матвѣя Казакова, по старости и болѣзнямъ его, всемилостивѣйше увольняемъ его отъ всѣхъ дѣлъ и въ уваженіе пятидесятилѣтней его ревностной службы, въ продолженіе коей на многихъ казенныхъ зданіяхъ показалъ онъ отличное въ художествѣ своемъ знаніе, приготовя немалое число искусныхъ архитекторовъ, жалуемъ его въ дѣйствительные статскіе совѣтники, повелѣвая получаемое имъ нынѣ жалованіе по двѣ тысячи по четыреста рублей на годъ производить ему въ пенсіонъ по смерть его, а по немъ и по смерть жены его изъ государственныхъ казначействъ“.

Упоминаемый Казаковымъ Пречистенскій дворецъ былъ устроенъ въ концѣ 1774 года, въ немъ прожила императрица Екатерина II 1775 г., вмѣстѣ съ великимъ княземъ Павломъ Петровичемъ и Великою Княгинею Наталіей Алексѣевной. Устройство новаго дворца было вызвано тѣмъ, что въ то время старый кремлевскій дворецъ перестраивался по извѣстному, не состоявшемуся впослѣдствіи, громадному проэкту архитектора Баженова, а Головинскій дворецъ незадолго передъ этимъ сгорѣлъ. Государыня приказала устроить новый дворецъ изъ двухъ домовъ князя Михаила Михайловича Голицына и князя Долгорукова, соединивъ ихъ деревянными пристройками. По словамъ Болотова, надъ сооруженіемъ дворца около тысячи рабочихъ работали день и ночь, несмотря на холодъ. Деревянныя постройки, въ которыхъ была устроена церковь, и соединенные дома князей Голицына и Долгорукова получили названіе Пречистенскаго дворца, потому что главный фасадъ выходилъ на Пречистенскую улицу (это мѣсто теперь противъ храма Христа Спасителя, гдѣ княжій Дворъ и домъ Сер. Мих. Голицына). Пречистенскій дворецъ существовалъ лишь до 1779 года, когда деревянныя его строенія были перенесены на Воробьевы горы и поставлены на старомъ каменномъ фунтаментѣ, сохранившемся еще отъ дворца временъ царя Алексѣя Михайловича.

Архіерейскій домъ, построенный Казаковымъ въ 1775—1776 г.г. для митрополита Платона, въ 1817 году былъ отобранъ въ Дворцовое Вѣдомство и получилъ названіе Николаевскаго дворца. Въ 1824 году надстроенъ третій этажъ этого дворца. Въ 1872 году дворецъ реставрированъ былъ архитекторомъ Шохинымъ.

Синодальнымъ домомъ Казаковъ называетъ зданіе, занимаемое въ настоящее время Синодальною (Патріаршей) Библіотекой и Московской Конторой Св. Синода.

„Большой домъ для присутственныхъ мѣстъ“ это находящееся въ Кремлѣ зданіе Московскихъ Судебныхъ Установленій. (Окружной Судъ, Межевая Канцелярія и проч.).

Домъ принадлежавшій нѣкогда первому московскому генералъ-губернатору графу Захару Григорьевичу Чернышеву (4 февраля 1782 г. до 29 августа 1874 г.), пріобрѣтенъ былъ казной въ 1784 г. для всегдашняго пребыванія Московскихъ генералъ-губернаторовъ (находится на Тверской улицѣ).

Домъ князя Безбородко, вспослѣдствіи Ново-

Слободской дворецъ (поднесенъ владѣльцемъ въ даръ императору Павлу), въ настоящее время служитъ помѣщеніемъ для Императорскаго Техническаго Училища (на Нѣмецкой улицѣ).

Лефортовскій дворецъ (на Коровьемъ бродѣ) построенъ въ 1798 году на мѣстѣ, гдѣ прежде былъ домъ извѣстнаго Лефорта.

Лобное мѣсто въ XVII вѣкѣ было кирпичное обнесенное деревянной рѣшеткой, затѣмъ надъ нимъ былъ устроенъ шатеръ или навѣсъ на столбахъ. Казаковъ въ 1786 г. обложилъ мѣсто бѣлымъ тесанымъ камнемъ и устроилъ его въ томъ видѣ, въ какомъ оно существуетъ въ настоящее время.

Монетный дворъ, упоминаемый Казаковымъ, въ настоящее время Домъ Присутственныхъ Мѣстъ (Губернское Правленіе и проч.) — у Воскресенскихъ воротъ.

„Губернскій замокъ близъ Бутырокъ" — въ настоящее время Центральная Пересыльная Тюрьма, находится на Долгоруковской улицѣ.

Александръ Успенскій.

Москва.
1904 года 14 декабря.

А. ФАНТЭНЪ-ЛЯТУРЪ.

Одинъ за другимъ исчезаютъ члены той славной и богатой талантами группы художниковъ, которые, въ эпоху второй имперіи появились на парижской художественной аренѣ, давъ тогда начало почти всѣмъ новымъ теченіямъ современнаго искусства. Послѣ умершихъ недавно Уистлера и Писсарро, теперь сошелъ въ могилу Фантэнъ-Лятуръ, одна изъ менѣе яркихъ, но самыхъ симпатичныхъ фигуръ французскаго художественнаго міра.

Анри Фантэнъ-Лятуръ (H. Fantin-Latour) родился въ 1836 г., сыномъ мало извѣстнаго художника-пастеллиста Теодора Фантэнъ-Лятуръ. Отецъ его былъ эльзасецъ, родомъ изъ французскаго въ то время Меца, мать—русская по происхожденію. Къ сожалѣнію, о послѣдней въ доступныхъ намъ біографіяхъ художника никакихъ болѣе подробныхъ данныхъ найти не удалось. Полурусское происхожденіе сильно отразилось на внѣшности Фантэна, и изъ его автопортретовъ—онъ нѣсколько разъ самъ себя писалъ—на насъ смотритъ довольно типичное лицо русскаго интеллигента съ мягкими очертаніями, немного мясистымъ носомъ и вдумчивыми глазами. Думается, что смѣсь славянской и германской крови наложила и на его творчество замѣтный отпечатокъ, и что тотъ мало французскій характеръ его таланта, бросающійся въ глаза при первомъ съ нимъ знакомствѣ, слѣдуетъ приписать ей.

Художественное образованіе молодой Фантэнъ получилъ прежде всего у отца, потомъ въ школѣ живописи Лекока въ Парижѣ, гдѣ единовременно съ нимъ обучались такіе художники, какъ Альфонсъ Легро, Казэнъ, Лерміттъ, и въ оффиціальной Ecole des Beaux-Arts, подъ руководствомъ знаменитаго Энгра. Память этого мастера безупречной красоты линіи онъ впослѣдствіи всегда высоко чтилъ, хотя самъ былъ гораздо больше живописцемъ, чѣмъ рисовальщикомъ и всю жизнь преклонялся передъ мастерами венеціанской и фламандской школы, которыхъ онъ въ юные годы очень усердно копировалъ въ Луврѣ. Извѣстная двойственность, какъ мы увидимъ, вообще была свойственна таланту Фантэна. Нѣкоторое время молодой художникъ работалъ въ мастерской Курбэ и, несомнѣнно, стремленія и пропаганда вождя нарождающейся реалистической школы вполнѣ отвѣчали одной сторонѣ его дарованія. Обыкновенно его и причисляютъ къ группѣ „реалистовъ", но такая классификація поверхностна и одностороння.

Фантэнъ-Лятуръ былъ менѣе всего человѣкомъ партіи, фанатикомъ исключительной теоріи. Это была, наоборотъ, натура сосредоточенная, немного замкнутая, глубоко искренняя, живущая преимущественно внутренней жизнью и отличающаяся удивительной простотой и скромностью. Всю жизнь онъ прожилъ въ сторонѣ отъ торжищъ тщеславія, никогда не гнался за славой, не рекламировалъ себя и среди широкой публики остался мало извѣстнымъ. Въ немъ не было захватывающаго художественнаго темперамента, но всегда звучала сердечная нота поэтическаго лиризма, выразившаяся и въ страстной любви къ музыкѣ, въ которой онъ часто искалъ вдохновенія для своихъ работъ. Не было въ немъ и той вѣчной борьбы

исканій, которая бываетъ удѣломъ геніальныхъ творцовъ, ибо онъ скорѣе принадлежалъ къ тому типу художниковъ, которые, разъ опредѣлившись въ избранной области, обыкновенно въ томъ-же направленіи гармонично развиваются и совершенствуются, рѣдко сворачивая съ своего пути.

О фазисахъ развитія таланта Фантэна поэтому почти говорить не приходится. Уже въ первыхъ его картинахъ, въ отвергнутыхъ жюри Салона 1859-го г. „Вышивальщикахъ" и въ выставленной въ знаменательномъ Salon des Refusés 1863 г. „Féérie", сквозили почти всѣ характерныя черты его творчества вообще. Въ этихъ двухъ женщинахъ, сидящихъ за пяльцами, уже видны были отличительныя качества будущаго портретиста и жанриста: стремленіе къ жизненной правдѣ и естественности, какое-то располагающее чувство интимности, любовное, симпатичное отношеніе къ человѣку вообще и даръ раскрытія его внутренняго облика. Въ „Фееріи"-же передъ зрителемъ предсталъ тотъ міръ возвышенныхъ грезъ и поэтическихъ видѣній, къ которому влекла художника лирическая струна его души, и которому, кромѣ нѣсколькихъ масляныхъ картинъ, посвященъ почти весь его литографскій oeuvre.

Своихъ вкусовъ и идеаловъ Фантэнъ не мѣнялъ. Несмотря на близкія, дружественныя отношенія съ Манэ и его кругомъ, онъ и въ самый разгаръ импрессіонистическаго движенія остался вѣренъ самому себѣ и не примкнулъ къ новымъ, чуждымъ его природѣ теченіямъ. Очень вѣроятно, что различіе путей въ концѣ концовъ отразилось и на личныхъ отношеніяхъ, и что Фантэнъ вообще понемногу отсталъ отъ бывшихъ товарищей. Впослѣдствіи, онъ жилъ довольно одиноко, но не переставалъ пользоваться большимъ почетомъ среди собратьевъ.

Вышеупомянутыя двѣ картины могутъ служить исходной точкой для распредѣленія всѣхъ его произведеній на двѣ параллельныя группы, опирающіяся, одна—на міръ дѣйствительности, другая—на область фантазіи. Къ первой, естественно, принадлежатъ портреты, которыхъ Фантэнъ написалъ очень много, и немногочисленныя жанровыя картины, носящія до извѣстной степени тоже портретный характеръ. Спеціальность художника здѣсь составляютъ групповые портреты знаменитыхъ современниковъ.

Самое извѣстное, но далеко не лучшее изъ этихъ полотенъ—это находящееся въ Люксембургскомъ музеѣ „Un Atélier aux Batignolles", гдѣ изображенъ Э. Манэ въ своей мастерской, окруженный Клодомъ Монэ, Золя, Ренуаромъ, Астрюкомъ и другими корифеями импрессіонизма. Въ другой картинѣ, названной „Coin de table", собранъ вокругъ стола синклитъ молодыхъ поэтовъ; здѣсь Верлэнъ, Жанъ Экаръ, рано умершій A. Rimband и... Каммилъ Пельтанъ, недавній морской министръ. Въ томъ-же родѣ въ „Hommage à Delacroix" среди почитателей великаго романтика увѣковѣчены Уистлеръ, Альфонсъ, Легро, Бодлэръ, а въ „Autour du piano"—тогда только начинающіе, а теперь извѣстные композиторы: Шабріе, В. д'Энди, П. Бенуа. По сюжету, быть можетъ, менѣе интересны, но въ чисто художественномъ отношеніи еще болѣе цѣнны групповые портреты простыхъ смертныхъ, какъ „Семейство Д.", „Граверъ Эдвардсъ съ супругой", прелестный женскій портретъ въ берлинской National Gallerie, отдѣльный портретъ Монэ и многіе другіе.

Всѣ эти полотна, а сюда относятся и жанры въ родѣ „Leçon de dessin" въ брюссельскомъ музеѣ, скомпанованы чрезвычайно просто, взяты широко, безъ лишнихъ подробностей. Во всѣхъ замѣтно усиленное желаніе производить впечатлѣніе интимности, сердечнаго тепла, дать возможно естественную, непринужденную группировку, избѣжать всякой рисовки, искусственныхъ позъ и напыщенной жестикуляціи. Всѣ написаны настоящимъ живописцемъ, ставящимъ выше всего гармоничность и мягкость общаго тона, и почти во всѣхъ преобладаютъ сѣроватыя спокойныя гаммы красокъ. Фигуры обыкновенно носятъ темные, будничные костюмы и лишь изрѣдка какой-нибудь второстепенный аксесуаръ, цвѣтной бантъ, яркіе фрукты или разноцвѣтный сосудъ вноситъ болѣе живое пятно въ благородный, по образцу старыхъ мастеровъ, колоритъ.

Вообще вліяніе старыхъ мастеровъ въ этомъ отношеніи довольно значительно въ произведеніяхъ Фантэна. Всѣ эти качества, свидѣтельствующія о тонкой художественной натурѣ автора, дѣйствуютъ очень подкупающе, нельзя, однако, отрицать, что отсутствіе декоративности и движенія, при большихъ размѣрахъ групповыхъ портретовъ, какъ напр. въ „Батиньольской ма-

стерской", иногда придаютъ картинѣ нѣкоторую фотографичность и скуку, еще усиливаемую однообразіемъ неживописныхъ, современныхъ мужскихъ костюмовъ. Меньше чувствуется этотъ недостатокъ тамъ, гдѣ женскій элементъ играетъ первую роль. Тутъ скромное даже платье все-таки болѣе благодарный матеріалъ для живописца, а атмосфера благородства, тихихъ и глубокихъ чувствъ, которой Фантэнъ окружаетъ свои женскія модели, то особенное выраженіе доброты и кротости, которое онъ любитъ придавать ихъ лицамъ, легко искупаютъ монотонность колорита и отдающую чуть-чуть фарфорностью живопись. Можетъ показаться страннымъ, что, не смотря на успѣхъ, художникъ, во второмъ періодѣ своей жизни, почти совсѣмъ забросилъ портретъ. Не слѣдуетъ-ли искать причины этого явленія въ томъ добровольномъ одиночествѣ, о которомъ выше была рѣчь?

Сопоставляя съ этими картинами другую сферу творчества Фантэна, на которую мы уже имѣли случай указать, и которая уже техникой отъ нихъ отличается, мы получимъ полное представленіе о его художественной индивидуальности, и намъ станетъ понятнымъ, отчего этотъ ученикъ Курбэ въ то-же время написалъ картину въ честь Делякруа. Если онъ въ произведеніяхъ, писанныхъ преимущественно масляными красками, является сыномъ своего времени и болѣе или менѣе заслуживаетъ кличку реалиста, то въ другой области, гдѣ въ большинствѣ случаевъ литографія замѣняетъ маслянную живопись, онъ скорѣе примыкаетъ къ предъидущему поколѣнію—романтикамъ. У Фантэна много съ ними было общаго; и его тянуло къ поэзіи полумрака, къ окутаннымъ дымкой лиризма образамъ фантазіи, съ ними онъ раздѣляетъ склонность къ почти женственной чувствительности, къ мистическому упоенію музыкой.

Большой любитель и знатокъ музыки, Фантэнъ былъ однимъ изъ немногихъ французовъ, по достоинству оцѣнившихъ Вагнера и Берліоза этихъ двухъ геніальныхъ новаторовъ и въ своихъ картинахъ и рисункахъ онъ неоднократно воплощалъ главные моменты изъ ихъ музыкальныхъ драмъ. Такими рисунками имъ, между прочимъ, украшены сочиненія Адольфа Жюльена, посвященныя Берліозу и Вагнеру. Фантэнъ восторгался Шуманомъ, Брамсомъ, Россини и Веберомъ и часто вдохновлялся ихъ твореніями. Иногда онъ бралъ сюжеты и изъ миѳологіи.

Выше уже было сказано, что лишь небольшое количество этихъ работъ исполнено масляными красками, громадное-же большинство рисовано на камнѣ. По примѣру многихъ великихъ художниковъ Фантэнъ, очевидно, считалъ технику масляной живописи, столь сочную, солидную и разнообразную, но вмѣстѣ съ тѣмъ и тяжеловѣсную, подходящей главнымъ образомъ для сюжетовъ реальныхъ, для области-же фантазіи предпочиталъ графику. Не удивительно, что какъ разъ литографія, такъ хорошо приспособленная къ передачѣ мягкости и нѣжности контура, воздушности свѣтотѣни и съ такой легкостью могущая слѣдовать за всѣми изгибами изобрѣтательнаго творчества, особенно его привлекала. Онъ началъ ею заниматься очень рано и уже въ 1862 г. выставилъ сцену изъ Тангейзера, исполненную этой техникой, а во второй половинѣ своей жизни почти исключительно къ ней только прибѣгалъ. Насчитываютъ до полутораста литографій Фантэнъ-Лятура, преимущественно одноцвѣтныхъ, и нѣкій Hédiard составилъ подробный ихъ перечень.

На эти литографіи не слѣдуетъ смотрѣть какъ на обычныя иллюстраціи оперныхъ сценъ, такъ какъ онѣ слишкомъ мало театральны и слишкомъ въ нихъ мало удѣлено вниманія декораціямъ, костюмамъ и прочей бутафоріи. Равнымъ образомъ онѣ имѣютъ очень мало общаго съ тѣми талантливыми, глубокомысленными, но, увы, такъ мало понятными офортами—ребусами, которые Максъ Клингеръ исполнилъ для симфоніи Брамса. Скорѣе всего, если такъ можно выразиться, рисунки этого рода у Фантэна составляютъ пластическую транскрипцію музыкальной темы, живописныя композиціи декоративнаго характера, навѣянныя какой-нибудь мелодіей, и старающіяся приближаться къ ней ритмичностью линій, гармоничностью аккордовъ свѣтотѣни. Часто художнику это удается и онѣ дѣйствительно въ зрителѣ производятъ впечатлѣніе родственное съ музыкой.

Художникъ въ нихъ всегда остается живописцемъ, не переходящимъ границъ своего искусства и пользующимся только средствами послѣдняго. Еще больше чѣмъ въ своихъ масляныхъ картинахъ, онъ избѣгаетъ здѣсь яркихъ красочныхъ эффектовъ, рѣзкой опредѣленности

формы, а, наоборотъ часто прибѣгаетъ къ излюбленному clair-obscur'у, будто фатой прикрывающему очертанія фигуръ и придающему имъ изящную таинственность видѣній. Въ фактурѣ здѣсь не рѣдко проскальзываютъ реминисценціи изъ полотенъ венеціанцевъ и фламандца Рубенса, а нѣкоторыя композіи указываютъ на связь съ искусствомъ рококо, слегка напоминая серебристость тона и граціозность пасторалей Ватто. Но попадаются и такія литографіи—составляющія однако лишь исключенія—гдѣ вліяніе старыхъ мастеровъ сказывается въ излишней доли академичности, расхолаживающей современнаго зрителя.

На горизонтѣ современнаго искусства Фантэнъ-Лятуръ не былъ звѣздой первой величины, а въ живописи XIX столѣтія онъ не сказалъ новаго слова. Но, несомнѣнно, это былъ прекрасный художникъ, одно изъ цѣнныхъ звеньевъ, связывающихъ традиціи великаго прошлаго съ требованіями нашихъ временъ, какія могутъ появляться лишь въ странахъ съ высокой художественной культурой. Его произведенія не принадлежатъ къ числу вещей, останавливающихъ въ музеяхъ празднаго посѣтителя, обозначенныхъ звѣздочкой въ путеводителяхъ, но всѣ, кто въ искусствѣ, кромѣ проявленія пылкаго темперамента и сильныхъ эффектовъ, цѣнитъ простоту и гармонію, кто въ картинѣ ищетъ искреннее выраженіе чувства, отблескъ того общечеловѣческаго, вѣчнаго, что можетъ проглядывать даже сквозь устарѣлую технику ,— тѣ не пройдутъ равнодушно мимо твореній Фантэнъ-Лятура. Для нихъ его портреты, полные психологическаго интереса, его пріятные жанры, изящные и нѣжные цвѣты, поэтичныя и декоративныя литографіи всегда были и будутъ источникомъ художественнаго наслажденія, ибо въ нихъ отражается большой мастеръ, симпатичный, искренній человѣкъ и душа благороднаго служителя красоты.

П. Эттингеръ.

НѢМЦЫ О РУССКИХЪ ХУДОЖНИКАХЪ.

Недавно вышелъ въ Дармштадтѣ новый журналъ „Дитя и искусство“ („Kind und Kunst“), издающійся Александромъ Кохомъ изъ Дармштадта.

Обращаетъ на себя вниманіе статейка Іоганны Капольдъ изъ Карлсруэ: „Русскія иллюстрированныя дѣтскія и народныя сказки“. Эта статья снабжена нѣсколькими иллюстраціями Малютина и Билибина.

Вотъ, вкратцѣ, ея содержаніе:

„Кажется очень страннымъ, что русскій народъ только теперь понемногу приходитъ къ сознанію, какимъ сокровищемъ онъ обладаетъ въ сказкахъ. Долгое время онѣ были совсѣмъ неизвѣстны, и истинно народнымъ достояніемъ онѣ сдѣлались только благодаря Пушкину“.

Но что такое для дѣтей сказки безъ иллюстрацій, безъ картинъ? До сихъ поръ довольствовались подражаніями заграничнымъ образцамъ или до нельзя безвкусными произведеніями. Стоитъ упомянуть только объ иллюстрированномъ изданіи русскихъ сказокъ Германа Гоппе (1875) или указать на псевдо-русскія картины, вошедш я въ „Сѣверное Сіяніе“ и „Художественные Листки“.

Первый, попробовавшій создать настоящихъ русскихъ сказочныхъ героевъ былъ Викторъ Васнецовъ. Но какъ недовѣрчиво отнеслись къ его попыткѣ! Его „Иванъ-Царевичъ“ возбудилъ всеобщее негодованіе, такъ какъ обществу было скучно видѣть эти, всѣмъ давно извѣстные, народные типы, одежды и ландшафты. Затѣмъ въ томъ-же направленіи работали Е. Полѣнова, Коровинъ и Малютинъ. Но и къ нимъ большинство петербургской интеллигенціи относится со снисходительной ироніей (которой, впрочемъ, она всегда отличается). Она, наоборотъ, восхищается тѣми, кто холодно и фальшиво изображаетъ все народное. Эти послѣдніе обладаютъ прекрасной техникой, но имъ недостаетъ внутренняго содержанія. Благодаря Тону, Монигетти, Зауервейде, Тимму и Шарлеманю, подъ вліяніемъ итальянско-русско-византійскаго стиля, развился въ Россіи „новый Русскій стиль“, несчастнѣйшая выдумка, представленная обществу подъ именемъ „національнаго

искусства". Вдалекѣ отъ этой псевдо-русской группы стояли В. Шварцъ, В. Суриковъ, Викторъ и Аполлинарій Васнецовы и вновь образовавшійся кружокъ молодыхъ художниковъ, къ которымъ критика очень и очень невнимательно отнеслась. Къ ней принадлежатъ Е. Полѣнова, Коровинъ, Малютинъ, Врубель, Головинъ, Рерихъ и Билибинъ.

Чтобы уяснить себѣ ихъ достоинства, надо указать на глубокую разницу между ними и ложно-націоналистами. Эти послѣдніе, академики и натуралисты, видѣли только внѣшнее различіе между жизнью древне-русской и современной. Между тѣмъ молодые художники старались найти въ древнихъ временахъ стремленіе къ идеальному, вѣчному. Историческія явленія принимали въ ихъ фантазіи новую окраску и они старались воплотить въ дѣйствительность свою мечту. Тѣмъ-же путемъ, невольно, шелъ и народъ. Онъ создалъ себѣ новыя иллюзіи, хотя и въ иной формѣ, и иными средствами — эти иллюзіи окрѣпли и сдѣлались дѣйствительнѣе самой дѣйствительности. Когда мы стоимъ передъ „Стрѣльцами" (Суриковъ), „Боярыней Морозовой (его-же), „Богатырями" (Васнецова), „Старой Москвой" (Васнецова), — мы не знаемъ, гдѣ кончается исторія и гдѣ начинается сказка. Тутъ нѣтъ мертвой реставраціи древнихъ временъ, — нѣтъ, это свѣжая, бьющая жизнь, это современное представленіе о давно прошедшемъ, изображенное людьми, которые горячо любятъ свою родину и понимаютъ народную поэзію.

Представителемъ этой группы является В. Васнецовъ. Около него въ серединѣ восьмидесятыхъ годовъ образовался кружокъ, воодушевляемый желаніемъ придать русской живописи, архитектурѣ, мозаикѣ и т. д. настоящій русскій національный характеръ.

Но почва была слишкомъ неподготовлена и нельзя обвинять молодыхъ художниковъ за то, что въ порывѣ возбужденнаго творчества они часто слишкомъ горячо и необдуманно поступали и, конечно, впадали въ ошибки.

Сравнительно только небольшое число настоящихъ талантовъ утвердило права на существованіе этого новаго направленія. Какъ всегда многіе обманули всеобщія ожиданія, многіе избрали иныя цѣли, многіе совсѣмъ сошли съ этого пути. Но наибольшая заслуга въ пробужденіи русскаго національнаго чувства въ искусствѣ, а главное въ поощреніи иллюстраціи для дѣтскихъ сказокъ, принадлежитъ Е. Полѣновой.

Е. Полѣнова познакомилась со сказками прямо черезъ народъ, заслушиваясь разсказовъ крестьянскихъ дѣтей и стариковъ. Она долго добивалась въ чемъ ихъ художественная своеобразность и послѣ долгихъ трудовъ ей удалось найти и выразить ее въ различныхъ областяхъ искусства. Все, что она создала—умно, оригинально и полно вкуса Ея глубокохудожественная натура нашла вѣрные образы для „Жаръ-Птицы", „Войны Грибовъ", „Избушки на курьихъ ножкахъ". Эти картины граціозны, поэтичны, но показываютъ все-таки нѣкоторую робость, совершенно исчезающую въ ея послѣднихъ произведеніяхъ: „Какъ котъ лису перехитрилъ", „Почему у медвѣдя короткій хвостъ" и т. д. Она нашла новые неожиданные эффекты, полные самаго фантастическаго юмора, соединенные съ прекраснымъ веселымъ изображеніемъ русскаго ландшафта. Полѣнова умерла въ 1898 г., слишкомъ рано для искусства, а въ особенности для ея спеціальности. До нея никто не занимался иллюстраціями для дѣтскихъ сказокъ. Она сумѣла представить дѣйствительность волшебной, она указала на тысячи неподозрѣваемыхъ красотъ въ окружающемъ.

Родствененъ ей С. Малютинъ, талантъ, развившійся вполнѣ самостоятельно. Малютинъ увлекается иногда бездѣльными порывами своей фантазіи, но умѣетъ нѣсколькими штрихами передать самое сложное представленіе. Его иллюстраціи страдаютъ въ отношеніи техники, но полны очаровательной наивности. Напримѣръ—изображеніе коронаціоннаго поѣзда царицы изъ Пушкинской сказки „О Царѣ Салтанѣ". Художникъ рисуетъ не только поѣздъ, но и городъ, и звонаря, трезвонящаго на колокольнѣ, и церемонію подношенія хлѣба соли—передъ нами иллюзія торжества и ликованія.

Талантъ московскаго художника Головина менѣе оригиналенъ, но болѣе утонченъ.

Гораздо болѣе фантастиченъ Врубель. Этотъ талантливый художникъ часто подвергается насмѣшкамъ за свои слишкомъ оригинальныя, иногда грубоватыя иллюстраціи. Скромнѣе и проще Рерихъ и Билибинъ, петербуржцы по рожденію.

Рерихъ съ любовью погружается въ старыя

сѣрыя языческія времена древней Руси, когда еще жили были скандинавскія саги. Его картины строги, замкнуты въ себѣ, написаны мрачными красками съ монотоннымъ оттѣнкомъ меланхоліи.

Въ противоположность ему Билибинъ любитъ глубокія, свѣтящіяся краски. Онъ обладаетъ геніальной фантазіей и соединяетъ въ своихъ картинахъ простоту съ серьезностью.

Нельзя не признать, что нѣмецкій авторъ, даетъ довольно вѣрное освѣщеніе положенію дѣла. Въ его сужденіяхъ гораздо больше добросовѣстности, чѣмъ во многочисленныхъ отзывахъ нашихъ доморощенныхъ критиковъ...

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES PEINTRES LYONNAIS.

Нынѣшней осенью городъ Ліонъ устроилъ ретроспективную выставку произведеній ліонскихъ художниковъ, представившую своеобразный, художественный интересъ и не лишенную серьезнаго значенія.

Симпатичной и сразу располагающей чертой этой провинціальной выставки было умѣлое и толковое ея устройство, о чемъ, между прочимъ, свидѣтельствуетъ обширный, научно составленный, каталогъ и полное отсутствіе кичливаго локальнаго шовинизма, столь частаго въ подобныхъ случаяхъ. Организаторы, имѣя возможность блеснуть коллекціями картинъ такихъ знаменитыхъ уроженцевъ Ліона, какъ Куазевоксъ, Ипполитъ Фляндрэнъ, Пювисъ, Месоннье и Карьесъ, все-таки отказались отъ этихъ легкихъ лавровъ и благоразумно съузили рамки выставки. Исходя изъ вѣрнаго убѣжденія, что въ концѣ концовъ эти мастера, кромѣ происхожденія, не имѣютъ ничего общаго съ Ліономъ и что изучать ихъ oeuvre можно въ столичныхъ музеяхъ, комитетъ предпочелъ сосредоточиться на менѣе или совсѣмъ мало извѣстныхъ, но далеко не всегда второстепенныхъ художникахъ, жившихъ подолгу и творившихъ въ Ліонѣ, въ которыхъ до извѣстной степени должны были отражаться особенности и индивидуальный характеръ города. Если еще прибавить, что владѣльцами большинства экспонатовъ явились жители Ліона или ближайшихъ мѣстностей департамента, то естественно должна была получиться и дѣйствительно получилась своего рода картина областной художественной культуры, заключающая въ себѣ не мало новаго и цѣннаго для историка и любителя искусства.

Для полноты и цѣльности этой картины вышеупомянутые знаменитые Ліонцы, конечно, не могли совершенно отсутствовать, но они были представлены лишь единичными произведеніями. Равнымъ образомъ нельзя было совсѣмъ обойти двухъ примитивовъ, которыми справедливо гордится Ліонъ,—Жана Перреаль (1455—1525), носившаго тоже имя Jehan de Paris, и происходившаго изъ Голландіи, но поселившагося въ Ліонѣ Corneille de Lyon (?—1575). Первый фигурировалъ на выставкѣ прелестнымъ „Вѣнчаніемъ Св. Екатерины“, любезно предоставленнымъ берлинскимъ владѣльцемъ картины; (замѣтимъ кстати, что Перреаль теперь отожествляется съ такъ называемымъ „maître de Moulins“), второй—характернымъ женскимъ портретомъ, въ которомъ замѣтно вліяніе Франсуа Клуэ, учителя Корнейля.

Гораздо болѣе многочисленны были произведенія послѣдующихъ эпохъ. Начавшійся въ XVII и довершенный въ XVIII столѣтіи разцвѣтъ всѣхъ отраслей декоративныхъ искусствъ во Франціи сказался и въ Ліонѣ цѣлымъ рядомъ мѣстныхъ мастеровъ. Согласно программѣ выставки, пришлось ограничиться лишь живописцами. Изъ нихъ большинство въ свое время занимало оффиціальную должность „peintre de la Ville“ и состояло профессорами въ мѣстной художественной школѣ. Собрано было много хорошихъ полотенъ, акварелей и рисунковъ. Blanchet (1617—1689), Nonnotte (1707—1785), J. Pielement (1728—1808), шведа P. Cogell (1707—85), навязаннаго Ліону королевой Маріей Антуанеттой, A. Besjon (1754—1848), портретиста de la Pierre, бывшаго при Екатеринѣ II въ С.-Петербургѣ, M. Grobon (1770—1853) etc. Всѣ эти художники были настоящими дѣтьми своего времени, ничуть не спеціализировались въ отдѣльныхъ отрасляхъ искусства, писали портреты, религіозные сюжеты, декоративные панно и часто дѣлали эскизы для шелковыхъ тканей, производствомъ которыхъ такъ славится Ліонъ. Среди нихъ, быть можетъ, не было выдающихся