EXPOSITION INTER-
NATIONALE DES BEAUX
ARTS ORGANISÉE
PAR LA REVUE
„LE MONDE ARTISTE“.

МЕЖДУНАРОДНАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ВЫСТАВКА КАРТИНЪ
ЖУРНАЛА
„МІРЪ ИСКУССТВА“.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 6, 1899 г.

Каталогъ международной выставки журнала »Міръ Искусства«.
Хроника. П. М. Третьяковъ. **И. О.** — „Антигона“ Софокла въ Москвѣ. (Корреспонденція »Міра Искуства«) **Кн. А. И. Урусова.** — Бесѣды художника: 1) Объ импрессіонизмѣ. **Александра Бенуа.** — Академіи и техника живописи. **Франца Ленбаха.** — Академіи Художествъ. **Германа Гельфериха.** — Выставки въ рисовальныхъ школахъ. **С. Ноаковскаго.** — По поводу историческаго концерта. **N.** — Замѣтки.
Иллюстраціи. 24 снимка съ произведеній художниковъ, принимавшихъ участіе въ выставкѣ журнала »Міръ Искусства«: **И. Рѣпина; В. Сѣрова; Е. Аманъ-Жанъ; Л. Дилля; А. Эдельфельта; И. Даньянъ-Бувере; П. Пювисъ-де-Шаванна; Ш. Дегаза; Д. Больдини; А. Головина; Ж. Казена; Л. Фредерика; Ф. Таулоу; А. Бенара; И. Левитана; Я. Ціонглинскаго; Ф. Ленбаха.**

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

№ 6

МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА КАРТИНЪ ЖУРНАЛА „МІРЪ ИСКУССТВА“.

EXPOSITION INTERNATIONALE DES BEAUX ARTS ORGANISÉE PAR LA REVUE „LE MONDE ARTISTE“.

Аманъ-Жанъ. Aman-Jean. Франція.

1. Декоративный портретъ.
2. Портретъ (пастель).
3. Портретъ г-жи А. Ж.
4. Пейзажъ.
5. Пейзажъ.
6. Пейзажъ.

Анкетэнъ. Anquetin. Франція.

7. Скачки въ Auteuil.
8. Лошади (пастель).
9. Проектъ театральнаго занавѣса (рис.).
10. Пейзажъ.
11. Пейзажъ.

Бакстъ, Л. Bakst, L. Петербургъ.

12. Портретъ А. Бенуа (пастель).
13. Дѣвушка въ шляпѣ.

Бартельсъ, Г. Bartels, H. Германія.

14. Атака миноносокъ.
15. Шутка.
16. У огня.

Бёклинъ, А. Boeklin, A. Швейцарія.

17. Центавръ.
(Соб. Г. Аргольда въ Берлинѣ).

Бенаръ, А. Besnard, A. Франція.

18. Портретъ актрисы.
19. Портретъ Г-жи Б.
20. Семья художника.
21. Улица на востокѣ.
22. Рыбачки (акв.).

Бенуа, Алекс. Benois, Alex. Россія.

23. Маскарадъ.
24. Персей.

Бертсонъ, А. Baertson, A. Бельгія.

25. Вечеръ на Шельдѣ.

Бланшъ Ж. Blanche, J. Франція.

26. Художникъ Таулоу и его семья.
27. Five o'clock.
28. Китти.
29. Письмо.
30. Этюдъ дѣвочки.
31. Портретъ художника О. Бёрдслей.
32. Дѣвочка съ цвѣтами.
(Соб. А. Н. Ратькова-Рожнова).
33. Этюдъ.
(Соб. А. Н. Ратькова-Рожнова).

Блентъ, А. Blunt, A. Англія.

34—35. 2 рисунка по шелку.
36. Занавѣсъ.

Бломстедтъ, В. Blomstedt, V. Финляндія.

37. Стрѣлокъ.
38. Пожаръ на островѣ.
39. Пейзажъ.

Больдини, Д. Boldini, G. Италія.

40. Портретъ Уистлера.
41. Портретъ Кн. Понятовской.
42. Портретъ Г-жи П.
43. Прогулка.
44. Два друга.

Боткинъ, Ф. Botkine, Th. Россія.

45. Портретъ.
46. Головка.
47. Портретъ.

Брэнгвинъ, Ж. Brangwyn, J. Англія.

48. Музыканты.
49. Разсказъ.
50. Пирожникъ.

Бутэ-де-Монвель. Bouthet de Monvel. Франція.

51—53. 3 этюда дѣтей.
(Соб. кн. М. К. Тенишевой).

Васнецовъ, А. Wassnetzow, A. Россія.

54. Что дремучій лѣсъ призадумался?
Грустью темною затуманился?
Съ непокрытой головой въ бою
Ты стоишь поникъ и не ратуешь

Съ мимолетною тучей-бурею?
Густолиственный твой зеленый шлемъ
Буйный вихрь сорвалъ и развѣялъ въ прахъ.

55. Парижъ.
56. Ранній снѣгъ.
57. Эффектъ заката въ Венеціи.
58. Villa Borghese.
59. Villa Borghese.

Галлѐнъ, A. Gallen, A. Финляндія.

60. Полярная ночь (акв.).
61. Зимній этюдъ.
62. Зимній этюдъ.
63. Зимній этюдъ.
64. Месть Юкагайнена. (Калевала). Проектъ фрески.
65. Отцеубійца. (Финская народная пѣсня). Проектъ фрески.
66. Портретъ.
67. Голова крестьянки.
68. Музыка воды.

Головинъ, A. Golovine, A. Россія.

69. Отрокъ Варѳоломей.
70. Монастырь.
71. Рождественскій сонъ.

Германъ, Г. Hermann, H. Германія.

72. Новый соборъ въ Берлинѣ.
73. Ноябрьскій день.
74. Мостъ въ Берлинѣ.
75. Рынокъ въ Амстердамѣ.

Даньянъ-Бувере. Dagnan-Bouveret. Франція.

76. Голова бретонки.
77. Голова старухи.
78. Этюдъ мальчика.
79. Голова дѣвушки.

Дегазъ, Ш. Degas, Ch. Франція

80. Жокеи.
81. Возвращеніе со скачекъ.
82. Лошади.
83. Репетиція танцевъ. (Соб. г. Галлимара въ Парижѣ).
84. Прачка.
85. Танцовщицы (этюдъ) пастель.
86. У окна.
87. Передъ танцами.

Джонстонъ, Г. Johnston, Humphreys. Англія.

88. Портретъ моей матери.
89. Портретъ Г-жи Л.
90. Марина.
91. Мостъ въ Толедо.

Диль, Л. Dill, L. Германія.

92. Стоги сѣна. (Соб. С. П. Дягилева).
93. Послѣ дождя.
94. Туманъ на рѣкѣ.
95. Сумерки.
96. Пейзажъ.
97. Пейзажъ.

Ернефельтъ, Е. Järnefelt, E. Финляндія.

98. Море зимой. (Соб. Г. Вестерлунда).
99. Портретъ Г-на Пальмена. (Соб. Гельсингфорскаго университета).
100. Дѣтскій портретъ.
101. Около могилы.

Казенъ, Ж. Kazin, J. Франція.

102. Мельница въ Голландіи.
103. Пейзажъ.
104. На морскомъ берегу.
105. Деревенская улица.
106. Соборъ въ Аббвиллѣ.

Карріеръ, Г. Carrière, E. Франція.

107. Мать съ дѣтьми.
108. Этюдъ.
109. Улыбка.
(Соб. Г. Галлимара въ Парижѣ).

Кондеръ, Ш. Conder, Ch. Англія.

110—114. 5 вѣеровъ.
115—117. 3 рисунка по шелку.

Коровинъ, К. Korovine, C. Россія.

118. Портретъ. (Соб. г. М.).
119. Лѣсной пейзажъ. (Соб. С. С. Мамонтова).
120. У окна. (Соб. С. Т. Морозова).

Лагардъ, П. Lagarde, P. Франція.

121. Во время войны.
122. Фламинго.
123. Мостъ.
124. Наводненіе.
125. Послѣ грозы.

Латушъ, Г. La-Touche, G. Франція.

126. Покупки.
127. Молодая бретонка.
128. Лунный свѣтъ.
129. Портретъ Пювисъ-де-Шаванна.
130. Тайная вечеря.

Ленбахъ, Фр. Lenbach, F. Германія.

131. Портретъ Бисмарка.
132. Портретъ дѣвочки.

Левитанъ, И. Lévitan, J. Москва.

133. Сумерки.
134. Осень. (Въ первоначальномъ видѣ была выставлена на передвижной выставкѣ въ Спб.).
135. Морской берегъ.
137. Альпы.
137. Закатъ (пастель).
138. Тишина
139. Замокъ.
140. Осень.
141. Вечеръ.

Лерминтъ, Л. Lhermitte, L. Франція.

142. Жатва.
(Соб. П. Д. Боткина въ Москвѣ).
143. Мать съ ребенкомъ.
(Соб. П. Д. Боткина въ Москвѣ).
144. Дѣти. (Соб. кн. М. К. Тенишевой).

Либерманъ, М. Liebermann, M. Германія.

145. Дѣвушки въ аллеѣ.
146. Дождливый день.
147. Улица въ Голландіи.
148. Отдыхъ.
149. Этюдъ дѣвочки.
150. Этюдъ.
151. Этюдъ.

Малявинъ, Ф. Maliavine, Ph. Петербургъ.

152. Портретъ Ники.
153. Портретъ Г-жи П.
154. Женщина въ красномъ.

Малютинъ, С. Malioutine, S. Москва.

155. Нашествіе татаръ.

Менаръ, Р. Ménard, R. Франція.

156. Марина.
157. Приближеніе ночи.
158. Дождь на морѣ.
159. Вечеръ.
160. Эскизъ панно.

Монэ, К. Monet, Cl. Франція.

161. Солнечный день.
162. Зимній пейзажъ.

Моро, Гюставъ. Moreau, Gustave. † 1898. Франція.

163. Источникъ.
(Соб. П. Д. Боткина въ Москвѣ).

Нестеровъ, М. Néstérow, M. Кіевъ.

164. »Вѣра, Надежда, Любовь и Софія«. (Соб. В. В. фонъ-Меккъ въ Москвѣ).
165. »Св Георгій«.
(Соб. В. В. фонъ-Мекъ въ Москвѣ).
166. »Адамъ и Ева«.
167. »Благословеніе Дмитрія Донскаго«.
168—169. 2 вышивки шелкомъ съ карт. М. Нестерова раб. Е. Праховой.

Полѣновъ, Б. Polénow, B. Москва.

Мозаика изъ рѣчныхъ камней.

170. Фризъ.
171. Озеро.
172. Вечеръ.
173. Горѣлые пни.
174. Костеръ.

Полѣнова, Е. Polenow, H. † 1898. Россія.

175. Звѣрь (сказка)
176. Эскизъ (свѣчи)
177. Вѣтеръ воетъ (эскизъ).
178. Этюдъ.
179. Жаръ птица. } Эскизы.
180. Папоротникъ. }
181—182. 2 Панно для столовой Г-жи Якунчиковой. Работаны совмѣстно съ А. Головинымъ.
183. Путникъ.
184. Видѣніе.
185. Смерть Бориса
186. »Масляница«.
187. Жаръ птица (эскизъ).
188—201. 15 проектовъ орнаментовъ.
202—221. Русскія сказки.

Переплетчиковъ, В. Pérépletschikow. B. Москва.

222. Сумерки.

Пювисъ-де-Шаваннъ, П. Puvis-de-Chavannes P. † 1899. Франція.

223. Зима. (Эскизъ къ живописи въ Парижской ратушѣ).
224. Рѣка. } Эскизы къ панно въ Аміенскомъ музеѣ.
225. Винодѣлье. }

Раффаэлли, И. Raffaelli, J. Франція.

226. Площадь согласія.
227. Соборъ Парижской Богоматери.
228. Берегъ Сены.
229. Снѣгъ.
230. Выздоравливающая.
231. Въ дорогѣ. } оригинальные цвѣтные офорты (изданы въ весьма ограниченномъ количествѣ экземпляровъ).
232. У воды.
233. Инвалиды.
234. Аллея.
235. Переѣздъ.
236. Купанье собакъ.

Ривіеръ, Г. Rivière, H. Франція.

237—242. 6 бретонскихъ пейзажей (Цвѣтныя деревянныя гравюры).
243—245. 3 пейзажа (Хромолитографія)

Ренуаръ. Renoir. Франція.

246. Портретъ дѣвочки.
246а. Ложа въ театрѣ.

Рущицъ, Ф. Rouchtiz, F. Петербургъ.

247. Осенью.
248. Вечеръ.
249. Весенній этюдъ.

Рѣпинъ, И. Répine, I. Петербургъ.

250. Портретъ Кн. С. Волконскаго.

Сванъ, И. Swan, I. Англія.

251. Жажда.
252. Сирены.

Симонъ, Л. Simon, L. Парижъ.

253. Мать и дочь.
254. Деревенскій балъ.
255. Бретонка.
256. Этюдъ дѣвочки.
257. Торговка яблоками.
258. Дѣти.
259. Бретонка.

Сомовъ, К. Somoff, С. Петербургъ.

260. Въ былыя времена.
261. Подъ дубами.
262. Версаль, осень.
263. Аллея, осень.
264. Въ лѣсу (соб. Кн. Тенишевой).

Сѣровъ, В. Sérow, V. Москва.

265. Портретъ Кн. Т.
266. Портретъ г-жи М.
267. Портретъ Кн. П. Трубецкаго (паст.).
268. Пейзажъ (акв.).
269—271. Въ деревнѣ (паст.).

Таулоу, Ф. Thaulow, F. Норвегія.

272. Свѣтлый день.
(Соб. И. С. Остроухова въ Москвѣ).
273. Зимній пэйзажъ.
274. Прибой.

Кн. П. Трубецкой. Pr. P. Troubetzkoy Москва.

275. Извозчикъ.
276. Корова.
277. Собака.
278. Верблюдъ.
278а. Портретъ Кн. Г.

Уистлеръ Джемсъ Мэкъ Нейль. Whistler James Mac Neil. Англія.

279. Дѣвочка въ голубомъ.
(Соб. Г. Эйнемана въ Лондонѣ).
280. Марина (Соб. Г. Галлимара въ Парижѣ).

Форэнъ. Forain. Франція.

281. Въ фойэ театра.
(Соб. С. И. Щукина въ Москвѣ).
282. Жокей.
(Соб. С. И. Щукина въ Москвѣ).

Фредерикъ, Леонъ. Frédéric, Leon. Бельгія.

283. Природа (5 панно).
284. Три сестры.
285—304. Трудъ (рис. углемъ).
(соб. Кн. Тенишевой).

Ціонглинскій, Я. Czionglinsky, J. Петербургъ.

305. Путешествіе по Марокко (18 этюдовъ).

Кн. Щербатовъ, С. Pr. Cherbatow, M. Петербургъ.

306. Голова старика.
307. Красная гостинная.

Эдельфельтъ, А. Edelfelt, A. Финляндія.

308. Финскіе рыбаки.
309. Портретъ г-жи Е. Л.
310. Видъ города Гостаръ.
311. Пейзажъ.
(Соб. А. Н. Ратькова-Рожнова въ Петербургѣ).

Энкель, М. Enckell, M. Финляндія.

312. Концертъ.
313. Пэйзажъ.
314. Уснувшій мальчикъ.

Якунчикова, М. Jakountchikow, M. Россія.

315. Изъ окна стараго дома.
316. Чахлы.
317. Церковь старой усадьбы.
418. Монастырскія ворота.
319. Игрушечный пэйзажъ.
320. Рябина.
321. Елочка съ осиной.
322. Зимній садъ.

Художественно-промышленныя произведенія.

Витрина съ ювелирными издѣліями г. Лаликъ. Lalique. Парижъ.

Витрина съ вазами производства г. Тиффани. Tiffani. Нью-Іоркъ.

Витрина. съ вещами Тиффани, Жакена и Галлэ.

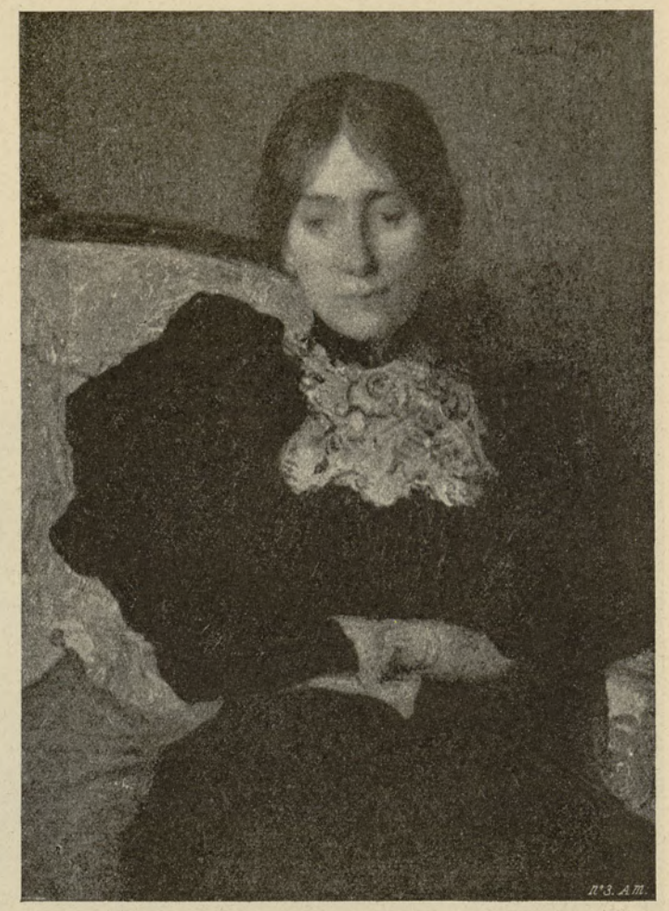
Гончарныя издѣлія завода »Абрамцево« С. И. Мамонтова.

Вышивки по рисункамъ Н. Давыдовой, Е. Полѣновой и др.

И. Рѣпинъ. Петербургъ.
Портретъ Кн. С. М. Волконскаго.
E. Répine. St. Pétersbourg.
Portrait.

В. Сѣровъ. Москва.
Пейзажъ.
W. Séroff. Moscou.
Paysage.

Е. АманЪ ЖанЪ. Франція.
ПортретЪ.
E. Aman Jean. France.
Portrait.



Л. ДиллЪ. Германія.
Стоги.
L. Dill. Allemagne.
Meules de foin.

А. Эдельфельтъ. Финляндія.
Рыбаки.
A. Edelfelt. Finlande.
Les pêcheurs.

И. ДаньянЪ бувере.
Франція.
Голова бретонки.
I. Dagnan Bouveret.
France.
Bretonne.

П. Пювисъ де Шаваннъ.
Франція. — Зима.
P. Puvis de Chavannes.
France. — Hiver.

П. Пювисъ де Шаваннъ.
Франція. — Рѣка.
P. Puvis de Chavannes.
France. — La rivière.

Ш. Дегазъ. Франція.
На скачкахъ.
Ch. Degas. France.
Une voiture aux courses.

Ш. Дегазъ. Франція.
Прачка.
Ch. Degas. France.
La repasseuse.

Ш. Дегазъ. Франція.
Жокеи.
Ch. Degas. France.
Jockeys au champ de courses.

Д. болѣдини. Италія.
Портретъ.
G. Boldini. Italie.
Portrait.

А. Головинъ. Москва.
Отрокъ Варѳоломей.
A. Golovine. Moscou.
Jeunesse de St. Serge.

Ж. Казенъ. Франція.
Мельница.
J. Cazin. France.
Moulin en Hollande.

Леонъ Фредерикъ. Бельгія.
Природа.
Léon Frédéric. Belgique.
La nature.

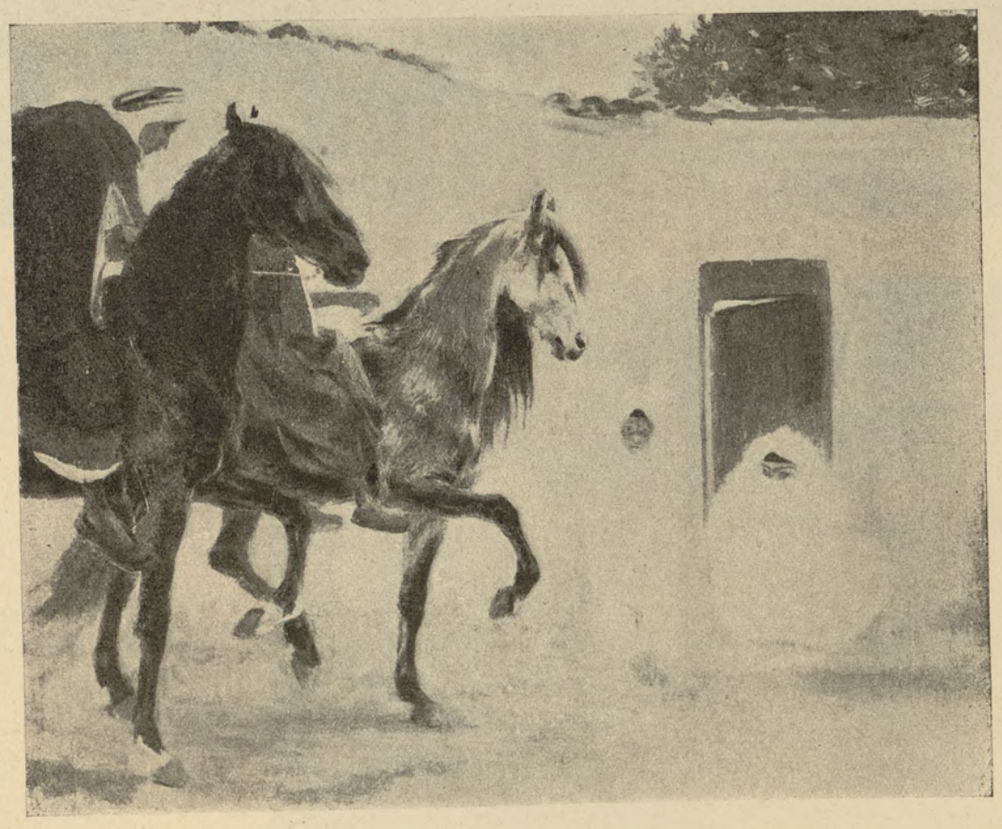
Леонъ Фредерикъ. Бельгія.
Жатва.
Léon Frédéric. Belgique.
Le moisson.

Леонъ Фредерикъ. Бельгія.
Семья.
Léon Frédéric. Belgique.
La famille.

В. Сѣровъ. Москва.
Портретъ.
W. Séroff. Moscou.
Portrait.

Ф. Таулоу.
Норвегія.
Пейзажъ.
F. Thaulow.
Norwège.
Paysage.

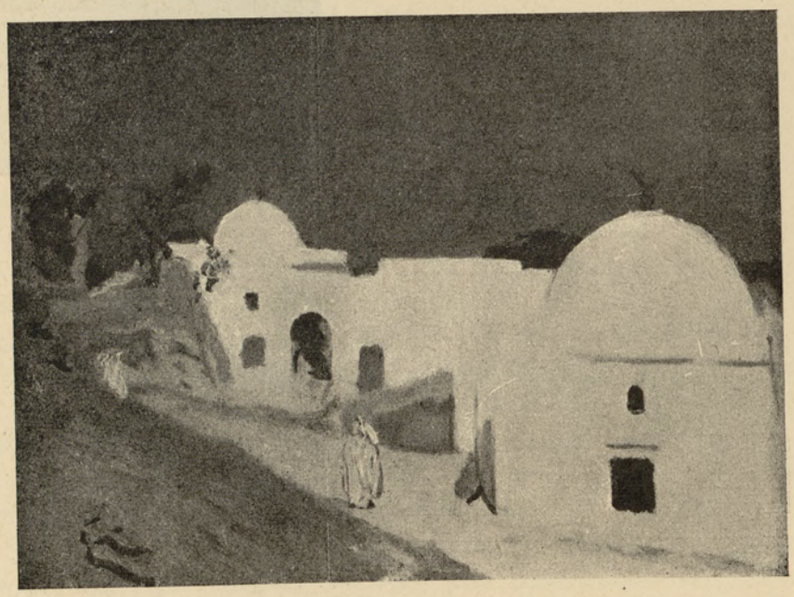
А. бенаръ.
Франція.
Улица на
востокѣ.
A. Besnard.
France.
Une rue
d'orient.



И. ЛевитанЪ. Россія.
Сумерки.
I. Lévitan. Russie.
Le Crépuscule.

Ф. МалявинЪ. Россія.
ПортретЪ Ники.
Ph. Maliavine. Russie.
Portrait.

Я. Ціонглинскій. Россія.
ЭтюдЪ.
J. Czionglinski. Russie.
Etude.



Ф. Ленбахъ. Германія.
Портретъ дѣвочки.
F. Lenbach. Allemagne.
Portrait d'une petite fille.

Художественная Хроника

Павелъ Михайловичъ Третьяковъ.

(† 4 Декабря 1898 г.).

Утромъ 4 декабря скончался въ Москвѣ великій собиратель художества русскаго Павелъ Михайловичъ Третьяковъ. Объемъ этой утраты больно сознается теперь; будущее укажетъ еще ощутительнѣе, еще больнѣе безпредѣльные, неопредѣлимые сейчасъ размѣры ея для роднаго искусства. Колоссальное созданіе покойнаго—Московская Городская Художественная Галлерея П. и С. Третьяковыхъ—явленіе исключительное во всемъ мірѣ. Ни одна нація свѣта не имѣетъ музея своего искусства столь полнаго, столь систематизированнаго, столь любовно составленнаго. Въ Третьяковской Галлереѣ—все русское искусство съ первыхъ шаговъ его до печальнаго дня 4 декабря 1898 года. Увы, не дальше! Дѣло Павла Михайловича завершено и, конечно, продолжаться не будетъ, т. е. не будетъ продолжаться во всеоружіи таланта, знанія и любви покойнаго. Галлерея принесена покойными москвичами Третьяковыми въ даръ городу — и Москва съумѣетъ сберечь Россіи и міру это славное хранилище роднаго искусства.

Точно предчувствуя близкую кончину, покойный въ теченіи всего послѣдняго лѣта, закрывъ Галлерею для публики, привелъ ее въ новый порядокъ, многимъ пополнилъ, многое перемѣстилъ, выдѣлилъ въ особую пристройку собраніе иностранной живописи своего покойнаго брата Сергѣя Михайловича, редактировалъ послѣдній (лучшій) каталогъ Галлереи. И мирно почилъ.

И вотъ, среди обширныхъ залъ осиротѣвшей Галлереи, среди сокровищъ, скованныхъ въ мощное цѣлое ея создателемъ, встаетъ предъ нашимъ взоромъ тихій и кроткій образъ его,—простой, скромный, до застѣнчивости, человѣкъ, съ вдумчивыми, добрыми глазами, всегда радушный, ясный и участливый, просвѣтленный непрерывнымъ общеніемъ съ искусствомъ.

Поставивъ себѣ задачею создать хранилище русской живописи, онъ также любилъ и прекрасно зналъ и искусство Запада; онъ страстно любилъ музыку, театръ, литературу: не пропускалъ ни одного сколько-нибудь значительнаго концерта или спектакля.

Онъ систематично и строго послѣдовательно путешествовалъ ежегодно, иногда по два раза, по Россіи и Европѣ, изучая нравы, памятники, музеи, книгохранилища. Этотъ человѣкъ жилъ полной жизнью — и, конечно, она-то и помогла ему, главнымъ образомъ, въ его созданіи. Она и сдѣлала изъ него художника-творца.

Павелъ Михайловичъ сталъ собирать картины давно, почти 50 лѣтъ назадъ. Началъ онъ съ собирательства картинъ старыхъ европейскихъ школъ, но скоро оставилъ. Первыхъ двѣ-три ошибки въ столь трудномъ дѣлѣ, какъ опредѣленіе подлинности старинныхъ картинъ, принадлежности ихъ тому или другому мастеру, навсегда отрѣшили его отъ собирательства старыхъ мастеровъ. «Самая подлинная для меня картина та, которую лично купилъ у художника», говаривалъ покойный. Къ собирательству исключительно русскихъ картинъ, говорятъ, обратился онъ также и подъ впечатлѣніемъ коллекціи, собранной Ѳ. И. Прянишниковымъ (хранящейся въ Румянцевскомъ музеѣ, въ Москвѣ). Въ 1856 году была пріобрѣтена Павломъ Михайловичемъ первая русская картина «Искушеніе», Н. Г. Шильдера. И вотъ, послѣ 42-хъ-лѣтняго непрерывнаго труда, колоссальныхъ затратъ духовныхъ, физическихъ, матеріальныхъ, — въ Россіи создался однимъ человѣкомъ музей русскаго національнаго искусства, вмѣщающій въ своихъ стѣнахъ свыше 2200 произведеній русскихъ художниковъ, представляющихъ весь ходъ развитія нашего искусства до послѣдняго дня, и представляющихъ этотъ ходъ дѣйствительно *полно*, со всѣми его развѣтвленіями, во всей его широтѣ и разносторонности. Въ этой широтѣ, въ этой безпристрастности собирателя — особливое значеніе Галлереи. Все талантливое, искреннее, самобытное находило въ ней свое почетное мѣсто; чѣмъ

талантливѣе и самобытнѣе былъ художникъ, тѣмъ шире и представлялся онъ.

Галлерея П. М. Третьякова уже давно стала пользоваться своею почетною извѣстностью въ Россіи. Быть принятымъ въ Галлерею — стало давно уже мечтою каждаго молодого русскаго художника, ибо Третьяковская Галлерея часто впервые давала ему своего рода право гражданства въ русскомъ искусствѣ. Неослабно посѣщая всѣ выставки, почти всегда первымъ, слѣдя за работами не только уже признанныхъ художниковъ, но и сколько-нибудь выдающихся учениковъ и начинающихъ, Павелъ Михайловичъ зорко примѣчалъ все, что зрѣло талантливаго и самобытнаго, и, можно сказать съ увѣренностью, ни одно молодое и талантливое произведеніе не было пропущено имъ. Съ неменьшей настойчивостью и любовью искалъ онъ произведенія старыхъ русскихъ художниковъ — въ собраніяхъ любителей, у антикваровъ — и первые шаги русскаго искусства представлены въ собранной имъ Галлереѣ не менѣе полно, чѣмъ и дальнѣйшее развитіе его.

Великій памятникъ оставилъ по себѣ покойный, и имя его будетъ вѣчно чтиться въ исторіи русскаго искусства.

И. О.

«Антигона» Софокла въ Москвѣ.

(Корреспонденція «Міра Искусства»).

Во вторникъ, 12-го января 1899 г. въ «Художественно-общедоступномъ театрѣ» въ Москвѣ «въ первый разъ на русской сценѣ» дана была трагедія Софокла «Антигона» въ переводѣ Д. С. Мережковскаго, съ музыкою Мендельсона-Бартольди.

На афишѣ этого знаменательнаго спектакля (ее навѣрное сохранятъ коллекціонеры) значилось, что пьеса поставлена режиссеромъ г. Санинымъ, что декорація — художника В. А. Симова, новые костюмы — Степанова. Оркестромъ (за кулиссами) дирижировалъ г. Калинниковъ, пѣлъ хоръ «наслѣдниковъ Васильева».

Затѣмъ—краснорѣчивая строчка: «билеты всѣ проданы».

Нельзя не согласиться, что для частной антрепризы, болѣе или менѣе зависимой отъ сборовъ, ставить шедевръ античной трагедіи послѣ блестящаго успѣха «Чайки» и «Царя Ѳедора» составляло очень рискованное предпріятіе.

Такая смѣлость — несомнѣнно, крупная заслуга гг. Немировича-Данченко и Станиславскаго. Какой-бы ни былъ результатъ подобной попытки, она не можетъ не вызвать сочувствія всѣхъ, кто въ театрѣ любитъ поэзію и красоту.

Со времени перваго представленія «Антигоны» въ Аѳинахъ прошло 2341 годъ. Новинка, какъ видите, почтеннаго возраста, но истинная красота неувядаема и Антигона до сихъ поръ сохранила безсмертную прелесть шедевровъ эллинскаго искусства. Такъ-же трогательно звучатъ ея прощанія съ жизнью, такъ-же прекрасенъ ея подвигъ—отрицанія закона во имя высшей правды, такъ-же проникнуты глубокою поэзіею знаменитые хоры трагедіи. Прошли вѣка, а святыня не померкла.

Но какъ же быть съ «требованіями публики»? Разучившаяся *слушать*, привыкшая смотрѣть на театръ съ точки зрѣнія эффектнаго зрѣлища, публика скучаетъ, если ея лѣнивое вниманіе не возбуждено «сценичностью». Что же было дѣлать молодой дирекціи перваго дѣйствительно-литературнаго театра?

Хотя я не посвященъ въ тайну ея совѣщаній, но предполагаю, что для успѣха «Антигоны» составленъ былъ такой планъ: поставить пьесу великолѣпно, чтобы спектакль вышелъ эффектный, интересный, стильный... чтобы только не было, чего Боже упаси, скуки!.. Устроить античную обстановку, и непремѣнно съ алтаремъ Діонисія: это будетъ ново. Затѣмъ, какъ быть съ хоромъ? Пѣть или читать? Въ Берлинѣ поютъ, въ Парижѣ читаютъ. Но съ музыкой—оркестромъ и капеллой—постановка выйдетъ великолѣпнѣе,—значитъ, будемъ пѣть, а кстати есть музыка Мендельсона-Бартольди къ «Антигонѣ». Чего-же лучше?

Единство мѣста соблюдено будетъ единою декораціею, единство времени—тѣмъ, что развязку трагедіи можно пріурочить къ концу вечера: получится эффектъ ночнаго факельцуга, похоронной процессіи подъ звуки чудеснаго траурнаго марша Мендельсона. На этой сильной нотѣ мы и закончимъ. Медленно закрыть занавѣсъ и москвичи унесутъ съ собою такую эмоцію, которую давно не испытывали.

Не нужно забывать, что дирекція художественнаго театра принадлежитъ къ вѣроисповѣданію Мейнингенскому: дисциплина труппы и живописность обстановки—ея главные догматы. Постоянный успѣхъ, сопровождавшій до сихъ поръ юное предпріятіе, доказываетъ, что дирекція не ошибалась. Однако, не все же одна обстановка, нужно и объ исполненіи подумать... Въ труппѣ оказалась подходящая актриса на главную роль: г-жа Савицкая отличается

высокимъ ростомъ — «античная фигура»; на лицѣ при помощи грима будетъ фиксировано трагическое выраженіе; голосъ сильный, но не особенно гармоничный,—такова московская Антигона. Для контраста въ труппѣ нашлась прелестная Исмена: нѣжный голосокъ и хрупкая фигурка—живая статуэтка изъ Танагры.

Роль Креона дали умному актеру, г. Лужскому (превосходный Соринъ въ «Чайкѣ»), съ профилемъ древняго изваянія. Для тирана онъ какъ будто немножко толстъ, ну да не всѣ же тираны были худые.

Тирезія съиграетъ г. Мейерхольдъ, Стража—Тихоміровъ, Вѣстника—Адашевъ, Гемона—Дарскій, Хоревта—Судьбининъ, Эвридики—г-жа Раевская... Не всѣ эти роли оказались распредѣленными удачно, но достигнуть былъ извѣстный ансамбль. Пьеса долго, тщательно разучивалась и репетировалась.

Въ техническомъ отношеніи она представляла массу мелкихъ трудностей: мѣрное движеніе массъ на небольшомъ пространствѣ, длинныя одежды, которыя волочатся по землѣ: наступи на хвостъ тирану — и все можетъ пропасть въ вихрѣ смѣха. Необходимость для главныхъ персонажей спускаться по ступенямъ внизъ изъ логейона въ орхестру, хоры, процессію, бутафорію, все это нужно было наладить. И все шло стройно и плавно.

Но главное—стиль исполненія, тонъ игры. Рѣшено было, что тонъ долженъ быть приподнятый: трагедію нельзя играть какъ современную пьесу.

Посмотримъ теперь, какъ художественные замыслы дирекціи и режиссера осуществились на первомъ представленіи Антигоны.

Публика увидѣла передъ собою раздвинутую занавѣсь. Сцена все время остается открытою. Декорація представляетъ древній дворецъ. Внизу, посреди сцены, передъ суфлерскою будкою — алтарь Діонисія, на которомъ почему-то горитъ лампа (?). Вокругъ него группируется хоръ. На второмъ планѣ, по небольшой лѣстницѣ въ 5—6 ступеней, персонажи поднимаются на площадку, гдѣ происходитъ дѣйствіе пьесы, такъ что она идетъ одновременно какъ бы на двухъ ярусахъ: персонажи — на верху, хоръ внизу. Декорація г. Симова вся выдержана въ мягкихъ желтоватыхъ тонахъ. Она красива, гармонична, не рѣжетъ глазъ, не отвлекаетъ вниманія. Входятъ Антигона и Исмена. Антигона по гриму болѣе подходитъ къ Медеѣ или Федрѣ, чѣмъ къ той кроткой дѣвѣ, которая «рождена не для ненависти, а для любви взаимной». На лѣвомъ плечѣ она держитъ большой бутафорскій кувшинъ, который ей ужасно мѣшаетъ. Все время пока она ведетъ сцену съ Исменой, она не спускаетъ кувшина съ плеча: кувшинъ то наклоняется впередъ, причемъ видно, что онъ пустой, то склоняется въ сторону. Я понимаю, что режиссеръ хотѣлъ подчеркнуть, что она идетъ совершать омовенія и возліянія надъ тѣломъ Полинейкеса, но это и безъ кувшина понятно, а вести сцену съ *одною* только рукою — неудобно и некрасиво. Декламируетъ г-жа Савицкая съ страстнымъ напряженіемъ и быстро хрипнетъ. Въ интонаціяхъ замѣтное подражаніе М. Н. Ермоловой. Въ линіяхъ нѣтъ красоты, въ пластикѣ нѣтъ стиля. Г-жа Алѣева (Исменэ) контрастируетъ нѣжнымъ голосомъ и граціей.

Но вотъ, медленно и чинно входитъ хоръ ѳиванскихъ старцевъ. Они запѣли—и, конечно, ничего понять не было возможно. Громъ оркестра, гудѣніе голосовъ заглушили прекрасные, окрыленные стихи Мережковскаго: дивные хоры «Антигоны» пропали, а съ ними половина литературнаго интереса трагедіи.

Появляется Креонъ съ мейнингенскою свитою. Г. Лужскій ведетъ роль *очень* энергично, но напыщенная декламація, трагическій раскатистый смѣхъ, все носитъ на себѣ отпечатокъ утрировки, отсутствія чувства мѣры. Очевидно, что котурны и маски слишкомъ деспотически дѣйствуютъ на воображеніе режиссера... Живую струю натурализма вноситъ съ собою Стражъ (г. Тихоміровъ).

Вниманіе публики все время возбуждено. Лишь изрѣдка кажется, будто музыка просвѣщеннаго маэстро плохо вяжется съ настроеніемъ современнаго зрителя. Напримѣръ, Антигону ведутъ на казнь, а хоръ и оркестръ разражаются какимъ-то концертнымъ «presto». И что общаго между нѣмецкимъ музыкантомъ начала нашего вѣка и *настоящею* древностью? «Наслѣдники Васильева» поютъ исправно, въ литургическомъ стилѣ, но слова, слова, слова—увы! отсутствуютъ. «Отдайте мнѣ Софокла», шепчетъ слушатель: Опера! — довольно.

У Антигоны, у Креона попадаются удачные моменты. Нѣтъ-нѣтъ — и промелькнетъ красивый стихъ, но тутъ-же потонетъ въ декламаціонномъ потокѣ. Красота произведенія всетаки дѣйствуетъ, хотя вниманіе отвлекается отъ текста шумомъ и блескомъ обстановки. Свѣжею силою выдается читка Вѣстника (г. Адашевъ), поэтому онъ слегка детонируетъ въ ансамблѣ, однако безъ этого тонъ былъ бы слишкомъ однообразенъ.

Кульминаціоннымъ пунктомъ является конецъ трагедіи: масса народа стекается на сцену. Стройно движется процессія съ носилками, гдѣ предполагается

тѣло Гемона. Сколько факеловъ! Какія красивыя плакальщицы! Несутъ кувшины, несутъ цѣлые столы, уставленные разной бутафоріей. Говорятъ, это прямо съ вазы античной списано. Лестно.

Торжественно звучитъ похоронный маршъ. Медленно задвигается занавѣсъ... Публика неистовствуетъ. Вызываютъ всѣхъ. Г. Сорину подносятъ лавровый вѣнокъ. Въ черномъ сюртукѣ, окруженный Креономъ и Антигоною, режиссеръ раскланивается. Онъ сіяетъ. Успѣхъ! Успѣхъ! Одну минуту мнѣ казалось, будто онъ хочетъ что-то сказать. Не обычную ли фразу: автора въ театрѣ... нѣтъ.

А жаль.

На дворѣ была свѣтлая, кроткая ночь... Возвращаясь домой, я спрашивалъ себя: нужна ли такая блестящая постановка для вѣчныхъ красотъ Софокла? Необходимъ ли такой приподнятый тонъ? Нужны ли археологическіе курьезы? Не теряется ли при этомъ главное: живая прелесть стиха, его волшебное настроеніе, способное возбудить въ воображеніи такую обстановку, передъ которой померкла бы сама дѣйствительность? Зачѣмъ мнѣ музыка оркестра, когда въ гармоніи стиха есть своя музыка? Хоры у Софокла раздѣлены на строфы, антистрофы, эподы, — здѣсь они слиты въ одинъ сплошной хоръ. Вѣрно ли это? Почему въ Théatre Français въ «Oedipe-Roi» хоры не поютъ, а лирически декламируютъ, причемъ выбираются исполнители съ звучными, нѣжными голосами, — и каждый стихъ, каждое слово звенитъ какъ золотая струна. Сколько сокровищъ таитъ въ себѣ античная трагедія! Когда-нибудь, быть можетъ, мы увидимъ Прометея, Эдипа, Филоктета,

Благоговѣя богомольно
Передъ святыней красоты.

Кн. А. И. Урусовъ.

Бесѣды художника.

I. *Объ импрессіонизмѣ.*

Недавно еще слово «импрессіонизмъ» было браннымъ и сказать про художника, что онъ импрессіонистъ, значило подорвать къ нему довѣріе, значило выставить его какъ шарлатана или неуча. И не успѣли художники этого направленія послѣ долгихъ лѣтъ борьбы добиться наконецъ признанія, занять почетныя мѣста, стать чѣмъ-то въ родѣ классиковъ, какъ молодое поколѣніе сдаетъ ихъ уже въ архивъ; то, что было недавно еще возмутительной новизной, считается теперь «vieux-jeu», отжившимъ, ненужнымъ, выдохнувшимся, старымъ. Такова шаткость современнаго вкуса, особенно же парижскаго. Слѣдовало бы, однако, именно теперь, когда ожесточеніе борьбы исчезло и когда поэтому мы можемъ быть болѣе безпристрастными, взглянуть внимательнѣе на это направленіе и подумать, справедливо-ли былое враждебное отношеніе къ импрессіонистамъ, и не достойны-ли они скорѣе тѣхъ почетныхъ мѣстъ вожаковъ современной школы, которыя они такъ недавно заняли и съ которыхъ ихъ уже гонятъ.

Во-первыхъ нужно согласиться, о чемъ въ сущности мы будемъ говорить. Подъ импрессіонизмомъ принято разумѣть столько разнообразнаго и противорѣчиваго, что принимать это слово въ обыденномъ, пошломъ значеніи—значило-бы лишить наше разсужденіе всякой ясности. Особенно же часто впадаютъ въ грубую и странную ошибку, смѣшивая импрессіонизмъ съ народившимся одновременно плен'эромъ, что уже окончательно непонятно, такъ какъ между этими направленіями мало общаго, если не считать того, что какъ импрессіонисты, такъ и плен'эристы на первыхъ порахъ подверглись одинаковому гоненію и ненависти въ публикѣ и академіяхъ. Въ корнѣ же они расходятся: импрессіонизмъ учитъ схватывать впечатлѣнія, такъ сказать, на-лету, плен'эръ толково изучаетъ законы свѣта и красокъ; то—быстрая, нервная погоня за природой, это—медленное, спокойное наблюденіе. Типичнымъ представителемъ импрессіонизма является Дегасъ, а плен'эра Бастіенъ-Лепажъ, и если не считать японцевъ, то первое направленіе не имѣетъ себѣ предшественниковъ, плен'эръ-же является продолженіемъ направленія, въ которомъ уже работали Веласкезъ, Гальсъ Вермееръ и Шардэнъ.

Что же новаго сказали импрессіонисты, и что въ этомъ новомъ хорошаго?

Импрессіонисты учили, что внѣ впечатлѣнія нѣтъ спасенія. Могутъ сказать, что это не ново, такъ какъ въ сущности всѣ художники, всегда и повсюду, это знали и работали именно по впечатлѣнію, и лишь академіи старались задавить этотъ жизненный принципъ, навязывая художнику, вмѣсто свѣжихъ впечатлѣній, пыльные гипсы, мертвечину «натурныхъ» классовъ, навязывая, вмѣсто жизни и свободнаго отношенія къ ней, готовыя формулы и такъ-называемую «художественную науку». Но дѣло въ томъ, что импрессіонисты не придавали столь широкаго

и общаго значенія понятію «впечатлѣніе»: они подъ этимъ словомъ понимали исключительно *первое* впечатлѣніе, утверждая, что художникъ не долженъ углубляться въ смыслъ предмета, предоставляя это философамъ, не долженъ занимать зрителя разсказомъ: — это дѣло беллетриста, — и даже красота техники и красокъ, по ихъ мнѣнію, не есть главнѣйшая задача художника, такъ какъ ничто не должно помѣшать передачѣ свѣжаго, непосредственнаго и тѣмъ именно сильнаго впечатлѣнія. Передача этого перваго, свѣжаго, непосредственнаго впечатлѣнія была поставлена ими главной цѣлью художественнаго творчества, и этимъ они такъ рѣзко отличаются отъ всѣхъ предшественниковъ. До нихъ художники преслѣдовали главнымъ образомъ красоту формы и глубину содержанія, импрессіонисты же говорили, что жизнь во всѣхъ своихъ проявленіяхъ такъ хороша, такъ значительна и интересна, что глупо стараться перещеголять ее какою-то яко-бы красотой письма и красокъ, перехитрить ее вложеніемъ въ свое произведеніе субъективнаго взгляда на вещи: хорошо уже, если удастся какъ-нибудь передать внѣшній міръ такимъ, какимъ онъ покажется непосредственно, сразу, такъ какъ даже этотъ кусочекъ быстро несущейся мимо насъ жизни содержитъ въ себѣ столько интереснаго и важнаго, что стараться пополнять его дальнѣйшимъ наблюденіемъ есть только безуміе, безуміе потому, что каждый дальнѣйшій моментъ не похожъ на предыдущій, что ничего никогда не повторяется, что всякое «сидѣніе на натурѣ» есть накопленіе противорѣчій. Такимъ образомъ импрессіонисты гнались за тѣмъ, что, казалось-бы, можетъ дать усовершенствованная цвѣтная фотографія, и мнѣ думается, что самые послѣдовательные изъ теоретиковъ-импрессіонистовъ должны были бы допустить, что съ открытіемъ таковой искусству насталъ-бы конецъ. Къ счастію, человѣческая натура не мертвый аппаратъ, и тѣ самые художники, которые изо всѣхъ силъ старались остаться вполнѣ объективными и уловить неуловимое, совершенно непроизвольно передавали лишь впечатлѣніе, переработанное ихъ чувствами и носящее несомнѣнную печать ихъ индивидуальности.

Сознавъ свое неизбѣжное пораженіе въ борьбѣ за точное и вѣрное воспроизведеніе перваго впечатлѣнія во всей его неуловимой непосредственности, импрессіонисты пошли на уступки и рѣшили, что для художника важно первое впечатлѣніе не само по себѣ, а лишь по стольку, по скольку оно запечатлѣлось въ памяти художника, забывая, что тогда о «непосредственности» не можетъ быть и рѣчи.

Ясность ихъ ученій исчезла и мало по малу все свелось съ принципіальнаго вопроса о значеніи *перваго впечатлѣнія* въ искусствѣ на второстепенный, практическій вопросъ *о способахъ передачи видимаго по первому впечатлѣнію.*

Многіе изъ нихъ уже не учили, съ прежней простотою, что главное для художника это взглянуть, схватить впечатлѣнія и засѣсть за работу; оказалось, что ихъ теоріямъ не противорѣчитъ хотя-бы и десятилѣтняя работа надъ однимъ и тѣмъ-же этюдомъ, лишь бы каждое отдѣльное красочное пятно было схвачено въ ихъ общей массѣ не изолированно путемъ наблюденія.

Импрессіонизмъ сталъ мало отличаться отъ плен'эра, разъ и въ немъ начали допускать систематическое изученіе предмета, не говоря уже о томъ, что импрессіонисты были не правы, сводя все на передачу игры красочныхъ пятенъ. Односторонность этихъ искателей очевидна, какъ въ желаніи свести живопись на какія-то красочныя упражненія, такъ и въ пониманіи задачи художника, которую они сводили къ передачѣ первыхъ впечатлѣній, страннымъ образомъ забывая, что бываютъ такія художественныя натуры, для которыхъ этихъ первыхъ впечатлѣній прямо не существуетъ, для которыхъ они проносятся незамѣченными, и лишь безсознательно накопленный богатый запасъ ихъ, долгій опытъ, вниканіе въ предметъ могутъ побудить такихъ художниковъ къ творчеству.

Безспорно, совѣты импрессіонистовъ имѣютъ большое практическое приложеніе въ современныхъ колористическихъ исканіяхъ, и мы видимъ, что теперь они повсемѣстно приняты. Кому нынче захочется передавать во всей свѣжести красочную красоту видимаго, тотъ не станетъ писать, какъ писали Давидъ, Энгръ, Деларошъ, или еще Кнаусъ, дѣлая коричневыя подмалёвки. Но для искусства, вообще, теоріи импрессіонистовъ не имѣютъ особеннаго значенія, такъ какъ мы видимъ рядомъ съ поклонниками этихъ теорій людей, совершенно ихъ игнорирующихъ и тѣмъ не менѣе творящихъ вещи, полныя жизни и даже красочной прелести. Этимъ я вовсе не отрицаю *относительнаго* значенія импрессіонистовъ въ борьбѣ съ устарѣвшими вредными теоріями въ искусствѣ.

Когда появился импрессіонизмъ (въ 60-хъ годахъ), академія была еще въ полномъ цвѣту.

Каульбахъ, Кабанель, Пилотти, Жеромъ стояли въ зенитѣ своей славы и тверда была еще вѣра, что въ нихъ воплощено высшее художественное совершенство, вѣра, гипнотизировавшая молодое поколѣніе,

сбивавшая его съ толку, увлекавшая его съ веселаго, блестящаго, безконечнаго поля жизни въ душные классы. Барбизонцы, Менцель, Прерафаэлиты оставались долгое время въ тѣни, ими интересовались лишь рѣдкіе любители, для великой же массы, особенно для молодежи, для которой нуженъ громкій кличъ и яркое знамя, они прошли незамѣченными. Импрессіонисты подняли это яркое знамя и съ тѣхъ поръ все измѣнилось: хотя еще академіи насчитываютъ многочисленныхъ приверженцевъ и Бугеро процвѣтаетъ, однако рядомъ съ этимъ выросло и окрѣпло молодое и свѣжее искусство, черпающее свои впечатлѣнія въ природѣ и жизни, не нуждающееся въ жалкихъ и коварныхъ посредникахъ. Это, несомнѣнно, дѣло импрессіонизма, и если приходится сказать, что сами импрессіонисты слишкомъ узко понимали то, чему они учили, то, къ счастію, это было не опасно, такъ какъ масса, задѣтая искренними и воодушевляющими словами этихъ новаторовъ, порвавъ цѣпи, приковывавшія ее къ академіи, не пожелала идти подъ ярмо тѣхъ самыхъ, которые учили о свободѣ. Теперь ужъ нѣтъ опасности, что талантливые люди побоятся искать прекрасное внѣ историческихъ декламацій, внѣ мелочныхъ разсказиковъ, внѣ подражанія старымъ; передъ ними открыта жизнь въ своемъ безпредѣльномъ разнообразіи и, глядя на блескъ, величіе и прелесть ея, имъ не захочется торчать въ темныхъ классахъ, напрасно и нелѣпо, по указкѣ профессоровъ, искать линію Рафаэля; они съ восторгомъ промѣняютъ отеческіе совѣты чиновныхъ старцевъ на все то, чему можно научиться на улицахъ, въ лѣсахъ, на морѣ, у себя дома на дворѣ *). Импрессіонисты окончательно разбили академическіе затворы и въ этомъ ихъ громадная заслуга.

* * *

Послѣ этого краткаго разбора ученія импрессіонистовъ намъ остается взглянуть на ихъ произведенія. Недоумѣніе, граничащее съ ужасомъ, является у всякаго, кто въ первый разъ видитъ картины этой школы. Неужели, въ этомъ бѣшенномъ безпорядкѣ красокъ и линій люди искренніе и безпристрастные могутъ находить и свѣтъ, и солнце, и жизнь, тонкую колористическую прелесть, и даже поэзію? не шарлатанство-ли это? не правильнѣе-ли сразу махнуть на эти картины рукой и согласиться съ противниками, утверждающими, что здѣсь кромѣ прятанія своей немощи подъ дикимъ своеобразіемъ манеры, желанія поразить (épater le bourgeois) и спекуляціи на любовь американцевъ къ эксцентричностямъ ничего нѣтъ? Вспомнимъ, однако, прежде, чѣмъ это сдѣлать, что аналогичное чувство мы испытываемъ передъ всякимъ произведеніемъ, выходящимъ изъ общаго порядка. Такъ, увидѣвшему впервые Миллэ въ краскахъ, онъ, можетъ быть, покажется грубымъ, заплывшимъ, настолько, что вся поэзія его картинъ какъ-бы задавлена подъ неумѣло и грузно наложенными пластами краски; также Бёклинъ покажется рѣзкимъ и грубымъ, Ваттсъ чрезмѣрно сахарнымъ, Рембрандтъ закоптѣвшимъ, Менцель каррикатурнымъ и т. д. Словомъ это общее и вѣчное явленіе. Нѣтъ произведенія совершеннаго: всѣ они, и даже самыя лучшія, носятъ на себѣ слѣды человѣческой слабости. Лишь воспитываясь, лишь развивая свой вкусъ и глубже вникая въ поразившее насъ произведеніе, мы открываемъ подъ уродливымъ верхнимъ слоемъ божественную искру, зажигающую въ насъ восторгъ, и научаемся не видѣть недостатковъ. Не нужно вѣрить первому впечатлѣнію, нужно, какъ сказалъ Гурлитъ, обождать, чтобы установились прочныя отношенія между художественнымъ произведеніемъ и зрителемъ.

Только этимъ путемъ намъ удастся побороть какъ непріязненное чувство къ новымъ, слишкомъ насъ поразившимъ, художественнымъ явленіямъ, такъ и наоборотъ этотъ путь предохранитъ насъ отъ предвзятой, пристрастной снисходительности къ произведеніямъ художниковъ, которыхъ окружаетъ ореолъ гоненія и борьбы за «правду».

Во главѣ школы импрессіонистовъ стоитъ совершенно особнякомъ геніальный Дегасъ. При изученіи его надо, конечно, оставить въ сторонѣ всѣ его послѣднія произведенія, на которыхъ ясно сказалась болѣзнь глазъ, но которыя такъ смущаютъ всѣхъ тѣхъ, кому показываютъ ихъ съ требованіемъ обязательнаго восторга. Поразительное и неподражаемое мастерство техники Дегаса совершенно обособляетъ этого художника среди группы единомышленниковъ; въ то же время онъ наиболѣе послѣдовательный и убѣдительный изъ нихъ, такъ какъ по ис-

*) Естественное дѣло, что безъ школы художникъ, и самый талантливый, не сдѣлаетъ ни шага; но школа эта можетъ заключаться какъ въ самосостоятельномъ изученіи, такъ и въ пользованіи совѣтами опытныхъ мастеровъ; вообще-же я, разумѣется, подъ академіей и профессорами не понимаю тѣ заведенія (часто весьма полезныя) и тѣхъ людей (часто первоклассныхъ художниковъ и учителей), которые носятъ эти названія, а подъ академіей я подразумѣваю весь зловредный комплектъ готовыхъ формулъ и установившихся идеаловъ, подъ профессорами же засохшихъ учителей художественнаго чистописанія, которые еще недавно повсюду, а во Франціи, Берлинѣ и Англіи и по сихъ поръ стоятъ во главѣ (по крайней мѣрѣ оффиціальнаго) художественнаго міра.

тинѣ онъ живописецъ быстро мчащейся жизни. Гибкость и острая мѣткость его рисунка чуть-ли не превосходятъ величайшаго изъ художниковъ, передававшихъ въ нашъ вѣкъ современность,—Менцеля; разумѣется, онъ уступаетъ ему по вниканію въ предметъ, по психологической тонкости, по широтѣ задачи. Дегасъ, какъ истый импрессіонистъ, не далъ цѣльныхъ картинъ. Его балетныя, бульварныя, жокейскія, интимныя сцены—случайные фрагменты, въ которыхъ обнаруживается гигантскій талантъ и не глубокая личность автора, но тѣмъ не менѣе, послѣ великаго берлинца, онъ единственный изъ художниковъ смѣло и просто понималъ свое время, умѣлъ схватить и остановить неуловимое и характерное, совершенно чуждаясь приэтомъ литературныхъ тенденцій и неумѣстныхъ уроковъ.

Другой столпъ импрессіонизма, Клодъ Монэ уже не такъ убѣдителенъ и можетъ смутить того, кто не пожелаетъ пристальнѣе изучить его, привыкнуть къ его своеобразію. Техника этого художника такъ неряшлива, рисунокъ такъ смятъ, вѣрнѣе — онъ такъ имъ пренебрегаетъ и такъ часто ограничивается полунамеками, что великое количество его вещей скорѣе этюды, нежели картины. И всетаки его справедливо считаютъ большимъ мастеромъ, ибо если мы не будемъ обращать вниманія на его неудачныя вещи, которыми заставляютъ насъ восторгаться парижскіе торгаши, то мы найдемъ въ его работахъ столь великолѣпно переданные, столь рѣдкіе, тонкіе и трудные для передачи свѣтовые эффекты, что придется преклониться передъ этимъ даровитымъ искателемъ, котораго не останавливаютъ никакія трудности и который остается неподражаемымъ въ своихъ воздушныхъ и прозрачныхъ этюдахъ свѣта и солнца. Оставляя въ сторонѣ Уистлера, Бенара и Раффаэлли, такъ какъ они лишь одной ногой стоятъ въ импрессіонизмѣ, не касаясь также Форэна и всѣхъ новѣйшихъ «полу-каррикатуристовъ» какъ-то Ибельса, Боннара, Валлотона и прочихъ, которые имѣютъ уже мало общаго съ первоначальнымъ характеромъ школы, мы среди второстепенныхъ мастеровъ найдемъ еще много хорошаго. Такъ, очень хороши оживленныя улицы Парижа или смирные провинціальные уголки Писсаро, почтенные этюды Сизлей; даже Ренуаръ, вообще крайне несимпатичный художникъ, въ нѣкоторыхъ своихъ вещахъ бываетъ своеобразно яркимъ и свѣтлымъ. Разумѣется, знакомясь съ этимъ направленіемъ, мы найдемъ среди его представителей много чудаковъ, какъ напр. всѣхъ участниковъ выставки «Независимыхъ», но все-же, дѣлая самый строгій выборъ, мы отберемъ и здѣсь много искренняго и талантливаго, весьма почтеннаго, мѣткаго, свѣжаго и чуждаго скуки и фальши академическихъ теченій.

Но вотъ что все-таки придется сказать въ заключеніе:

Если хорошія картины этой школы изобличаютъ несомнѣнный талантъ, искреннее увлеченіе принципами школы, борьбу съ колоссальными трудностями, Если въ нихъ вѣрно и мѣтко переданъ тотъ или другой моментъ освѣщенія или движенія, то наслаждаться ими, какъ наслаждаешься старыми мастерами, Барбизонцами, Менцелемъ, Беклиномъ, невозможно! Въ этихъ «набросках» (даже у Дегаса) нѣтъ ничего внутренняго, нѣтъ самого художника, нѣтъ главнаго въ искусствѣ—поэзіи; въ лучшихъ случаяхъ эти картины могутъ служить какъ trompe-l'oeil, напоминать, но поверхностно, нѣкоторыя явленія, нѣкоторыя мѣстности, чаще же всего это лишь нѣчто хаотичное и безсвязное, болѣе раздражающее, нежели доставляющее наслажденіе. Положимъ, что человѣку не дано полностью воплотить свой идеалъ въ художественномъ произведеніи, но мы только тогда можемъ наслаждаться несовершенной попыткой его воплощенія, когда мы чувствуемъ его сквозь осязательную и познаваемую нами форму, словомъ, когда чувствуемъ почву подъ ногами. Импрессіонисты же закидываютъ насъ намеками, не давая никакой твердой почвы.

Часто не знаешь, что хочетъ сказать импрессіонистъ, и да не подумаютъ при этомъ, что я требую, чтобы въ картинѣ былъ рисунокъ или наставленіе, — нѣтъ, но художникъ долженъ имѣть извѣстное отношеніе къ своему предмету. Картина должна быть отраженіемъ его личности, его чувствъ, его взгляда на жизнь и природу. И если среди импрессіонистскихъ картинъ и встрѣчаешь прекрасныя и производящія сильное впечатлѣніе вещи (у Дегаса, у Монэ), то эти вещи какъ-разъ носятъ на себѣ слѣды долгаго опыта и изученія, а слѣдовательно въ корнѣ противорѣчатъ принципамъ школы.

Болѣе чѣмъ въ комъ-либо, въ картинахъ Монэ— и все же съ трудомъ — видишь самого художника, его страстную любовь къ свѣту, солнцу, къ морю, и еще у Дегаса довольно ясно сказались его презрѣніе къ людямъ и его злоба, большинство-же импрессіонистскихъ картинъ нѣмы: онѣ молчатъ, несмотря на шумъ красокъ, и оставляютъ зрителя такимъ-же равнодушнымъ, какимъ былъ художникъ по отношенію къ природѣ, мимо которой онъ всегда летитъ впопыхахъ, гоняясь за неуловимымъ, за-

бывая отчего-то, что и все спокойное, характерное, постоянное, имѣетъ такое-же, если не большее право на его вниманіе.

Признавая такимъ образомъ художественное значеніе импрессіонистовъ, надо все-таки признаться, что имъ далеко до тѣхъ великихъ мастеровъ, которые обнаружили сильную личность и открыли новыя области красоты. Самыя удачныя изъ произведеній этой школы могутъ доставить наслажденіе лишь художнику-спеціалисту, который съумѣетъ оцѣнить всю трудность разрѣшенной задачи, не спеціалисту-же едва-ли они много дадутъ: въ нихъ нѣтъ теплоты, характера, они не способны ни тронуть, ни восхитить, а безъ этого условія произведеніе искусства мертво.

Александръ Бенуа.

Парижъ, октябрь 1898.

Академіи и техника живописи *).

Нѣмецкое «Общество поощренія раціональныхъ пріемовъ живописи» вызвало движеніе, распространившееся далеко за предѣлы Германіи, и это объясняется тѣмъ, что, по мнѣнію всѣхъ компетентныхъ лицъ, техника искусства и его пониманіе находятся теперь на очень низкой ступени развитія, не смотря на то, что у насъ, въ настоящее время, вошло въ моду говорить о высокомъ расцвѣтѣ современнаго искусства. Въ области искусства не замѣчается, такимъ образомъ, того прогресса, который наблюдается въ сферѣ положительныхъ знаній. Здѣсь не мѣсто вдаваться въ разсмотрѣніе общихъ соціальныхъ и другихъ причинъ этого явленія. Но достаточно бросить бѣглый взглядъ на тѣ прославленныя времена, когда великіе мастера создавали свои произведенія, чтобы убѣдиться, что зло — особенно въ отношеніи живописи — коренится, прежде всего, въ упадкѣ техники.

Разумѣется, техника не можетъ быть цѣлью сама по себѣ: она можетъ только доставить средство для достиженія истинныхъ цѣлей искусства. Но всѣ великіе художники понимали, что для того, чтобы ихъ произведенія имѣли значеніе въ теченіе возможно долгаго времени, необходимо вполнѣ овладѣть всѣми средствами техники. Мы имѣемъ очень мало свѣдѣній о первыхъ зачаткахъ техники, очень мало знаемъ о греческой живописи. Все, что у насъ есть,—это остатки древней живописи, найденные въ Помпеѣ, императорскихъ дворцахъ и на стѣнахъ другихъ зданій. Мы знаемъ только, что техническія свѣдѣнія никогда не исчезали вполнѣ. Послѣ своего бѣгства въ Византію техника живописи влачила жалкое существованіе въ теченіе среднихъ вѣковъ, пока не настала великая эпоха Возрожденія, когда она снова воскресла и достигла пышнаго расцвѣта. Въ самомъ дѣлѣ, геніальнѣйшіе художники были и величайшими мастерами техники. Не говоря уже о той виртуозности, которая придала волшебную красоту картинамъ Тиціана, Корреджіо, Рубенса,—виртуозности замѣтной и въ произведеніяхъ голландцевъ, художниковъ болѣе ранней эпохи, даже и простѣйшій родъ техники, фрески, поставленъ былъ художниками Quatrocento, а послѣ нихъ мощнымъ геніемъ XVI вѣка, Микелемъ Анджело, на высочайшую степень совершенства. И не думайте, что, въ погонѣ за совершенствомъ средствъ, художники упустили изъ виду цѣль искусства. Нѣтъ! Именно самые талантливые, самые вдохновенные художники больше всѣхъ стремились къ достиженію совершенства въ области техники.

Необходимымъ послѣдствіемъ этого оказалось, что и ученики ихъ овладѣли важнѣйшими техническими знаніями, такъ что даже менѣе крупные таланты пріобрѣтали способность создавать хорошія произведенія.

Въ этомъ именно смыслѣ школа Караччи подняла напр. искусство своего времени на высоту классической древности; точно также и въ Англіи Рейнольдсъ положилъ основаніе цѣлой школѣ, животворное вліяніе которой можно до самыхъ послѣднихъ дней прослѣдить на лучшихъ работахъ французскаго искусства; а чего достигъ нашъ непоколебимый Корнеліусъ—это мы всѣ еще хорошо помнимъ.

Къ сожалѣнію, въ настоящее время все это измѣнилось. Наше молодое поколѣніе не признаетъ великихъ предшественниковъ, относится съ полнымъ отрицаніемъ къ преданіямъ старины и хочетъ начать искусство сызнова. Тотъ, кто вздумалъ бы пренебречь тысячелѣтнимъ опытомъ въ сферѣ науки или ремесла, тотъ не только былъ бы названъ дуракомъ, но, упорствуя въ своемъ глупомъ высокомѣріи, умеръ бы съ голоду. Въ искусствѣ же господствуетъ духъ своеволія, никто не хочетъ признавать авторитетовъ и всѣ видятъ въ чувствѣ признательности къ тѣмъ геніямъ, которые своими вдохновенными тво-

*) Статья знаменитаго мюнхенскаго портретиста Франца Ленбаха представляетъ собою докладъ, сдѣланный художникомъ на конгрессѣ „Общества поощренія раціональныхъ пріемовъ живописи“. Напечатана она была въ журналѣ „Die Zukunft“.

реніями уготовили міру величайшее художественное наслажденіе, препятствіе къ художественному развитію. Произведенія старины, говорятъ намъ, были весьма похвальны для своего времени, но дѣтямъ новой эпохи нечего глядѣть назадъ, не зачѣмъ брать у стариковъ тѣхъ пріемовъ творчества, при помощи которыхъ они достигли такихъ великихъ результатовъ. Эти «дѣти новаго вѣка» думаютъ, что если они пойдутъ по стопамъ великихъ художниковъ, то они не найдутъ дороги, ведущей къ правдѣ и природѣ, но что путь этотъ имъ непремѣнно откроется, если они, защитившись шорами отъ постороннихъ художественныхъ воздѣйствій, будутъ слѣдовать лишь указаніямъ собственнаго чутья.

Какъ далеко зашли эти молодые фантазеры, это мы видимъ на каждомъ шагу. Не то чтобы среди нихъ не было талантовъ, но всѣ они выступаютъ съ претензіей, что они, чуть ли не изъ утробы матери, вышли готовыми художниками, которые не нуждаются въ указкѣ отжившихъ теорій, такъ какъ всякій въ правѣ держаться собственныхъ воззрѣній на пріемы наблюденія и изображенія природы. Старая нѣмецкая поговорка: «мастера съ неба не валятся» встрѣчаетъ только насмѣшки со стороны этихъ юнцовъ! А такъ какъ на всѣхъ перекресткахъ раздается боевой кличъ: «правды! ничего кромѣ правды!» и понятіе «красоты» объявляется старымъ академическимъ заблужденіемъ, то, конечно, нѣтъ надобности размышлять о тѣхъ пріемахъ творчества, при помощи которыхъ старые мастера старались воспроизводить прекрасное. Поэтъ, желающій имѣть значеніе для своихъ современниковъ, будетъ стараться ознакомиться со всѣми выдающимися поэтическими произведеніями, появившимися до него; онъ первымъ дѣломъ изучитъ основательно языкъ, служащій орудіемъ его искусства, и ему никогда не прійдетъ въ голову мысль, что до него языка не было, и что если пренебречь правилами грамматики, то можно прійти къ познанію наиболѣе правильныхъ, вполнѣ естественныхъ созвучій. Иное въ изобразительныхъ искусствахъ. Здѣсь всякій бездарный пачкунъ кричитъ о своей оригинальности и воображаетъ, что его независимость отъ авторитетовъ проявляется во всемъ своемъ блескѣ, когда онъ безпомощно лепечетъ, забывая о той благородной, тщательно выработанной техникѣ, которая для насъ, художниковъ, то же, что для поэта языкъ.

Мы должны всегда помнить, что располагаемъ весьма недостаточнымъ матеріаломъ для созиданія; мы не можемъ брызнуть снопъ свѣтовыхъ лучей на наши палитры; все, чѣмъ мы располагаемъ, это — краски, а такъ какъ дѣйствіе красокъ безконечно уступаетъ силѣ свѣта, то старые мастера поставили себѣ цѣлью достигнуть такой тонкой передачи природы, чтобы, при всей своей условности, эта передача производила аналогичное съ природой впечатлѣніе, которое, впрочемъ, въ свою очередь доступно только для лицъ, обладающихъ утонченно-развитымъ даромъ воспріятія.

Наши общія усилія должны пойти въ прокъ не только намъ, старикамъ, но въ особенности молодому поколѣнію, хотя оно подаетъ мало надежды, что послушается какихъ-либо увѣщаній. Не легко будетъ привлечь къ себѣ вниманіе этихъ талантовъ, бредящихъ о призрачной правдѣ, такъ какъ на ихъ сторонѣ стоятъ нерѣдко и тѣ невѣжественные, такъ называемые художественные критики, которые пишутъ въ ежедневныхъ изданіяхъ. Возвѣщая, что наступила новая эра правдиваго, свободнаго, благодѣтельнаго для народа искусства, эти гг. критики укрѣпляютъ нашихъ наивныхъ молодыхъ художниковъ въ томъ заблужденіи, что между ними и древнимъ искусствомъ должна быть возстановлена китайская стѣна для того, чтобы случайно брошенный взглядъ въ область столь несправедливо восхваляемой красоты не увлекъ ихъ въ сторону старыхъ мастеровъ.

Вмѣшаться, чтобы пріостановить дальнѣйшее развитіе отказавшагося отъ красоты натурализма, было-бы прямой задачей академій. Къ сожалѣнію, онѣ, на мой взглядъ, организованы нецѣлесообразно и заражены господствующимъ направленіемъ, и если среди ихъ учениковъ и найдется нѣсколько истинныхъ талантовъ, которымъ ученіе пойдетъ въ прокъ, то большинство, благодаря принятымъ тамъ методамъ, составляетъ кадры художественнаго пролетаріата, который, въ виду необычайной конкурренціи, влачитъ жалкое существованіе и выпускаетъ товаръ для нашихъ злосчастныхъ выставокъ, этихъ, нынѣ столь блестящихъ, картинныхъ кладбищъ, устройство которыхъ тоже своего рода безуміе. Для меня, по крайней мѣрѣ, смотрѣть сразу 2000 картинъ все равно, что слышать одновременно 2000 музыкальныхъ инструментовъ, изъ которыхъ половина, сверхъ того, фальшивитъ.

Но академіи могли бы стяжать себѣ лавры, если-бы онѣ усвоили и сообщили учащимся результаты нашихъ изслѣдованій «о раціональныхъ пріемахъ живописи». При этомъ все обученіе должно вестись примѣнительно къ какой-либо заданной работѣ, избѣгая абстрактныхъ теорій, такъ чтобы начинающій учился писать картины въ духѣ истиннаго, великаго

искусства. Обстоятельства измѣнятся, когда исчезнетъ академическое разграниченіе между теоріей и практикой и какъ можно раньше станутъ пріучать ученика создавать то, что имѣетъ реальную, практическую цѣль, хотя бы то была цѣль чисто ремесленнаго или декоративнаго характера, разъ дарованіе еще не созрѣло для свободнаго творчества. Только такимъ путемъ можно положить предѣлъ безграничному перепроизводству въ области искусства и ограничить размѣры безсмысленно разростающихся выставокъ, которыя все болѣе и болѣе становятся лишь убѣжищемъ для безпріютныхъ картинъ.

Если наше художественное образованіе и впредь будетъ давать одну теорію (или слишкомъ много теоріи), то мы ничего не достигнемъ. Молодой человѣкъ долженъ получить въ государственномъ учрежденіи такую подготовку, чтобы по выходѣ изъ него онъ не былъ безпомощенъ и могъ создать что-либо путное. Работа въ мастерской должна опредѣлить, сдѣлается ли молодой человѣкъ простымъ ремесленникомъ или настоящимъ художникомъ. По моему, между обоими видами живописи нѣтъ рѣзкой границы; я не вижу пропасти, отдѣляющей декоративную живопись отъ «чистаго» искусства. Будь то красивая мебель или картина Рафаэля— все нужно считать высшимъ искусствомъ, разъ это дѣйствительно «законченно» — прекрасно. Это постоянно чувствовали всѣ великіе художники, изъ которыхъ большинство начинали съ того, что были ремесленниками; многіе ваятели были нѣкогда золотыхъ дѣлъ мастерами, многіе художники простыми малярами. Если все это принять во вниманіе, если молодому человѣку дать практическое обученіе, то не случится того, что случилось теперь въ Мюнхенѣ, гдѣ имѣется 2000 художниковъ и среди нихъ не мало талантливыхъ, а именно, что декораціи для вагнеровскихъ представленій пришлось заказывать въ Вѣнѣ и Кобургѣ. Что такія вещи вообще возможны, лучше всего доказываетъ чрезмѣрную теоретичность художественнаго образованія, даваемаго въ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ; его можно сравнить съ обученіемъ плаванію на сушѣ. Учащійся годами изучаетъ теоретически всѣ пріемы плавательнаго искусства, удѣльный вѣсъ и пр., а если онъ послѣ многолѣтняго ученія попадаетъ въ воду, то—бѣдняга утопаетъ.

Мы знаемъ, что академіи часто ругаютъ изъ однихъ партійныхъ соображеній. Это въ высшей степени несправедливо, ибо въ нихъ нерѣдко встрѣчаются личности, старающіяся не потерять нити великаго искусства.

Я знаю, что мои слова возбудятъ много недоразумѣній, такъ какъ не легко защищать взглядъ, находящійся въ такомъ рѣзкомъ противорѣчіи съ господствующими предразсудками. Но, быть можетъ, моя слабая рѣчь дастъ поводъ тѣмъ, кому вѣдать надлежитъ, призадуматься надъ нестроеніями современнаго искусства; можетъ быть, она побудитъ и правительство и руководящіе круги подать художникамъ руку помощи, для устройства опытной станціи, практической художественной мастерской.

Проф. Францъ Ленбахъ.

Академіи художествъ *).

Наши академіи безполезны. Это доказываютъ факты. Въ настоящее время на воспитанниковъ академій оказываютъ вліяніе такіе художники, какъ Менцель, Либерманъ, Уде, Беклинъ, Гётри, Лавери, Бенаръ, Пювисъ де Шаваннъ, Рафаэлли, Карьеръ, Моне, Ленбахъ, Уистлеръ, Клингеръ и пр. и пр. Только самымъ сильнымъ изъ художниковъ достается при нынѣшнемъ положеніи вещей роль наставниковъ, но и то эти наставники выступаютъ не въ академіяхъ, а на выставкахъ. Обстоятельства, такимъ образомъ, сложились не въ пользу академій.

«Субъективные художники», скажутъ намъ, «не должны брать на себя руководительство молодежью». Это—сущая правда. Частная школа живописи, открытая субъективистомъ Эженомъ Карьеромъ въ Парижѣ, не имѣла и не будетъ имѣть успѣха. Было бы печально, если-бы со всѣхъ сторонъ намъ предлагали портреты, окутанные дымомъ. Не менѣе печально, если-бы учительство Габріэля Макса (особенно въ прежнее время, когда онъ еще бралъ «страшныя» темы) привело сотни учениковъ его къ изображенію жалкихъ мадоннъ, съ восковыми ли-

*) Германъ Гельферихъ — псевдонимъ профессора исторіи искусствъ Е. Гейльбута (E. Heilbut) этотъ извѣстный въ Германіи художественный критикъ впервые обратилъ на себя вниманіе статьями своими о современномъ искусствѣ, помѣщенными въ газетѣ „Die Nation“ за 1886 г.

Въ этихъ статьяхъ нѣмецкій критикъ одинъ изъ первыхъ призналъ Беклина „народнымъ героемъ“, и утверждалъ, что спасеніе современной живописи идетъ изъ Фонтенбло. Теперь эти взгляды стали общимъ достояніемъ, но тогда они казались ересью, и надо было много смѣлости, чтобы проводить ихъ въ жизнь.

Печатаемая ниже статья Г. Гельфериха была помѣщена въ журналѣ „Die Zukunft“ единовременно съ вышеприведеннымъ докладомъ Ф. Ленбаха.

цами и искривленными устами; или если-бы съ тысячи полотенъ скалили на насъ зубы Менцелевскіе рабочіе; если-бы, по образцу мадонны Уде въ мастерской плотника, появились тысячи мадоннъ въ обыденной обстановкѣ; если-бы фейерверки Уистлера, съ темныхъ береговъ Темзы, отразились въ живописи тысячами ракетъ по темно-голубому небу. Можно съ увѣренностью сказать, что каждый субъективистъ-художникъ въ отдѣльности представляетъ большую опасность въ педагогическомъ отношеніи, но на выставкахъ такіе художники другъ друга взаимно уравновѣшиваютъ и, становясь такимъ образомъ безвредными, врѣзываются въ память, возбуждаютъ мысль учениковъ и открываютъ имъ новые горизонты. Какъ удивительно скоро ученикъ забываетъ при этомъ то, чему учился въ Академіи! Всякій невѣжда и дикарь становится самымъ покорнымъ ученикомъ академіи послѣ того, какъ онъ посѣтитъ современную выставку. Онъ начинаетъ все сначала и переучивается сызнова, стараясь сознательно относиться къ своей работѣ, такъ что дѣла, слава Богу, обстоятъ благополучно.

Благополучно? Не совсѣмъ. Дѣла обстояли-бы хорошо, еслибъ у насъ было поменьше оригинальностей. Это доходитъ до болѣзненности. Каждый годъ приноситъ намъ геніальныхъ юнцовъ, которые считаютъ себя индивидуальностями, но на самомъ дѣлѣ не принадлежатъ къ таковымъ. Нѣтъ, такое положеніе вещей нельзя считать благопріятнымъ. Какъ помочь горю? Руководящая идея всякой академіи, сама по себѣ, вполнѣ разумна и заключается въ томъ, чтобы преобразовывать, возстановлять, основательно обучать, охранять традиціи. Тайный совѣтникъ Іорданъ недавно еще говорилъ въ одномъ докладѣ о священныхъ традиціяхъ. Но въ чьихъ рукахъ онѣ, эти традиціи,— вотъ въ чемъ вопросъ.

Если-бы теперь жилъ Караччи, было-бы еще недурно. Но обученіемъ занимаются люди, которые убоялись пуститься въ открытое море живописи, другими словами, люди, занимающіеся рисованіемъ, потому что не умѣютъ писать картинъ! Не сильные люди, которые, будучи, правда, лишены оригинальности, все же твердо знаютъ то, что долженъ знать всякій художникъ, а достойные сожалѣнія маленькіе эпигоны и между ними убогіе послѣдователи Корнеліуса, который самъ ничего не «умѣлъ», нѣсколько отчаянно плохихъ представителей дрезденской школы «идеалистовъ», маленькая горсть посредственностей изъ берлинской художественной буржуазіи, ведущей свое духовное начало отъ живописца Лессинга, который самъ такъ мало держался традицій, что никогда не посѣщалъ галлереи старинныхъ мастеровъ, гдѣ онъ состоялъ инспекторомъ,—эта группа «корнеліанцевъ», которые вымираютъ, дрезденскихъ «идеалистовъ», которые еще не собираются умирать, берлинскихъ «реалистовъ», которые отощали,— вотъ современные представители того, что Іорданъ называетъ «традиціями». Но если приходится имѣть дѣло съ такими жалкими представителями «традицій», то лучше бросить всякія традиціи, лучше быть глупцомъ за собственный счетъ, лучше учиться самому, у самого себя, чѣмъ у такихъ учителей, которые «учатъ тому, чего сами не знаютъ», какъ говоритъ Гурлитъ.

Мюнхенская академія занимаетъ исключительное положеніе. Мюнхенъ—не есть мѣсто оригинальностей, но зато онъ богатъ такими художниками, которые, глядя на дѣйствительно оригинальныя вещи, сами способны вдохновляться. Они образуютъ какъ бы средній классъ между опасными оригинальностями и художниками, которые ничего собою не представляютъ. Руководители мюнхенской академіи идутъ по вполнѣ разумному пути, замѣщая такими, доступными свѣжимъ впечатлѣніямъ, людьми каѳедры, освобождающіяся послѣ устарѣвшихъ учителей. Такимъ образомъ, Мюнхенская академія постоянно пополняется свѣжими силами. Это наша самая хорошая академія, и тѣмъ лучше для тѣхъ школъ, которыя слѣдуютъ ея примѣру.

Этотъ путь можно назвать оппортунистскимъ. Не скрою, что лично я предпочитаю болѣе радикальныя мѣры, и я убѣжденъ, что со временемъ это придетъ само собою.

На практикѣ онѣ уже примѣняются въ нѣкоторыхъ заведеніяхъ, которыя по внѣшности ничѣмъ не отличаются отъ правительственныхъ академій, такъ какъ имѣютъ тѣ же классныя комнаты, модели, учениковъ и учителей. По внутреннимъ же свойствамъ учениковъ и руководителей эти заведенія не похожи на академіи. Духовное воздѣйствіе тутъ равно нулю. Ученикъ не можетъ обойтись безъ товарищей, классныхъ помѣщеній, моделей, но безъ профессора — можетъ. И этотъ послѣдній стушевывается, какъ можно больше. Онъ ограничивается ролью элементарнаго учителя. Онъ поправляетъ начинающаго, а созрѣвшаго оставляетъ въ покоѣ. Такой ученикъ работаетъ по модели, во время перерывовъ разсматриваетъ работы своихъ товарищей, добираясь такимъ путемъ самопомощи до степени, такъ сказать, подмастерья. Нѣкоторые изъ этихъ воспитанниковъ имѣютъ гораздо больше шансовъ на успѣхъ, чѣмъ ученики правительственныхъ

заведеній, такъ какъ они сберегаютъ то время, которое обыкновенно тратится на усилія отрѣшиться отъ профессорскаго вліянія. Кромѣ того, въ академіяхъ тратится бездна времени на изученіе теоріи перспективы, анатоміи, исторіи искусствъ, археологіи, т. е. другими словами, такихъ предметовъ, которые въ этомъ періодѣ обученія совершенно не нужны.

И какихъ только противорѣчивыхъ вещей не обязанъ совмѣстить въ своей головѣ несчастный ученикъ, съ первыхъ же дней своего ученія! Онъ долженъ рисовать съ натуры, стало быть безъискусственно, но вмѣстѣ съ тѣмъ ему стараются привить тонкое пониманіе античнаго искусства; онъ долженъ писать то, что видитъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ его заставляютъ изучать форму костей, скрытыхъ подъ мяснымъ покровомъ.

Излишне такъ же, если не вредно, обучать въ этой первоначальной стадіи обученія исторіи искусства. На что она ученику? Какъ будто ему сейчасъ же надо рѣшать вопросъ о томъ, кого взять за образецъ его будущей дѣятельности, Рафаэля или Микель-Анджело?

Статочное-ли дѣло — обременять память ребенка (а ученикъ вѣдь еще ребенокъ) заучиваніемъ различныхъ эстетическихъ теорій минувшихъ временъ?

И такого-то ученика, которому съ самаго начала обученія преподносятъ разныя блюда, изъ коихъ онъ долженъ составить собственное, по своему вкусу, — желаютъ сдѣлать субъективнымъ художникомъ! Вмѣсто того, чтобы держать отъ него, до поры до времени, закрытымъ то, что было сдѣлано до него, для того, чтобы онъ насъ поразилъ, когда станетъ художникомъ, мы хотимъ изъ него сдѣлать ученаго! Человѣка, который прежде всего долженъ смотрѣть на вещи простыми глазами, обучаютъ анатоміи, тогда какъ еще до нарожденія этой науки замѣчательные художники нарисовали столько прекрасныхъ портретовъ! Долженъ ли нашъ юнецъ знать больше чѣмъ Ванъ-Эйкъ? Умно ли дѣлаютъ, если ему говорятъ: Ванъ-Эйкъ дѣлалъ такія-то лица, которыя римскій портретистъ такимъ-то образомъ облагораживалъ? И все это для того, чтобы юнецъ, искусство котораго должно радовать сердце его домочадцевъ, могъ колебаться въ выборѣ между Ванъ-Эйкомъ и римскими портретистами, увеличивая собою число тѣхъ художниковъ, которые на насъ наводятъ тоску! О, здравый смыслъ! ты отсутствовалъ, когда составлялись учебные планы прусской королевской академіи...

Въ кругу художниковъ, которые давнымъ-давно порвали со всякими академіями, настоящій моментъ считается періодомъ расцвѣта, въ сравненіи съ той эпохой, когда нѣмецкія академіи, вмѣстѣ съ приверженными къ нимъ художниками, оказывали дѣйствительное вліяніе на искусство. Искусство развивается естественнѣе на выставкахъ, чѣмъ въ классныхъ комнатахъ. И хотя искусство нашихъ дней, зародившееся на выставкахъ и, потому, гонящееся за оригинальностью, никакъ не можетъ быть поставлено на одну высоту съ прежнимъ искусствомъ, все же высокое совершенство художественнаго исполненія произведеній нашихъ художниковъ свидѣтельствуетъ о томъ, что мы хоть чуточку приблизились къ состоянію искусства, господствовавшему въ эпоху Возрожденія. Время, когда «Техника» Юлія Антона Бенно Гюбнера и естественная правда (т. е. то, что онъ принималъ за естественную правду) костюмера Лессинга встрѣчены были если не съ удивленіемъ, то съ всеобщимъ признаніемъ, — это время прошло; такіе художники, какъ Менцель, скульпторъ Роденъ, свидѣтельствуютъ о техникѣ, которой не знали, скажу болѣе — не распознали и въ старомъ искусствѣ люди той эпохи, когда Германъ Гриммъ и тайный совѣтникъ Іорданъ еще были юношами. Наши живописцы, занимающіеся и ваяніемъ, наши ваятели, занимающіеся и живописью, всѣ наши художники, которые не подраздѣляются уже теперь на «портретистовъ», «жанристовъ», «пейзажистовъ», отражаютъ свою личность во всемъ, что они дѣлаютъ. Это показываетъ, что наше искусство возвращается къ временамъ Возрожденія. Если Іорданъ теперь требуетъ «традицій», то онъ напоминаетъ собою представителя римскаго духовенства, требовавшаго отъ Лютера послушанія церкви. По мнѣнію Лютера, не церковь, а *онъ* держался традицій. Въ настоящее время мы можемъ держаться традицій не иначе, какъ поднимая революцію противъ плохихъ художниковъ и непонятливыхъ руководителей, которые, съ своей стороны, являются еще, къ сожалѣнію, послушными учениками предыдущей эпохи.

Да здравствуетъ Леонардо!

Германъ Гельферихъ.

Выставки въ рисовальныхъ школахъ.

Ежегодно устраиваемыя въ нашихъ рисовальныхъ школахъ выставки всегда были невыносимо скучны, шаблонны, однообразно безсодержательны; онѣ показывали, что въ системѣ преподаванія прикладнаго искусства за цѣлые долгіе годы мы не сдѣлали ни

одного шагу впередъ и что новыя вѣянья, начавшіяся не со вчерашняго дня на Западѣ, были намъ или неизвѣстны или казались незаслуживающими вниманія. Главный и единственный интересъ недавно закрывшихся ученическихъ выставокъ заключался въ томъ, что наконецъ онѣ показали, какъ отнеслись наши школы къ той «новизнѣ» въ прикладномъ искусствѣ, новизнѣ, которая громадной волной хлынула на Западѣ и которую отрицать или замалчивать больше уже нельзя.

Гигантскій подъемъ художественной промышленности, которымъ ознаменовалось наше столѣтіе, шелъ рука объ руку съ крайнимъ убожествомъ творческой фантазіи въ области прикладного искусства, и, по странной ироніи судьбы, въ настроенныхъ въ наше время многочисленныхъ спеціальныхъ музеяхъ должны бы отсутствовать произведенія прикладного искусства доброй половины нынѣшняго вѣка, ибо въ сущности они не что иное, какъ блѣдныя копіи, которыя не зачѣмъ ставить рядомъ съ непосредственными образцами. Но для того, чтобы произведенія цѣлаго періода отличались отсутствіемъ самобытности, являясь просто передѣлками старины, необходимо предположить, что, независимо отъ болѣе глубокихъ, общихъ причинъ, въ самой постановкѣ обученья прикладному искусству было что-то неладное. И дѣйствительно: у насъ издавна принято порицать рѣзко то доброе старое время, когда художниковъ, независимо отъ того, готовились ли они росписывать холсты, картины, или просто раскрашивать горшки, учили единственно и исключительно на античныхъ образцахъ. Конечно, это была система крайне узкая, односторонняя, которая должна была рано или поздно рушиться, какъ все искусственное, но ближайшее къ намъ время въ сущности дальше не ушло: оно расширило только кругъ моделей, присоединивъ къ образцамъ классической старины произведенія рѣшительно всѣхъ эпохъ, точно также отжившихъ и мертвыхъ.

Учащихся, задыхающихся такъ сказать среди почтеннаго античнаго хлама, выпустили наконецъ въ огромнѣйшіе музеи, гдѣ собраны были образцы всѣхъ стилей, которые имъ было предложено изучать и примѣнять къ дѣлу. Но результаты этой системы на лицо: цѣлые долгіе годы не внесли ничего своего, новаго въ область прикладного искусства, кромѣ того педантизма, съ которымъ все старое описывалось, обмѣрялось и затѣмъ болѣе или менѣе удачно копировалось.

И вотъ, выработанныя въ это скудное время системы обученія въ художественно-промышленныхъ школахъ еще живы и пока всесильны: учащіеся по прежнему обречены предварительно копировать образцы нѣкоторыхъ стилей (положимъ, египетскаго и Louis XVI), чтобы затѣмъ смѣло поддѣлываться подъ всѣ другіе стили или скорѣе «вкусы» (готику, примѣрно). Но для того, чтобы съ толкомъ разобраться въ громаднѣйшемъ наслѣдіи человѣческой культуры въ этой области, необходимо обладать, независимо отъ массы времени, еще солидной научной подготовкой, а такъ какъ нашимъ учащимся не хватаетъ ни того ни другого, то всѣ эти поддѣлки подъ настоящіе стили являются просто аляповатыми и грубыми на нихъ пародіями.

Плохо понятая и примѣняемая археологія убила творчество.

И когда, зѣвая до вывиха скулъ, бродишь на нашихъ ученическихъ выставкахъ среди рисунковъ, изображающихъ самые настоящіе, тщательно скопированные нѣмецкіе буфеты XVI вѣка, столики, часы въ стиляхъ Louis XV и Empire, то положительно недоумѣваешь, зачѣмъ все это дѣлается.

Вѣдь какой-нибудь французскій столяръ, что ли, первой половины XVIII вѣка никогда не зарисовывалъ вытащенныхъ изъ невѣдомыхъ угловъ готическихъ буфетовъ или романскихъ сундуковъ, занумерованныхъ по музейскимъ каталогамъ, а прямо отъ себя дѣлалъ что-то до него еще невиданное, буквально выматывалъ изъ себя новыя формы и мотивы и создавалъ ту мебель, по своему времени «moderne», по нашему Louis XV, въ характерныхъ изгибахъ которой такъ и дремлетъ вся эта кокетливая эпоха.

Неужели мы такъ состарились, что можемъ жить только однимъ прошедшимъ, и какъ обезсилившимъ старикамъ намъ остается только безпомощно бродить по кладбищамъ отжившихъ эпохъ!

Господи, какъ это скучно!

Неужели впредь намъ суждено все безъ конца работать въ «голландскихъ» кабинетахъ, закусывать въ готическихъ столовыхъ (стиль François I, впрочемъ, тоже годится), курить обязательно въ «мавританскихъ» комнатахъ, болтать въ гостинныхъ Louis XVI, а интимные кабинеты отдѣлывать въ самомъ настоящемъ англійскомъ жанрѣ.

Европа уже отряхнулась отъ этого кошмарнаго подражательства. Тамъ нервно и горячо, точно желая наверстать потерянное время, дружно принялись отыскивать въ прикладномъ искусствѣ новыя формы, наши формы, въ которыхъ будущія поколѣнія увидятъ насъ какъ въ зеркалѣ, насъ, искренно преданныхъ красотѣ, страстно ищущихъ новыхъ ея проявленій вездѣ, вездѣ,—но у насъ въ Россіи это еще впереди.

У насъ все еще господствуетъ спросъ на старые, патентованные стили, и наши школы, идя на встрѣчу требованіямъ рынка, выпускаютъ спеціалистовъ, готовыхъ дѣлать все что угодно, во всякихъ стиляхъ, все одинаково мертво, бездушно и бездарно.

Впрочемъ, у насъ въ послѣднее время входитъ въ моду новый англійскій стиль—на ученическихъ выставкахъ мелькали тоже работы въ этомъ жанрѣ, но хотя это и новинка, хвалить ее однако не приходится.

Исторія отмѣтитъ, конечно, то громадное вліяніе, которое имѣла Англія на культурное человѣчество въ послѣднія десятилѣтія нашего вѣка, вліяніе, отразившееся и въ прикладномъ искусствѣ, но бросать все старое для того только, чтобы перемѣнить его на сомнительное новое англійское, право, не стоитъ. А «англизированіе» всѣхъ прежнихъ стилей — послѣдняя берлинская выдумка, это такая антихудожественная нелѣпость, которая, надо пожелать, чтобы пронеслась подальше отъ насъ.

Итакъ въ то время, когда мы топтались на мѣстѣ, среди устарѣвшихъ системъ и методовъ, Европа выработала уже кое-что совсѣмъ новое, оригинальное и, вѣроятно, живучее. Это новое — поворотъ отъ готовыхъ старыхъ образцовъ, оставленныхъ чуждыми намъ эпохами, къ природѣ.

Давно провозгласивъ ту истину, что для всѣхъ художниковъ природа есть лучшій, если не единственный, образецъ, который слѣдуетъ тщательно и постоянно изучать, мы заставляли нашихъ художниковъ-ремесленниковъ копошиться среди запыленнаго стараго хлама, безусловно почтеннаго, но отжившаго свое время, точно забывъ, что природа это безконечно богатый, неисчерпаемый кладъ для орнаментистики.

Заставляя, напримѣръ, нашу молодежь рисовать гипсовые слѣпки съ невѣдомыхъ, никогда никѣмъ не виданныхъ акантусовыхъ листьевъ (ихъ, говорятъ, въ Греціи козы временъ Перикла охотно щипали), мы проглядѣли все безконечное разнообразіе окружающей насъ растительности, но вотъ, наконецъ, наши скромныя ромашки, крапивы, ландыши, подсолнечники взяли верхъ, ихъ теперь понесли во всей ихъ непринужденной естественной красѣ будущимъ художникамъ-ремесленникамъ и, ставя ихъ какъ образецъ, рекомендуютъ тщательно изучить и затѣмъ, стилизируя, примѣнить какъ основной мотивъ орнаментистики.

Вотъ и вся новинка, на видъ незначительная, но чреватая многимъ хорошимъ. Дѣло въ томъ, что этотъ поворотъ отъ всего условнаго въ орнаментистикѣ къ природѣ, знаменуетъ собою новую фазу развитія формъ въ прикладномъ искусствѣ, ибо, освободившись отъ вліянія рутинныхъ образцовъ, руководясь логикой и незыблемыми принципами, безъ которыхъ немыслима красота, мы можемъ и должны создать совершенно новыя формы, соотвѣтствующія современнымъ требованіямъ жизни, что дѣйствительно видимъ уже заграницей.

У насъ все еще въ общемъ учатъ по старому, какъ учили лѣтъ десять, двадцать тому назадъ, но нынѣшнія выставки показали, что школы наши наконецъ рѣшились оффиціально признать «новый» стиль, хотя открыли ему доступъ двумя противуположными способами.

Въ рисовальномъ училищѣ барона Штиглица введено въ систему преподаванія рисованіе и лѣпка цвѣтковъ и листьевъ съ натуры, другими словами, природа призвана быть образчикомъ, непосредственно вдохновляющимъ учащихся. Осязательныхъ результатовъ этого нововведенья пока нѣтъ, но самъ починъ сдѣланъ хорошій и сдѣланъ притомъ умѣло. Починъ этотъ настолько для насъ новъ и желателенъ, что искупаетъ собою ту массу милой шаблонщины и балласта, которымъ переполнена выставка.

Въ школѣ при Обществѣ Поощренія Художествъ «новое» заимствуется въ широкихъ размѣрахъ прямо готовымъ изъ иностранныхъ спеціальныхъ книжекъ, и такимъ путемъ кажущіеся результаты получаются скорѣе.

Но книжка никогда для художника не замѣнитъ натуры и вотъ всѣ представленные на выставкѣ ковры, афиши, обои, не смотря на ихъ кажущуюся новизну, были скучноваты и шаблонны: это были перефразировки рисунковъ, помѣщенныхъ раньше въ различныхъ англійскихъ, американскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ спеціальныхъ художественныхъ изданіяхъ.

Чтобы требовать отъ учащихся новаго стиля, надо привить его имъ предварительно и своевременно.

Еще два слова. Если бы на эти наши выставки попалъ кто-нибудь, не зная напередъ, въ какомъ царствѣ, въ какомъ государствѣ онѣ устроены, то едва ли бы догадался, что это выставки русскихъ все же школъ. Правда, русскому стилю отведено порядочно мѣста, особенно въ композиціяхъ церковной утвари, но русскій духъ ни въ чемъ не сквозитъ, его скорѣе и помину нѣтъ, да и не должно быть, ибо ему не мѣсто въ нѣмецкихъ шкафахъ или стульяхъ Empire.

Но дайте нормально взойти, развиться, окрѣпнуть новому хорошему посѣву—и соберете обильную жатву свѣжаго, искренняго, истинно русскаго прикладного искусства.

С. Ноаковскій.

По поводу историческаго концерта.

Въ ряду многочисленныхъ концертовъ, которыми закончилась музыкальная жизнь минувшаго года, особенное вниманіе заслуживаетъ экстренный вечеръ, устроенный Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ 29-го декабря и посвященный исключительно исполненію образцовъ старинной камерной музыки XVII и XVIII вѣковъ. Исполнителями явились г. Ванъ Уафельгэмъ, виртуозъ на viole d'amour, нынѣ забытомъ, старинномъ струнномъ инструментѣ, и пѣвица г-жа Гарнье.

Viole d'amour представляетъ собою подобіе альта съ увеличеннымъ числомъ струнъ и, отличаясь своеобразною вибраціею звука, значительно превосходитъ альтъ обширностью своего діапазона. Напоминающая то віолончель подъ сурдиною, то идеальную мандолину, «віола любви», благодаря своему ласкающему благозвучію, въ старину слыла инструментомъ, имѣвшимъ неотразимое вліяніе на чувствительныя женскія сердца и, если вѣрить мемуарамъ, играла не послѣднюю роль въ галантныхъ авантюрахъ прошлаго вѣка.

Г. Уафельгэмъ, въ совершенствѣ владѣющій своимъ инструментомъ, съумѣлъ въ яркомъ и выразительномъ исполненіи искусно оттѣнить всѣ характерные обороты старинныхъ сочиненій, выдвигая по возможности основную мелодію, безъ ущерба для сопровождающихъ ее побочныхъ голосовъ и тѣсно обвивающей ее гирлянды мелизмовъ. Имъ были исполнены сочиненія Аріости, Куперена, Скарлатти, Миландра, Баха, Генделя и др. извѣстныхъ представителей изящной (свѣтской) музыки прошлыхъ вѣковъ.

Г-жа Гарнье, колоратурная пѣвица съ звучнымъ голосомъ, также обнаружила основательныя познанія въ передачѣ произведеній старыхъ мастеровъ, съ успѣхомъ исполнивши аріи Джіомелли и Генделя, подъ весьма толковый акомпаниментъ г-жи Клеменцъ, и другія двѣ аріи Скарлатти и Аріости съ viole d'amour obligato.

Мы съ удовольствіемъ пользуемся рѣдкимъ случаемъ, чтобы высказать дирекціи И. Р. М. О., въ общемъ крайне индиферентно относящейся къ задачѣ ознакомленія публики съ лучшими сочиненіями старинной и новѣйшей музыки, нашу признательность за доставленную возможность прослушать въ хорошемъ исполненіи восхитительные образцы старинной камерной музыки, тѣмъ болѣе, что въ кругу нашихъ наиболѣе просвѣщенныхъ музыкальныхъ знатоковъ и дѣятелей распространено какое-то непонятно странное предубѣжденіе противъ публичнаго исполненія сочиненій старыхъ композиторовъ. Готовые признать за «старыми классиками» извѣстное историко-педагогическое значеніе, эти господа, по собственному признанію, считаютъ себя *атрофированными* для непосредственнаго воспріятія красотъ и художественнаго смысла музыкальныхъ шедевровъ минувшихъ эпохъ. Во время исполненія дивныхъ сочиненій Баха, Рамо, Глюка, Куперена и др. великихъ мастеровъ, поражающихъ избыткомъ неподдѣльнаго таланта и являющихся прямо гигантами по сравненію съ творчествомъ современныхъ намъ композиторовъ, на лицѣ этихъ ревнителей искусства блуждаетъ или снисходительная улыбка или же выраженіе нескрываемой скуки.

Указывая на крупныя художественныя достоинства старыхъ композиторовъ, на искренность ихъ творческаго вдохновенія, на замѣчательное совершенство музыкальной техники, изумляющей насъ и теперь остроумнымъ, а подчасъ и глубокомысленнымъ примѣненіемъ наисложнѣйшихъ формъ контрапункта, и на великолѣпную цѣльность мелодическаго рисунка, мы далеко не хотимъ утверждать, что *всѣ* сочиненія старыхъ композиторовъ въ равной мѣрѣ сохранили для насъ свой художественный интересъ. Многое изъ того, чѣмъ восторгались наши предки, уже успѣло дѣйствительно состарѣться и представляетъ нынѣ лишь документъ для изученія эпохи, такъ какъ и между старыми музыкантами были сочинители рутинной музыки, люди, лишенные истиннаго таланта и побуждаемые къ труду не вдохновеніемъ, а ремесломъ профессіи.

Но что значатъ эти немногіе малодаровитые сочинители музыки прежняго времени въ сравненіи съ легіономъ народившейся въ наше время плодовитой посредственности, которая, безъ всякаго призванія къ музыкальному творчеству, овладѣвъ одною лишь ремесленною техникою композиціи, упорно насъ преслѣдуетъ продуктами своей бездарности. Печальнѣе всего, что систематическій приростъ посредственныхъ или совсѣмъ бездарныхъ композиторовъ усердно поощряется нашими консерваторіями и заграничными музыкальными академіями, задавшимися цѣлью выпускать все новые и новые выводки артистическихъ недорослей.

Возвращаясь къ интересующей насъ концертной программѣ, мы должны отмѣтить слѣдующія особенно привлекательныя вещи: мюзетъ Куперена, сарабанда Marin-Marais и арія Скарлатти для пѣнія и віолы. Названныя піесы могутъ служить образцами отличной старинной музыки, сохранившей въ цѣлости, со всею характерностью старинной фактуры, свою плѣнительную прелесть и удивительную свѣжесть. Особенно симпатична преобладающая въ нихъ кантилена. Это не куцая мелодическая фраза, вымученная захудалымъ воображеніемъ нашихъ композиторовъ. У выдающихся музыкальныхъ творцовъ прошлыхъ вѣковъ и начала нынѣшняго мелодія выпуклая, пластически округленная, была плодомъ богатаго и здороваго воображенія, и составляла синтезъ ихъ художественныхъ убѣжденій. Имъ незнакомъ былъ нашъ болѣзненный скептицизмъ и парализующій воображеніе страхъ передъ банальностью, также какъ и намъ чужды спокойное міросозерцаніе старыхъ мастеровъ, ихъ олимпійская убѣжденность, ихъ простота въ изложеніи художественнаго образа, наконецъ, ихъ ясный строй мысли и прозрачность чувства.

Такимъ образомъ, субъективный непосредственный способъ наслаждаться старинными произведеніями искусства для насъ утраченъ и мы, ищущіе жгучихъ ощущеній и нервнаго возбужденія въ искусствѣ, требуемъ музыки, обладающей болѣе утонченной психической выразительностью.

Но удовлетворяются-ли наши высокія требованія? Не обманываемся-ли мы насчетъ художественнаго значенія современной музыки? За нѣкоторыми малыми исключеніями, новѣйшая музыка не въ состояніи удовлетворить наши эстетическія потребности. Она, несмотря на внѣшній блескъ и могущество оркестровыхъ красокъ, бѣдна самымъ важнымъ творческимъ стимуломъ, бѣдна художественнымъ воображеніемъ, и получаемое отъ нея иногда благопріятное впечатлѣніе слишкомъ мимолетно и не въ силахъ насытить алчущую художественныхъ наслажденій натуру. За то, если мы, съ достаточною подготовленностью и вооруженные чуткимъ критическимъ чутьемъ (кстати сказать, единственное искусство, доведенное нашимъ поколѣніемъ до высокаго совершенства), обратимся къ старинным итальянскимъ, французскимъ и нѣмецкимъ композиторамъ XVII и XVIII вѣковъ, то дѣйствительно найдемъ въ ихъ произведеніяхъ тѣ неподражаемыя качества, которыя окажутся вѣчнымъ и единственнымъ источникомъ всякаго эстетическаго наслажденія.

На концертѣ было мало народу. Вообще, можно съ увѣренностью сказать, что у насъ дѣйствительно интересная музыкальная программа, безъ участія въ ней знаменитыхъ виртуозовъ, не соберетъ публики. Но неужели наша музыкальная публика способна интересоваться только исполнителями и не питаетъ никакого интереса къ тому, что собственно они исполняютъ? Я не говорю объ обычной публикѣ оперныхъ представленій. Это — толпа неугомонныхъ любителей пѣнія и зрѣлищъ, толпа, способная наслаждаться однимъ процессомъ пѣнія, не входя въ оцѣнку того, что поютъ и, интересующаяся исключительно соревнованіемъ пѣвцовъ и пѣвицъ. Такому вокальному спорту недостаетъ для полнаго расцвѣта лишь тотализатора съ выдачею премій за ставки на пѣвца, вызвавшаго наибольшее число оглушительныхъ рукоплесканій и дикихъ криковъ восторга. Нѣтъ, я имѣю въ виду другую, болѣе «избранную» публику, ту публику, для которой устраиваются симфоническіе концерты, исполняются отечественными и пріѣзжими знаменитостями музыкальныя новинки, и которая считаетъ своимъ нравственнымъ долгомъ поддерживать родное искусство и интересоваться иностраннымъ.

Въ составъ этой публики входятъ прежде всего администрація и профессора консерваторіи, лица по профессіи своей обязанныя, вмѣстѣ съ дежурнымъ полицейскимъ офицеромъ, присутствовать на концертахъ, устраиваемыхъ въ большой и малой залахъ консерваторіи. Затѣмъ, рецензенты газетъ, въ большинствѣ — озлобленные неудачники на поприщѣ музыкальнаго сочинительства или преподавательства. Это люди, кормящіеся на-счетъ музыкальнаго невѣжества ихъ читателей. Они, съ угрюмымъ равнодушіемъ къ исполняемымъ сочиненіямъ, заняты во время концерта сообщеніемъ другъ другу редакціонныхъ и артистическихъ сплетенъ. Затѣмъ идетъ настоящая публика, платящая за свои мѣста и посѣщающая концерты по разнымъ причинамъ, чаще всего съ искусствомъ ничего общаго не имѣющимъ. Публика эта вслухъ восторгается Бетховеномъ, Моцартомъ и даже Берліозомъ и Вагнеромъ, словомъ, всѣмъ, что авторитетно признано и не подлежитъ критикѣ; въ своихъ отзывахъ о другихъ композиторахъ, съ менѣе установленною репутаціею, она скептически сдержана. Въ дѣйствительности же эта публика въ высшей степени равнодушна ко всѣмъ композиторамъ въ мірѣ, совершенно не умѣетъ слушать музыку не въ сольномъ исполненіи, и адски скучаетъ во время игры оркестровыхъ сочиненій. Зато она съ изумительною компетентностью умѣетъ обсуждать личныя качества

артистовъ и съ неослабнымъ интересомъ слѣдитъ за деталями исполненія.

Изъ приведенныхъ нами, въ краткихъ очертаніяхъ, состава и свойствъ нашей публики становится понятнымъ, почему у насъ, несмотря на чрезвычайное обиліе всякаго рода концертовъ, музыкальная жизнь представляетъ лишь весьма скудный художественный интересъ, и сосредоточивается исключительно не мнимо-музыкальномъ культѣ виртуознаго исполненія. Ни месса великаго Баха, ни капитальнѣйшія сочиненія Берліоза и Вагнера, не могутъ соперничать съ успѣхомъ, вызываемымъ у нашихъ меломановъ вокализами Мазини, скрипичными пассажами Сарасате и антихудожественными выкрутасами Падеревскаго.

N.

Замѣтки.

= Въ виду могущихъ возникнуть недоразумѣній, редакція считаетъ нужнымъ заявить, что лица, оказывающія честь журналу своимъ сотрудничествомъ, отнюдь не считаются принадлежащими къ составу редакціи, а потому отвѣтственность за веденіе какъ литературной, такъ и художественной части на нихъ лежать не можетъ.

= По слухамъ берлинскіе »сецессіонисты« будутъ имѣть на предстоящей большой берлинской выставкѣ собственное жюри и отдѣльныя залы.

= Гансъ Рихтеръ, выступившій въ симфоническомъ собраніи Русскаго Музыкальнаго Общества представляетъ изъ себя исключительное явленіе среди современныхъ виртуозовъ оркестра. Исключительность эта сказывается въ томъ, что онъ не навязываетъ слушателю своего субъективнаго пониманія исполняемыхъ имъ произведеній, не поражаетъ ни остроумными эффектами, ни спеціально придуманными оттѣнками. Въ его исполненіи дирижеръ стушевывается передъ авторомъ, его личность воплощается въ личность великаго мастера, творенія котораго онъ представляетъ въ чистыхъ, не затуманенныхъ чужой индивидуальностью, образахъ. Благодаря постоянной смѣнѣ дирижеровъ, публика симфоническихъ собраній стала невольно слѣдить болѣе за исполненіемъ, чѣмъ за исполняемымъ. Интересъ, возбуждаемый новымъ дирижеромъ, долженъ былъ отодвинуть на второй планъ интересъ къ музыкальному произведенію. Результатомъ этого явилось наслажденіе интерпретаціей, а не твореніемъ искусства. Не смотря на то, что въ программу Рихтера вошли вещи давно извѣстныя, все же можно было безпредѣльно наслаждаться ихъ красотами въ этомъ безпорочномъ отвлеченномъ, чисто-объективномъ исполненіи. Самъ авторъ преклонился бы передъ столь глубокимъ, любовнымъ проникновеніемъ въ его духовный міръ. Не стоитъ говорить о мастерствѣ Ганса Рихтера — всѣ хорошіе дирижеры обязаны владѣть оркестромъ въ совершенствѣ—великъ въ немъ духъ исполнителя, претворяющагося въ творца!

= 19 и 20 Апрѣля объявлены въ Петербургѣ концерты Берлинскаго филармоническаго оркестра подъ управленіемъ Артура Никиша. Крайне радостно было узнать объ этомъ музыкальномъ праздникѣ.

= На этихъ дняхъ послѣ продолжительной болѣзни скончался французскій художникъ Сизлей, одинъ изъ талантливыхъ представителей группы французскихъ импрессіонистовъ. Уступая по силѣ таланта своимъ могучимъ товарищамъ Дегазу и Монэ, умершій художникъ вносилъ ноту спокойной поэзіи въ смѣлую живопись всей этой задорной школы. Онъ стоялъ какъ бы на перепутьи отъ Барбизонцевъ къ Монэ и Писсаро. Если послѣдніе въ своей отвагѣ доходили до бравированія крайними эффектами, то Сизлей всегда оставался художникомъ благоразумнымъ и симпатичнымъ.

= Будущей осенью въ Петербургѣ проэктируется выставка нѣмецкихъ художниковъ. Желательно, чтобы устройство ея попало въ хорошія руки, такъ какъ при плохомъ руководительствѣ, въ нѣмецкой живописи (такъ долго и губительно вліявшей на нашихъ художниковъ) можно найти не мало элементовъ вредныхъ и не художественныхъ. Если прошлогодняя итальянская выставка была самая скверная изъ всѣхъ, когда либо нами виданныхъ (академическія не въ счетъ), то особенно винить устроителей нельзя, такъ какъ въ современной Италіи нѣтъ художественнаго творчества, но у теперешнихъ нѣмцевъ можно набрать много интереснаго и талантливаго матеріала, который, должно быть, какъ разъ и будетъ отсутствовать на выставкѣ.

= Г-нъ Падеревскій, знаменитый польскій виртуозъ на фортепьяно далъ у насъ нѣсколько концертовъ, причемъ обнаружилъ превосходную технику, и никого изъ серьезной публики не заинтересовалъ: игра его чисто внѣшняя и переполнена дамскими эффектами.

= Въ »Обществѣ Поощренія Художествъ« открыта выставка французскихъ художниковъ, устроенная при содѣйствіи французскаго правительства и вообще со всѣми удобствами. Сравнительно съ предъидущими выставками, она производитъ благопріятное впечатлѣніе, такъ какъ на ней по крайней мѣрѣ

прекрасно представлена одна изъ школъ — школа импрессіонистовъ. Такихъ Монэ, Писсаро, Сизлей и Ренуаровъ — Петербургъ еще никогда не видалъ и, хотя появленіе ихъ нѣсколько запоздало, ибо во Франціи они считаются чуть ли не классиками и спокойно развѣшаны по »Люксембургу«, все же лучше поздно, чѣмъ никогда. Любопытно, что наша необразованная публика все еще смущается »новизной« этой школы и считаетъ этихъ почтенныхъ старцевъ декадентами послѣдней формаціи. Кромѣ импрессіонистовъ на выставкѣ хороши Пювисъ, Коттэ, Дошэ, портретъ Ганото Бенжамена Констана, »Месса« Латуша и нѣкоторые другіе. Самый главный недостатокъ выставки заключается въ томъ, что на ней отсутствуютъ лучшіе представители современной французской живописи: на ней нѣтъ вещей Казена, Лермитта, Карріера, Даньяна-Бувере, Бенара, Дегаза, Аманъ-Жана, Форэна, Бланша и др. Понятно, что не получивъ этихъ самыхъ значительныхъ силъ современнаго французскаго искусства, устроители оставили выставку какъ бы безъ головы. Другой недостатокъ, присущій всѣмъ оффиціальнымъ выставкамъ,—тотъ, что хорошія произведенія тонутъ въ массѣ самаго постыднаго художественнаго товара вродѣ Дюбюфа, Фламенга и др. Изъ восьмисотъ номеровъ хороши, даже очень хороши, двадцать-тридцать и изъ за нихъ стоитъ пойти на выставку. Художественно-промышленный отдѣлъ очень плохъ, а это жаль, потому что значительныя вещи Биго, Галле, Дальпейра, Делаэрша, Лалика, Фализа и др. могли бы крайне заинтересовать публику именно въ настоящее время, когда вопросъ о художественной индустріи такъ современенъ. Очень интересны скульптуры Родэна. Его Ева и Рошфоръ обладаютъ всѣми качествами этого талантливаго мастера. Жаль только, что устроители стыдливо прикрыли Еву горшками цвѣтовъ.

= Администрація мюнхенской годовой художественной выставки 1899 года (Glasspalast), приглашая русскихъ художниковъ принять въ ней участіе, сообщаетъ, что выставка открывается 1-го іюня (новаго стиля) и закроется въ концѣ октября. Заявленія доставляются до 30-го апрѣля новаго стиля. Срокъ доставки произведеній отъ 10-го до 30-го апрѣля (новаго стиля). Зная какъ »интересны« были до сихъ поръ наши русскіе отдѣлы на нѣмецкихъ оффиціальныхъ выставкахъ, мы можемъ лишь посовѣтовать русскимъ художникамъ, которые обыкновенно фигурируютъ въ указанныхъ отдѣлахъ, воздержаться выносить свой соръ изъ избы. Теперь настало время показывать Европѣ настоящее русское искусство, а не убогіе профессорскіе жанрики или сладенькіе пейзажи.

= Парижскій муниципалитетъ рѣшилъ выдать въ этомъ году впервые денежныя преміи за лучшія постройки, возведенныя за послѣднее время въ чертѣ Парижа, съ тѣмъ, чтобы присужденіе подобныхъ наградъ повторялось отнынѣ ежегодно.

Мы конечно, не скоро еще дождемся такого своеобразнаго и спорнаго, пожалуй, поощренія архитектуры. Намъ было бы гораздо полезнѣе, взимать денежные штрафы съ нашихъ строителей, въ размѣрѣ, соотвѣтствующемъ безвкусью возводимыхъ ими построекъ. За послѣднее время въ Петербургѣ очень много строилось, но даже при самой дружеской снисходительности, премировать было бы не кого и не за что.

А еще архитекторы наши часто жалуются на то, что публика не считаетъ ихъ художниками на равнѣ съ живописцами, музыкантами и скульпторами.

»Наша публика еще недостаточно созрѣла, чтобы архитектуру считать искусствомъ«, утѣшаютъ себя наши строители, но право, если кто и виноватъ, что архитектура, какъ искусство, въ такомъ загонѣ у большинства нашей интеллигенціи, такъ это сами зодчіе. У насъ строятъ шаблонно, некрасиво, безвкусно, отстало. Архитекторы объясняютъ это тѣмъ, что на выдаваемые имъ скудные гроши негдѣ развернуться, точно вкусъ можно мѣрить гривенниками.

За границей домовладѣльцы не меценаты, однако-же возводимые для нихъ дома въ общемъ интереснѣе и художественнѣе нашихъ. Дѣло не въ рубляхъ, а въ недостаткѣ образованія у нашихъ зодчихъ, въ ихъ узости, отсталости, непониманіи искусства. Это не руководители, ищущіе и указывающіе новые пути искусству, это въ большинствѣ случаевъ, полуобразованные ремесленники, если не прямо таки полуграмотные дѣльцы, чуждые всякимъ художественнымъ стремленіямъ.

Наши немногочисленные архитектурные журналы еле еле прозябаютъ, художественнаго матеріала не хватаетъ, и за цѣлые годы не найдешь въ нихъ ни одной мало мальски серьезной статьи объ архитектурѣ, какъ искусствѣ. Все тѣ же перепечатки изъ иностранныхъ журналовъ объ устройствѣ мостовыхъ, что, впрочемъ, вовсе не вліяетъ на улучшеніе нашихъ.

Архитектура, какъ искусство, у насъ почти не существуетъ!