Художественная Хроника

О древне-египетской красотѣ.

II.

Мы привели въ концѣ предъидущаго разсужденія удивительную египетскую виньетку — повидимому *окрыленнаго* и *идущаго* глаза. Всмотримся въ нее; вдумаемся въ ея мысль; вдумаемся въ нее не нашею, XIX-го вѣка и новой эры, мыслью, а древне-египетскою-же.

Здѣсь — тоже «зерно», т. е. точка зерна и зеренъ, но уже у человѣка: и выражено опять какъ «вѝдѣніе» и «провидѣніе», какъ «глазъ», опредѣляющій «путь». Но уже здѣсь — съ крылами. «Летящее провидѣніе», «провидѣніе» не какъ «знаніе» только, но и какъ взлётъ *силъ* «ведущихъ» — такъ хочется переименовать, такъ нужно изъяснить рисунокъ. И удивительная эта виньетка повторяетъ, или, пожалуй, предшествуетъ *) не только Моисееву плану творенія съ его непремѣннымъ штрихомъ «по роду его», «по роду ихъ», но и одному замѣчательному мѣсту изъ Платонова *Федра* **). Собственно, она выражаетъ два стиха, приводимые Платономъ, но чтобы мысль ихъ была понятнѣе, мы приведемъ текстъ немного *передъ* и *послѣ* этихъ стиховъ.

Сократъ только-что объяснилъ «золотокудрому Федру» о предъ-мірномъ существованіи душъ, о ниспаденіи ихъ на землю, и о воспоминаніи прежняго своего существованія въ земныхъ странствіяхъ:

И долго на свѣтѣ томилась она
Желаніемъ чуднымъ полна...

«Такъ вотъ куда, любезный Федръ, привела насъ бесѣда о четвертомъ видѣ изступленія. Въ немъ находится тотъ, кто, видя здѣшнюю земную красоту и воспоминая о красотѣ истинной, *окрыляется*, и, окрылившись, пламенно желаетъ *летѣть* выспрь. Еще не имѣя силъ, онъ, подобно *птицѣ*, смотритъ вверхъ, а о дольнемъ, земномъ не заботится, какъ будто и въ самомъ дѣлѣ сумашедшій... Всякая человѣческая душа, какъ я раньше сказалъ, по природѣ своей созерцала Первообразъ сущаго; безъ этого она и не вошла-бы въ это, данное ей тѣло. Но вспоминать по здѣшнему (т. е. при созерцаніи земного) о тамошнемъ (т. е. предмірномъ и до-жизненномъ) легко не для всякой души; это не легко особенно для тѣхъ, которыхъ созерцаніе тамъ было кратковременно, и для тѣхъ, которые, ниспадши сюда, подверглись бѣдствію, т. е. подъ какими-нибудь вліяніями уклонились къ неправдѣ и забыли о видѣнныхъ ими священныхъ предметахъ»...

Какъ все это *сродни* нашему поэту:

Онъ пѣлъ о блаженствѣ безгрѣшныхъ духовъ
Подъ кущами райскихъ садовъ
О Богѣ великомъ онъ пѣлъ...
. . . . . .
И звукъ его пѣсенъ въ душѣ молодой
Остался безъ словъ, но живой...

«Остается немного душъ, у которыхъ еще довольно памяти; да и онѣ, *видя какое-нибудь подобіе тамошняго, такъ поражаются имъ, что выходятъ изъ себя* и, не имѣя достаточно разборчи-

---

*) „Книга усопшихъ"—древнѣйшаго египетскаго происхожденія, до вхожденія туда Іосифа съ братьями и даже до вхожденія Авраама.

**) По поводу сдѣланнаго нами, въ гл. I настоящаго изслѣдованія, сближенія одного фрагмента изъ Лермонтова съ фрагментомъ-же изъ Іезекіиля — мы получили отъ крайне дорогихъ намъ лицъ упрекъ *въ неосторожности*. Это сближеніе было *преднамѣренно* и мысль его объяснится въ самомъ концѣ изслѣдованія; что все относящееся къ категоріи *отчества* и *материнства* (и его инстинктовъ), будучи до нашей эры относимо къ Лицу Благодѣющему, будучи молимо и просимо, — съ начала нашей эры, съ вѣка III—IV, и чѣмъ позднѣе, тѣмъ глубже, стало относиться къ категоріи явленій злыхъ, охвачено въ скобку „демонизма". И Лермонтовъ, по дѣтству и необразованности, возвращаясь инстинктомъ къ „отчеству", то выражаетъ ихъ въ гимнѣ — „Я, Матерь Божія, нынѣ съ молитвою", то пугливо и слѣдуя толпѣ переименовывалъ ихъ („Сказка для дѣтей", „Демонъ") несоотвѣтствующимъ дѣлу образомъ.

ваго чувства, сами не понимаютъ, что̀ значитъ страсть ихъ. Приступая къ здѣшнимъ образамъ съ тусклыми здѣшними орудіями, немногіе, и то съ трудомъ, воспоминаютъ не здѣшніе ихъ прообразы. Восхитительно было зрѣть красоту тогда, когда, вмѣстѣ съ хоромъ духовъ слѣдуя за Зевсомъ, мы наслаждались дивнымъ видѣніемъ и зрѣлищемъ, посвящены были въ тайну, блаженнѣе которой и назвать невозможно; когда мы праздновали ее, какъ непорочные и чуждые зла, ожидавшаго насъ въ будущемъ (т. е. по ниспаденіи на землю). Допущенные къ непорочнымъ, простымъ, постояннымъ и блаженнымъ видѣніямъ, и созерцая ихъ въ чистомъ сіяніи, мы и сами были чисты и внѣ-могильны, т. е. внѣ этого тѣла, связывающаго насъ, какъ улитку связываетъ раковина... Вѣдь что касается красоты, то она блистала, существуя еще тамъ, — съ видѣніями; пришедши-же сюда, мы замѣчаемъ живость ея блеска и здѣсь, и замѣчаемъ это яснѣйшимъ изъ нашихъ чувствъ. Вѣдь между тѣлесными чувствами зрѣніе слыветъ у насъ самымъ острымъ, которымъ, однакожъ, не постигается разумность; иначе послѣдняя возбудила-бы сильнѣйшую любовь, еслибы могла представить зрѣнію столь-же непосредственно-живой образъ себя и всего достойнаго любви въ себѣ. Нынѣ этотъ жребій (т. е. быть созерцаемымъ и любимымъ) принадлежитъ одной красотѣ; ей только одной суждено быть нагляднѣйшею и любезнѣйшею. Впрочемъ, не свѣже-посвященный или застарѣвшій въ грязи стремится не сильно отсюда туда, къ красотѣ какъ небесному прообразу, если ея отпечатокъ и видитъ на комъ-нибудь здѣсь. Безъ уваженія и ища удовольствія, онъ повторяетъ животныхъ, не постигая открытаго одному только человѣку. Напротивъ, свѣже-посвященный и долго созерцавшій тамошнюю красоту (т. е. «среди хоровъ духовъ»), при взглядѣ здѣсь на бого-образное лицо, хорошо отпечатлѣвшее на себѣ красоту или какую-нибудь безтѣлесную идею, сперва приходитъ въ трепетное волненіе и объемлется какимъ-то страхомъ по-ту сторонняго бытія; потомъ, присматриваясь, чтитъ его какъ бога, и, еслибы не страхъ прослыть потерявшимъ память въ изступленіи – онъ приносилъ-бы жертвы любимому существу, будто священному изваянію или богу... *Перо* *), вздымаясь и поспѣшно выбѣгая изъ корня, разростается во всѣхъ видахъ души его, потому что нѣкогда душа была вся *перната*. .»

Вотъ, можетъ быть, разгадка, хоть какая-нибудь разгадка той логики мысли или логики воображенія, почему въ Египтѣ, какъ и въ Апокалипсисѣ, среди четырехъ, и поклоняемыхъ и поклоняющихся, «животныхъ передъ Престоломъ Божіимъ», одно взято — *пернатое*: «одно животное какъ-бы съ лицомъ *орлинымъ*...»

«Въ это время, продолжаетъ Сократъ, душа цѣлымъ своимъ существомъ кипитъ и брызжетъ; и какое страданіе бываетъ отъ зубовъ, когда они только-что начинаютъ рости, т. е. зудъ и несносное раздраженіе десенъ *), то-же самое терпитъ и душа человѣка, начинающаго выращивать перья: выращая ихъ, она находится въ жару, раздражается. Взирая на непорочную красоту — душа подымается въ какомъ-то вихрѣ, разжигается, испытываетъ легкость отъ скорбей и радость. Когда-же одна остается, то отверстія, изъ которыхъ спѣшатъ выбиться перья, засыхаютъ, а, засыхая, сжимаются и замыкаютъ въ себѣ ростки перьевъ. Эти ростки, запертые внутри, бьются на подобіе пульса и толкаются во всякій преграждаемый имъ выходъ, такъ-что душа изъязвляется со всѣхъ сторонъ, мучится и терзается, и только одно воспоминаніе о прекрасномъ радуетъ ее. Смѣшеніе этихъ противоположностей повергаетъ душу въ странное состояніе; находясь въ междучувствіи, она неистовствуетъ, и, какъ бѣшеная, не можетъ ни спать ночью, ни оставаться на одномъ мѣстѣ днемъ, но бѣжитъ съ своею жаждою туда, гдѣ думаетъ увидѣть обладателя красоты, а увидѣвъ его успокаивается, освобождается отъ уязвленій и скорби, и въ тѣ минуты питается сладчайшимъ удовольствіемъ Тутъ забываются и матери, и братья, и друзья, тутъ нѣтъ нужды, что черезъ нерадѣніе гибнетъ имущество. Презрѣвъ всѣ обыкновенныя правила своей жизни и благоприличія, которыми гордилась когда-то, она готова рабствовать, потому-что не только чтитъ его какъ обладателя красоты, но и находитъ въ немъ единственнаго врача своихъ скорбей. Эту-то страсть, мой прекрасный Федръ, я говорю тебѣ — люди ее называютъ Эросомъ; но услышавъ, какъ называютъ ее боги, ты, по молодости, непремѣнно будешь смѣяться. Объ Эросѣ есть два стиха, которые, какъ я полагаю, заимствованы изъ тайныхъ стихотвореній какими-нибудь гомеристами-рапсодами. Поются-же они такъ:

*) Платонъ выше развилъ мысль, что „слѣдуя за Зевсомъ“, душа „въ горнемъ мірѣ“ была крылата; пока, сломавъ крыло — не пала безкрылая на землю; но *мѣсто* крыла и даже возможность *отращиванія* его сохраняется здѣсь на землѣ.

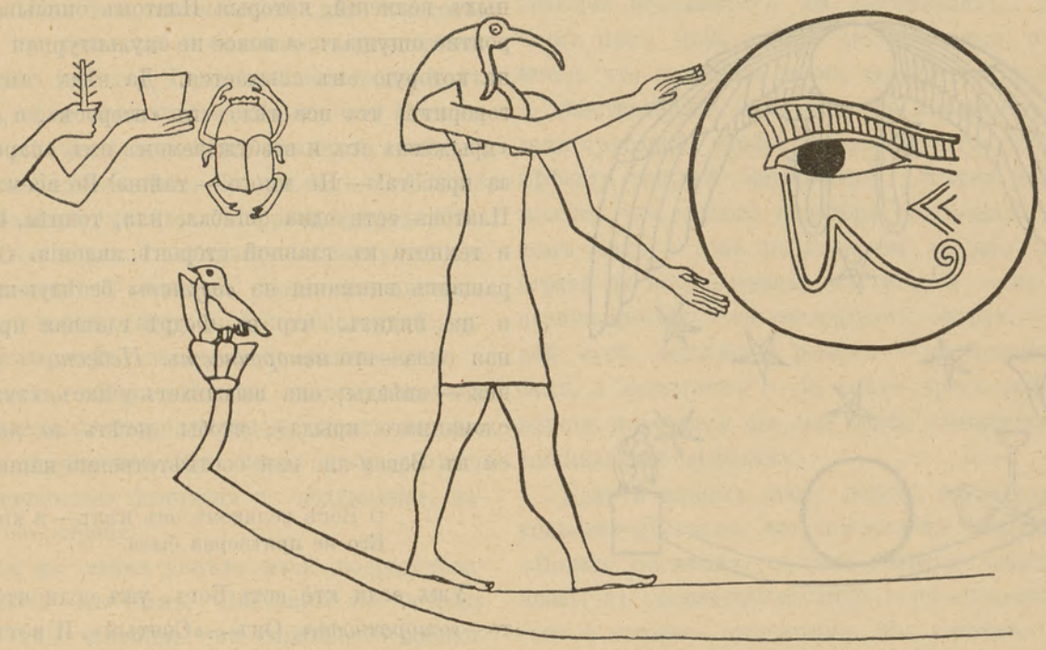
*) Говорится объ извѣстной болѣзни младенческаго возраста

Это *пернатое* у людей называется Эросъ
.....У боговъ оно Птеросъ *) (= „крыловращатель").

«Приведеннымъ стихамъ», кончаетъ Сократъ рѣчь свою, «можно вѣрить и не вѣрить: но причина и страсть людей любящихъ — *это самое*» **).

Рѣчь падаетъ въ самую точку египетскихъ изображеній — «подъ деревомъ», или «подъ человѣкомъ», «въ человѣкѣ». Но замѣчательно, что слово «крыловращатель» какъ-бы срисовано съ приведенной виньетки въ «Книгѣ усопшихъ». И всѣ характерныя выраженія Платона выражены въ другихъ египетскихъ изображеніяхъ, напр., отношеніе какъ-бы богослужебное ***) («приносилъ-бы жертвы какъ священному изображенію или богу», см. выше).

передъ этой простою каплею, но съ «провидящимъ Окомъ» въ ней, «воздѣвъ руки «горѣ», какъ Сократъ передъ Федромъ или передъ нимъ-же самъ Платонъ; все это — на ладьѣ, т. е. плыветъ, движется «въ раздѣленіи чувствъ», и сама лодочка оканчивается бутономъ съ «древа-жизни»; а надъ нимъ, пожалуй, и «крыловращатель», во всякомъ случаѣ «съ лицомъ» какъ-бы «орлинымъ». Двѣ руки, въ той-же благоговѣйной позѣ и приносящія дары (чаша и вѣтвь) передъ Скарабеемъ, выражаютъ по существу то-же самое, что и молитва Тота; но мысль Скарабея не входитъ пока въ нашу тему. Вотъ еще рисунокъ *), гдѣ «ока» нѣтъ, но взята другая сторона — звѣздное, «Зевсово» (по Платону) происхожденіе



ФИГ. 4.

На помѣщенномъ рисункѣ взята капля «живой воды», ну, той самой, за которою спѣшилъ Рустемъ; и птиценосный Тотъ, этотъ египетскій Платонъ, «предсѣдатель книжныхъ залъ» — какъ онъ опредѣляется въ нѣкоторыхъ надписяхъ, стоитъ

этого ока въ деревѣ или въ человѣкѣ; здѣсь взята «душа» — «капля» не съ «отростающими на землѣ крыльями», но съ несломанными въ пареніи среди сонмовъ духовъ:

И *небо*, и *звѣзды*, и тучи — толпой
Внимали той пѣснѣ святой...
Онъ *душу младую* въ объятіяхъ несъ...

Почти самое замѣчательное въ этомъ рисункѣ, это то, что уморительные слѣпыши-египтяне не преминули въ каждую звѣздочку вложить «душу живую», т. е. повторить въ ней каплю, которая и

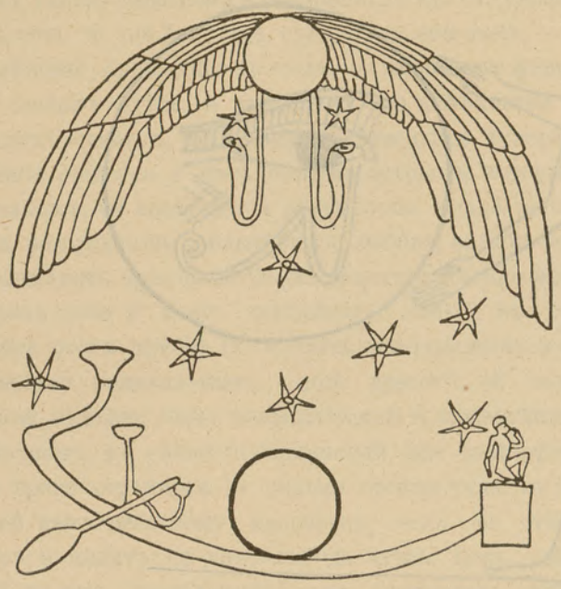
*) Слово *Птеросъ* — не находится въ греческомъ языкѣ, и встрѣчается единственный разъ только здѣсь у Платона; т. е. оно имъ придумано для выраженія своей собственной и оригинальной мысли. „Птериксъ" (πτεϱυξ) — по гречески *крыло*.

**) Платонъ. „Федръ", 249 E—252 C.).

***) Фиг. 4 — см. *Lepsius* „Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien", 12-томный атласъ снимковъ съ египетскихъ древностей. Приведенное изображеніе находится въ большомъ храмѣ, въ Дендерѣ,

*) Фиг. 5 — Ombos, grosser Tempel, Philae. У Lepsiusa въ его „Denkmäler".

«на землѣ-низу», и «на верху — горѣ» равно является у нихъ поклоняемой. Въ самомъ дѣлѣ, гипотеза астрономовъ (нашихъ), что солнце пылаетъ и свѣтитъ «отъ множества метеоритовъ, на него падающихъ и развивающихъ громадную теплоту ударомъ паденія» — чудовищна. На *всѣ* вѣдь звѣзды (= тоже «солнца») должны падать такіе «метеориты», и гдѣ-же имъ взяться на цѣлое небо, и особенно падать неистощимо отъ «начала паки бытія». Тогда міръ долженъ быть полонъ - метеоритовъ, и сколькимъ-же «планетамъ», «спутникамъ» должно было для этого разбиться («метеориты суть осколки разбитыхъ планетъ» по гипотезѣ ученыхъ-же). Цѣлый *сонъ* метеоритовъ, *сонъ* (т. е. выдумка,



ФИГ. 5.

во-истину «гипотеза») — «исчезнувшихъ планетъ» для того простаго и милаго явленія, что солнце грѣетъ наши старыя кости пять тысячъ лѣтъ. Чудовищная несообразность; азбука мышленія, гдѣ *б* побиваетъ *а* и никто ничего не понимаетъ въ природѣ, дешифрируя ее при помощи этой азбуки. Звѣздочки — капельки: не вѣроятнѣе-ли это? Живыя капельки, «животныя» — почему нѣтъ? Творецъ взялъ кропило, и, погрузивъ его въ «живую воду», въ «воду-жизни», — въ радостный день сотворенія, въ «четвертый день» сбрызнулъ таинственную влагу къ востоку — и вышли восточныя созвѣздія, на западъ — и вышли западныя созвѣздія, на сѣверъ — и тамъ зажглись свои огни, на югъ — и загорѣлся «Большой крестъ» (созвѣздіе южнаго неба). Такъ и не потухаютъ, и даже не охлаждаются огоньки: какъ медвѣдь встаетъ по веснѣ съ тою-же температурою, съ какою онъ заснулъ по осени. Медвѣдь — и медвѣдица. Такъ и небесная медвѣдица, «Большая медвѣдица», сколько ни испускаетъ тепла и свѣта изъ своей шкуры, сосетъ себѣ лапу и не можетъ остынуть среди межъзвѣздной, т. е. ужасающей, до стоградусной стужи. Вторая прелесть рисунка — опять бутоны; бутономъ оканчивается лодка; бутонъ растетъ изъ палки, какъ онъ выросъ нѣкогда изъ Ааронова жезла, около него вращается рулевое весло; и даже веревка, которою передвигаютъ руль, какъ-бы воскреснувъ изъ мертвеннаго льна, фабричнаго льна, тоже распустила на себѣ цвѣточекъ. И вотъ это-то и есть причина странныхъ волненій, которыя Платонъ описываетъ и вѣроятно ощущалъ, а вовсе не скульптурная «красота», на которую онъ ссылается. Да вѣдь самъ же онъ говоритъ, что все дѣло — въ «птеросѣ», и странныхъ «крылахъ» его, и возбуждаемомъ имъ «пареніи». Что за красота! — Но много — тайны! Во всемъ монологѣ Платона есть одна ошибка, или, точнѣе, недосмотръ и темнота къ главной сторонѣ явленія. Онъ не обращаетъ вниманія на *возрастъ* бесѣдующихъ лицъ; и не видитъ, что въ Федрѣ главная притягательная сила — его *непорочность*. *Небесна* — она; около нея — звѣзды; она вызываетъ у насъ, «зудъ перьевъ сломаннаго крыла», чтобы летѣть *за нею*, *вслѣдъ ей* къ Зевсу-ли, или соотвѣтственно нашимъ днямъ:

О Богѣ великомъ онъ пѣлъ — и хвала
Его не притворна была.

Ужъ если ктò есть Богъ, ужъ если чтò есть Онъ то — *непорочность*, Онъ — «Святый». И вотъ «напоминающее»-то объ этомъ святомъ, напоминающее его видомъ — мы и любимъ, волнуемся, и какъ онъ правливо написалъ — вдругъ забываемъ «отца», «мать», «друзей», «имущество» и бѣжимъ, презирая всякія приличія, чтобы ненасытно созерцать его. Гамма наблюденій Платона не была достаточна: мы прожили лишнихъ двѣ тысячи лѣтъ, а въ эти годы морщинки «Лика Человѣческаго» углубились и мы можемъ выпуклѣе прочитать на немъ буквы, казавшіяся слитыми, неясными греческому мудрецу.

В. Розановъ.

(*Продолженіе будетъ*).

Мнимая побѣда русскаго искусства.

Всѣ мы внѣшними чувствами воспринимаемъ явленія, но лишь немногимъ изъ насъ удается проникнуть въ ихъ смыслъ, находить между ними внутреннюю связь. Попытку описать явленіе и въ то же время проникнуть въ его смыслъ, объяснить его причину, я нашелъ въ № 8307 «Новаго Времени» въ музыкальной корреспонденціи изъ Вѣны, озаглавленной «Два духовныхъ концерта». Попытка эта настолько занимательна, что я намѣренъ сказать о ней нѣсколько словъ.

Дѣло въ томъ, что недавно пріѣхалъ въ Вѣну итальянскій композиторъ аббатъ Перози и далъ концертъ, въ которомъ дирижировалъ своею ораторіей «Воскресеніе Христа», написанной для голосовъ, соло и хора съ органомъ и большимъ оркестромъ. Ораторія имѣла успѣхъ. Черезъ нѣсколько дней, въ той же залѣ, дали концертъ пріѣхавшіе изъ Москвы синодальные пѣвчіе и исполнили обычный свой репертуаръ изъ Бортнянскаго, Львова и т. п. Пѣвчіе имѣли еще большій успѣхъ. Корреспондентъ «Новаго Времени» строго осуждаетъ музыку аббата Перози и въ успѣхѣ нашихъ соотечественниковъ видитъ полную побѣду «восточной, православной церковной музыки» надъ «западною, католическою».

Знаменитость аббата Перози кажется нашему аристарху нетолько незаслуженною, но съ перваго взгляда даже непонятною. Впрочемъ, онъ не робѣетъ передъ загадочностью феномена и, подумавши, находитъ ему объясненіе.

«Въ чемъ же тайна успѣха этой посредственности? А вотъ въ чемъ. Поставьте на эстраду оркестръ въ 150 человѣкъ (32 скрипки, 8 віолончелей, 8 контрбасовъ, соотвѣтственный *духовой и мѣдный* (sic) оркестръ, 3 арфы и т. д.); пошлите двухъ трубачей съ диковинными трубами, задернутыми флеромъ, на хоры, гдѣ помѣщается исполинскій органъ, принимающій тоже участіе въ ораторіи во всѣхъ мѣстахъ, гдѣ говоритъ Христосъ; другихъ двухъ *трубачей* пошлите съ *валторнами*» (курсивъ не въ подлинникѣ, это *я* удивился) «тоже на хоры, но скройте ихъ отъ публики, предоставляя имъ соло во всѣхъ патетическихъ мѣстахъ; далѣе, поставьте хоръ мужской въ 100 итальянскихъ пѣвчихъ, такой же женскій хоръ, пополненный еще вѣнскими аристократическими девотками—и заставьте все это пѣть, то попеременно, то вмѣстѣ, и получится невиданный огорашивающій эффектъ. Кромѣ того Перози ввелъ въ свои ораторіи солистовъ, напримѣръ, въ «Воскресеніи Христа» сопрано—Марія Магдалина, контральто — Марія, Христосъ — баритонъ, Пилатъ — басъ... Всѣ они прекрасные исполнители, взятые, какъ значилось на афишахъ, изъ миланской оперы «Scala».

За исключеніемъ одного, средства, употребленныя аббатомъ Перози, не отличаются новизною. Читателю не безъизвѣстно, что партіи соло въ ораторіяхъ бывали и прежде; гораздо труднѣе найти такую ораторію, въ которой бы ихъ не было. Не диво и то, чтобы эти партіи исполнялись первоклассными пѣвцами. Далѣе, сочиненія для большаго оркестра съ органомъ также давно изобрѣтены. Хоръ въ двѣсти человѣкъ—почтенная сила, но намъ случалось слышать хоры и въ пятьсотъ человѣкъ и болѣе. Именно въ исполненіи ораторій большія массы встрѣчаются чаще, нежели гдѣ-либо, потому что ораторіи исполняются на фестиваляхъ. Во всемъ этомъ нѣтъ пока ничего неслыханнаго, и мнѣ кажется, что со всѣмъ этимъ можно еще провалиться. А дѣйствительно ново то, что композиторъ посылалъ трубачей играть на валторнахъ. Вотъ этотъ эффектъ вполнѣ оригиналенъ. Можно только пожалѣть, что смѣлый новаторъ остановился на первомъ шагѣ. Ужъ послалъ бы за-одно скрипачей играть на віолончеляхъ, альтистовъ — на гобояхъ, первую флейту — на контрфаготѣ, вторую — на басовой тубѣ, англійскій рожокъ — на большомъ барабанѣ, а литавриста — на всѣхъ трехъ арфахъ. Навѣрное получился бы еще болѣе «невиданный огорашивающій эффектъ».

Если я нашелъ мало новаго въ итальянскомъ композиторѣ, какъ его описываетъ корреспондентъ «Новаго Времени», то тѣмъ болѣе я усмотрѣлъ новизны въ произведеніи самого корреспондента. Этотъ такъ и сыплетъ открытіями. Мы узнаемъ отъ него, что Палестрина всѣми забытъ; что онъ же, Палестрина, сочинялъ ораторіи; что въ этихъ ораторіяхъ господствуетъ речитативъ; что творецъ «Боже Царя храни» Львовъ отличался «чудною модуляціей аккордовъ»; что «католическая музыка поражаетъ шумомъ и трескомъ *органа*, ревомъ оркестра и вокальнаго хора, огорашивающихъ слушателя до того что онъ, подавленный и потрясенный, начинаетъ ощущать величіе восхваленнаго Бога и шептать miserere», и т. д. Эти открытія составляютъ личное достояніе автора и въ то же время самую бросающуюся въ глаза сторону его статейки. Но собственно изъ-за нихъ не стоило бы браться за перо. Велика ли важность въ томъ, что какой-то любитель, незнакомый даже съ первоначальными основаніями нашего искусства, почувствовалъ потребность печатно высказать свои впечатлѣнія и при этомъ нагородилъ

чепухи? Глупости о музыкѣ ежедневно печатаются въ огромномъ количествѣ; онѣ то и дѣло встрѣчаются и въ такихъ изданіяхъ, которые по другимъ предметамъ отличаются содержательностью и разборчивостью. А въ «Новомъ Времени» музыкальныя диковины прямо составляютъ необходимый ингредіентъ и, подобно міру насѣкомыхъ, поражаютъ числомъ какъ видовъ, какъ и недѣлимыхъ. Угнаться за ними за всѣми нѣтъ возможности, нѣтъ и пользы, а въ общемъ ихъ какофоническомъ хорѣ голосъ вѣнскаго корреспондента, человѣка музыкально-невмѣняемаго, едва ли звучитъ на много фальшивѣе голоса спеціальныхъ сотрудниковъ, отъ которыхъ, казалось бы, мы вправѣ требовать пониманія дѣла.

Но въ статьѣ вѣнскаго корреспондента мы снова встрѣчаемся съ однимъ заблужденіемъ, раздѣляемымъ многими людьми гораздо менѣе его притязательными, и это-то заблужденіе составляетъ уже не веселую, а прискорбную сторону явленія. Я разумѣю представленіе о русской духовной музыкѣ, какъ объ искусствѣ серіозномъ, возвышенномъ, вполнѣ національномъ и имѣющемъ корни въ священной древности. Увы, такой духовной музыки у насъ нѣтъ. Нѣтъ въ нашей музыкѣ ничего соотвѣтствующаго тѣмъ жемчужинамъ церковной архитектуры, которыми глазъ любуется въ Москвѣ и во многихъ провинціальныхъ городахъ. Наша духовная музыка — дѣтище второй половины XVIII вѣка, времени, безспорно процвѣтанія музыки, но только не духовной. И въ самомъ Гайднѣ и Моцартѣ духовная музыка составляетъ слабѣйшую сторону, но въ нашихъ Бортнянскихъ и имъ подобныхъ вы не найдете вѣянія ни Гайдна, ни Моцарта. Наша духовная музыка — тоже рококо, но только рококо низменное и бездарное. Какъ банальнѣйшій церковный фасадъ временъ упадка къ фасаду реймсскаго собора, такъ искусство нашихъ Львовыхъ и Бортнянскихъ относится къ великимъ твореніямъ западной церковной музыки, конечно не послѣднихъ полутораста лѣтъ, а великихъ эпохъ процвѣтанія религіознаго искусства, все равно — будемъ ли мы брать для сравненія міръ Лассо и Палестрины или столь отличный отъ него міръ протестантскаго хорала съ Себастіаномъ Бахомъ во главѣ. Я очень хорошо знаю, что поколѣніе за поколѣніемъ вѣрующихъ плачетъ, слушая рутинныя и слащавыя гармоніи нашихъ церковныхъ «сочиненій» и «переложеній»; тутъ дѣйствуетъ прежде всего религіозное настроеніе, затѣмъ привычка слуха, усвоенная съ дѣтства, и наконецъ во многихъ случаяхъ высокое качество голосовъ и виртуозность исполненія, которыми мы дѣйствительно можемъ похвалиться.

Все это далеко не ново, все это выдумалъ не я, лютеранинъ, а думали и вслухъ говорили люди несомнѣнно-православные, Глинка, князь Одоевскій, митрополитъ Евгеній. Но рутина сильна и именно въ этой сферѣ еще не покачнулась ни на іоту. Всего обиднѣе и для художественнаго и для патріотическаго чувства, когда насъ восхваляютъ за несуществующія заслуги, тогда какъ у насъ есть заслуги вполнѣ-реальныя и весьма почтенныя. Въ сферѣ музыки свѣтской, въ сферѣ оперы и симфоніи мы хотя и очень молоды, но можемъ за себя постоять. Немногіе пока, но превосходные представители нашей свѣтской музыки съ каждымъ годомъ пріобрѣтаютъ болѣе и болѣе авторитета на Западѣ, и это поступательное движеніе вполнѣ законно, вполнѣ отрадно. Когда я читаю что «Жизнь за Царя» съ успѣхомъ прошла гдѣ-нибудь во Франціи, въ Италіи, въ Германіи, въ Чехіи, я ощущаю сладкую гордость: за такого соотечественника нечего краснѣть, такого мастера дай Богъ и Чехамъ, и Нѣмцамъ, и Французамъ и Итальянцамъ. Но ничего нѣтъ лестнаго въ томъ, что въ странѣ, гдѣ нѣкогда звучали хоры Жоскина и Орландо Лассо, гдѣ черезъ двѣсти лѣтъ раздавались аккорды Баха и Генделя, имѣютъ случайный успѣхъ Березовскій или Турчаниновъ. Ничего нѣтъ лестнаго въ томъ, что произведенія слабыя и устарѣлыя, отъ авторитета которыхъ намъ давно пора отдѣлаться дома, временно всплываютъ за границей, нравятся неразумной толпѣ, а знатокамъ внушаютъ пренебрежительное о насъ мнѣніе, какъ будто бы мы и въ самомъ дѣлѣ не можемъ изобрѣсти ничего лучшаго. И если замирающее pianissimo, эффектно исполненное образцовымъ хоромъ, на минуту импонировало нѣмцамъ — погодите радоваться, господа, погодите праздновать побѣду Востока надъ Западомъ: вѣрьте, что въ этой побѣдѣ русскій геній и русское искусство не причемъ.

Ларошъ.

«Сезонъ московской оперы».

Пока въ Петербургѣ враждовали партіи, кипѣла чернильная война изъ-за достоинствъ того или другого произведенія нашей національной оперной литературы, пока петербуржецъ раздумывалъ, какъ отнестись къ этимъ шедеврамъ со своей принципіальной точки зрѣнія, — въ Москвѣ зрѣло настоящее, живое дѣло и разросталось на почвѣ глубокой, искренней любви къ родной музыкѣ. Этимъ національнымъ увлеченіемъ и объясняется вся программа г. Мамонтова.

Обыкновенно, его дѣятельности присваиваютъ названіе радикальной. Но это радикализмъ faute de mieux. Посудите сами. Помимо того, что это названіе дается каждому предпріятію, разъ оно рискуетъ на постановку русскихъ оперъ — самъ національный репертуаръ немыслимъ безъ оперъ нашихъ главарей-новаторовъ 70-хъ годовъ: Мусоргскаго, Бородина, Р. Корсакова. Безъ оперъ «кучки» исполнять нечего: вѣдь нельзя-же держать публику вѣчно на Глинкѣ, Даргомыжскомъ или Чайковскомъ. Если-бы противоположная, консервативная партія дала что-нибудь болѣе замѣчательное, то московская импреза не миновала-бы его. Кромѣ того, взгляды на музыкальный радикализмъ теперь значительно измѣнились, сравнительно съ 70-ми годами, и мы сознаемся, что во многихъ отношеніяхъ произведенія нашихъ новаторовъ блещутъ умилительнымъ консерватизмомъ. Не развивая этого пункта далѣе, упомяну лишь о любопытной встрѣчѣ моей съ однимъ, посѣтившимъ насъ недавно, ново-нѣмцемъ (neudeutsch — такъ они себя аттестуютъ). Этотъ господинъ прямо развелъ руками, когда я сказалъ, что даже Р. Корскова у насъ нѣкоторые продолжаютъ считать музыкальнымъ революціонеромъ. «Ваша школа основывается, вѣдь, на Шуманѣ, но того мы уже давно *преодолѣли*», — было мнѣ отвѣтомъ, причемъ послѣднія слова были особенно подчеркнуты.

Благонамѣренность музыкальныхъ взглядовъ московская опера также показала и иностраннымъ репертуаромъ, состоявшимъ изъ лучшихъ образцовъ преимущественно *консервативнаго* опернаго творчества: «Лакме» Делиба, «Фауста» и «Аиды» («Богема» Пучини, вся насыщенная ложно понятымъ Вагнеромъ, нѣсколько нарушила этотъ консонансъ). Импреза не дѣлала уступки западному радикализму: Вагнеру, Вейнгартнеру, Р. Штраусу.

Руководителю «московской оперы», питающему преимущественно націоналистическія стремленія, приходилось дѣйствовать у насъ, послѣдніе два сезона, при трудныхъ условіяхъ. Въ сущности, петербуржецъ, въ противоположность москвичу, отставшій отъ русскаго и не приставшій къ западному, никого и ничего не любитъ и принимаетъ тотъ репертуаръ, который ему даютъ. Патріотическое предпріятіе москвичей напоминаетъ знамя, которое водрузилъ, на крѣпости, солдатъ въ то время, какъ все войско заснуло. И это, конечно, не къ чести гг. петербуржцевъ...

Помимо этого, немаловажно и слѣдующее. Московская труппа вывела на свѣтъ Божій оперы Р. Корсакова, Бородина и Мусоргскаго, долгое время лежавшія подъ спудомъ. Честь ей и слава за это, но не ея вина, если эти вещи уже потеряли свой *ароматъ момента* и многое въ нихъ, какъ отвѣчавшее лишь боевому настроенію 70-хъ годовъ, уже чуждо намъ.

Результатомъ этого было то, что иногда недоставало полнаго соотвѣтствія въ настроеніи аудиторіи съ настроеніемъ автора. Но московская труппа не могла сдѣлать невозможнаго: поставить новыя русскія оперы, которыя отвѣтили-бы нашимъ новымъ настроеніямъ, ибо таковыхъ оперъ нѣтъ. Новое время принесло новые цвѣты — только не для нашей оперной музыки, которая, въ послѣднее время, не дала новыхъ выдающихся представителей. Я не буду касаться причинъ этого явленія, не буду разбирать, заключаются ли онѣ въ знаменитомъ катехизисѣ нашей школы: «вѣрю въ звуковую правду и декламаціонный характеръ оперной музыки», наложившемъ, какъ всякая односторонность, узду на вдохновеніе молодыхъ авторовъ, но выдвигаю лишь тотъ фактъ, что новыхъ оперныхъ композиторовъ у насъ послѣднее время совсѣмъ не появлялось. (Маріинская сцена давно не видѣла русской оперы *молодого* автора). Между тѣмъ, условія стали благопріятнѣе прежняго: обиліе частныхъ сценъ и т. п.

Явились вѣрующіе, а пророки исчезли.

Если еще упомянуть о быстрой смѣнѣ репертуара — этомъ необходимомъ спутникѣ короткихъ гастролей, — заставлявшей труппу быстро переходить отъ одного произведенія къ другому — то это будутъ всѣ неблагопріятныя условія, которыя не помѣшали, однако, предпріятію г. Мамонтова блистательно достигнуть намѣченныхъ цѣлей.

Это предпріятіе нужно назвать *идейнымъ*, не имѣющимъ ничего общаго съ обычной, шаблонной антрепризой. Строго серьезный репертуаръ, съ такими драмами, какъ «Хованщина» или «Борисъ», вовсе не разсчитанными на внѣшніе эффекты, настойчивость въ проведеніи своихъ плановъ, несмотря на трудность задачи, отсутствіе зазывной рекламы — представило явленіе рѣдкое въ лѣтописяхъ нашего опернаго дѣла.

Помогло и то, что главный центръ труппы — г. Шаляпинъ — овладѣвшій умами съ момента своего прошлогодняго выхода, въ Іоаннѣ Грозномъ — по своимъ свойствамъ, вполнѣ благопріятствовалъ идейному характеру импрезы. Я боюсь знаменитыхъ пѣвцовъ и пѣвицъ — за то, *что* терпятъ отъ нихъ авторы въ смыслѣ измѣненій, вѣрнѣе искаженій, и за ту гегемонію, которую они забираютъ надъ пуб-

ликой — *въ ущербъ авторамъ.* Особенно эта гегемонія опасна у насъ, гдѣ публика еще не всегда въ состояніи отдѣлить исполненіе отъ исполняемаго. Но гегемонія г. Шаляпина, если только тутъ можно говорить о ней — совсѣмъ другого рода. У г. Шаляпина — высокій басъ; басовые голоса внѣшней пріятностью обладаютъ рѣдко: сдѣлай басъ фермато на какой-нибудь сладкой нотѣ — эффектъ получается скорѣе комическій. Тутъ трудно ласкать слухъ внѣшнимъ колоритомъ. Въ виду этого, обыкновенно партіи баса композиторы придаютъ наиболѣе глубокое музыкальное содержаніе, искупающее бѣдность звуковой красоты. Помимо того, коронныя партіи г. Шаляпина: Іоанна Грознаго въ «Псковитянкѣ» Р. Корсакова и царя Бориса въ оперѣ Мусоргскаго представляютъ удивительно ровное теченіе музыкальной мысли, при богатствѣ музыкальнаго содержанія. Если принять еще во вниманіе, что въ нихъ нѣтъ отдѣльныхъ закругленныхъ нумеровъ, столь удобныхъ для повторенія (а повтореніе — врагъ драмѣ), то, очевидно, онѣ не даютъ простора исключительному вокальному культу. Спектакли московской оперы вообще пріятно поражали отсутствіемъ бисовъ и вызововъ въ теченіе самого акта.

Итакъ, московская труппа облюбовала себѣ, по преимуществу національный репертуаръ: «Бориса», «Хованщину», «Русалку», «Князя Игоря», «Садко», «Псковитянку» — которыя и исполняетъ превосходно. До сихъ поръ этимъ операмъ дѣйствительно не хватало соотвѣтствующей труппы, ибо стильное исполненіе можетъ быть достигнуто лишь гармонической стройностью всей труппы. Тотъ фактъ, что московская труппа не такъ хороша въ иностранныхъ операхъ, говоритъ лишь въ пользу нея, ибо, несомнѣнно, талантливая труппа способна вѣрно передать лишь одинъ какой-нибудь стиль, изъ предѣловъ котораго ей не слѣдуетъ выходить. Проницательный Вагнеръ не даромъ допустилъ въ Байрейтскомъ театрѣ исполненіе лишь своихъ оперъ; даже это ему казалось недостаточнымъ и онъ мечталъ объ особенной школѣ стиля, которую, однако, такъ и не пришлось ему основать. Въ «Das Kunstwerk der Zukunft» онъ прямо говоритъ, что въ будущемъ, каждое новое драматическое произведеніе навѣрно потребуетъ образованія каждый разъ новой труппы.

Итакъ, національная программа quand même — вотъ духъ дѣятельности московской труппы.

Импреза прекрасно понимала, что сила московской труппы именно въ народныхъ, бытовыхъ, массовыхъ операхъ à la Мусоргскій, гдѣ москвичи такъ очаровательны. И она-бы не коснулась произведеній болѣе личнаго, субъективнаго характера, если-бы не глава нашей школы, Р. Корсаковъ, своими новыми одноактными «Шелогой» и «Моцартомъ и Сальери» не захотѣлъ попробовать обрисовать болѣе тонкій субъективный міръ тѣми же средствами, которыя онъ прежде употреблялъ для обрисовки массовыхъ движеній.

А. Колтяевъ.

Бѣсѣды художника.

1.

V. *Письмо изъ Парижа.*

Картины Латуша. — Новое пріобрѣтеніе Лувра. — Работы Ш. Дюлака.

Художникъ Латушъ показывалъ какъ-то въ своей мастерской въ Сенъ-Клу рядъ произведеній, предназначавшихся на его выставку въ Лондонѣ. Оцѣнкѣ Латуша очень вредитъ его непризнанность; почему-то, быть можетъ вслѣдствіе какихъ-либо личныхъ причинъ, во французскомъ художественномъ обществѣ къ нему выработалось отношеніе чуть-чуть презрительное, что онъ де плагіаторъ Бенара, кривляющійся техникъ, лишенный свободнаго таланта и свободной мысли художникъ. Такая общая непризнанность дѣйствуетъ. На вещи Латуша смотрятъ съ предубѣжденіемъ, съ недовѣріемъ и, быть можетъ, отчасти всѣ эти толки и не дали мнѣ, въ прошломъ году, насладиться имъ. Однако, я помню, что уже два раза, въ Салонѣ и у акварелистовъ, его картины такъ поражали меня, что изъ всей выставки — онѣ именно заслоняли все другое, онѣ свѣтились сказочными переливами въ моей памяти и эти переливы оставляли какое-то музыкальное, сложное и гармоничное, впечатлѣніе. То-же самое повторилось со мной и на сей разъ при видѣ тѣхъ тридцати картинъ и акварелей, которыя написаны неутомимымъ мастеромъ за послѣдній годъ. Содержаніе этихъ картинъ самое разнообразное: «Почетъ Геліогабалу», «Скучающій принцъ», «Поцѣлуй Іуды», «Снятіе со креста», «Версальскіе фонтаны», «Ложа въ оперѣ», «Аллегорія на войну», «Этюдъ туши (битаго быка)», «Восточныя женщины», портретъ самого художника, «Бретонскіе звонари», пейзажи, этюды комнатъ въ Версальскомъ дворцѣ, и проч. и проч. Но мнѣ не хочется подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ разбирать то, или другое въ отдѣльности, это завело бы насъ слишкомъ далеко,

да, вдобавокъ, картины эти менѣе интересны по своему содержанію: вниманіе зрителя цѣликомъ поглощено красочнымъ и живописнымъ эффектомъ. Этотъ же эффектъ поистинѣ удивителенъ! Съ чѣмъ бы его сравнить? Въ Ватто, Тернерѣ, Делакруа и Монэ мы найдемъ отдаленные прототипы этихъ созданій, въ Бенарѣ, что-то схожее, но, если Латушъ и былъ впечатленъ этими мастерами, то всѣ впечатлѣнія переработались въ немъ въ новый типъ, очень своеобразный. Сходство его съ Бенаромъ чисто внѣшнее и случайное — онъ, какъ и Бенаръ, не чуждается опасныхъ сопоставленій фіолетоваго съ желтымъ, синяго съ краснымъ — но на этомъ сходство и исчерпывается. Въ концѣ концовъ между ними глубокая разница: Бенаръ *ищетъ* новыхъ декоративныхъ законовъ, эти исканія иногда неудачны, всегда почтенны и интересны, подчасъ увѣнчиваются блестящимъ успѣхомъ; но въ сущности всегда подъ его легкой манерой чувствуется трудъ, насиліе и выдумка.

Латушъ, быть можетъ, оттого такъ не поражаетъ и не возбуждаетъ такого уваженія, что въ немъ, какъ въ Рубенсѣ и въ Тернерѣ просто чувствуется живописецъ von Gottes Gnaden; его задачи менѣе сложны и менѣе серьезны, чѣмъ у Бенара, но онѣ зато разрѣшены съ тѣмъ завиднымъ мастерствомъ съ той веселой улыбкой, съ той радостью, которыми такъ насъ балуютъ старые мастера, и которые такъ рѣдко встрѣчаешь въ почтенныхъ труженникахъ XIX вѣка. Бенаръ въ родѣ Манэ производитъ на меня тяжелое впечатлѣніе тѣмъ усиліемъ и тѣми ухищреніями, которыя сквозятъ изъ подъ его, яко-бы игриваго, письма; Латушъ же поражаетъ своей беззаботностью и веселіемъ. Даже мрачныя его композиціи — превосходно исполненныя и поэтично задуманныя — менѣе трогаютъ умъ и сердце, нежели радуютъ глазъ. Всего лучше поэтому сравнить его картины съ игрой солнца въ осеннихъ листьяхъ, съ радужными стеклами Таффани, съ усѣянными рубинами и смарагдами подвѣсками Челлини. Наконецъ невольно при взглядѣ на нихъ навязываются музыкальныя воспоминанія, звонкія фанфары Вагнера или сладостные танцы Делиба! Латушъ думаетъ, что его картины глубокомысленны — онъ ошибается, или, вѣрнѣе, не глубокомысліе составляетъ главную прелесть ихъ.

Все, что онъ ими хочетъ сказать, все сказано до него — и, пожалуй, лучше; нѣтъ, не глубокомысліемъ блещутъ онѣ среди современной живописи, а чѣмъ-то болѣе рѣдкимъ и драгоцѣннымъ — красотой.

* * *

Недавно пріобрѣтена Лувромъ знаменитая «Одалиска» Энгра. Странная вещь. Надъ ней хочется смѣяться: и глупый турбанъ, и каучуковое, бѣлое тѣло, и ошибки въ рисункѣ, а больше всего какая-то общая несуразность — все предрасполагаетъ къ улыбкѣ. Однако не смѣешься и даже любуешься! Чѣмъ-же?

Въ портретахъ Энгра ясно, чѣмъ можно любоваться: великолѣпіемъ характеристики, дивнымъ рисункомъ, солиднымъ, подобнымъ эмали, письмомъ. Но чѣмъ-же — въ этой странной вещи? Послѣднимъ еще пожалуй: письмо густое и гладкое, съ ясными и бодрыми контрастами, но о характеристикѣ и хорошемъ рисункѣ не можетъ быть и рѣчи, а письмо и краски ужъ не настолько хороши, чтобъ вполнѣ удовлетворять. Вопросъ остается открытымъ; а скорѣе всего насъ внутренно поражаетъ въ этомъ фальшивомъ, холодномъ, каллиграфическомъ этюдѣ неумолимая систематичность, жалкая методичность мастера.

Еще нѣсколько можетъ нравиться въ наше падкое на историческіе сувениры время — то трогательно-старинное, хотя и смѣшное, что въ этой вещи напоминаетъ лубочныя картинки начала вѣка, которыя такъ забавно и дико передаютъ наивное представленіе нашихъ дѣдовъ о востокѣ и — въ частности — о гаремахъ, но къ художественной чести ея необходимо прибавить, что если эта черта и содержится въ ней, если и дѣйствуетъ на насъ, то не въ этомъ ея главное качество.

* * *

У Воллара выставлены работы Ш. Дюлака, скончавшагося въ концѣ прошлаго года. Множество масляныхъ этюдовъ, обѣ серіи его литографій, нѣсколько проэктовъ къ его неоконченному «Credo» вотъ и все; словомъ, безсвязное и недосказанное, случайный наборъ всего того, что нашлось въ мастерской этого безвременно скончавшагося мастера. Тѣмъ болѣе удивительно и замѣчательно, что выставка эта оставляетъ сильное и глубокое впечатлѣніе! Гюйсмансъ открылъ Дюлака въ то время, когда тотъ былъ извѣстенъ лишь крайне ограниченному кругу любителей (особенно литографіями) и посвятилъ ему нѣсколько восторженныхъ строкъ въ своей: «Cathédrale», указывая на него, какъ на единственнаго художника среди современныхъ, обладающаго религіознымъ чувствомъ. Гюйсмансъ, въ своей болѣзненной брезгливости ко всему общепринятому, въ своемъ откапываніи самаго новаго, въ своей погонѣ за неизданнымъ, дѣлаетъ обыкновенно

невозможныя, обидныя ошибки, и, проученный опытомъ, я отнесся крайне недовѣрчиво и къ этимъ его словамъ. Однако, дѣйствительно, странно сказать, но эти безхитростные пейзажные этюды, эти блѣдныя и простыя литографіи носятъ отраженіе какой-то святой души, какого-то умиленія передъ божественностью природы и, приходится согласится съ Гюйсмансомъ и сказать, что послѣ Миллэ, Дюлакъ единственный художникъ второй половины XIX в. въ которомъ выразилась христіанская, любовная и умиленная вѣра. (Разумѣется я вовсе этимъ не хочу сравнить величины этихъ двухъ художниковъ; разница между Миллэ и Дюлакомъ неизмѣримая, такъ какъ одинъ представляется намъ готовымъ, созрѣвшимъ и вполнѣ вылившимся мастеромъ, другой лишь робкимъ и неяснымъ начинателемъ). Дюлакъ скончался совершенно молодымъ (33-хъ лѣтъ) — и все его твореніо скорѣе имѣетъ характеръ приготовленія къ чему-то великому, нежели чего-то готоваго и созрѣвшаго, но оставляя въ сторонѣ эти напрасныя догадки о томъ, что изъ него *могло-бы* выйти со временемъ, можно и теперь уже получить большое наслажденіе при изученіи его произведеній. Лучше всего вылился его внутренній міръ въ его послѣднихъ композиціяхъ къ «Credo»; двѣ изъ нихъ производятъ неизгладимое впечатлѣніе; обѣ изображаютъ какія-то райскія мѣстности; одна — подъ желтовато-розовымъ, ровнымъ небомъ безконечную равнину, всю испещренную узкими, овальными прудами, окруженными тонкими, гибко-вьющимися дорожками, по сторонамъ которыхъ ростутъ чистые и блѣдные цвѣты; другая—таинственный, пустой садъ изъ симметрично посаженныхъ пальмъ, между которыми въ далекѣ свѣтится крестъ. Прекрасны также его литографіи, во-первыхъ, уже по дивному, нѣсколько женственному, но совершенно чистому рисунку, но еще болѣе по тому чувству, которымъ онѣ одухотворены. Первая въ серіи «Cantique des Créatures» изображаетъ земной шаръ, висящій въ пространствѣ среди извилистыхъ клубящихся паровъ, получающій животворящее лобзаніе солнца; затѣмъ идутъ листы, содержащіе символизацію всѣхъ стихій, переданную крайне простыми средствами въ видѣ обыкновенныхъ, но тонко и глубоко прочувствованныхъ пейзажей; наконецъ заключительный листъ снова изображаетъ неизмѣнное и вѣчное, радостное и животворящее солнце, но на томъ мѣстѣ, гдѣ была земля, клубятся послѣдніе пары, самый-же шаръ исчезъ, разсыпался, разстаялъ въ пространствѣ эѳира; нѣтъ земли, нѣтъ людской суэты — но солнце попрежнему радостно и прекрасно, попрежнему все и эта, претворенная въ эѳиръ земля хвалитъ создателя, попрежнему внемлетъ великому и прекрасному откровенію Божества. Въ этомъ глубокомъ и утѣшительномъ міросозерцаніи, въ этомъ тихомъ и непоколебимомъ упованіи, въ этой безграничной любви ко *вселенной* кроется тайна прелести Дюлака.

2.

Stabat Mater Россини и Палестины.

Мнѣ случилось слышать въ одинъ день, въ Страстную Пятницу два знаменитыхъ «Stabat Mater», каждый въ подходящей обстановкѣ: Россини — въ церкви Saint Eustache; Палестрини — въ церкви Saint Gervais. Получилось интересное сопоставленіе.

Намъ такъ пріѣлась итальянская музыка начала вѣка, что о такихъ вещахъ какъ «Stabat» Россини, или вообще не говорятъ, или, если кто и станетъ о немъ говорить, то для того, чтобъ развѣнчать его славу. — Однако это несправедливо и все зависитъ отъ точки зрѣнія. Если ожидать отъ Россини истиннаго драматизма, глубины чувства, проникновенія содержаніемъ—то, разумѣется, придется разочароваться въ этой вещи; къ ней, болѣе чѣмъ къ чему либо, онъ отнесся съ чисто итальянскомъ цинизмомъ, такъ что, не зная словъ, положительно нельзя догадаться, что эта музыка изображаетъ раздирающее горе Богородицы у подножія креста и сочувствіе христіанскаго міра къ нему. Но, оставя въ сторонѣ текстъ, можно и даже очень наслаждаться. Россини считался нашими дѣдами — музыкальнымъ богомъ и это совершенно справедливо. Онъ веселый, шутливый богъ, для котораго не существуетъ трудностей, который не знаетъ запинки въ творчествѣ, для котораго все сразу легко, ясно и округленно дается. Въ немъ нѣтъ глубокаго содержанія, нѣтъ искренняго сочувствія къ людскимъ заботамъ, для него жизнь протекала въ безстрастной занятности. Къ смыслу своихъ созданій онъ относился безразлично, но изъ себя онъ черпалъ неизсякаемыя богатства чарующей прелести, эфирной, тонкой, забавной и весялящей. «Вильгельмъ Телль», какъ музыкальная иллюстрація къ историческому событію никуда не годится; въ увертюрѣ, есть, правда, очаровательная картинка швейцарской природы, но этимъ—объективное отношеніе его къ задачѣ кончается, и все остальное возможно, какъ прелестная, но зато не какъ драматическая музыка, а если и бываютъ люди, которые искренно плачутъ отъ умиленія при патетическихъ сценахъ этой оперы — то

имъ не слѣдуетъ ставить это на счетъ Россини, вѣрнѣе, на счетъ его драматическагому таланта: красивая музыка вообще способна открывать какіе-то клапаны нашихъ нервовъ, какъ то очищать пути къ мозгу и сердцу! — Также «Севильскій Цирульникъ» — какъ иллюстрація къ Бомаршэ невозможна, отъ глубокомысленнаго остроумія француза ничего въ оперѣ не осталось, но всякій согласится, что она доставляетъ, больше наслажденія, нежели оригинальная комедія, такъ какъ въ ней больше непосредственнаго таланта, ярче божественная искра. Здѣсь Россини напалъ на родственный его душѣ сюжетъ и музыка его дружно слилась съ буффоннымъ либретто! Ему не нужно было унизиться до того, чтобъ создать комментарій чужому измышленію, случайно вышло такъ, что онъ, творя свободно и отъ себя, ни минуты не отклонялся отъ того, что должно происходить въ пьесѣ. Его веселый и легкомысленный геній нашелъ гдѣ развернуться и потѣшиться безъ стѣсненія, безъ постороннихъ соображеній. И въ этой глупой и балаганной шуткѣ Россини далъ на вѣчныя времена высшую идеализацію смѣха, благородное и прекрасное въ смѣшномъ, за что справедливо его можно считать богомъ — одинокимъ и недостижимымъ!

Другое дѣло его «Stabat», не смотря на рѣдкое богатство его мелодій и созвучій. Недоумѣніе, которое является, когда на раздирающія слова древняго стихотворенія — теноръ принимается пѣть ликующій гимнъ, когда женскій дуэтъ нѣжно и сладко воркуетъ, когда басъ голоситъ свою напыщенную партію не хуже Сенъ-Бри—это недоумѣніе заставляетъ многихъ совершенно презирать всю вещь, другихъже настолько оскорбляетъ, что они стыдятся получаемаго наслажденія — и лишь итальянскіе меломаны покорно и съ вѣрой восторгаются. Не спорю — это недоумѣніе справедливо; не только соло, но и хоровыя части, въ которыхъ Россини пожелалъ дать нѣчто *подходящее*, нѣчто Дантевское— неумѣстны, прямо даже безтактны по своей откровенной оперности, по безцеремонному битью на эффектъ; но, если оставить въ сторонѣ требованіе соотвѣтствія съ текстомъ и прослушать эту вещь какъ отрывокъ оперы неизвѣстнаго содержаніе — то придется насладиться и даже наслажденіе это можетъ быть сильнымъ и чистымъ.

Среди разряженной парижской публики, въ привѣтливомъ и парадномъ храмѣ, чудно изукрашенномъ въ языческомъ, вкусѣ, въ театральномъ полумракѣ — «Stabat» былъ совершенно на мѣстѣ, и получалось впечатлѣніе аналогичное тому, которое испытываешь въ теплыя, ясныя сумерки въ Петергофѣ на музыкѣ, гдѣ подъ сладкіе звуки оркестра, подъ плескъ и журчанье фонтановъ, среди деревьевъ гуляетъ блестящая толпа любопытная и довольная. — Гудѣли трубы, звенѣли цимбалы, грохотали барабаны, ревѣли хоры, съ паѳосомъ распѣвали солисты—но все это было совершенно не страшно, ни на минуту не являлась мысль, что все это устроено для ознаменованія Страстной Пятницы и что должно пробудить въ сердцѣ участіе къ совершающемуся таинству.

Лишь апостолы вверху, на стеклахъ, съ величественными и строгими ликами — казались какъ-то не на мѣстѣ и какъ-то шептали: «не кощунстволи все это?» Остальное-же: зданіе, музыка, нарядная толпа — цѣльно и весело, гармонично и радостно прославляли красоту, чѣмъ, безспорно, хвалили Бога, хотя далеко не по христіански.

Вѣроятно ожидаютъ, что все сказанное о Россини должно быть противоположностью тому, что я теперь скажу о Пелестринѣ; что для того я такъ много говорилъ о несоотвѣтствіи съ текстомъ у одного, чтобъ найти полное сотвѣтствіе у другого; для того отмѣтилъ безцеремонный цинизмъ Россини, чтобъ тѣмъ возвеличить глубину и искренность Палестрины. Но это не такъ. Правда, традиція, выставляющая Палестрину какъ идеальнаго церковнаго композитора, такъ сильно дѣйствуетъ, что, слушая его, все время изо всѣхъ силъ стараешься убѣдиться, что музыка его трогаетъ, что она открываетъ безконечную почву духовнымъ наслажденіямъ, словомъ, что она есть настоящая религіозная музыка. Однако, относясь строго къ своему впечатлѣнію, видишь, что оно совершенно другаго свойства. — «Stabat» Палестрина исполняли въ церкви Saint-Gervais, упадочнаго готическаго стиля, съ неясными архитектурными очертаніями, со страшными осложненіями и переплетеніями сводовъ, съ кое-гдѣ сохранившимися расписными стеклами, пылающими сильными и радостными красками. Вся церковь, не смотря на то, что дурно сохранилась, говоритъ о томъ времени, когда началось вымираніе христіанскаго мистицизма, когда художники уже мало думали о благолѣпіи своихъ созданій, когда подъ первымъ дуновеніемъ юнаго возрожденія, проснулся духъ свободы, культъ человѣческой личности, человѣческаго творчества, культъ прекраснаго для наслажденія, въ противуположность прекраснаго для хвалы Бога. Подобно тому, какъ эта и однородныя съ ней церкви вовсе не желаютъ выражать идею христіанскаго Бога, подобно тому какъ мадонны Раффаэля вовсе не желаютъ дать типъ хри-

стіанской святости, подобно тому, какъ Pietá Микель Анджело не желаетъ выразить горе Богородицы, подобно всему этому и въ «Stabat» Палестрины нѣтъ ни мистицизма, ни благочестія, ни драмы! Разумѣется танцовать подъ эту музыку нельзя и она скорѣе грустнаго колорита — но этотъ грустный колоритъ просто вызванъ медленнымъ ритмомъ и тѣмъ, что случайно мѣстами вещь написана въ минорѣ; но этимъ соотвѣтствіе музыки съ содержаніемъ гимна исчерпывается, да никакого другаго соотвѣтствія и быть не можетъ, такъ какъ одновременно разными голосами поются разныя слова — и разобрать что-либо въ этой массѣ невозможно, даже трудно слѣдить по тексту. Я убѣжденъ, что соотвѣтствія Палестрина и не искалъ, хотя онъ отстаивалъ изъ самосохраненія предъ Трентскимъ соборомъ, что его музыка вполнѣ и строго подходитъ къ словамъ. Палестрина—дѣтище расцвѣта возрожденія и пуританскія строгости, вызванныя противодѣйствіемъ реформаціи, не могли повліять на его ясное и самоцѣльное творчество, на его влюбленное исканіе красоты. Такъ, «Stabat» его, дѣйствительно, красивъ, безконечно красивъ; сплетенія и развѣтвленія голосовъ, разнообразіе и согласованіе, красота созвучія, смѣлость выдумки, прочность и ясность во всей сложности—безподобны, но, повторяю, онъ, какъ Россини, не трогаетъ, не вызываетъ образовъ, не настраиваетъ подобающимъ для Страстной Пятницы образомъ, а остается только прекраснымъ, радующимъ и услаждающимъ художественное чувство. — Но, разумѣется, между Россини и Палестриной непроходимая пропасть, та, которая между Діонисіемъ и Аполлономъ: одинъ веселъ, другой радостенъ, одинъ милъ, другой прекрасенъ, одинъ простъ и слегка тривіаленъ, другой могучъ и недоступенъ. Однако «Stabat» ни тому, ни другому не могъ удасться, такъ какъ ни тотъ, ни другой не понимали искусства иначе какъ для искусства, для красоты.

Разъ мнѣ удалось слышать «Stabat Mater» въ древней формѣ. Это было лѣтомъ въ убогой церковкѣ; подъ голыми сводами ея висѣли вотивные кораблики, а въ большихъ, пустынныхъ окнахъ видно было какъ бѣшенной вѣтеръ въ ясный, но холодный день ломалъ деревья. Пѣли священникъ и капелла изъ десяти стариковъ крестьянъ, наряженныхъ для церковной службы въ золотыя потертыя ризы; всѣ присутствующіе подтягивали и этотъ сплоченный и убѣжденный вопль, исходившій изъ черной, жалкой толпы стариковъ и бабъ (всѣ молодые мужчины были въ отъѣздѣ на дальнихъ рыболовняхъ) — былъ трогателенъ и страшенъ. Странная мелодія, отрывистая, грубая, но выразительная, какъ всякій народный напѣвъ — совершенно сливался съ безобразными, но потрясающими средневѣковыми словами. Тѣ, кто сочинили эти слова и музыку, были люди безусловно вѣровавшіе въ то, о чемъ они говорили; тѣ, кто исполняли — также, и эта тройная вѣра, такъ сильно проявлявшаяся въ этой мрачной, похоронной церкви, среди этого страшнаго хотя и свѣтлаго дня — убѣждала и мучила. Ясно возстала Голгоѳа, ясно необъятное горе Богородицы, ясно, что муки великаго искупленія все еще живы, что горе матери Искупителя все также ужасно, также намъ близко. Я думаю, что вся община понимала именно это въ ту минуту, такъ какъ въ воздухѣ стояло сверхчеловѣческое рыданіе и старики, бабы, дѣвушки съ трагичными и священными, окаменѣлыми въ страданіи лицами пѣли свое глубокое состраданіе измученныхъ людей къ Той, которой досталось великое и на вѣки безконечное горе!

Музыка Россини мила, Палестрины прекрасна, но древній «Stabat», спѣтый въ грустной древней церкви жалкими стариками — мнѣ показался ближе всего къ истинѣ.

Александръ Бенуа.

О процвѣтаніи художественной промышленности.

Профессоръ Павловскій въ статьѣ «Нужды художественнаго образованія въ Одессѣ» («Одесскія Новости») говоритъ, что годъ тому назадъ онъ бесѣдовалъ съ одесской публикой объ томъ, нужна-ли Одессѣ художественная школа и если нужна, то какая. Въ нынѣшнемъ году почтенный профессоръ даетъ отвѣтъ на поставленный раньше вопросъ и говоритъ, что Одессѣ нужна школа не техническаго рисованія, не рисовальная,—дѣло не въ названіи школы,— а нужно просто хорошее художественное училище, которое выпускало-бы не «ученыхъ рисовальщиковъ», ровно ничего не знающихъ, а настоящихъ художниковъ, которые-бы все знали: умѣли-бы отлично рисовать, обладали-бы большимъ вкусомъ, хорошо были-бы знакомы съ произведеніями прикладнаго искусства минувшихъ эпохъ и, умудренные ихъ изученьемъ, могли-бы сами творить нѣчто совершенно новое въ этой области.

Но такъ какъ для воплощенія идей, излагаемыхъ на бумагѣ одесскими художниками, необходимы еще мастера-ремесленники, которые могли-бы эти идеи

облечь въ реальныя формы, а такихъ мастеровъ въ Одессѣ нѣтъ, то профессоръ Павловскій рекомендуетъ заодно устроить спеціальные ремесленные классы, въ которыхъ одесскихъ мальчиковъ учили-бы не столько грамотѣ, сколько ремесламъ.

О подробномъ устройствѣ этихъ мастерскихъ профессоръ Павловскій обѣщаетъ поговорить въ слѣдующей своей статьѣ, т. е. вѣроятно уже въ будущемъ столѣтіи.

Однимъ словомъ, почтенный профессоръ послѣ долгихъ размышленій пришелъ къ глубокому выводу, что для успѣховъ одесской художественной промышленности необходимы хорошіе художники-рисовальщики и отличные мастера-исполнители. Съ этимъ, конечно, нельзя не согласиться, и надо замѣтить, что высказываемыя новороссійскимъ профессоромъ мнѣнія примѣнимы не для одной только Одессы, а для всѣхъ городовъ Россійской Имперіи, не исключая и столицъ оной; но дѣло въ томъ, что мнѣнія эти грѣшатъ односторонностью, ибо подъемъ и процвѣтаніе художественной промышленности зависятъ не только отъ того, на-сколько подготовленныхъ рисовальщиковъ выпускать будутъ художественныя школы или на-сколько ловкіе ремесленники будутъ выходить изъ ремесленныхъ классовъ. Это только одно изъ условій, необходимыхъ для процвѣтанія художественной промышленности, но не въ этомъ вся суть. Самые крупные таланты ничего не могутъ сдѣлать, если ихъ услугами никто не пользуется. А на фабрики и мастерскія идетъ только незначительный процентъ оканчивающихъ рисовальныя училища,—большинство стремится поступить въ учителя рисованія, въ чиновники, дѣлается плохими живописцами, всѣмъ, чѣмъ хотите, но не тѣмъ, къ чему въ сущности подготовляла ихъ школа.

Это показываетъ суровый опытъ жизни. Да оно и не удивительно: тотъ изъ оканчивающихъ рисовальное училище, кто поступаетъ въ учителя рисованія, имѣетъ скромное, но приличное жалованье, обезпеченную будущность, нѣкоторое положеніе (того гляди, черезъ 15 лѣтъ статскій совѣтникъ), интеллигентное общество и массу свободнаго времени; товарищъ же его, поступившій рисовальщикомъ на фабрику, при нашей некультурности, отдается въ адскую кабалу, за гроши долженъ работать по 12 часовъ въ сутки, будущность не обезпечена, положенія никакого, и единственное утѣшенье это то, что, прослуживъ нѣсколько лѣтъ хозяину, можетъ, благодаря его свидѣтельству, разсчитывать на полученіе званія личнаго почетнаго гражданина.

Пока еще фабрикантамъ наши рисовальщики не нужны, они обходятся не то утащенными, не то купленными за-границей застарѣлыми рисунками, а на нашихъ доморощенныхъ рисовальщиковъ смотрятъ какъ на поденщиковъ, которымъ можно платить гроши и которыхъ можно гнать, когда вздумается.

Нѣтъ, пока у насъ не будетъ спроса въ самыхъ широкихъ размѣрахъ на художниковъ-спеціалистовъ, трудъ которыхъ оплачивался-бы надлежащимъ образомъ, — а это возможно лишь при общемъ подъемѣ художественныхъ требованій нашей публики, — до тѣхъ поръ всѣ мечты объ идеальныхъ школахъ безпочвенны, ибо незачѣмъ лѣзть изъ кожи, чтобы облагодѣтельствовать молодыхъ людей знаніями, которыя при вступленіи въ жизнь они должны оставить въ сторонѣ какъ дорогой, но лишній багажъ.

Главнымъ залогомъ успѣха художественной промышленности можетъ служить только подъемъ общаго художественнаго развитія нашего общества, ибо среди отсталости, невзыскательности, грубости и дикости вкусовъ, художественная промышленность процвѣтать не можетъ, равно какъ не могутъ процвѣтать спеціальныя художественныя школы.

Словъ нѣтъ, хорошія рисовальныя училища необходимы, да они явятся сами собою, когда наше общество потребуетъ, наконецъ, не тѣхъ дикаго рисунка тканей, обоевъ, ужаснаго фарфора, ужасной мебели, однимъ словомъ, не той безвкусицы и чепухи, которая лѣзетъ и окружаетъ насъ повсюду въ художественной промышленности,—тогда только мечты объ идеальныхъ художественныхъ школахъ и идеальныхъ ремесленныхъ мастерскихъ выйдутъ изъ области тѣхъ благопожеланій, которыми вымощенъ адъ.

Москва.

С. Ноаковскій.

Библіографія.

«Философскія теченія русской поэзіи». А. С. Пушкинъ, Е. А. Баратынскій, А. В. Кольцовъ, М. Ю. Лермонтовъ, Н. П. Огаревъ, Ѳ. И. Тютчевъ, гр. А. К. Толстой, А. А. Фетъ, Я. П. Полонскій, А. Н. Майковъ, А. Н. Апухтинъ, гр. А. А. Голенищевъ-Кутузовъ. — Избранныя стихотворенія съ критическими очерками С. А. Андреевскаго, Д. С. Мережковскаго, Б. В. Никольскаго, П. П. Перцова, и Вл. С. Соловьева. Составилъ П. Перцовъ. Изд. 2-е. СПБ. 1899 г. Ц. 2 руб.

Заглавіе этой книги не совсѣмъ точно: *философскихъ* «теченій» въ точномъ смыслѣ слова едва-ли можно искать въ поэзіи. Всякая отрасль искусства есть отрасль субъективнаго образнаго мышленія — eo ipso она не согласуется съ субъективнымъ логическимъ мышленіемъ. Отсюда всегдашнія «холодныя отношенія» между поэтами и мыслителями, впрочемъ болѣе со стороны поэтовъ, ибо мышленіе логическое имѣетъ надъ образнымъ преимущество позднѣйшаго явленія, включающаго въ себя предъидущія. Слово «философскія» стоитъ въ заглавіи разбираемой книги, очевидно, вмѣсто слова «*религіозныя* теченія». Дѣйствительно, каждая статья сборника имѣетъ задачей опредѣленіе міросозерцанія поэта, «его отношенія», говоря словами предисловія книги, «къ важнѣйшимъ, къ вѣчнымъ вопросамъ бытія». Слишкомъ несомнѣнно, что эти вопросы суть именно «предметъ» религіи, ея «объектъ», говоря языкомъ учебниковъ. Впрочемъ само упомянутое предисловіе употребляетъ безразлично слова «религія» и «философія», такъ что, очевидно, точка зрѣнія составителя сборника и наша, въ данномъ случаѣ, совпадаетъ.

Кто разрѣшитъ мнѣ, что́ тайна отъ вѣка?
Въ чемъ состоитъ существо человѣка?
Кто онъ? Откуда? Куда онъ идетъ?
Кто тамъ вверху, надъ звѣздами, живетъ?

Конечно, каждый, такъ или иначе, отвѣчаетъ самому себѣ на эти вопросы, но знать, какъ отвѣчаютъ поэты, очень любопытно. Поэтому по задачѣ сборникъ г. Перцова заслуживаетъ полнаго сочувствія. Другіе дѣло — исполненіе.

Впрочемъ здѣсь едва-ли можно быть слишкомъ требовательнымъ. Составитель справедливо замѣчаетъ (въ предисловіи), что «своеобразное отношеніе прежней русской критики къ вопросамъ поэзіи и философіи оставило интересующую насъ область почти неразработанной». Конечно до философіи-ли было, когда у нашихъ поэтовъ лѣтъ 20—30 подрядъ спрашивались только аттестаты въ «гражданскомъ» поведеніи. Серьезная русская критика (за исключеніемъ Ап. Григорьева, Страхова и нѣсколькихъ единичныхъ явленій) началась, можно сказать, со вчерашняго дня, и въ этомъ отношеніи сборникъ г. Перцова представляетъ, дѣйствительно, нѣкоторые «итоги». Изъ его статей менѣе всего удовлетворилъ насъ этюдъ г. Вл. Соловьева о Тютчевѣ. Конечно, онъ содержитъ нѣсколько вѣрныхъ и удачно сказанныхъ замѣчаній объ особенностяхъ поэтическаго мышленія, но показаться чѣмъ-то новымъ они могли только въ такой литературѣ, какъ наша. Что-же касается характеристики поэзіи самого Тютчева, то она оказалась не достаточно глубокой, съ пониманіемъ таинственнаго «родимаго» хаоса Тютчева, какъ синонима «зла», и его-же «златотканнаго покрова», дня, какъ «добра». Въ этомъ отношеніи нельзя не согласиться съ полемическими замѣчаніями составителя сборника (въ статьѣ объ Ал. Толстомъ). Не вполнѣ удовлетворила насъ и статья г. Никольскаго о Фетѣ — слишкомъ разсудочно-разсудительная и самодовольно-систематизирующая, — въ концѣ концовъ заставляющая подозрѣвать, что критику чуждо непосредственное ощущеніе вдохновеннаго лиризма Фета. Статьи составителя сборника, г. Перцова, которыхъ довольно много, нѣсколько блѣдны, такъ сказать акварельны въ своихъ тонахъ. Мѣстами онѣ даютъ вѣрную оцѣнку (особенно частностей), но нерѣдко расплывчаты и нетверды въ своихъ положеніяхъ. Изъ остальныхъ статей сборника выдѣляется талантливый этюдъ г. Андреевскаго о Лермонтовѣ — едва-ли не лучшая оцѣнка этого поэта въ нашей критикѣ. Наконецъ, въ томъ-же сборникѣ напечатаны статьи г. Мережковскаго о Майковѣ и Пушкинѣ, о которыхъ была рѣчь въ прошломъ номерѣ «Міра Искусства» (и еще интересная замѣтка его о Кольцовѣ). Будемъ надѣяться, что хотя въ нынѣшній «пушкинскій» годъ кто-нибудь догадается, помимо юбилейныхъ хлопотъ, обратиться своимъ вниманіемъ къ серьезной оцѣнкѣ поэта и подыметъ перчатку, брошенную г. Мережковскимъ. Пока на это мало надежды: слишкомъ много вокругъ праздничной суматохи и суетни. Поистинѣ мы похожи на евангельскую Марѳу, которая «пеклася о мнози». Въ обществѣ ощущается какое-то нервное безпокойство «по поводу Пушкина»: всѣ чувствуютъ, что надо что-то сдѣлать, а что — не вполнѣ ясно. И вотъ, не умѣя почтить поэта въ духѣ, чуждаясь въ сущности его духа, тѣмъ демонстративнѣе и назойливѣе воздаютъ ему почтеніе на площадяхъ и перекресткахъ. Открываются всевозможныя подписки, проектируются всевозможныя засѣданія, хотятъ лечить слѣпыхъ и учить нѣмыхъ «въ честь Пушкина». Отлито 40,000 бюстовъ; всюду прибиваются мраморныя доски; пишутъ о необходимости поставить электрическіе фонари къ монументу на Пушкинской улицѣ; «Новое Время» издаетъ дополнительный томъ къ собранію сочиненій поэта — списокъ пожертвованій собранныхъ газетой, который, по ея искреннему убѣжденію «можно поставить на полку рядомъ съ сочиненіями Пушкина»; Пушкинская аптека выпустила карамель отъ кашля «Пушкинъ». А придетъ 26 мая —

и сколько мы прочитаемъ печатной бумаги съ безконечнымъ обиліемъ восторженныхъ прилагательныхъ.

Толпа вошла, толпа вломилась...

Библіофилъ.

Новая статуя Бальзака.

(Отрывокъ изъ статьи Арсена Александра)

Г. Фальгьеръ выставилъ въ этомъ году статую Бальзака, которую согласился исполнить послѣ того, какъ Литературное Общество прославилось своимъ отказомъ отъ статуи Бальзака — Родэна. Въ Салонѣ же мы находимъ и бюстъ самого Фальгьера работы Родэна. Все, стало быть, къ лучшему. Оба скульптора, оказывается, совершенно довольны другъ другомъ. Родэнъ не въ претензіи на Фальгьера, за его нѣсколько странную готовность по-товарищески замѣстить Родэна. Фальгьеръ же будетъ имѣть прекрасный бюстъ, который станетъ на-ряду съ поразительною серіею бюстовъ, вылѣпленныхъ Родэномъ съ Далу, Ж. П. Лоранса, Антонена Пруста, Пювисъ де Шаванна, Кастаньяри, Цезаря Франка, Мирбо и другихъ.

Жаловаться, слѣдовательно, Фальгьеру не приходится, да и Родэну—тоже. Послѣдній сдѣлалъ прекрасную вещь, а Фальгьеръ не отплатилъ ему тѣмъ-же. Мы были бы очень счастливы, еслибы Фальгьеру удалась статуя Бальзака. Бальзакъ такъ великъ, что двѣ хорошихъ статуи его были бы, конечно, желательнѣе, чѣмъ одна. Говорятъ, Фальгьеръ сказалъ слѣдующее: «Если мнѣ удастся статуя Бальзака, то она будетъ второю прекрасною его статуею». Эта фраза очень любезна. Но... вышло не такъ. Конечно, статуя Фальгьера не будетъ возбуждать хохота, сопровождавшаго геніальное произведеніе Родэна.

Произведеніе Фальгьера не поражаетъ, не изумляетъ, не пугаетъ, а эти ощущенія — неизбѣжные спутники всего талантливаго, новаго и оригинальнаго въ искусствѣ. А всетаки публика будетъ разочарована, такъ какъ сходство внѣшнее почти отсутствуетъ. En face лицо Бальзака неэкспрессивно, недостаточно характерно, банально, по истинѣ говоря. Очевидно, скульпторъ недостаточно изучилъ лицо Бальзака. Позу поэта съ скрещенными ногами мы не критикуемъ, но она не нова, не значительна, часто уже практиковалась и въ ней не хватаетъ того выразительнаго Фальгьеровскаго краснорѣчія и остроумія, которое послѣдній выказалъ въ прекрасныхъ статуяхъ Лавижери и Ларошжоклена. Казалось, что въ этомъ случаѣ скульпторъ долженъ былъ бы призвать всю свою энергію и изобрѣтательность, чтобы выдѣлить эту статую изъ обыденности, но очевидно единственною задачею Фальгьера было не походить на статую Родэна, и странно, это именно стараніе привело къ обратному результату. Я не хочу этимъ указать на знаменитый Бальзаковскій халатъ, за который въ прошломъ году, такъ досталось Родэну. Въ нынѣшнемъ году Фальгьеру халатъ этотъ будетъ, конечно, прощенъ. Но мы узнаемъ въ Бальзакѣ Фальгьера знаменитую челюсть впередъ, «рожу»—какъ ее называли въ прошломъ году, тотъ же эффектъ тѣни подъ врѣзанными глазами, ту же гигантскую копну волосъ. Только все это оттѣнено, смягчено, потеряло яркую выразительность Родэна и стушевало характеръ. Произошло то, что не трудно было предвидѣть: Фальгьеръ былъ гипнотизированъ дивною предшествовавшею статуею и Бальзакъ все таки остался безъ памятника.

Очевидно, Фальгьеръ, истинный и энергичный художникъ, возьметъ обратно свою статую.

Бюстъ-же самого Фальгьера — Родэна изученъ удивительно тонко, детально, и не смотря на это— какъ выдержанъ въ бюстѣ ensemble! Великолѣпны задумчивые глаза.

Вообще, Родэнъ поразительный психологъ. Его колоссальный бюстъ Рошфора, съ удивительно схваченнымъ энергическимъ поворотомъ головы, съ озабоченнымъ въ пылу полемики лицомъ, останется однимъ изъ лучшихъ изображеній знаменитаго журналиста.

Одного не могу понять, какимъ образомъ во Франціи, въ странѣ, гдѣ творились замѣчательныя своею простотою статуи Шартра и Notre Dame de Paris, до сихъ поръ не могутъ постигнуть, что труднѣйшая вещь въ искусствѣ— найти прекрасную простую форму и установить общіе планы. Такой силуэтъ, и широко набросанные планы мы находимъ въ статуѣ «Евы» и именно эти качества выдѣляютъ красоту статуи. Композиція этой фигуры, удрученной, отчаявшейся, со склоненною на грудь головою, напоминаетъ каріатиду, выдерживающую всю тяжесть грѣховъ, которыя Ева навлекла народъ людской.

А. Александръ.

Къ постановкѣ „Тристанъ и Изольда".

Говорятъ, что опера «Тристанъ и Изольда» включена въ репертуаръ Маріинскаго театра на будущій сезонъ. До сихъ поръ Вагнеровскія оперы

никакъ не могли удержаться на русскихъ сценахъ. Попытка съ «Зигфридомъ» въ Москвѣ оказалась неудачной. А въ петербургской оперѣ изрѣдка, почти всегда ранней осенью, даютъ лишь Тангейзера и Лоэнгрина. Потому крайне отрадно узнать, что одновременно предположены къ постановкѣ въ Москвѣ — «Валькирія», а въ Петербургѣ — «Тристанъ». Послѣдняя опера на-дняхъ шла въ Петербургѣ во время малоудачнаго великопостнаго сезона, сборной оперы въ Маріинскомъ театрѣ. Мы не будемъ касаться общей неудачи этой затѣи, скажемъ лишь, что геніальную Вагнеровскую оперу мы прослушали съ тѣмъ особымъ удовольствіемъ, которое за нашъ музыкальный сезонъ можно получить крайне рѣдко. Въ прошломъ году «Тристанъ» шелъ несравненно лучше, благодаря дивной игрѣ Решке. Нынѣшній исполнитель главной роли былъ слабъ и не столько по пѣнію, сколько по общему пониманію роли. Онъ все время расшаркивался, махалъ руками, безпокоился и пѣлъ о «мистической ночи» съ галантностью влюбленнаго француза. Но Литвинъ была все та же могучая исполнительница Изольды, быть можетъ лучшая пѣвица изъ всѣхъ современныхъ пѣвицъ.

Вся нѣмецкая школа Вагнеровскаго пѣнія, плѣнительная по декламаціонной силѣ и достигающая подчасъ огромныхъ драматическихъ эффектовъ, всегда страдала однимъ огромнымъ недостаткомъ — некрасивостью звука. Всѣ самыя видныя исполнительницы Вагнера, какъ Матэрна, Мальтенъ, Зухеръ, Моранъ-Ольденъ и др., были пѣвицы съ громадными голосами, прекрасной дикціей, традиціонной (подчасъ отличной) Вагнеровской игрой, но ихъ пѣніе было всегда лишено красивой звучности и изобиловало завываніями и плоскими пронзительными верхними нотами. Это неумѣніе «пѣть» и породило ту нелѣпую басню, что Вагнеръ ломаетъ голоса и что его надо кричать, а не пѣть.

Съ тѣхъ поръ, какъ, съ одной стороны, Вагнеръ началъ проникать за предѣлы Германіи и, съ другой, иностранцы стали появляться на Байрейтской сценѣ, дѣла немного измѣнились и мы начали прислушиваться къ Вагнеровскому пѣнію и понимать, какія тонкости можно открыть въ этой филигранной работѣ. Когда въ Парижѣ поставили одно за другимъ «Лоэнгрина», «Валькирію» и «Мейстерзингеровъ», истинные Вагнеріанцы были шокированы вольностью французскаго трактованія Вагнера. Намъ думается, однако, что это отчасти предубѣжденіе, отчасти дурная привычка, — предубѣжденіе потому, что «питомцы Байрейта» никакъ не могли допустить, чтобы легкомысленные французы были способны понять духъ «великаго Вагнера». Про дурную же привычку мы упомянули оттого, что мюнхенская и байрейтская сцены пріучили въ образѣ Тристана видѣть непремѣнно стараго Фогля, а въ видѣ Изольды — тяжелую, бѣлокурую Зухеръ. Нельзя сказать, чтобы въ этомъ традиціонномъ, тяжеловѣсномъ исполненіи двухъ старыхъ «возницъ», напитанныхъ Вагнеровскими завѣтами, не было нѣкоторой прелести. Чувствовалось, что эти пѣвцы — вѣрные слуги своего господина и что ужъ измѣны здѣсь нѣтъ и не будетъ, но все же подчасъ тяжко становилось и казалось, что, дѣйствительно, Вагнеровскую колесницу нелегко сдвинуть. Однако, старое состарилось, а новое постаралось сдѣлать на свой ладъ. И тутъ главную услугу оказали Бельгія, Парижъ и Швеція. Въ «музыкальной» Италіи изъ Вагнера ничего не сдѣлали. Намъ пришлось быть въ миланской «Scala» на одномъ изъ первыхъ представленій «Валькиріи» и видѣть ея провалъ. Да это и понятно. Де-Негри и Девойоды, главные исполнители оперы, также далеки отъ музыки «Валькиріи» какъ Мазини отъ образа Лоэнгрина, какъ бы сладко онъ ни пѣлъ. Брюссельская же La Monnaie и успѣхъ въ Парижѣ во многомъ измѣнили и, можетъ быть, къ лучшему пониманіе исполненія Вагнера. Рьяные поклонники не могутъ простить Парижу дерзкихъ купюръ, допущенныхъ у великаго мастера. Но нѣтъ сомнѣнія, что эти сѣтованія несправедливы. Конечно, въ Байрейтѣ, всякое прикосновеніе къ вагнеровской партитурѣ кажется нелѣпымъ, но въ Парижѣ нельзя педантично относиться ко всѣмъ непонятнымъ длиннотамъ этихъ произведеній.

Конечно, французы поютъ на свой ладъ, Délmas не родился въ Нюренбергѣ и Alvarez слишкомъ элегантенъ для роли Вальтера, но зато какая мягкая гармонія, никогда не требующая извиненій во имя старости исполнителей, или угловатости традицій, подчасъ дурного тона.

Тутъ надо констатировать, что байрейтскіе заправилы чувствуютъ требованія времени. За послѣдніе годы не мало иностранцевъ было привлечено ими: Ванъ Дейкъ, Кашманъ, и шведскія пѣвицы Гульбрансонъ, Виборгъ, — одни изъ главныхъ участниковъ байрейтскихъ торжествъ послѣднихъ лѣтъ. Изъ нихъ Гульбрансонъ заслуживаетъ особаго вниманія, такъ какъ, вмѣстѣ съ нашей Литвинъ, можетъ считаться лучшей исполнительницей Вагнеровскихъ произведеній.

Конечно, это модное распространеніе Вагнера имѣетъ и дурную сторону. «Тристанъ» вошелъ въ

число тѣхъ «любовныхъ оперъ», которыя имѣютъ успѣхъ «большого свѣта» во время сезона всѣхъ столицъ Европы и Америки. Решке поетъ влюбленнаго Тристана, а Альбани или Литвинъ — влюбленную Изольду. Всѣ говорятъ про grand duo d'amour съ такимъ оттѣнкомъ восторга, отъ котораго Вагнеръ пришелъ бы въ отчаяніе. Но всякій можетъ въ художественномъ произведеніи отъискивать, что онъ хочетъ, и на какой бы успѣхъ у насъ не былъ обреченъ «Тристанъ», все-же фактъ его постановки знаменателенъ.

С. Д.

Свѣдѣнія.

Московскій художникъ С. А. Коровинъ принадлежитъ къ числу тѣхъ мастеровъ, которые творятъ не спѣша, обдумывая въ своемъ произведеніи каждую мелочь, и относясь подъ часъ слишкомъ добросовѣстно къ взятой на себя задачѣ. С. А. Коровинъ способенъ десятки разъ повторять тотъ-же мотивъ, пока, наконецъ, форма не будетъ вполнѣ соотвѣтствовать его замыслу. Часто встрѣчаешь у него много совсѣмъ законченныхъ вещей, которыя представляютъ собою цѣлый рядъ иллюстрацій къ постепенному развитію его художественной мысли. Какъ и у многихъ художниковъ, не всегда окончательная форма у него бываетъ самой удачной, часто предварительные, непосредственные этюды сильнѣе болѣе изученной, но и болѣе холодной его картины. Художникъ очень рѣдко выставляетъ и менѣе знакомъ публикѣ, чѣмъ его братъ К. Коровинъ, ежегодно появляющійся на многихъ выставкахъ.

О художникѣ Ш. Дегазѣ (Charles Degas) и о значеніи его въ современномъ искусствѣ см. статью Александра Бенуа «Объ импрессіонизмѣ», помѣщенную въ 6-мъ номерѣ «Міра Искусства».

А. Л. Оберъ родился въ Москвѣ въ 1843 г. По окончаніи гимназіи, онъ поступилъ на медицинскій факультетъ Московскаго университета, но вскорѣ оставилъ свои занятія по медицинѣ и занялся скульптурой.

Зиму 1865 г. А. Л. Оберъ пробылъ ученикомъ въ Императорской Академіи Художествъ, а затѣмъ уѣхалъ въ Парижъ, гдѣ работалъ въ музеяхъ и въ Jardin des plantes. По возвращеніи А. Л. Обера въ Петербургъ, стали появляться на петербургскихъ выставкахъ его скульптурныя работы: животныя, аллегоріи, фигуры и бюсты. Въ настоящее время талантливый скульпторъ опять работаетъ въ Парижѣ.

Четыре иллюстраціи по фотографіямъ Барщевскаго.

1. Церковь собора Пресв. Богородицы извѣстна у нижегородцевъ подъ именемъ Рождеств. Строгановск. церкви. Построена первоначально въ 1653 г. гостемъ Семеномъ Задоринымъ; въ 1715 г. эта церковь сгорѣла и на ея мѣстѣ возведена новая, именитымъ человѣкомъ Григоріемъ Строгановымъ. Эта вторая церковь освящена въ 1719 г.

2. Остатки стариннаго иконостаса изъ музея Бѣлой Палаты въ Ростовѣ, Ярославской губ.

3. Паперть церкви Воскресенія въ городѣ Ростовѣ, Ярославской губ.

Церковь эта находится надъ вратами, ведущими изъ Кремля къ собору. Построена и украшена стѣннымъ письмомъ при митрополитѣ Іонѣ около 1670 г. Стѣнная иконопись на окружной паперти изображаетъ видѣнія изъ Апокалипсиса, а въ самой церкви — страданія Спасителя; живопись эту дѣлали братья Карповы, присланные изъ Москвы Митрополитомъ Іоной. Церковь реставрировалась въ 1861 и въ 1890 годахъ.

4. Рождественскій монастырь во Владимірѣ основанъ въ 1191 г. великимъ княземъ Всеволодомъ. Въ 1263 г. 23 ноября, въ церкви Рождественскаго монастыря погребенъ великій князь Александръ Ярославовичъ Невскій, мощи котораго при Петрѣ В. перенесены въ Петербургъ.

Указомъ императрицы Елизаветы Петровны въ 1744 г. монастырь обращенъ въ архіерейскій домъ.

Замѣтки.

= Художникъ Александръ Бенуа выставилъ въ Champ de Mars, въ Парижѣ, двѣ большія пастели, изъ которыхъ одна — «Маскарадъ» — фигурировала на международной выставкѣ, устроенной журналомъ «Міръ Искусства». Художникъ Эдельфельтъ также послалъ въ Парижъ всѣ свои картины, бывшія на той же выставкѣ въ Петербургѣ. Извѣстный «Портретъ Режанъ» Бенара выставленъ на международной выставкѣ въ Венеціи.

= Г. Антокольскій въ «Письмѣ къ пріятелю» (кажется къ «скульптору» Гвиди) *) справедливо негодуетъ на то, что русскіе художники не принимаютъ никакого участія въ журналѣ «Искусство и Художественная Промышленность». Г. Антокольскій заявляетъ: «наша публика плохо относится къ художественной миссіи, плохо относятся къ ней теперь у насъ и слишкомъ многіе — къ несчастію — изъ самихъ художниковъ... Я спрашиваю: гдѣ наши истинные художники? Отчего они прячутся по

*) „Новости" 10 мая 1899 г.

угламъ? Отчего они такъ апатично относятся къ священному дѣлу, передъ которыми, однако, сами-же они преклоняются? Гдѣ X, гдѣ Y, гдѣ другіе?»

Сочувствуя испуганному призыву маститаго скульптора, мы также сожалѣемъ, что журналъ, поощряющій художества, не могъ до сихъ поръ представить ни одного художника кромѣ г. Васнецова, съ котораго онъ началъ.

= «Завѣдующій организаціей выставки произведеній искусствъ по русскому художественному отдѣлу всемірной выставки 1900 года въ Парижѣ обратился въ городскую думу съ ходатайствомъ объ отпускѣ изъ городской художественной галлереи бр. Третьяковыхъ 82 картинъ на Парижскую выставку, намѣченныхъ особою коммиссіей отъ Императорской Академіи Художествъ.

По поводу этого ходатайства высказался гласный А. И. Геннертъ, указавшій, что на происходившихъ недавно совѣщаніяхъ объ организаціи управленія Третьяковскою галлереей было единогласно рѣшено, чтобы никогда и никуда не отпускались картины изъ галлереи. Какъ художники, такъ и коллекціонеры утверждали, что почти всегда картины возвращаются съ выставокъ сильно пострадавшими; при этомъ никто не можетъ поручиться за цѣлость картинъ при перевозкѣ, а также на самой выставкѣ; возможны всякія случайности — крушеніе поѣзда, пожаръ и пр. Если же П. М. Третьяковъ выражалъ свое согласіе на отпускъ картинъ, то онъ намѣренъ былъ подъ своимъ наблюденіемъ упаковывать картины и содержать на выставкѣ свою артель для храненія ихъ. По этимъ соображеніямъ, г. Геннертъ предложилъ Думѣ *отказать въ отпускѣ картинъ Третьяковской галлереи на Парижскую выставку*. Дума единогласно присоединилась къ такому предложенію и вмѣстѣ съ тѣмъ постановила: впредь никогда не отпускать картинъ изъ галлереи на выставки» (Моск. Вѣд.).

Нельзя не сочувствовать *этому разумному постановленію Думы*, такъ добросовѣстно относящейся къ охраненію завѣщанныхъ ей сокровищъ.

= 22 апр. въ 2½ ч. дня въ помѣщеніи Общества Поощренія художествъ, подъ предсѣдательствомъ А. И. Сомова, состоялось собраніе членовъ общества для обсужденія вопроса объ устройствѣ выставки художественныхъ литографій.

Посторонніе наблюдатели могли замѣтить, что въ средѣ почтеннаго собранія господствовало два взгляда на способъ выполненія намѣченной цѣли. Предсѣдатель, нашедшій себѣ поддержку среди многихъ изъ присутствовавшихъ членовъ общества, настаивалъ на томъ, что предполагаемая къ устройству выставка должна носить строго историческій характеръ, она должна представить публикѣ полную картину постепеннаго развитія литографіи, начиная съ 1796 г. (годъ изобрѣтенія этого способа воспроизведенія) вплоть до нынѣшняго времени, при чемъ особое вниманіе устроителей должно быть обращено на судьбы литографіи въ Россіи, для чего Обществу надлежитъ обратиться за помощью къ извѣстнымъ русскимъ собирателямъ гравюръ — П. Я. Дашкову, Е. Е. Рейтерну и др.

Представители другого взгляда, (П. П. Марсеру, г-нъ Ильинъ и др.) настаивали на томъ, что проэктируемая выставка, имѣя своей ближайшей цѣлью развитіе и подъемъ замирающаго въ Россіи литографскаго искусства, должна стремиться главнымъ образомъ къ тому, чтобы привлечь современныхъ молодыхъ художниковъ къ данному дѣлу и тѣмъ дать толчокъ этой области искусства.

Намъ кажется, что оба взгляда могутъ быть примирены, и что Общество имѣетъ возможность, съ одной стороны, войти въ непосредственныя сношенія со всѣми извѣстными коллекціонерами, а съ другой — обладая собственными даровыми помѣщеніями и роскошными мастерскими, можетъ устроить безъ особыхъ затрудненій такую выставку литографій, которая дала-бы публикѣ возможность прослѣдить исторію этого рода искусства, и ознакомила-бы ее со всѣми новѣйшими попытками современныхъ художниковъ въ этой области.

Послѣ засѣданія П. П. Марсеру демонстрировалъ коллекціи прекрасныхъ литографій, исполненныхъ фирмою Гофмана въ Дрезденѣ, и знаменитые «12 видовъ природы» Ривіера.

Кстати, въ засѣданіи былъ поднятъ вопросъ о томъ, когда впервые появилась литографія у насъ, въ Россіи. А. И. Сомовъ и Ф. Г. Беренштамъ указали на то, что въ 1817 г. вышли въ свѣтъ литографскія работы типографіи Главнаго Штаба. Но, кажется, никто не обратилъ вниманіе на то обстоятельство, что въ 1817 г. въ типографіи Плавильщикова, въ С.-Петербургѣ, была отпечатана книга: «Волшебный фонарь, или зрѣлище С.-Петербургскихъ расхожихъ продавцевъ, мастеровъ и т. д.». Въ предисловіи къ этой книгѣ сказано, что фронтисписъ, изображающій русскій праздникъ подъ Невскимъ, отпечатанъ «по новому изобрѣтенію, называемому Lithographie, которое впервые въ этомъ изданіи является въ свѣтъ». Экземпляръ этого изданія (съ раскрашенными гравюрами А. Венеціанова) имѣется въ Публичной Библіотекѣ, подроб-

ныя же свѣдѣнія о немъ можно найти въ указателѣ В. А. Верещагина.

= Мы узнали курьезную случайность. Картина художника Татевосянца, премированная Московскимъ Обществомъ любителей художествъ и вызвавшая цѣлую бурю въ московскомъ художественномъ мірѣ, была пріобрѣтена однимъ коллекціонеромъ и на дняхъ сгорѣла.

= 8 апрѣля проф. А. А. Павловскій прочелъ въ залѣ Одесской рисовальной школы публичную лекцію на тему: «В. М. Васнецовъ и его произведенія».

= 10 апрѣля закрытъ до осени Румянцевскій Музей въ Москвѣ, по случаю ремонта, на который Министерство Народнаго Просвѣщенія ассигновало 75.000 руб. Надо надѣяться, что съ осени Музей приметъ, наконецъ, болѣе благообразный видъ, такъ какъ до ремонта онъ производилъ ужасающее впечатлѣніе.

= Концерты Никиша были однимъ изъ самыхъ выдающихся музыкальныхъ явленій нынѣшней зимы. Самыя заигранныя вещи, изъ которыхъ состояла программа Г. Никиша, было пріятно прослушать въ столь виртуозномъ исполненіи. Г. Соловьевъ въ «Биржевыхъ Вѣдомостяхъ» удачно охарактеризовалъ качества этого превосходнаго дирижера:

«Довольно многочисленный берлинскій оркестръ состоитъ изъ отличныхъ артистовъ, не только знающихъ до тонкостей свое дѣло, но искренно его любящихъ. Это своего рода мейнингенцы по отношенію къ выполненію художественной задачи. Едва-ли какой капельмейстеръ, послѣ Вагнера, имѣлъ въ Петербургѣ такой успѣхъ, какой выпалъ на долю г. Никиша, дирижера чрезвычайно индивидуальнаго, вдумчиваго, съ дарованіемъ широкимъ, разнообразнымъ, съ сильнымъ темпераментомъ и твердой волей, заставляющей исполнителей безусловно подчиняться. Тотъ, кто дирижировалъ, пойметъ, насколько трудно вполнѣ овладѣть вниманіемъ оркестра и сдѣлать его покорнымъ рабомъ своихъ намѣреній. Чтобы художественно дисциплинировать оркестръ, нужно имѣть надъ нимъ власть духовную, власть, которая пріобрѣтается силою таланта, знанія, опытности. Г. Никишъ при исполненіи каждаго произведенія старается проникнуть въ самое его нутро. Такъ и кажется, что ни одинъ тактъ не избѣгъ его пытливаго взгляда. Нюансировка исполняемаго чрезвычайно детальна и интересна. Авторъ, къ которому съ удивительной чуткостью относится г. Никишъ, — это Чайковскій. Въ немъ капельмейстеръ просто открываетъ красоты для публики, до сихъ поръ незамѣченныя, придаетъ мѣстамъ невыдающимся положительный интересъ. Именно для партитуръ Чайковскаго у г. Никиша есть какіе-то капельмейстерскіе, такъ сказать, рентгеновскіе лучи, благодаря которымъ онъ открываетъ незамѣтныя, невидимыя стороны сочиненія».

= Въ первыхъ числахъ апрѣля въ Вѣнѣ освящена православная церковь, выстроенная при домѣ русскаго посольства. Эта небольшая двухэтажная церковь частью каменная, частью кирпичная, украшенная цвѣтными изразцами, съ очень красивымъ крыльцомъ, сомнительнаго качества звоницей, высокимъ среднимъ шатромъ и нѣсколькими главками, построена въ русскомъ стилѣ XVI — XVII столѣтій (а отнюдь не въ какомъ-то русско-византійскомъ стилѣ, какъ докладывали всѣ газетные корреспонденты и репортеры). Это стройное и изящное зданіе уютно поставлено въ посольскомъ саду. Нѣкоторыя детали, правда, мѣстами мелки (напримѣръ, окошки главнаго барабана), мѣстами сухи, но въ общемъ это удачное и симпатичное зданіе, за которое намъ, русскимъ, краснѣть не приходится.

Церковь эта неизмѣримо лучше тѣхъ, которыя возводятся или которыя предполагается возвести въ нѣкоторыхъ заграничнымъ «бадахъ» (якобы въ русскомъ, а въ сущности — въ ужасной каррикатурѣ этого стиля), въ такъ-называемомъ «петербургско-нѣмецкомъ» или «шретеровскомъ» стилѣ.

Вѣнская церковь строилась по проэкту архитектора-академика Г. И. Котова.

= Для пріема картинъ на всемірной Парижской выставкѣ жюри будетъ состоять изъ 56 слѣдующихъ художниковъ:

1) 14 членовъ Института (de l'Institut): Бонна, Бугеро, Жюль Бретонъ, Кормонъ, Бенжаменъ Констанъ, Детайль, Жеромъ, Геберъ, Геннеръ, Ж. П. Лорансъ, Жюль Лефевръ, Оливье Мерсонъ, А. Моро и Воллонъ.

2) 14 членовъ Общества французскихъ художниновъ (Salon des Champs Elysées): Гарпиньи, Роберъ Флёри, Мэньянъ, Умберъ, Татегренъ, Шарль Бюссонъ, Даванъ, Рафаэль Коллэнъ, Гильёмэ, Вэзонъ, Руабе, Е. Аданъ, Ферріе и Дамеронъ.

3) 14 членовъ дѣйствительныхъ и 10 добавочныхъ отъ Національнаго Общества изящныхъ искусствъ (Champ de Mars):

Дѣйствительные члены: Каролюсъ Дюранъ, Ролль Казенъ, Бенаръ, Беро, Бильоттъ, Дюбюфъ, Жервексъ, Даньянъ Бувере, Риксенсъ, Монтенаръ, Лерминтъ, Карріеръ и Куртуа.

Дополнительные: Дамуа, Е. Баро, Гиньяръ, Фріанъ, Матей, Лагардъ, Агашъ, Менаръ, Котте и Виртсъ.

4) 14 лицъ отъ правительства, имена коихъ еще не опубликованы.

= Открывшійся недавно въ Брюсселѣ Салонъ de la «Libre Esthétique» интересенъ и своею оригинальностью и типичнымъ подражаніемъ древнимъ мастерамъ. Моттъ напоминаетъ въ своей картинѣ С. Боттичелли, а Грейфенгагенъ заставляетъ думать о горячихъ тонахъ Тиціана. Группа «Работниковъ» Менье обращаетъ на себя общее вниманіе. Отмѣтимъ еще вещи: Котте, Карріера, Анкетэна, Рафаелли, Брэнгвина и Моро Нелатона. Кромѣ того выставлена замѣчательная коллекція офортовъ Ропса, гравюры молодого иллюстратора Разенфосса для изданія «Fleurs du mal» Бодлэра.

= Въ парижскомъ Салонѣ Champ de Mars нынѣшняго года заставляетъ много о себѣ говорить картина художника Анкетэна, который принималъ участіе на международной выставкѣ, устроенной въ нынѣшнемъ году журналомъ «Міръ Искусства».

Вотъ, что пишетъ о новой картинѣ Анкетэна Арсенъ Александръ:

«Мы живемъ въ эпоху, когда блескъ, огненный темпераментъ и опьяненіе краскою возмущаютъ глазъ. Объ Рубенсѣ говорятъ обыкновенно съ священнымъ восторгомъ, но я убѣжденъ, что еслибы онъ жилъ и писалъ теперь, посреди насъ, не позаботясь предварительно объявить намъ свое имя, *его сочли бы опаснымъ эксцентрикомъ*; въ его индивидуальной манерѣ трактовать и передавать тѣло «знатоки» нашли бы тысячи недостатковъ въ рисункѣ, критиковали бы преувеличенность его формъ, красный тонъ тѣла, его гигантскую производительность, которая происходила скорѣе отъ безмѣрнаго увлеченія, чѣмъ отъ необыкновенно плодовитой натуры. Какъ бы то ни было, намъ рѣшительно все равно, что подобные цѣнители сбиты съ толку картиною Анкетэна и вышиблены изъ обычной колеи. Передъ нами сильный и прекрасный художникъ. Тѣ, которые знаютъ Анкетэна,—тѣ видѣли его въ продолженіи пятнадцати лѣтъ за самымъ усидчивымъ трудомъ, доходившимъ, изъ-за строгаго изученія старинныхъ мастеровъ, до полнаго забвенія собственной индивидуальности. Вначалѣ, казалось, онъ обѣщалъ сдѣлаться замѣчательнымъ иллюстраторомъ парижской жизни, которую онъ передавалъ съ большимъ блескомъ и рѣзкой ироніею. Но вотъ мы видимъ, какъ онъ преобразовывается. Подумайте, что онъ еще въ самомъ блескѣ зрѣлаго возраста. Это одинъ изъ самыхъ талантливыхъ и сильныхъ представителей молодой школы. Мы всегда слѣдили за нимъ съ большимъ интересомъ, и намъ пріятно констатировать, что мы не ошиблись, разсчитывая на его задатки».

= Въ «Новомъ Времени» отъ 29-го апрѣля читаемъ нѣсколько строкъ достойныхъ повторенія:

«Пушкинскій спектакль на сценѣ Литературно-Артистическаго кружка прошелъ съ успѣхомъ. Двѣ живыя картины, поставленныя К. Е. Маковскимъ, вызвали большое удовольствіе въ публикѣ. Одна «Рожденіе Пушкина» — *символическая* картина въ миѳологической обстановкѣ. Тьма, раскаты грома, свистъ вѣтра; вдругъ раздается дважды громкій голосъ: «Да здравствуетъ разумъ, да скроется тьма» (стихъ Пушкина), и вслѣдъ затѣмъ среди зелени и цвѣтовъ, на воздухѣ, колыбель, въ ней сидитъ курчавый ребенокъ съ протянутыми впередъ ручками, около него два ангела, надъ колыбелью — летящій геній, въ рукѣ котораго лавровый вѣнокъ, протянутый надъ ребенкомъ; внизу, подъ колыбелью, группа амуровъ, и сверху цѣлый каскадъ цвѣтовъ сыплется на ребенка».

Приводимъ этотъ краснорѣчивый образчикъ вкуса «Новаго Времени» и г-на Маковскаго.

= Г-нъ В. Нильскій началъ въ «Русскомъ Трудѣ» рядъ статей о русской живописи. Въ первой статьѣ, посвященной «краткому очерку исторіи этого искусства въ Россіи», г. Нильскій пишетъ про пріемы творчества великихъ мастеровъ ренессанса:

«Удавалось художнику придать лицу живаго человѣка неземное выраженіе — являлась мадонна, *религіозная картина*, не удавалось — являлся *портретъ*. Символамъ, отвлеченностямъ здѣсь не было мѣста».

Отсюда не далеко до утвержденія, что Леонардо, принимаясь за свою «Тайную Вечерю», не зналъ, что у него выйдетъ, «Тайная Вечеря» или «Именинный пирогъ».

= Парижскій корреспондентъ «Новостей» г. Семеновъ, сообщая объ открытіи салоновъ, пишетъ:

«Что касается Фальгьеровскаго Бальзака, то по замыслу онъ ниже прошлогодняго — Родэновскаго а по исполненію — можно сказать только, что «камня много, а жизни мало».

Годъ тому назадъ никто не находилъ словъ, чтобы высказать свое возмущеніе противъ работы Родэна, а нынче всѣ вспоминаютъ о ней, какъ о чемъ-то выдающемся.

= Въ хроникѣ № 9 журнала «Міръ Искусства», въ статьѣ Александра Бенуа «Форенъ Стейнленъ и Валлотонъ», вкралась слѣдующая опечатка: на стр. 97, первый столбецъ, шестая строка сверху вмѣсто «правдѣ» слѣдуетъ читать «неправдѣ».