Художественная хроника

Серьезный разговоръ съ нитчеанцами.

(Отвѣтъ Вл. Соловьеву).

I.

Пентей. Въ чемъ видишь ты смыслъ оргій?
Богъ Діонисъ (въ образѣ человѣка). Смертнымъ, не посвященнымъ въ таинства Вакха, этого открывать нельзя.
Пентей. Какую-же пользу изъ нихъ извлекаютъ посвященные?
Діонисъ. Тебѣ это не доступно. Но знать это слѣдуетъ.

Еврипидъ, „*Вакханки*".

Въ статьѣ, озаглавленной «Идея сверхчеловѣка» и помѣщенной въ IX-мъ номерѣ «Міра Искусства», авторъ ея, Вл. Соловьевъ, говоритъ, что «съ «нитчеанцами» логически возможенъ и требуется серьезный разговоръ, и притомъ о дѣлахъ сверхчеловѣческихъ».

Я не знаю, кого въ частности подразумѣваетъ здѣсь почтенный авторъ, и съ кѣмъ изъ нашихъ русскихъ «нитчеанцевъ» ему хотѣлось бы вести разговоръ, но, изъ тона всей его статьи и по другимъ косвеннымъ соображеніямъ, я думаю, что не ошибусь, если сдѣлаю предположеніе, что сотрудники «Міра Искусства» объединяются въ умѣ нашего философа подъ общей кличкой «нитчеанцевъ».

Понятно, что когда я увидалъ въ іюльской книжкѣ «Вѣстника Европы» статью Вл. Соловьева подъ заглавіемъ «Особое чествованіе Пушкина», посвященную разбору пушкинскаго номера «Міра Искусства», я невольно подумалъ: «Вотъ онъ, серьезный-то разговоръ»! Не скрою, меня, конечно, удивило, что уважаемый философъ началъ «серьезный» разговоръ съ литераторами «нитчеанцами» на страницахъ «Вѣстника Европы», давно уже спрыснутаго мертвой водой и, за злободневной борьбой съ земскими начальниками и «Московскими Вѣдомостями», совершенно забывшаго о томъ, что существуетъ на свѣтѣ искусство и литература. Мнѣ казалось, что Вл. Соловьеву было-бы гораздо удобнѣе вести «серьезный» разговоръ о «Мірѣ Искусства» на страницахъ какого-нибудь другого журнала, хотя-бы и въ самомъ «Мірѣ Искусства», только не въ «Вѣстникѣ Европы», гдѣ «нитчеанецъ»—бранное слово, и гдѣ такъ-же легко издѣваться надъ «нитчеанцами», какъ въ «Моск. Вѣдом.» надъ Финляндіей.

Въ сущности весь «серьезный разговоръ» г. Соловьева сводится къ вышучиванію статьи Розанова и къ двумъ-тремъ небрежнымъ щелчкамъ по адресу Мережковскаго и Минскаго.

Нападки эти мѣстами принимаютъ чуть-чуть личный характеръ и не лишены остроумничанія, столь мало подходящаго къ такому серьезному и вдумчивому писателю, какъ г. Соловьевъ.

Споръ Вл. Соловьева о Пушкинѣ — «давнишній, старый споръ».

Два года тому назадъ, въ томъ-же «Вѣстникѣ Европы», г. Соловьевъ говорилъ о «Судьбѣ Пушкина». Мысли, высказанныя имъ, надѣлали въ свое время много шуму, и доставили много огорченія всѣмъ «пушкиноманамъ».

Никто изъ нихъ не хотѣлъ помириться съ тѣмъ, что *Пушкинъ убитъ не пулею Геккерна, а своимъ собственнымъ выстрѣломъ въ Геккерна.*

Особенно удивило и обидѣло это странное утвержденіе какъ разъ тѣхъ самыхъ писателей, статьи которыхъ были помѣщены въ пушкинскомъ номерѣ «Міра Искусства».

На сколько мнѣ помнится, г. Розановъ тогда-же выступилъ въ защиту великаго поэта, Мережковскій же и Минскій теперь, имѣя къ тому поводъ, сочли нужнымъ, правда, только мимоходомъ, но довольно категорично отозваться о пресловутой «Судьбѣ Пушкина».

Все это я веду къ тому, чтобы выяснить, что до появленія послѣдняго «серьезнаго разговора» г. Соловьева дѣло обстояло такъ, что извѣстные въ русской литературѣ защитники и приверженцы Пушкина, Мережковскій, Минскій и Розановъ, обвинили г. Соловьева въ томъ, что онъ выказалъ нѣсколько презрительное отношеніе къ великому поэту, прочтя ему совершенно ненужную нотацію.

Г. Соловьевъ, *не отвѣтя вовсе на сдѣланныя противъ него обвиненія, предпочелъ самъ выступить въ роли обвинителя* и защищаетъ Пушкина отъ «мушкетеровъ», якобы «пытающихся сбросить бѣлѣющуюся Ветилую нашего несравненнаго поэта въ темную и удушливую расщелину Пиѳона» (стр. 440).

Всякаго безпристрастнаго читателя не можетъ не удивить то обстоятельство, что строгій обличитель «Судьбы Пушкина» защищаетъ великаго поэта отъ пламеннаго его поклонника, автора «Вѣчныхъ Спутниковъ».

II.

Нападая на Розанова, г. Соловьевъ не всегда сохраняетъ должное спокойствіе нелицепріятнаго судьи. Такъ, напр., Розановъ, противопоставляя Гоголя, Достоевскаго и Толстого — Пушкину, говоритъ: «Да, они всѣ, т. е. эти три — были пьяны, т. е. *опьянены*, когда Пушкинъ былъ существенно *трезвъ*». Г. Соловьевъ приводитъ эту фразу *) не цѣликомъ, и выходитъ, что Розановъ будто-бы сказалъ: «Да, они всѣ, т. е. эти три были пьяны». Конечно, благодаря такому пріему, г. Соловьевъ добился извѣстнаго эффекта и «насмѣшилъ читателя» — но такіе пріемы при «серьезномъ разговорѣ» не совсѣмъ подходящи...

Мнѣ въ данную минуту совершенно безразлично, правъ-ли Розановъ въ томъ, что считаетъ поэзію Пушкина лишенной оргіастическаго начала, или неправъ, но ужъ если съ нимъ спорить, то слѣдовало-бы прежде всего, выяснить, что̀ авторъ подразумѣваетъ подъ понятіемъ оргіазма. Если съ этимъ понятіемъ нельзя ничего соединить другого, кромѣ представленія о «пьянствѣ» и «юродствѣ», то очевидно, съ Розановымъ надо прекратить всякій споръ, такъ какъ нельзя-же разговаривать съ человѣкомъ, обвиняющимъ Пушкина въ томъ, что въ его произведеніяхъ нѣтъ ни «пьянства» ни «юродства». Совсѣмъ иное, если (какъ то дѣлаетъ Розановъ) признать оргіазмъ тѣмъ началомъ, которое присуще величайшимъ и вдохновеннѣйшимъ произведеніямъ искусства. Въ такомъ случаѣ можно или соглашаться съ Розановымъ, или вступать съ нимъ въ споръ и доказывать вмѣстѣ съ Минскимъ, что «во всѣхъ произведеніяхъ Пушкина вѣетъ свѣжій бодрящій духъ стихійной, инстинктивной правды, тѣмъ болѣе отрадный, что онъ является у поэта *вдохновеннымъ влеченіемъ, а не обдуманной системой*», *и* утверждать, что «только одна красота, постигаемая *не разсудкомъ, а во-вѣки неразгаданнымъ мистическимъ чувствомъ*, казалась Пушкину предѣломъ, передъ которымъ душѣ не стыдно остановиться въ благоговѣйномъ созерцаніи» *).

Какъ-же поступилъ г. Соловьевъ? Приведя выдержки (какъ мы указали выше—не всегда безпристрастно) изъ статьи Розанова онъ говоритъ, «что Розановъ считаетъ *оргіазмъ* или *пиѳизмъ* чѣмъ-то ужасно великолѣпнымъ, и хотя ему (Розанову) совсѣмъ не удалось показать, чтобы Гоголь и Лермонтовъ, Достоевскій и Толстой были въ этомъ виновны, за то себя онъ обнаружилъ вполнѣ, какъ литературнаго «оргіаста, пиѳика, корибанта, а проще юродствующаго» (стр. 438). Благодаря своему «юродству» Розановъ, по мнѣнію г. Соловьева, не почувствовалъ «Ветилуи», «Дома Божія» въ твореніяхъ Пушкина, гдѣ «образъ настоящей, неподдѣльной, не дельфійской Ветилуи перевѣшиваетъ», въ противоположность твореніямъ Гоголя и Достоевскаго, въ которыхъ «положимъ Розановскаго пиѳизма мало, *но Ветилуи настоящей почти не видать*».

Какъ-то дико слышать, и особенно изъ устъ г. Соловьева, что въ сочиненіяхъ Достоевскаго нѣтъ настоящей «Ветилуи», нѣтъ Дома Божія. Это настолько странное утвержденіе, что даже, кажется, не обмолвился-ли г. Соловьевъ. Но если онъ на этомъ настаиваетъ, то ему можно лишь замѣтить, что *не* найти оргіазма въ поэзіи Пушкина, какъ то сдѣлалъ Розановъ, гораздо болѣе простительно, чѣмъ *не* найти «Дома Божія» въ Алешѣ Карамазовѣ, старцѣ Зосимѣ, или Дунѣ Раскольниковой. Впрочемъ, это только къ слову, главное-же тутъ — критическій пріемъ. Г. Соловьевъ предпочелъ вышучивать г. Розанова вмѣсто того, чтобы вступить съ нимъ «въ серьезный разговоръ», а вмѣстѣ съ тѣмъ — какъ легко ему было поставить вопросъ на принципіальную точку зрѣнія, и именно въ этомъ пунктѣ начать обѣщанный «серьезный разговоръ» съ нитчеанцами.

Прежде всего г. Соловьеву слѣдовало вспомнить самого Нитче и его ученіе о «Діонисѣ». Аналогію

*) Стр. 433.

*) См. статью Минскаго „Завѣты Пушкина“ („Міръ Искусства“, № 13—14, стр. 28).

этого начала искусства Нитче прямо указываетъ въ физіологическомъ понятіи *опьяненія* (der Rausch) *).

Между опьяненіемъ и сновидѣніемъ (Rausch и Traum), по его мнѣнію, такой-же контрастъ, какъ между Аполономъ и Діонисомъ **), тѣми двумя греческими богами, въ которыхъ Нитче видитъ живыхъ и наглядныхъ представителей двухъ основныхъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ противоположныхъ принциповъ всего искусства ***).

Но г. Соловьевъ въ спорѣ съ «нитчеанцами» совершенно забылъ о Нитче, благодаря чему онъ впалъ въ невольное противорѣчіе съ самимъ собой. Розанова онъ упрекаетъ въ томъ, что тотъ не находитъ оргіазма у Пушкина, Минскаго-же за то, что тотъ нашелъ именно это начало въ «завѣтахъ Пушкина».

Не высказавшись относительно правильности объединяющаго обѣ статьи эстетическаго принципа, *нельзя было ихъ единовременно отрицать*. Оба писателя примѣнили одинаковое мѣрило къ твореніямъ великаго поэта, и оба пришли къ противоположнымъ выводамъ. Розановъ утверждаетъ, что Пушкинъ «былъ существенно трезвъ», а Минскій находитъ въ твореніяхъ поэта «побѣду инстинкта надъ разумомъ» ****).

Г. Соловьевъ не замѣтилъ этого противорѣчія и, вовсе не коснувшись того самаго Нитче, доктрину котораго онъ хотѣлъ «изложить съ возможно-хорошей стороны» *****), нападаетъ и на Розанова и на Минскаго. Впрочемъ, статьѣ послѣдняго онъ удѣляетъ всего нѣсколько строкъ. По словамъ Вл. Соловьева, Минскій, «чтобы сдѣлать Пушкина своимъ единомышленникомъ, приписалъ ему свои мысли— вотъ и все».

Читатель ждетъ, конечно, разбора мыслей Минскаго, «приписанныхъ» имъ Пушкину. Но разбора нѣтъ, и вовсе не потому, что критикъ предполагаетъ ихъ уже извѣстными читателямъ и имѣющими сами по себѣ право гражданства, а только потому, что ему онѣ, очевидно, кажутся недостойными серьезнаго разбора.

Г. Соловьевъ и тутъ не устоялъ отъ соблазна осмѣять «русскаго нитчеанца», но это бездоказательное осмѣяніе прямо *не логично*.

Дѣйствительно, предположимъ, что г. Соловьевъ правъ, и Минскій въ самомъ дѣлѣ лишь «приписалъ свои мысли Пушкину», т. е. высказалъ чисто свой, «субъективный» взглядъ на поэта, пренебрегая всѣми требованіями «научной», «объективной критики». Г. Соловьевъ можетъ не соглашаться съ этимъ пріемомъ и имѣетъ полное право въ своей короткой статьѣ, преслѣдующей совершенно другую цѣль, не входить въ разборъ принципіальнаго вопроса о субъективной критикѣ вообще. Но какъ бы отрицательно онъ ни относился съ формальной стороны къ критическому *пріему* Минскаго, изъ этого не слѣдуетъ, что мысли Минскаго, корни которыхъ надо искать у Нитче, сами по себѣ, an und für sich, невѣрны и неинтересны.

Но г. Соловьевъ, который только-что говорилъ, что «изъ окна нитчеанскаго сверхчеловѣка прямо открывается необъятный просторъ для всякихъ жизненныхъ дорогъ....» *), въ это не входитъ и опять упускаетъ случай взглянуть на дѣло принципіально, предпочитая довольствоваться ироническимъ отношеніемъ къ дѣлу.

III.

Мнѣ хочется, наконецъ, привести нѣсколько примѣровъ того, насколько подчасъ несправедливъ и пристрастенъ г. Соловьевъ. Какъ извѣстно, Богъ умомъ его не обидѣлъ, но иногда въ цѣляхъ полемическихъ онъ не брезгаетъ прикинуться простачкомъ.

Розановъ говоритъ про Пушкина: «....въ звѣздную ночь «баринъ всю ночь игралъ въ карты» — и кто знаетъ, не въ эту-ли и не объ этой-ли самой ночи Лермонтовъ написалъ:

Ночь тиха. Пустыня внемлетъ Богу....“
(Замѣтка о Пушкинѣ стр. 8).

Приведя эти слова, г. Соловьевъ прибавляетъ отъ себя: «остановимся на минуту. Вотъ характерная черта: *въ ней весь писатель* **). Говорю не про Лермонтова, а про Розанова.... Можно подумать, что біографія Пушкина и Гоголя, хронологія лермонтовскихъ стихотвореній — все это предметы, «покрытые мракомъ неизвѣстности»... «*Кто* знаетъ?» Да вѣдь *всякій*, если не знаетъ, то по надлежащей справкѣ лично можетъ узнать, когда именно Гоголь познакомился съ Пушкинымъ и къ какому именно времени относится лермонтовское стихотвореніе, а узнавши это, *всякій* можетъ видѣть, что дѣло идетъ о двухъ фактахъ, раздѣленныхъ годами.... Что же такое этотъ вопросъ: «кто знаетъ?» Право, я не буду

*) Die Geburt der Tragödie, изд. 1878 г. стр. 5.
**) Тамъ-же стр. 2.
***) Тамъ-же стр. 86.
****) Кстати, Нитче замѣчаетъ, что Еврипидъ, въ качествѣ перваго „трезваго“, осуждаетъ „опьяненныхъ поэтовъ“ (стр. 68).
*****) См. „Идею сверхчеловѣка“ стр. 88.

*) „Идея сверхчеловѣка“ стр. 88.
**) Курсивъ мой.

теперь слишкомъ удивленъ, если какой-нибудь «оргіастическій» мыслитель печатно предъявитъ въ одно прекрасное утро такой, напримѣръ, вопросъ: «кто знаетъ, та ночь, въ которую родился Мухаммедъ, не была-ли она та самая Варѳоломеева ночь, когда Александръ Македонскій поразилъ мавританскаго дожа Густава Адольфа на равнинѣ Хереса, Малаги и Портвейна» (В. Евр. стр. 435—436).

Неужели стоило приводить біографическія и хронологическія соображенія и придумывать довольно тяжелую остроту, для того, чтобы сказать Розанову, что «Выхожу одинъ я на дорогу» написано послѣ смерти Пушкина? И почему *весь писатель* (Розановъ) въ этой «характерной чертѣ» якобы хронологической ошибки? Г. Соловьевъ просто прикинулся, что не понимаетъ Розанова, только для того, чтобы поостроумничать. Для всякаго читателя совершенно ясно, что Розановъ говорилъ «о той-же самой ночи» вовсе не въ хронологическомъ смыслѣ, а лишь въ смыслѣ аналогичности обстановки, при которой оба поэта выказали себя съ разной стороны. И если-бы г. Розановъ вмѣсто «кто знаетъ, не въ *эту-ли* и не объ *этой-ли* самой ночи» — сказалъ «....не *въ такую-же*-ли и не о *такой-же-ли* ночи», то для г. Соловьева не было-бы даже внѣшняго повода для остроумія.

Тотъ-же фокусъ продѣлываетъ Вл. Соловьевъ и съ Мережковскимъ.

Онъ пишетъ: «....г. Мережковскій указываетъ на контрастъ между теперешними всероссійскими чествованіями Пушкина и тѣмъ, что происходило еще «вчера». А именно вчера три писателя высказали о Пушкинѣ мнѣнія, которыя не нравятся г. Мережковскому. Но въ чемъ же тутъ контрастъ между «вчера» и «сегодня?» Вѣдь ни одинъ изъ этихъ писателей отъ своихъ «вчерашнихъ» мнѣній не отказался «сегодня», а съ другой стороны, эти мнѣнія были такими-же одинокими въ русской печати «вчера», какъ остаются сегодня....» (стр. 439).

Опять г. Соловьевъ дѣлаетъ видъ, что ничего не понимаетъ, а непонятнаго тутъ ничего нѣтъ. Описавъ неистовство «Новаго Времени» по поводу пушкинскихъ празднествъ, г. Мережковскій высказываетъ удивленіе, что теперь, «сегодня», г. Суворинъ зажигаетъ плошки и звонитъ въ колокола, «вчера»-же, когда популярные современные писатели Толстой, Соловьевъ и Спасовичъ развѣнчивали Пушкина, онъ молчалъ. «Тогда еще (Суворинъ) не вспоминалъ о Пушкинѣ», прибавляетъ г. Мережковскій, «занятый другими, болѣе насущными дѣлами» (стр. 14).

Кажется, ясная и простая мысль, не понимать ее — нельзя. Но г. Соловьевъ не желаетъ ее понимать, и распространяется на ту тему, что ни одинъ изъ вышеуказанныхъ писателей не измѣнилъ своихъ «вчерашнихъ» убѣжденій, на что въ данномъ случаѣ г. Соловьеву и нечего было бы особенно указывать, такъ какъ онъ самъ, должно быть, признаётъ, что «вчерашнее» его мнѣніе о «судьбѣ Пушкина» вовсе не есть какая-то не подлежащая измѣненію абсолютная истина...

IV.

Г. Соловьевъ старательно и пространно излагаетъ исторію о томъ, какъ, благодаря небрежности почты, ему были не во-время доставлены сочиненія Пушкина, посланныя ему редакціей «Міра Искусства» для того, чтобы онъ могъ исполнить свое «условное обѣщаніе» и принять участіе въ пушкинскомъ номерѣ журнала.

Изложеніе этого эпизода занимаетъ четверть всей статьи. Казалось-бы, что̀ можетъ быть интереснаго въ томъ, что г. Соловьевъ неаккуратно получаетъ свою корреспонденцію, и какое это имѣетъ отношеніе къ чествованію Пушкина? Но г. Соловьевъ во всемъ видитъ «тайный смыслъ», и даже почта является въ его глазахъ какой-то «благодѣтельной силой», которая оказала «двойную услугу, давая ему способъ помянуть Пушкина наилучшимъ образомъ» *), и избавивъ его «отъ всякаго, хотя-бы невольнаго участія въ покушеніи сбросить «бѣлѣющуюся Ветилую» нашего несравненнаго поэта въ удушливую расщелину Пиѳона» (В. Е. стр. 440).

Мнѣ кажется, шалости почты повредили г. Соловьеву. Съ одной стороны, онъ не воспользовался случаемъ вновь продумать и просмотрѣть свое «вчерашнее» мнѣніе о судьбѣ Пушкина, а съ другой, не принявъ участія въ пушкинскомъ номерѣ «Міра Искусства» онъ не устоялъ отъ искушенія и написалъ спѣшную, поверхностную замѣтку, лишенную серьезнаго значенія.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что г. Соловьевъ еще не исполнилъ даннаго имъ обѣщанія, и надо надѣяться, что онъ не преминетъ вступить въ разговоръ съ «нитчеанцами», только на этотъ разъ въ болѣе серьезной формѣ.

Д. Философовъ.

*) Г. Соловьевъ, получивъ сочиненія Пушкина какъ разъ въ юбилейные дни, прочелъ своимъ друзьямъ всѣ лучшія творенія поэта.

О древне-египетской красотѣ.

IV.

Достоевскій — это фигура нашей исторіи, и фигура огромная. Не важно, что «болталъ» Прижи-вальщикъ Ивану («Бр. Карам.»), или чего боялся для себя Свидригайловъ, но тотъ, кто нарисовалъ и *эти образы* и тысячи *другихъ*, и съ неустанной энергіей говорилъ

О тайнахъ вѣчности и гроба,

— тотъ уже есть нестираемая точка нашего историческаго плана, незатираемая черта и обще-европейскаго развитія, даже развитія арійскаго. Мы знаемъ семитовъ какъ *племя*, но есть еще *семитизмъ* какъ точка зрѣнія, какъ уклонъ вниманія, и на него-то вступилъ Достоевскій. Въ его лицѣ мы наблюдаемъ вдругъ характерную голову еврея, не нашихъ проходящихъ дней, но древняго еврея, вырѣзавшуюся среди свѣтлаго и беззаботнаго арія «Квадрильонъ лѣтъ скитаній»—какъ это характерно! «Квадрильонъ лѣтъ сомнѣній, поисковъ Бога въ Европѣ, тысячи безсильныхъ апологій, апологій еще со временъ Тертулліана, т. е. живого язычества, значитъ въ самой колыбели христіанства, и всегда безсильныхъ! Дикое зрѣлище: Богъ не можетъ уловить человѣка! Богъ не можетъ прикрѣпить къ Себѣ человѣка! Однако отъ Тертулліана до Боссюэта и до нашихъ дней непрекаемо свидѣтельствуютъ объ этомъ всѣ апологіи, эта безсильная ловля человѣка въ тенета вѣры. «Богъ съ нами», «съ нами Богъ и повинуйтесь языцы»: вѣдь вотъ настоящее и къ настоящему Богу отношеніе, коего невѣріе не можетъ коснуться. Въ Достоевскомъ забился ключъ этой особой религіозности: создатель характерныхъ фигуръ, не повторяющихся еще нигдѣ въ литературѣ, отъ Свидригайлова до Грушеньки («Бр. Кар.»).

Достоевскій, умирая, говоритъ женѣ:

« — Открой Евангеліе и прочти».

«Анна Григорьевна повиновалась. Открылось Матѳ. гл. III, ст. 11: «Іоаннъ-же удерживалъ его и говорилъ: мнѣ надобно креститься отъ тебя и ты-ли приходишь ко мнѣ? Но Іисусъ сказалъ ему въ отвѣтъ: не удерживай, ибо такъ надлежитъ намъ исполнить великую правду».

«Когда она прочла это, Ѳедоръ Михайловичъ сказалъ: ты слышишь — «не удерживай» — значитъ, я умру. И закрылъ книгу. Предчувствіе въ самомъ дѣлѣ не обмануло его. За два часа до кончины онъ заповѣдалъ передать это Евангеліе, бывшее съ нимъ въ каторгѣ, своему сыну». (Біографія и Письма, стр. 324).

Вотъ и вся исторія «Египта» — у постели умирающаго петербургскаго литератора.

Въ pendant къ этому такъ и просится строка изъ частнаго письма Достоевскаго: «живучъ (я) какъ кошка, тревога, горечь, самая холодная суетня, самое ненормальное для меня состояніе, и въ добавокъ — одинъ, — прежнихъ-то и прежняго, сорокалѣтняго, нѣтъ уже при мнѣ. А между тѣмъ все мнѣ кажется, что я только-что собираюсь жить! Неправдали: кошачья живучесть?» (письмо къ А. Е. Врангелю — см. «Біогр. и Письма», ч. I, стр. 282).

«Кошачья живучесть», т. е. какъ у Египта, который и поклонился *этой своей* и общей космической «живучести»:

« — Нужно жизнь полюбить больше, чѣмъ смыслъ ея...

« — Непремѣнно такъ, полюбить прежде логики, и тогда только я и смыслъ пойму. Вотъ что мнѣ уже давно мерещится» («Бр. Кар.»).

Вотъ что и нарисовано египтянами на этомъ фантастическомъ рисункѣ, который Масперо такъ смѣшно истолковываетъ: «quelques-uns des animaux fabuleux qui habitaient le désert d'Egypte» (vol. 1, p. 85). Ну, гдѣ-же они «habitaient»?.. Взятъ «колосъ», опять «клѣточка», конечно съ «уголькомъ», «душою» въ ней. И вотъ «крылья» какъ вѣчное стремленіе въ «таинственный вояжъ», «выйти изъ дня», или какъ ту-же мысль, но мертвенно-скучно (философски) перефразировалъ Платонъ: «тѣло есть темница души, которую оставляя, она радуется» (Федръ, Федонъ). Платонъ не доглядѣлъ въ Египтѣ: молчаніе Ѳивскихъ и Геліопольскихъ мудрецовъ онъ принялъ за скорбь о жизни, скорбь надъ тѣломъ. Какая ошибка!

Онъ не разглядѣлъ, что вѣчно молчаливые египтяне лишь преднамѣренно черезъ свое молчаніе сковывали въ себѣ «пророчество», «восторгъ», и, не изглаголавъ его, какъ семиты, черезъ Ісаію или Іезекіиля, пророчествовали въ пирамидахъ, черезъ трудъ — это четыретысячелѣтнее упоеніе созиданіемъ, коего фундаменты мы не можемъ вырвать изъ «матери-земли» въ теченіе 2.000 лѣтъ. Пирамиды... нужно-же было чѣмъ-нибудь, какимъ-нибудь невѣроятнымъ трудомъ, противоестественной тяжестью придавить, удержать около земли и, наконецъ, просто ввести въ русло, благоустроить то опьяненіе души «мыслями», тотъ оргіазмъ, какой, загорѣвшись въ одномъ Достоевскомъ, надѣлалъ столько хлопотъ либеральному нашему квіетизму. Достоевскій... куда его дѣть? *какъ* съ нимъ справиться? *Одинъ* — онъ сильнѣе всѣхъ, и въ 60 лѣтъ пишетъ лучшее и глубочайшее твореніе («Бр. Карамазовы»), онъ еще передъ могилою — «пророкъ» (Пушкинская рѣчь), какъ впрочемъ и всегда «пророкъ»-же.

V.

Во всякомъ случаѣ «тотъ свѣтъ» *есть*, какъ и учили египтяне, даже безъ всякой перемѣны противъ здѣшняго, только «высоко-высоко надъ землею»; и «облака» тѣ-же и какъ будто «не тѣ-же»; и «серпъ мѣсяца», а «какъ будто» и «не мѣсяца»; «сонъ» - ли, «дѣйствительность» - ли? Но щемитъ сердце, и такъ легко бѣгутъ ноги, какъ никогда на землѣ! «Квадрильонъ верстъ прошелъ»... и не замѣтилъ, по крайней мѣрѣ не усталъ...

Да вѣдь *чему-же* и улыбаются умирающіе, рѣшительно всѣ, и какъ-бы ни была тяжка болѣзнь, въ секунду самаго умиранія, т. е. когда частью уже отдѣлились отъ земли? Всѣ улыбаются, переходя въ невыразимую *радость*. И вотъ еще наблюденіе: всѣ совершенно безспорно умирающіе вовсе не чувствуютъ, что они умираютъ, т. е. *знаютъ и видятъ до очевидности какимъ-то внутреннимъ ощущеніемъ, что не умираютъ и жизнь передъ ними... безъ конца!* Я видѣлъ Страхова, я наблюдалъ, ужасался: тѣло трепетало, тѣло уже не было «въ живыхъ», что-же онъ дѣлалъ? Я нагнулся ухомъ, чтобы разслушать лепетъ: «опечатка, ужасная опечатка, ну что это, 61 — 63». Я не буквально помню, и могу ошибиться *въ годѣ*, но онъ жаловался, что на обложкѣ «Изъ исторіи литературнаго нигилизма» (его сочиненіе, въ 90 г. изданное, т. е. нѣсколько лѣтъ назадъ) проставлены не тѣ «годы нигилизма». Что-то въ этомъ родѣ, я не справлялся, но эта какъ-бы «игра въ смерть», почти въ могилѣ, меня поразила и я ее видѣлъ. Ибо Страхова не было, былъ трупъ барахтающійся, задыхающійся. Да, это было *для меня*, а для него — *вѣчная жизнь*, и *безъ всякой перемѣны*, съ «опечатками» и «борьбою съ нигилизмомъ». Я видѣлъ умирающаго Шперка, начитаннаго въ медицинѣ (отецъ — докторъ, да и самъ онъ любилъ и почитывалъ обо всемъ физіологическомъ). *Ватный халатъ* на немъ промокалъ (изнурительный потъ въ скоротечной чахоткѣ),—кажется-бы, *осязательно?* Кто-же бы *не узналъ*, чѣмъ боленъ, но вѣдь онъ шелъ въ «champs Elysées» и жена подслушала ночной разговоръ его съ собою: «что бы это у меня было?» «Ракъ?». Т. е. у него никакого не было ощущенія чахотки. Больно — да, было больно, какъ мы, когда защемимъ руку и кричимъ. Но вѣдь отъ «защимки» не умираютъ и онъ *зналъ* и *видѣлъ*, что *не умираетъ*. «Выходъ изъ дня» и только, такъ и формулировали египтяне. Свечерѣло; закатилось солнце; вчера еще для нихъ настоящее, сегодня еще настоящее, а завтра — наше превратилось въ стеклянное, въ большой красный шаръ, *а настоящее-то и осталось*, и вотъ они, Шперкъ и Страховъ, и побрели за нимъ «въ страну Аменти», «на западъ», куда черезъ Нилъ перевозили дорогихъ «уснувшихъ» египтяне. Да чтобы невѣжды-живые не вздумали принять ихъ за мертвыхъ! Пожалуй — ограбятъ, отрубятъ палецъ съ перстнемъ, отнимутъ руку, голову: а онъ — живъ. Что тогда будетъ дѣлать? Произойдетъ настоящая смерть, ужасная смерть, возмутительное убійство, — вѣчное, по ту-стороннее, изъ коего — уже нѣтъ возврата! И вотъ философія, то бишь — вотъ истина, которая побудила ихъ укрѣплять могилы *какъ крѣпости*, возводить надъ усопшими почти *бастіоны*, да и въ нихъ-то еще хитрѣйшимъ образомъ *прятать* ихъ. Вѣдь «костямъ»-то «надо ожить», да даже и *суть* онѣ, *живы*.

Нужно бы чѣмъ-нибудь, какъ-нибудь, изъ міра совершенно *несродныхъ* наблюденій, подтвердить это. Что-нибудь — изъ «профессорскаго» плода

Ума холодныхъ наблюденій,

и безъ всякихъ

Сердца горестныхъ замѣтъ.

Намъ попались два мѣста, одно изъ книги г-на Побѣдоносцева («Московскій сборникъ», Москва, 1896 г.. стр. 189—195), а другое изъ книги Шаховского о Гиляровѣ-Платоновѣ, что даетъ универсально-философское подтвержденіе сказанному. Приведемъ оба фрагмента.

«...Карусъ, въ своемъ извѣстномъ сочиненіи *О душѣ*, говоритъ, что ключъ къ уразумѣнію существа *сознательной* жизни души лежитъ въ области *безсознательнаго*. Въ своей книгѣ онъ изслѣдуетъ взаимное отношеніе сознательнаго къ безсознательному въ жизни человѣческой, и высказываетъ много глубокихъ мыслей. *Божественное* въ насъ, — говоритъ онъ, — что мы называемъ душою, *не есть что-либо разъ остановившееся въ извѣстномъ моментѣ, но есть нѣчто непрестанно преобразующееся въ постоянномъ процессѣ развитія* (читай: «движенія»), *разрушенія и новаго образованія*»...

Душа — *летитъ*, вотъ ея суть; она — *съ крыльями*, конечно не ястребиными,—не въ этомъ дѣло, не въ фетишѣ; она — сліяніе *гибнущихъ и рождающихся міровъ*, и, словомъ, летитъ надъ землею и моремъ, подъ небомъ, въ облакахъ. Не это, но *въ родѣ этого*...

«...Сознательная жизнь человѣка разлагается на отдѣльные моменты времени, и ей доступно лишь смутное представленіе своего существа въ прошедшемъ и будущемъ, настоящая-же минута отъ нея ускользаетъ, ибо едва явилась — какъ уже переходитъ въ прошедшее. Приведеніе всѣхъ этихъ моментовъ къ единству, сознаніе настоящаго, т. е. обрѣтеніе истиннаго твердаго пункта между настоящимъ и будущимъ, возможно лишь въ области безсознательнаго, т. е. тамъ, гдѣ нѣтъ времени, но есть вѣчность»...

Зерно, конечно «крылатое», есть «я» praesentis, но и не *память* ли прошлаго? И не оно-ли, и при томъ не *одно*-ли только оно въ цѣломъ міросданіи и по существу, полно «мечтаній грядущаго»? Карусъ плететъ отвлеченную белиберду, когда есть совершенно *опредѣленное* и *живое*, къ чему его слова относятся, что собою покрываетъ смыслъ его словъ; да зернышки-«боги» Египта такъ всѣ и говорятъ о себѣ: «я есмь то, что было, что есть, и что будетъ» (въ «Золотомъ ослѣ» Лукіана — Изида о себѣ, и, по свидѣтельству Платона, такая же надпись была и на статуѣ Нейтъ въ Саисѣ; вообще — это трюизмъ египетскихъ надписей, т. е. мысль ихъ бродитъ, или, точнѣе, мысль Каруса бродитъ около египетскихъ идей). Извѣстные миѳы греческой древности объ Эпиметеѣ и Прометеѣ имѣютъ глубокое значеніе, и не даромъ греческая мудрость поставляла ихъ въ связь съ высшимъ развитіемъ человѣчества. *Вся органическая жизнь напоминаетъ намъ эти двѣ оборотныя стороны творческой идеи въ области безсознательнаго. И въ мірѣ растительномъ, и въ мірѣ животномъ каждое побужденіе, каждая форма даютъ намъ знать*, когда мы вдумываемся, что здѣсь *есть нѣчто возвращающее насъ къ прошедшему*, т. е. явившемуся и бывшему прежде, *и предсказываетъ намъ нѣчто имѣющее образоваться и явиться въ будущемъ*»...

Ну, не объ «Нейтъ»-ли Саиса говоритъ Карусъ?..

«...Чѣмъ глубже мы вдумываемся въ эти свойства явленій, тѣмъ болѣе убѣждаемся, что все, что въ сознательной жизни мы называемъ памятью, воспоминаніемъ, и все то въ особенности, что называемъ предвидѣніемъ и предвѣдѣніемъ»...

Т. е. зерно? «глазъ»?

«...Все это служитъ лишь самымъ блѣднымъ отраженіемъ той явности и опредѣлительности, съ которою эти свойства воспоминанія и предвидѣнія открываются въ безсознательной жизни».

«Въ сочиненіи Каруса изслѣдуются случаи, въ коихъ сознательная жизнь души, пріостанавливаясь, переходитъ иногда внезапно въ область безсознательнаго. Замѣчательно, говоритъ онъ, внезапное и непроизвольное возникновеніе въ нашей душѣ давно исчезнувшихъ изъ нея представленій и образовъ, равно какъ и внезапное исчезновеніе ихъ изъ нашего сознанія, причемъ они сохраняются и соблюдаются однако въ глубинѣ безсознательной души. Представленія о лицахъ, предметахъ, мѣстностяхъ и проч., даже иныя особенныя чувства и ощущенія, иногда въ теченіе долгаго времени кажутся совсѣмъ исчезнувшими, какъ вдругъ просыпаются и возникаютъ снова со всею живостью, чѣмъ и доказываютъ, что въ дѣйствительности не были они утрачены...»

Вотъ второй отрывокъ:

«Отъ одного замѣчательнаго русскаго ученаго слышалъ я замѣчаніе, что сочетаніе половъ подъ разными видами и наименованіями проходитъ по всему міросданію: не только въ животномъ и растительномъ царствѣ, но и въ химическихъ процессахъ и механическомъ движеніи свѣтилъ формула все та-же одна вездѣ, говорилъ онъ, поясняя этотъ законъ опытами и математическими выкладками. Глубоко мнѣ врѣзалось это замѣчаніе, полное развитіе котораго въ научномъ отношеніи должно бы составить эпоху» (Кн. Н. В. Шаховской. Памяти Никиты Петровича Гилярова-Платонова. Ревель, 1893 г.).

Поразительно, что человѣкъ такого замѣчательнаго ума, какъ Гиляровъ, и удивленный сообщеннымъ ему, ни однимъ словомъ и особенно примѣромъ не иллюстрировалъ сообщенія, и, такъ сказать, Америка потонула передъ самымъ носомъ от-

крывшаго *было* ее Колумба. Полъ космиченъ. Міръ, космосъ—живъ, жизненъ; онъ не существуетъ резонно или логически, но *живетъ*. Въ немъ «бѣ животъ»: онъ *животенъ*. Мы прямо утыкаемся въ Апокалипсисъ: «не знаю, что видѣлъ: лицо-ли орлиное, тельца-ли ликъ, или льва, но былъ тутъ ликъ и человѣка»; все — «исполнено очей», «снаружи и внутри»; и «взывая *святъ, святъ, святъ*, они въ вѣчномъ движеніи были передъ Престоломъ Божіимъ». Теперь, насколько въ насъ струится *жизнь*, мы — *муже-женски*, и это не есть феноменъ нашего здѣшняго бытія, но ноуменъ тамошняго, «о коемъ мы здѣсь «есьмы и существуемъ». Феноменъ исчезъ (смерть): что-же осталось? Ноуменъ, т. е. одинъ *полъ*, податель жизни, родникъ на землѣ жизни, «который не принимаетъ въ себя начала (принципа) противоположнаго себѣ» (Платонъ) и есть въ смертномъ начало безсмертное. Когда такъ — все понятно: смерть есть закрытіе органовъ ощущенія, земныхъ очей, земного уха, земного обонянія, земного осязанія, но тотчасъ открываются въ вѣчномъ родникѣ зрѣнія, осязанія etc., т. е. въ рождающемъ все это полѣ, вѣчныя очи, вѣчное осязаніе, вѣчный слухъ,— фундаментъ земныхъ феноменовъ, корень общій цвѣтовъ въ этотъ годъ, въ тотъ годъ, во всѣ лѣта жизни. Есть надъ землей растеньице годовалое, но есть подъ землею его-же многолѣтній корень: есть человѣкъ многолѣтній, но подъ нимъ — вѣчный полъ. Тогда «выходъ изъ дня» въ чемъ-же долженъ выразиться?

Мы должны забыть міръ, «забыться»: это есть непремѣнное условіе, и даже дикіе животные, избирая ночь, забиваясь въ чащу лѣса, ищутъ и *создаютъ* себѣ, *уготовляютъ* какой-то странный «субботній», «отрѣшенный» «покой». И во всякомъ случаѣ, что бы мы ни взяли для сравненія,—успѣхи тщеславія, побѣды ума, владычество или господство надъ людьми, — любовь тѣмъ отличается отъ всего, что хотя во время ея мы служимъ и безконечно готовы служить другому, мы этимъ служеніемъ счастливѣе, чѣмъ всяческимъ господствомъ. Любовь есть сладостное служеніе, сладость служенія, рабство, котораго ищутъ и въ которомъ забываются владыки міра. Съ тѣмъ вмѣстѣ самый могущественный человѣкъ, любя, вдругъ теряетъ остроту зуба, крѣпость когтя: алчная покорность появляется у Тамерлана, если только онъ любилъ и пока любилъ. Все это — странные феномены: міръ теряетъ ядъ и горечь, входя въ ея вихрь; онъ, въ этомъ вихрѣ и въ направленіи его, очищается отъ грѣха, становится безгрѣшенъ. Дездемона, обманывающая Отелло, — возможно-ли? или Офелія, злоумышляющая противъ Гамлета? И каждое бѣднѣйшее на землѣ существо проходитъ черезъ этотъ нимбъ Офеліи и Дездемоны, т. е. въ нѣкоторый мигъ своего бытія, часто уничижительнаго и горестнаго, оно выростаетъ въ величину Шекспировскихъ сюжетовъ. Не будь это чувство космическимъ, оно было бы присуще нѣкоторымъ, но, составляя самую суть жизни, оно обще всему живущему. Переходъ любви въ рожденіе есть какъ-бы земная эманація, на землю проліяніе существенно неземного, потусторонняго начала: изъ него рожденный беретъ въ себя потусвѣтную искру, но уже въ мѣру этого родившій лишается ея. «Не рождая», въ будущемъ вѣкѣ человѣкъ весь перейдетъ въ ощущеніе переполненнаго существованія, любовь и нѣжность, которая уже не истощается. Это будетъ вѣчная влюбленность безъ обладанія, безъ разрѣшенія, тотъ нимбъ непорочнѣйшаго сіянія, коимъ на землѣ она начинается, и часто очень долго длится.

В. Розановъ.

Бесѣды художника.

Парижскіе салоны.

II.

(Окончаніе).

Едва-ли не наиболѣе художественныя произведенія находятся въ самомъ скромномъ отдѣлѣ выставки, въ гравюрахъ и рисункахъ. Таковы, напримѣръ, безподобныя акварели Симона и Обюртэна, очаровательные офорты въ краскахъ Робба (качели въ Уистлеровскихъ тонахъ) и Раффаэлли (желтое дерево), акварели Беллери-Дефонтэна (напоминающія лучшіе годы Грассэ), слишкомъ сложныя, но впечатляющія пастели бельгійскаго символиста де Гру (Наполеоновская эпопея), гравюры на деревѣ — въ стилѣ Валлотона — Лабурёра (особенно кладбище), гравюра на деревѣ въ краскахъ Делкура (простымъ ножемъ), Жойо (не уступающія по тонкости раскраски японцамъ) и масса другихъ. Но прямо классично хороши, безподобны гравюры на деревѣ чудеснаго мастера Лепэра и между ними, отпечатанная въ нѣсколькихъ тонахъ, божественно подобранныхъ, «Тюльери», сложная парижская сцена, полная жизни и изящества. На первомъ планѣ, синеватымъ силуэтомъ, — дамы въ модныхъ мантильках, юбкахъ evasées книзу и эффектныхъ шляпкахъ, гуляющія съ франтоватыми дѣтишками; за ними еще

ребятишки и няньки, возящіяся у бассейна намѣченные одними штрихами, почти безъ красокъ, наконецъ фонъ въ рыжеватыхъ тонахъ: группы старыхъ каштановъ, изъ-за которыхъ выглядываютъ статуи и зданія Лувра. Какъ просто все, сколько того, что нужно, и только того и ничего лишняго; какая истинная стилизація современности, какая благородная декоративность! Увеличьте эту маленькую гравюру, заполните этой композиціей, въ этихъ самыхъ краскахъ, громадную стѣну,—и вы найдете разрѣшеніе той мучащей всѣхъ декораторовъ задачи монументальнаго и стильнаго увѣковѣченья нашей безпорядочной и неприглядной эпохи! Лепэръ, силой своего генія, нашелъ ту-же стройность и гармонію, то-же спокойствіе и грацію въ современной толпѣ парижскихъ шикарей и модницъ, которые другимъ представляются возможными лишь въ изображеніи древняго міра.

Посреди сада, гдѣ размѣщена скульптура, стояла «Ева» Родэна, очень остроумно «всаженная» прямо въ землю безъ пьедестала; ея приземистый, съеженный силуэтъ издали впечатлялъ тоской и отчаяніемъ, такъ прекрасно выраженными въ немъ, но, подойдя ближе, нельзя было не пожалѣть, что Родэнъ, по прежнему отуманенный ѳиміамомъ поклонниковъ, оставилъ свою работу на полъ-дорогѣ, сообщивъ, положимъ, своему созданію силу и выраженіе, но не давъ ему той послѣдней политуры, которая намъ такъ мила въ прежнихъ мастерахъ (и въ Микель Анджело) и которая такъ-же необходима для скульптуры какъ «чистая» оркестровка въ музыкѣ. Изъ послѣдователей Родэна особенно выдѣляются Бурдэль и госпожа Голубкина, но оба эти талантливые художника уже заражены недостатками своего учителя. — Объ остальной тысячѣ статуй, разставленныхъ на верстовомъ протяженіи по всей средней полосѣ Galerie des Machines, невозможно говорить; весьма добросовѣстны, иногда порядочны этюды голыхъ людей; вся эта масса ординарныхъ физіономій ординарно, но и прилично повторена въ лѣпкѣ; десятка три большущихъ памятниковъ не лишены обязательнаго паѳоса, руки достаточно растопырены, господа во фракахъ и мундирахъ со всѣхъ сторонъ окружены всѣмъ, чѣмъ полагается: нимфами, ангелами, славами, плугами, трофеями; встрѣчаются нѣсколько львовъ и тигровъ, въ которыхъ, положимъ, нѣтъ и капли темперамента Бари, или нашего Обера, но которые очень чисто отдѣланы и вовсе не страшны, — но во всемъ этомъ, ей Богу, нѣтъ ни на грошъ искусства! Фальгьеровскій Бальзакъ неописуемъ, и огорчилъ даже ненавистниковъ Родэна. Какая пропасть между этимъ вздоромъ и тѣми шедеврами, которые хранятся въ Луврѣ! Одна головка «Прекрасной Неаполитанки», или бюстъ кардинала Медичи, или бюстъ Лебрёна — стоютъ десятка, сотни, тысячи такихъ выставокъ! И еще говорятъ, что во Франціи скульптура процвѣтаетъ! Правда, она еще не дошла до послѣдней степени позора, какъ въ Италіи, она все же выше всякой другой скульптуры по совершенству своей техники, она еще не пала до того, чтобъ считать Антокольскаго за величину, но все-же и ей, при всей ея солидности и учености, при всемъ такъ называемомъ вкусѣ, не остаться въ исторіи, даже наравнѣ съ саксонскими фигурками, въ которыхъ по крайней мѣрѣ былъ стиль и характеръ.

Художественная промышленность такъ всѣхъ интересуетъ въ наше время, что мнѣ приходится и о ней сказать пару словъ, хотя положительно всѣ эти слабосильныя потуги выдумать что-то новое до сихъ поръ мало заманчивы. Я не говорю о Моррисѣ и Вальтерѣ Крэнѣ и о томъ чисто англійскомъ движеніи, котораго они представители и которое, безспорно, прекрасно: оно явилось естественнымъ продуктомъ англійской цивилизаціи, смогло тамъ привиться, пустить корни въ самую глубь жизни (*вся* новая англійская архитектура проникнута имъ) и расцвѣсть пышнымъ и долговѣчнымъ цвѣтомъ. Но я говорю о томъ, что явилось вслѣдъ затѣмъ на материкѣ, когда и прочіе народы обидѣлись, что у нихъ нѣтъ еще своего современнаго стиля и изо всѣхъ силъ стали «выдумывать» его.

Эти-то выдумки, въ самомъ дѣлѣ, также нехудожественны, мучительно нехудожественны, также неестественны, безумны и подражательны, какъ недавно еще царившая Deutsche Renaissance, или барокко Луи-Филиппа, или даже вѣнская гнутая мебель. Грассэ, ванъ-де-Вельде, Гимаръ безспорно люди со вкусомъ и съ нѣкоторымъ талантомъ, но гдѣ же имъ, изолированнымъ, безъ истинной поддержки въ обществѣ, внѣ всякой логической эволюціи — только на основаніи пережеваннаго Віолле-ле-Дюка и безпочвеннаго эклектизма — создать то, что создавалось вѣками, соединенными силами всѣхъ художниковъ, и даже не *убѣжденными людьми*, а прирожденными, народившимися силами цѣлаго народа! Если говорятъ, что Оппеноръ изобрѣлъ рококко, то это невѣрно. Онъ нашелъ лишь послѣднюю, наиболѣе совершенную форму тѣхъ мечтаній, которыя уже сквозятъ въ итальянской архитектурѣ начала XVII вѣка, а во Франціи безусловно замѣчаются съ первыхъ же лѣтъ Людовика XIV-го; надъ этой формой работали

до него цѣлыя поколѣнія, лучшіе художники разныхъ народовъ (Бернини, Голлъ, Шлютеръ, Маро) — и онъ, не подражая имъ, но воспитанный ими создалъ безъ насилія, просто, естественно эту послѣднюю форму. Также и нео-англійскій стиль вышелъ изъ «общеанглійской» обстановки, изъ этого смѣшенія вкусной готики, нѣжнаго ампира и всякой другой старины, которая до сихъ поръ, безъ всякой антикварной натяжки, просто вслѣдствіе устойчивости англійской семьи и англійскаго общества, сохранялась, была всѣми любима и уважаема, повсюду, въ каждомъ домѣ. И во Франціи есть новый стиль, напримѣръ, въ модахъ, въ украшеніяхъ — что вполнѣ понятно, такъ какъ портные и ювелиры находились и находятся въ тѣсномъ единеніи съ тѣмъ обществомъ, для котораго работаютъ. Они воспитываютъ его вкусъ, а воспитанники потомъ руководятъ имъ, получается взаимопомощь, чего нѣтъ въ дѣятельности архитекторовъ и обойщиковъ и вполнѣ понятно, такъ какъ одни — скучные схоласты, другіе — невѣжественные ремесленники. Поэтому такъ, сбухты барахты, по прихоти двухъ трехъ précieux, вдругъ сочинить новый стиль, ни на что не похожій, оказывается дѣломъ невозможнымъ. Быть можетъ, изъ этихъ безжизненныхъ начинаній что нибудь наконецъ и выльется живое, быть-можетъ, и эта свалка прежнихъ и всякихъ формъ, вмѣстѣ съ несуразными выдумками, и дастъ, когда сгніетъ и перебродитъ, ту жирную почву, изъ которой выростетъ настоящая и вполнѣ подходящая художественная промышленность, но покамѣсть, мнѣ кажется, трудно смотрѣть на эти диллетантскіе фокусы, на этотъ слабенькій бредъ иначе, какъ съ жалостью и почти презрѣніемъ. Поэтому я обойду молчаніемъ всѣ эти изогнутыя и упрощенныя обстановки: Плюме, Соважъ, Тони Зельмерсгейма, Серюрье, мебель Белерн, Карабэнъ, Винэ, Баумана и проч., а также болѣе или менѣе надоѣвшіе всѣмъ слишкомъ безчисленные горшки, предназначенные стоять на всѣхъ полочкахъ и выступахъ, которыми такъ богато уснащена вся модная мебель (l'abus du pot). Впрочемъ, между послѣдними несправедливо умолчать о превосходныхъ сѣро-голубыхъ вазахъ Биго, о черныхъ — Делаэрша, и о нѣкоторыхъ поливахъ Лашеналя. Цвѣтныя кружева Обера нынче не такъ прелестны, какъ его гирлянда розъ въ прошломъ году; зато подборъ стекляныхъ вазъ Тиффани еще никогда не былъ столь блестящъ. Его витрина—настоящій праздникъ для глаза, какая-то непонятная феерія радужныхъ переливовъ, какое-то особенное царство изъ фантастичныхъ перьевъ, цвѣтовъ и листьевъ; правы тѣ, которые утверждаютъ, что волшебныя открытія Тиффани наиболѣе удивительное явленіе въ сферѣ прикладнаго искусства за весь вѣкъ. Воображаю, какъ имъ воспользовались-бы древніе римляне, или еще византійцы, съ какимъ вкусомъ они съумѣли-бы сочетать эти драгоцѣнныя издѣлія съ камнями и металлами. Къ сожалѣнію, никому изъ богатыхъ и богатѣйшихъ людей въ Европѣ не придетъ теперь въ голову такъ испестрить свою обстановку, такъ безцеремонно выставить свое богатство на показъ; но говорятъ, нѣкоторые американскіе милліардисты, которые вообще наглѣе, проще и менѣе лицемѣрятъ, нежели европейцы, воспользовались мозаикой, вазами и витро Тиффани для отдѣлки своихъ дворцовъ и получилось, должно быть, нѣчто совершенно сказочное.

Единственная приманка въ Елисейскомъ Салонѣ — драгоцѣнности Лалика; зато эти маленькія вещицы пользуются такимъ успѣхомъ, что протолкаться къ витринѣ, гдѣ онѣ выставлены, черезъ густую облѣпившую ее толпу, очень трудно. Я спеціально приходилъ для нихъ раннимъ утромъ, когда еще совершенно не было народу, и часами любовался этими ожерельями, сережками, браслетами, аграфами, эгретками. Въ вещахъ Лалика и всѣхъ его безчисленныхъ теперь подражателей несомнѣнно есть новая, полная прелести система формъ, новый и цѣльный стиль. Особенно были хороши: брошка, изображавшая павлина, вывернутаго такъ, что его большія блѣдно-лиловыя перья какъ-бы составляли лепестки цвѣтка, вокругъ голубой головки, торчавшей, какъ пестикъ между ними; перстень въ видѣ ангела изъ сарпентина съ опалами на крыльяхъ, розовымъ лицомъ и голубымъ фономъ; брошка въ видѣ китайскаго дракона (зеленой и синей эмали), извергающаго пламя (опалъ, вырѣзанный à jour); колье изъ ангеловъ съ зелеными и синими шлейфами-крыльями, съ изумрудами въ скрѣпленіяхъ; колье изъ золотыхъ розъ съ зелеными (эмалевыми) листьями, другое колье изъ синихъ колокольчиковъ съ бриллiантовыми листьями и т. д. Мнѣ кажется, что такія вещи смѣло могутъ фигурировать рядомъ съ тѣми безцѣнными вещицами, которыми гордится Лувръ, зеленая комната въ Дрезденѣ, или наша Петровская галлерея въ Эрмитажѣ.

Александръ Бенуа.

Парижъ, 1899.

Иллюстраціи къ Пушкину.

1) „Сочиненія А. С. Пушкина“ Изданіе П. П. Канчаловскаго, въ Москвѣ. Съ портретомъ автора, работы художника В. Сѣрова, и 66-ю рисунками художниковъ: А. Архипова, А. Бенуа, А. Васнецова, В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Досѣкина, С. Иванова, К. Коровина, С. Коровина, Е. Лансере, И. Левитана, С. Малютина, Л. Пастернака, И. Рѣпина, К. Сомова, В. Сурикова и В. Сѣрова.

2) „Русланъ и Людмила“ А. С. Пушкина. Рисунки С. Малютина. Изд. А. И. Мамонтова въ Москвѣ.

Къ юбилею Пушкина появилось несмѣтное количество изданій съ картинками. Картинки дѣлались всевозможными художниками, по мѣрѣ силъ и таланта старавшимися разукрасить сочиненія Пушкина. Какъ водится, изъ всего этого ненужнаго баласта выдѣлилось очень немногое, потому что талантовъ на свѣтѣ мало, а художниковъ, понявшихъ, что требуется отъ иллюстраціи вообще и къ тому же отъ иллюстраціи Пушкина, — такихъ и совсѣмъ, совсѣмъ немного. Итакъ, разсмотрѣвъ то, что имѣетъ какое нибудь художественное значеніе, постараемся забыть объ остальномъ.

Во-первыхъ, одна характерная оговорка: все, о чемъ мы будемъ говорить, издано въ Москвѣ. Это, конечно, не пристрастный подборъ, а просто знакъ того, что все наше теперешнее художество и все, отъ чего мы можемъ ждать будущности, находится въ Москвѣ. Петербургу же остаются на долю обильныя художественныя сплетни, академическіе профессора и акварельныя пятницы!

Изданія Канчаловскаго, А. Мамонтова и каталоги Пушкинскихъ выставокъ исполнены въ Москвѣ.

Объ изданіи Канчаловскаго говорили долго до его появленія. Разсказывали, что издатель пригласилъ для иллюстрированія произведеній Пушкина всѣхъ нашихъ выдающихся художниковъ. И надо отдать справедливость, что, дѣйствительно, ни одинъ талантливый современный русскій живописецъ не былъ забытъ имъ. Г. Канчаловскій съумѣлъ привлечь къ своему предпріятію художниковъ самыхъ различныхъ направленій, и его изданіе — первая работа, гдѣ Рѣпинъ могъ встрѣтиться съ Малютинымъ и Сомовъ съ Васнецовымъ.

Передъ нами лежатъ три объемистые тома этого любопытнаго труда, надъ которымъ надо остановиться подольше, такъ какъ, мнѣ кажется, онъ можетъ имѣть большое значеніе для будущаго нашей иллюстраціи.

Раньше всего надо затронуть общій вопросъ: въ чемъ въ сущности заключается смыслъ всякой иллюстраціи и какимъ требованіямъ она должна подчиняться? Существуетъ упорное мнѣніе, что самый принципъ иллюстрированія художественныхъ твореній — ложенъ, и что иллюстрація не только не дополняетъ и не украшаетъ даннаго литературнаго произведенія, но, напротивъ, вноситъ антихудожественный элементъ, играя роль неумѣстнаго толкователя мыслей и образовъ писателя. Надо сознаться, что взглядъ этотъ часто приложимъ и, главнымъ образомъ, къ тѣмъ случаямъ, когда художникъ разсматриваетъ иллюстрируемый матеріалъ не съ собственной точки зрѣнія, а считаетъ долгомъ въ своихъ работахъ становиться на какую-то воображаемую точку зрѣнія автора литературнаго произведенія. Для того, чтобъ иллюстрировать Пушкина, онъ ищетъ въ твореніяхъ поэта указаній, хотя бы самыхъ мельчайшихъ намековъ, изъ которыхъ можно было бы вывести, какъ Пушкинъ рисовалъ себѣ такой-то типъ, или такое-то положеніе. Словомъ, художникъ хочетъ проникнуть въ «душу» поэта, чтобы потомъ передать ее сообразно своимъ способностямъ и умѣнію. Отсюда и идетъ главное недоразумѣніе.

Шуманъ заявилъ, что только геній можетъ постичь генія, а за нимъ и всѣ въ правѣ повторять, что иллюстрировать Пушкина можетъ только натура конгеніальная съ нимъ. Для всѣхъ понятно, что Леонардо могъ иллюстрировать Данте, а также никто не станетъ оспаривать то, что въ современной русской живописи нѣтъ ни одной силы равной по глубинѣ и таланту нашему великому писателю. Оттого такъ и напрашивается вопросъ: кто же изъ нашихъ художниковъ способенъ «постичь» Пушкина и найти въ себѣ достаточно силы, чтобы вполнѣ выразить его? При такой постановкѣ всякій отвѣтитъ: «конечно, никто!» А отсюда и происходитъ вся кажущаяся абсурдность иллюстрированія такого мастера, какъ Пушкинъ.

Но надо тотчасъ же уяснить себѣ, вѣрна ли здѣсь самая постановка вопроса и является ли разобранное положеніе необходимымъ условіемъ всякой иллюстраціи. Принимая объективность иллюстратора за главную цѣль его дѣятельности, мы съуживаемъ ему рамки и приводимъ задачу его къ невозможнымъ затрудненіямъ. Требовать, чтобы иллюстрація выражала душу поэта, сокровенныя его мысли, это значитъ требовать дополненій къ творчеству поэта, какъ будто его надо дополнять и какъ будто въ этомъ интересъ. Единственный смыслъ иллюстрацій заключается какъ разъ въ ея полной *субъективности*, въ выраженіи художникомъ его собственнаго взгляда на данную поэму, повѣсть, романъ. Иллю-

страція вовсе не должна ни дополнять литературнаго произведенія, ни сливаться съ нимъ, а наоборотъ, ея задача — освѣщать творчество поэта остро индивидуальнымъ, исключительнымъ взглядомъ художника, и чѣмъ неожиданнѣе этотъ взглядъ, чѣмъ онъ ярче выражаетъ личность *художника*, тѣмъ важнѣе его значеніе. Словомъ, еслибы самъ авторъ увидалъ иллюстраціи къ своей поэмѣ, то вовсе не было бы цѣнно его восклицаніе: «да, *я* именно такъ это понималъ!», но крайне важно: «вотъ какъ *вы* это понимаете!»

Въ «Богатыряхъ» Васнецова интересенъ взглядъ художника на Илью Муромца, а вовсе не совпадаемость его представленія со взглядами творцовъ былиннаго эпоса.

За подобную задачу могутъ и должны браться многіе изъ художниковъ и съ этой стороны имъ не страшно подступать и къ самому Пушкину. Методъ иллюстраціонный въ общемъ напоминаетъ многими чертами методъ критическій. И иллюстрація, и критика должны быть вполнѣ независимы отъ произведенія, къ которому относятся. Онѣ сами суть самостоятельное художественное творчество и, подобно тому какъ критическая работа не растолковываетъ литературнаго произведенія, а лишь освѣщаетъ его индивидуальнымъ взглядомъ критика, такъ и въ процессѣ иллюстрированія центръ тяжести долженъ быть всецѣло на сторонѣ художника и его личныхъ впечатлѣній.

* * *

Для живописцевъ-иллюстраторовъ не менѣе важенъ и другой, болѣе частный, но также крайне существенный вопросъ: составляетъ ли иллюстрація совершенно особый родъ творчества, или она есть та же, обыкновенная живопись, но лишь написанная на извѣстную заранѣе опредѣленную тему? На этотъ вопросъ не было обращено никакого вниманія нашими художниками, иллюстрировавшими Пушкина. Не надо забывать того чисто практическаго условія, что всякая иллюстрація прежде всего предназначена для воспроизведенія, а потому немаловажной заботой художника должно быть удовлетвореніе всѣмъ требованіямъ удобовоспроизводимости. Иллюстрація печатается (большей частью) безъ красокъ и потому эффектъ долженъ быть расчитанъ исключительно на blanc et noir. Ясно, значитъ, что первымъ условіемъ является безупречный, точный, оригинальный и занимательный рисунокъ. Въ этомъ отношеніи иллюстрація штриховая, т. е. исполненная раздѣльными ясными линіями, имѣетъ много преимуществъ; недаромъ въ Европѣ за послѣднее время она встрѣчается на каждомъ шагу и лучшія вещи Бёрдслей, Лепэра, Веренскіольда, Валлотона сдѣланы такимъ способомъ. Въ случаѣ же, если для иллюстраціи берется обыкновенный растушеванный рисунокъ, то и онъ долженъ подчиняться особымъ требованіямъ.

Иллюстраторомъ можетъ быть далеко не всякій художникъ: способность иллюстрировать есть совершенно особый даръ, отсутствующій у многихъ талантливыхъ живописцевъ. Воображаю, что вышло бы, еслибъ мы пригласили, положимъ, Ленбаха, Таулоу, или Клода Монэ для иллюстрированія Гете, Расина или Бальзака, и какъ очевидно рождены для иллюстраціи такія лица, какъ Менцель, Дегазъ, или Клингеръ. И эта особая способность выражается не только въ самой сущности иллюстраціи, но и въ чисто внѣшнихъ ея пріемахъ. Отъ иллюстраціи раньше всего требуется художественная внѣшность, яркая, индивидуальная и, главное, стильная. Одинъ какой нибудь чисто техническій пріемъ можетъ сдѣлать иллюстрацію интересной. Пусть не поставятъ мнѣ въ упрекъ, что я ищу лишь наружнаго эффекта. Я ищу немалаго — художественности; но хочу сказать только, что форма въ иллюстраціи играетъ роль, какъ нигдѣ, и что всѣ иллюстраціи съ важнымъ внутреннимъ значеніемъ, «съ душой», «со слезой», «съ идеей», никуда не годятся, если онѣ не удовлетворяютъ своими чисто внѣшними достоинствами. Картина можетъ подчасъ быть сухо написана, или небрежно нарисована, и это не лишитъ ее художественнаго значенія. Можно винить Либермана въ небрежности и Даньяна въ сухости, но нельзя отрицать ихъ художественныхъ заслугъ. Для иллюстраціи же небрежно нарисованный этюдъ, но «съ настроеніемъ», совсѣмъ не годится. Что хорошо въ мастерской, или даже подчасъ на выставкѣ, то совсѣмъ не хорошо въ иллюстраціи.

Здѣсь мало имѣть талантъ, здѣсь надо имѣть спеціальный талантъ иллюстратора, большой опытъ и любовь къ этому дѣлу. Многіе піанисты не могутъ и не любятъ играть камерной музыки, такъ какъ у нихъ совсѣмъ нѣтъ способности къ совмѣстной игрѣ. Многіе художники при всемъ желаніи не способны скомпановать ни одного орнаментальнаго мотива.

* * *

И вотъ, послѣ всего изложеннаго я долженъ сказать, что изданіе Канчаловскаго мало удовлетворяетъ всѣмъ предъявленнымъ требованіямъ: оно

есть не болѣе, какъ альбомъ автографовъ всѣхъ талантливыхъ русскихъ художниковъ нашихъ дней. Они всѣ росписались на его страницахъ и ихъ подпись, какъ таковая, всегда любопытна для любителей русской живописи. Но «иллюстрацій» въ этихъ трехъ томахъ почти нѣтъ.

Я поскорѣе выдѣлю это «почти». Изъ всѣхъ помѣщенныхъ здѣсь рисунковъ прекрасенъ портретъ Пушкина,—Сѣрова, и отвѣчаютъ своей цѣли работы кружка русскихъ молодыхъ живописцевъ, живущихъ въ Парижѣ, — Бенуа, Сомова и Лансере.

Благодаря ли тому, что эти художники перевидали все, что сдѣлано въ этой области на западѣ, или потому, что ихъ симпатіи всегда лежали къ этому роду живописи, ихъ рисунки — это единственныя «иллюстраціи» въ буквальномъ смыслѣ. Я не говорю здѣсь про художественное достоинство этихъ вещей, тѣмъ болѣе, что рисунки Сомова къ «Нулину» и «Барышнѣ-Крестьянкѣ» не лишены нѣкоторыхъ мелкихъ недочетовъ, также какъ, можетъ быть, и фигуры въ «Пиковой Дамѣ» Бенуа, но это единственныя настоящія *иллюстраціи* къ разсказамъ Пушкина, сдѣланныя спеціально для этихъ разсказовъ, *безъ нихъ не существующія*, и, съ другой стороны, *ярко выражающія характеръ творчества самихъ художниковъ*.

Во всемъ же остальномъ матеріалѣ изданія попадаются рисунки милые, но не выдерживающіе критики съ точки зрѣнія «иллюстраціи». Давнишніе эскизы В. Васнецова понятны на стѣнѣ въ рамкахъ, но не въ иллюстрированномъ изданіи Пушкина. Головастикъ, долженствующій изображать Петра Великаго, работы Сурикова, скорѣе похожъ на насмѣшку, чѣмъ на истинное творчество. Работы же двухъ талантливѣйшихъ нашихъ художниковъ, давшихъ наибольшее количество иллюстрацій, Левитана и К. Коровина, тоже неудачны. При всей моей любви къ творчеству этихъ двухъ мастеровъ я никакъ не могу понять ихъ работы въ разсматриваемомъ изданіи. Я останавливаюсь на нихъ двухъ, потому что они видимо, въ данномъ случаѣ, много поработали. Но методъ ихъ работъ совершенно не сходится съ изложеннымъ выше взглядомъ: это талантливые наброски, еле тронутые этюды. Ничего выработаннаго, ничего особенно характернаго. Желаніе понять и поддѣлаться подъ Пушкина, а затѣмъ стремленіе передать его одними намеками не привело къ желанному результату: явилось что-то непонятное, тяжелое, безъ стиля, не Пушкинское, не Левитановское и не Коровинское; а вмѣстѣ съ тѣмъ многіе изъ самихъ оригиналовъ изящны, легки, и въ мастерской смотрятся не безъ удовольствія.

Такъ много обѣщавшій и такой всегда интересный мастеръ, какъ Малютинъ, грѣшитъ тѣми же недостатками. Кромѣ двухъ малозначительныхъ рисуночковъ въ изданіи Канчаловскаго, мы имѣемъ большую тетрадь «Русланъ и Людмила», изданія А. Мамонтова, съ крупными его композиціями. Я отлично знаю эти эскизы, и оригиналы ихъ были выставлены на одной изъ устроенныхъ мною выставокъ. Помню, что колористическая прелесть обворожила меня, когда я увидалъ эти вещи впервые. Художникъ самъ называлъ ихъ первою мыслью, первымъ наброскомъ къ иллюстраціямъ «Руслана и Людмилы». Это были прелестныя декоративныя пятна, обличающія большую силу художника и рѣдкое колористическое чутье. Эти этюды тогда называли «самоцвѣтными каменьями»; они, дѣйствительно, ласкали взоръ и отъ нихъ можно было ждать прелестныхъ, поэтичныхъ иллюстрацій, когда художникъ разработаетъ ихъ, нарисуетъ фигуры, выяснитъ эффекты, — словомъ, превратитъ эту талантливую «записную книжку» въ произведенія искусства. И вдругъ теперь издаютъ въ роскошнѣйшемъ изданіи какъ разъ эту самую записную книжку, эти самыя «первыя мысли» художника. Тутъ надо не забывать, что какъ хорошо и тщательно ни было бы сработано изданіе, глубина акварельнаго тона и особенно Малютинскаго колорита—никогда въ воспроизведеніи достигнута быть не можетъ. И вотъ появилось что-то недодѣланное, чудное, точно какіе-то обломки какого-то прелестнаго зданія, какіе-то переливы отъ плѣнительнаго колористическаго эффекта къ полнѣйшей художественной анархіи, гдѣ презираются всѣ законы и всякая дисциплина. Едва ли въ этомъ настоящая цѣль художественной иллюстраціи.

*
* *

Теперь нѣсколько словъ къ издателямъ.

Изданіе «Руслана и Людмилы» богато и роскошно. Рисунки, сложнѣйшіе и труднѣйшіе, переданы очень хорошо; тона, за исключеніемъ синяго, почти всегда вѣрны и сильны, переплетъ красивъ. Но въ мелочахъ хотѣлось-бы (для подобнаго изданія) большей внимательности. Такъ, напр., шрифтъ и особенно заглавный листъ совсѣмъ не удачны, и видно, что объ нихъ забыли позаботиться.

Объ изданіи Г. Канчаловскаго нельзя сказать много хорошаго. Я уже замѣтилъ, что привлеченіе всѣхъ крупныхъ художественныхъ силъ составляетъ самую цѣнную сторону этого труда, и за это надо быть благодарнымъ его издателю, но съ внѣшней стороны все это дѣло крайне несовершенно.

Во-первыхъ, къ чему было издавать такую массу *избранныхъ* сочиненій Пушкина, хотя бы и редактированныхъ когда-то самимъ поэтомъ. Теперь слишкомъ легко имѣть *всѣ* сочиненія Пушкина, чтобы разбрасывать иллюстраціи по цѣлымъ тремъ томамъ между огромнымъ числомъ страницъ текста. Цѣль этого дорогого изданія, конечно, въ рисункахъ, а не въ самихъ сочиненіяхъ, которыя можно купить вчетверо дешевле, а между тѣмъ, эти-то самые рисунки сдѣланы крохотной величины, скорѣй въ видѣ виньетокъ, и жидко размѣщены на безчисленныхъ страницахъ. Такой размѣръ иллюстрацій крайне невыгоденъ для изданія, имѣющаго, по словамъ самого издателя, цѣлью представить произведенія поэта «въ болѣе нарядномъ видѣ».

Ко всему этому само воспроизведеніе крайне неудачно. Клише, хотя и заказанныя во Франціи, неудовлетворительны, печатано все слишкомъ темно и бумага совсѣмъ неподходяща для воспроизведенія. Словомъ, нѣкоторые оригиналы прямо трудно узнать. Говорю все это съ большой грустью, такъ какъ, несмотря на всѣ крупные недостатки, это все же единственное изданіе, исполненное къ пресловутымъ торжествамъ, которое имѣло серьезныя намѣренія и могло бы имѣть дѣйствительно художественное значеніе. Теперь-же, благодаря небрежному отношенію, оно только скомпрометировало большую группу художниковъ и дало возможность цѣлой стаѣ нашихъ гончихъ лишній разъ показать свое ласковое отношеніе къ «декадентамъ», и въ данномъ случаѣ, къ сожалѣнію, не безъ основанія.

Сергѣй Дягилевъ.

Международная выставка въ Лондонѣ.

Необычайный успѣхъ, выпавшій на долю прошлогодней выставки лондонскаго международнаго общества художниковъ (International Society of sculptors. painters and gravers) во многомъ содѣйствовалъ живому интересу, съ которымъ публика встрѣтила открытіе нынѣшней выставки общества на Knightsbridge.

Оказалось, однако, что большія ожиданія, вызванныя новизною симпатичнаго предпріятія и чрезвычайно удачнымъ, въ прошломъ году, подборомъ произведеній наиболѣе выдающихся европейскихъ художниковъ, на этотъ разъ, какъ будто, не вполнѣ были оправданы устроителями выставки.

Отнюдь не желая этимъ сказать, что нынѣшняя международная выставка въ Лондонѣ лишена художественнаго интереса, я желалъ-бы лишь отмѣтить тотъ странный и столь часто наблюдающійся фактъ въ хроникѣ художественныхъ выставокъ, что возбуждаемый ими интересъ въ обществѣ иногда въ значительной степени зависитъ отъ совершенно случайныхъ обстоятельствъ, сопровождающихъ открытіе той или другой выставки.

Когда, въ прошломъ году, вновь образовавшееся художественное общество, слѣдуя, повидимому, примѣру германскихъ сецессіонистовъ, рѣшило устроить свою собственную выставку, затѣя эта вызвала среди лондонскихъ художниковъ и въ обществѣ множество противорѣчивыхъ толковъ и споровъ и пробудило оживленнѣйшую полемику въ печати. Весь этотъ шумъ, предшествовавшій открытію выставки, послужилъ ей прекрасной рекламой и успѣхъ ея у лондонской публики былъ обезпеченъ. Нынѣшняя выставка, не смотря на ея довольно богатое и разнообразное содержаніе, на немалое число участвующихъ на ней знаменитостей Англіи и континента, уже не явилась сюрпризомъ для лондонской публики и вмѣстѣ съ утратою своего прошлогодняго значенія быть «the great attraction of the season» перестала служить предметомъ ожесточенныхъ эстетическихъ споровъ и газетныхъ пересудовъ.

Не входя въ подробную оцѣнку всего выставочнаго матеріала, постараюсь указать лишь на произведенія тѣхъ художниковъ, которые въ особенности привлекаютъ къ себѣ вниманіе.

Какъ и слѣдовало ожидать, самымъ сильнымъ притягательнымъ пунктомъ выставки являются замѣчательныя работы Джемса Уистлера (J. Mc. Neil Whistler) *) выставившаго шесть этюдовъ (небольшихъ размѣровъ портреты, женскія головки и марины) и до 20 офортовъ.

Глядя на эти очаровательныя вещи, становится понятнымъ тотъ ореолъ колористическаго полубога, которымъ многочисленные поклонники окружили имя этого великаго мастера, а его поразительное улавливаніе самыхъ тонкихъ переходовъ безконечно разнообразной цвѣтовой гаммы убѣдительнѣе многихъ, спеціально объ этомъ предметѣ трактующихъ, теоретическихъ сочиненій говоритъ въ пользу таинственной, но несомнѣнно существующей связи между законами гармоніи звуковъ и красокъ. Со свойственною этому геніально одаренному художнику эксцентричностью, Уистлеръ не стѣсняется надѣлять свои картины са-

*) Дж. Уистлеръ одинъ изъ учредителей и президентъ лондонскаго международнаго общества художниковъ.

мыми вычурными названіями, почерпнутыми большей частью изъ музыкальной и красочной терминологіи, вродѣ симфоній, сонатъ, ноктюрновъ въ различныхъ цвѣтовыхъ тональностяхъ.

Изъ имѣющихся на выставкѣ произведеній Уистлера укажемъ на прелестный «коричневый съ золотомъ» ноктюрнъ «Chelsea Rags», на столь же восхитительную красочно-звуковую rêverie «The little Lady» и серебристо-голубой этюдъ марины «Trouville», одно изъ самыхъ типичныхъ произведеній художника.

Изъ остальныхъ выдающихся художниковъ мы встрѣчаемся на лондонской международной выставкѣ съ произведеніями справедливо прославленныхъ англійскихъ портретистовъ, вродѣ John Lavery, женственно нѣжнаго изобразителя красивыхъ англійскихъ лэди, George Henry, великолѣпнаго техника, Шэннона съ его группою жизнерадостныхъ дѣтей, и въ высшей степени интересный портретный этюдъ «Дама въ желтомъ» Уильяма Никольсона. Этотъ молодой художникъ, пріобрѣвшій въ послѣдніе годы, подъ псевдонимомъ «Братья Беггарстафъ», въ сотрудничествѣ со своимъ братомъ, широкую популярность своими талантливыми и крайне оригинальными рисунками афишъ и каррикатуръ, выказалъ въ этомъ портретѣ самыя разностороннія качества своего дарованія. Не знаешь, чему болѣе удивляться, — смѣлости его безукоризненнаго рисунка или тонко развитому чутью колориста.

Какъ на интересные образцы портретной живописи слѣдуетъ также указать на привлекательный женскій портретъ M. Greifenhagen, на работы Guthrie и на картину Кройера, изображающую композитора Эдварда Грига за роялемъ, аккомпанирующаго пѣнію своей сестры.

Между англійскими пейзажистами на выставкѣ обращаютъ на себя вниманіе: James Paterson, Walton, Austen Brown, Priestmann и др., въ особенности же Humphrey Johnston, давшій глубоко проникнутую поэзіею лунную ночь. Картина изображаетъ волшебницу Цирцею, завлекающую своими чарами Улисса и его спутниковъ. Изъ всѣхъ пейзажистовъ, однако, по силѣ и мастерству особенно рельефно выдѣляется Джемсъ Марисъ. Послѣдній обнаружилъ въ своей «Голландской гавани» прямо поразительный вкусъ и совершенство техники. Останавливаясь передъ подобными произведеніями, сознаешь, что существуетъ еще связь между великимъ творчествомъ прошлыхъ вѣковъ и искусствомъ нашихъ дней и что именно такіе убѣжденные и зрѣлые талантомъ художники, какъ Джемсъ Марисъ, являются единственно надежными опорами серьезнаго современнаго искусства.

Что касается участія на выставкѣ иностранныхъ художниковъ, то слѣдуетъ замѣтить, что произведенія ихъ, не представляя новыхъ вкладовъ въ искусство, тѣмъ не менѣе интересны и не ниже установившейся репутаціи ихъ авторовъ. Такими являются на этотъ разъ пейзажи Писсаро, Клода Монэ, Менара и покойнаго Сизлей, портреты Ренуара и Бланша, бретонскіе сюжеты Симона и Коттэ.

Остается еще упомянуть о довольно многочисленномъ скульптурномъ отдѣлѣ, который, однако, за исключеніемъ двухъ группъ Родэна, ничего особенно выдающагося не представляетъ, а также о разнообразномъ отдѣлѣ blanc et noir, вмѣщающемъ нѣсколько сотъ офортовъ, гравюръ на деревѣ и рисунковъ.

Въ этой нынѣ столь распространенной отрасли искусства современные художники наперерывъ стараются перещеголять другъ друга новизною вымысла, оригинальностью воображенія и виртуозностью техники. Здѣсь, въ хаотическомъ мірѣ пятенъ и штриховъ подчасъ довольно трудно разобраться и отличить настоящую оригинальность дарованія отъ лживаго и пустаго оригинальничанія, когда все кругомъ, на первый взглядъ, кажется такъ ново, такъ изумительно смѣло!

Передъ нами цѣлыя полчища рисунковъ и эскизовъ углемъ, карандашемъ, перомъ, тушью, офорты, гравюры на деревѣ, литографіи, фюзены, акватинты и прочіе неперечислимые способы передачи графическихъ изображеній. Изъ англійскихъ рисовальщиковъ, кромѣ упомянутыхъ мною офортовъ Уистлера, тонкихъ и неуловимо легкихъ, обращаютъ на себя вниманіе прекрасные офорты и фюзены Джозефа Пеннеля. Особенно удачны его изображенія улицъ и уголковъ стараго Лондона, этого гигантскаго вмѣстилища мрачныхъ архитектурныхъ чудовищъ.

Указавъ затѣмъ на крайне любопытную серію 18 иллюстрацій къ фантастическимъ сюжетамъ Эдмунда Sullivan'a, на привлекательные образчики цвѣтной гравюры на деревѣ Sidney Lee, общимъ характеромъ своимъ и мастерствомъ напоминающіе неподражаемыя въ этомъ жанрѣ работы француза Ривьера, и на оригинальные bois выше названнаго Ульяма Никольсона, котораго портретъ принца Уэльскаго почти не уступаетъ прославившему этого художника портрету королевы Викторіи, закончу свой обзоръ Найтсбриджскаго салона перечисленіемъ участвующихъ въ немъ иностранныхъ рисовальщиковъ. Тутъ имѣются карандашные наброски Адольфа Менцеля, работы про-

славленныхъ нѣмецкихъ офортистовъ Макса Клингера и Ганса Тома, поражающій силою своего таланта мрачный Валлотонъ, бывшій когда-то любопытнымъ Грассе и посмертныя вещи недавно скончавшагося Ропса.

А. Н—кѣ.

Лондонъ.

Путешествіе Г-на Кравченки.

I.

„У всякаго (изъ старыхъ мастеровъ) есть нѣчто такое „свое", чего нѣтъ у другого".

Н. Кравченко.

На дняхъ г. Кравченко въ цѣлой серіи статей подѣлился съ русской публикой своими впечатлѣніями о городѣ Венеціи и венеціанской выставкѣ. Для читателей «Нов. Вр.» было, по всей вѣроятности, совершенно неожиданнымъ сюрпризомъ узнать изъ корреспонденцій г. Кравченки, что «здѣсь (въ Венеціи) *нѣтъ улицъ*, это маленькіе переулочки шириною не болѣе двухъ, трехъ саженъ... и постоянно пересѣкаемые такими же каналами» *).

Впечатлѣніе, произведенное Венеціей на г. Кравченку, оказалось крайне невыгоднымъ: въ маленькихъ переулочкахъ Венеціи толкотня, грязь, въ каналахъ то-же грязь и потому отъ нихъ скверно пахнетъ, повсюду «крикливые гондольеры, мальчики, на каждомъ шагу протягивающіе руку и просящіе «сольди».

Послѣ этого мы нисколько не удивились тому, что г. Кравченко не могъ понять, какъ это г. Немировичъ-Данченко уже въ 18 разъ посѣщаетъ Венецію и, по «собственному признанію», въ этомъ скверномъ городѣ «написалъ свои лучшія вещи». Кстати, интересно было бы знать, какія именно 18 лучшихъ вещей написалъ г. Немировичъ-Данченко въ Венеціи?

«Венеціанская выставка имѣетъ довольно хорошій уровень, *несмотря (?) на то*, что здѣсь экспонируютъ художники *всѣхъ странъ*, даже Америки, за исключеніемъ русскихъ» **). Такъ начинаетъ г. Кравченко свое талантливое описаніе венеціанской выставки.

«Почему это мы, русскіе, должны отсутствовать?» удивленно спрашиваетъ онъ. «Неужели еще не надоѣло намъ всюду быть, гдѣ либо въ уголкѣ».

По мнѣнію г. Кравченки, «пора оставить это. Подобное отношеніе и не патріотично, да и бьетъ по карману» *). Кстати, послѣднее обстоятельство является какъ бы Leit-Motiv'омъ нынѣшнихъ корреспонденцій художественнаго критика «Нов. Врем.».

По его словамъ, на прошлой выставкѣ въ Венеціи довольно шибко продавались произведенія русскихъ живописцевъ, что̀, по мнѣнію г. Кравченки, и, хотя бы, вопреки мнѣнію всѣхъ въ мірѣ критиковъ, составляетъ въ искусствѣ *«вопросъ едва-ли не первой важности»* **).

И опять, г. Кравченко спрашиваетъ, почему же на нынѣшней выставкѣ нѣтъ ни одного русскаго художника? Вѣдь не можетъ же онъ говорить какъ о русскомъ художникѣ о кн. Павлѣ Трубецкомъ, «особенно послѣ того, какъ тотъ заявилъ, что навсегда останется Paolo Troubetzkoy».

Конечно же нѣтъ, скажемъ и мы, также какъ нельзя говорить о г. Кравченкѣ, какъ объ итальянскомъ художникѣ, если бы онъ даже вздумалъ именовать себя Nicolo Caravaccenco.

«Почему здѣсь нѣтъ произведеній нашихъ художниковъ?», продолжаетъ приставать г. Кравченко, «недовольны остались чѣмъ нибудь, что-ли? Такъ вѣдь не чѣмъ! Рѣпинъ прогремѣлъ на всю Италію, *картины продавались очень хорошо»* ***).

Оказывается, что, несмотря на состоявшееся со стороны администраціи венеціанской выставки приглашеніе русскихъ художниковъ, ни самъ г. Кравченко, ни встрѣтившіеся съ нимъ тамъ другіе корифеи русской школы, г.г. Первухинъ, Галкинъ и Бергольцъ ничего не знали и не подозрѣвали.

Погоревали они сообща, «жалуясь» другъ другу и жестоко возмущались тѣмъ, что пропустили такой хорошій случай сбыть свои издѣлія.

Негодованіе ихъ достигло, однако, крайнихъ предѣловъ, когда они узнали, что въ Венеціи на выставкѣ очень много продано картинъ и что русскіе художники тамъ-бы на расхватъ торговали, «какова бы ни была въ техническомъ отношеніи русская живопись» ****).

Посѣтовавши на жалкій удѣлъ, выпавшій на «семью русскихъ художниковъ», г. Кравченко при-

*) „Нов. Врем." № 8425.
**) „Нов. Врем." № 8420.

*) „Нов. Врем." № 8420.
**) ibid.
***) ibid.
****) ibid.

ступаетъ къ описанію выдающихся произведеній на выставкѣ.

Картины Сарторіо, по выраженію художественнаго критика «Нов. Времени», «изображаютъ виды степени глубочайшей пустоты человѣческаго существованія» *).

Сильно сказано, и если-бы не странное нагроможденіе родительныхъ падежей, фразу можно былобы принять за одинъ изъ афоризмовъ Нитче, сочиненный этимъ философомъ уже во время роковой болѣзни.

Но еще интереснѣе сообщеніе о томъ, что итальянцы, а за ними и англичане украли у г. Рѣпина красный лучъ, который они нынѣ то и дѣло вставляютъ въ свои картины подъ названіемъ «luce di Repin» **).

И ничего, шибко торгуютъ?

Ну не досадно-ли, что вся наша художественная братія ничего этого не знала, а то наготовилабы она этихъ «luce di Repin»!

Противъ ожиданія г. Кравченки «славящаяся своей скульптурою Италія (?!) дала сравнительно мало». Понравился ему, впрочемъ, одинъ проэктъ памятника Данте, который, по словамъ почтеннаго критика, «нисколько не похожъ на всѣ тѣ казенныя въ мундирахъ или сюртукахъ фигуры, которыми мы *такъ скупо* (?) украшаемъ наши скверы и площади» ***)?

Тому, что авторъ «Божественный Комедіи» не изображенъ въ мундирѣ, или въ сюртукѣ, г. Кравченко, въ качествѣ художественнаго критика «Нов. Вр.», въ правѣ удивляться, но какъ тутъ понять упрекъ въ *скупости*?

Послѣ такихъ въ высшей степени любопытныхъ оцѣнокъ, г. Кравченко возвращается къ своему коньку.

Высчитавъ, что уже теперь, только за первую половину существованія этой выставки количество проданныхъ картинъ достигаетъ 15%, и добавивъ далѣе съ догадливостью знатока: «а вѣдь больше всего картинъ и скульптуры на выставкѣ продается передъ закрытіемъ», г. Кравченко печально заключаетъ:

«можно теперь судить, какую огромную оплошность сдѣлали наши художники, упустивъ такой хорошій случай!

Да, жалко» ****)!

*) „Нов. Вр.“ № 8422.
**) ibid.
***) ibid.
****) ibid.

II.

„У нихъ что то есть“!
Н. Кравченко.

Г. Кравченко, побывавши въ Мюнхенѣ, извѣщаетъ что онъ *начинаетъ* понимать «сецессіонистовъ».

Отчего не повѣрить такому скромному заявленію, тѣмъ болѣе, что пробуждающимся пониманіемъ художественныхъ вѣяній (когда то дѣйствительно считавшихся новыми) упомянутый критикъ обязанъ многозначительнымъ словамъ одного «бывалаго и многовидавшаго человѣка»:

«У нихъ что то есть» *).

На выставкѣ Glasspalast'a «все недурно нарисовано, *почти также написано*... Сказать, что это слабо, скверно, *не нарисовано, или не написано* — нельзя» **).

Дѣйствительно, трудно, чтобъ это было и не нарисовано и не написано и т. д.!

«У сецессіонистовъ войну изобразилъ Беклинъ. Когда я увидѣлъ ее», говоритъ г. Кравченко, «*опять вспомнилъ, что «онъ интересны»* (?) ***).

На означенной картинѣ, по описанію почтеннаго критика,

«нѣтъ ни пушекъ, ни героевъ-солдатъ», зато имѣется «*подбоченившаяся смерть*» въ видѣ дико-ревущаго скелета.

Положительно «у нихъ что-то есть!»

Особенно заинтересовалъ г-на Кравченку художникъ Замбергеръ, который «обошелъ стремленіе почти *мозаичной комбинаціей* безчисленныхъ тоновъ достигать впечатлѣнія тѣла, а добивается этого общимъ, *живо смазаннымъ тономъ всего* и удачно положенными *пятнами свѣта* — бликами» ****).

Крайне любопытный пріемъ!

Скульптура въ Мюнхенѣ также не на высотѣ требованій г-на Кравченки.

Въ ней «пока отличается Стукъ... Въ его фигуркѣ античной танцовщицы есть стиль и есть движеніе, *но несмотря на то*, чѣмъ дальше, тѣмъ этотъ художникъ все больше и больше *увлекается скульптурой*; его лучшая

*) „Нов. Вр.“ № 8431.
**) ibid.
***) ibid.
****) ibid.

работа на этой выставкѣ — *картина* подъ названіемъ «Фурія» *).

Въ корреспонденціи изъ Дрездена крайне занимательны общія разсужденія г-на Кравченки о художникахъ.

Въ періодѣ творчества, пишетъ талантливый критикъ «художники *похожи на человѣка, потерявшаго копѣйку и въ полутьмѣ зажигающаго одну спичку за другой; они обжигаютъ себѣ пальцы, ползаютъ на колѣняхъ, заглядываютъ въ каждую щелку. Копѣйка! Что такое копѣйка?*»

Оказывается, что для художника, копѣйка — «тотъ камень, который увѣнчаетъ его зданіе» **).

Это общее положеніе г-нъ Кравченко подтверждаетъ примѣромъ: одинъ художникъ писалъ фигуру молодой женщины «*въ костюмѣ шестидесятыхъ годовъ*».

«Долго художникъ бился надъ этой фигурой и достигъ таки удивительной красоты всѣхъ линій, но *ножки*, этой *очаровательной ножки*, которая должна бы закончить *образъ героини*, — у него все не было. Жалко было на него смотрѣть, какъ *онъ всюду ее искалъ*, какъ мучился, *спрашивалъ у всѣхъ знакомыхъ* (!). Ведя регулярный образъ жизни и привыкнувъ *рано ложиться спать*, онъ сталъ посѣщать балы, а идя по улицѣ, *все время только и дѣлалъ, что у всѣхъ женщинъ подсматривалъ ножку* (?). Бился-бился бѣдный человѣкъ, искалъ и *наконецъ нашелъ*. И посмотрѣли бы вы, какая *красивая, граціозная, чудная ножка выглянула* изъ подъ широкихъ складокъ» ***)...

Какія интересныя свѣдѣнія! Если ко всѣмъ этимъ выдержкамъ еще добавить глубокомысленную параллель, проводимую г. Кравченкой между Беклиномъ и г. Верещагинымъ, сопоставленіе, по тонкости, равное сравненію Рих. Вагнера съ Михалъ Михалычемъ Ивановымъ, г. Сигмы съ Гюисмансомъ и самого г. Кравченко съ Рёскинымъ, то мы придемъ къ неожиданному заключенію, что, если у сецессіонистовъ «что-то есть», то въ статьяхъ г-на Кравченко положительно «чего то нѣтъ».

Правда онъ предупредилъ, что «воспитывался по фребелевской системѣ; учился шить, вышивать и сѣять злаки» ****), и это нѣсколько успокаиваетъ насъ, а то мы, прочтя его статьи, остались бы очень долго, какъ и самъ критикъ предъ Сикстинской Мадонной, «точно подавленные *чѣмъ-то*»! *)

* * *

Намъ, можетъ быть, возразятъ, что «шутка шуткой, а дѣло дѣломъ», но чѣмъ же мы виноваты, что художественный критикъ нашей самой распространенной газеты до сихъ поръ не съумѣлъ высказать ни одной мысли, которую возможно было бы серьезно обсуждать!

Силэнъ.

*) „Нов. Вр.“ № 8431.
**) „Ной. Вр.“ № 8439.
***) „Нов. Бр.“ № 8439.
****) „Нов. Вр.“ № 8443.

Свѣдѣнія.

Еще одна крупная потеря въ художественномъ мірѣ. На дняхъ скончался въ Карлсбадѣ, 61-го года, знаменитый голландскій пейзажистъ Джемсъ Марисъ. Покойный былъ сынъ наборщика изъ Гааги и съ раннихъ лѣтъ проявилъ недюжинный талантъ къ живописи. Первоначальное художественное образованіе онъ получилъ въ Гаагской академіи подъ руководствомъ Гейба ванъ Гове и Штребеля. Когда первый изъ этихъ двухъ профессоровъ былъ призванъ въ Антверпенъ, Марисъ послѣдовалъ за нимъ и продолжалъ тамъ заниматься до 1866 года. Затѣмъ онъ отправился въ Парижъ, гдѣ поступилъ въ мастерскую Эбера. Тамъ онъ сошелся съ Діазомъ и Добиньи и поддался вліянію французской школы. Первыя вещи, выставленныя имъ въ Парижѣ, обратили на него вниманіе. Марисъ оставался въ Парижѣ до 1871 года, а затѣмъ поселился окончательно въ Гаагѣ.

Число произведеній его кисти весьма значительно. Особенно поэтичны его картины, изображающія Голландскіе города. Его рисунки также пользуются заслуженной славой. Въ изображеніи морскихъ береговъ, городскихъ видовъ, въ многочисленныхъ пейзажахъ со старыми мельницами онъ мастерски передавалъ природу своей родины, — нѣжно-зеленые тона дюнъ, покрытое тяжелыми облаками небо, туманный, пропитанный испареніями воздухъ Голландіи.

Въ городскомъ музеѣ въ Гаагѣ находится замѣчательный «городской видъ» этого художника. Какъ говорятъ, Марисъ въ послѣднее время почти совершенно ослѣпъ. Въ Петербургѣ имѣется единственный образецъ творчества художника въ галлереѣ С. П. фонъ-Дервиза. Это красивый небольшой пейзажъ, въ коричневыхъ тонахъ, изображающій улицу Голландскаго города. На бывшей у насъ два года тому назадъ Голландской выставкѣ находились

*) „Нов. Вр.“ № 8434.

два пейзажа Мариса и очаровательный акварельный портретъ его сына, играющаго на скрипкѣ. Джемсъ Марисъ родной братъ двухъ извѣстныхъ художниковъ Вильгельма и Матью Марисъ, изъ которыхъ послѣдній живетъ постоянно въ Лондонѣ.

Башня Симонова Московскаго Монастыря. Старинные подмосковные монастыри, окруженные каменными высокими оградами съ бойницами, башнями, служили своего рода укрѣпленными фортами, которые точно кольцомъ обхватили Москву: имъ первымъ выпадало на долю выдерживать и отражать натискъ вражьихъ полчищъ.

Симоновъ монастырь, основанный въ концѣ XIV вѣка, славящійся особенно суровою жизнью своихъ иноковъ, разсадникъ знаменитыхъ святителей, основателей многихъ сѣверныхъ монастырей, расположенъ на юго-восточной окраинѣ города, былъ обнесенъ каменной крѣпостной оградой въ самомъ концѣ XVI вѣка. Монастырь этотъ, подобно другимъ подмосковнымъ обителямъ, пострадалъ отъ послѣдняго нашествія на Москву татаръ, при царѣ Ѳеодорѣ, въ смутное время взятъ былъ приступомъ соединенными усиліями поляковъ, литовцевъ, казаковъ и «иныхъ воровскихъ людей», и наконецъ былъ разграбленъ и обворованъ до тла галлами, въ 1812 году.

Нынѣ это довольно чистенькій, обновленный монастырь, старинныя стѣны котораго, свидѣтельницы столькихъ тяжелыхъ для Россіи годинъ, выкрашены въ любимой московскій молочно-розовый цвѣтъ.

Ограда самая любопытная часть монастыря, такъ какъ сильно подновленныя церкви и заброшенные корпуса петровскихъ временъ особеннаго интереса не представляютъ, любопытна развѣ еще не старая колокольня, очень стройная.

Помѣщаемая нами башня, типичный образчикъ старинной монастырско-крѣпостной архитектуры, находится въ юго-западномъ углу ограды, и въ томъ видѣ, въ какомъ существуетъ нынѣ, относится къ началу XVII вѣка. Каменный фонарь, вѣнчающій собою башню, удобный обсерваціонный пунктъ, имѣетъ два яруса, изъ которыхъ верхній пристроенъ вѣроятно позднѣе; башни, обращенныя къ Москвѣ, надстройки этой не имѣютъ.

Изъ цоколя этой башни выступаетъ безформенная каменная глыба, на половину задѣланныя въ стѣну: народная фантазія видитъ въ ней превращеннаго въ камень не то какого-то злодѣя, не то самого лукавого, пытавшагося было пролѣзть въ святую обитель

Западная дверь Срѣтенской церкви Борисоглѣбскаго монастыря (близъ Ростова Яросл. губ.). Богатые порталы — одинъ изъ любимыхъ декоративныхъ мотивовъ древняго церковнаго русскаго зодчества, которое въ эпоху своего расцвѣта выработало вполнѣ самостоятельный и характерный типъ церковныхъ входовъ.

Главная особенность его заключается въ своеобразномъ расчлененьи составляющихъ порталъ колонокъ и поддерживаемыхъ ими арокъ. Колонки, кромѣ традиціонной базы и капители, имѣютъ срединный перехватъ, арки же, къ слову сказать, трехцентровыя, а не полуциркульныя, представляютъ рядъ нанизанныхъ какъ бы другъ за дружкой богатыхъ бусъ, украшенныхъ порѣзками и лѣпными орнаментами.

Яркая раскраска заканчивала убранство порталовъ, производящихъ вмѣстѣ съ обрамляемыми ими кованными желѣзными или мѣдными дверьми, украшенными затѣйливаго рисунка богатымъ замкомъ и скобами, чрезвычайно декоративное впечатлѣніе. Особенно богато убраны и красивы порталы, открывающіеся въ паперти — галлереи церквей Ярославскаго типа.

Помѣщаемый нами западный порталъ Срѣтенской церкви Борисоглѣбскаго монастыря (Ярославской губ.) относится къ XVII вѣку, сама церковь построена раньше, но обновлена и перестроена одновременно съ знаменитымъ Ростовскимъ Кремлемъ.

Порталъ этотъ видимо не вполнѣ законченъ по первоначальному плану, внутреннія арки убраны довольно примитивно, грубѣе остальныхъ, что не мѣшаетъ впрочемъ ему производить чарующее впечатлѣніе.

Деревянныя церкви въ селѣ Никольскомъ, Солигаличскаго уѣзда Костромск. губ. и въ Вытегорскомъ погостѣ, Олонецкой губ.

Двѣ деревянныя церкви, фотографіи которыхъ мы помѣщаемъ, относятся къ распространенному, особенно на сѣверѣ Россіи, типу крестовыхъ церквей, центральнымъ мотивомъ плана которыхъ, является восьмиугольникъ съ приставленными къ четыремъ его сторонамъ прямоугольными пристройками.

Въ зависимости отъ способа перекрытія самого основнаго восьмигранника и боковыхъ пристроекъ бочкообразными крышами, на которыхъ покоятся главки, получается болѣе или менѣе сложный типъ этихъ многоглавыхъ, пирамидальныхъ церквей съ необыкновенно красивымъ и характернымъ силуэтомъ.

Церковь села Никольскаго, Солигаличскаго уѣзда, имѣетъ всего шесть главокъ, церковь же Вытегорскаго погоста, представляя вполнѣ законченный

типъ сѣверныхъ многоглавыхъ церквей, насчитываетъ двадцать куполовъ. Церкви эти относятся къ началу XVIII вѣка; Вытегорская церковь построена при Аннѣ Іоанновнѣ; она холодная, лѣтняя, построенная же рядомъ съ ней теплая каменная носитъ на себѣ отпечатокъ поздняго Елизаветинскаго рококо.

Относительно деревянной русской архитектуры вообще надо замѣтить, что если русскій народъ въ каменныхъ, кирпичныхъ сооруженіяхъ выработалъ свой собственный любопытнѣйшій стиль, то въ деревянный архитектурѣ, достигъ прямо поразительныхъ высоко-художественныхъ результатовъ.

Въ средней, а особенно въ сѣверной Россіи сохранилось не мало прелестныхъ образчиковъ этой архитектуры, которая въ исторіи искусства на древней Руси занимаетъ почетное мѣсто.

Опошленная пѣтушинымъ или ропетовскимъ ренесансомъ, русская деревянная архитектура ждетъ еще своихъ болѣе серьезныхъ изслѣдователей, чѣмъ разные археологи-любители, повѣствующіе о ней въ своихъ «путевыхъ наброскахъ и замѣткахъ».

Церковь Вознесенія въ с. Коломенскомъ, близь Москвы, построена царемъ Василіемъ Іоанновичемъ, отцомъ Іоанна Грознаго, и освящена въ 1521 году. Планъ ея совершенно непохожъ на планъ церквей византійскаго типа. Она имѣетъ видъ башни, и окружена со всѣхъ сторонъ двухъ-этажной галлереей, болѣе поздняго времени. Съ шестнадцатаго вѣка уже появляются въ Россіи сооруженія каменныхъ церквей не по византійскимъ планомъ, а сообразно исконнымъ образцамъ русскаго деревяннаго зодчества; очевидно, общій типъ церкви Вознесенія заимствованъ именно съ деревянныхъ церквей, какихъ въ тѣ времена было очень много на сѣверѣ Россіи (подробнѣе см. Павлиновъ, исторія русской архитект. стр. 139 и сл.).

Замѣтки.

= Директоръ Императорскихъ театровъ, оберъ-гофмейстеръ Двора Его Императорскаго Величества Всеволожскій назначенъ директоромъ Императорскаго Эрмитажа, чиновикъ особыхъ порученій V класса при министрѣ народнаго просвѣщенія, въ званіи камергера Двора Его Императорскаго Величества, статскій совѣтникъ князь Волконскій назначенъ въ должность директора Императорскихъ театровъ.

= Проф. И. Рѣпинъ пишетъ большой портретъ Пушкина. Поэтъ изображенъ во весь ростъ на набережной, противъ памятника Петра Великаго.

= Художникъ В. Сѣровъ только что закончилъ портретъ Императора Александра III-го, исполненный имъ для одного изъ Датскихъ полковъ, шефомъ котораго былъ покойный Императоръ. В. Сѣровъ недавно вернулся изъ Копенгагена, гдѣ онъ дѣлалъ эскизы Фредериксборгскаго замка для пейзажа на означенномъ портретѣ.

= Художникомъ К. Коровинымъ въ настоящее время закончены панно для азіатскаго отдѣла на парижской выставкѣ, изображающія сцены изъ жизни Средней Азіи. Кромѣ того, имъ готовится художественный фризъ для сѣвернаго отдѣла, состоящій изъ 22-хъ панно. Проектъ кустарнаго отдѣла исполненъ такъ же К. Коровинымъ. Въ одномъ изъ ближайшихъ нумеровъ «Міра Искусства» будутъ помѣщены снимки съ наиболѣе выдающихся работъ этого талантливаго художника.

= Среди подарковъ поднесенныхъ, въ день серебряной свадьбы, Ихъ Императорскимъ Высочествамъ В. К. Владиміру Александровичу и В. К. Маріи Павловнѣ находится большой портретъ В. К. Елены Владиміровны и В. К. Кирилла, Бориса и Андрея Владиміровичей работы художника Л. Бакста, исполненный имъ втеченіи нынѣшняго лѣта.

= Бываетъ, что человѣку вдругъ повезетъ. Это произошло со скульпторомъ кн. П. Трубецкимъ. Онъ работалъ и выставлялъ уже давнымъ давно и никто у насъ объ немъ не говорилъ. Вдругъ всѣ переполошились и закричали вмѣстѣ. «Новое Время» воспроизводитъ его вещи и одобрительно бормочетъ, что онъ «талантливый художникъ-*диллетантъ*», очевидно наобумъ вставивъ иностранное словечко. «Новости» же (№ 210) посвящаютъ ему спеціальную корреспонденцію изъ Италіи. Въ ней кое-что интересно «коммиссія единогласно признала произведенія кн. Трубецкого наилучшими въ скульптурномъ отдѣлѣ. Художественные критики благоговѣютъ передъ ними, особенно передъ изображеніемъ Толстого. По художественной правдѣ и поразительному величію выраженія, нѣкоторые приравниваютъ бюстъ къ знаменитому Моисею Микель-Анджело. «Призывать Микель-Анджело передъ созданіемъ этого русскаго художника, одареннаго итальянской душой, вовсе не значитъ преувеличивать» замѣчаетъ одинъ изъ критиковъ.

Князь Трубецкой, геніальный русскій скульпторъ, передалъ съ доводящей зрителя до трепета правдой «не только внѣшность, но духъ и душу» геніальнаго русскаго писателя гр. Толстого».

Богъ въ помощь! Только Микель-Анджело все-таки оставили-бы въ покоѣ.

= Художники И. Левитанъ и В. Сѣровъ выставили въ нынѣшнемъ году нѣсколько своихъ произведеній на выставкѣ «Secession» въ Мюнхенѣ. О картинѣ Сѣрова мы находимъ въ журналѣ «The Studio» (№ 77)слѣдующій отзывъ: «портретъ русскаго художника Сѣрова — одинъ изъ лучшихъ на всей выставкѣ; понятно, что онъ имѣетъ большой успѣхъ». О пейзажахъ Левитана «Die Kunst für Alle» (№ 21) говоритъ: «московскій художникъ И. Левитанъ, вещами котораго у насъ такъ восторгались въ прошломъ году, далъ между прочимъ меланхолическій пейзажъ съ рѣкой, необычайно яснаго настроенія, въ нѣжномъ синевато-сѣромъ тонѣ».

= Во вновь отстроенномъ храмѣ въ городѣ Александровскѣ при Екатерининской гавани иконостасъ исполненъ по рисунку Н. Давыдовой, вышивки и деревянныя издѣлія которой были выставлены въ прошломъ году на международной выставкѣ «Міра Искусства». Иконостасъ покрытъ многочисленными рѣзными орнаментами, скомпанованными художницей съ присущимъ ей вкусомъ и мастерствомъ.

= На новомъ Московскомъ кладбищѣ, при монастырѣ Скорбящей Божьей Матери, на дняхъ открытъ надгробный памятникъ покойному критику Говорухѣ-Отроку, исполненный по рисунку В. Васнецова. Это небольшой восьмиконечный, бѣлый мраморный крестъ съ двумя наклонными брусками, сходящимися въ видѣ навѣса надъ нимъ. Издали памятникъ этотъ общими своими линіями производитъ впечатлѣніе одного изъ тѣхъ простыхъ деревянныхъ крестовъ, которыми усѣяны наши деревенскія кладбища. Завитки и листья причудливаго орнамента изгибаются между раменъ креста, испещреннаго выкованными по немъ харакатернымъ стариннымъ шрифтомъ изреченіями. Передняя сторона памятника украшена плоско-кованнымъ, богатымъ византійскаго типа крестомъ, въ центрѣ котораго находится маленькая писанная икона: ликъ Спасителя на золотомъ фонѣ. Этотъ красивый, простой, истинно «русскій» надгробный памятникъ ярко выдѣляется среди десятка, другого пошлыхъ, возмутительныхъ монументовъ, которые московскіе каменьщики успѣли уже свалить на купеческія могилы этого страннаго кладбища, стараго, запущеннаго барскаго сада противъ острога.

= Г. Нильскій въ «Русскомъ Трудѣ» (№ 33) даетъ удивительно мѣткую характеристику творчества В. Васнецова: «Всѣхъ художественныхъ достоинствъ работы Васнецова не перечислишь, да это и невозможно сдѣлать *однимъ только словомъ*, *безъ помощи карандаша*».

= Г. Кравченко, въ своей корреспонденціи о Дрезденской художественной выставкѣ завидуетъ безпристрастію жюри этой выставки и съ паѳосомъ восклицаетъ: «Сецессіонъ, какъ нѣчто протестующее, здѣсь (въ Дрезденѣ) не нуженъ» *). Критику «Нов. Вр.» очевидно неизвѣстно, что въ Дрезденѣ, какъ и въ Берлинѣ, Вѣнѣ и Мюнхенѣ, существуетъ *свой «Сецессіонъ»* и что въ теченіе всей зимы $189^{8}/_{9}$ года между Дрезденскими художественными Обществами велась ожесточенная борьба какъ разъ изъ-за участія «Сецессіона» на разбираемой Г-номъ Кравченкой выставкѣ. Подробности этой исторіи г. Кравченко могъ найти въ нѣмецкихъ художественныхъ журналахъ нынѣшняго года, а такъ-же и въ замѣткахъ девятаго номера «Міра Искусства».

= Любопытныя характеристики иллюстрацій художника Соломко находимъ въ послѣднемъ номерѣ маститаго органа «Искусство и художественная промышленность» (стр. 848): «у г. же Соломко предъ испанкой стоитъ собственно одинъ рыцарь, а другой стоитъ сбоку, даже слегка позади ея; коли еще для этого второго возможно, если не глядѣнье, то заглядываніе въ очи испанки сверху внизъ при согнутомъ положеніи тѣла, то во всякомъ случаѣ позиціи обоихъ рыцарей далеко не одинаковы и сравненіе ихъ достоинствъ становится для дамы затруднительнымъ...»(?)

= Заботливый международный органъ «Искусство и Худож. Промышл.» даетъ полное понятіе обо всѣхъ художественныхъ событіяхъ провинціи. Наши отдаленные центры, оказывается, живутъ крайне любопытной самостоятельной художественной жизнью. Такъ, на 817 стр. почтеннаго журнала читаемъ: «2-го мая закрылась (во Владивостокѣ) выставка, устроенная мѣстными любителями изящныхъ искусствъ... Къ намъ неприменима поговорка: «non *multum*, sed *multum*» (!)... «Прессъ-папье» г-жи Анцелевичъ своего рода chef-d'oeuvre: *старая трехрублевая бумажка изображена съ полной реальностью, а лежащую сверхъ нея даму червей такъ и хочется снять*. Гирлянда полевыхъ цвѣтовъ производитъ очень хорошее впечатлѣніе... Жаль только, что *лепестки мака немного мясисты*, а колосъ пшеницы *недостаточно рельефенъ*. Но это уже *тонкости*... У *Максимова* волна не такъ легка и прозрачна, какъ у *Клюпфеля*, но *пароходъ полонъ движенія*. У Клюпфеля же, при прекрасно

*) „Нов. Вр.“ № 8439.

написанной передней волнѣ, совершенно безжизненный пейзажъ; то-же, что скала совершенно не выписана, показываетъ, что *художникъ специализировался на водѣ*. «Зимній вечеръ» Севена — масляная картина среди небольшой доски, края которой заполнены *человѣческими и звѣриными фигурами, травой, овощами и паутиной*... Рѣшено осенью устроить вторую выставку, но исключительно изъ *оригинальныхъ* работъ и притомъ *не бывшихъ на первой* выставкѣ».

Не менѣе замѣчательна выставка въ Ростовѣ на Дону. Оказывается, у одного художника — «*неумѣлая передача душевныхъ иллюзій*», а другой страдаетъ «*наклонностью къ утрировкѣ плана и тона*». «Также хороша *по замыслу* картина А. Александрова «*Утро падшей*» и заурядны «гастрономическія», «финансовыя работы» В. Абашина.

Ну какъ же не быть благодарнымъ международному органу за такія неоцѣненныя свѣдѣнія!

= Извѣстный пейзажистъ проф. Ю. Клеверъ, какъ сообщаетъ «Нов. Время» со словъ «Вит. Губ. Вѣд.», провелъ лѣто въ Витебской губ., гдѣ будто бы «написалъ не менѣе 60 этюдовъ, которые послужатъ основаніемъ для выставки въ Петербургѣ». Сообщеніе заканчивается радостнымъ восклицаніемъ: «это весьма пріятная неожиданность». Было бы еще гораздо пріятнѣе, еслибы почтенный профессоръ писалъ свои этюды въ Петербургѣ и выставлялъ ихъ въ Витебскѣ.

= Мы слышали, что Имп. Академія Художествъ послала запросъ въ СПБургскую Думу относительно того, не повредитъ ли внѣшнему виду Казанской площади разводимый на ней скверъ тѣмъ, что скроетъ своими деревьями архитектурныя линіи Собора. Дума отвѣтила, что передъ Соборомъ будутъ разведены одни только партеры съ клумбами цвѣтовъ, которые не закроютъ вида на прекрасное строеніе Воронихина.

= Одинъ изъ русскихъ художниковъ, побывавшій нынче лѣтомъ въ Голландіи, сообщаетъ намъ, что извѣстная картина Рембрандта «Урокъ анатоміи доктора Деймана» была подвергнута администраціей Королевскаго амстердамскаго музея самой безжалостной реставраціи. Картина эта, исполненная Рембрандтомъ для гильдіи хирурговъ, сильно пострадала отъ пожара, въ 1723 году; лицо оператора было совершенно испорчено и отсутствовало на картинѣ до самаго послѣдняго времени, когда заботливый реставраторъ поддѣлавшись «подъ Рембрандта», *сдѣлалъ новую голову, взамѣнъ попорченной*. Когда нашъ путешественникъ обратился къ администраціи музея за разъясненіями, ему было объяснено, что реставрацію производилъ самый знаменитый голландскій профессоръ, а потому безпокоиться и возмущаться нечего.

Въ Мадридскомъ музеѣ Прадо вопросъ о реставрированіи произвелъ также цѣлую бурю среди испанскаго художественнаго міра. Художникъ Прадилла, состоявшій директоромъ музея, не пожелалъ подвергнуть реставраціи произведенія Веласкеса, и вынужденъ былъ потому выйти въ отставку. Тотчасъ послѣ его ухода, картины знаменитаго мастера были «подчищены» и вставлены въ новыя роскошныя рамы.

Для насъ, русскихъ, эти факты могутъ служить хоть нѣкоторымъ утѣшеніемъ. Пріятно сознавать, что г-да Сидоровы существуютъ не только у насъ, но и въ музеяхъ всѣхъ странъ и народовъ.

= Въ Лондонѣ, въ помѣщеніи Fine Art Society открыта выставка 32 портретовъ Бенжамена Констана Изъ нихъ особенно выдѣляются портреты графа Витали и Шаплена. Выставка производитъ благопріятное впечатлѣніе.

= Открывшаяся въ Лондонѣ выставка голландскихъ художниковъ насчитываетъ нѣсколько хорошихъ вещей Джемса Мариса, Брейтнера, Нейхейса, а также нѣсколько рисунковъ Израэльса, Мова, Босбома и В. Мариса.

= Художественный критикъ «Сына Отеч.» г. Мировичъ посвятилъ недавно цѣлый фельетонъ разбору произведеній г. Котарбинскаго. «Сепіи г. Котарбинскаго» — пишетъ Мировичъ — «поражаютъ углубленностью ихъ создателя въ свои странныя мечты, похожія на бредъ больной мистической души, силящейся разгадать тайну человѣческаго одиночества, страданій и смерти. Если художникъ-символистъ талантливъ — таковы ужъ законы творчества, что образъ, созданный имъ, какъ бы онъ ни былъ фантастиченъ, или условенъ, отразитъ въ себѣ его настроеніе, или овладѣвшую имъ мысль такъ, что это настроеніе и мысль передадутся намъ, «заразятъ» насъ, по выраженію Толстого, и слѣдовательно *картина, а съ ней и символизмъ оправдаютъ свое существованіе*».

Кажется, ни картины, ни символизмъ не нуждаются въ «оправданіи своего существованія», чего никакъ нельзя сказать про самого г. Мировича. Впрочемъ, для восхваленія такого сладкаго ничтожества, какъ художникъ Котарбинскій, лучшаго критика и не надо.

= Въ августовской книжкѣ «Журнала Журналовъ» напечатанъ переводъ статьи компози-

тора К. Сенъ Санса подъ названіемъ «Вагнеровская иллюзія». Въ ней встрѣчается нѣсколько интересныхъ мыслей: «своей геніальной системой «лейтмотива» Вагнеръ расширилъ область музыкальнаго выраженія. Въ то время, какъ дѣйствующія лица говорятъ между собой словами, онъ старается передать въ мотивѣ ихъ сокровенныя мысли и обрисовать музыкой ихъ индивидуальный характеръ... Я охотно признаю Вагнера геніальнымъ человѣкомъ, подобнымъ Гомеру, Шекспиру и Данте. Великій геній — но не Мессія; тѣ времена, когда боги сходили на землю, давно миновали. Обо всемъ этомъ не стоило бы разсуждать, если бы ложное пониманіе Вагнера не внушало нѣкоторыхъ опасеній; во-первыхъ — со стороны подражанія. Всякій артистъ вноситъ въ искусство свои новые законы, которые поступаютъ во владѣніе общества, и каждый музыкантъ не только имѣетъ право, но даже обязанъ ихъ изучать. Но на этомъ подражаніе должно окончиться. Вторая опасность заключается въ заблужденіи, что искусство съ Вагнеромъ вступило въ новую эру, разорвавъ всякую связь съ прошедшимъ. Серьезное изученіе предмета невозможно, если пренебречь исторической почвой. А между тѣмъ многіе начинающіе музыканты впадаютъ въ эту ошибку, они отбрасываютъ въ сторону всѣ старыя правила и пытаются создать новыя, соотвѣтствующія ихъ темпераменту. Рихардъ Вагнеръ, однако, поступалъ не такъ. Онъ прежде основательно изучилъ музыку и только тогда далъ свои правила, когда имѣлъ на это право».

= Н. А. Римскій-Корсаковъ помѣстилъ въ «Нов. Вр.» от: 22-го Авг. слѣдующее письмо:

«Въ №№ 33—34 «Русской Музыкальной Газеты», въ статьѣ «Не пора ли обновить» помѣщены слѣдующія, касающіяся меня строки: «Недавно въ петербургскихъ и московскихъ газетахъ появилось краткое извѣстіе, перепечатанное изъ «Русскаго Слова»: представленная въ коммисію Императорскихъ театровъ г. Римскимъ-Корсаковымъ новая опера на сюжетъ драмы Мея «Царская невѣста» не понравилась коммисіи, и опера передана авторомъ для постановки дирекціи частной оперы въ театрѣ Солодовникова».

Желая возстановить истину, я симъ заявляю, что опера моя «Царская невѣста» мною вовсе не была представлена дирекціи Императорскихъ театровъ, почему и не могла быть разсматриваема коммисіей.

При этомъ считаю необходимымъ пояснить слѣдующее: ни одна изъ оперъ моихъ, поставленныхъ на Маріинской сценѣ, не была мною представляема на просмотръ коммисіи, а представлялась дирекціи, которая и рѣшала вопросъ о постановкѣ положительно. Но по представленіи мною оперы «Садко» (тоже не просматривавшейся коммисіей), отъ дирекціи Императорскихъ театровъ послѣдовалъ отказъ въ ея постановкѣ, послѣ чего я рѣшился не представлять болѣе своихъ новыхъ оперъ дирекціи Императорскихъ театровъ. Къ этому меня привело слѣдующее разсужденіе. Иностранные композиторы, оперы которыхъ ставитъ дирекція Императорскихъ театровъ, не представляютъ ей своихъ оперъ при прошеніяхъ о постановкѣ; почему же русскіе композиторы, сочиненія которыхъ появляются въ печати, должны непремѣнно представлять свои оперы дирекціи и просить о постановкѣ? Самый фактъ напечатанія и изданія оперы есть уже представленіе ея интересующейся публикѣ и всѣмъ опернымъ дирекціямъ, при чемъ, казалось бы, на обязанности послѣднихъ лежитъ слѣдить за появляющимися оперными новостями, разсматривать ихъ въ коммисіи и выбирать подходящія для постановки. Иначе обстоитъ дѣло съ операми неизданными, такъ какъ дирекціи оперныхъ театровъ не могутъ знать о сочиненіяхъ, находящихся у авторовъ въ портфеляхъ. Руководясь этими соображеніями, я, имѣющій издателей для своихъ сочиненій, послѣ отказа дирекціи Императорскихъ театровъ въ принятіи на сцену моего «Садко», уже не предлагалъ болѣе дирекціи своихъ оперъ, появившихся въ послѣднее время, и рѣшился не дѣлать этого и впредь. Такимъ образомъ оперы мои: «Боярыня Вѣра Шелога», «Моцартъ и Сальери» и «Царская невѣста» не были представлены мною дирекціи Императорскихъ театровъ. Что же касается до послѣдней оперы, то она, еще не будучи напечатана, была уже мною обѣщана московской русской частной оперѣ, поставившей передъ тѣмъ, по собственной иниціативѣ, моего «Садко».

= Г. Веймарнъ въ «Сынѣ Отеч.» отъ 28-го іюля приводитъ 22 отзыва нѣмецкихъ газетъ о композиторѣ Глинкѣ по случаю концерта, бывшаго въ Берлинѣ подъ управленіемъ М. Балакирева, въ день прибитія мраморной доски на домѣ, гдѣ скончался композиторъ. Лицамъ, кричащимъ о «торжествѣ нашей музыки на Западѣ» не лишне ознакомиться съ этими странными отзывами о нашемъ геніальномъ Глинкѣ.

Приведемъ самые характерные:

«Neue Preussische Zeitung». Берлинскія концертныя залы предъявляютъ требованія болѣе тонкаго угощенія (feinere Kost). Лишь только Глинка въ

основаніи своихъ произведеній беретъ не національныя мелодіи, а собственныя мысли, то онъ оказывается лишеннымъ оригинальности и правды, въ немъ замѣчаются скорѣе французскіе и итальянскіе элементы смѣшаннаго опернаго стиля старыхъ временъ, какой мы встрѣчаемъ только въ садовой и ей подобной музыкѣ. Музыкальная характеристика его героевъ очень примитивна; даже когда онъ описываетъ любовь или отчаяніе, онъ не находитъ захватывающаго настроенія.

«Die Weltam Montag». Творческая сила Глинки была незначительна, о чемъ можно судить въ особенности по воспроизведенной здѣсь музыкѣ къ «Князю Холмскому» Кукольника. Гастролирующій дирижеръ не былъ въ состояніи придти на помощь къ своему соотечественнику. Одной любви здѣсь недостаточно.

«National Zeitung». Увертюра къ «Руслану» стоитъ гораздо ниже «Камаринской» и «Аррагонской хоты». Ее скорѣе можно признать увертюрой къ балету. Сильные порывы оркестра и оживленныя движенія струнныхъ скрашиваютъ въ ней недостатокъ духовнаго содержанія.

«ReichsBoten». Большая часть произведеній Глинки вызываетъ однообразное впечатлѣніе, потому что даже его мелодика въ смыслѣ характерности творчества не обличаетъ никакой геніальности.

«Freisinnige Zeitung». Дарованіе его не выдающееся и оно не выдѣляетъ его изъ заурядности; интересъ возбуждаетъ онъ лишь тогда, когда выливаетъ національныя мелодіи въ художественную форму.

«Tägliche Rundschau». По этому поводу небезъинтересно придти къ заключенію, что ни въ первой, ни во второй половинѣ текущаго столѣтія славянское творчество не могло выработаться самостоятельно, что оно, какъ теперь, такъ и тогда, технически и интеллектуально вытягиваетъ силу для своего художественнаго развитія изъ корня западнаго музыкальнаго искусства, хотя и проявляетъ кое-какое своеобразіе».

Приписывая извѣстную долю неудачи концерта плохому исполненію, мы въ общемъ не удивляемся, что въ Германіи находятся критики не съумѣвшіе оцѣнить Глинку; стоитъ только припомнить, что нашъ извѣстный критикъ Ц. Кюи, стоящій къ тому же во главѣ нашего Музыкальнаго Общества, до сихъ поръ не можетъ раскусить Вагнера.

ПРАВИЛА УЧАСТІЯ

РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ ВЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ОТДѢЛѢ

ВСЕМІРНОЙ ВЫСТАВКИ 1900 г. въ ПАРИЖѢ.

1. Къ участію въ русскомъ художественномъ отдѣлѣ приглашаются художники, состоящіе въ россійскомъ подданствѣ.

2. На выставку принимаются оригинальныя произведенія живописи, скульптуры и гравюры.

3. Художественныя произведенія должны быть доставлены въ Императорскую Академію Художествъ не позже 15 ноября 1899 года, при карточкахъ, которыя можно получить, лично или почтою, въ Канцеляріи Императорской Академіи Художествъ.

4. Въ виду малаго количества мѣста, предоставленнаго для русскаго художественнаго отдѣла (около 70 погон. метр.), всѣ произведенія, предлагаемыя для выставки, будутъ подвергнуты разсмотрѣнію особой коммиссіи изъ членовъ Императорской Академіи Художествъ, для выбора того количества произведеній, которое представится возможнымъ помѣстить въ русскомъ художественномъ отдѣлѣ.

5. Художественныя произведенія, предназначаемыя для парижской всемірной выставки, должны быть исполнены не ранѣе 1889 года.

Вовсе не будутъ допущены:

а) Копіи, даже и такія, которыя воспроизводятъ оригиналъ въ измѣненномъ видѣ.

б) Картины, рисунки и гравюры безъ рамъ.

в) Воспроизведенія, изготовленныя механическими способами.

г) Скульптурныя произведенія изъ необожженной глины.

6. Расходы по упаковкѣ и пересылкѣ произведеній изъ Императорской Академіи Художествъ въ Парижъ на выставку и обратно до мѣста жительства авторовъ или собственниковъ произведеній производятся за счетъ казны.

7. Расходы по упаковкѣ и доставкѣ произведеній въ Императорскую Академію Художествъ относятся на счетъ присылающихъ эти произведенія, такъ же какъ и расходы по обратной отсылкѣ авторамъ непринятыхъ произведеній.

8. Расходы по доставкѣ въ Академію произведеній, принятыхъ для выставки, возмѣщаются изъ средствъ казны.

ПРАВЛЕНІЕ

„ТОВАРИЩЕСТВА ЮЖНО-РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ“

увѣдомляетъ, что **десятая** очередная выставка Т-ва откроется 1-го Октября 1899 года, и что послѣдній срокъ пріема произведеній—20 Сентября. На выставку принимаются оригинальныя художественныя произведенія, не бывшія ранѣе на выставкахъ въ г. Одессѣ, по живописи (масляными и акварельными красками), архитектурѣ, скульптурѣ, медальерному искусству, а также офорты, гравюры, мозаики, рисунки карандашемъ, перомъ и проч.

Товарищество, по примѣру прошлыхъ лѣтъ, предполагаетъ издать иллюстрированный каталогъ X выставки, и такъ какъ въ текущемъ году по случаю 10-ти лѣтняго существованія Т-ва, выставка, какъ юбилейная будетъ обширнѣе обыкновеннаго, то и каталогъ предположено издать въ болѣе полномъ объемѣ. Поэтому Правленіе покорнѣйше проситъ гг. экспонентовъ, заинтересованныхъ помѣщеніемъ ихъ произведеній въ иллюстрированномъ каталогѣ, озаботиться присылкою таковыхъ по возможности заблаговременно.

ПРАВИЛА

для пріема художественныхъ произведеній Т-ва Южно-Русскихъ Художниковъ въ г. Одессѣ.

1) Художественныя произведенія принимаются на выставку не иначе, какъ въ рамахъ и въ сопровожденіи препроводительнаго письма и карточки.

2) Въ препроводительныхъ письмахъ должно быть четко обозначено: имя, отчество и фамилія художника, точный адресъ, названіе посылаемыхъ произведеній, оцѣнка каждаго изъ нихъ для продажи и страхованія при пересылкѣ, а также выражено согласіе на репродукцію произведеній въ иллюстрированномъ каталогѣ.

Въ карточкахъ, которыя слѣдуетъ приклеивать или прикрѣплять на оборотахъ картинъ или рамъ, должны быть обозначены: имя, отчество и фамилія художника и названіе картины.

3) На крышкахъ ящиковъ, въ которыхъ присылаются произведенія, должны быть написаны начальныя буквы имени, отчества и фамиліи художника.

4) Присылка произведеній на выставку производится за счетъ гг. экспонентовъ, съ выставки же (принятыя произведенія) отсылаются гг. экспонентамъ за счетъ Товарищества.

5) Произведенія лицъ, не состоящихъ членами товарищества, подвергаются жюри и, въ случаѣ не принятія на выставку, должны быть взяты обратно въ теченіе двухъ недѣль, въ противномъ случаѣ отсылаются по указанному въ запискахъ адресу на ихъ счетъ, съ наложеніемъ платежа за пересылку.

6) Принятыя на выставку произведенія не могутъ быть сняты ранѣе окончанія выставочнаго періода безъ разрѣшенія Правленія.

7) Изъ суммъ, вырученныхъ отъ продажи произведеній, отчисляется, согласно § 14 Устава, 5% въ фондъ Товарищества.

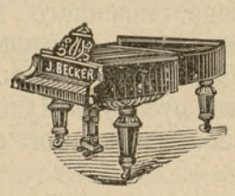
1896 1897.

Я. БЕККЕРЪ

С.-Петербургъ, у Казанскаго моста, уг. Невскаго.

ПОСТАВЩИКЪ ДВОРА:

Его Величества Императора Всероссійскаго
Его Величества Императора Австрійскаго
Его Величества Короля Шведскаго и Норвежскаго
Его Величества Короля Датскаго.



ВЫСШІЯ НАГРАДЫ:

1898 г. **Чикаго**—Дипломъ и медаль.
1894 г. **Антверпенъ**—«Grand Prix».
1896 г. **Нижн.-Новгор.**—Государств. гербъ.
1897 г. **Стокгольмъ** — Золотая медаль и Званіе Поставщика Его Величества Короля Швеціи и Норвегіи.

РОЯЛИ отъ 600 руб. ✻ **ПІАНИНО отъ 450 руб.**

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ПРЕЙСЪ-КУРАНТЪ БЕЗПЛАТНО.

Depuis le 15 octobre 1898

„LE STUDIO“

parait avec un supplément contenant la traduction intégrale du texte en français.

Bureau de Paris: Librairie Ollendorf.

28 bis, rue de Richelieu.

Дозволено цензурою. СПБ. 31-го августа 1899 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр., № 53.