

II.

(Окончаніе).

Издали можно узнать каждую картину Дегаса по оригинальной трактовкѣ натуры. Въ одномъ мѣстѣ онъ смѣло обрисовываетъ одну только голову, въ другомъ—видны лишь заднія ноги скаковой лошади; совершенно неожиданно онъ вдругъ прорѣзаетъ подмостки сцены контуромъ огромнаго контрабаса и дѣлаетъ это съ такой увѣренностью именно въ томъ мѣстѣ, гдѣ нужно, что, кажется, такъ именно и слѣдуетъ, иначе и быть не могло. Иногда онъ проводитъ горизонтъ высоко, у самаго края картины, для того, чтобы лучше показать ноги своихъ танцовщицъ, не обращая вниманія на священное предписаніе о „золотой“ серединѣ черты горизонта; какъ часто показываетъ онъ свои модели въ невозможныхъ поворотахъ и невѣроятныхъ положеніяхъ, какъ онъ влѣзаютъ въ ванну, какъ раздѣваются и одѣваются, какъ вытираются и т. п.

И все это дѣлается съ наивностью, съ какой неиспорченная молодая дѣвушка говоритъ иногда о самыхъ „скользкихъ“ вещахъ...

Или искусство Дегаса наивно, или оно такъ велико, что кажется наивнымъ.

Гордо презираетъ онъ малѣйшіе намеки на виртуозность, всякое важничанье своимъ умѣньемъ или знаніемъ. Его трактовка скромна, прилична. Просто высказываетъ онъ то, что хотѣлъ сказать, безъ всякихъ фразъ. Онъ работаетъ съ такой-же артистической сервезностью, какъ и Менцель; неутомимо рисуетъ онъ этюды съ натуры, пока не отыщетъ характерную позу. Пренебрегая ненужными деталями, постоянно упрощая, онъ даетъ намъ въ картинѣ лишь самое главное.

Ни у одного изъ новѣйшихъ художниковъ такъ не устранено повѣствовательное содержаніе, какъ у него.

Положимъ, — надо замѣтить это — онъ дѣйствуетъ часто отталкивающимъ образомъ; у него нѣтъ того состраданія, съ какимъ писалъ Рембрандтъ; наоборотъ, кажется, словно онъ презираетъ свою модель. Въ подросткѣ-дѣвчкѣ, готовящейся быть танцовщицей, онъ уже показываетъ намъ будущую кокотку. Полный холодного скептицизма, онъ беспощаденъ, неумолимъ, какъ сама природа. Основная черта его индивидуальности — гордость; все что есть въ немъ нѣжнаго онъ скрываетъ; онъ менѣе опасается цинизма, чѣмъ сентиментальности.

Изъ этого видно, какъ мало онъ лѣститъ зрителю. Но, не смотря на это, его колоссальная индивидуальность не можетъ не поработить насъ. Нравится она намъ или нѣтъ — дѣло вкуса. Какъ Вагнеръ добился того, что каждый музыкантъ долженъ былъ съ нимъ считаться, такъ и Дегасъ сталъ факторомъ, съ которымъ каждый современный художникъ, сознательно или невольно, долженъ считаться: онъ уже не можетъ его игнорировать.

Если старая французская школа недружелюбно относится къ Дегасу, то такое отношеніе вполне естественно, какъ и то отрицаніе, которое онъ встрѣтилъ у насъ среди художниковъ старѣйшаго поколѣнія.

Около 15-ти лѣтъ тому назадъ, Менцель, рассматривая богатую коллекцію импрессионистовъ у одного изъ здѣшнихъ любителей, долго и внимательно вглядывался въ картины и затѣмъ спросилъ: „вы, дѣйствительно, заплатили деньги за эти вещи?“ Это сказалъ тотъ самый Менцель, который въ дни молодости, въ своемъ „Саду принца Альбрехта“, въ пейзажѣ Шёнберга съ желѣзнодорожнымъ поѣздомъ, въ картинѣ 1848 г. „Открытие гробовъ погибшихъ“, въ „балѣ оперы“ (находящейся теперь въ гамбургской художественной галлерей), пытался разрѣшить такія-же проблемы, какъ и импрессионисты.

Изъ этого явствуетъ лишь то, что Менцель, когда задавалъ вышеупомянутый вопросъ, былъ уже вполне опредѣлившейся, законченной художественной величиной, которая не хотѣла или не могла по-двигаться впередъ по намѣченному уже позднѣе пути.

Ни одинъ человекъ не можетъ перешагнуть черезъ свою собственную тѣнь, и намъ извѣстно, какъ относился Гёте къ романтической школѣ и къ генію Клейста.

Старый Шадовъ (Schadow), бывший для своего поколѣнія тѣмъ, чѣмъ Менцель является для нашего,



В. Тропининъ.
Портретъ
К. П. Брюллова.

шестидесятъ съ лишнимъ лѣтъ тому назадъ, при появленіи книги „Фридриха“, Менцеля, писалъ въ газетѣ: „грифонажи или каракули извѣстнаго Менцеля недостойны великаго короля“. 60-же лѣтъ спустя, Менцелю такъ-же заслуженно, какъ и справедливо былъ дарованъ орденъ Чернаго орла, за прославленіе дѣяній великаго монарха, столь удивительно воплощеннаго въ этомъ самомъ произведеніи художника.

Шадовъ не могъ понять Менцеля такъ-же, какъ этотъ послѣдній не понимаетъ Дегаса, ибо у Дегаса, какъ и у Менцеля, есть нѣчто новое, что должно оставаться чуждымъ каждому предшествовавшему поколѣнію.

Всему *новому* въ искусствѣ, — по крайней мѣрѣ въ нашъ демократическій вѣкъ, — предстоитъ побѣдить два поколѣнія: старое и современное, прежде чѣмъ оно добьется признанія. *Какъ предшественники уже не могутъ, такъ современники еще не въ состояніи его понять.*

Дегасъ никогда не будетъ и не можетъ быть популяренъ. Онъ, кажется, умышленно пренебрегаетъ успѣхомъ среди невѣжественной толпы. Онъ работаетъ только для немногихъ знатоковъ-любителей, презирая заурядные вкусы толпы. Это гордый отшельникъ, ревнивый эгоистъ, не ради успѣха, но ради своего искусства.

Возможно, что Manet обладаетъ бѣльшимъ темпераментомъ, но изъ всѣхъ современныхъ художниковъ ни одинъ не одаренъ, какъ Дегасъ, настолько, чтобы вести искусство по проложенному Manet пути еще дальше, вести къ цѣли cadaго искусства: *къ стилю.*

Максъ Либерманъ.



К. Брюловъ
(1799—1852 г.).
Портретъ.

Художники и критика.

Нашимъ художникамъ недостаетъ самобытности, воли и своеобразнаго умѣнья.

Никто изъ насъ не имѣетъ своего собственнаго взгляда на вещи, никто не пытается по-своему изобразить предметы, всюду сонливое преклоненіе обыденности, тому непрочувствованному искусству, которое имѣетъ милую внѣшность, но въ которомъ нѣтъ ничего внутренне-необходимаго, ничего такого, что-бы слѣдовало непобѣдимымъ законамъ духовнаго развитія.

Помочь могутъ только сильныя произведенія глубокихъ и рѣшительныхъ натуръ; они возбуждаютъ сочувствіе или враждебность, во всякомъ случаѣ они несомнѣнно реагируютъ на вкусъ публики.

Въ этомъ-то и нуждается наше искусство. У публики есть скрытое художественное чутье, но его нужно пробудить и проявить. У художниковъ много силы, но они не дерзаютъ ея выказать, и она остается подъ спудомъ. Все продолжаетъ идти нерѣшительно, по рутинѣ. Необходимо, чтобы произошло какое-нибудь рѣзкое, необыкновенное событіе, мимо котораго нельзя-бы было пройти, не выяснивъ своего отношенія къ нему.

Для этого не надо даже великихъ художниковъ и великаго искусства. Оно должно быть только новымъ, особеннымъ, не тѣмъ, къ которому привыкли. Оно должно рѣзко ударять по всему обыденному, дразнить и привлекать. Всѣ находятся въ спячкѣ и придерживаются старыхъ привычекъ: всѣмъ нравится то, что они сотню разъ видѣли, а то, что выходитъ изъ обычныхъ рамокъ, они порицаютъ. Все хотъ сколько-нибудь своеобразное оскорбляетъ публику. Итакъ, надо, чтобы прошумѣло такое произведеніе, которое имѣло-бы своеобразную красоту и необычную внѣшность, которое-бы вызвало каждаго на возраженіе, на самонаблюденіе, и, такимъ образомъ, выяснило-бы каждому его собственный вкусъ.



К. Брюлловъ.
(1799—1852 г.).
Портретъ.

Не знаю, ясно-ли я выражаюсь. Я хочу сказать, что бѣдственное положеніе нашего искусства происходитъ оттого, что не достаетъ индивидуальнаго начала во вкусѣ публики и въ произведеніяхъ художниковъ. Оно могло-бы пробудиться при помощи



К. Брюловъ.
(1799—1852 г.).
Портретъ.

какого-нибудь рѣзкаго художественнаго явленія, напр., при помощи радикальной выставки французскихъ импрессионистовъ что-ли, гдѣ явно извращены всѣ обычные понятія. Я вовсе не намѣренъ заниматься пропагандой импрессионизма, но мнѣ хотѣлось-бы вывести людей изъ спячки, возмутить ихъ, потому что лучше ненависть, чѣмъ эта

гнуемая неспособность ко всякому художественному воспріятію. Вначалѣ только-бы и раздавались возгласы: „позорно, ужасно, безумно!“ — въ то время какъ энтузіасты восклицали-бы съ радостью: „великолѣпно, божественно, удивительно!“ Каждый старался бы убѣдить другого и каждый долженъ былъ-бы формулировать свой вкусъ.

Выставки произведеній съ ярко-индивидуальнымъ характеромъ кажутся мнѣ единственнымъ средствомъ, которое могло-бы хотѣ нѣсколько облагородить непритязательные вкусы нашихъ „цѣнителей“, а художникамъ придать больше смѣлости. Въ настоящее время нѣтъ недостатка въ подобныхъ произведеніяхъ. Никогда еще въ европейскомъ искусствѣ художники не заботились такъ о томъ, чтобы быть не такими, какъ другіе, быть самими собой.

Натурализмъ, plein-air, импрессионизмъ, много есть названій для однородныхъ вещей, одного и того-же понятія, для бурнаго стремленія высказаться особымъ языкомъ и сказать новое о новомъ. Это стремленіе во что-бы-то ни стало къ личному, къ субъективному великая черта нашего времени.

Вездѣ самостоятельность выступаетъ въ походѣ противъ традицій. Въ Лондонѣ есть „New gallery“, въ Парижѣ „Champ de Mars“ и въ Мюнхенѣ „Secession“, и даже берлинцы, которые въ искусствѣ должны быть всегда послѣдними, въ настоящее время имѣютъ также своихъ сецессионистовъ. Еще сомнительно, будетъ-ли отъ этого польза въ развитіи искусства и много-ли отъ этого останется. Но нѣтъ сомнѣнія, что это освобождаетъ художника отъ поклоненія иностраннымъ образцамъ и дѣлаетъ его самостоятельнымъ. Нѣтъ сомнѣнія, что именно въ этомъ-то мы и нуждаемся.

Для меня составляетъ загадку, какъ это наше австрійское официальное Общество Художниковъ не хочетъ этого понять. Оно само должно вѣдѣ чувствовать, что дальше такъ продолжаться дѣло не можетъ. Оно должно сознавать, что когда никто ничего не покупаетъ, никто ничего не понимаетъ и никто ничего не любитъ, то черезъ 50 лѣтъ у насъ не будетъ вообще никакого искусства и никакихъ художниковъ. Оно должно чувствовать, что только рѣшительная и неумолимая индивидуальность можетъ помочь въ этомъ. Зачѣмъ же оно такъ презрительно и насмѣшливо относится ко всему тому, что не слѣдуетъ старымъ шаблонамъ?

Я не имѣю ввиду обвинять главныхъ представителей этого Общества. Я не сомнѣваюсь, что у нихъ очень хорошія намѣренія. Но дѣятельность ихъ производитъ на меня впечатлѣніе, какъ будто они намѣренно хотятъ задержать развитіе публики и до тѣхъ поръ притѣснятъ каждый сильный талантъ, пока онъ не сбѣжитъ въ Мюнхенъ



П. Соколовъ.
(† Окт. 1899 г.)
Тетеревъ.



П. Соколовъ.
(† Окт. 1899 г.).
Пейзажъ.

или Парижъ, или пока онъ не отречется отъ своихъ собственныхъ воззрѣній и погрузится въ рутину обыденнаго ремесла.

Австрійскому искусству, какъ и всякому другому, необходимы индивидуальныя произведенія для того, чтобы пробудить интересъ профановъ и развитъ ихъ вкусъ. Художники должны-бы всѣми силами поощрять индивидуальность, даже немного преувеличенную (впослѣдствіи все бы это сравнялось), и если не хватаетъ собственныхъ силъ, приглашать чужія. Но наше Художественное Общество преслѣдуетъ всякую индивидуальность и боязливо замыкается отъ иностраннаго искусства.

Нѣсколько человѣкъ, которые могли-бы у насъ сказать что-либо свое, которые стремятся быть современными,—а такихъ немного и они довольно боязливы и осторожны,—находятся у Общества въ подозрѣніи. Ихъ не принимаютъ на выставки или помѣщаютъ плохо, между устарѣвшими, темными „машинами“, гдѣ, конечно, они кажутся грубыми и рѣзкими. Ихъ лишаютъ права участія въ выборахъ. Не пренебрегаютъ никакими средствами, чтобы отравить имъ существованіе.

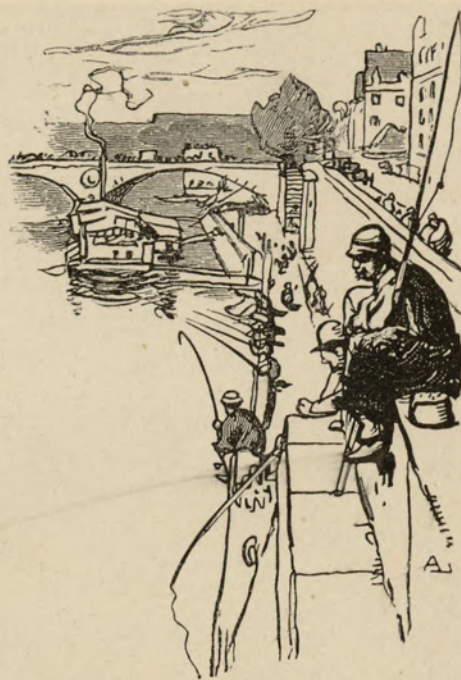
Съ иностранными художниками поступаютъ не лучше. Скольکو колебаній было передъ тѣмъ, чтобы показать намъ Уде и Штука. Еще долго не познакомятъ насъ съ Тóма и съ Клингеромъ. Скольکو времени будутъ еще медлить, прежде чѣмъ привезти намъ Рафаэлли, Клода Монэ, бенара, Пювисъ де Шаванна, Казэна, Лагарда, Форрэна, Болъдини, Уистлера и Цорна.

Я намеренно называю только самые первостепенные имена европейских художников, которые вездѣ извѣстны, но неизвѣстны у насъ въ Вѣнѣ.

Я знаю, какъ защищается Художественное Общество. Оно говоритъ: „конечно, это все выдающіеся художники и, конечно, жалъ, что ихъ могучаго и своеобразнаго искусства нельзя здѣсь показать, но наша вѣнская публика настолько лишена всякаго художественнаго образованія, что появленіе выше-названныхъ иностранныхъ художниковъ произвело бы только грандіозный скандалъ“. Но вѣдь это заколдованный кругъ: индивидуальнаго не смѣютъ проявлять, потому что толпа къ этому не подготовлена, а толпа не можетъ развиться, такъ какъ нѣтъ сильной индивидуальности.

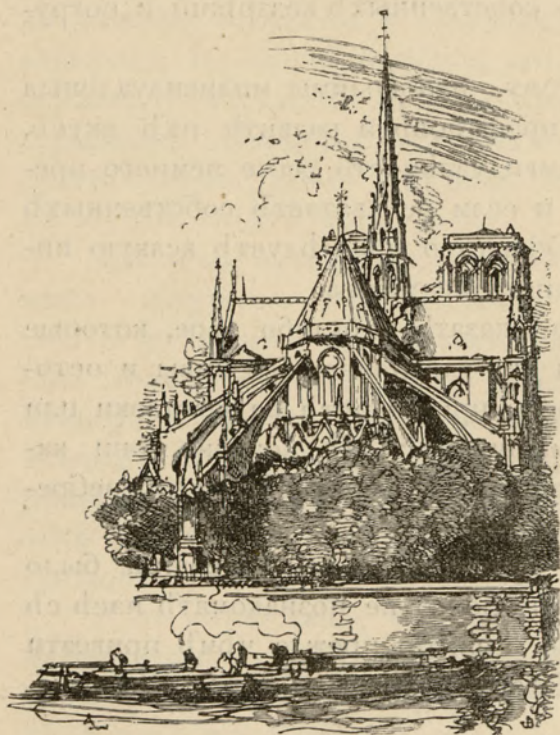
Мнѣ кажется, положеніе дѣла настолько плачевно, любовь и пониманіе искусства настолько незначительны, что надо идти на рискъ. Можетъ быть, намъ и необходимъ скандалъ, рѣзкое и сильное несогласіе во мнѣніяхъ, которое возбуждается обыкновенно сильными индивидуальными натурами. Можетъ быть, это возбужденіе ненависти къ непривычному и новому только и можетъ насъ исцѣлить.

Наше Художественное Общество, которое призвано поощрять художниковъ, — ихъ худшій врагъ, потому что оно оставляетъ толпу необразованной, вѣнѣ всякаго интереса къ искусству и безъ всякаго обновленія вкуса, а художникамъ запрещаетъ всякое проявленіе индивидуальности.



А. Лепэръ.
Иллюстрація
(гравюра).

А. Лепэръ.
Иллюстрація
(гравюра).



II.

Правительство у насъ пренебрегаетъ образованіемъ публики. Академіи недостаетъ учителей, которые бы направили пылкій инстинктъ художника на вѣрный путь. Художники же сами ничего не дѣлаютъ, а только резонируютъ за кружкой пива, жалуясь на плохія времена.

Но это еще не самое худшее. Можно еще было-бы надѣяться и утѣшаться лучшимъ будущимъ, если-бы по крайней мѣрѣ принимались во вниманіе порицанія, предостереженія и совѣты. Не пришлось бы отчаяваться, если-бы по крайней мѣрѣ была критика.

Но у насъ въ Вѣнѣ нѣтъ художественной критики. Едва-ли иностранецъ повѣритъ этому, но все это можно доказать массою примѣровъ. Обойдите только художниковъ и спросите ихъ, кто изъ нихъ получилъ помощь и совѣтъ отъ



St. John's
23 Sep 99

критики, выслушаетесь тутъ много болѣе сильныхъ и рѣзкихъ выраженій, чѣмъ бы я себѣ позволилъ, такъ какъ я вообще избѣгаю всякихъ личностей и только пытаюсь улучшить положеніе дѣла, насколько это возможно.

Я не затрагиваю болѣе вопроса о подкупности критики. Конечно, не хорошо, если критикъ продаетъ свое мнѣніе за сигары или за наличныя денѣги, но это ничего не доказываетъ противъ серьезной и честной критики, рядомъ съ которой вездѣ существуютъ взяточники.

Я хочу сказать нѣсколько словъ только о честной критикѣ, которая честно мыслитъ, относится къ дѣлу серьезно, но, несмотря на это, все-таки не достигаетъ своей цѣли. Мнѣ хочется вы-

яснить, что мѣшаетъ нашей критикѣ, вредитъ ея успѣху, и какъ помочь дѣлу.

Что же долженъ требовать художникъ отъ критика?

Предположимъ, что у меня есть пріятель, который занимается живописью. Его новая картина окончена, и онъ приглашаетъ меня посмотреть ее. Я долженъ высказать свое мнѣніе. Прихожу и смотрю.

Онъ нарисовалъ кельнера изъ нашего кафе. Не могу не признаться, что мнѣ больше нравятся жеманныя маркизы Ватто, розовое тѣло излюбленныхъ пастушекъ буше и стыдливая, нѣжная буржуазность Грѣза. Я очень люблю рококо. Что для меня эта будничная жизнь въ искусствѣ? Я требую отъ нея того, чего именно въ ней нѣтъ. Я хочу чего-то нѣжнаго и тонкаго, что ласкало бы нервы. Ничего подобнаго не можетъ мнѣ дать кельнеръ моего друга. Положительно, эта картина не по моему вкусу. Я не могу ея хвалить. Мнѣ остается только сожалѣть, что я ничего не получаю отъ его таланта, который, будучи лучше направленъ, могъ бы доставить мнѣ нѣкоторое удовольствіе. Я не хочу кельнера. Мнѣ надо маркизъ. Ухожу я недовольный, а мой другъ твердо рѣшаетъ никогда мнѣ больше не показывать своихъ картинъ.

Ясно: если онъ приглашаетъ меня и спрашиваетъ мое мнѣніе, то онъ ждетъ отъ меня не разсужденій о стилѣ рококо и о требованіяхъ



А. Лепэръ.
Иллюстрація
(гравюра).



А. Лепэръ.
Иллюстрація
(гравюра).



А. Лепэръ.
Иллюстрація
(гравюра).

моего личного вкуса, а лишь откровеннаго мнѣнія о томъ, насколько удачно онъ осуществилъ свой замыселъ. Онъ вовсе и не спрашиваетъ, можно-ли рисовать кельнеровъ, или нѣтъ. Для него это вопросъ рѣшенный, и до моего личного вкуса ему нѣтъ дѣла. Онъ спрашиваетъ только, сбумблѣ-ли онъ выразить въ своей картинѣ то, что хотѣлъ. Онъ осмѣиваетъ меня съ моими маркизами. Если я не могу примириться съ его кельнеромъ, то мнѣ лучше молчать. Желать иное, чѣмъ то, чего желаетъ художникъ, не есть критическій приѣмъ.

Но именно таковъ приѣмъ нашей критики. Каждый изъ критиковъ имѣетъ свою

„маркизу“, кельнера же никто не признаетъ.

Это похоже на то, какъ если-бы тому, кто спрашиваетъ у меня дорогу на вокзалъ сѣверной дороги, я отвѣтилъ: „побъжайте на югъ, тамъ гораздо красивѣе мѣстность!“

Художникъ долженъ требовать отъ критика, чтобы тотъ забылъ о своихъ маркизахъ, занялся бы его кельнеромъ. Иначе выйдетъ просто пустая болтовня, которая въ концѣ концовъ ни къ чему не приведетъ. Чего хочетъ художникъ, это его личное дѣло,

но въ состоянii-ли онъ исполнить задуманное и какими средствами этого достигъ, — вотъ чему должна научить критика.

Критикъ долженъ быть учителемъ, такимъ, какъ я его изобразилъ: онъ долженъ проникнуть въ натуру ученика, думать его мыслями и ясно сознать его силы. Тогда только, когда онъ понимаетъ отдѣльно каждаго, пусть позаботится объ общемъ, заключая по разнымъ признакамъ о достоинствахъ и недостаткахъ каждаго. Критики, конечно, должны отказаться отъ многого, чѣмъ они теперь преисполнены, и приобрести то, чего имъ недостаетъ. Они должны быть немного психологами, которые, познавая себя, умѣютъ проникать въ чужую душу, а также быть болѣе знакомыми съ техникою, для того, чтобы быть въ состоянii учить каждаго сообразно съ его приѣмами; они должны прислушиваться къ другимъ искусствамъ и наукамъ, чтобы уловить каждое новое проявленiе чловѣческаго духа. И они должны быть немножко менѣе историками,

Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.



Ф. Малявингъ.
Рисунокъ.

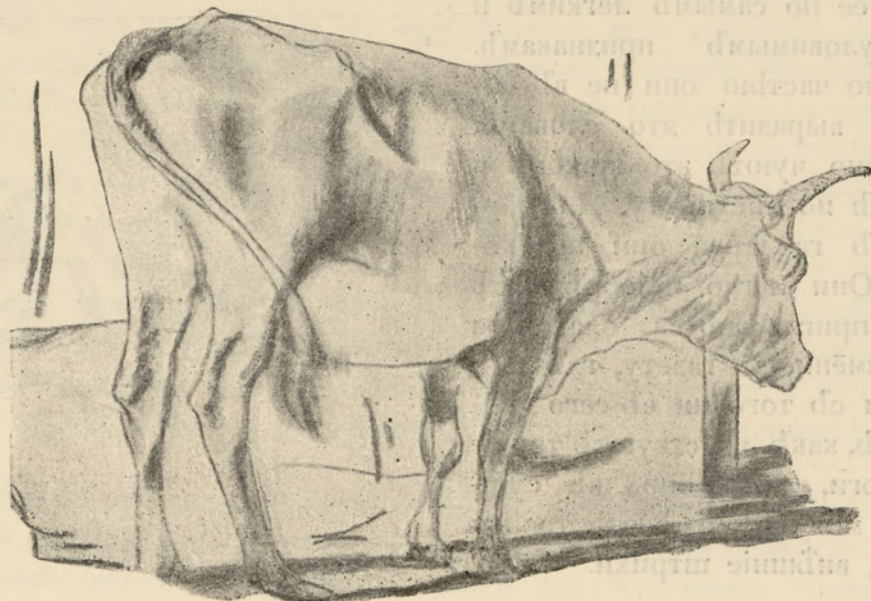


погруженными въ прошлое, нѣсколь-ко менѣе знатока-ми антикварныхъ методовъ и не носитъся съ готовой и неизмѣнной эстетикой.

Наша критика знаетъ массу вещей. Въ этомъ отноше- нии у насъ все еще лучше, чѣмъ за-границей. Одинъ извѣстный берлинскій изда- тель сказалъ мнѣ однажды: „всегда вѣдѣ находится родственникъ или сирота, о которомъ надо заботиться.

Если они никуда не годятся, то ихъ дѣлаютъ театральными рецензентами, а если они и къ этому слишкомъ неспособны, то имъ поручаютъ съ божьей помощью писать о живописи и тому подобныхъ вещахъ“. Такъ далеко мы еще не зашли. Наши критики серьезно и порядочно образованы, только, къ сожалѣнiю, это образованiе фальшивое и одностороннее. Они образованы исторически, антикварно и эстетически, но съ дѣй- ствительной критикой они не знакомы, потому и влiянiе ихъ такъ ничтожно.

Считаютъ за хорошую находку пригласить въ критики человека, который много читалъ и обладаетъ глубокими познаниями въ исторiи живописи. Онъ знаетъ всѣ имена съ датами рожде- нiя и смерти, пере- чень художествен- ныхъ произведе- нiй и длинную судьбу каждо- го изъ нихъ, какъ оно было нарисо- вано для такого-то принца, во время войны потеряно, наконецъ опять найдено у старѣв- щика, какъ уче- ный X. призналъ его и черезъ гра-



Ф. Малявингъ.
Рисунокъ.

Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.



фа У. помѣстилъ въ галереѣ Z. Такой критикъ представляетъ собой ходячій лексиконъ всѣхъ датъ, какія только нужны, и всегда имѣетъ опредѣленный отвѣтъ на вопросъ о томъ, какая Мадонна Голбейна, Дрезденская или Ульмская — оригиналь, и какая — повтореніе. Что было вчера и третьяго дня — онъ знаетъ прекрасно, но онъ никогда не утруждаетъ себя по сегодняшнему дню угадать завтрашній. Его дѣло собирать и систематизировать установленные факты, но угадывать и вызывать еще неопредѣлившіяся стремленія — онъ не въ состояніи. Онъ былъ гдѣ-нибудь доцентомъ и, благодаря своему положенію, приглашается сотрудничать въ газетѣ. И вотъ неожиданно долженъ онъ руководить безпокойными стремленіями молодежи новой школы, о которой онъ едва слышалъ, но тому, кто написалъ книгу объ Альбрехтѣ Дюрерѣ, по общему мнѣнію, ничего не стоитъ разобраться въ новѣйшихъ теченіяхъ. При этомъ только забываютъ, что одно — это описывать жизнь Гёте и развитіе его творчества, а другое — при его жизни

помогать ему перейти отъ Геца къ Тассо!

Другіе критики бываютъ знаатоками въ другомъ родѣ. У нихъ есть особенный талантъ изучить манеру каждаго художника и отличать ее по самымъ легкимъ и едва уловимымъ признакамъ. болъшею частью они не въ состояніи выразить это словами, они точно чуютъ это нюхомъ и слышатъ по инстинкту. Для картинныхъ галерей они необходимы. Они легко приобрѣтаютъ имя и приглашаются, благодаря этому имени, въ газету, гдѣ имъ надо ни съ того ни съ сего дѣйствовать, какъ дѣйствуютъ тонкіе психологи, хотя они, въ сущности, могутъ отмѣчать только грубые, внѣшніе штрихи.



Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.



Ж. Казень.
Улица.

Еще чаще это просто дилетанты или художники-неудачники. Они Рафаэли, но, къ сожалѣнію, безъ рукъ. Они все хотѣли бы сдѣлать, но только ничего не могутъ. Они чувствуютъ искусство какъ художники, но они лишены дара работать; имъ не удастся, или они никогда не отваживаются, приняться за дѣло. Такимъ образомъ, они рисуютъ въ своихъ мечтахъ, лепятъ и создаютъ готовый идеалъ, который они страстно любятъ, но, конечно, не могутъ доказать. Ясно, что они не могутъ быть лучшими критиками. Такъ какъ они сами ничего не могутъ создать, то менѣе всего благосклонны къ удачнику, который можетъ создать то, чего они не желаютъ. Если же художникъ воплощаетъ то, чего они не любятъ, то гнѣву ихъ не имѣется предѣловъ. У нихъ у всѣхъ есть односторонность художника, но только съ болѣе сильнымъ оттѣнкомъ раздраженія и нетерпимости. Они не могутъ оцѣнить произведеніе художника сообразно съ его замысломъ, они не проникаютъ въ его душу, они прислушиваются всегда къ своему безпокойному голосу зависти и не признаютъ кромѣ этого никакихъ законовъ.

Отъ такихъ критиковъ художникъ получаетъ только непріятности, и они не могутъ ни научить художника, ни поощрить. Для этого такіе критики должны обладать тѣмъ, чего у нихъ нѣтъ: думать мыслями художника, жить его чувствами, преиспол-

няться его замыслами, и только тогда давать ему толковые совѣты. Конечно, на этомъ критику не слѣдуетъ останавливаться, и вполне понявъ стремленія художника и изучивъ его силы, онъ долженъ опредѣлить его мѣсто рядомъ съ другими, сопоставить съ потребностями даннаго общества, и отмѣтить, насколько данный художникъ, въ сравненіи со своими товарищами, затрагиваетъ неясные, бродящіе запросы своего поколѣнія. Въ такомъ случаѣ его критика изъ индивидуально-педагогической сдѣлается социальнo-про- роческой.

Я очень просто представляю себѣ приемы такой критики. Гдѣ-нибудь устраивается выставка пяти, десяти, ста художниковъ. Критика разсматриваетъ картины и ищетъ, что каждая изъ нихъ хочетъ сказать. Собственныхъ желаній она не должна принимать во вниманіе. Она не спрашиваетъ, нравится-ли это ей, но соотвѣтствуетъ-ли данное произведеніе характеру художника и годится-ли для выраженія его природы: она должна даже порицать то, что ей нравится, если это исходитъ не непосредственно изъ темперамента художника, а повѣяло со стороны. Она разсматриваетъ: чего хочетъ художникъ, что уже есть у него и чего ему недостаетъ, чтобы высказаться вполне. Такимъ образомъ, она находитъ критерій въ соотвѣтствіи замысла съ выполненіемъ. Тогда только начинается оцѣнка са- мого замысла и его соотвѣтствія духу вре- мени.

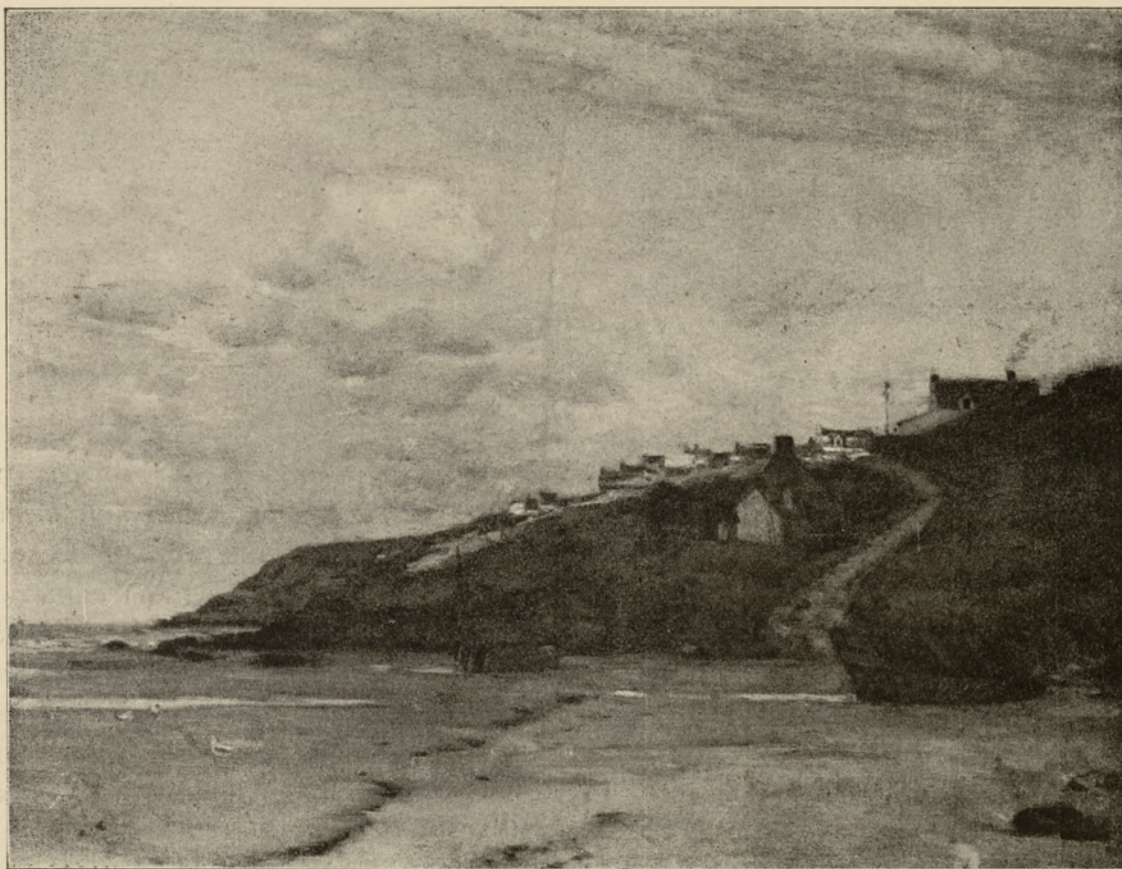
Въ другихъ искус- ствахъ и въ области науки ищутъ указаній на то, куда стремится духъ эпохи и какъ бу- детъ развиваться ху- дожественный вкусъ. Кто служитъ такимъ образомъ развитію, тотъ, хотя бы и об- ладалъ небольшими способностями, помо- гаетъ искусству боль- ше, чѣмъ тотъ, кто съ большимъ мастер- ствомъ задерживаетъ его развитіе.

Подобнаго крити- ка не легко найти. Ему необходима такая тонкость воспріимчи- вости, какая бываетъ очень рѣдко.

Но надо измѣнить не только духъ, но и форму критики. Пресса



Ж. Казень.
Вечеръ.



должна не только разумно рассуждать объ искусствѣ, она должна прежде всего больше имѣ интересоваться. Для этого не нужно особой тонкости, достаточно и доброй воли. Въ газетахъ безпрестанно говорится о всякихъ глупостяхъ, которыя никого не интересуютъ, только искусству удѣляютъ нѣсколько скудныхъ, случайныхъ фразъ. Къ театру я отношусь съ энтузіазмомъ, но если сравнить, сколько мѣста пресса удѣляетъ театру и сколько искусству, то нельзя не признать, что здѣсь нѣтъ никакого соответствія. О художникахъ весь годъ ничего не говорятъ, а когда наступаетъ время выставки, два или три фелетона должны исчерпать все содержаніе ихъ долгой и удивительной работы. Эта привычка говорить о художникахъ главнымъ образомъ только во время выставки, и притомъ о всѣхъ сразу, недостойна.

Вотъ висятъ отъ 200 до 300 картинъ. Въ благопріятномъ случаѣ въ распоряженіи критика всего 8—10 столбцовъ, большая часть которыхъ, конечно, отдается извѣстнымъ именамъ, менѣе всего въ этомъ нуждающимся, а также „гвоздямъ“ выставки, которыми восхищаются любопытные. Молодежь, которая пробивается, ищетъ совѣта и помощи, спокойная работа которой еще боязливо медлитъ, одѣляется нѣсколькими жалкими строками въ концѣ фелетона, гдѣ печатается перечень картинъ кое-какъ, безъ всякой системы, что только затрудняетъ и сердитъ читателя.

Германъ Баръ.

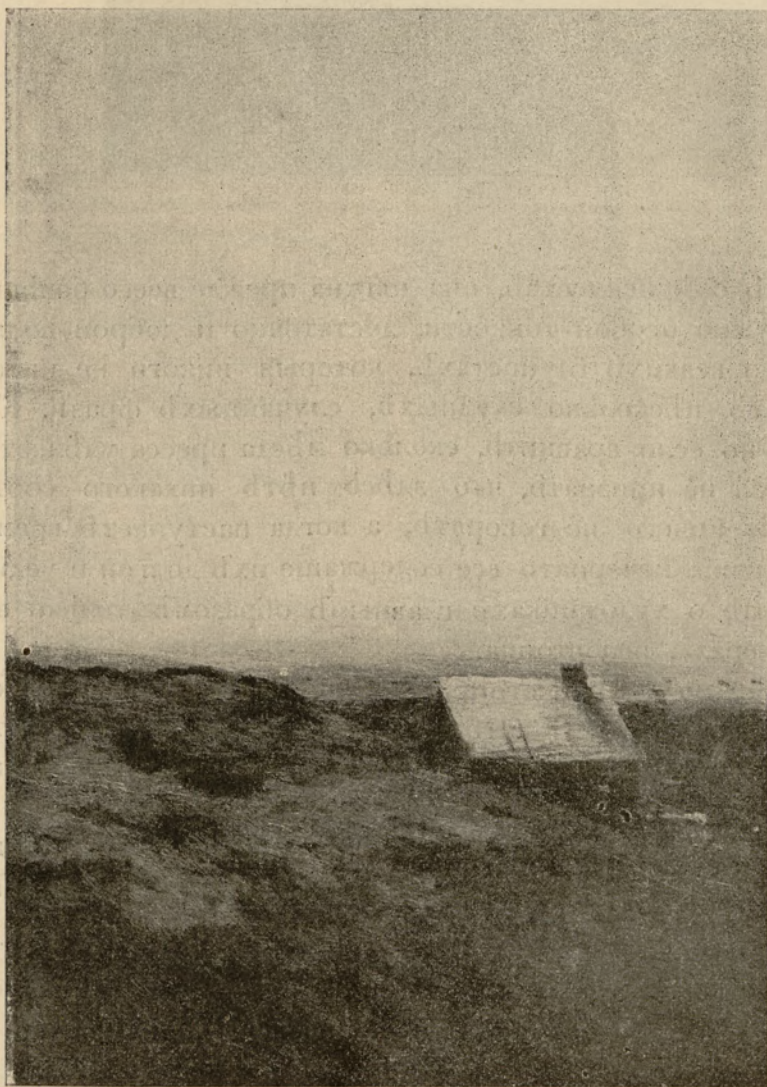
Тёрнеръ.

Невозможно искусственно привить дарованіе, но можно содѣйствовать развитію его, разѣ оно уже имѣется, и къ этому, въ сущности, сводятся всѣ наши попеченія о молодомъ поколѣніи художниковъ, всѣ заботы о правильной постановкѣ художественнаго образованія и обученія. Всѣмъ слишкомъ дорого и важно, чтобы скрытыя часто

для самихъ обладателей силы могли проявиться, развиться и наконецъ подарить человѣчеству тѣми свѣтлыми откровеніями красоты, которыхъ оно такъ жаждетъ, какъ единственно способныхъ утѣшить его среди безцѣльнаго блужданія и суетной мелочности жизни. Въ этомъ отношеніи весьма важна и *поучительна* была выставка Тёрнера, устроенная прошлой весной въ Лондонѣ, такъ какъ на ней красовались, на всеобщую радость, произведенія одного изъ гениальнѣйшихъ художниковъ міра, а посредствомъ систематичнаго и толковаго выбора работъ изъ всѣхъ періодовъ его дѣятельности были какъ-бы указаны пути, по которымъ всякій чувствующій въ себѣ Аполлона, но не вѣдающій, какъ „выговорить“ ему его, долженъ-бы идти, чтобы достигнуть своей цѣли.

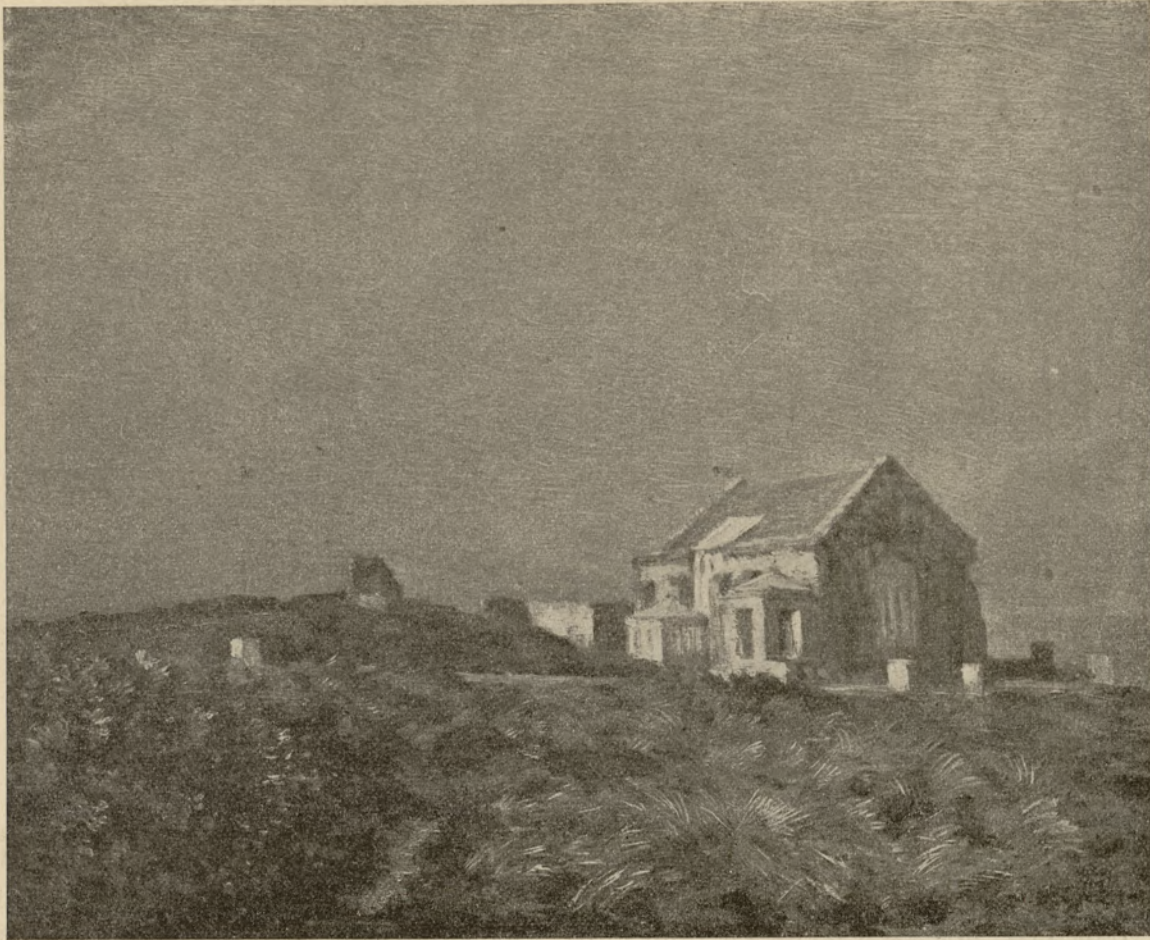
Никто не заподозрилъ-бы въ первыхъ опытахъ Тёрнера, что имѣетъ передъ собой работы не случайныя, а разумно приготовительныя для какихъ-то сверх-

Ж. Казень.
Лунная ночь.





Portrait of Marschall
A. Bonet
1877

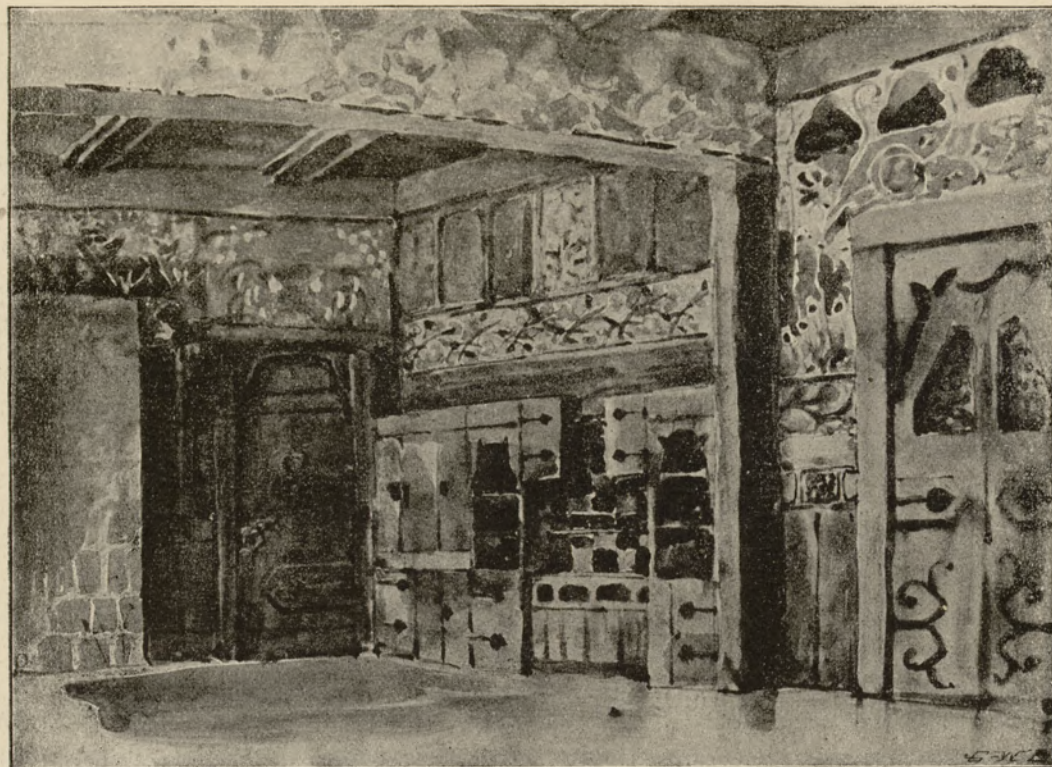


Ж. Казень.
Пейзажъ.

человѣческихъ созданій, для какихъ-то экстазовъ, неопикуемыхъ и неподражаемыхъ. Зародышъ геніальности Тёрнера сразу нашёлъ вѣрное направление своему росту и развился затѣмъ спокойно, осторожно, безъ преждевременныхъ порывовъ.

Болѣе всего въ немъ поражаетъ насъ полное равнодушіе къ плагиату, такъ сильно мучающее наше поколѣніе съ тѣхъ поръ, какъ тысячи музеевъ и миллионы фотографій и изданій дѣлаютъ его съ каждымъ днемъ неизбежно, и съ тѣхъ поръ, что именно вслѣдствіе общедоступности всего этого плагиатъ невозможно скрыть, ни отъ себя, ни отъ другихъ. Тёрнеру, какъ многимъ другимъ геніямъ (напр., Микель Анжело, Рафаэлю), это было совершенно безразлично; сознавая громадную свою силу, онъ не боялся „переселяться“ въ другія личности, жить ихъ жизнью, думать ихъ думами и даже работать средствами, добытыми ими. Это ему было до такой степени все равно, что, по завѣщанію своему, онъ попросилъ повѣсить свою Дидону въ музеѣ на вѣчныя времена рядомъ съ картиной Клода, хотя несомнѣнно, что вещь его поддѣлка подъ ту, правда, геніальная и превосходящая даже оригиналъ. Такъ и въ ранней молодости онъ не стѣснялся работать, какъ всѣ, какъ работали его учителя и сверстники; его Оксфордскій мостъ можно-бы приписать любому прошловѣковому перспективисту, его видъ въ Шрусбѣри — совершенный Гюберъ-Роберъ, его раннія марины — иногда просто поддѣлки подъ Гойена, бакгейзена, Велде или даже Ж. Верне. Время школы онъ употребилъ дѣйствительно на школу, щадя себя для будущаго, дѣплясь за старшихъ, какъ-бы высасывая ихъ силы, дабы претворить ихъ въ себя.

А. Головинъ и
Е. Полънова.
Русская
столовая.



Но не въ одномъ подражаніи, не въ одномъ изученіи прежнихъ и современныхъ ему мастеровъ и на присвоеніи того хорошаго, что было въ ихъ манерахъ, прошли юные годы его, но — и главнымъ образомъ — на строгомъ, систематическомъ изученіи природы. Десятками тысячъ насчитываются его этюды, и тѣ, которые относятся къ первому періоду, поражаютъ именно какимъ-то педантизмомъ, доведеннымъ, на нашъ взглядъ, до крайности, до чего-то мучительнаго. Травы, деревья, скалы, горы, здания изучены до мельчайшихъ подробностей; иной этюдъ перваго плана видимо писанъ цѣ-

лый мѣсяцъ, иной готическій соборъ скопированъ съ такими архитектурными деталями, которыя, мнѣ кажется, не передала-бы фотографія; и все это сдѣлано разумно и остроумно, какъ у Дюрера, безъ шика, безъ „отсебятины“, съ невѣроятной легкостью и гибкостью карандаша и кисти. Тёрнеръ дѣлалъ запасы опыта для будущаго творчества, и когда онъ почувствовалъ въ себѣ, что этотъ запасъ сталъ неисчерпаемымъ, когда онъ такъ набилъ себѣ руку, что она почти машинально и съ механической точностью передавала все, на чемъ останавливался глазъ или что зарождалось въ его головѣ, тогда лишь принялся онъ высвободиться отъ постороннихъ вліяній, отъ школьнаго копированія другихъ и природы и про-

Е. Полънова.
Мотивъ
для рѣзбы.

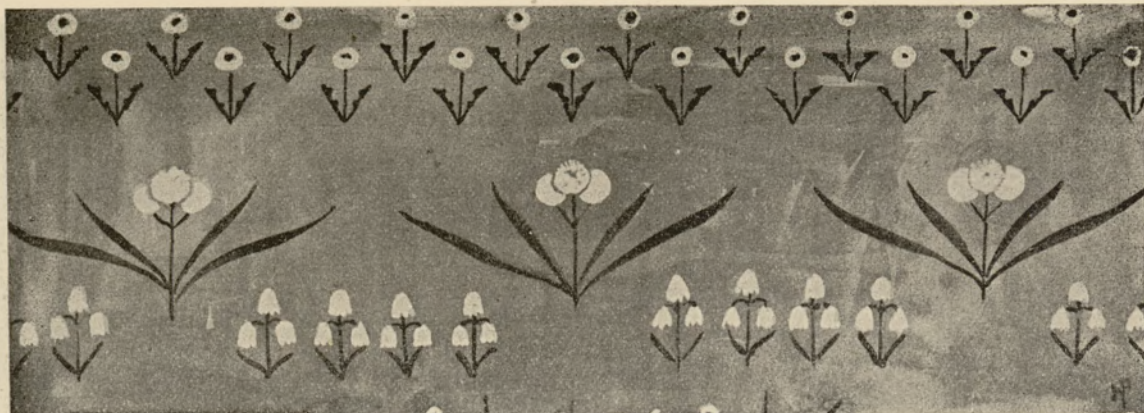




А. Головинъ и
Е. Подънова.
Русская
столовая.

бовать свои собственные силы. Первые шаги въ этомъ направленіи уже прекрасны, но нерѣшительны, несмѣлы, и этотъ типъ живописи Тёрнера, самый доступный и легкій, въ послѣдствіи породилъ цѣлую громадную школу, послѣдними представителями которой мы можемъ еще считать Андрея Ахенбаха и Изабэ, а отчасти также современныхъ Шотландцевъ.

На выставкѣ этотъ періодъ былъ, между прочимъ, представленъ двумя видами замка Килъгарранъ: одинъ совершенно „тицианескѣ“, какъ-бы закопченный, темно-коричневый съ темно-краснымъ, понятый по-Вальтеръ-Скотовски, напыщенно-угрюмо, съ подчеркнутой романтической ноткой, другой—съ проблескомъ чего-то ужъ чисто Тёрнеровскаго, серебристаго, свободнаго и весело-прекраснаго. Прослѣдите весь послѣдующій трудъ Тёрнера и вы поразитесь, что онъ прошелъ путь Тициана и Рембранта наоборотъ, т. е. онъ началъ съ темнаго, мрачнаго, тяжелаго и кончилъ радостнымъ, ликующимъ, свѣтлымъ, и только уже самыя послѣднія его вещи, писанныя за годъ, за два до смерти, когда талантъ въ семидесяти-лѣтнемъ старцѣ видимо сталъ слабѣть, онъ какъ будто вернулся къ тому, чѣмъ началъ. Замѣчательно, однако, что эти послѣднія, старческія вещи не хуже тѣхъ первыхъ!



Въ этотъ-же пер-
тельности написано
чудесныхъ маринъ, съ
волнами, по которымъ
лодки, переполненные
надутыми парусами,
сутся и вьются гро-
Что можетъ быть скуч-
ныхъ лучшихъ, хотя-
тя-бы Изабэ? Прївв-
мы судовъ, неизбъж-



вый періодъ его дѣя-
имъ большинство тѣхъ
разбушевавшимися
скачутъ и танцуютъ
людьми, корабли съ
надъ которыми не-
зовья темныя тучи.
нѣе маринъ и даже са-
бы голландскихъ, хо-
шіяся и научныя фор-
ное выписываніе сна-

стей, однообразіе обстановки — все это дѣлаетъ то, что можно, пожалуй, насладиться одной, двумя картинами, но невозможно не зѣвать и не впадать въ тоску при видѣ многихъ. Въ чемъ-же секретъ Тёрнера, что его марины всегда интересны, и тогда, когда онѣ фантастичны, невѣроятны, а слѣдовательно не имѣютъ ничего общаго съ обыкновенными маринами, и даже тогда, когда, какъ въ той картинѣ „Голландскій флотъ“, на выставкѣ, все передано съ простой правдой, прямо съ природы, съ совершенно точными кораблями и кордажами на нихъ, среди совершенно обыкновеннаго морского пейзажа? Въ томъ, мнѣ кажется, что Тёрнеръ любилъ море и корабли не такъ, какъ всѣ, даже моряки, но съ примѣсью какой-то чувственности и страсти, вслѣдствіе чего онѣ во всемъ могъ отыскать внутренній смыслъ и жизнь, и умѣлъ безподобно передать это все: и клубящіяся, нарастающія другъ на друга, пухнушія и разрывающіяся облака, и громоздящіяся, несущіяся и разсыпающіяся волны, и даже такіе предметы, какъ корабли и лодки, въ которыхъ онѣ подчеркивалъ грацію, характеръ и ихъ оживленность. Рёскинъ выставляетъ Тёрнера, какъ всевѣдущаго мастера, выхватившаго отъ природы ея тайну созданія и оживленія, и въ этомъ, какъ во всемъ

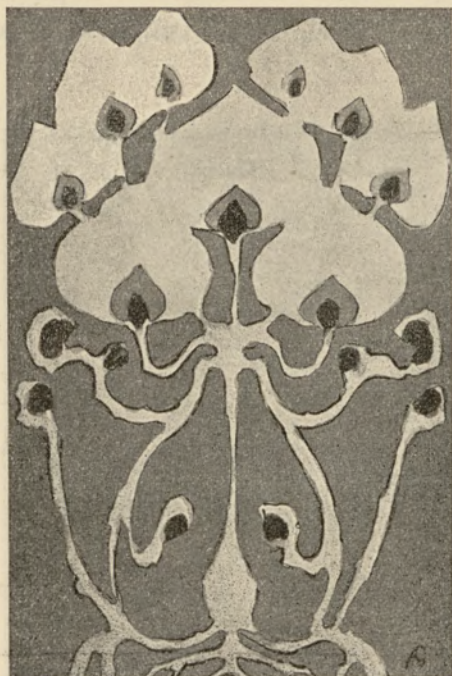


томъ, что онъ говоритъ о Тёрнерѣ, онъ вполне правъ. Человѣкъ, который цѣлыми годами безустанно и неотрывно изучалъ формацию облаковъ и движеніе воды, вглядывался въ малѣйшій оттѣнокъ атмосферы, слѣдилъ за всякимъ измѣненіемъ свѣта, проникалъ въ глубину всякаго явленія, могъ въ концѣ концовъ такъ усвоить себѣ законы, по которымъ течетъ жизнь, чтобы быть въ состояніи „творить“ ее свободно, не стѣсняясь дѣйствительностью, то приближаясь къ ней, то удаляясь отъ нея, но всегда передавая вѣчные и неизмѣнные законы всеобщаго ритма, великой жизни надъ жизнями, безъ которой искусство какого-нибудь Гюстава Морё или Редона такъ мертво и ненужно. будучи творцомъ цѣлаго міра, несуществующаго и несбыточнаго, но сколь дивнаго и прекраснаго, живущаго своей жизнью, онъ



А. Головинъ и
Е. Полѣнова.
Русская
столовая.

А. Головинъ.
Деталь
орнамента
для русской
столовой.



естественно долженъ былъ заботиться о сохраненіи его; онъ былъ, какъ богъ, влюбленъ въ созданіе рукъ своихъ и духа своего, и отсюда такъ просто объясняется его скупость, казавшаяся низменной и недостойной современникамъ, но лишь благодаря которой мы можемъ теперь въ Лондонскомъ музеѣ *) наслаждаться этимъ неисчерпаемымъ, грандіознымъ, космическимъ твореніемъ.

Я не стану разбирать всѣ остальные картины и даже категоріи ихъ на выставкѣ, но остановлюсь на двухъ, трехъ вещахъ, наиболѣе меня поразившихъ. Такъ я не могу пройти молчаніемъ пейзажей „Мортлэкъ“ и „бэрнсѣ-Террасѣ“, хотя новаго для уразумѣнія Тёрнера они ничего не даютъ, а являются даже какимъ-то анахронизмомъ въ его творествѣ, такъ

*) Тёрнеръ, какъ извѣстно, завѣщаль все свое состояніе (140.000 фунтовъ, послѣ процесса съ наслѣдниками всего 20.000 фунт.) и всѣ собранныя имъ лучшія свои картины и десятки тысячъ этюдовъ Лондонскому музею.

А. Головинъ и
Е. Полѣнова.
Панно
для русской
столовой.

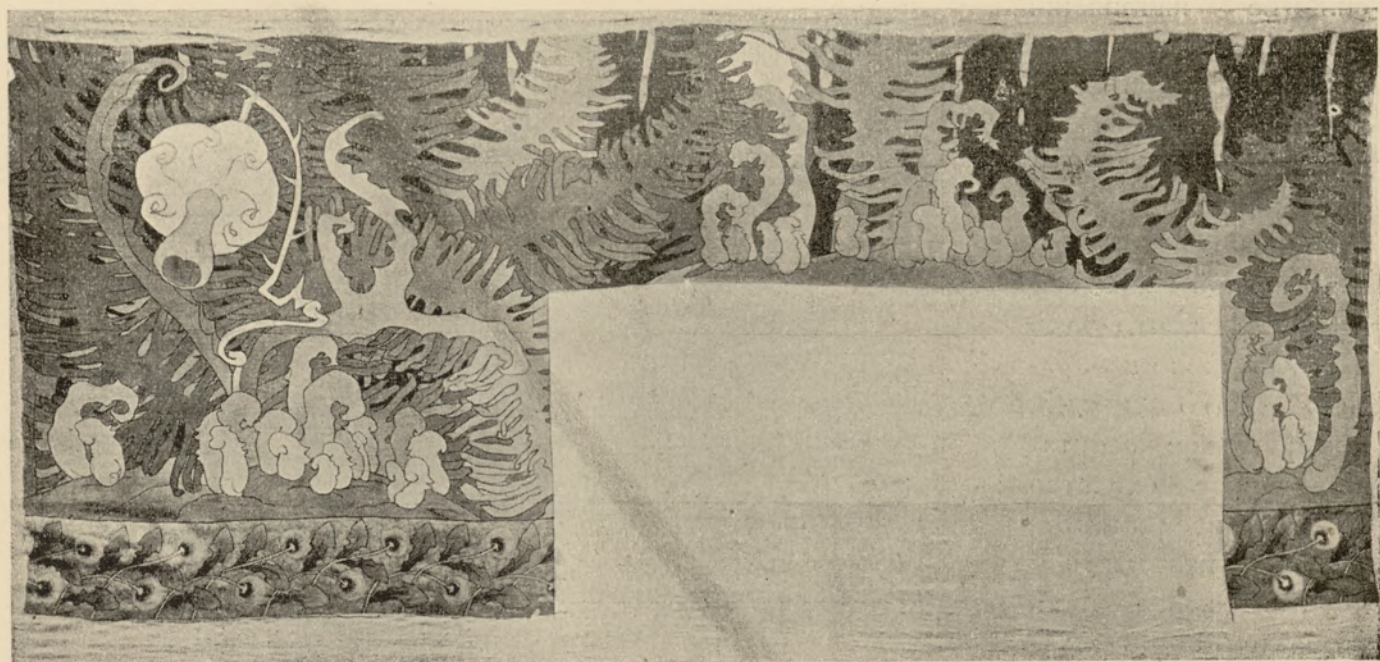


какъ оба писаны въ эпоху полного его раздвѣта, но совершенно скромно и объективно рисуютъ природу; не могу-же я ихъ пройти молчаніемъ оттого, что они принадлежатъ къ числу вообще самыхъ лучшихъ картинъ на свѣтѣ. „Видъ Мортлэка“ передаетъ одинъ изъ тѣхъ сырыхъ, прохладныхъ, слегка грустныхъ лѣтнихъ вечеровъ, которые столь типичны для лондонскихъ окрестностей; справа хорошая, но очень простая дача, среди сада, въ которомъ гуляютъ владѣлецъ и гости; слѣва изъ-за деревьевъ, растущихъ вдоль парапета террасы, разстилается подернутый легкимъ туманомъ, но все-же далекій видъ на рѣку и противоположный берегъ, тускло освѣщенный блѣднымъ заходящимъ солнцемъ. Другой видъ очень похожъ на первый, служитъ однако ему контрастомъ; здѣсь тоже парапетъ террасы, тоже видъ изъ-за деревьевъ на Темзу и противоположный берегъ, но вся мѣстность какъ-бы растворена въ жгучихъ и радостныхъ лучахъ, залита, проникнута заходящимъ солнцемъ, которое какъ раскаленное ядро повисло надъ рѣкой; отъ деревьевъ ложатся длинными (не грубо-синія какъ у нѣкоторыхъ импрессионистовъ, но тонко изученныя сѣрыя, прозрачныя) тѣни; на первомъ планѣ стулъ и папка художника, какъ будто только-что вставшаго и прогуливающагося для отдыха; на парапетѣ влѣзла собака *) и весело лаетъ въ пространство; по рѣкѣ гоняются въ наряд-

*) Знаменитая собака, вырѣзанная Лэндсиромъ, изъ газеты, промазанная черной краской и наклеенная на картину. Тёрнеръ нашелъ, что картина оттого выиграла, и оставилъ безъ измѣненія прибавку пріятеля.



Е. Полѣнова.
Мотивъ для
рѣзвы.



А. Головинъ и
Е. Полънова.
Панно
для русской
столовой.

ныхъ баркахъ и лодкахъ спортсмены. Въ той картинѣ есть нѣчто щемящее, что чувствуешь въ лѣтніе несовсѣмъ ясные вечера, когда солнце закатывается въ холодномъ туманѣ, напоминающемъ о близости осени и ненастныхъ дней; въ этой—одно ликованіе, торжество природы, какое-то всеобщее священное опьяненіе солнцемъ, апоэозъ свѣта, безъ намека на бремя и тоску жизни!

Картинъ полного расцвѣта на выставкѣ было сравнительно мало и ихъ больше и онѣ значительнѣе въ Национальной галлерей. Но и здѣсь находилось нѣсколько первоклассныхъ твореній, исполняющихъ, положимъ, паническимъ ужасомъ буржуевъ, но и выражающихъ „настоящаго“ Тёрнера. Среди нихъ наиболѣе поражала „Похищеніе Европы“.

Смѣло можно предположить, что извѣстный анекдотъ о томъ, какъ Тёрнеръ (по другимъ даннымъ Дистлеръ), увидавъ на выставкѣ одну изъ своихъ картинъ повѣшенной верхъ ногами, попросилъ оставить ее такъ, находя, что она оттого лишь выигрываетъ, — что анекдотъ сей касается именно этой картины. Вообразите себѣ пачкотню слѣва рыжеватую, справа синеватую, голубую вверху, среди которой какія-то несуразныя, на первый взглядъ, пятна. „Пачкотня“, впрочемъ, сразу очаровываетъ своей гаммой, крайне нѣжной, сочной и прекрасной; но это очарованіе не уступаетъ мѣсто негодованію, какъ то испытываешь передъ массой современной ерунды, но, напротивъ того, чѣмъ болѣе всматриваешься, тѣмъ

Е. Полънова.
Мотивъ для
рѣзьбы.



силнѣе начинаешь любить эту картину и въ концѣ концовъ приходишь отъ нея въ восторгъ вполне естественно, безъ навинчивания, безъ снобизма, безъ всякой позы. Соглашаешься, что такъ и нужно было изобразить этотъ древній мифъ; всякое очертаніе, всякое сходство съ дѣйствительностью было-бы нелѣпымъ и неумѣстнымъ; лишь въ этой элементарной хаотичности вѣришь

сказкѣ, миришься съ ней; нѣтъ ни Юпитера въ видѣ быка, ни женщинъ, ни берега, ни моря, ни неба, но есть эмбрионы всего этого, намеки, еле-осязательныя видѣнія, еле-сквозящія въ божественной красѣ еще полуслившихся началъ.

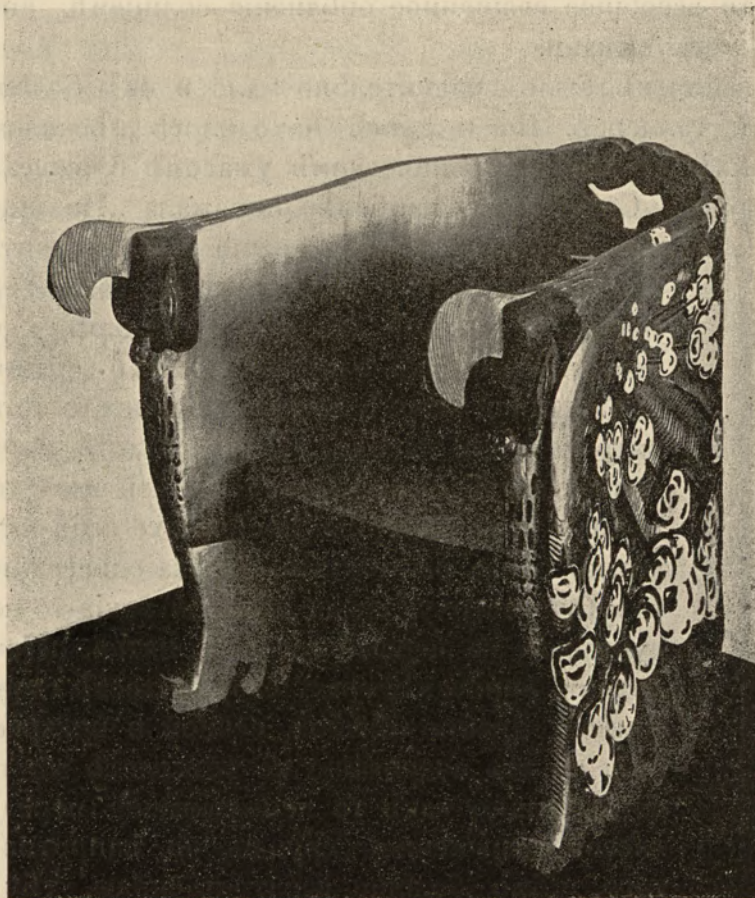
Я знаю лишь двѣ картины Тёрнера, въ которыхъ онъ такъ высоко поднялся надъ всякимъ искусствомъ, надъ всѣмъ коснымъ и человѣческимъ, и въ которыхъ онъ все-же сумѣлъ сохранить безъ убытка всю прелесть, почерпнутую изъ дѣйствительности, очистивъ ее и придавъ ей божественную отвлеченность. Картины эти: „Пещера царицы Мабъ“ и „Снѣжная буря на морѣ“, обѣ въ Национальной галлерей, одинаково поразительны по замыслу и выполнению.

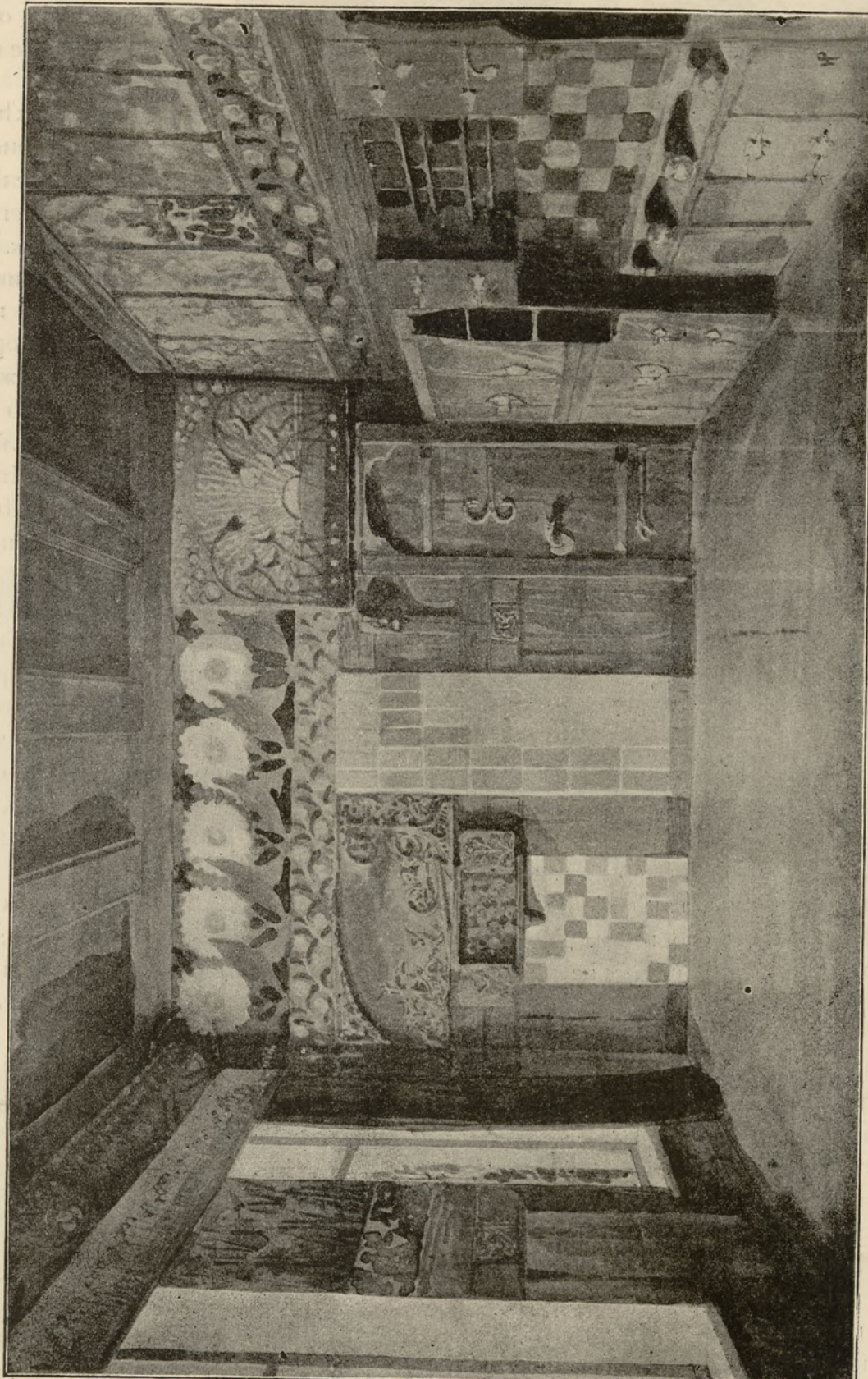
Мѣсто не позволяетъ мнѣ распространиться такъ, какъ хотѣлось-бы, объ остальныхъ перлахъ этой выставки: о всѣхъ этихъ тающихъ въ нѣжно-розовомъ свѣтѣ Венеціяхъ, о сладостныхъ или грозныхъ швейцарскихъ видахъ, о дивныхъ закатахъ надъ бархатистыми холмами, фантастическими замками и сонными рѣками, о всѣхъ мифо-



Е. Полѣнова.
Орнаментъ.

А. Головинъ.
Кресло.





*А. Головинъ и
Е. Полюнова.
Русская
столовая.*

А. Головинъ.
Эскизъ
панно для
русской
столовой.



логических сценахъ, столь ново и гениально переданныхъ, о всѣхъ этихъ акварельныхъ этюдахъ, то дѣтски простодушныхъ, то сложныхъ, замысловатыхъ и значительныхъ, какъ любая его картина. Въ заключеніе

скажу лишь нѣсколько словъ специально о техникѣ Тёрнера, такъ удивительно развившейся изъ тѣхъ юношескихъ, сухихъ, почти нелѣпыхъ изученій, о которыхъ я говорилъ въ началѣ, до того свободного, неподражаемаго, неподобнаго великолѣпія, чѣмъ была живопись его въ концѣ его жизни. Мнѣ кажется, что техника послѣднихъ

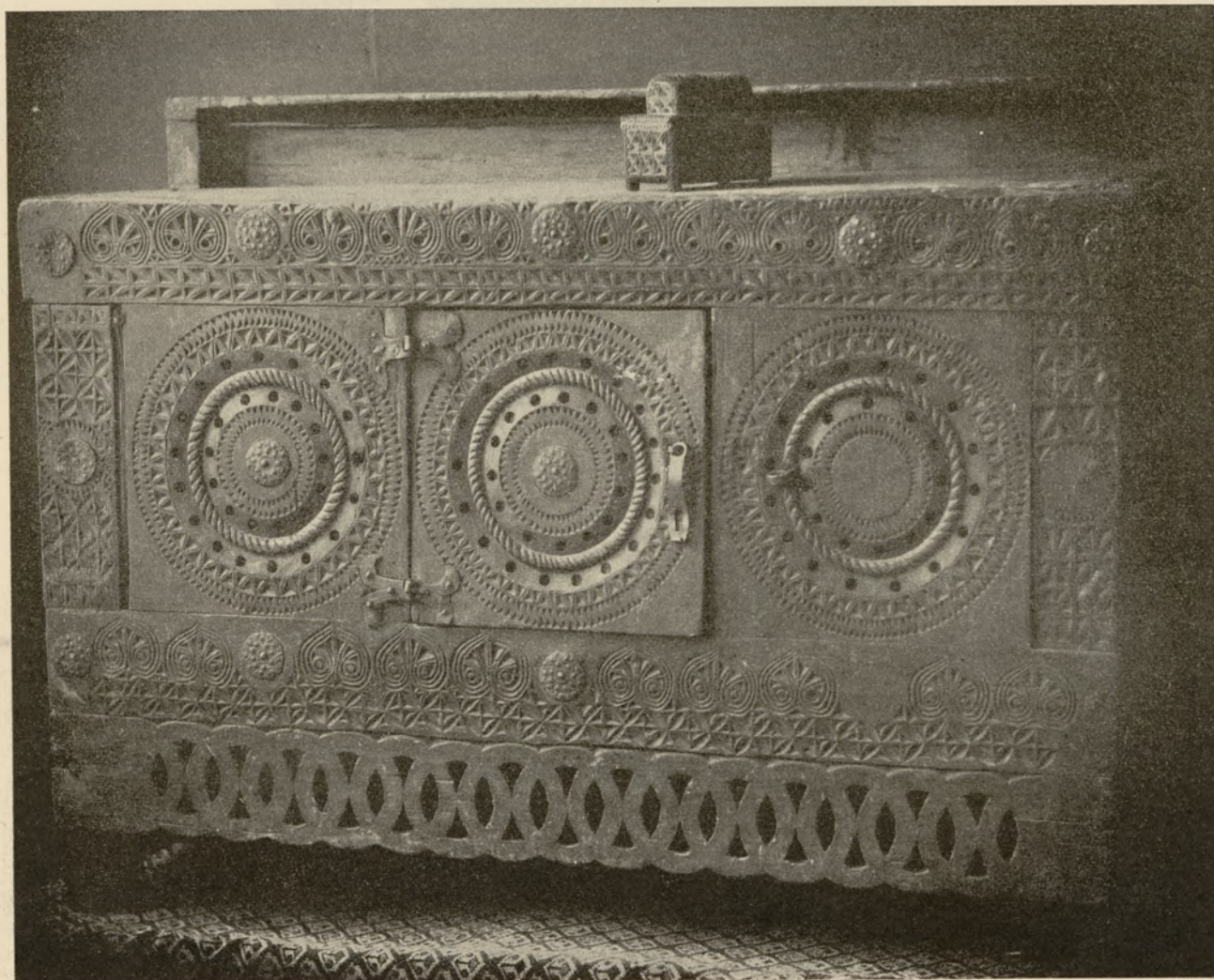
годовъ есть прямой, послѣдовательный выводъ изъ той юношеской школы. Лишь такой художникъ, который наизусть зналъ, какъ растутъ деревья и травы, какъ группируются предметы, какъ строится земная поверхность, такъ зналъ законы перспективы, древнее и средневѣковое искусство, могъ до такой крайней степени пренебрегать деталями, чтобъ передавать одно лишь общее, главное, существенное. Къ счастью, ничего изъ того, что онъ зналъ, онъ не зналъ „академически“ (говорятъ, его лекціи о перспективѣ были настоящимъ сумбуромъ), т. е. по шаблону, повѣривъ на слово другимъ. Если онъ и подражалъ другимъ и даже копировалъ ихъ, то свободно, выбирая въ нихъ то, что подсказывало ему внутреннее чутье, а не то, что навязывалъ профессоръ. Во всякое изученіе онъ вносилъ пылкій темпераментъ, нервность, страсть, не застрывая на лишнемъ, второстепенномъ или преждевременномъ (въ чемъ, къ сожалѣнію, только и состоитъ академическое обученіе). Возмутительно, что Тёрнера обвиняютъ въ томъ, что онъ со-временемъ сдѣлался небреженъ, и въ примѣръ указываютъ на такія картины, какъ „Похищеніе Европы“, „Побѣдъ на мосту“, „Снѣжную бурю“ и прочія лучшія его вещи. Дѣйствительно, эти картины кажутся написанными съ плеча, въ одинъ присѣсть, — настолько невозможно прослѣдить въ нихъ рисунокъ, настолько краски странны, необычайны, настолько вся картина носитъ отпечатокъ нервной спѣшки и безумнаго порыва. Однако, я утверждаю, что труда въ этихъ картинахъ столько-же, какъ въ самыхъ выписанныхъ картинахъ Мейсонбе. Издали вы наслаждаетесь общимъ, но предполагаете, что оно достигнуто случайнымъ бросаньемъ куда ни по-



Е. Полънова.
Мотивъ для
рѣзьбы.

пало удачно выбранныхъ красокъ; подойдите ближе — и вы поразитесь: ни одинъ мазокъ не тождественъ съ другимъ, для каждаго квадратнаго миллиметра Тёрнеръ мѣнялъ тонъ и кисть, — работа чудовищная, тѣмъ болѣе удивительная, я сказалъ-бы: почтенная (если-бы это слово не звучало здѣсь такъ непристойно), что она почти незамѣтна, ибо Тёрнеръ, въ противоположность современнымъ пуантильвистамъ, смягчалъ переходы, сливалъ краски одну въ другую, изъ-за чего получалась въ его картинахъ та дивная, сочная и гладкая поверхность, которая одна уже способна доставлять художественное наслажденіе. Издали „Похищеніе Европы“ — аккордъ изъ трехъ красокъ, вблизи это — симфонія тоновъ, служащихъ звучности и полнотѣ этого аккорда; и оттого только они служатъ ему, что всѣ дѣйствительно вѣрно выбраны и на мѣстѣ положены; а чтобъ дойти до этого въ такомъ кажущемся хаосѣ, нужно было болѣе чѣмъ научнымъ образомъ „знатъ“ законы красокъ и свѣта, я говорю: болѣе чѣмъ научнымъ, такъ какъ, разумѣется, свести знаніе Тёрнера къ научнымъ даннымъ, какъ то пробовали нѣмецкіе ученые, невозможно, ибо оно другого, высшаго, божественнаго порядка.

Интересно было-бы психологически выяснитъ такъ-называемое нравственное безобразіе великаго мастера. Было-ли то безобразіе? Его скупость, мнѣ кажется, вполнѣ оправдывается приведеннымъ выше соображеніемъ о желаніи Тёрнера сохранить на-



Старинный
деревянный
свѣчной
ящикъ.

вѣки свое дѣтище, нарощенный имъ космосъ. Что же касается его дикости, нелюдимости, то развѣ онѣ непонятны въ человѣкѣ, не имѣвшемъ себѣ подобнаго, съ кѣмъ-бы поговорить, съ кѣмъ подѣлиться пожирившимъ его пламенемъ? Онѣ жилъ одиноко среди своихъ созданий и все, что чувствовалъ, передавалъ въ краскахъ. Темнымъ мѣстомъ его біографіи остаются все-же его связи съ женщинами низшаго разряда (съ нѣсколькими одновременно), отъ которыхъ онѣ скрывалъ изъ-скупости свое имя и положеніе и у одной изъ которыхъ его застигла смерть. Разумѣется, въ старикѣ и поэтѣ такая жизнь особливо поражаетъ насъ своей уродливостью, но не былъ-ли въ сущности логиченъ такой великолѣпный цинизмъ въ человѣкѣ, который мысленно постоянно виталъ въ сказочной Эладѣ, который бесѣдовалъ съ солнцемъ какъ съ равнымъ, и который среди своего общества, народа и времени въ свои годы ничего близкаго къ своимъ желаніямъ не могъ найти?

Александръ Бенуа.



*А. Головинъ.
Проектъ обложки.*

Художественная Хроника

Афродита-Диана.

...За лето я много думалъ о статьѣ Д. С. Мережковского: «Трагедія цѣломудрія и сладострастія» въ «*Миръ Искусства*», написанной по поводу трагедіи Эврипида: «Ипполитъ». Зимой, на Васильевскомъ островѣ, въ залѣ Дервиза, г. Воротниковъ, старательно подготовивъ исполненіе древней трагедіи, доставилъ немногочисленнымъ, но избраннымъ зрителямъ высокое наслажденіе — увидѣть и хоры, и костюмы, и услышать метръ древнихъ грековъ. Главная роль, роль Федры, была исполнена превосходно. Передъ сценой, въ противоположеніи одна другой, стояли мраморныя, или съ поддѣлкой подъ мраморъ, статуи Афродиты и Дианы. И помню, слушая трагедію, я все смотрѣлъ на эти статуи. Обнаженная Афродита, почти закрытая Диана. Почти... Но не хотѣлось смотрѣть на Афродиту, и невольно, съ *уваженіемъ*, если не съ *умиленіемъ* (этого еще не умѣли достигнуть греки), глаза обращались къ Дианѣ.

Что за мотивъ воображенія, заставившій древнихъ дать *два* изображенія, *два* идеи, почти *два* *гранки* женской красоты: закрытая Диана, обнаженная Афродита? Замѣчательно, что *на всѣхъ статуяхъ* (древнихъ, подлинныхъ) Афродиты есть *слѣдъ* одежды; она лежитъ около ногъ, отложена въ сторону, спустилась и упала на стулъ, пень, предсталъ; но она — *непремѣнно есть*. «Диана» *отложена*, но ея *край* виденъ... Мы проговорились: нельзя-ли постигнуть Диану какъ завершеніе Афродиты? какъ священный пеплумъ, который, закрывая формы — входитъ въ нихъ душою, *стыдливостью* и только когда загорѣлся этотъ небесный лучъ въ «тѣлѣ», мы обращаемъ къ нему взоръ, *ищемъ* его, а грекъ назвалъ это искомое нами, это закрытое «тѣло» — «небожителемъ». Что за законъ?..

Если у *всѣхъ* подлинныхъ Афродитъ одежда отброшена, но *есть*, то и статуя Дианы, всѣмъ известная, закрыта, но не совершенно, а только *почти*... Колѣна и голени — обнажены. Т. е., въ умоначертаніи грека, Диана *начинаетъ* собою Афродиту; въ ней есть, пусть уголокъ одинъ — но Афродиты. И безъ

этого она потеряла бы прелесть, не стала бы тою обворожительною дѣвою, которая странствуетъ по лѣсамъ и гоняется за ланями, а наше воображеніе гоняется за нею, какъ гонялось воображеніе Праксителей и Фидіевъ...

Не здѣсь-ли тайна одежды? Теперь, когда мысль красоты почти потеряна, потеряна и мысль одежды. Одежда — вѣчная Диана, т. е. обнажая — скрываетъ, или скрывая — обнажаетъ. Мысль одежды — скромность. И если она не увеличиваетъ этой главной и единственной красоты женщины, не удлиняетъ крылышекъ *души* афродизіазиса, — она не нужна, т. е., пусть будетъ какой угодно, хоть мѣшкомъ рогожи. Но, повторяемъ, усиліе скрыть не должно идти въ разрѣзъ съ мыслью обнажить: одежда, въ которой женщина *была-бы такъ скрыта*, что мы даже не различали-бы, мужчина подъ нею или женщина, *была-бы*, удивительно сказать, *не скромна*, а *нахальна*. Да, это поразительно: *нуль* женщины (абсолютное исчезновеніе Афродиты) даетъ впечатлѣніе не скромности, а... камня, куклы, или — нахальства. Удивительный просвѣтъ: значить въ Афродитѣ *toute nue*, есть начало, есть тенденція, есть уголокъ и утренній лучъ — Дианы. *Скромность* — это и есть присущее и притомъ главное свойство Афродиты.

Я только теперь, т. е. по связи Афродиты и Дианы, припоминаю замѣчательныя слова Э. И. Буслая, въ одной изъ статей его, помѣщенной въ *Пропилеяхъ* гдѣ онъ разсматриваетъ древнее ваеніе. Я не помню, содержанія статьи но, коснувшись Геры, супруги «отца полубоговъ», «полу-людей», «полу-божескаго и полу-человѣческаго» на землѣ, онъ мимоходомъ дѣлаетъ замѣчаніе, бросивъ которое — спѣшитъ къ своимъ темамъ далѣе. Вотъ оно: «по греческому представленію, Гера всякій разъ, вставъ съ ложа отца боговъ, опять становится дѣвственницею». Въ этомъ представленіи грековъ — цѣлая бездна генія, проицанія, глубины... Оставимъ «Зевса», который очень глубокъ, и сосредоточимся на «герѣ» (мы все пишемъ съ *маленькой* буквы, потому что это —

существа, *суть*, которые стали, вѣроятно очень поздно, лицами и именами).

Гера и есть Афродита-Диана, «вѣчно дѣвственная» «супруга», «дѣвственница» въ «супружествѣ».

Вѣчная проблема, пожалуй, цѣлаго міра. Убейте здѣсь Афродиту вы получите камень; отбросьте окончательно, отбросьте самый *кончикъ* «пеплума» отъ Афродиты, — вы получите *голую* Афродиту. Какъ странно! Замѣчаете вы, что въ словѣ «обнаженная» есть частица пеплума: «обнаженная» мы говоримъ о той, которая *только* — что была закрыта. Да, слова имѣютъ свои «одежды». И «обнаженная» еще прекрасна, тогда какъ «голая» — отвратительна. Нѣтъ на ней и *никогда не было* пеплума. Когда, лѣтъ 15 назадъ, я былъ на французской выставкѣ картинъ въ Москвѣ (первая всероссійская выставка), то здѣсь и были только «голыя тѣла», а не «обнаженные тѣла», и отсюда бѣдственное отъ нихъ впечатлѣніе. Цѣлая улица «банщицъ». Новая эра, наша эра, потеряла пониманіе Дианы въ Афродитѣ.

«Диана» и есть «господская» половина Афродиты, ради которой она стала для людей.. была для грековъ «небожителемъ». Вернемся, однако, къ Герѣ. «Вѣчная дѣвственница» безъ отрицанія «супружества». Суть природы, до извѣстной степени суть всей природы, заключается въ томъ, чтобы «не развращаясь» — «жить», «не растлѣваясь» — «тлѣть»; и, если позволено такъ выразиться, примѣняясь къ нашимъ понятіямъ и къ нашему странному неумѣнью ни «жить», ни «тлѣть»: задача всей природы лежитъ въ вѣчномъ переходѣ «въ матеръ», обѣгая *наше неумѣлое и запакощенное* «супружество». Быть матерью дѣтей Павла Ивановича Чичикова — еще такъ и сякъ... но ужь быть «супругою» П. И. Чичикова — нѣтъ, это не переносно не только для Праксителя, но и для Гоголя, который предпочелъ, для сохраненія чистоплотности въ поэмѣ, оставить Чичикова холостымъ. Суть состоитъ въ томъ, что «материнство», даже отъ всякаго, — прекрасно; но «супружество» неизмѣримо утонченнѣе и труднѣе материнства, несравненно его метафизичнѣе. Во всякомъ случаѣ въ мечтѣ греческаго воображенія сказалося это пониманіе утонченныхъ и трудныхъ сторонъ муже-женскаго слаганія Космоса.

Они знали, что есть въ мірѣ Зевсъ, какъ на землѣ — «зевсы», стеклышки великаго разбившагося зеркала. Есть въ мірѣ какая-то вѣчно не срывающаяся, не прорываемая вѣнчалная «фата». Міръ «цѣломудръ»: кто этого не знаетъ? Но, если такъ — онъ *женственъ* или *мужескъ*; вотъ съ чѣмъ согласятся уже съ большимъ трудомъ. И міръ былъ

бы шалостью, гримасой, глупостью, — если-бы въ какомъ-то тайномъ и особенномъ смыслѣ онъ ...не носилъ, на плечахъ своихъ, чудесной ризы вѣнчанія. «Вѣчная дѣва» и «вѣчная супруга»... Напримѣръ, нельзя не почувствовать, что міръ въ 5 часовъ утра бываетъ «цѣломудреннѣе», чѣмъ въ 8 вечера; «только-что встаетъ съ ложа», и роса наслажденія еще горитъ на рѣсницахъ: конечно — удвоенное, утроенное дѣвство! Тайна, греками постигнутая, и такъ не понятная французамъ.

Обращаемся къ Афродитѣ и Дианѣ: Диана есть высшее, казалось-бы, отрицаніе Афродиты, между тѣмъ она — черта стальной гравировальной иглы, которая именно и обводитъ около «афродиты-тѣла» высшій афродитизіанскій очеркъ, взглянувъ на который мы говоримъ: «это — небесное тѣло», «оно не землею рождено». Однако, этотъ небесный идеаль и построенъ землею: «молящіеся такъ долго смотрѣли на небо, что наконецъ увидѣли на небѣ то, на что смотрѣли». Я замѣтилъ, что толстоногая Афродита, стоявшая въ залѣ Дервиза, ни меня, ни, кажется, никого не привлекала. *Въ этомъ все дѣло*. Афродита «безъ пеплума» никого не привлекаетъ. Такимъ образомъ «вѣчная дѣвственность» Геры есть условіе, чтобы «зевсъ» съ маленькой буквы становился Зевсомъ съ прописной литеры.

Во всякомъ случаѣ, нельзя иначе представить себѣ «поклоненіе» грековъ «Дианѣ и Афродитѣ», при взаимномъ ихъ другъ друга *отрицаніи*, какъ дополняя мысленно это внѣшнее отрицаніе — тайнымъ внутреннимъ *согласіемъ*. Въ приведенномъ мнѣ о Герѣ это согласованіе — очевидно. Мы добавимъ, что абсолютная согласованность ихъ есть истина міра, есть необходимость міра, есть проблема жизни каждаго изъ насъ. Пантеонъ грековъ несколько не былъ необузданною фантазіею. «Что есть на землѣ — есть и на небѣ»; и «физическое на землѣ — метафизично на небѣ». Самое простое соображеніе, которому слѣдуемъ и мы. Еще одно замѣчаніе: греки не сумѣли, иначе какъ раздвоя на двѣ отдѣльныя фигуры, представить... «святое» «тѣло». Они постигали, что это — *можетъ* быть, но какъ — не сумѣли изобразить. Всѣ ихъ тѣла въ сущности *свѣтски*, а не религіозны; феномены *безъ* просвѣчивающаго въ нихъ ноумена. Т. е. искусство греческое пало въ безсиліи передъ своею-же проблемою, обдженія тѣла. Брошенные рѣзцы подняли итальянцы XV-го вѣка. Осмотрѣвъ рѣзецъ, они сказали — онъ грубъ. Небесное — это *тънь*, это — *переливъ*; во всякомъ случаѣ — это намекъ, а не дѣйствительность. Они взяли палитру, т. е. безконеч-

ность цвѣтовъ; и нѣжную какъ дыханіе кисть. А главное, они пережили, т. е. духъ человѣческой пережилъ XV вѣковъ серьезной молитвы. И неразрѣшимое для грека — разрѣшилось. Это превосходнѣйшее, чѣмъ греческое, искусство, называется ложно «Renaissance'омъ», ибо это было превосходное новое рожденіе. Подъ кистью Корреджіо (любимая тема его «святая ночь», минута *рожденія*) задрожало святое тѣло. Нѣтъ уже Діаны; умерла Афродита. Зачѣмъ эти *свѣтскія* тѣла — при всѣхъ греческихъ усиліяхъ — все-таки свѣтскія, и которыя съ презрѣніемъ оставилъ даже грекъ? Все уже *совершилось*: Гера, наконецъ, родила; и все также осталась нетлѣнною. Теперь умиленно смотря на нее, съ материнскою нѣжностью склоненную надъ младенцемъ, мы понимаемъ, что есть въ тѣлесномъ — неумень, передъ которымъ молитва есть истинная и истинному дань. Нравственное и прекрасное, тѣлесное и духовное, земное и божеское — все въ каждой матери, но все особенно — въ Единой Небесной Матери.

Еще одно наблюденіе въ области міровыхъ мечтаний-ли, иллюзій-ли; т. е. идеаловъ перемѣшанныхъ съ фантазіею. Платонъ, въ «Тимей», странно записываетъ:

«Есть въ Египтѣ, въ предѣлахъ Дельты, область, называемая саисскою, а въ этой области — самый большой городъ Саисъ. Основательницею этого города туземцы считаютъ небожительницу, имя которой по египетски Нейтъ, а по гречески Дѣина, — по крайней мѣрѣ сами они такъ говорятъ» (*Тимей*, III). Авторъ русскаго перевода знаменитый профессоръ Карповъ, дѣлаетъ примѣчаніе къ этому мѣсту: «Въ Саисѣ, гдѣ Нейтъ имѣла великолѣпнѣйшее святилище, найдена прекрасная статуя богини съ надписью, смыслъ которой Шамполионъ передаетъ такъ: *Я — все: прошедшее, настоящее и будущее; покрывала моего не поднималъ никто изъ смертныхъ, но солнце есть мое рожденіе*. Ретъ справедливо замѣчаетъ, что приподниманіе пеплоса указываетъ здѣсь не на непостижимость существа (N. В. обычная мысль, и между прочимъ мысль Шиллера въ стихотвореніи — «Юноша изъ Саиса»), но на супружество, и что надпись указываетъ только, что Нейтъ *не раздѣляла супружескаго ложа ни съ кѣмъ изъ смертныхъ, или боговъ*; съ другой стороны, дается знаніе, что *и сама она не произошла отъ какого-либо супружескаго союза божествъ*, но есть божество вѣчное, изначальное, хотя и натуральное, такъ-какъ *изъ ея лона рождается свѣтъ солнца*».

Кстати — вотъ снимокъ статуи Нейтъ, какъ она

приведена въ большомъ трудѣ Масперо: («Hist. des peuples d'Orient classique, v. 1, p. 104»).



Фиг. 1.

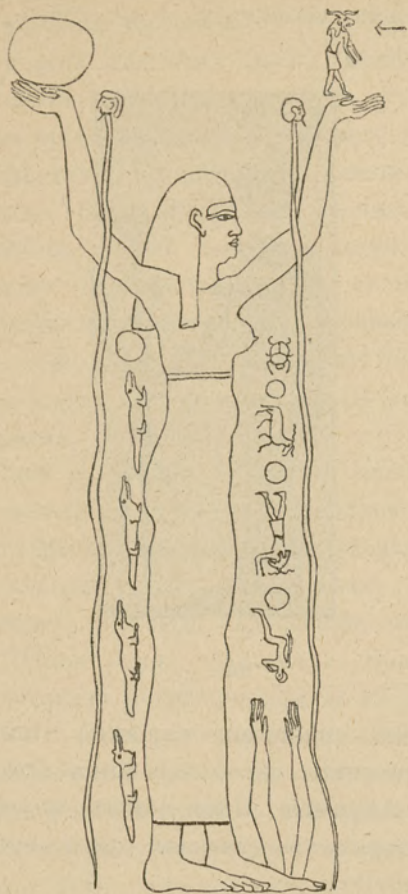
Ниже мы приведемъ варианты этой фигуры; пока — остановимся на объясненіяхъ. Это — египетская Діана-Афродита. Иной образъ, но одна мысль; и, какъ говорить въ упоеніи одинъ изъ героевъ Достоевскаго:

„Одна и та-же мысль, съ начала вѣковъ — и вѣчно“.
(*Бѣсы*, часть I, стр. 214).

И говорить о себѣ Нейтъ:

„Я — была, есть и буду“.

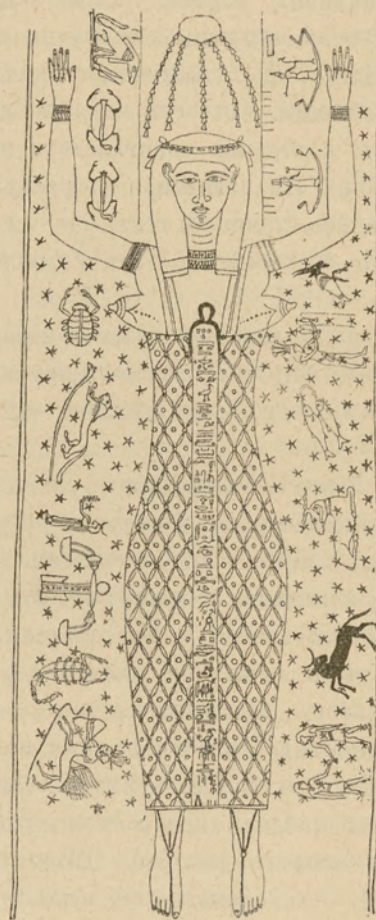
Вѣчное усиліе — «родить» «безъ истлѣнія»; усиліе, и чаяніе, и надежда, и возможность. Глубокая и страшная ошибка Рета была сказать, что изъ Нейтъ «рождается натуральный свѣтъ солнца». Это — уже азбука египтологіи, что «солнце рождающееся» есть «рождающийся младенецъ», «восходящее солнце», «побѣдитель Пифона-Сета». И надпись на статуѣ «Нейтъ», въ части, упоминающей солнце, показываетъ, что *это* имя есть *мѣстное, саисское* наименованіе Изисъ. «Родила сына» «оставаясь дѣвою» — вотъ полная мысль статуи, мысль саисскаго поклоненія, поклоненія чуть-чуть олекомысленнаго греками, но которое вошло въ полноту серьезности подъ кистью Корреджіо. («Святая ночь») ... Мы обѣщали привести варианты саисской Нейтъ, и, думается, этотъ рисунокъ «Нуть-богини неба», приведенный Бругшемъ въ его «Recueil des monuments Egyptiens», Лейпцигъ, 1862. (vol. I, pl. XXXIII) (фиг. 2), своеобразно выражаетъ, но именно мысль Корреджіо. Какъ прекрасны, до чего оригинальны и выразительны эти руки, *одна рука*, поднятая



Фиг. 2.

откуда-то, «съ земли» — «долу», кверху: это... Корреджіо, берущійся за кисть во вдохновеніи, чтобы рисовать. На встрѣчу поднятымъ рукамъ... плыветъ въ небесахъ младенецъ, въ той характерной позѣ *съ пальцемъ, опущеннымъ на уста*, какъ всегда рисуется у египтянъ Горусъ-младенецъ. Дальше — созвѣздія, т. е. одни знаки ихъ, знаки *нѣкоторыхъ* созвѣздій. Мы ихъ увидимъ еще на одномъ вариантѣ. Но безъ знаковъ для себя, плывутъ небесныя свѣтила, луна, солнце. И... наконецъ, дѣва-женщина держитъ на ладоняхъ поднятыхъ рукъ — *землю* и ея «идола», «кроткаго» Аммона. Пслѣдніе термины мы приводимъ безъ поясненій и доказательствъ, такъ-какъ они были-бы длинны и внѣ нашей темы. Полуобнажена. Скрыта и открыта. Болѣе полно, и въ томъ-же собраніи египетскихъ рисунковъ Бругша, приведенъ этотъ символъ той-же космической фаты, неопредѣленнаго, къ чему и на землѣ мы вѣчно стремимся и отъ чего вѣчно воздерживаемся: здѣсь — (фиг. 3) всѣ созвѣздія, намъ извѣстныя: *козерогъ, рыбы, овенъ, близнецы, стрѣлецъ, ракъ, вѣсы, левъ...* Рисунокъ — изъ Оивскаго храма. Въ одной легендѣ о греческой Герѣ рассказывается, что когда «у Зевса родился, отъ земной женщины, Геркулесъ, то, чтобы

дать ребенку безсмертіе, отецъ, — на этотъ разъ небесный отецъ, — поднесъ малютку къ груди спящей Геры. Но онъ такъ крѣпко взялъ грудь, что Гера проснулась отъ боли и оттолкнула ребенка. И вотъ», рассказывается далѣе, — «молоко ея разлилось по небесному своду и образовало млечный путь». Странная фантазія, съ которой ничего опредѣленнаго я не умѣлъ соединить, когда, еще до гимназіи, въ книжкѣ рассказовъ у старшей сестры, прочелъ среди подвиговъ Геркулеса и эту часть мифа. Но какъ ей *родственно* это египетское изображеніе, на



Фиг. 3.

которомъ *движеніе молока въ груди* — такъ выразительно, и сейчасъ... звѣзды, звѣзды, звѣзды. Въ то же время, одѣяніе этой фигуры очень похоже на одѣяніе саисской Нейтъ, да и конечно — мысль ея одна съ тою. *Мстныя* имена и лица *одной* сути. Спросимъ себя, какая-же тайна повлекла воображеніе народовъ ко всѣмъ этимъ живописнымъ, скульптурнымъ, религіознымъ представленіямъ? Тайна и... *наблюдаемая, доказуемая* дѣйствительность.

Вѣдныя народы... не знавшіе газетъ, журналовъ, дипломатіи, школы. Они вѣчно думали о себѣ, потому что имъ не о чемъ было думать еще. Мы

смотримъ вѣчно наружу: къ этому влечетъ насъ журналъ, школа, форумъ; они съ такою же необходимостью смотрѣли вѣчно въ себя и около себя. «Себя» они лучше знали, чѣмъ мы. Что же въ «себѣ» есть особенно удивительнаго? *Дѣла* наши?.. Это — такъ понятно, ибо *мы* ихъ творимъ и направляемъ. Но *мы творимся* сами: и вотъ это — не такъ понятно; идея «творца меня» — вотъ идея этихъ народовъ; идея «творенія моего» — вотъ тема ихъ вѣчнаго размышленія, ихъ тысячелѣтняго размышленія. Здѣсь — раздѣленіе грѣшнаго и святого, совмѣщеніе грѣшнаго и святого; «грѣшное» и «святое» какъ чередованіе, какъ путаница — то въ одинъ образъ, то — въ два. «Діана» и «Афродита»... Такъ *просто* стать кастратомъ, но это не то... Такъ *просто* и «послужить тѣлу».. Опять не то. Что же есть искомое «то» и «истина»? Жить и не умереть. Жить вѣчно. Какъ-то «грѣшнить» и въ грѣхѣ «святиться»... Діана и Афродита — какъ формулировали греки, и, конечно, ошиблись, ибо, очевидно, — *одна* жизнь есть и *одна* святость. Гдѣ-же узелъ, связующій грѣхъ и святость? Вѣчная проблема, пожалуй, всѣхъ религій. Узелъ, гдѣ грѣхъ растворялся бы въ святость, и гдѣ святость вбирала-бы въ себя грѣхъ, ничего въ себѣ не теряя. Можно-ли пролить въ «грѣхъ» — «благочестіе»? Что тогда выйдетъ? «Благочестивый грѣхъ»? Что за странное понятіе?! Но вѣдь есть смиреніе. И вотъ, въ чертахъ глубокаго смиренія грѣхъ — уже немножечко не есть грѣхъ, уже края грѣха здѣсь не остры, не рѣжутъ. Даже трудно понять, грѣхъ-ли это течетъ, святость-ли. Мы говоримъ вообще; но это такъ понятно въ кругѣ нашей особенной темы. Корреджіо досказалъ всемірную мысль, давъ въ руки младенца. Вотъ догадка! Вѣчныя и вѣчно недостаточныя греческія удвоенія (Гера, *раздвояющаяся* въ Афродиту и Діану) нашли въ *третьемъ* (рожденное) — синтезѣ. Тутъ есть забота; тутъ есть милосердіе. Тутъ есть — *будущность*, какъ и воспоминанія *прошлаго*. «Прошлое, настоящее и будущее», — такъ и формулировала Нейтъ — «въ солнцѣ», которое рождено какъ-бы «безъ поднятія покрывала». Въ миньютюрѣ эту проблему рѣшаемъ мы, но не умѣемъ рѣшить... Востокъ, послѣ тысячъ лѣтъ напряженія, сумѣлъ ее разрѣшить. Вотъ ужъ истинный «вѣчный разрывъ фаты» съ вѣчнымъ «сохраненіемъ ея цѣлости» — эта восточная семья, неудержимо рождающая и вѣчно сохраняющая именно умиленно-кроткій тонъ въ рожденіяхъ. Какія-то чудныя тонкія льдинки, которыя беретъ въ ротъ больной, онѣ оттаиваютъ съ краешковъ — и онѣ плтаетъ въ нихъ освѣженіе и исцѣ-

леніе, когда вообще природа льда — простужать и рѣзать. Грѣхъ преобразованъ. Нѣтъ грѣха. Болѣе: грѣхъ течетъ уже какъ святость, «въ жизнь вѣчную». Въ «Книгѣ Руѣ», когда эта моавитянка, по совѣту свекрови, приходитъ къ Воозу и говорить ему въ нощи слова, которыя мы не рѣшаемся здѣсь повторить — Афродита и Діана чудно слились. Нѣтъ, болѣе; грекъ никогда этого не умѣлъ, онъ только мечталъ объ этомъ. Афродита умерла, Діана — умерла... Появилось нѣчто чудно-семитическое, и чему, быть можетъ, никогда, никогда не научится аріецъ! Но *это* наученіе, какъ *проблема* — есть и будетъ вѣчно алкаться! Ибо эта проблема, повторяемъ — грѣшнить и въ грѣхѣ не знать грѣха. Мы все сбиваемся въ словахъ; да вѣдь и народы, въ тысячелѣтіяхъ, въ цѣлыхъ цивилизаціяхъ, сбиваясь, тысячи лѣтъ сбиваясь — нашли такъ поздно *тонъ* «грѣха безгрѣшнаго».

Вернемся къ нашимъ миньютюрамъ, и неудачамъ, и попыткамъ. Семья, въ необозримой гаммѣ ея выраженій, ея колорита, семья III-го, IX-го, XIV-го, XVIII-го вѣка; семья германская, семья французская — все это вѣчная проблема и вѣчный-же феноменъ сочетанія, удачнаго-неудачнаго, «Афродиты-Діаны». Чуть-чуть больше Афродиты — и является колоритъ «оголенности», который такъ рѣзанулъ мой вкусъ на французской выставкѣ. «Боже, моя жена — кухарка», вотъ родникъ распада тысячи семей. Повторяю, умѣнье сочетать Діану и Афродиту — есть проблема каждой семьи, есть феноменъ каждой семьи, и греки не фантазировали, а рѣшали реальнѣйшую изъ проблемъ, и, вмѣстѣ, проблему вѣчную. Каждая женщина есть Афродита, — въ этомъ ея суть; но еще болѣе ея суть и геній заключается въ томъ, чтобы остаться до конца, до дряхлости — глубочайшею Діаною. И это возможно. Развѣ не «Діану» любилъ, и *влюбленъ* былъ въ нее, знаменитый Афанасій Иванычъ въ гениальномъ эскизѣ Гоголя? Вотъ примѣръ совершеннаго разрѣшенія на украинской почвѣ греческой темы. И, между тѣмъ, Пульхерія Ивановна, конечно, грѣшила столько-же, какъ Гера. Грѣшила... «и не была грѣшна». Въ этомъ — проблема. Въ этомъ — еврейская Руѣ. Повторяемъ, суть семьи и ея «столпо-охранительный характеръ», надъ которымъ столько трудятся (не понимая дѣла) консерваторы цѣлой Европы (въ сущности — разрушая семью, ибо они только понимаютъ въ ней «соціальную скрѣпу»), лежитъ въ томъ, что она въ точности есть, какъ выразился Лермонтовъ о памятникахъ старой Грузіи —

...столпообразная руина

древняго Востока, которая вошла угломъ въ нашу цивилизацію, есть египетско-халдейскій столбъ, который, вырви его у насъ изъ-подъ ногъ, — и мы рухнемъ. Всѣ эти безчисленные «Астарты» — «Аперы», «Афродиты» — «Діаны», «Isis» — «Нейтъ», все это — историческій невыразимый трудъ, который, наконецъ, отыскалъ *тонъ* «безгрѣшнаго грѣха»; отыскалъ — и тѣнь своего открытія (однако — только тѣнь) далъ намъ: «живите такъ — и не умрете», «какъ не умирали мы — проживя по 4,000 лѣтъ». Поразительно, что желѣзные римляне, со своимъ фатальнымъ страхомъ передъ разводомъ, съ «*idée fixe*» социаль-но-семейной крѣпости — все-таки провалялись именно на семейной почвѣ. Тутъ дѣло не въ вѣсѣхъ, но въ томъ, «какъ провести этотъ вечеръ»; въ «днѣ за днемъ», которые «святились бы Богу». Какъ цѣломудренны были римляне еще при Катонѣ; а финикіяне, по приведенной цитатѣ, были, по видимому, «на краю гибели» за 2,000 лѣтъ до Р. Х., «утопая въ развратѣ». Увы, печальное заблужденіе: финикіяне — *искали*, они — совершали *опыты*. Они — *находили тонъ истины*. Пришелъ Александръ — и какая сила сопротивленія ему у Тира! пришелъ Веспасіанъ къ Иерусалиму, и то поселеніе, «за необузданное служеніе» котораго «развратной Аперѣ» упрекали пророки — какую выразило мощь устойчивости! Чтобы сорвать человѣка съ мѣста — надо было вырвать камень изъ подъ человѣка, и кажется для того, чтобы сорвать Сионъ — вырвать нужно было этотъ «центръ земли» съ его мѣста, и выворотить всю эту сирійскую полосу земли. И никто изъ *этихъ* народовъ не умѣлъ ни *установить*, ни *самъ* умирать. И ими завѣщанною истиною, — частью, крохами истины, — питаемся мы. Это Хананеянка о себѣ сказала смиренно (какой *всегда* тонъ у этихъ служительницъ Аперѣ): «Господи, и рабы не лишены бываютъ крохъ, падающихъ со стола господина своего». Какая ошибка: это отъ *ихъ* стола, когда они уже такъ давно умерли, мы вкушаемъ, сыты, и крохи все не убываютъ. Святыя крохи, чудодѣйственной силы.

Добавимъ нѣсколько о нашей темѣ. Ошибка и *ограниченность* какъ Діаны, такъ и Афродиты, въ изображеніяхъ грековъ, въ мечтаніяхъ грековъ, въ рѣшеніи ими великой проблемы «безгрѣшнаго въ грѣхѣ» лежала въ томъ, что какъ одна, такъ и другая были взяты ими въ оторванности, уединенности *едино-личности*. Цѣломудріе Діаны есть только отрицаніе, нѣсколько сухое; она вѣчно гоняется на

охотѣ по лѣсамъ и это... чуть-чуть напоминаетъ *rigiderie* «синихъ чулковъ» нашего времени. Греки съумѣли схватить въ цѣломудріи только цѣломудріе: ошибка, за которую мы ихъ не можемъ судить, ибо даже и мы, послѣ такого всемірнаго опыта, и даже не слабѣйшіе изъ насъ, но сильные вкусомъ и умомъ, полагаемъ суть цѣломудрія въ пассивномъ отвращеніи, въ невѣдѣніи, въ отрицаніи... материнства. Діану даже нельзя представить матерью. Эта-же ограниченность лежитъ въ Афродитѣ. Ея обнаженность — какая-то «*an und für sich*». Для чего она? кому? Это — Нарцисъ, который *самъ на себя* смотрится въ воду. «По плоду познается дерево», и здѣсь не было «плода», отчего и смоковница была посѣчена во благовременіи. Какъ Діана, такъ и Афродита — не разрѣшаются въ полноту семьи, хотя бесспорно въ нихъ выражена проблема именно семьи. Афродиту также нельзя представить матерью.

Сама вѣчная *молодость* ихъ и *красивость* — есть недостатокъ и односторонность, есть какая-то неумѣлость грека двинуться впередъ мыслью. Развѣ нельзя быть *старою* и — безконечно прекрасною? *Некрасивою* — и удивительно милою? Этого шага впередъ не умѣли, *въ предѣлахъ данной темы*, сдѣлать греки и, подъ конецъ, можетъ быть они забыли и о самой темѣ. Между тѣмъ, именно она у нихъ была, о чемъ сохранились слѣды въ упрекахъ Отцовъ Церкви: «что за вкусъ у васъ», — упрекалъ, если не ошибаюсь Юстинъ-Философъ: «вы воздвигли статую женщинѣ, которая имѣла (не помню точно цифру) столько-то дѣтей». И онъ сравнивалъ, очевидно не понимая темы, эту женщину съ общеизвѣстнымъ плодовитымъ животнымъ. Къ сожалѣнію, не имѣя памятника подъ руками, я не могу привести очень интересной, въ принципиальномъ отношеніи, цитаты. Юстинъ-Философъ начиналъ собою эру существеннаго забытія всѣхъ темъ, очеркъ которыхъ мы сдѣлали; существеннаго непониманія всего труда, который раньше совершился надъ великою проблемою семьи. Онъ, и эра, которую (въ толпѣ другихъ лицъ) онъ начиналъ, взяли семью какъ эмпирической фактъ; взяли въ томъ тонѣ, въ какомъ она существовала, въ полной увѣренности, что это естественный дичекъ, выросающій «такъ-себѣ», «вездѣ». Поэтому, мысль грека изобразить, (кажется — статуя принадлежала Праксителю, и была однимъ изъ знаменитыхъ его созданій) ахеянку или аеинянку, имѣвшую что-то около 17 человѣкъ дѣтей — показалась ему шокирующею благовоспитанностью неумѣстностью. «Къ чему столько?» спрашиваетъ онъ. «Зачѣмъ вообще худож-

никъ избралъ темою столь мало эстетическій предметъ, какъ роженицу». Упрекъ этотъ, мы точно помнимъ, есть у апологета. Подобные-же упреки и насмѣшки разсыпаны и въ составѣ укоризнъ Зевсу, что онъ «столько рождалъ и почти только рождалъ», такъ-что — чего не замѣтилъ древній полемистъ противъ язычества, — сущность Зевса и есть рожденіе, тайна рожденія, не разрѣшимое и не уразумѣваемое въ рожденіи, что въ концѣ концовъ у грековъ разрѣшилось въ созданіе *старческаго*, «древняго днями», лица. Но, какъ мы говоримъ судя по недошедшей до насъ статуѣ Праксителя и упрекамъ Юстина-Философа, мысль грека ступала иногда далѣе сухихъ Діаны и Афродиты, простираясь въ семитическую глубину. И, между тѣмъ, для грековъ это было вообще такъ легко. Кто имѣлъ случай разсматривать египетскіе рисунки, не можетъ не прійти къ убѣжденію, что въ сущности евреи и

Мать — *бѣжала*, нуждается въ покровительствѣ: вотъ элементъ трогательности, котораго не пришло на умъ ввести въ красоту грекамъ. Она наконецъ — *Мать-Питательница*, и этого элемента безкорыстія, служенія *другому* опять недоставало греческой красотѣ. Отъ этого ни Афродиту, ни Діану мы не находимъ окруженною небесными силами, какъ дерзнули представить египтяне свое болѣе полное воплощеніе женской сущности. Утонченные греки понимали, что ни Афродитѣ, за ея красоту, ни Діанѣ, за ея грацію все-таки не за что истинно поклониться и истинно послужить. Религія ихъ постоянно соскальзывала на художество, какъ религія евреевъ никогда не поднималась до художества. У послѣднихъ былъ чистый ноумень, не покрывшійся феноменальными выявленіями; у первыхъ все устремлялось къ феноменальному, все пошло въ выявленіе, и умерло, когда окончательно подъ феноменомъ исчезъ ноумень.



Фиг. 4.

греки раздѣлили между собою египетскую проблему. Великій недостатокъ юдаизма — отсутствіе граціи. Это — самый неграціозный народъ въ исторіи, утомительно серьезный. Наоборотъ, этой угрюмой серьезности ужъ черезчуръ недостаетъ грекамъ, грація которыхъ вѣчно хочетъ перейти въ кокетство. Египтяне были удивительно граціозный народъ; съ вѣчною улыбкою, но которая не умѣла, и даже вѣрно не понимала, *какъ* перейти въ хохотъ; народъ поразительной нѣжности, которая, судя по внутренней разрисовкѣ ихъ подземныхъ сооружений (картины быта), никогда болѣе не повторилась въ исторіи. Но темы Греціи и Іудеи схвачены въ Египтѣ въ ихъ не расчлененной ясности и уравновѣшенности. Тамъ уже было пророчество — въ прозѣ; тамъ — вѣчная Афродита.

Рисунокъ 4, взятъ изъ Масперо и поясненъ: «Isis, réfugié dans les marais, allait Horus sous la protection des dieux». — Греки этого не умѣли.

Если очень внимательно наблюдать евреевъ, даже каждаго еврея, можно замѣтить въ немъ черты помѣшательства; въ «Венеціанскомъ купцѣ» Шейлокъ есть чисто помѣшанный, съ *idée fixe*, почти съ галлюцинаціями. Греки почти не знали нервныхъ болѣзней: «бремя» ихъ въ исторіи было легко; бремя, и именно внутреннее, субъективное бремя еврея — почти не переносимо. Это — бремя Атласа, которое раздавливаетъ собою даже Геракла. Мы говоримъ не иносказаніе, не уподобленіе: вѣдь они, въ самомъ дѣлѣ, держатъ «небо» на плечахъ, и — вопятъ отъ тяжести въ исторіи, какъ уязвленный Аякъс.

В. Розановъ.

Литературныя окаменѣлости.

Одинъ все тотъ-же ты.. Ступивъ за
твой порогъ,
Я вдругъ переношусь во дни Екатерины.

Будущій историкъ русской литературы XIX вѣка остановится, быть можетъ, съ любопытствомъ на одномъ странномъ явленіи. Начавшись пестрой смѣной направленій, шумной борьбой «классицизма» и «романтизма», къ которымъ послѣ подоспѣлъ одолѣвній обоихъ соперниковъ «реализмъ», — она къ концу вѣка, точно утомясь пережитыми тре-

вогами, отложила внутри себя цѣлые пласты неподвижныхъ психологическихъ массъ, цѣлые залежи своего рода духовныхъ окаменѣлостей. Года идутъ, десятилѣтія уходятъ, принося и унося разноцвѣтныя волны новыхъ настроеній и идей, — а онѣ все не трогаются съ мѣста, и какъ подъ лежащей каменью не течетъ вода, такъ къ нимъ не просачивается ни одна капля новыхъ «течений».

Ступивъ за очарованную черту этого «соннаго царства», получаешь оригинальное впечатлѣніе, точно при чтеніи эпизода старичковъ Фомушки и Фимушки въ «Нови» Тургенева. Помните тамъ старичекъ-мужъ поетъ за клавесиномъ:

На толь, чтобы печали
Въ любви намъ находить,
Намъ боги сердце дали
Способное любить?

А супруга его подхватываетъ со всей граціей добраго стараго времени:

Одно лишь чувство страсти
Безъ бѣды, безъ злой напасти
На свѣтъ есть-ли гдѣ? —
Нигдѣ, нигдѣ, нигдѣ!

И такъ и вѣтъ XVIII-мъ вѣкомъ, физмами и робронами, пудреными париками, галантностью милыхъ маркизовъ и нѣжностью хрупкихъ фарфоровыхъ маркизъ.

Такое-же впечатлѣніе испытываешь, читая недавно вышедшій сборникъ журнала *Русское Богатство*, на-половину посвященный Пушкину. *Русское Богатство* есть, какъ извѣстно, признанный «законный» наслѣдникъ покойныхъ *Отечественныхъ Записокъ*, а черезъ нихъ и знаменитыхъ журналовъ 60-хъ годовъ — *Современника* и *Русскаго Слова*, которымъ журналъ этотъ приходится, такъ сказать, внучкомъ. И молодой «представитель рода» является очень благовоспитаннымъ юношей, твердо помнящимъ пятую заповѣдь и умѣющимъ хранить фамилію традиціи. «Представительство» свое онъ, очевидно, получилъ и сохраняетъ недаромъ. На страницахъ его сборника, въ рядѣ статей, разсматривающихъ поэзію Пушкина, письма Пушкина, эпоху Пушкина, можно найти во всей своей свѣжести и невредимости, лишь немного приукрытыя цвѣтами краснорѣчія и прикрашенныя лицемѣріемъ, всѣ «точки зрѣнія» нашихъ 60-хъ и 70-хъ годовъ.

Г. Гриневицъ (персонажъ, занимающій въ журналѣ амплуа спеціального «литературнаго критика») въ огромной и безконечной статьѣ разсматриваетъ сперва Пушкина «въ сознаніи русской литературы»,

т. е. дѣлаетъ обзоръ критическихъ взглядовъ на поэзію Пушкина, а затѣмъ уже и самъ «опредѣляетъ» Пушкина, какъ «пѣвца гуманной красоты», т. е. демонстрируетъ на протяженіи двухъ печатныхъ листовъ «полезность» поэта, какъ насадителя «чувствъ добрыхъ».

Первая половина статьи интереснѣе: тутъ мы находимъ цѣликомъ, какъ въ музеѣ, всю археологію либеральныхъ древностей, всю аммуницію былыхъ стычекъ и вылазокъ. Исторія знаменитаго пушкинскаго праздника 1880 года въ Москвѣ (въ свое время такъ много насолившаго нашимъ «семидесятникамъ», которые справедливо почувствовали въ немъ «начало конца» своей «эры») излагается прямо по «документамъ» архива «Отечеств. Записокъ»: — «Двусмысленность отношенія знаменитаго романиста (Тургенева) къ поэзіи Некрасова была тогда-же отмѣчена, на страницахъ «Отеч. Записокъ», Н. К. Михайловскимъ... — «Конечно, у всѣхъ еще въ памяти, съ какой горькой и мѣткой ироніей нарисовалъ Успенскій фантастическую картину того, какъ на другой день послѣ торжества являлись къ Достоевскому съ выраженіемъ глубокой признательности...» всѣ разнохарактерные пушкинскіе герои. Еще-бы!, еще-бы! какъ не помнить! каждую строку помнимъ, «всѣ» помнимъ изъ стараго романса:

На то-ль, чтобы печали
Въ любви намъ находить...

Безсмертная рѣчь Достоевскаго для г. Гриневица — «простое недоразумѣніе», «эфемерный успѣхъ» котораго «разсѣялся» безслѣдно, послѣ того какъ Н. К. Михайловскій и Глѣба Успенскій «разъяснили» пустоту и ничтожество, и даже болѣе — лживость и подтасованность этой рѣчи, — въ статьяхъ, которыя тоже, безъ сомнѣнія, «всѣ помнить». А для того, чтобы напомнить безпамятнымъ, г. Гриневицъ не брезгуетъ повторить старую пошлость Глѣба Успенскаго, назвавшаго «всечеловѣка» Достоевскаго «всезайцемъ» и съ благороднымъ негодованіемъ либеральнаго лицемѣрія утверждавшаго, что рѣчь самаго искренняго изъ нашихъ великихъ романистовъ была разсчитанной ловлей популярности. Вотъ эту послѣднюю «заслугу» въ формулярѣ знаменитаго «народника» дѣйствительно нужно и стоитъ помнить. Вообще такъ называемое «честное» направленіе нашей литературы (читай: либеральное) такъ долго и усердно рекламировало свою добродѣтель, что многихъ успѣло убѣдить въ реальности своей монополіи, и мы слишкомъ часто склонны забывать окружающія громкій эпитетъ роковыя ковычки. Г. Гриневицъ, надо отдать ему

справедливость, въ своей статьѣ лишній разъ подтверждаетъ намъ ихъ необходимость, самымъ безцеремоннымъ образомъ «излагая» (отъ корня лож—) несимпатичныя ему статьи о Пушкинѣ гг. Минскаго и Мережковского.

Для г. Гриневича русская «словесность» перестала существовать послѣ *Отечественныхъ Записокъ*, какъ не существуетъ она въ школьныхъ учебникахъ послѣ Гоголя и Кольцова. Свою археологичность онъ доводитъ до курьеза, цитируя изъ стихотворенія Полонскаго на юбилей 1880 года уже давно несуществующій стихъ: «ночь и Лысяя гора». Стихъ этотъ, составлявшій въ ряду многихъ другихъ характеристику поэзіи Пушкина, ея народности и непосредственности ея вдохновенія, подвергся въ свое время поверхностному и пошловатому глумленію со стороны Н. К. Михайловскаго. Не въ мѣру стыдливый поэтъ поспѣшилъ вычеркнуть его изъ стихотворенія и теперь его можно найти только въ упомянутой статьѣ критика *Отеч. Записокъ*, гдѣ, безъ сомнѣнія, и откопалъ его г. Гриневичъ, не позабывъ, конечно, повторить при этомъ «своими словами» и экспертизу «учителя».

Въ томъ-же духѣ, какъ г. Гриневичъ, пишутъ гг. Ляцкій и Мякотинъ. Первый, разбирая письма Пушкина, кружится вокругъ либеральныхъ настроеній первыхъ лѣтъ поэта и, видимо, не можетъ подняться надъ ихъ уровнемъ. Переломъ въ міросозерцаніи Пушкина и его національное направленіе послѣднихъ лѣтъ, т. е. все то, что дѣлаетъ изъ Пушкина — Пушкина, а не Рылѣева или Огарева съ первокласснымъ талантомъ,— для птенца гнѣзда *Русскаго Богатства* «темна вода во облацѣхъ небесныхъ». Для него это такое-же «недоразумѣніе», какъ для г. Гриневича рѣчь Достоевскаго. Онъ толкуетъ о потерѣ поэтомъ «душевнаго равновѣсія», о фатальной роли Жуковскаго въ дѣлѣ возвращенія Пушкину политической свободы, «купленной дорогой цѣной свободы духа». Въ послѣдніе годы, по его мнѣнію, передъ нами уже «не тотъ, не настоящій Пушкинъ, говорившій, что вдохновеніе столь-же нужно для геометріи, какъ и для поэзіи, а совершенно другой человѣкъ, мало проницательный, неувѣренный въ себѣ, искусственно создающій себѣ призракныя цѣли». И далѣе звучатъ уже роковыя слова: «сжегъ все, чему поклонялся; поклонился тому, что сжигалъ» (отд. II, стр. 179). Либеральная анафема произнесена.

Еще ретивѣе г. Мякотинъ. Въ статьѣ «Изъ пушкинской эпохи», которую правильнѣе было-бы озаглавить «Пушкинъ и декабристы», онъ даетъ

постепенную картину «паденія» поэта. Уже и въ молодости поэтъ не стоялъ на надлежащей высотѣ: «по отношенію къ передовымъ кружкамъ тогдашней молодежи Пушкинъ не былъ, однако, ихъ пѣвцомъ и вдохновителемъ, какъ не былъ и простымъ ихъ отголоскомъ. Если для послѣдней роли онъ былъ слишкомъ самостоятеленъ, то для первой ему не доставало выдержанной прямолинейности характера и сосредоточенности страсти». Нечего и говорить, что послѣ ссылки (которую г. Мякотинъ оплакиваетъ, какъ удаленіе отъ «высоко-интеллигентнаго» петербургскаго круга, но изъ которой поэтъ вернулся выросшимъ въ эти свои «сорокъ дней въ пустынѣ»), онъ окончательно теряетъ вѣсь въ глазахъ критика. «Онъ не нашелъ уже тѣхъ прежнихъ друзей, которые, бережно сдерживая чрезмѣрные порывы его горячей природы, вмѣстѣ съ тѣмъ «высокимъ стремленьемъ думъ», помогали ему создавать большія требованія къ жизни». Собственные взгляды поэта для г. Мякотина лишь продуктъ его легкомыслія и малодушія: они «не сложились въ какую-либо прочную и стройную систему, дававшую поэту право на мѣсто среди отечественныхъ консерваторовъ» (какъ будто поэты вырабатываютъ политическія системы, хотя-бы и консервативныя), — «они скорѣе представляли собою рядъ колебаній и уступокъ, лишенныхъ строгой послѣдовательности». И въ заключеніе г. Мякотинъ, не стѣсняясь, пишетъ: «нельзя, какъ извѣстно, сказать и того, чтобы эти уступки сильно улучшили положеніе самого поэта...» Вотъ снова выходка, достойная «честнаго» (въ ковычкахъ! пожалуйста, въ ковычкахъ!) направленія.

Достоевскій прыгаль «всезайцемъ», чтобы сорвать аплодисменты публики, Пушкинъ «уступалъ» въ своихъ взглядахъ, чтобы получше «устроиться», — такъ «пишутъ исторію» на страницахъ нашихъ «прогрессивныхъ» журналовъ. «Calomniez, calomniez — il en reste toujours quelque chose». Самъ поэтъ могъ-бы отнестись съ презрѣніемъ къ грязи, которой такъ много швыряли въ него и при жизни: «хвалу и клевету приѣмлю равнодушно». Но мы — его «ретроградные» читатели — обязаны эту клевету отмѣтить и «запомнить».

Наши «шестидесятники» и «семидесятники», старые и молодые, «ничего не забыли и ничему не научились». Конечно, никакой храбрый принцъ не придетъ нарушить ихъ волшебное очарованіе, и они будутъ себѣ стоять да стоять, «какъ памятникъ надгробный среди обитателей людскихъ», — до тѣхъ поръ пока не свалятся. Пройдетъ еще пятьдесятъ,

сто лѣтъ, придетъ новый юбилей Пушкина — и снова, навстрѣчу поэту, раздадутся тѣ-же мертвыя рѣчи изъ тѣхъ-же «гробовъ поваленныхъ». Ихъ можетъ только привѣтствовать прохожій:

...Каменъите смѣло,
Не оживитъ васъ лиры гласъ.

II. Церцвѣ.

В а н д а л ы.

(Продолженіе *).

III.

Кіево-Печерская Лавра.

Изъ Кіева намъ сообщаютъ также совсѣмъ безотрадныя извѣстія. Казалось-бы, художественныя сокровища такой святыни русскаго народа, какъ Кіево-Печерская Лавра, должны были-бы быть неприкосновенны; однако, оказывается, что знаменитый и сказочно-прекрасный Петровскій иконостасъ въ главномъ соборѣ упраздненъ, отставленъ въ сарай, а на его мѣстѣ воздвигается новъй, мраморный (!), яко-бы древне-русскаго характера. Положимъ, эта новая прелесть будетъ отлично соответствовать новой-же росписи собора, которая, какъ извѣстно, поручена В. П. Верещагину, поистинѣ справедливо прозванному «академическимъ». Про работы послѣдняго корреспондентъ нашъ сообщаетъ, что это нѣчто до такой степени тоскливое и бездарное, что даже живопись храма Спаса въ Москвѣ покажется рядомъ съ ней чуть-ли не рафаэлевской.

И чего, казалось-бы, трогать старую живопись, которая, положимъ, была въ стилѣ XVIII в., барочная, темная, но все-же въ декоративномъ отношеніи весьма и весьма порядочная, а ужъ если трогать, то какъ-же не обратиться къ прославленнымъ авторамъ живописи Владимірскаго собора въ томъ-же Кіевѣ, къ Васнецову, Нестерову и Врубелю *)? Не поздравляемъ заправилъ этого дѣла, но за то питаемъ надежду, что живопись г. Верещагина на сей разъ будетъ такъ плоха, что, наконецъ, всѣ догадаются и убѣдятся, вполнѣ и навсегда, что сей профессоръ — непозволительный богомазъ!

*) См. №№ 21—22.

IV.

Владимірекій Соборъ.

Не болѣе утѣшительно и то, что сообщаетъ намъ нашъ корреспондентъ о вышеупомянутомъ Владимірскомъ соборѣ. Казалось-бы, это художественное твореніе, которымъ заинтересовалась вся Россія, фанатическіе поклонники котораго находятся не только у насъ, но даже на западѣ, казалось-бы, что такое художественное твореніе должно было-бы, по крайней мѣрѣ въ первые годы своего существованія (гдѣ у насъ разсчитывать на болѣе долгій срокъ *), гарантировано отъ варварства и вандализма. Однако, это не такъ! Веѣмъ памятенъ скандалъ, приключившійся годъ или года два тому назадъ, когда на мѣстѣ преступленія былъ застигнутъ церковный сторожъ, подмалевывавшій васнецовскій орнаментъ на хорахъ (многимъ еще памятенъ дивный «mot» этого сторожа: «болжно трудно краски подобрать»). Теперь, вѣроятно, нечего уже болше подмалевывать, зато творится другое безчинство. Картина Нестерова «Крещеніе» чуть не погорѣла (подрамникъ ея и впрямь погорѣлъ, а холстъ закопченъ). Но этого мало. Каменная колонна вверху, на площадкѣ лѣстницы, сломанная какъ-то во время наплыва богомольцевъ, замѣнена деревянной, выкрашенной подъ мраморъ (и неудачно); масса цвѣтныхъ стеколъ повывито и замѣнено бѣлыми; рядомъ съ прекрасными Васнецовскими изображеніями поставлены невозможные кіоты — дары усердныхъ жертвователей. Въ торжественныхъ случаяхъ исключены натуральныя пальмы и лавры (какъ-бы католическіе), но зато допускаются, и въ неограниченномъ размѣрѣ, холщевыя и бархатныя розы и «макартовскіе» букеты. Кромѣ всего этого, соборъ вообще содержится очень грязно, что совершенно неприлично, принимая во вниманіе то громадное значеніе, которое онъ приобрѣлъ въ религіозномъ сознаніи русскаго народа.

V.

Ротонда Гваренги.

Послѣдніе слѣды роскоши въ Кушелевскомъ паркѣ (на Выборгской сторонѣ) не устояли передъ руками эксплуататоровъ: чудесная ротонда, построенная Гваренги, въ которой стояла въ былое время статуя Екатерины, пошла нынче осенью на сломъ, и это, подумаешь, чтобы добыть нѣсколько жалкихъ кирпичей и заржавленнаго желѣза! Теперь

свидѣтелями прежняго великолѣнія остаются превращенный въ какой-то приютъ, но еще сохраняющій свой *air de grandeur*, дворецъ, съ его наполовину сокрушенной гранитной эспланадой по Невѣ, полуизсохшіе пруды и каналы, да среди парка, почти совершенно вырубленного, чудесной формы каменная урна, тоскливо прячущаяся въ обшипанномъ кустарникѣ

Б. Веняминовъ.

Брюлловское торжество.

Каждый журналъ и всѣ газеты сочли своимъ долгомъ дать описаніе торжества въ честь Брюллова, которое происходило 12-го декабря въ Академіи Художествъ.

Всѣ уже знаютъ, что народу была масса, что все было очень чинно и даже внушительно.

Г. Деларовъ произнесъ рѣчь очень обстоятельную и пространную.

Г. Деларовъ большой любитель искусства, и мы не ошибались, предполагая, что онъ скажетъ что-нибудь не банальное и вполне соответствующее торжественному моменту чествованія нашего знаменитаго художника.

Рѣчь его лилась красиво, и имъ сказано было все, что слѣдовало сказать въ такомъ случаѣ.

Закончилось чествованіе чтеніемъ привѣтственныхъ телеграммъ, неизбежной кантатой и, наконецъ, обзорѣніемъ брюлловской выставки, на которой были такіе шедевры, какъ портреты гр. Самойловой, гг. Олениныхъ, г. Львова и пр.

Все это уже констатировали газеты, но объ одномъ инцидентѣ, я бы прямо сказалъ — недоразумѣніи, онѣ упомянули лишь вскользь, а между тѣмъ о немъ стоить поговорить. Надняхъ, впрочемъ, въ одномъ изъ номеровъ «Московскихъ Вѣдомостей» мнѣ попала небольшая замѣтка о «торжествѣ», въ которой говорилось въ нѣсколькихъ строкахъ и объ интересующемъ меня фактѣ. Привожу ихъ цѣликомъ:

«На кафедре всходитъ небольшой худощавый человѣкъ во фракѣ. Русые, густые, нѣсколько вьющіеся волосы, русые-же усы и бородка клиномъ. Не успѣлъ онъ появиться, какъ залъ дрогнулъ отъ кликовъ и рукоплесканій, привѣтствовавшихъ крупнейшаго изъ современныхъ русскихъ художниковъ — Илью Ефимовича Рѣпина. Добродушнѣйшимъ образомъ улыбаясь, окидывалъ онъ глазами собраніе.

«— Я не ораторъ, простите, мнѣ трудно передъ такимъ блестящимъ обществомъ... я буду говорить просто... объ искусствѣ...»

«И онъ заговорилъ не красно, но интересно, и объ эллинизмѣ у Брюллова, и объ его рисункѣ. «Со временъ Рафаэля были всего три великіе рисовальщика: Брюлловъ, Мейсонье и испанецъ Фортуни». Вдругъ ему показалось, что онъ вдался въ излишнія спеціальныя подробности. «Извините, но по своему ремеслу не могу обойти, увлекаюсь». Это «ремесло» въ устахъ Рѣпина было очаровательно! Интересна мысль-гипотеза: «Русское искусство пойдетъ, можетъ быть, совершенно своеобразнымъ путемъ, можетъ быть, отъ лубка! Мы видимъ уже въ Васнецовѣ, какъ онъ изъ *каракуль* XII или XIV вѣка создаетъ чудныя вещи, даетъ святыхъ угодниковъ, героевъ русскаго народа».

Такъ передаетъ рѣчь г-на Рѣпина восторженный рецензентъ «Моск. Вѣд.» Въ сущности, и въ этомъ небольшомъ отрывкѣ столько перловъ рѣпинскаго легкомыслія, что можно бы этимъ и удовольствоваться, но я все же не могу не привести еще кое-чего, что осталось у меня въ памяти отъ этой изумительной рѣчи.

Послѣдовательно изложить ее невозможно, такъ какъ въ ней отсутствовало главное — мысль. Это былъ наборъ какихъ то совершенно безсвязныхъ отрывковъ и всевозможныхъ курьезовъ, отъ которыхъ дѣлалось неловко.

Повторяя выраженіе г. Деларова, что Брюлловъ былъ эллинь, г. Рѣпинъ подтвердилъ, что Брюлловъ дѣйствительно былъ грекъ, такъ какъ прежде воспитывали на антикахъ. Вслѣдъ за тѣмъ, не соглашаясь съ г. Деларовымъ, утверждавшимъ, что живопись Брюллова можно уподобить античнымъ барельефамъ, ораторъ компетентно заявилъ, что въ «Послѣднемъ днѣ Помпеи» уходящая въ даль улица написана крайне живо и перспектива соблюдена вполне точно.

На рисунокъ въ прежнее время смотрѣли какъ на спортъ, въ настоящее же время, по заявленію оратора, рисунку не учатся, его ставятъ на второмъ планѣ.

Теперь интересуются исключительно искусствами декоративнымъ и прикладнымъ. Прикладное искусство, по мнѣнію г. Рѣпина, не есть настоящее искусство также, какъ и модное теперь (?) японское искусство, въ которомъ нѣтъ ни рисунка, ни настоящаго творчества (?). Тутъ-же была изрѣчена отнынѣ безсмертная фраза, что «послѣ Рафаэля было только три великихъ рисовальщика: Брюл-

ловъ, Мейсонъ и Фортуни *)». «Среди же-всѣхъ ихъ надо отдать предпочтеніе Брюллову. Конечно, у Мейсонъ, напр., когда лошадь стоитъ, она стоитъ, тамъ когда что-нибудь написано, такъ оно все написано, все хорошо, все какъ надо, но все же это все грузно, у Брюллова же все легко и красиво». (Эти-то слова г. Рѣпина и счелъ за «слишкомъ специальныя свѣдѣнія», въ чемъ и извинился). Послѣ этого ораторъ пустился объяснять, въ чемъ разница между медицинскимъ (?) рисункомъ и художественнымъ, и что рисунокъ анатомическій при всей своей правильности не можетъ считаться художественнымъ.

Расхваливъ Брюллова, г. Рѣпинъ, со свойственной ему стойкостью въ убѣжденіяхъ, вдругъ началъ оправдываться: «скажутъ, что вотъ я расхвалилъ Брюллова, такъ значить я его *рекомендую* (буквальное выраженіе). Однако, идти по пути Брюллова нельзя. Брюлловъ былъ—олеандра, онъ былъ апельсиновое дерево; но если вы засадите всю Россію апельсиновыми деревьями, то все же вамъ захочется нашихъ антоновскихъ яблочковъ».

Антоновскимъ яблочкомъ тутъ невольно оказался самъ г. Рѣпинъ, который въ Академіи занялъ мѣсто не менѣе прочное, чѣмъ Брюлловъ, но только съ той разницей, что маститый авторъ «Бурлаковъ» является въ нашемъ искусствѣ представителемъ именно антоновской, яблочной, культуры, которая не менѣе угнетаетъ настоящее искусство, чѣмъ уже отцвѣтшія апельсиновыя рощи.

Далѣе въ интересной рѣчи слѣдовало, что «Брюлловъ былъ слишкомъ искусственъ, первымъ же условіемъ живописи является искренность. Намъ не нужно эллинскихъ вліяній, намъ нуженъ русскій народный духъ, но, съ другой стороны, одной искренности мало и не всякая искренность пріятна. Искусство, какъ выразился «кто-то» (?), есть—«гимнъ міру» и потому искренность здѣсь должна соединяться съ разумностью и глубокимъ изученіемъ, которое даетъ Академія».

Приведенные отрывки достаточны, чтобы оцѣнить

*) *Послѣ Рафаэля было немало великихъ рисовальщиковъ, безконечно превосходящихъ и Брюллова, и Мейсонъ, и Фортуни. Наломнаемъ г. Рѣпину, что за это время жили и работали „хотя-бы“ слѣдующіе художники: Веласкецъ, Рембрандтъ, Гальсъ, Тербургъ, Рибера и Ванъ-Дейкъ. Неужели они не существуютъ для г. Рѣпина?*

весь хаосъ взглядовъ г. Рѣпина. Бѣда не въ томъ, что рѣчь была сказана нескладно: никто ораторскихъ способностей отъ г. Рѣпина не требовалъ. Бѣда даже и не въ томъ, что у г. Рѣпина нѣтъ определенныхъ художественныхъ убѣжденій: это всѣмъ давно извѣстно; одно непростительно, что онъ въ такой торжественный моментъ, передъ аудиторіей, гдѣ чтутъ его художественный авторитетъ, рѣшается изрекать такія обидныя нелѣпости. Вѣдь могутъ и вправду повѣрить, что Фортуни рисовалъ лучше, чѣмъ Веласкецъ!

Новая книга по исторіи русскаго искусства *).

Хотя робко, упрямо и медленно, но, все-таки, теперь наконецъ утвердилась столь долго оспариваемая истина, что происхожденіе, развитіе и дальнѣйшая судьба русскаго искусства находятся въ тѣснѣйшей зависимости отъ успѣшнаго изученія памятниковъ нашей художественной старины. Послѣ почти двухвѣкового исканія всякаго свѣта только на западѣ, послѣ долгихъ и, конечно, бесплодныхъ усилій примѣнить къ исторіи развитія нашего искусства тѣ-же причины, условія и обстоятельства, благодаря которымъ возникла и создавалась западная культура, мы начали оглядываться назадъ, на свое забытое родное, на прошедшія судьбы нашей страны. И вотъ тогда-то пришлось неожиданно убѣдиться, что въ самомъ центрѣ древней русской земли, въ предѣлахъ Владиміро-Суздальской области и въ сосѣднихъ съ нею мѣстностяхъ, занятыхъ великороссійскимъ племенемъ, уже нѣсколько столѣтій назадъ нарождалась своеобразная культура. Эта культура рано погибла, и всѣ духовные интересы народа остановились сразу передъ необходимостью отстаивать самое свое существованіе.

Здѣсь нѣтъ надобности распространяться о нашихъ историческихъ невзгодахъ, о татарскомъ разгромѣ и т. д., достаточно замѣтить, что русскому народу гораздо ранѣе, чѣмъ, напримѣръ, германскому или итальянскому, пришлось сложиться въ единое сильное государство и что затѣмъ всѣ силы страны поглотились уже служеніемъ «великому царскому дѣлу», какъ говорили московскіе люди прошедшихъ вѣковъ.

*) «Исторія русскаго искусства отъ древности до нашего времени», сочиненіе А. П. Новицкаго. Москва. 1899.

Нарождавшаяся русская культура погибла. Она была принесена въ жертву политическимъ потребностямъ. Въ теченіе долгаго ряда лѣтъ она оставалась въ забвеніи; потомъ начали даже отрицать самое ея существованіе. Къ счастью, это время уже миновало...

Русская культура, какъ и всякая другая, складывается изъ многихъ составныхъ частей. Сюда относятся и вся область искусства. Едва-ли, однако, можно серьезно утверждать, что эта послѣдняя область успѣла получить въ старинной русской жизни разностороннее выраженіе. Что наши предки обладали большимъ художественнымъ тактомъ и творческою мыслью—объ этомъ съ очевидностью свидѣтельствуютъ немалочисленные памятники церковнаго зодчества и стѣнной живописи, сохранившіеся, помимо Москвы, во Владимірѣ, въ Ярославлѣ, Ростовѣ, Новгородѣ, Псковѣ и еще въ нѣсколькихъ городахъ. Но едва-ли не преждевременно говорить уже объ *исторіи* русскаго искусства, принимая во вниманіе его, такъ сказать, еще младенческой возрастъ.

Тѣмъ интереснѣе было намъ обратиться къ труду г. Новицкаго, впрочемъ, еще не оконченному. Но и изъ тѣхъ шести выпусковъ, которые уже опубликованы (всего обѣщано двѣнадцать), дозвоительно заключить, что сочиненіе почтеннаго автора, «Исторія Русскаго Искусства», въ сущности, совсѣмъ не *исторія*, а только иллюстрированный *каталогъ* нѣкоторыхъ образцовъ русскаго зодчества и живописи, съ пояснительнымъ текстомъ.

Никакихъ обобщительныхъ выводовъ авторъ не дѣлаетъ, да и самая связь искусства съ различнаго рода вліяніями, по крайней мѣрѣ въ изданныхъ шести выпускахъ, вовсе упущена. Впрочемъ, мы нашли не безынтереснымъ взглядъ г. Новицкаго на общій характеръ русскихъ построекъ. Однако, пусть авторъ говоритъ самъ за себя.

«Западная архитектура, поясняетъ онъ, лишь за исключеніемъ нѣкоторыхъ стилей, приучила нашъ глазъ къ симметріи. Здѣсь (т. е. въ русскихъ постройкахъ) мы этого не видимъ, и вотъ отсюда-то и явилось убѣжденіе, что наши постройки безпорядочно разбросаны. То-есть, каждая отдѣльная часть зданія и у насъ выстроена симметрично, но въ общей концепціи симметріи нѣтъ. Но всмотрѣвшись внимательнѣе, мы за то находимъ въ ней нѣчто гораздо высшее — а именно *балансъ* отдѣльныхъ частей. Балансъ этотъ проявляется или въ различіи детальныхъ украшеній частей въ общихъ формахъ сходныхъ между собою, что съ перваго раза даже

не замѣчается, а обнаруживается только при внимательномъ осмотрѣ и, благодаря этому, возбуждаетъ болѣе продолжительный интересъ къ зданію, не утомляя глазъ своимъ однообразіемъ; или же въ различіи формъ и деталей у двухъ частей одинаковой величины; или же въ равенствѣ двухъ противоположныхъ частей зданія своими массами, т. е. когда одна часть выше, но тоньше, а другая шире, но ниже, но такъ, что объемы ихъ почти равны; или же, наконецъ, когда двѣ или три части вмѣстѣ балансируютъ съ одною большою». Но, повторяемъ, самостоятельныя сужденія авторъ высказываетъ съ самою досадною сдержанностью и гораздо охотнѣе ссылается на чужія мнѣнія, цитируя различныхъ знатоковъ искусства. Такъ напримѣръ, говоря объ общемъ складѣ красоты въ старинной русской архитектурѣ, г. Новицкій очень кстати приводитъ остроумное замѣчаніе И. Е. Забѣлина о томъ, что въ понятіяхъ нашихъ предковъ «носила мысль, представлявшая зданіе какъ бы живымъ существомъ; поэтому и кровля зданія, въ извѣстномъ отношеніи, пріобрѣтала значеніе головного убора, такъ же какъ и окна пріобрѣтали значеніе очей. Подъ вліяніемъ такихъ сближеній и кровля и окна сосредоточивали особую заботливость объ ихъ украшеніи». Обращаясь къ вопросу о состояніи древней русской художественной промышленности, насколько о томъ позволяютъ судить археологическія находки, авторъ разсматриваемой нами «Исторіи» приводитъ отзывъ проф. Н. П. Кондакова, удостовѣряющаго, что «самыя утонченныя художественныя производства существовали въ Кіевѣ, что ими занимались *русскіе* мастера и притомъ въ широкихъ размѣрахъ, что мастера эти распространяли свои произведенія въ Рязань, Суздаль, а слѣдовательно находка византийскаго стиля вовсе не представляетъ собою, какъ думали еще очень недавно, греческаго заноса, но, напротивъ — памятникъ мѣстной работы въ хорошо усвоенномъ пошибѣ и притомъ вещь съ опредѣленнымъ назначеніемъ, съ понятною для владѣльца орнаментаціею и для него лично важнымъ смысломъ». Вообще, этотъ серьезный изслѣдователь русской художественной старины является убѣжденнымъ защитникомъ ея самобытности, хотя, конечно, и не отрицаетъ, что извѣстный ея періодъ характеризуется только воспроизведеніемъ и невольнымъ искаженіемъ образцовъ иноземнаго творчества. Даже столь сложное и оригинальнѣйшее созданіе русской архитектуры, каковъ московскій соборъ Василя Блаженнаго, построенъ *русскими* мастерами, Постникомъ и Бармой, «премудрыми и удобными къ такому чуд-

ному дѣлу», какъ повѣствуетъ недавно найденная лѣтописная замѣтка о построении собора. А между тѣмъ въ теченіе столѣтій слава этой постройки приписывалась итальянскимъ зодчимъ!..

Возвратимся, впрочемъ, къ труду г. Новицкаго. Все содержаніе русскаго искусства авторъ распределяетъ на три періода: первый періодъ—съ древнѣйшихъ временъ до Петра I, второй періодъ—отъ Петра I до XIX вѣка, и, наконецъ, третій періодъ—отъ XIX вѣка до новѣйшаго времени. Едва-ли однако правильно придерживаться въ настоящемъ случаѣ хронологической послѣдовательности. Дѣло въ томъ, что развитіе искусства шло далеко неравномѣрно на пространствѣ русской земли, такъ какъ самый пульсъ народной жизни бился не вездѣ одинаково. Оно слагалось въ зависимости прежде всего отъ обстоятельствъ *мѣста*, а не *времени*, и мы предпочли бы поэтому видѣть изложеніе его судебъ въ распредѣленіи не по періодамъ, а по областямъ. И эти особенности мѣстныхъ условій настолько рѣшительны, что искусство Суздаля, на примѣръ, лежащаго въ центрѣ страны, предоставленное поэтому самостоятельнымъ усиліямъ народа, приобрѣло иной характеръ, чѣмъ въ Кіевѣ, положеніе котораго на окраинѣ открывало широкій доступъ вліяніямъ иноземныхъ культуръ.

Но каковы бы ни были ошибки общаго плана, трудъ г. Новицкаго представляетъ во всякомъ случаѣ цѣнный вкладъ въ ту популярную литературу, назначеніе которой служить не узкому кружку специалистовъ, а большой публикѣ. Въ этой именно средѣ «Исторія Русскаго Искусства» справедливо можетъ разсчитывать на прочный и заслуженный успѣхъ.

Библиофілѣ.

Свѣдѣнія.

1. Отлагая до перваго номера слѣдующаго года печатаніе обширной статьи А. Бенуа о К. П.

Брюлловѣ, мы даемъ выше, по случаю исполнившагося, 12-го декабря, столѣтія со дня рожденія знаменитаго художника, три снимка съ портретовъ его работы.

Портреты эти не появлялись въ воспроизведеніяхъ. Два изъ нихъ (на стр. 177 и 178) находятся въ собственности А. З. Хитрово, а третій (стр. 179) принадлежитъ князю П. Д. Волконскому. Кромѣ вышеозначенныхъ портретовъ, въ текущемъ году въ «Мірѣ Искусства» было помѣщено семь снимковъ съ произведеній К. П. Брюллова (см. т. I, стр. 131, 132, 133, и т. II, стр. 30, 31, 32, 33).

2. Художникъ Лепэръ (Louis-Auguste Lepère, род. въ 1849 г.) является преобразователемъ современной гравюры на деревѣ. Этотъ родъ искусства началъ совершенно замирать подъ давленіемъ столь быстро распространявшагося механическаго способа воспроизведенія иллюстрацій при помощи фотографіи. Лепэръ своими талантливыми работами придавъ гравюрѣ все значеніе самостоятельной отрасли искусства, слѣдующей своимъ особымъ законамъ и вовсе не предназначенной къ исключительно прикладной, служебной роли. Помѣщенные на стр. 182—183 снимки съ полиטיפажей Лепэра заимствованы изъ только-что появившагося изданія «Les minutes parisiennes». Прекрасныя воспроизведенія съ работъ того-же художника имѣются въ журналѣ «Die graphischen Künste» (т. III и XV).

3. Проекты декоративной отдѣлки столовой, исполненные Е. Полѣновой совмѣстно съ А. Головинымъ, предназначены для лѣтняго деревенскаго дома въ имѣніи М. Ѳ. Якунчиковой. Нѣсколько снимковъ съ этихъ работъ были помѣщены въ англійскомъ журналѣ «Artist» за 1899 г.

4. Старинный русскій ларь для продажи свѣчей воспроизводится (стр. 201) по фотографіи Корелина въ Нижнемъ-Новгородѣ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЬ

„МІРЪ ИСКУССТВА“

Журналь будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь вводимый **литературный отдѣль** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики. Въ немъ будутъ, между прочимъ, помѣщены статьи:

Д. Мережковскаго — „Толстой и Достоевскій“ (критическое изслѣдованіе, печатаніе котораго будетъ продолжаться въ теченіе всего года).

Кх. А. Урусова — „Гёте и Пушкинъ“ (рефератъ, читанный въ Московскомъ Литературно-Артистическомъ кружкѣ).

Т. Лароша — рядъ статей о русской духовной музыкѣ.

Ф. Хитче — „Вагнеръ въ Байрейтѣ“.

Александра Бенуа — рядъ отдѣльных главъ изъ новаго труда „Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ“ и пр.

Въ художественномъ отдѣлѣ **спеціальные номера** посвящаются произведеніямъ русскихъ художниковъ: **В. Сѣрова, М. Нестерова, гр. О. Сологуба, М. Якунчиковой, Александра Бенуа, и др.**

Отдѣльные номера будутъ посвящены также выставкамъ: **Парижской, Передвижной, Академической** и др.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналь будетъ выходить два раза въ мѣсяць (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромофотографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На 1/2 года.
Въ С.-Петербургѣ	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ	12 »	6 »
» » за границу	14 »	7 »

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества **М. О. Вольфъ** (Спб., Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января.

Первый двойной номеръ, посвященный произведеніямъ художника **В. Сѣрова**, выйдетъ около 15-го Января.

Издатель-Редакторъ **С. П. Дягилевъ.**

Открыта подписка на 1900 годъ

НА ЖУРНАЛЪ

НОВЫЙ МІРЪ

• 1900 •

• 1900 •

иллюстрированный двухнедѣльный вѣстникъ современной жизни, политики, литературы, науки, искусства и прикладныхъ знаній, издаваемый ТОВАРИЩЕСТВОМЪ М. О. ВОЛЬФЪ, подъ редакціею П. М. Ольхина.

ЗА ЧЕТЫРНАДЦАТЬ РУБЛЕЙ

безъ всякой доплаты за пересылку премій подписчики „НОВАГО МІРА“ получаютъ въ теченіе 1900 года, съ доставкою и пересылкою во всѣ мѣста Російской Имперіи, слѣдующія пять изданій:

<p>1) ЖУРНАЛЪ „НОВЫЙ МІРЪ“ съ „Современной Лѣтописью“. 24 выпуска въ форматѣ лучшихъ европейскихкихъ иллюстрацій.</p>	<p>2) Иллюстрированный журналъ прикладныхъ знаній „МОЗАИКА НОВАГО МІРА“ (24 выпуска) вмѣщающій въ себѣ 16 рубрикъ.</p>	<p>3) ЖУРНАЛЪ „ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЕЧЕРА НОВАГО МІРА“ 12 ежемѣсячныхъ иллюстрированныхъ книжекъ романовъ и повѣстей для семейнаго чтенія.</p>
<p>4) 12 ПЕРЕПЛЕТЕННЫХЪ КНИГЪ ЕЖЕМѢСЯЧНАГО ЖУРНАЛА „БИБЛИОТЕКА РУССКИХЪ И ИНОСТРАННЫХЪ ПИСАТЕЛЕЙ“, въ составъ котораго войдутъ: А) ШЕСТЬ ПЕРЕПЛЕТЕННЫХЪ ТОМОВЪ ПОЛНАГО СОБРАНІЯ СОЧИНЕНІЙ ИВ. ИВ. ЛАЖЕЧНИКОВА (тт. 7—12). Б) ШЕСТЬ ПЕРЕПЛЕТЕННЫХЪ ТОМОВЪ ПОЛНАГО ИЛЛЮСТРИРОВАННАГО СОБРАНІЯ СОЧИНЕНІЙ ГЕНРИХА ГЕЙНЕ (тт. 7—12).</p>		<p>5) ДВѢ РОСКОШНО ПЕРЕПЛЕТЕННЫЯ КНИГИ, ежемѣсячнаго иллюстрированнаго изданія „ЖИВОПИСНАЯ РОССІЯ“, посвященныя описанію Южнаго Поволжья и Уральской области.</p>

Лица, желающія получить въ 1900 году при „Новомъ Мірѣ“, „Мозаикѣ“ и „Литературныхъ Вечерахъ“ за этотъ годъ всѣ 12 переплетенныхъ томовъ полнаго собранія сочиненій Ив. Ив. Лажечникова, всѣ 12 переплетенныхъ томовъ полнаго иллюстрированнаго собранія сочиненій Генриха Гейне и, вмѣсто 2-хъ, четыре изящно переплетенныя книги „Живописной Россіи“, посвященныя описанію: 1) Внутренняго нестепнаго пространства, 2) Донско-Каспійской области, 3) Южнаго Поволжья и 4) Уральской области, уплачиваютъ за годовое изданіе „Новаго Мира“ со всѣми вышеперечисленными приложеніями, вмѣсто 14-ти руб., — **26 руб.** (заграничные подписчики 36 рублей)

Кромѣ подписки на журналъ съ приложеніями за два года, редакція „Новаго Мира“, по примѣру прошлаго года, рѣшила допустить для желающихъ замѣну объявленныхъ приложеній прошлогодними, а именно, взамѣнъ второй половины соч. Лажечникова и Гейне, желающіе могутъ получить въ 1900 году первую половину сочиненій этихъ писателей; вмѣсто же двухъ книгъ „Живописной Россіи“ за 1900 годъ, — двѣ книги того же изданія выпущенныя въ 1899 году, т. е. посвященныя описанію Внутренняго Нестепнаго пространства и Донско-Каспійской области.

Гг. подписчиковъ, желающихъ воспользоваться правомъ выбора премій, взамѣнъ объявленныхъ на 1900 годъ, просятъ заявлять о своемъ желаніи при самой подпискѣ на журналъ, излагая свое желаніе по возможности на отдѣльномъ листкѣ бумаги.

ГОДОВАЯ ПОДПИСНАЯ ЦѢНА „НОВОМУ МІРУ“

со всѣми приложеніями и преміями, съ доставкою и пересылкою во всѣ мѣста Російской Имперіи. **14 р.**
Роскошное изданіе — 18 руб. За границу — 24 руб., роскошное изданіе — 28 руб.

Допускается разсрочка платежа, при чемъ при подпискѣ должно быть внесено не менѣе 2 руб., остальные же деньги могутъ высылаться, по усмотрѣнію подписчика, ежемѣсячно, до уплаты всѣхъ 14 руб. При подпискѣ въ разсрочку бесплатныя преміи высылаются только по уплатѣ всей подписной суммы.

Объявленія для помѣщенія въ журналахъ: «НОВЫЙ МІРЪ» и «МОЗАИКА НОВАГО МІРА», — принимаются съ платою: сзади текста по 40 коп. за строку непарели въ 1/2 ширины страницы «Новаго Мира» или въ 1/3 ширины «Мозаики Новаго Мира». Передъ текстомъ плата двойная.

Подписка на „НОВЫЙ МІРЪ“ и объявленія принимаются въ конторахъ журнала, при книжныхъ магазинахъ Т-ва М. О. ВОЛЬФЪ, въ С.-Петербургѣ, Гостиный Дворъ, № 18, и въ Москвѣ, Кузнецкій Мостъ, № 12, а также въ Редакціи „НОВАГО МІРА“, въ С.-Петербургѣ, Васильевскій Островъ, 16 линія, собственный домъ, №№ 5—7.

S.L.P. 1590 V.

KÄYTTÖSSÄ MK

