АПОЛЛОНЪ

ЭСКИЗЫ GENRE'A И ЭТЮДЫ А. ИВАНОВА ВЪ РУМЯНЦЕВСКОМЪ МУЗЕѢ

П. Романовъ.

ЕРЕЛОМЪ, полный глубокаго значенія, выяснился въ жизни европейскихъ художественныхъ музеевъ въ началѣ XX-го столѣтія. Если научное опредѣленіе и классификація памятниковъ составляли главную задачу музеевъ XIX-го вѣка, то XX-й вѣкъ ставитъ себѣ цѣлью сдѣлать сокровища музеевъ болѣе доступными для общества. Конечно, здѣсь имѣется въ виду не только внѣшняя доступность музейныхъ сокровищъ; парижскій Лувръ объявленъ народнымъ достояніемъ въ эпоху Великой Революціи; также и въ другихъ европейскихъ государствахъ старыя собранія королей и владѣтельныхъ князей давно превратились въ государственныя учрежденія-музеи, широко открытые для всего народа. Но оттого, что каждый смертный получалъ возможность видѣть великія произведенія искусства, онъ еще не дѣлался способнымъ увидать въ нихъ то, что является истинной сущностью искусства. Нужно, чтобы доступный для народа художественный музей получилъ, наряду съ народной школой и народнымъ университетомъ, значеніе учрежденія, которое можетъ духовно воспитывать людей впечатлѣніями искусства и красоты. Необходимо позаботиться о созданіи такихъ условій въ современныхъ музеяхъ, при которыхъ вліяніе искусства на массы осуществлялось бы съ большей глубиной и силой, чѣмъ прежде.

Въ ряду средствъ, примѣняемыхъ для достиженія этой цѣли современными музеями, на первомъ мѣстѣ стоятъ: подборъ и размѣщеніе музейныхъ коллекцій, на основаніи совершенно новыхъ принциповъ. Идеалъ современнаго музея — не утомлять повтореніемъ однороднаго, выставлять каждое произведеніе искусства въ наилучшихъ для него условіяхъ, сообразуясь съ указаніями исторіи, вкуса, психологіи. Съ каждымъ новымъ шагомъ впечатлѣнія зрителя должны обогащаться новою чертою и естественно сливаться другъ съ другомъ въ духовное волненіе, своимъ ритмомъ и общимъ содержаніемъ обновляющее жизнь.

Это новое теченіе въ устройствѣ музеевъ проявляется особенно сильно въ Германіи и Соединенныхъ Штатахъ. Въ настоящее время его общіе принципы разрабатываются въ спеціальныхъ сочиненіяхъ, въ журналахъ и докладахъ научно-художественныхъ съѣздовъ. Въ особенности благотворнымъ оказалось новое движеніе для провинціальныхъ небольшихъ музеевъ, которые, только благодаря примѣненію новыхъ принциповъ въ размѣщеніи и подборѣ предметовъ, теряютъ сходство съ неприглядным складомъ малоцѣнныхъ образцовъ, сосланныхъ сюда столичными музеями. Только съ проведеніемъ этихъ новыхъ началъ, второстепенное собраніе превращается въ эстетическій цѣльный организмъ, проникнутый живой идеей. Изъ русскихъ картинныхъ галерей особенно нуждалась въ такой реформѣ галерея

въ періодъ отъ 1838 — 1842 гг., въ связи съ пріѣздомъ въ Римъ Наслѣдника, Александра II, и, повидимому, представляютъ пробные эскизы и опыты композицій, которыя художникъ исполнялъ въ альбомы Наслѣднику, Вел. Кн. Маріи Николаевнѣ, В. А. Жуковскому, Н. В. Гоголю (имъ подаренъ Смирновой) и др. Ивановъ самъ въ одномъ изъ писемъ къ отцу, описывая акварель ‚Ave Maria', исполненную имъ для альбома Наслѣдника, замѣчаетъ: ‚Въ первый разъ я занялся акварелью, однакожъ рисункомъ были совершенно всѣ довольны'*. Естественно, что трудности новой для художника техники помѣшали ему выполнить сразу задуманныя имъ композиціи. Онъ, конечно, долженъ былъ сначала дѣлать предварительныя пробы и иногда оставлять неоконченнымъ начатый уже рисунокъ, вслѣдствіе случайнаго техническаго промаха. Вѣроятно, таково происхожденіе то эскизныхъ, то просто неоконченныхъ изображеній акварелью на темы римскаго быта въ Румянцевскомъ музеѣ. Все это различныя сцены октябрьскихъ празднествъ въ Римѣ, послѣ сбора винограда. Несмотря на незаконченность, всѣ изображенія отличаются тонкой и кипучей жизненностью, увлекаютъ непосредственностью образовъ, чаруютъ красотой тоновъ. Ивановъ поразительно передаетъ въ нихъ праздничное оживленіе толпы и широко развертываетъ народныя сцены. Мѣткими чертами своего безподобнаго рисунка создаетъ онъ яркія характеристики и типы, придавая цѣлому красоту живыхъ и благородныхъ красокъ, ясность свѣта и воздушную глубину. Не знаешь, чѣмъ больше любоваться: колоритнымъ сочетаніемъ сильныхъ и какъ то по осеннему ясныхъ красокъ, духомъ римской жизни, царящимъ въ этихъ сценахъ, или тонкимъ юморомъ разсказа, нить котораго вьется такъ естественно, безъ усилій.

Вотъ рыжеволосый англійскій ‚милордъ' со своею свитою изъ нѣсколькихъ мужчинъ, неизбѣжнымъ іезуитомъ среди нихъ. Они зашли съ улицы въ лоджію какого то дома и очутились въ большомъ обществѣ танцующихъ и веселящихся женщинъ. ‚Сальтареллы римскія смѣняются тарантеллами неаполитанскими' (по выраженію Иванова въ одномъ изъ его писемъ). Мгновеніе... и милордъ обезоруженъ: у него отняли палку, шляпу, его тянутъ въ разныя стороны, одна изъ женщинъ, опустившись передъ нимъ на одно колѣно, обращается къ нему съ шуточнымъ признаніемъ или просьбой. Лордъ чувствуетъ себя растерянно. Молодыя женщины съ бубнами, дамы среднихъ лѣтъ и древняя старуха въ креслѣ — всѣ смотрятъ, смѣются, суетятся, вѣроятно, въ ожиданіи щедрой поживы отъ богатаго гостя. Вдали видны Римъ, руины Колизея и на горизонтѣ нѣжно-голубая цѣпь холмовъ...

Далѣе слѣдуетъ сцена народнаго гулянія у Monte Testaccio. Въ нѣдрахъ этого холма, выросшаго надъ Тибромъ изъ черепковъ выгружавшихся здѣсь древнихъ сосудовъ, устроены винные склады и остеріи. Кругомъ столы, за которыми пируетъ

---

* Боткинъ. стр. 112.

Александръ Ивановъ. „Октябрьскій праздникъ въ Римѣ - у Monte Testaccio (сепія).

Alexandre Ivanoff. „Fête d'Octobre à Rome - près du Mont Testaccio (encre de Chine).

Александръ Ивановъ. „Октябрьскій праздникъ въ Римѣ" — сцена въ лоджіи (акварель).

Alexandre Ivanoff. Fête d'Octobre à Rome — scène dans une loggia (aquarelle).

Александръ Ивановъ. Alexandre Ivanoff.

Этюдъ масломъ — Vittoria Marini — étude huile

Румянцевскій Музей — Musée Roumiantzeff

Александръ Ивановъ. „Оливы въ Альбано", этюдъ (масло)

Alexandre Ivanoff. Oliviers d'Albano, etude (huile).

Московскаго Румянцевскаго Музея, которая еще не такъ давно, несмотря на множество принадлежащихъ ей цѣнныхъ созданій искусства, въ общемъ представляла характерный типъ провинціальнаго собранія, гдѣ къ тому часто очень хорошему, что нѣкогда, по Высочайшему повелѣнію, было передано изъ Эрмитажа, нерѣдко частные жертвователи щедро прибавляли то, что не нужно было имъ самимъ или оказалось черезчуръ плохимъ для ихъ собственныхъ собраній.

Весною 1911 года въ картинной галереѣ Румянцевскаго Музея была сдѣлана первая попытка осуществить новыя начала въ размѣщеніи картинъ. Были пересмотрѣны и развѣшены по новому всѣ произведенія, входившія въ составъ главнаго зала Галереи, гдѣ находится картина А. А. Иванова „Явленіе Христа народу“ и множество отдѣльныхъ этюдовъ къ ней. Часть болѣе значительныхъ и интересныхъ въ живописномъ отношеніи этюдовъ была развѣшена по стѣнамъ зала болѣе свободно, чѣмъ прежде, безъ строгой симметріи, но съ сохраненіемъ равновѣсія между отдѣльными группами, или по мотиву, или по гармоніи тоновъ. Этюды „актовъ“ въ академическомъ духѣ (т. е. рукъ, ногъ, торсовъ), были удалены изъ зала, чтобы освободить побольше мѣста для самыхъ интересныхъ и лучшихъ этюдовъ и не утомить вниманія обозрѣвающихъ.

Впервые были также выставлены въ этой залѣ, на отдѣльныхъ экранахъ, извлеченные изъ папокъ кабинета гравюръ Румянцевскаго Музея: два большихъ красивыхъ этюда Иванова (Нагіе мальчики — plein air и „Долина“) и его же акварельные жанровые эскизы, изображающіе сцены римскаго быта.

Всѣ эти перемѣны отразились въ высшей степени благопріятно на общемъ видѣ зала и на каждомъ изъ этюдовъ въ отдѣльности: ясно выступили сразу основныя линіи въ развитіи творчества и дарованія Иванова, и каждый даже мимолетный, незаконченный его набросокъ сталъ по новому красивъ и выразителенъ. Въ особенности ярко обозначились основные фазисы и противорѣчія въ развитіи творчества Иванова и освѣтилась скрытая глубоко драма этого развитія.

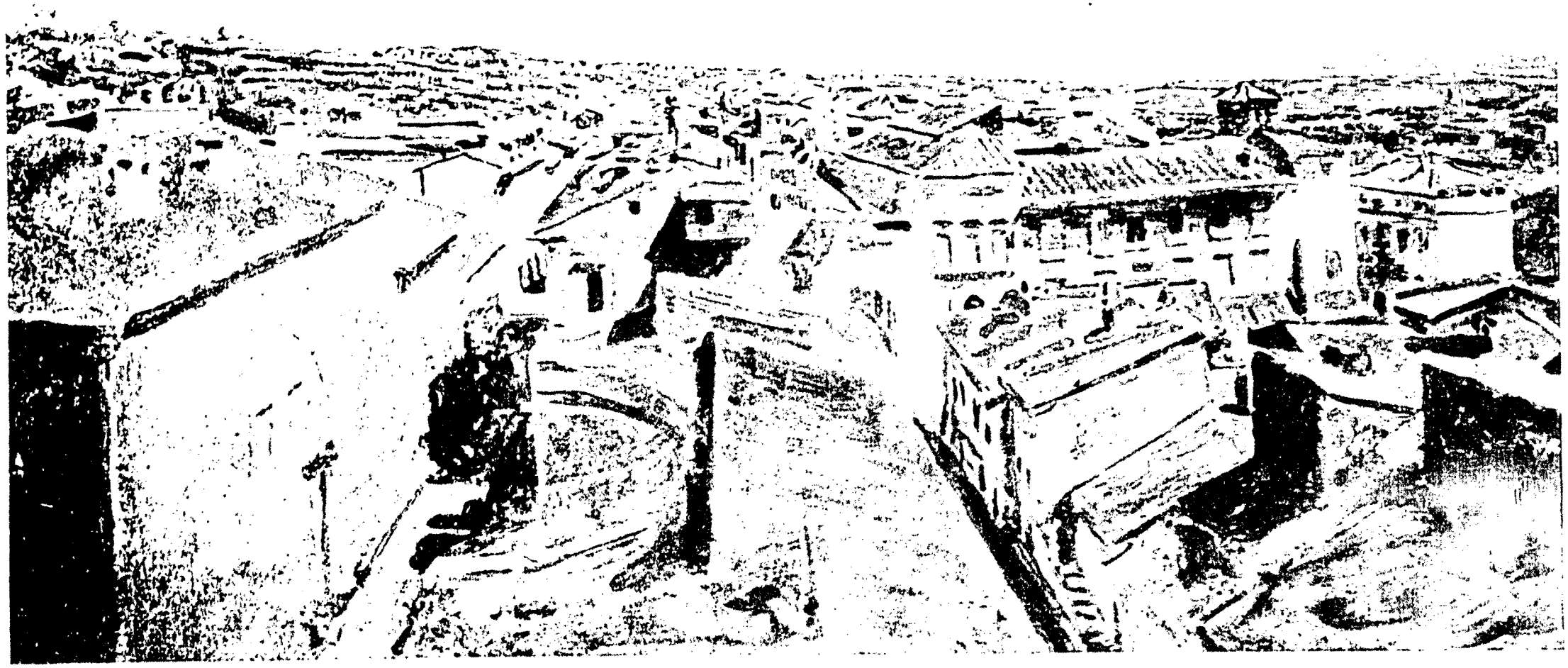
Да и могло ли быть иначе? Стоило лишь ярче заиграть краскамъ, оживиться линіямъ, чтобы въ проясненныхъ образахъ искусства обнаружились идеи для новыхъ страницъ его исторіи. Цѣль дальнѣйшихъ строкъ и сводится къ попыткѣ уловить въ намекахъ, выступившихъ съ новымъ размѣщеніемъ работъ Иванова, все, что можетъ освѣтить намъ развитіе его творчества.

Уже при первомъ общемъ обзорѣ произведеній, выставленныхъ въ залѣ А. А. Иванова, сразу выдѣляются въ самостоятельную группу его этюды съ натуры и изображенія быта, въ противоположность большой картинѣ „Явленіе Христа народу“, съ одной стороны, и его эскизамъ къ Библіи, съ другой. Этюды большей частью имѣютъ прямое или косвенное отношеніе къ картинѣ „Явленіе Христа“.

Бытовыя сцены, по свидѣтельству С. Иванова и М. Боткина *, исполнены Ивановымъ

---

* „А. А. Ивановъ, его жизнь и переписка“: стр. 442 — 43.



Александръ Ивановъ. „Городъ", этюдъ (масло).

Alexandre Ivanoff. „La ville", étude (huile).

публика попроще. Вдали видны повозки, нагруженныя корзинами съ vino nuovo. Геніально, нѣсколькими чертами, выраженъ художникомъ ‚кусокъ' народной жизни. Впереди, передъ столомъ — горбунъ (хозяинъ тратторіи, судя по колпаку на головѣ), стиснувъ кулаки, яростно бросается на молодую танцующую женщину. Ея подруга испуганно метнулась въ сторону, но продолжаетъ танецъ. Точно издѣваясь надъ безсильной злобой горбуна, быстро мелькаетъ башмачекъ. А рядомъ стоитъ стройный молодой танцоръ въ позѣ Аполлона, онъ только что кончилъ танцовать и отираетъ потъ съ лица. Его товарищи кричатъ и свищутъ, а публика кругомъ хохочетъ. Въ контрастъ съ этимъ гамомъ и движеніемъ, слѣва картина завершается фигурой, спокойно созерцающей скандалъ изъ лоджіи...

А вотъ и сцена у Ponte Molle. Черезъ ворота этого моста путешественники, приближавшіеся съ сѣвера, вступали, наконецъ, въ Вѣчный городъ. Отъ Ponte Molle начиналась церемонія торжественной встрѣчи придворными папы иностранныхъ пословъ, прибывшихъ въ Римъ. Очевидно, пародируя этотъ обычай, колонія нѣмецкихъ художниковъ въ Римѣ облюбовала Ponte Molle для своихъ полуторжественныхъ, полушутливыхъ процессій и встрѣчъ, которыя устраивались кавалерами ордена Baiocco * новичку сонлеменнику, впервые пріѣзжавшему въ Римъ. Нѣмцевъ-художниковъ изобразилъ Ивановъ и въ сценѣ ‚Октябрьскаго празднества у Ponte Molle', смотрящими на пеструю группу танцующихъ. Взявшись за руки, женщины въ цвѣтныхъ костюмахъ, въ шляпахъ, украшенныхъ цвѣточными вѣнками, уже готовы начать танецъ. Одна изъ нихъ тянется за бубномъ. Его передаетъ ей черезъ столъ ея подруга, спѣша сама -доѣсть кусокъ и утереть ротъ, чтобы примкнуть къ танцующимъ. Другая, слѣва, приглашаетъ вспомнить о танцѣ стоящихъ тутъ же и занятыхъ бесѣдой танцоровъ, въ синихъ костюмахъ съ цвѣтными поясами, а крайняя, съ правой стороны, въ послѣднюю минуту поправляетъ спустившійся чулокъ. Немного возвышаясь надъ танцорами, расположилась группа художниковъ-нѣмцевъ и среди нихъ коренастый, невысокій Корнеліусъ и худой и длинный Овербекъ. Ивановъ характеризуетъ эту группу немногими штрихами въ духѣ шаржа, мѣтко выдвигая индивидуальныя и національныя черты каждаго типа. Рядомъ, у конца стола, одинъ изъ нѣмцевъ расплачивается съ трактирщикомъ. Вверху справа эскизно намѣченные кони, похожіе на пряничныхъ, мчатъ двѣ повозки, полныя людей, — на одной сидятъ женщины, на другой мужчины. На переднемъ планѣ дѣти и голодныя собаки подбираютъ кости. Характеръ шаржа въ этихъ завершающихъ деталяхъ хорошо подходитъ къ праздничному жизнерадостному тону сцены и тѣхъ ассоціацій, которыя естественно связывались съ Ponte Molle въ представленіяхъ художника того времени.

---

* Baiocco мѣдная монета въ 5 centesimi. Этою монетою на голубой лентѣ украшался вновь прибывшій, въ знакъ его вступленія въ число рыцарей ордена Baiocco, шуточнаго клуба, членами котораго были нѣмецкіе художники въ Римѣ.

Въ этихъ жанрахъ, которые Ивановъ выполнялъ какъ бы играя, отрываясь отъ большой картины, можетъ быть, когда душа его искала отдыха, — онъ выступаетъ передъ нами тонкимъ, геніальнымъ наблюдателемъ мелкихъ мимолетныхъ жестовъ и движеній кипящей вкругъ него жизни. А какая мѣткость въ обрисовкѣ типовъ, въ характеристикѣ душевныхъ движеній!.. И какъ естественно и безъ труда слѣдуютъ одна фигура за другой, сплетаясь въ созвучія красивыхъ линій, группъ и красокъ! Соперничать съ Ивановымъ въ этой наблюдательности могъ бы развѣ одинъ Федотовъ, но онъ выступилъ со своими первыми картинами нѣсколько позднѣе (1847), чѣмъ Ивановъ написалъ эти сцены.

Къ той же серіи работъ Иванова относится замѣчательная акварель ‚Женихъ campagnuolo выбираетъ серьги для невѣсты' (Третьяковская галерея), гдѣ всѣ достоинства отмѣченныя выше, нашли себѣ особенно тонкую и законченную форму выраженія.

Въ альбомахъ Иванова, хранящихся въ Румянцевскомъ музеѣ, найдется не мало набросковъ жанра, бѣгло и искусно зачерченныхъ карандашомъ съ натуры или на память, изображающихъ то женщинъ на палубѣ, машущихъ платкомъ на прощаніе (альб. № 2) или стоящихъ и сидящихъ у дверей дома или въ лоджіи (№ 3), откуда открывается видъ вдаль на заливъ и горы, то бытовую сцену, то отдѣльныя фигуры въ повседневныхъ жизненныхъ простыхъ позахъ: нѣсколько женщинъ съ тамбуринами (№ 4), группу изъ двухъ женщинъ, подъ рисункомъ подпись: ‚поправляетъ серьгу, а другая за ее гримаситъ, чувствуя боль" натурщицъ въ мастерской (№ 7), купающихся мальчиковъ (№ 7), прачекъ (lavandaie), женщину въ бесѣдѣ съ заключеннымъ, ‚больного, проклинающаго дочь и жену' (№ 8), группу на качеляхъ, арестованнаго (№ 9), женщину въ дверяхъ дома (№ 10) и мн. др.

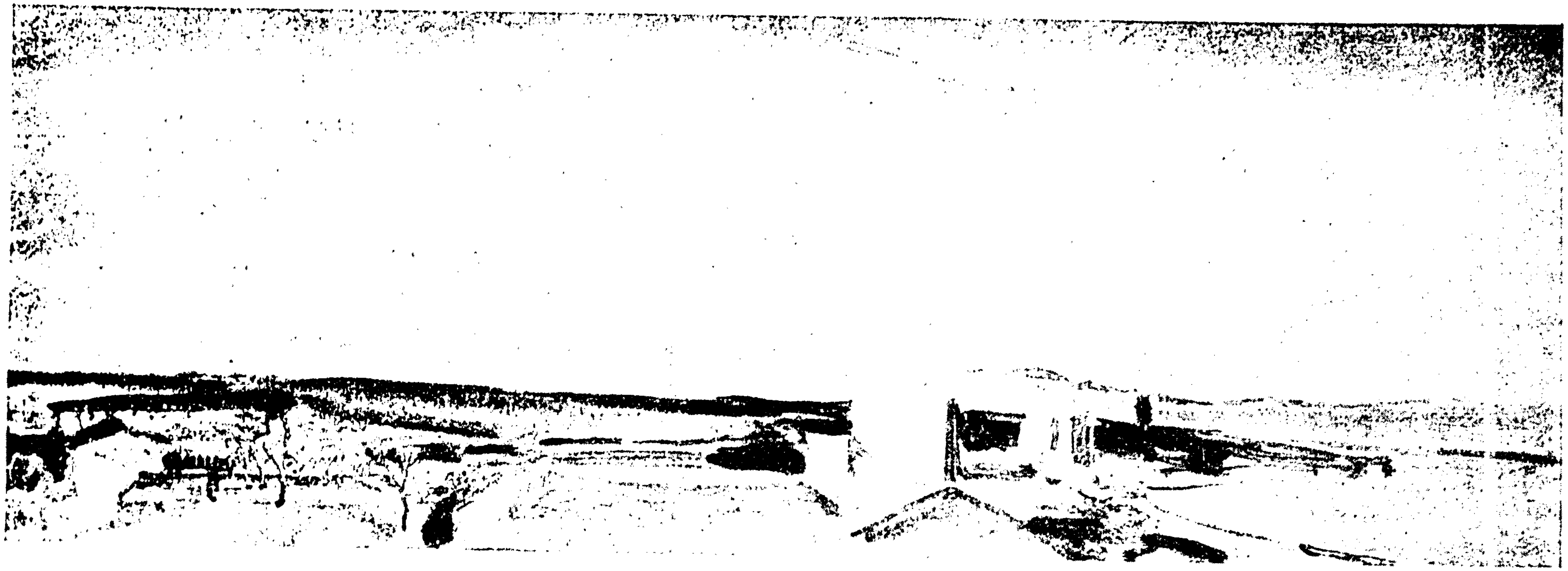
Въ альбомѣ № 9 Ивановъ записалъ программу различныхъ родовъ изображеній, вѣроятно, на стѣнахъ какого нибудь храма искусства, о какихъ онъ иногда мечталъ; въ этой программѣ, наряду съ видами губернскихъ городовъ Россіи и костюмами всѣхъ губерній, помѣщенъ также и отдѣлъ: ‚сцены изъ отечественныхъ поэмъ'. Всѣ эти данныя показываютъ, что въ душѣ Иванова жилъ интересъ къ быту, опиравшійся на общую любовь художника къ жизни. По воспоминаніямъ современниковъ (П. М. Ковалевскаго, В. П. Гаевскаго, И. С. Тургенева) можно заключить, что Ивановъ производилъ на собесѣдниковъ впечатлѣніе человѣка скрытнаго и даже хитраго, наивнаго въ преувеличенномъ вниманіи къ мнѣніямъ другихъ, и мудраго въ собственныхъ сужденіяхъ, любившаго болѣе выслушивать чужія мнѣнія, чѣмъ выражать свои. Такого рода люди обыкновенно очень наблюдательны. Они предпочитаютъ незамѣтно присматриваться и прислушиваться къ собесѣднику, чѣмъ увлекаться выраженіемъ собственныхъ идей, не замѣчая ничего вокругъ. Истинные перлы этой наблюдательности разсѣяны повсюду въ письмахъ и альбомахъ Иванова. Всю работу надъ своей картиной онъ основываетъ на де-

Александръ Ивановъ. Октябрьскій праздникъ въ Римѣ — у Ponte Molle (акварель).

Alexandre Ivanoff. Fête d'Octobre à Rome — près du Pont Molle (aquarelle).

Александръ Иванофъ. Этюдъ женщины (эскизъ).

Alexandre Ivanoff. Etude de femme (Esquisse).



Александръ Ивановъ. Этюдъ побережья
Этюдъ „Torre del Greco", близъ Помпеи (масло)

Alexandre Ivanoff. „Bords de la mer", étude.
Etude de la „Torre del Greco" près de Pompéi (huile).

вую. И это стоитъ только два рубля съ полтиной.' — (Изъ черновыхъ проектовъ писемъ А. А. Иванова, въ Румянцевскомъ Музеѣ).

И какъ страшны, послѣ всѣхъ этихъ соображеній, данныхъ и свидѣтельствъ, кажутся сужденія самого Иванова о бытовой живописи. Ивановъ съ самаго начала своей художественной дѣятельности и до послѣднихъ дней ея относился къ жанру съ рѣзкимъ осужденіемъ. Пестрые tableaux de genre въ глазахъ Иванова были только легкою забавой, чуждой высокимъ цѣлямъ настоящаго искусства. Картины быта, по его словамъ, ‚болѣе обольщаютъ публику, нежели тѣ вещи, гдѣ нуженъ глазъ воспитанный и умственное направленіе' *. Удовлетворить этимъ требованіямъ, по мнѣнію Иванова, могла только историческая живопись, единственно достойная считаться искусствомъ: ‚Если Богъ поможетъ скоро совершить трудъ', — пишетъ Ивановъ Жуковскому **, — то я надѣюсь самымъ дѣломъ убѣдить Васъ, что способенъ изъ житейскаго простого быта (tableaux de genre) вознестись до изображенія Богочеловѣка'. Успѣхи бытовыхъ картинъ, входящихъ все больше въ моду, Ивановъ считалъ гибельными для серьезнаго искусства. ‚Какъ жаль, что существуетъ жанръ у насъ, и признанъ Академіей наравнѣ съ историческою живописью', замѣчаетъ онъ въ письмѣ къ брату въ 1858 г. ***. Въ другомъ письмѣ, къ Жуковскому, отъ 1842 г., т. е. относящемся приблизительно къ тому періоду, когда Ивановъ исполнялъ акварелью свои наброски съ натуры, онъ выражаетъ пожеланіе, чтобы русскіе художники ‚не бросались ни въ шуточный жанръ, ни въ акварель, ни въ радужный колоритъ, ни въ быстроту эскизнаго исполненія...' но ‚чтобы во всякомъ произведеніи ихъ замѣтна была жажда чистой идеи объ искусствѣ лучшаго времени Италіи'. Объ отрицательномъ отношеніи Иванова къ бытовой живописи свидѣтельствуютъ также П. М. Ковалевскій и В. В. Стасовъ въ своихъ воспоминаніяхъ о художникѣ.

Какое странное противорѣчіе, или вѣрнѣе недоразумѣніе, скрывается въ этой рѣзкой противоположности между творчествомъ Иванова и его сужденіями! Въ такихъ академически условныхъ эстетическихъ теоріяхъ Ивановъ ищетъ нравственной опоры и оправданія для своей работы надъ большой картиной. Это оправданіе ему необходимо, въ виду безцѣнныхъ жертвъ, постоянно приносимыхъ имъ ради окончанія картины. И даже послѣ 1848 г., когда онъ уже готовъ возненавидѣть этотъ холстъ-чудовище, поглотившій лучшіе годы и силы его жизни, онъ крѣпко держится за прежнюю теорію, которая одна могла спасти теперь смыслъ и цѣльность его существованія, вопреки крушенію излюбленнаго замысла. Но передъ лицомъ натуры Ивановъ забывалъ эти теоріи: они были здѣсь излишни, и тогда наступали для Иванова счастливыя минуты истиннаго творчества, глубо-

---

* Боткинъ, 88, 1836 г.

** Боткинъ, 246, 1847 г.

*** Боткинъ, 342.

Александр Иванов. „Утро", этюдъ (масло).

Alexandre Ivanoff. Le matin, étude (huile).

сестрѣ настроеніе и характеръ то вида изъ окна мастерской, то горнаго ландшафта. Описывая свое пребываніе въ Субіако, онъ не забудетъ сказать о „дикихъ голыхъ скалахъ его окружающихъ", о „рѣкѣ чистѣйшей и быстро текущей воды, окруженной ивами и тополями", и отмѣтить сходство этихъ мѣстъ съ его, составленнымъ по книгамъ, представленіемъ о Палестинѣ, о горахъ и деревьяхъ, окружающихъ Іорданъ. Начавъ свою большую картину въ 1837 г., онъ въ этомъ же году пишетъ этюды для деревьевъ въ ней: въ 1838 г., живя въ Неаполѣ, онъ пишетъ для нея же этюды горъ. Въ 1839 г. онъ насчитываетъ уже 18 этюдовъ ландшафта, исполненныхъ имъ для картины: въ 1840 г. онъ пишетъ этюды воды и каменистой мѣстности въ Субіако; въ 1841 г. привозитъ 10 этюдовъ для картины, написанныхъ въ Ариччи. Въ теченіе двухъ лѣтъ (1842 — 1843) Ивановъ совсѣмъ не могъ работать по болѣзни глазъ. Въ 1844 — 46, 47, 48 гг. онъ жилъ лѣтомъ въ Неаполѣ, въ 1845 и 1850, 1851, 1852 гг. — въ Albano, гдѣ писалъ этюды для перваго плана картины.

Чѣмъ дальше смотришь на его этюды, тѣмъ все болѣе поражаешься его умѣнію передать необычайно тонкія детали природы, совсѣмъ не впадая въ сухость, и прозрѣть такія стороны въ пейзажѣ, которыя могли бы придать его этюдамъ значеніе живописныхъ откровеній въ глазахъ современниковъ, будь они способны оцѣнить ихъ, такъ же, какъ люди, пережившіе вторую половину XIX-го вѣка. Разсматривая скромные на видъ и все же неотразимо влекущіе къ себѣ этюды Иванова, мы переживаемъ всею душою обаяніе его большого творческаго и чисто живописнаго дарованія, его непритязательной, но побѣждающей всѣ трудности техники. Они написаны въ простыхъ, но свѣжихъ тонахъ, непохожихъ на темные ландшафты той эпохи. Между тѣмъ какъ въ нѣмецкой пейзажной живописи того времени господствуетъ принципъ идеализаціи натуры въ романтическомъ или классическомъ духѣ (Ludwig Richter, I. A. Koch, I. Ch. Reinhardt, K. Rottmann, Fr. Preller), а во Франціи дѣлаются только первые шаги къ простотѣ и правдѣ природы, причемъ краски отличаются все еще красивой темнотой тоновъ (Georges Michel, Corot и представители школы Фонтенбло: Rousseau, Dupré, Daubigny), Ивановъ первый, безъ учителей и предшественниковъ, примыкая развѣ лишь отчасти къ Сильвестру Щедрину, слѣдуетъ послушно указаніямъ натуры и заботливо переноситъ на свой холстъ каждую мелкую подробность: листки дерева, изломы камня, оттѣнки далей, вѣтку, одиноко выдѣляющуюся на воздушномъ фонѣ. Но Ивановъ въ смыслѣ реализма идетъ, пожалуй, дальше французскихъ пейзажистовъ того времени. Въ его этюдахъ уже нѣтъ общаго коричневаго тона, онъ ищетъ живыхъ красокъ, цвѣта...

Вглядываясь пристально въ тона природы, Ивановъ иногда выражаетъ ихъ контрастами чистыхъ, сверкающихъ цвѣтовъ поразительной смѣлости и силы. Такъ, въ этюдѣ, написанномъ на Lago di Nemi, лазоревыя воды, изумрудная листва и темные стволы сопоставлены съ помощью красиво обобщенныхъ широкихъ пятенъ, выражающихъ яркость южныхъ красокъ и игру мерцающаго свѣта отъ движенія струй

Александръ Иванов. Этюдъ Velletri (масло).

Alexandre Ivanov. Etude de Velletri (huile).

Александръ Ивановъ. Этюдъ нагого тѣла (масло)

Alexandre Ivanoff. Etude de nu (huile)

тальныхъ наблюденіяхъ натуры и съ этой спеціальной цѣлью часто уѣзжаетъ ‚шататься', какъ самъ онъ говоритъ, по Италіи *. То онъ собирается въ Перуджію наблюдать купающихся, то въ Низу на праздникъ отпущенія грѣховъ, то на Ярмарку въ Синигалью, чтобы присмотрѣться къ азіатскимъ лицамъ. Только въ результатѣ подобныхъ наблюденій могъ явиться богатый матеріалъ мелкихъ жизненныхъ черточекъ и примѣтъ, разсѣянныхъ въ бытовыхъ картинахъ Иванова. Все предыдущее и перечисленныя выше работы, а также его замѣчательный этюдъ дѣвочки-альбанки, стоящей въ дверяхъ (Третьяковская галерея), въ концѣ концовъ, естественно, приводятъ къ заключенію о необычайной одаренности Иванова въ области воспроизведенія дѣйствительности. Не даромъ Каммучини находилъ, что Ивановъ имѣетъ ‚мало понятія о возвышенномъ стилѣ', что въ его манерѣ ‚много французскаго, современнаго', т. е. черть быта повседневной натуры, которыя, дѣйствительно, даютъ себя чувствовать уже въ раннихъ произведеніяхъ художника **.

Возможно ль, въ самомъ дѣлѣ, не признать выдающимся жанристомъ автора слѣдующихъ строкъ: ‚Сестрица Катерина Андреевна, какой холодъ, какой холодъ у насъ въ Римѣ. Вотъ тамъ вдали, на горахъ Сабинскихъ лежитъ снѣгъ. Я то и дѣло, что подкладываю полѣна въ мою желѣзную печку. Дрожа отъ стужи Рождественской, ко мнѣ просятся грѣться Розета и Лизета, Летиція, Ева, Луиза, Александра, Елена, Аделанда; онѣ всѣ вокругъ моей жаровни; представьте, какой прекрасный групиъ. Иногда я ихъ потчую кренделями и сроднымъ Италіи; шутки смѣняются остротами съ прекрасными ихъ улыбками. Если Вы видѣли Форнарину Рафаэля... Да нѣтъ, Вы ее не видали, Вы не знаете, что значатъ итальянки. Описывать ихъ невозможно. Это дочери чистаго Неба. Мои расцвѣтающія красавицы меня все спрашиваютъ, позволю ли я имъ принести чулки въ мою каминную трубу. Знаете ли, что это значитъ? Наканунѣ Крещенія является здѣсь колдунья la Befana, которая чистые ими приготовленные чулки нагружаетъ разнаго сорта сластями. Обычай древній — на подобіе нашихъ Рождественскихъ кануиъ. Какъ вы думаете, отказать ли имъ... Я думаю купить имъ всѣмъ новые большіе бубны съ гремушками (зачеркнуто: старые мои изорвали онѣ). Не помню, говорилъ ли я Вамъ, какую выгоду приносятъ мнѣ бубны въ ихъ рукахъ. Въ проходѣ между дворами моего огромнаго дворца, бывшаго въ лучшее время дворцомъ правительства Римскаго, звонитъ тамбуринъ. Живыя пляски: сальтареллы римскія смѣняются тарантеллами неаполитанскими. Звукъ слышенъ далеко. Черезъ нѣсколько минутъ стекаются со всѣхъ сторонъ любопытные. И вотъ огромный кругъ заключаетъ въ себѣ десятки прекрасныхъ головъ. — Я замѣчаю всѣхъ. Узнаю, гдѣ которая живетъ, и въ случаѣ нужды написать хорошую голову, приглашаю тако-

---

* Боткинъ. 125.

** Боткинъ. 20-21, 46.

его въ Римѣ, царившихъ вообще въ живописи того времени во всѣхъ странахъ, Ивановъ былъ единственнымъ своеобразнымъ, скромнымъ и простымъ и въ то же время мощнымъ реалистомъ pur sang, съ чисто русской объективной трезвостью взгляда и глубокою любовью къ странѣ, ставшей для него второю родиной. Все это дѣлало его способнымъ открывать въ ея ландшафтѣ не декоративные эффекты, которыхъ всѣ тогда искали въ Италіи, а интимныя, простыя и не всѣмъ замѣтныя тонкія красоты. Въ каждомъ изъ своихъ этюдовъ онъ проявлялъ рѣдкое чутье къ индивидуальному характеру данной мѣстности (Velletri, Torre del Greco) и превосходно выражалъ ея эластику, то передавая тонкіе оттѣнки плановъ, то намѣчая синтетически широкія плоскости и пятна (неоконченный этюдъ въ Румянцевскомъ Музеѣ). Онъ не гонится за настроеніемъ, но въ благородствѣ его красокъ, гармоническихъ и мягкихъ, есть поэзія, есть „чувство Италіи". Такъ, зоркій и правдивый, но не выходящій за предѣлы эстетическаго, реализмъ сливается въ творчествѣ Иванова съ стремленіемъ къ чисто живописной красотѣ, къ ея обобщающимъ гармоніямъ, въ которыхъ болѣе всего отражается душа ландшафта.

Ѳ. И. Іорданъ, въ своихъ воспоминаніяхъ объ Ивановѣ, разсказываетъ, какъ онъ упрекалъ послѣдняго за нерѣшительность и медленность въ работѣ надъ картиной: „Сколько разъ я ему говорилъ: „какъ это Вы можете, Александръ Андреевичъ, терять понапрасну самое дорогое время въ году? Придетъ лѣто — тутъ только бы и работать; смотришь, а вы какъ разъ тотчасъ уѣзжаете: то въ Венецію, то въ Неаполь, то въ Субіако, то въ Перуджію... Какъ это можно? Этакъ вы и въ сто лѣтъ не кончите картину". — „А какъ-же-съ, нельзя-съ такъ, — отвѣчаетъ Ивановъ, — этюды, этюды, — мнѣ прежде всего-съ нужны этюды съ натуры, мнѣ безъ нихъ-съ никакъ нельзя съ моей картиной". Что съ нимъ подѣлаешь, такъ и отступишься. Упрямъ и своеобыченъ былъ онъ сильно".

Наивность Іордана не могла, конечно, подыскать другого объясненія для того, что было ясно глубокому и „сильно своеобычному" Иванову. Въ одномъ изъ писемъ къ сестрѣ Ивановъ въ нѣсколько приподнятомъ тонѣ говоритъ о вліяніи итальянской природы на художника: „Художникъ, вотъ твое отечество... Извлекай изъ ума своего при взглядѣ на насъ все, что можешь, — посредственное твое твореніе, но не чуждое насъ (красоты природы), будетъ чудомъ казаться для смертныхъ" *. Ивановъ чувствовалъ всѣмъ существомъ значеніе своихъ этюдовъ, особенно въ области пейзажа. Здѣсь не было стѣснительной, вѣками разработанной традиціи или эстетической теоріи. Послѣдняя, вѣрнѣе, не была такъ исключительна, неподвижна. Какъ второстепенный родъ въ сравненіи съ исторической живописью, ландшафтъ, естественно, предполагалъ возможность большей свободы творчества. Соприкасаясь съ прихотливой сложностью природы, художникъ становился самъ внутренне свободнымъ и невольно начиналъ испытывать тяготѣніе къ простотѣ и правдѣ. Ивановъ

---

* Боткинъ 26.

Александръ Ивановъ. Озеро Неми, этюдъ (часть).

Alexandre Ivanoff. Lac de Nemi, étude (partie).

Александръ Ивановъ. Этюдъ нагого тѣла (масло).

Alexandre Ivanoff. Etude de nu (huile).

каго, искренняго, непосредственнаго, поражающаго тонкостью наблюденій; онъ создавалъ тогда произведенія вѣчнаго значенія, несмотря на скромный внѣшній видъ ихъ. Недаромъ исполненной имъ сценой жанра „Ave Maria", несмотря на его неопытность въ акварели, какъ то безсознательно, по его словамъ, „были совершенно всѣ довольны" *. Очевидно, лишь оставивъ въ сторонѣ эстетическіе предразсудки эпохи и отдавшись впечатлѣнію отъ самыхъ образовъ творчества Иванова, возникшихъ совершенно непосредственно, вопреки всѣмъ требованіямъ „умственнаго направленія", мы оцѣнимъ вѣрно истинную сущность дарованія Иванова и настоящее значеніе этого „шуточнаго жанра" ** этихъ легкихъ, модныхъ игрушекъ ***, въ развитіи его творчества.

Впрочемъ, презирая бытъ, Ивановъ относится иначе къ этюдамъ съ натуры. Ежегодно, въ лѣтнія жары, онъ покидаетъ Римъ до осени. Іюль онъ проводитъ часто близъ Неаполя, а въ августѣ или сентябрѣ переселяется „со всѣмъ приборомъ" **** въ Албанскія горы или странствуетъ по Италіи съ альбомомъ или записною книжкою въ карманѣ. Онъ объѣхалъ постепенно всю Италію изъ конца въ конецъ. Въ его альбомахъ (Румянцевскій Музей) находится множество зачерченныхъ съ натуры прекрасныхъ, тонкихъ и характерныхъ рисунковъ, изображающихъ разныя мѣста Италіи. Иногда эти рисунки составляютъ точно ленту непрерывной панорамы, отмѣчая каждый изъ этаповъ его странствованій (Альб. № 6). Подписи подъ рисунками — Monte di Palestrina, di Genazzano, Olevano, Civitella, Di Genazzano a Olevano, da Civitella a Subiaco, di Olevano à Civitella, — все излюбленныя пейзажистами той эпохи мѣстности въ Сабинскихъ горахъ. Безконечно дорогой и прекрасной кажется Иванову Италія, гдѣ онъ можетъ позабыть о Петербургской Академіи Художествъ „со всѣмъ ея причтомъ" и о „питомъ, высоко стоящемъ воротникѣ", въ которомъ „нельзя ничего сдѣлать, кромѣ стоять вытянувшись", гдѣ онъ чувствуетъ себя совершенно свободнымъ и можетъ жить только для своей идеи, „вѣчно въ наблюденіяхъ натуры, вѣчно въ нѣдрахъ тихой умственной жизни, извлекая новое изъ всего собраннаго, изъ всего видѣннаго"... *****

Но больше всего знаетъ и любитъ Ивановъ природу Италіи. Приглашая отца переселиться въ Римъ, Ивановъ между прочимъ пишетъ: „а лѣтомъ за городомъ будемъ писать ландшафты, какіе ландшафты!.." Онъ ѣздитъ вмѣстѣ съ Солнцевымъ отыскивать красивыя мѣста и, пораженный видомъ Рима на 9-й верстѣ, въ Albano, восторженно говоритъ о его красотахъ и самъ принимается писать его. Превосходно въ „нѣсколькихъ строкахъ" передаетъ Ивановъ въ своихъ письмахъ къ

---

* Боткинъ, 112.
** Боткинъ, 358.
*** Боткинъ, 88.
**** Боткинъ, 190 и 270.
***** Боткинъ, 283.

Александръ Ивановъ. Этюдъ нагого тѣла (масло).

Alexandre Ivanoff. Etude de nu (huile).

и масс зелени. Въ этомъ неоконченномъ этюдѣ Ивановъ съ удивительной красотой и независимостью, слѣдуя только своему чутью, разрѣшилъ задачу, которую Сезаннъ, если бы онъ могъ увидать этотъ этюдъ, призналъ бы родственной своимъ исканіямъ. Такъ, въ незаконченномъ произведеніи искусства какъ разъ часто заключается прозрѣніе самыхъ совершенныхъ и высшихъ достиженій.

Но Ивановъ не только возвратилъ пейзажу чистыя живыя краски. Въ 30-хъ и 40-хъ годахъ XIX-го вѣка онъ до извѣстной степени уже предупреждаетъ стремленія Monet и его круга. Въ своихъ этюдахъ Ивановъ пишетъ не предметы, а облекающій ихъ воздухъ и свѣтъ. Его весь насыщенный солнцемъ этюдъ прибрежья съ кучевыми облаками, квадратами садовъ и пустырей, съ ярко освѣщенными желтоватыми домами, на которые упали воздушно-голубыя тѣни, — типичный образецъ plein air'a. Ивановъ сознательно стремился уловить эффекты освѣщенія на воздухѣ и съ этой стороны подошелъ въ этомъ этюдѣ къ натурѣ. Онъ прекратилъ работу тотчасъ же, какъ только разрѣшилъ задачу (ср. также этюды: „Городъ", „Утро", „Torre del Greco", „Левитъ"). Подобно позднѣйшимъ импрессіонистамъ, Ивановъ ищетъ въ природѣ не величавыхъ, театральныхъ красотъ, а чаще всего небольшихъ „кусковъ натуры", частей ландшафта, отмѣченныхъ интимнымъ характеромъ, мелкихъ, случайныхъ впечатлѣній отъ той или другой черты натуры. Онъ изучаетъ тонкіе оттѣнки въ освѣщеніи одной и той же мѣстности въ различные моменты дня, игру пятенъ, свѣта и тѣней на серебристой сверкающей листвѣ оливъ, онъ изображаетъ рябь лазурнаго залива, его причудливыхъ и многоцвѣтныхъ изломовъ, крыши города, смягченныя туманной, воздушной пеленой, ясность тихо умирающаго вечера въ горной долинѣ (этюдъ Velletri) и свѣжесть дрожащаго въ утреннихъ лучахъ эфира.

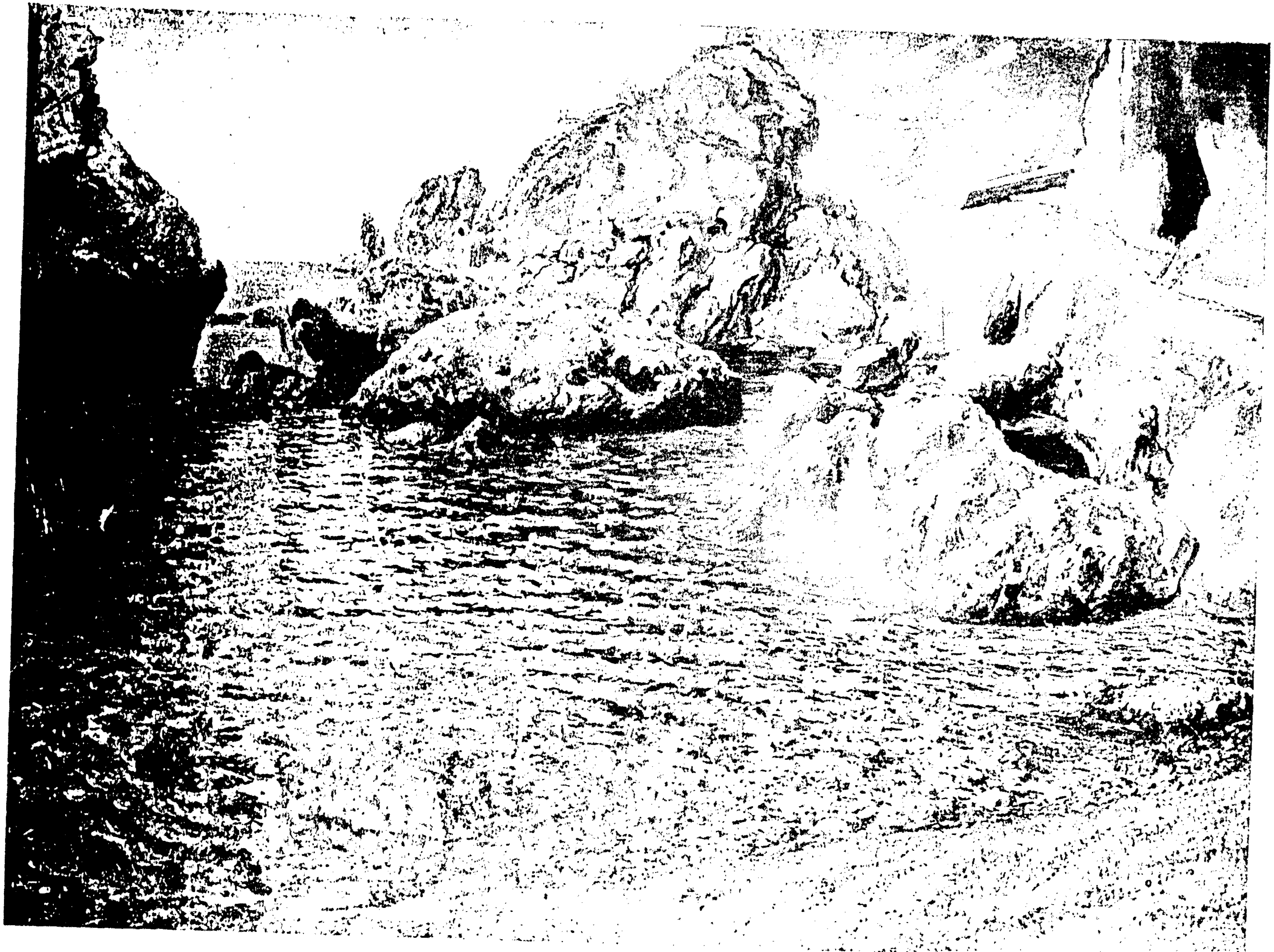
Совершенно необычайны для этой эпохи его этюды обнаженныхъ мальчиковъ, написанные на воздухѣ. Смѣло проложены на нихъ голубыя тѣни, и чувствуется мягкость разсѣяннаго свѣта подъ открытымъ небомъ. Въ то время только въ Англіи пейзажная живопись въ произведеніяхъ Ольдъ Крома, Констэбля и Тэрнера ставитъ себѣ тѣ же цѣли: правдивое изображеніе родной природы, ея интимнаго духа, эффектовъ воздуха и свѣта, обобщающихъ предметы и пространство въ живописномъ единствѣ. И если стремленія англичанъ иногда проявлялись ярче и сильнѣй, чѣмъ аналогичныя задачи у Иванова, то не надо забывать, что онъ въ своихъ исканіяхъ стоялъ совершенно одиноко, не опираясь на труды предшественниковъ и традицію, какъ до извѣстной степени это было въ Англіи, но за то въ скромномъ и простомъ взглядѣ его на природу никогда не было и тѣни театрально-героическаго романтизма и стремленія къ эффектамъ солнечныхъ феерій и бенгальскихъ огней, не чуждыхъ, какъ извѣстно, Тэрнеру.

Ивановъ также совершенно свободенъ и отъ подражанія старымъ знаменитымъ образцамъ въ области ландшафта (Гоббема, Рейсдаль, Кл. Лорренъ), свойственнаго иногда англичанамъ и французамъ той эпохи. Среди романтиковъ и классиковъ, окружавшихъ

гдѣ формы и структура тѣла кажутся тѣмъ убѣдительнѣй и жизненнѣй, чѣмъ больше приближаетъ ихъ художникъ къ геометрическому идеалу, вѣчной основѣ и предѣлу всѣхъ образованій жизни. И какъ въ эскизахъ жанра, такъ и въ этюдахъ, ясно выступаетъ одна изъ основныхъ сторонъ дарованія Иванова, чувство колорита, не блещущаго яркостью и разнообразіемъ красокъ, но своеобразнаго, благороднаго и порой изысканно-тонкаго въ сочетаніи и выборѣ тоновъ. Какъ красивъ и фантастиченъ неоконченный этюдъ Крестителя, гдѣ точно перламутровыми нѣжно-розовыми красками намѣчены уступы плоскогорья на синевато-сѣромъ фонѣ написанныхъ здѣсь раньше облаковъ. Этюдъ залива съ темно-лазоревою рябью волнъ среди сѣрыхъ камней, поросшихъ зеленымъ мхомъ, или этюдъ серебристо-синей темной полосы оливковыхъ рощъ на сизо-розоватомъ фонѣ равнинныхъ далей поражаютъ красотой тона и благородствомъ. Замѣчательны также по красотѣ колорита и небольшіе эскизы для лѣвой и для средней части ‚Явленія Мессіи‘ въ Третьяковской галереѣ.

Работая свои этюды, Ивановъ думалъ ‚силой ихъ сличенія и сравненія‘ подвигать впередъ свою картину. Но въ сущности, его наброски съ натуры, будучи прекрасны сами по себѣ, совершенно не нуждались въ этомъ оправданіи. Напротивъ, этотъ методъ ‚сравненія и сличенія‘ на дѣлѣ оказывался гибельнымъ и для этюдовъ, и для творческой мощи самого художника. Превращая голову античнаго фавна въ задуманный имъ типъ раба и этотъ замыселъ сближая снова съ головою Кентавра, улыбающейся Mariuccia и съ бритымъ старческимъ обликомъ натурщика, Ивановъ создалъ постепенно драматическій и сильный типъ своего раба съ печатью нравственной забитости и мукъ, съ искаженною страданіемъ улыбкой. И все же этотъ типъ далекъ отъ цѣльности древняго ‚Точильщика‘ или ‚Умирающаго Галла‘. Есть въ немъ что то непріятное, искусственное, обличающее трудный и насильственный путь его рожденія. Здѣсь творчество Иванова уже не было свободнымъ. Подчиняясь старымъ образцамъ и условнымъ теоріямъ, художникъ утрачивалъ остроту и непосредственность своихъ прозрѣній и впадалъ въ эклектизмъ, далекій отъ истиннаго творчества. И какъ всегда, эта искусственность типовъ выступаетъ еще ярче въ картинѣ, чѣмъ въ этюдахъ. Правда, психологія образовъ картины несравненно глубже и сложнѣй, но за то въ нихъ нѣтъ той убѣдительности замѣчательныхъ созданій искусства, которой такъ богаты этюды въ живописной цѣльности ихъ замысла и выполненія.

Сравните огненный и страстный по настроенію и техникѣ этюдъ Крестителя въ Румянцевской галереѣ съ тѣмъ же образомъ въ картинѣ, гдѣ страстность натуры замѣтно умѣряется и выступаетъ впередъ глубина душевной и умственной жизни; фанатикъ и аскетъ въ этюдѣ превращенъ въ картинѣ въ религіознаго мыслителя-миссіонера. Но выигравъ въ глубинѣ замысла, типъ Крестителя въ картинѣ сталъ искусственнымъ, вымученно-жесткимъ и утратилъ цѣльность, убѣдительность и увлекательную силу, присущія каждому куску геніально выполненной живописи. Созна-



Александръ Ивановъ. Этюдъ скалъ (масло).

Alexandre Ivanoff. Étude de rochers (huile).

Александръ Ивановъ. Этюдъ головъ Танцовщаго Фавна и Кентавра. Этюдъ „Раба" къ „Явленію Христа народу" (масло).

Alexandre Ivanoff. Etude de têtes du Faune dansant et du Centaure. Etude de l'Esclave pour le tableau „Apparition du Christ au peuple" (huile).

увѣрялъ, что этюды ему необходимы для его картины, но гораздо больше они были ему нужны, чтобы сохранить жизненность и свѣжесть творческихъ силъ для новыхъ, совершенно самобытныхъ проявленій, не имѣющихъ и тѣни сходства съ неудачною картиной, построенной на старыхъ основаніяхъ, пригнетавшихъ духъ художника. Если бы не шутливые ‚tableaux de genre' и не эти скромные этюды, то Ивановъ безвозвратно бы погибъ для русскаго искусства, и мы не увидали бы его рисунковъ къ Библіи. Именно эскизы genre'a и этюды, приводившіе художника въ непосредственную близость съ жизнью и природой, оставляли полную свободу для проявленія характерныхъ особенностей его личнаго и непосредственнаго творчества, наперекоръ вліяніямъ старыхъ образцовъ и теоріи, и сохранили русскому искусству живыя силы его большой души и замѣчательнаго дарованія. Ивановъ инстинктивно это чувствовалъ и съ наступленіемъ лѣта ‚со всѣмъ приборомъ' покидалъ Римъ, устремляясь на этюды, на которые онъ тратилъ, по мнѣнію Іордана, ‚слишкомъ много времени'. Какъ хорошо, что Ивановъ далъ достаточно поводовъ для этого упрека не слишкомъ прозорливому товарищу...

Здоровый творческій инстинктъ безсознательно привязывалъ Иванова къ его этюдамъ, потому что настоящимъ актомъ творчества, непосредственнаго, ясновидящаго, его работа становилась только въ тѣ моменты, когда онъ сочинялъ свои эскизы или создавалъ этюды, ‚создавалъ', а не просто списывалъ съ натуры, какъ это и естественно было для столь ‚своеобычнаго' характера. Онъ всегда творчески преображалъ натуру, извлекая изъ нея лишь опредѣленныя черты, освѣщая ее свѣтомъ собственнаго духа. Этотъ субъективный характеръ пониманія присущъ его ландшафтамъ и въ еще большей степени его этюдамъ типовъ и фигуръ, написанныхъ для большой картины или независимо отъ нея. Многіе изъ нихъ, очевидно, даже не были этюдами съ натуры, а просто первыми попытками творчески воплотить при помощи натуры тотъ или другой образъ. Эти опыты хранятъ всю непосредственность и свѣжесть перваго свободнаго вдохновенія. Подчеркнуть такъ выразительно въ этюдѣ женщины изъ Альбано широкое строеніе головы и рѣзкія параллельныя черты бровей, рта и подбородка, можно было только творчески почувствовавъ значеніе этихъ приземистыхъ, широкихъ дѣленій, сильныхъ и спокойныхъ граней для передачи важнаго, возвышеннаго впечатлѣнія. Ивановъ положилъ эти черты въ основу типа своего Христа, какъ раньше на сходныхъ отношеніяхъ и линіяхъ построилъ типъ своей ‚Мадонны' въ рельефномъ флорентійскомъ Tondo (Bargello) Микеланджело.

Иногда Ивановъ обобщалъ широко и синтетически частности натуры въ немногихъ основныхъ чертахъ и планахъ, интересуясь только пластикой изображаемаго тѣла, какъ въ портретѣ Vittoria Marini (хозяйка квартиры, въ которой жили братья А. и С. Ивановы), такъ странно, точно статуя, выдѣляющейся въ своемъ свѣтло-розовомъ корсажѣ на темно-красной спинкѣ кресла, или — въ этюдѣ сидящей женщины,

‚Сонъ Іакова‘ и ‚Орфей‘ (послѣдняя тема, вѣроятно, была связана съ эскизами къ Библіи, какъ прообразъ проповѣди Христа).

Глубоко драматично изображеніе Голгоѳы съ тѣлами казненныхъ, которые слились съ крестами и сами точно сдѣланы изъ камня, какъ вѣчные памятники Новаго Завѣта на границѣ двухъ міровъ. Трагиченъ уже самый колоритъ эскиза: простой внушительный контрастъ этихъ желтыхъ тѣлъ, выдѣляющихся на красновато-свинцовомъ фонѣ тучъ, надъ шестрою толпой угнетенныхъ горемъ людей. Жемчужнымъ мягкимъ свѣтомъ одѣты ангелы въ видѣніи спящаго Іакова. Рядъ шестикрылыхъ серафимовъ ограждаетъ лѣстницу, и красиво повышаетъ силу серебристо-сѣрой гармоніи красное пятно одежды Іакова. Нѣжно-розовымъ лучемъ озаренъ ‚Орфей‘, — эскизъ, замѣчательный по красотѣ тоновъ и удивительно передающій настроеніе миѳа о безпечальной жизни сказочнаго вѣка. Только истинный колористъ ‚Божьей милостью‘ могъ создать эти прекрасныя сочетанія...

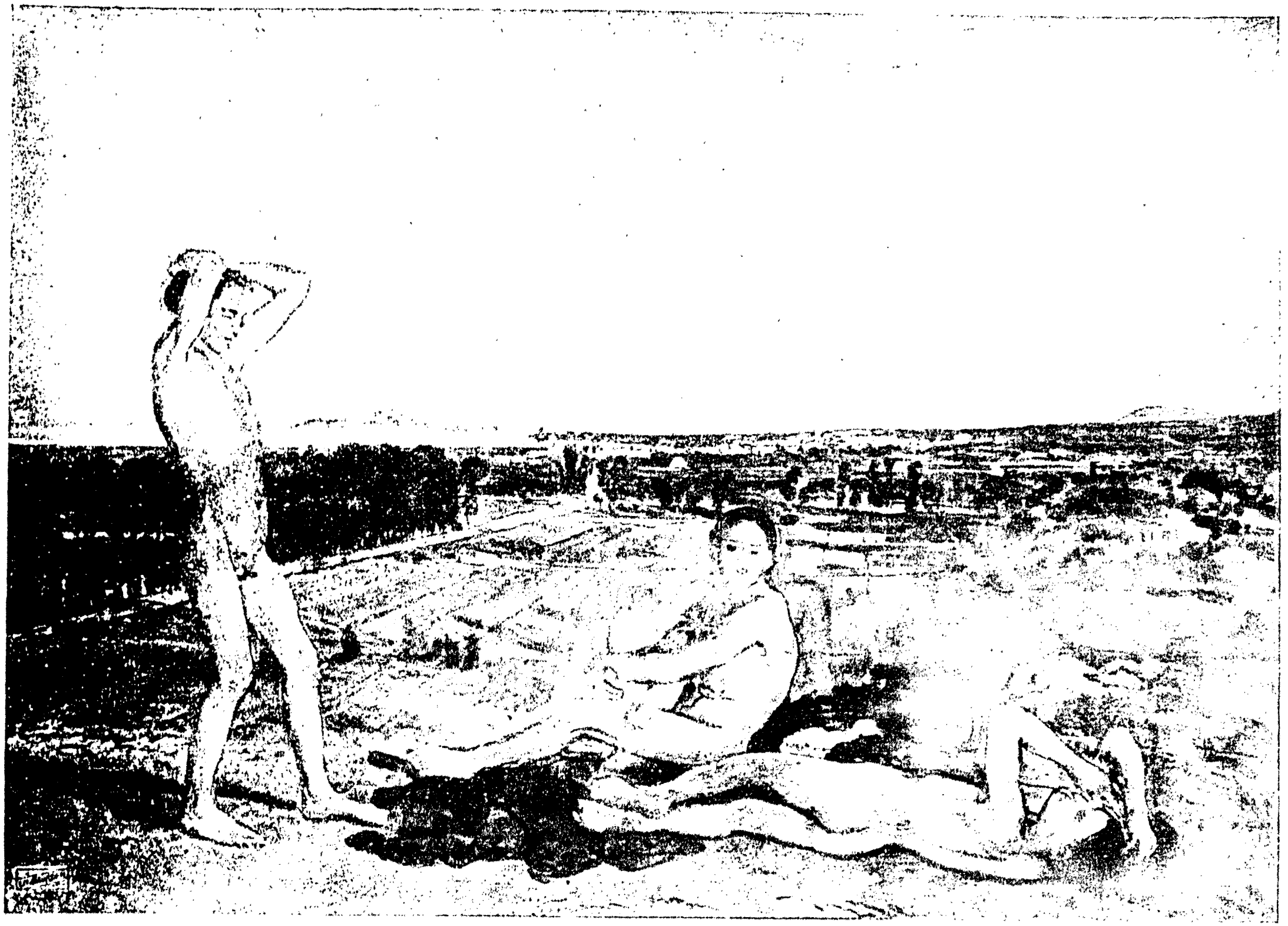
Эскизы genre'а и этюды спасли, такимъ образомъ, Иванова для высшихъ проявленій его творчества, когда для нихъ настали, наконецъ, благопріятныя условія. Все то лучшее, настоящее въ искусствѣ, что онъ почерпнулъ въ близкомъ общеніи съ природой, когда писалъ свои этюды, отразилось въ новыхъ формахъ и въ его эскизахъ къ Библіи, занимающихъ такое исключительное мѣсто въ исторіи русскаго искусства. Но касаться ихъ подробнѣй здѣсь — значило бы выйти за предѣлы нашей темы.

Александръ Ивановъ. Неоконченный этюдъ (масло).

[illegible]

Александръ Ивановъ. „Орфей", эскизъ (масло).

Alexandre Ivanoff. „Orphée", esquisse (huile).



Александръ Ивановъ. Этюдъ на берегу Неаполитанскаго залива (масло).

Alexandre Ivanoff. Sur les bords du golfe de Naples, étude (huile)

Я не повѣрю въ искренность того преподавателя, который скажетъ, что онъ этого не ощущаетъ, т. е. не ощущаетъ отсутствія той нормы, которая уполномочиваетъ его сказать — вотъ почему такъ, а не иначе. Зато я вѣрю въ искренность учениковъ, которые, если и не спрашиваютъ, то ждутъ, чтобы имъ сказали, и удивляются, что имъ не говорятъ — почему такъ, а не иначе? Такъ будетъ лучше, такъ выйдетъ естественѣе. Это не отвѣтъ. Надо показать, что есть, а не что будетъ; что есть въ жизни, а не что будетъ на сценѣ. Все сценическое преподаваніе думаетъ о сценѣ вмѣсто того, чтобы думать о жизни. Природа на сценѣ, а не ‚театръ' на сценѣ — вотъ что должно быть предметомъ искания. Театральные пріемы не сами по себѣ важны, а только какъ техническое средство не погубить тотъ матеріалъ, который, изъ природы взятый, несется на сцену. Въ двухъ словахъ: ‚вотъ какъ въ природѣ — несите это на сцену, это будетъ то, что надо, а когда принесете соблюдайте то-то и то-то, дабы не испортить то, что принесли, — вотъ это будетъ, какъ надо'.

Итакъ, — указать причину для предпочтенія такого-то, а не другого движенія, вотъ что нужно, — обосновать свое требованіе. Въ этомъ сущность сѣтованія старика Лессинга, когда онъ говоритъ, что есть у насъ актеры, а искусства актерскаго нѣтъ; и ясное сознаніе главнѣйшаго пробѣла сценическаго воспитанія чувствуется, когда въ своей ‚Театральной Библіотекѣ' онъ заявляетъ, что ‚механическое усвоеніе положеній тѣла, его движеній и звуковыхъ условій рѣчи, — усвоеніе, основанное, однако, на неизмѣнныхъ правилахъ, — есть единственный способъ изученія актерскаго искусства'. Наконецъ, чувствуется ясное сознаніе того, что надо для заполненія пробѣла, когда знаменитый писатель-эстетикъ говоритъ: ‚Надѣюсь въ ближайшемъ будущемъ имѣть случай пространнѣе высказаться объ этомъ, когда предложу читателямъ небольшой трудъ объ убѣдительности тѣлеснаго Краснорѣчія'. Книга, о которой мечталъ Лессингъ, не была имъ написана, но пожеланія его выполнены другимъ. Дельсартъ раскрылъ тѣ законы, по которымъ дѣйствуетъ природа, онъ начерталъ тѣ ‚неизмѣнныя правила', которымъ человѣкъ долженъ повиноваться, если хочетъ природу воспроизвести.

Насъ не занимаетъ въ нашемъ изслѣдованіи историческая сторона дѣла, но, если бы кто поинтересовался ‚литературою вопроса', то, какъ ни странно можетъ показаться, не на что было бы указать. На всемъ протяженіи вѣковъ только два человѣка предвидѣли, смутно предугадывали, какого рода работа нужна была бы для постановки на научную почву вопроса о художественной выразительности человѣческаго тѣла. Иной ‚литературы' нѣтъ, кромѣ той, которая вызвана къ жизни Дельсартомъ. Раньше него, какъ я сказалъ, только предугадывали, и то лишь два человѣка. Мы видѣли, что говорилъ Лессингъ; другой былъ нѣкій Энгель. Въ своихъ письмахъ о мимикѣ * онъ, можно прямо сказать,

---

* Изъ которыхъ и взяты приведенныя цитаты Лессинга. изд. 1804 г., стр. 4 и 11.

тельный процессъ ‚сравненій и сличеній‘ и эклектизмъ замѣнили непосредственность живого творчества. Чтобы эта глубина и сила выраженія гармонически могла сливаться съ безыскусственностью, жизненностью и единствомъ творческаго замысла, необходимъ былъ разрывъ со старыми путями и преданіями. Но этотъ рѣшительный разрывъ сталъ возможенъ для Иванова лишь послѣ того, какъ революціонное движеніе 1848—49 г.г. заставило его предпринять полный пересмотръ своихъ религіозныхъ, общественныхъ и эстетическихъ убѣжденій.

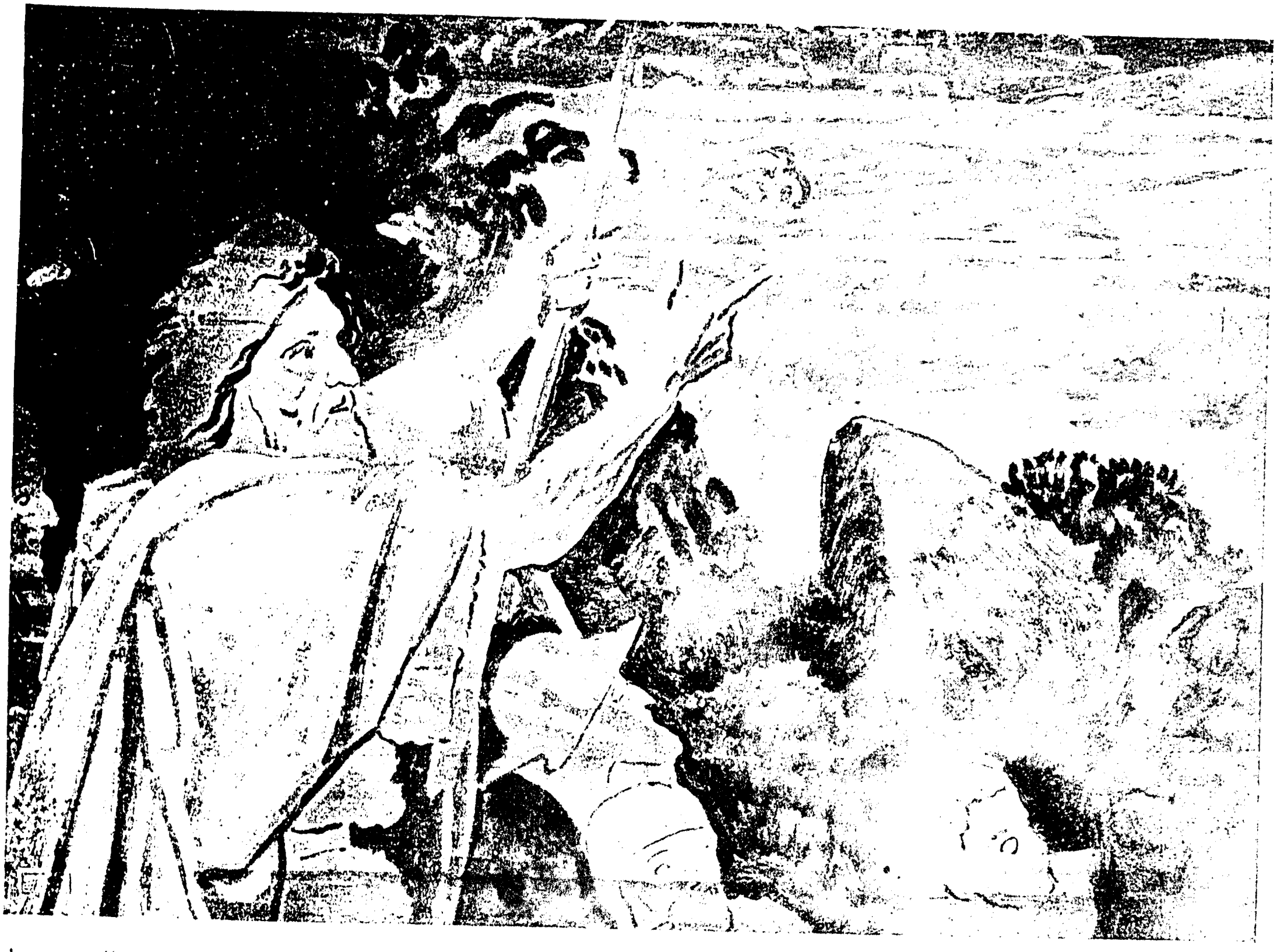
Тогда наступили для Иванова годы, полные критическихъ внутреннихъ переживаній, посвященные упорной работѣ мысли и усиленному чтенію книгъ. ‚Въ тотъ годъ,— говоритъ братъ художника Сергѣй Ивановъ,— книгопродавцы римскіе доставляли очень дѣльныя, но строго запрещенныя книги съ необычайной скоростью и легкостью; мы же (оба брата) со своей стороны не спали‘. Намекая на пережитый имъ внутренній процессъ, Ивановъ пишетъ Гоголю въ 1851 г.: ‚Все что Вы разумѣли о моихъ страданіяхъ, написавъ статью обо мнѣ, составляетъ можетъ быть четвертую часть того, что случилось послѣ — такъ что, выражаясь языкомъ переходнаго человѣка, я уже начинаю чувствовать какія то права на художническую самостоятельность — и можетъ ли что быть этого справедливѣе?‘ * Параллельно и въ связи съ этимъ внутреннимъ обновленіемъ, идутъ научныя занятія Иванова Библіей и исторіей древне-восточной культуры. И въ результатѣ рушатся его старыя наивныя вѣрованія и эстетическіе взгляды. Онъ сознаетъ, что ‚цѣль то жизни искусства теперь другого уже требуетъ‘ ** и старается выяснить основы этого ‚другого‘ въ своихъ эскизахъ къ Библіи. ‚Если бы,— пишетъ онъ въ 1858 г. брату,— мнѣ даже не удалось пробить или намекнуть на высокій и новый путь, стремленіе къ нему все таки показало, что онъ существуетъ впереди, и это уже много, и даже все, что можетъ дать въ настоящую минуту живописецъ‘ ***. Во всей мощи и свободѣ своего сознанія, созрѣвшаго въ тяжелой внутренней борьбѣ, и своего таланта, расцвѣтшаго въ общеніи съ геніально-безсознательнымъ творчествомъ древняго Востока, выступаетъ Ивановъ въ своихъ эскизахъ къ Библіи; онъ раскрылъ въ нихъ духъ своей новой вѣры, широкой, общечеловѣческой, глубокой по идеямъ, и создалъ первые замѣчательные образцы новаго искусства, отвѣчавшаго духовнымъ запросамъ эпохи. При этомъ глубина и сила замысла ничего не потеряла въ непосредственности отъ подробнаго предварительнаго изученія. Напротивъ, это изученіе гармонически слилось со свѣжестью и цѣльностью первыхъ порывовъ вдохновенія, съ эскизностью, такъ отвѣчающей мистическому духу этихъ темъ и такъ далекой отъ условности всего законченнаго. Очевидно, къ той же группѣ библейскихъ эскизовъ и къ тому же періоду въ творчествѣ Иванова относятся и три эскиза Румянцевской галереи: ‚Голгоа‘,

* Боткинъ, 268.
** Боткинъ, 297.
*** Боткинъ, 297.

на отсутствіе вѣрной путеводной нити сквозь лабиринтъ тѣлодвиженій. Удивляться этому не приходится, когда вспомнимъ то недоброжелательство, съ какимъ встрѣчается каждое указаніе на необходимость такой нити. Достаточенъ тотъ фактъ, что каждая книга, говорящая о жестѣ, удѣляетъ нѣсколько полемическихъ страницъ въ защиту своего предмета, достаточенъ этотъ фактъ, чтобы убѣдиться, что не только вопросъ не разработанъ, но необходимость разработки его почти что не сознается. А между тѣмъ, приходилось ли вамъ встрѣтить руководство сценическаго искусства (на какомъ угодно языкѣ), которое бы не подчеркивало необходимость упражненія? Но когда становится вопросъ ребромъ — какія упражненія? — передъ вами общія мѣста: ‚походка‘, ‚мимика‘, ‚гимнастика‘ (одинъ нѣмецкій учебникъ настаиваетъ на гимнастикѣ, но что же онъ даетъ въ видѣ совѣта? Перечисляетъ части тѣла, начиная съ головы и кончая ногами, подлежащія упражненію, и рекомендуетъ ‚руководство къ комнатной гимнастикѣ доктора такого-то‘). Да, необходимость упражненія признается, но когда ищущіе руководства просятъ правилъ, тогда говорятъ, — ‚Правила? Боже упаси! Остерегайтесь шаблона, рецепта, это убиваетъ духъ‘. И вотъ мы слышимъ, что ученику говорятъ: ‚Свободнѣе, повольнѣе, естественнѣе‘. „Да я естественъ‘. ‚Нѣтъ, вы не естественны‘. Кто правъ? И въ чемъ ‚естественность‘? ‚Да вѣдь естественность самое трудное, когда человѣкъ ‚представляетъ‘. Или: ‚Вы выражаете увѣренность, а вамъ надо выразить иронію‘. ‚Я выражаю иронію‘. „Да нѣтъ, вы не выражаете; вы почувствуйте иронію‘. — ‚Я чувствую иронію‘. „Да нѣтъ же, вы не чувствуете иронію, я не вижу, что вы чувствуете иронію‘. ‚Вы не видите, но я чувствую‘. ‚Такъ покажите‘. ‚Я показываю‘. ‚Нѣтъ вы не показываете‘. И т. д. Кто виноватъ? Правда, что одинъ не ‚видитъ‘, или правда, что другой не ‚показываетъ‘? Я думаю, что если бы ‚показалъ‘, то было бы и видно. Такъ почему же онъ не ‚показываетъ‘? Изъ чего недоразумѣніе? Что такое? Въ чемъ дѣло? Да ничего особеннаго; а только — для того, чтобы ученикъ могъ ‚показать‘, учитель долженъ показать какъ надо ‚показать‘. Только и всего, — надо показать.

Казалось бы просто. Но вотъ, гдѣ не просто: чтобы показать надо знать, что

тіей и сонникомъ, выдѣляется — ‚Cefalogia‘ Cornelio Gherardelli, Bologna 1670. Де Ренци, авторъ исторіи медицины въ Италіи, считаетъ этого Герарделли основателемъ Краніологіи ‚почти за полтора вѣка до Галла‘. Однако, подобныя книги для нашего искусства совершенно не имѣютъ цѣны: онѣ или занимаются жестомъ, какъ извѣстнымъ обычнымъ признакомъ, безъ малѣйшей попытки дать руководящее правило при воспроизведеніи, или говорятъ о природныхъ свойствахъ человѣческаго строенія, преимущественно лица, и тогда относятся болѣе къ физіогномикѣ, нежели къ мимикѣ. Но по крайней мѣрѣ эти сочиненія имѣютъ за себя то, что они никогда не достигли шумливой ‚славы‘ Лафатера. (Прекрасная оцѣнка Лафатеровскаго ‚недоразумѣнія‘ у Индерита: ‚Mimik und Physiognomik. Detmold, 1886). Совершенно отдѣльно отъ всего остальнаго стоитъ книга Остина (Austin) — ‚Chironomia‘, London, 1806. Эта замѣчательная книга, которую послѣ долгихъ поисковъ и за большую цѣну мнѣ удалось пріобрѣсти, заслуживаетъ серьезнаго разбора: но въ виду того, что она разсматриваетъ жестъ больше съ точки зрѣнія ораторскаго искусства, нежели актерскаго, мы поговоримъ о ней въ другой разъ.



Александръ Ивановъ. Этюдъ Іоанна Крестителя къ Явленію Христа народу (масло).

Alexandre Ivanoff. Etude de St. Jean Baptiste pour le tableau „Apparition du Christ au peuple (huile).

развивать формы нашей выразительности не только въ приближеніи къ бѣднымъ нормамъ существующей дѣйствительности, но и въ отдаленіи отъ нихъ, — по пути неосуществленныхъ, но существующихъ возможностей.

Чтобы перейти на болѣе ежедневный языкъ... ‚Вы учите, скажутъ многіе, прочитавъ эти слова, вы учите дѣлать классическій жестъ! Очень намъ нужно! При нашемъ-то репертуарѣ! ‚Не въ свои сани не садись‘ — и вдругъ классическій жестъ!‘ Совсѣмъ нѣтъ; эта книга не учитъ дѣлать ‚классическій жестъ‘ (если ужъ это слово нужно), она учитъ мочь его дѣлать. Вы можете его сдѣлать? Не дѣлайте, если не считаете умѣстнымъ. Вы не можете его сдѣлать? Ваше дѣло. Но не говорите, что онъ не нуженъ. Необходимость измѣряется не одною практической примѣняемостью, она измѣряется воспитательной дѣйственностью. И вотъ, что я вамъ скажу: кто можетъ большее, можетъ и меньшее, кто умѣетъ метнуть копье, тотъ сумѣетъ и въ пальцы высморкаться, а обратное еще требуетъ доказательствъ. Самое послѣднее слово — относительно выраженія ‚классическій‘ въ примѣненіи къ жесту. У насъ обыкновенно рисуютъ себѣ при этомъ нѣчто широкое, напыщенное, раздутое, преувеличенное. Кто познакомится съ духомъ Дельсартовской теоріи (да я думаю, что того, что уже было сказано о немъ, достаточно), тотъ пойметъ, какъ ошибочно такое толкованіе слова ‚классическій‘. Подъ словомъ этимъ, въ связи съ вопросомъ, который насъ интересуетъ, слѣдуетъ разумѣть полную выразительность при полной красотѣ, что обезпечивается полнымъ соотвѣтствіемъ тѣмъ законамъ, которые заложены въ нашу человѣческую природу, и которые являются не отраженіемъ и не кусочкомъ тѣхъ законовъ, что управляютъ вселенной, а лишь меньшимъ объемомъ той же законодательной сущности: не количество и не качество, а лишь размѣръ проявленія отличаетъ то, что руководитъ движеніемъ человѣка, отъ того, что указываетъ пути небеснымъ свѣтиламъ. Истина одна, что вверху, что внизу, что въ прошломъ, что въ будущемъ. Вотъ отчего всему тому, что Дельсартъ вывелъ изъ наблюденія надъ своими современниками, надъ дѣтьми, играющими въ городскихъ садахъ Парижа, надъ привычками ихъ нянекъ и матерей, надъ выраженіями гнѣва, ласки, любви, надъ расположеніемъ членовъ тѣла человѣческаго у рабочихъ, ремесленниковъ, художниковъ, ораторовъ, королей, — всему Дельсартъ нашелъ подтвержденіе раньше себя въ великомъ наслѣдіи греческой скульптуры. Уже послѣ себя онъ нашелъ подтвержденіе науки въ трудахъ Дарвина, Пидерита, Мантегацца и другихъ *.

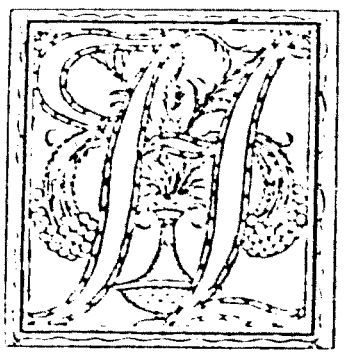
---

* И со всѣмъ тѣмъ, въ дельсартіанской литературы мнѣ пришлось встрѣтить его имя только два раза. Карлъ Шторкъ въ своей прекрасной книгѣ — ‚E. Jaques Dalcroze, seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit‘, Stuttgart, 1912, говоря объ Айседорѣ Дунканъ, возводитъ ее черезъ Г-жу Стеббинсъ и ея учителя, Стиль Маккея, къ Дельсарту. Въ своей книгѣ ‚Physionomie et Caractère‘ (Paris, 1911) Гартенбергъ приводитъ нѣсколько ‚оригинальныхъ разсужденій Г-на Жироде‘ въ связи съ любопытной теоріей жеста по Дельсарту‘. Въ большихъ европейскихъ энциклопедическихъ словаряхъ я его имени не нашелъ. Американскій словарь Уэбстера

ИЗЪ КНИГИ: ‚ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВѢКЪ‘ — СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНІЕ ЖЕСТА (ПО ДЕЛЬСАРТУ) *

Кн. Сергѣй Волконскій

IV. ВЪ ЧЕМЪ ДѢЛО?



О все-таки мы еще не приступимъ къ системѣ Дельсарта. Мнѣ бы хотѣлось, — прежде, чѣмъ говорить о немъ, т. е. о томъ, что онъ сдѣлалъ, — мнѣ бы хотѣлось съ возможной ясностью очертить ту область искусства, собственно, художественнаго воспитанія, на которую его вниманіе было направлено. Всякая дѣятельность цѣнна тогда, когда заполняетъ пробѣлъ. Вотъ этотъ пробѣлъ, существованіе котораго Дельсартъ такъ жгуче сознавалъ, что заполненію его посвятилъ дѣятельность всей своей жизни, постараюсь сдѣлать яснымъ для тѣхъ, кто его не ощущаетъ.

Старикъ Лессингъ еще сказалъ: ‚У насъ есть актеры, но у насъ нѣтъ актерскаго искусства‘. Этимъ онъ разумѣлъ отсутствіе въ актерскомъ дѣлѣ основного требованія всякаго искусства: твердыхъ, незыблемыхъ, ‚съ ясностью и точностью выраженныхъ правилъ‘, которыя бы съ одной стороны руководили актеромъ и обезпечивали его успѣшное шествіе по пути совершенствованія, съ другой — давали твердый фундаментъ, ‚на которомъ можно было бы строить одобреніе и порицаніе актера‘.

Дѣйствительно, правилъ нѣтъ; есть совѣты, въ правила возводимые, но правилами въ настоящемъ смыслѣ ихъ назвать нельзя, такъ какъ имъ недостаетъ главнаго — они не опираются на законъ, а законъ въ данномъ дѣлѣ только можетъ быть одинъ: природа. Не хочу сказать этимъ, что въ преподаваемыхъ совѣтахъ отсутствуетъ согласіе съ природой, — совсѣмъ нѣтъ, — мало мы развѣ видѣли ‚естественныхъ‘ актеровъ; но хочу указать на то, что въ дѣлѣ преподаванія благіе совѣты (т. е. ведущіе къ согласію съ природой) являются не сознательнымъ результатомъ системы, на законахъ построенной, а безсознательнымъ слѣдствіемъ инстинкта. Хорошо — большой талантъ, — инстинктъ его не обманываетъ, но другіе, не ‚большіе‘? И наконецъ, представьте, — преподаватель изъ большихъ укажетъ, *какъ* сдѣлать; но развѣ этого достаточно? Во первыхъ, онъ показалъ, какъ надо сдѣлать въ *данномъ* случаѣ, а вѣдь ученикъ ждетъ правила *общаго*, онъ не *подсказыванія* проситъ, а *руководительства*. А вовторыхъ, развѣ это главное? Никогда **. Главное не *какъ*, а *почему*, почему такъ, а не иначе. Вотъ въ чемъ главное.

---

* См. ‚Аполлонъ‘, № 7, 1912.

** ‚Учителя, говоритъ Блаженный Августинъ, ставятъ себя въ примѣръ, и это они называютъ *учить*‘ (‚Художественные отклики‘ — ‚О Музыкѣ‘, гл. IV).

Такъ сливаются въ трехъ центрахъ нашего организма всѣ три проявленія человѣка физическаго, умственнаго и нравственнаго въ его отношеніяхъ къ міру внѣшнему, внутреннему и высшему*.

И мы пришли къ точкѣ нашего отправленія: дѣятельность отъ себя, къ себѣ и средоточіе въ себѣ; или, какъ мы сказали, — движеніе отъ центра къ окружности, движеніе отъ окружности къ центру и — равновѣсіе.

Примѣнимъ эти три направленія къ нашимъ тѣлодвиженіямъ въ сочетаніи съ поименованными основными началами нашей природы, — получимъ, что въ ощущеніяхъ, въ проявленіяхъ Жизни, тѣлодвиженія имѣютъ стремленіе наружу (не даромъ мы говоримъ: ‚тянетъ‘ къ свѣту, къ теплу); въ мышленіи, въ проявленіяхъ Разума, тѣлодвиженія стремятся къ сжатію, какъ бы избѣгаютъ ощущеній (не даромъ худшее свойство ума — ‚разсѣянность‘, ‚разбросанность‘); наконецъ, въ чувствѣ, въ проявленіяхъ Души, тѣло наше пребываетъ въ спокойствіи, и чѣмъ глубже чувство, тѣмъ больше равновѣсіе (не даромъ ‚неуравновѣшенностью‘ обозначаемъ мы недостатки человѣка, на чувства котораго нельзя положиться).

Утвердитесь хорошенько въ этихъ трехъ.

Утвердились въ трехъ? Тогда перейдемъ къ девяти.

Всякая составная часть цѣлаго носитъ въ себѣ элементы, изъ которыхъ это цѣлое состоитъ. Такъ и съ нашими тремя основными началами человѣческой природы. Жизнь заключаетъ въ себѣ Разумъ и Душу, Разумъ заключаетъ въ себѣ Жизнь и Душу, Душа заключаетъ въ себѣ Жизнь и Разумъ. Эти сочетанія возможны съ различными степенями преобладанія одного начала надъ другими двумя. Поэтому первичные три рода даютъ каждый слѣдующія три, а всѣ вмѣстѣ — слѣдующія девять разновидностей:

Жизнь.	Разумъ.	Душа.
Жизненная Жизнь.	Разумный Разумъ.	Душевная Душа.
Умственная Жизнь.	Жизненный Разумъ.	Жизненная Душа.
Душевная Жизнь.	Душевный Разумъ.	Разумная Душа.

Эти девять видовъ, хотя всѣ связаны связью тѣхъ трехъ началъ, изъ которыхъ вытекаютъ, вполнѣ отличны другъ отъ друга.

Дельсартъ называлъ выраженіе этой тройной тройственности девятизвучіемъ (l'accord de Neuvième).

Примѣнимъ теперь тотъ же самый пріемъ утроенія, который мы примѣнили къ тремъ основнымъ началамъ человѣческой природы, примѣнимъ его къ тремъ

---

* Вотъ по Дельсарту формулы человѣческой ипостаси, областей ея дѣятельности и функцій основныхъ началъ, ее составляющихъ:

Человѣкъ { Разумъ, Душа, Жизнь } Области { Наука, Благодать, Природа } Функціи { Разума — различать, Души — сочетать, Жизни — утверждать.

Александръ Ивановъ. „Сонъ Іакова", эскизъ (масло).

Alexandre Ivanoff. Le rêve de Jacob', esquisse (huile).

видности? Вы, очевидно, будете подчеркивать первое изъ двухъ словъ, вы будете говорить о сине-синемъ въ отличіе отъ красно-синяго и желто-синяго. Но представьте, что вы говорите не о категоріяхъ, а о разновидностяхъ, тогда вы сосредоточите ударепіе на второмъ словѣ и будете говорить о сине-синемъ въ отличіе отъ сине-краснаго и сине-желтаго.

То же правило соблюдайте при чтеніи той терминологіи, съ которой въ дальнѣйшемъ будемъ имѣть дѣло. Никогда не забывайте: разсматриваете вы данную позу, какъ разновидность одного и того же Рода движенія, — ударяйте первое слово (то, которое кончается на о); разсматриваете данную позу, какъ одну изъ одинаковыхъ Разновидностей двухъ разныхъ родовъ движенія, — ударяйте второе слово (то, которое оканчивается полнымъ окончаніемъ прилагательнаго).

Все это звучитъ для васъ и трудно, и даже дико. Знаю. Но это лишь до перваго ознакомленія съ практикой. И для того чтобы не вести васъ дебрями и трущобами, давайте, сейчасъ наглядный примѣръ. Осуществимъ таблицу ‚девятизвучія‘, — ну, скажемъ, — правой руки. Это самое легкое, — не выпуская книгу изъ лѣвой руки, вы все это продѣлаете, сидя за столомъ.

I. Возьмите сперва нормальное * положеніе руки и возьмите въ нормальномъ родѣ 1) нормо-нормальную разновидность: пальцы почти вытянуты, едва другъ отъ друга отдѣляющіеся, большой палецъ лежитъ на указательномъ. 2) Теперь возьмите эксцентро-нормальную (вы не забыли сдѣлать ударепіе на первомъ словѣ, чтобы отличить новую разновидность отъ нормо-нормальной?): пальцы совсѣмъ вытянуты, разставлены не больше прежняго, но большой палецъ оттопыренъ (все легко, безъ напряженія, — ‚нормально‘). 3) И теперь возьмите концентро-нормальную руку: пригните концы пальцевъ къ ладони (только не прижимайте, — чтобы не былъ кулакъ), а большой палецъ положите на средній суставъ указательнаго. Вотъ, вы взяли всѣ три разновидности нормальной руки.

II. Перейдемъ къ концентрическому положенію руки. Опять, начнемъ съ нормальной разновидности. 1) Нормально-концентрическое положеніе: Кулакъ, но не крѣпкій, большой палецъ на среднемъ суставѣ указательнаго пальца. 2) Концентро-концентрическое: сильно стиснутый кулакъ, большой палецъ на третьемъ пальцѣ. 3) Для эксцентро-концентрической разновидности разогните крѣпкій кулакъ въ большомъ суставѣ пальцевъ, не разгибая другихъ суставовъ, пусть пальцы останутся крючкомъ. Вотъ это были всѣ три разновидности концентрической руки.

III. Наконецъ, — эксцентрическое положеніе. 1) Нормально-эксцентрическое: раскройте руку, растопырьте пальцы, безъ особаго напряженія. 2) Эксцентро-эксцентрическое: растопырьте до крайней степени напряженія. 3) Кон-

---

* Я вообще совѣтую всегда начинать съ нормальнаго рода и, въ каждомъ родѣ съ нормальной разновидности. Сейчасъ увидите.

стучится въ ту дверь, которую открылъ ‚Дельсартъ'*. Исходя изъ того, что мы не можемъ познавать душу человѣка иначе, какъ черезъ ея внѣшнія проявленія (тѣлодвиженіе и рѣчь), онъ съ недоумѣніемъ спрашиваетъ, — какъ это артисты не только не ощущаютъ потребности въ научно построенныхъ правилахъ, но даже объявляютъ, что они не нужны? Однако ‚всякій истинный геній', говоритъ онъ, не стремится ли къ совершенству? Правило есть столбъ, указывающій дорогу къ совершенству'. ‚И удивительно, продолжаетъ онъ, что какъ разъ наши ‚геніи' громче всего кричатъ противъ правилъ' **. Съ удивительной чуткостью провидѣлъ Энгель ту пользу, то художественное руководительство, которое можно почерпнуть изъ того начала однородности, что лежитъ въ основѣ всѣхъ внѣшнихъ проявленій человѣческой души, независимо отъ разностей, привносимыхъ климатомъ, народностью, общественнымъ положеніемъ, ремесломъ и т. д. ‚Я не знаю, говоритъ онъ, такого народа, ни такой категоріи людей, которые бы выражали уваженіе и почтеніе тѣмъ, что поднимали бы голову и стремились бы вытянуть свой ростъ. И наоборотъ, — не знаю такого народа, ни такой категоріи людей, у которыхъ гордость не поднимала бы голову, не вытягивала бы роста во всю его длину' ***. Конечно, неосмотрительно было бы утверждать, что никогда никто раньше Дельсарта не обращалъ вниманія на смыслъ тѣлодвиженія. Какъ почиталась наука о жестѣ въ древности, видно хотя бы изъ свидѣтельства Квинтиліана, который говоритъ, что ‚не надо пренебрегать изученіемъ хирономіи: она восходитъ къ героическимъ временамъ и заслужила признаніе всѣхъ великихъ мужей Греціи и самого Сократа; помѣстилъ же ее Платонъ въ число гражданскихъ доблестей, а Хризиппъ не пропустилъ ее въ своемъ руководствѣ о воспитаніи' (‚De Institutione Oratoria', Lib. I Cap. XIII). Всегда, во всѣ времена, сознавали важность выразительной силы тѣлодвиженія, но древняя традиція была утеряна, а все, что писалось о вопросѣ, носило характеръ безсистемныхъ наблюденій и, въ смыслѣ руководительства, не имѣло даже цѣны справочнаго словаря ****. ‚Да не только до, но и послѣ Дельсарта никто (за исключеніемъ людей, развивавшихъ его теорію) даже не указываетъ

---

* J. J. Engel. ‚Ideen zur Mimik'. Первое изданіе 1785—6 г. Французскій переводъ: ‚Idées sur le Geste'. Strasbourg 1788. Голландскій переводъ: ‚De Kunst von Nabootzing door Gebaarden'. Harlem 1790.

** Ibid. 29, 30. Это было сказано въ 1785 году; съ тѣхъ поръ мы мало двинулись впередъ. Осенью 1910 года, на публичномъ диспутѣ въ одномъ литературномъ собраніи въ Петербургѣ, одинъ изъ нашихъ театральныхъ дѣятелей заявилъ, что жестъ вещь такая непосредственная, что ‚не можетъ быть классифицированъ'. Я понимаю, сказать — ‚не долженъ', но — ‚не можетъ'? У меня въ ту минуту не было подъ рукой Дельсартовской таблицы положеній руки съ ея 243 разновидностями, а вѣдь мы вѣримъ только глазамъ своимъ (и то!...).

*** Ibid. 41.

**** Вотъ любопытныя три очень рѣдкія итальянскія книги: Giovanni Bonifaccio ‚L'Arte de'Cenni'. Vicenza 1616. Canonico Andrea de Jorio ‚La Mimica degli Antichi, investigata nel gestire Napoletano'. Napoli 1832. Giovanni Battista della Porta ‚Della Fisionomia dell'Huomo. Venetia 1644. Рядомъ съ этими, представляющими нѣчто среднее между хрестома-

Два слова теперь о философскомъ значеніи системы.

Схема, предложенная Дельсартомъ, имѣетъ безграничное поле примѣненія. Все, — въ мірѣ ли физическомъ, въ нравственномъ ли, или въ проявленіяхъ ихъ взаимодѣйствія, — *все* подходитъ подъ дѣленіе — Нормальный, Концентрическій, Эксцентрическій.

Весь міръ *физическій* раздѣляется скрещиваніемъ двухъ великихъ линій. Перпендикуляръ — нормальное дѣленіе широтъ: на Правое и Лѣвое; горизонталь — нормальное дѣленіе высотъ и глубинъ: на Верхнее и Нижнее. Человѣкъ въ точкѣ скрещенія, и всякое движеніе свершается либо — въ предѣлахъ вертикальныхъ полушарій Праваго и Лѣваго, либо — въ предѣлахъ горизонтальныхъ полушарій Верхняго и Нижняго, и не можетъ быть инымъ, какъ *отъ* центра или *къ* центру.

Дѣятельность человѣчества въ области *разума* ничто иное, какъ выявленіе неясностей и выпрямленіе извилинъ той черты, которою ограничивается Истина отъ Заблужденія.

Вся область *нравственная* перерѣзана тою чертой, которая отдѣляетъ ‚тѣхъ, кто направо‘, отъ ‚тѣхъ, кто налѣво‘. И вся эта міровая геометрія, въ которой располагается дѣятельность трехъ основныхъ началъ, — Жизни, Разума и Чувства, укладывается на схему Эксцентрическаго, Концентрическаго и Нормальнаго.

Такъ же и человѣкъ. Всякій отдѣльный человѣкъ, по существу своему совмѣщающій три основныхъ начала, въ реализаціи своего ‚я‘ всегда склоненъ къ одному изъ трехъ, — вотъ первое его опредѣленіе въ одну изъ трехъ категорій; но при своей природной наклонности въ одну, скажемъ — концентрическую, группу, онъ можетъ быть обстоятельствами поставленъ въ такую среду, которая требуетъ съ его стороны дѣятельнаго вмѣшательства, — онъ уже будетъ эксцентро-концентриченъ; далѣе, онъ можетъ въ тотъ или иной часъ своего существованія оказаться въ состояніи нравственнаго спокойствія, и тогда онъ будетъ являть разновидность нормально-эксцентро-концентрическую. Прибавьте оттѣнки народности, общественнаго положенія, обычнаго занятія, болѣзни и т. д. и вы поймете, какую постройку можно впередъ составить для даннаго характера въ данныхъ условіяхъ, при данныхъ обстоятельствахъ. Ибо все, что составляетъ человѣка, и все, что на человѣка вліяетъ, сказывается и въ его тѣлоположеніи и въ его тѣлодвиженіи. Изумительно, неисчерпаемо богатство средствъ, что даетъ намъ природа; но надо *знать* ихъ, надо умѣть найти ихъ и надо имѣть терпѣніе воспитать ихъ въ себѣ, сдѣлать ихъ послушными своимъ приказаніямъ. Только надо захотѣть, а работы столько, что жизни человѣческой мало, чтобы ‚познать самого себя‘.

Вотъ примѣръ ‚тѣлеснаго краснорѣчія‘. Глазъ, какъ мы сейчасъ видѣли, состоитъ изъ трехъ слагаемыхъ: яблоко, вѣко, бровь. Яблоко, смотря по тому, подъ какимъ угломъ поставлены оси глазъ, даетъ три рода взгляда (запишемъ *т р и*). Вѣка

показать. Надо знать. Никакое чувство, никакая ‚естественность' тутъ не вывезутъ. А то теперь мы видимъ такое положеніе вещей. Ученику объяснено, что онъ долженъ думать, что онъ долженъ вообразить себѣ, что онъ долженъ чувствовать. И ученикъ, дѣйствительно, и думаетъ, и воображаетъ, и чувствуетъ (чего не подумаешь и не вообразишь и не почувствуешь при хотѣніи и стараніи!), но учитель не вѣритъ: онъ не видитъ. Но позвольте, чему вы удивляетесь? Развѣ все это можно видѣть? Видѣть можно только то, что другой человѣкъ дѣлаетъ, а это-то единственное ему, бѣдному ученику, и не показали: что ему дѣлать съ собой, со своимъ лицомъ, со своимъ тѣломъ, со своимъ голосомъ. Вотъ въ чемъ дѣло.

Ясенъ ли вамъ пробѣлъ, заполнить который Дельсартъ поставилъ цѣлью своей жизни? Ясенъ? Такъ еще нѣсколько, послѣднихъ словъ.

Изъ упомянутыхъ именъ современниковъ Дельсарта, да наконецъ, изъ сопоставленія хронологическихъ данныхъ, время его дѣятельности, я хочу сказать — картина времени, уже обрисована. То было время живописнаго размаха: Ламартинъ, Гюго, Жоржъ Зандъ, — ‚шпага и шляпа съ перомъ'. Изъ холодной напыщенности ложноклассическаго, съ той наивной вѣрою, которая оживляетъ всякую реакцію въ искусствѣ, люди ринулись туда, гдѣ они видѣли свободу и откуда, казалось имъ, зоветъ ихъ правда: пышнымъ цвѣтомъ расцвѣлъ романтизмъ. Увы, не пройдетъ и двадцати лѣтъ, какъ реализмъ покроетъ улыбкою презрѣнія то самое, что восхищало, назоветъ ‚чувствительностью' прежнее ‚чувство' и заклеймитъ ‚ложью' прежнюю ‚правду'. Поставленный на встрѣчной точкѣ трехъ теченій, Дельсартъ не принадлежалъ ни къ одному изъ нихъ. ‚Для него не существовало ‚направленія' въ искусствѣ; для него было нѣчто высшее, нежели формы искусства, даже нежели само искусство, то была способность искусства выражать жизнь, или вѣрнѣе — выражать ‚Природу'.

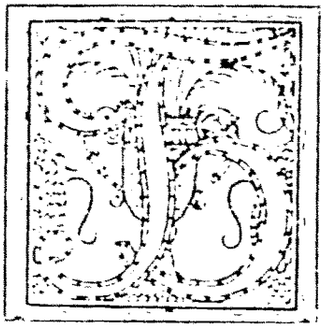
Большая разница, — и не знаю, обращалось ли когда должное вниманіе на нее при разсмотрѣніи вопроса объ отношеніи искусства къ дѣйствительности, — большая разница, съ точки зрѣнія эстетики, между понятіемъ ‚жизнь' и понятіемъ ‚природа'. ‚Искусство воспроизводитъ жизнь', говоримъ мы обыкновенно и не замѣчаемъ, что, когда мы это говоримъ, мы, въ сущности, глядимъ только въ одну сторону. Конечно: жизнь — природа, но развѣ жизнь вся природа? Никогда: жизнь лишь рядъ единичныхъ выраженій изъ числа того, на что природа способна. Достаточно ли дѣлаетъ искусство, когда ограничивается передачей того, что природа дала, а не задается осуществленіемъ того, что природа можетъ дать? Какъ ни богата природа въ своихъ выраженіяхъ, еще гораздо богаче она въ своихъ возможностяхъ. Мы не видимъ, да никогда и не увидимъ всѣхъ возможностей, или вѣрнѣе — послѣднихъ ступеней возможности, но мы знаемъ начала, мы знаемъ пути, мы сами въ себѣ несемъ мѣрило степеней развитія, и, — подобно тому какъ, имѣя вершину угла, мы можемъ безошибочно продолжать его стороны, такъ можемъ мы

О ПОРТРЕТѢ

Я. Тугендхольдъ

Un portrait! Quoi de plus simple et de plus compliqué, de plus évident et de plus profond?

(Бодлэръ).



ОЛЬШИНСТВО людей убѣждено, что единственное преимущество портрета надъ фотографіей въ томъ, что онъ ‚выглядитъ живѣе', будучи написанъ красками, которыя все еще съ такимъ трудомъ даются механическому аппарату; и если бы въ одинъ прекрасный день физикѣ удалось окончательно разрѣшить проблему цвѣтной фотографіи — портретная живопись навѣрно утратила бы въ глазахъ большинства свое право на существованіе. Однако, сами художники думаютъ иначе, а итальянскіе ‚футуристы', какъ извѣстно, договариваются даже до того, что портретъ вовсе и не долженъ быть похожимъ на оригиналъ...

Гдѣ же истина о портретѣ? Кто правъ въ этомъ традиціонномъ со временъ Рембрандта спорѣ заказчика съ художникомъ, — въ этомъ ожесточенномъ спорѣ, который даже Родена заставляетъ признаться, что главная трудность портрета исходитъ не изъ работы, а отъ... кліента. Въ чемъ же, наконецъ, сущность портрета вообще и каковы портретныя достиженія современной французской живописи — въ частности?

‚Портретъ! Что можетъ быть проще и сложнѣе, очевиднѣе и глубже?' — воскликнулъ Бодлэръ. И дѣйствительно, проблема портрета далеко не такъ проста, какъ это кажется тѣмъ, кто считаетъ его ‚низшимъ' жанромъ по сравненію съ другими болѣе пышными вѣтвями искусства. Она соприкасается не только съ моралью и общимъ философскимъ міроотношеніемъ, какъ ‚ню' и пейзажъ, но и съ вопросами психологіи и соціологіи, — недаромъ художники прошлаго занимались ученіемъ о человѣческой физіономіи (Леонардо да Винчи, Лебренъ), а ученые современности, въ свою очередь, интересуются проблемой сходства (Вундтъ, Зимель, Ланге, Липпсъ, Фехнеръ). Именно въ этой промежуточности между психеей и эмпирическимъ бытомъ и коренится сложность этой проблемы и невыясненность ея основныхъ предпосылокъ.

Что такое, въ самомъ дѣлѣ, портретъ, — чѣмъ отличается онъ отъ жанровой и фигурной живописи вообще? Вѣдь, въ сущности говоря, большинство человѣческихъ фигуръ въ религіозной и исторической живописи со временъ Ренессанса — скрытые портреты. Жертвователи ванъ Эйковъ — портреты бюргеровъ, мадонны Рафаэля — портреты куртизанокъ, грѣшники Микеланджело — портреты кардиналовъ, Венеры Тиціана — портреты венеціанскихъ герцогинь, точно такъ же,

Послѣдователи Дельсарта, въ изложеніи его системы, любятъ начинать не только съ философіи, но даже съ религіи. Тройственное начало, положенное имъ въ основу системы, проводится сквозь всѣ времена, — халдейцы, египтяне, друиды; сквозь всѣ философскія ученія отъ Пиоагора до Сведенборга; сквозь всѣ религіозныя доктрины, кончая ученіемъ о Св. Троицѣ. Правда, что Дельсартъ самъ видѣлъ силу и безошибочность своей системы именно въ томъ, что она построена на такомъ принципѣ, который одинаково приложимъ ко всему, что существуетъ въ этомъ мірѣ. Но такъ какъ насъ интересуетъ наука о выразительномъ человѣкѣ, и интересуетъ только съ точки зрѣнія проявленія внутренняго человѣка во внѣшнемъ его образѣ, то, въ видахъ сужения рамокъ и дабы не покидать почвы, на которой мы уже стоимъ, я поведу изложеніе не отъ религіи, не отъ философіи, а отъ человѣка: ‚La vraie méthode, сказалъ Кузенъ, nous fait une loi de partir de l'homme pour arriver aux choses'.

Каждый человѣкъ есть какъ бы центръ несуществующей окружности. Онъ мыслитъ или отъ себя, или по отношенію къ себѣ. Онъ самъ — отправная точка всѣхъ своихъ проявленій и конечная точка всѣхъ своихъ воспріятій. Или отъ центра къ окружности, или отъ окружности къ центру, — другого направленія нѣтъ ни въ физической, ни въ душевной, ни въ умственной дѣятельности человѣка. Между этихъ двухъ дѣятельныхъ состояній есть третье — спокойное равновѣсіе, сосредоточіе центра въ самомъ себѣ.

Эти три состоянія внутренняго человѣка являются выраженіемъ трехъ основныхъ началъ его природы: Жизнь, Разумъ, Душа (Мы уже сказали, что подъ Жизнью надо понимать — ощущенія, всѣ физическія проявленія).

Эти три основныхъ начала человѣческой природы находятъ свое выраженіе въ трехъ дѣятельностяхъ человѣческаго существа: человѣкъ ощущаетъ, мыслитъ, чувствуетъ.

Каждая изъ трехъ дѣятельностей имѣетъ свой преимущественный способъ выраженія. Звуковой аппаратъ, голосъ съ его оттѣнками, — языкъ Жизни (не даромъ мы говоримъ ‚мертвая' тишина). Функціи рта, членораздѣльная рѣчь, — языкъ Разума. Тѣлодвиженіе (въ самомъ широкомъ смыслѣ, т. е. всякое выразительное движеніе какой-либо части тѣла или лица) — языкъ Чувства. Наконецъ, эти три дѣятельности человѣка находятъ въ его тѣлѣ преимущественные центры своего средоточія: жизненная дѣятельность — въ такъ называемыхъ оконечностяхъ (руки, ноги), дѣятельность разума — въ головѣ, душевная дѣятельность — въ корпусѣ (въ груди).

(1908—9) посвящаетъ пять строкъ ‚профессору пѣнія, изобрѣтателю Дельсартовской системы физическаго воспитанія'. Словарь Римана упоминаетъ лишь о пѣвцѣ и профессорѣ пѣнія; тоже и Ларуссъ.

атріумѣ. Но и помимо этой ссылки на внѣ-эстетическій генезисъ портрета, развѣ не ясно логически, что эстетика его не исчерпывается схожестью съ данной случайной индивидуальностью. Ибо если бы это было такъ, то всѣ портреты могли бы оцѣниваться и восприниматься только тѣми зрителями, которые лично знаютъ данную модель и поэтому могутъ сравнивать изображеніе съ оригиналомъ, а для всѣхъ остальныхъ они были бы просто непостижимы, то есть перестали бы существовать, какъ цѣнности объективныя и общеобязательныя. Между тѣмъ, въ дѣйствительности наше любованіе даннымъ портретомъ вовсе не зависитъ отъ того знаемъ ли мы изображенную модель лично или нѣтъ. Мы восхищаемся произведеніями Тиціана, Веласкеза, Рембрандта, Энгра совершенно не будучи увѣренными въ томъ, что они дѣйствительно п о х о ж и. И наоборотъ — портреты Бонна, Ленбаха и многихъ другихъ офиціальныхъ портретистовъ навѣрно похожи на своихъ сановныхъ моделей и, однако, они имѣютъ значеніе не столько эстетическое, сколько иконографическое, точно такъ же, какъ безчисленные бюсты римскихъ императоровъ въ Капитоліи или портреты Великой Революціи. Очевидно, что въ данномъ случаѣ заказчикъ (будь то частное лицо или цѣлое общество), желающій увѣковѣчить и завѣщать потомству точное зеркало свое, вступаетъ въ какой то антагонизмъ съ интересами искусства, а вмѣстѣ съ тѣмъ — и съ интересами вѣчности. А отсюда очевидно и то, что есть какіе то д в а с х о д с т в а, — высшаго и низшаго порядка или лучше сказать: сходство эстетическое и общеобязательное и сходство внѣ-эстетическое, представляющее интересъ семейной реликвіи или историческаго документа. До этого второго, эмпирическаго и случайнаго сходства, идеаломъ котораго является мумія въ прошломъ и фотографія — въ настоящемъ, искусству нѣтъ дѣла. Эстетическимъ же можно назвать только такое сходство, которое говоритъ за себя с а м о и убѣждаетъ безъ сравненія съ оригиналомъ. Художественнымъ портретъ бываетъ только тогда, когда при взглядѣ на него мы чувствуемъ (послѣ первой минуты изумленія, ибо каждая новая индивидуальность прежде всего изумляетъ какъ нѣкое откровеніе), что именно такой до мельчайшихъ чертъ своихъ и д о л ж н а была быть модель, что иной она и н е м о ж е т ъ быть.

Но какъ же возможно это волшебство? Вѣдь мы, а въ особенности мы, люди нашего времени, даже самихъ-то себя знаемъ такъ мало: душа наша — ‚лабиринтъ' по слову Ницше. Но именно эта ёмкость и широкость, этотъ эклектизмъ и ретроспективизмъ нашего душевнаго строя и дѣлаютъ насъ столь воспріимчивыми къ воспріятію портрета, — не даромъ наше время научилось цѣнить портреты больше, чѣмъ когда бы ни было *. Вѣдь въ сущности, несмотря на весь нашъ ни-

---

* Конечно, и количественно и качественно наша эпоха уступаетъ въ области портрета прошлому, но только мы научились понимать сверхъ-эмпирическое, высокое значеніе портрета только мы реабилитировали многіе и многіе портреты прошлаго, которые и самими художниками и критикой считались ‚низшимъ' жанромъ. Примѣръ — хотя бы портреты Давида и Энгра.

родамъ проявленія ихъ. Мы видѣли, что дѣйственность ихъ проявляется трояко: отъ себя, — отъ центра къ окружности; къ себѣ, — отъ окружности къ центру, и въ себѣ. Назовемъ эти три направленія техническими терминами, которые установилъ для нихъ Дельсартъ:

Жизнь въ своемъ выраженіи эксцентрична,

Разумъ — концентриченъ,

Душа — нормальна.

Отсюда три категоріи тѣлодвиженія, отвѣчающія: ощущенію, мышленію, чувству.

Имѣя эти три рода, возьмемъ разновидности ихъ сочетаній; построимъ „девятизвучіе“ тѣлодвиженія, какъ мы построили „девятизвучіе“ выражающихся въ нихъ началъ.

ДВИЖЕНІЕ:

Эксцентрическое.	Концентрическое.
Эксцентро — эксцентрическое,	Концентро — концентрическое,
Концентро — эксцентрическое,	Эксцентро — концентрическое,
Нормально — эксцентрическое,	Нормально — концентрическое,

Нормальное.

Нормально — нормальное,

Эксцентро — нормальное.

Концентро — нормальное.

Вотъ девять видовъ движенія, которые, какъ увидимъ ниже, очень существенно отличаются другъ отъ друга.

Прежде чѣмъ говорить о томъ, какъ практически осуществляются эти разновидности, скажемъ два слова о практическомъ пользованіи этой классификаціей, которая по первому разу легко можетъ озадачить новичка.

Не смущайтесь, а представьте, вамъ дано три цвѣта, — красный, синій, желтый, — съ порученіемъ составить всѣ изъ этихъ трехъ возможныя сочетанія. Я не сомнѣваюсь въ томъ, что вы знаете, что сочетаній будетъ девять*, не сомнѣваюсь также, что для составленія ихъ вы изберете самый простой способъ, — возьмете каждый цвѣтъ и по данному порядку прибавите къ нему его самого и другіе два. Не о способѣ составленія таблицы веду рѣчь, а о способѣ пользованія двойными наименованіями. Здѣсь можетъ, дѣйствительно, при всей легкости задачи, произойти путаница, если не будете помнить очень простого, но важнаго правила: вся ясность пониманія будетъ зависѣть, отъ удареній голоса. Такъ, представьте, вы находитесь въ синей категоріи. Какъ вы будете называть разно-

* Конечно, сочетаній въ ариѳметическомъ смыслѣ — шесть только, но здѣсь три лишнихъ сочетанія потому, что основное слагаемое слагается съ самимъ собой.

то, что преходящее и даже болѣе того — то, что хотя и постоянно, но мѣняетъ основной характерности. Объ этомъ моментѣ выбора я буду говорить ниже. Теперь же насъ интересуетъ другой вопросъ: какъ возможна такая объективація со стороны художника?

И дѣйствительно, развѣ портретистъ не объективируетъ въ портретѣ прежде всего себя самого, свою собственную художническую индивидуальность? Гогенъ говоритъ: ‚для насъ, художниковъ, модели являются лишь различными типографскими буквами, позволяющими намъ выразить самихъ себя' и еще — ‚когда я смотрю на портретъ, написанный Веласкезомъ или Рембрандтомъ, то я почти не обращаю вниманія на изображенныя ими черты, но зато я интимно чувствую моральный портретъ самихъ художниковъ: глубоко-аристократическую натуру перваго и глубоко пророческую натуру второго'. Но въ томъ то и состоитъ чудо портретной живописи, въ процессѣ которой соприкасаются двѣ индивидуальности (художника и модели), что чѣмъ субъективнѣе художникъ, тѣмъ скорѣе угадываетъ онъ свою модель. Это объясняется, можетъ быть, тѣмъ, что онъ пишетъ именно тѣ лица, къ которымъ тяготѣетъ его душа: Греко былъ чрезвычайно ‚субъективнымъ' мастеромъ, однако только въ портретахъ благородныхъ кастильцевъ онъ нашелъ самого себя, — Толедо открыло Греко, но за то и Греко открылъ Толедо. Сезанъ же писалъ только ту мелкую буржуазію, изъ рядовъ которой вышелъ самъ и которую зналъ, какъ самаго себя.

Эта чудесная интуиція и способность угадыванія у портретиста замѣчательно описаны въ фантастическомъ романѣ О. Уайльда. Живописецъ, сдѣлавшій портретъ Доріана Грея, думалъ, что вложилъ въ него ‚слишкомъ много самого себя', ибо, какъ и всѣ художники, былъ убѣжденъ, что ‚каждый портретъ, написанный съ чувствомъ, есть портретъ художника, а не модели' — а на самомъ дѣлѣ этотъ портретъ сталъ магическимъ зеркаломъ Доріана Грея и даже болѣе того, провиденціальнымъ зеркаломъ, болѣе похожимъ на настоящаго Грея, чѣмъ онъ самъ на себя. Какъ Ниоія, угадала здѣсь зрячая душа художника трагическій Рокъ своей модели, ея предопредѣленіе, динамику ея бытія. Задолго до Уайльда, другой геній утонченности, Бодлэръ, такъ же опредѣлялъ стихію портрета — ‚хорошій портретъ, сказалъ онъ, есть драматизированная біографія модели — раскрытіе естественной драмы, свойственной каждому человѣку'.

Какъ далеки мы здѣсь отъ ходячаго пониманія портрета, какъ копіи модели, — мы видимъ, что художественный портретъ есть нѣчто другое. Не пассивное воспроизведеніе, а творческое возсозданіе, — въ портретѣ великаго художника человѣкъ вторично рождается на свѣтъ и рождается съ предопредѣленной судьбою. Сходство есть не иллюзорное равенство между портретомъ и оригиналомъ, но нѣкій высшій параллелизмъ между ними.

Обратимся же теперь къ эволюціи французскаго портрета и посмотримъ каковы были основные этапы въ развитіи этой проблемы сходства, другими словами — въ

центро-эксцентрическое: въ совершенно растопыренной рукѣ согните пальцы крючкомъ. Это были всѣ три разновидности эксцентрической руки.
А все вмѣстѣ — это были всѣ девять положеній руки.
Изъ сказаннаго съ достаточной ясностью, думается мнѣ, обрисовывается принципъ дѣленія и способъ чтенія. Прибавлю, что въ дальнѣйшемъ мы будемъ прибѣгать къ сокращенному способу письма, т. е. — нор.-нор., кон.-нор., экс.-нор. и т. д. *.
Чтобы ужъ покончить съ теоріей, вернемся въ послѣдній разъ къ принципу троичности. Мы видѣли, что всѣ три основныхъ начала другъ съ другомъ сочетаются, т. е. — Жизнь заключаетъ въ себѣ Разумъ и Чувство, Разумъ заключаетъ въ себѣ Чувство и Жизнь, Чувство заключаетъ въ себѣ Жизнь и Разумъ. Это взаимопроникновеніе не ограничивается самою сущностью основныхъ началъ, — оно распространяется и на орудія ихъ проявленія, т. е. на органы нашего тѣла. Не только человѣкъ раздѣленъ, согласно тремъ основнымъ началамъ, на три главныхъ средоточія ихъ дѣятельности (голова, корпусъ и оконечности), но и каждый изъ этихъ центровъ осуществляетъ принципъ троичности, будучи въ свою очередь подраздѣленъ на три. Вы помните, въ Записной Книжкѣ — дѣленіе руки: плечо, локоть, кисть: но обратите вниманіе на то, что и въ послѣдней части руки, въ собственной рукѣ, каждый палецъ имѣетъ три сустава (каждый, кромѣ большого, и объ этомъ въ своемъ мѣстѣ поговоримъ). То же самое относится къ ногѣ; то же увидимъ и тогда, когда будемъ разсматривать дѣленія лица. Всюду тотъ же принципъ трехъ. И, напримѣръ, — глазъ, возьмите самое яблоко глаза. Въ головѣ (значитъ, въ средоточіи Разума вообще), въ верхней части головы, (значитъ, въ средоточіи Разума преимущественно), глазное яблоко въ троичности глаза служитъ выразителемъ Жизни (бровь, — Разумъ, вѣка — Чувство). И что же? Этотъ центръ Жизни въ усугубленномъ центрѣ Разума самъ еще раздѣленъ на три, самъ еще заключаетъ въ себѣ другія два начала: бѣлокъ — Жизнь, зрачекъ — Разумъ, Радуга — Чувство. Значитъ, бѣлокъ есть удвоенный органъ Жизни въ удвоенномъ органѣ Разума; понятно, почему у животныхъ такъ мало бѣлаго въ глазу, — у нихъ мало жизни въ разумѣ.

---

* Сходственный съ Дельсартовскимъ принципъ положенъ французской полиціей въ основаніе системы записи лицевыхъ признаковъ (того, что французы называютъ — le portrait parlé). Извѣстная Метода Бертильона построена на законѣ, формулированномъ бельгійскимъ ученымъ Кетле, что все живущее увеличивается или сжимается, колеблется между минимумомъ и максимумомъ. Между этими двумя крайностями распелагаются всѣ формы, — тѣмъ болѣе многочисленныя, чѣмъ болѣе онѣ приближаются къ среднему уровню, тѣмъ болѣе рѣдкія, чѣмъ болѣе онѣ отъ него отдаляются. По этой системѣ всѣ уклоненія отъ „нормы“, въ ту и въ другую сторону, дѣлятся на три вида: получается такая схема: очень маленькій, маленькій, довольно маленькій, нормальный, довольно большой, большой, очень большой, — схема обезпечиваетъ нотацію семи разновидностей (См. A. Bertillon „Anthropologie Métrique“. Paris, 1909, также R. A. Reiss „Manuale del Ritratto Parlato“ trad. di D. Pico Cavalieri. Bologna, 1907).

что они построены не столько на равновѣсіи тѣла и головы, сколько на подчиненіи перваго второй: стилизуя общій силуэтъ человѣческой фигуры, онъ какъ бы исходилъ изъ очертанія головы, повторяя ея форму въ очертаніи плечъ или бедеръ*. У него, какъ и у Рембрандта, значеніе жеста было чисто психологическое, между тѣмъ какъ у Тиціана — скорѣе формально-эстетическое, декоративное. И здѣсь мы приходимъ къ общему выводу: въ сѣверномъ портретѣ преобладаютъ линіи (германцы) или valeur'ы (Рембрандтъ), въ романскомъ — красочная гармонія, декоративная композиція, с т и л ь.

Что же касается искусства французскаго, то, благодаря своему положенію на рубежѣ между Сѣвером и латинскимъ Югомъ, оно претворило въ себѣ какъ тѣ, такъ и другіе элементы — фламандскую любовь къ анализу, къ натуралистической экспрессіи и итальянскій стилизмъ. Эволюція французскаго портрета свидѣтельствуетъ о постепенномъ чередованіи этихъ вліяній, частомъ господствѣ одного изъ нихъ надъ другимъ и болѣе рѣдкомъ синтетическомъ ихъ сліяніи. Впрочемъ, не будемъ несправедливыми къ Франціи — можно говорить и собственной французской традиціи въ области портрета, и традиція эта несомнѣнно — сѣверная, готическая. Ибо, наравнѣ съ Нидерландами, Францію должно признать родиной натуралистическаго портрета. Даже болѣе того, еще задолго до появленія гентскаго алтарнаго складня братьевъ ванъ Эйковъ съ портретами жертвователей (не говоря уже о другихъ портретахъ Жана ванъ-Эйка) и иммиграціи сѣверныхъ художниковъ во Францію — во французскихъ витражахъ, равно какъ и въ миніатюрахъ эпохи Карла V, сдѣланы были попытки реалистическаго портрета. Въ частности же, какъ показалъ Карлъ Вестендорпъ**, портретъ короля Jean le Bon, написанный на деревѣ и хотя и выдержанный еще въ профильномъ стилѣ миніатюръ, но уже не чуждый моделлировки, является первымъ экспрессивнымъ портретомъ не только во Франціи, но и вообще. Такимъ образомъ, въ теченіе XIII — XIV вв. французскими художниками въ значительной степени была уже подготовлена почва для того портретнаго реализма, піонеромъ котораго считается Жанъ ванъ-Эйкъ (сдѣлавшій слѣдующій шагъ впередъ, введя вмѣсто профиля поворотъ головы въ три четверти), и для воспріятія фламандскаго вліянія, пустившаго отнынѣ такіе глубокіе корни во французской живописи. Въ то же время, независимо отъ нидерландцевъ, на Луарѣ продолжала развиваться реалистическая традиція парижскихъ миніатюристовъ, величайшими памятниками которой являются великолѣпные, полные монументальной экспрессіи, портреты Карла VII и Жювеналя дезъ Урсена —

---

* И болѣе того — не только форму, но и самое „содержаніе" головы повторяетъ Кранахъ въ трактованіи фигуры. Въ этомъ смыслѣ, въ качествѣ п с и х о л о г и ч е с к о й г а р м о н і и одинъ изъ самыхъ сильныхъ портретовъ въ мірѣ является его герцогъ Heinrich der Fromme, гдѣ жестокость лица повторяется въ стилизованныхъ зубцахъ костюма (точно весь костюмъ ощетинился остротою зубовъ), а внизу — въ щучьей пасти огромнаго пса.

** K. W e s t e n d o r p. Die Anfänge der französisch-niederländischen Porträttafel, Strassbourg. 1906.

могутъ быть нор., кон. и экс.* (запишемъ три). Бровь имѣетъ корень (около носа), хвостъ и середину, и каждая изъ этихъ частей можетъ быть нор., кон. и экс. (запишемъ девять). Перемножимъ, = 81. Значитъ, сочетая всѣ эти положенія, получаемъ восемьдесятъ одно выраженіе глазъ. ‚Для чего эта игра?' — спросятъ иные. ‚Для чего это фокусничаніе? Для того ли, чтобы на сценѣ изъ восьмидесяти одного выбирать и воспроизводить одно! Совсѣмъ нѣтъ, — ужъ было сказано, что на сценѣ не надо думать о правилахъ**. На сценѣ плоды скажутся сами собой. Не для сцены это, а для упражненія, для воспитанія, для воспитанія того самаго глаза, который столько можетъ и даже не знаетъ сколько онъ можетъ.

Мы не знаемъ, что мы можемъ. Нести жизнь на сцену! Скажите какая драгоцѣнность! Да развѣ мы въ жизни дѣлаемъ то, на что способны? Вы думаете, вы распалите ваше ‚нутро', выкинете его на сцену, и глазъ вашъ будетъ на сценѣ, — въ искусствѣ, — выражать больше того, что онъ привыкъ выражать въ жизни? Вы думаете, онъ, такъ прямо, неизвѣстно съ чего, не учась, возьметъ да и воспроизведетъ на сценѣ то, чего въ жизни никогда не выражалъ? Напрасная надежда. Не можетъ инструментъ играть, когда на немъ не играли, — самъ никогда не заиграетъ. Нѣтъ, не жизнь нести на сцену, а природу со всѣми ея возможностями. Я уже говорилъ (см. III главу), что жизнь и природа не то же самое, что жизнь даетъ лишь единичныя выраженія того, на что природа способна. Богатство природы надо разрабатывать, а не довольствоваться жизнью. Мы бѣдно живемъ, мы не полно живемъ, мы мало живемъ, мы бѣдно живемъ, и наша скудная выразительность — въ соотвѣтствіи съ нашей слабой воспріимчивостью. Но мы можемъ больше, и мы должны больше. Но то, что мы можемъ, мы осуществимъ не нашіемъ, а лишь путемъ воспитанія себя, т. е. тѣхъ средствъ выразительности, которыми природа насъ такъ щедро надѣлила и которыя мы такъ нерадиво оставляемъ втунѣ. И когда углубляешься въ эту удивительную систему Дельсарта, въ сложное развѣтвленіе этого древа, когда охватываешь картину этого распредѣленія человѣческаго существа со всѣми его неисчислимыми возможностями, невольно приходятъ на память слова другого великаго воспитатателя, Далькроза: ‚Не въ въ томъ дѣло, чтобы мочь то, что мы хотимъ, а въ томъ, чтобы захотѣть то, что можемъ'.

---

* Нужно ли пояснять, что это значитъ — естественны, сдвинуты и раздвинуты?

** ‚Пока онъ хочетъ быть естественнымъ, актеръ неуклюжъ: пока онъ думаетъ о правилахъ, онъ неуклюжъ. Только путемъ привычки, упорнаго труда, достигнетъ онъ правды'. Charles Hacks ‚Le Geste'. Paris. Marpon et Flamarion'. Не могу не вспомнить и того, что я когда-то писалъ: ‚Чѣмъ естественнѣе игра, тѣмъ больше подъ нею труда' (‚Человѣкъ на Сценѣ').

художниковъ колористическій переворотъ, произведенный Делакруа и, вмѣстѣ съ тѣмъ, угрожающій успѣхъ дагеротипіи, словно подсказывавшій, что только въ области красочнаго субъективизма портретисты останутся непобѣдимыми *. Съ другой стороны, общее позитивное настроеніе умовъ середины прошлаго вѣка, вызвавшее къ жизни натуралистическій романъ съ его экспериментально-медицинскимъ методомъ, требовало и отъ портрета реалистическаго анализа. Подобно романисту и портретистъ долженъ былъ отнынѣ направить свой даръ на изученіе въ человѣкѣ — ‚человѣческаго документа' (Гонкуры) и, прежде всего, той с р е д ы, въ которой складывается характеръ.

Отсюда — то преувеличенное значеніе живописнаго фона, которое выдвинуто было портретной живописью 60 — 70-хъ годовъ и которое, какъ мы увидимъ, привело даже къ перенесенію центра тяжести портрета съ человѣка на среду.

Въ сущности, принципъ общности человѣка съ окружающей средой найденъ былъ еще задолго до импрессіонистовъ, — Веласкезомъ. Если у французскихъ художниковъ барокко окружающій фонъ связанъ былъ съ человѣкомъ только отвлеченной общностью актера съ театральными кулисами и аксессуарами, то испанскій художникъ первый выдвинулъ законъ о п т и ч е с к а г о е д и н с т в а. Впервые у него фонъ перестаетъ быть фономъ и становится воздушной средой, объединенной съ человѣкомъ одной и той серебристой и вибрирующей гармоніей (портреты Инфантъ, въ особенности Meninas). Модели Веласкеза возникаютъ на фонѣ атмосферы, которая выявляетъ нѣжную живописность лица съ розовой полоской губъ и чернотою глазъ, и лицо становится средоточіемъ, исходной точкой всей гармоніи.

Импрессіонисты совершенно логически начали съ того, на чемъ остановились Веласкезъ и Гойа. Болѣе того, Эдуардъ Мане въ своихъ портретахъ перваго періода (въ L'Enfant à l'epée, Chanteuse des rues, Зола, Дамѣ съ попугаемъ, Lola de Valence — въ этомъ bijou rose et noir, по выраженію Бодлэра — и въ чудесномъ портретѣ Берты Моризо) повторяетъ первую стадію Веласкезовой эволюціи. Его интересуетъ здѣсь живописная концентрація портрета — выдѣленіе лица какъ ровнаго свѣтлаго пятна, контрастирующаго съ черными и сѣрыми пятнами костюма и фона. Ренуаръ идетъ уже дальше, слѣдуя за Веласкезомъ, создавшимъ Meninas и другіе ‚воздушные' портреты. Какъ чудесно расцвѣтаетъ бѣло-сѣро-розовый ‚букетъ Веласкеза' въ Ренуаровскихъ портретахъ Сисле, Амазонки и въ особенности въ ‚ложѣ', внучкѣ Дюранъ Рюэля и ‚Балеринѣ', чья зефирная душа такъ гармонируетъ съ серебристымъ газомъ тюники и сизымъ воздушнымъ фономъ. Ренуаръ страстно любитъ и чер-

---

* Въ своей статьѣ ‚Le public moderne et la photographie' (1850) Бодлэръ съ самой искренней тревогой говоритъ объ опасности ‚новой индустріи', которая удовлетворяетъ грубую потребность толпы въ точномъ сходствѣ. Отводя фотографіи чисто служебную роль, онъ пишетъ: ‚если только ей позволено будетъ захватить въ свои руки область неосязаемаго и воображаемаго, т. е. все то, что цѣнно только потому, что человѣкъ прибавляетъ къ нему свою душу, — тогда горе намъ'!

какъ адвокаты Домье и епископы Пюви де Шаванна — портреты ихъ современниковъ. Но всѣ эти анонимные, иногда объективные, иногда идеализованные или ‚окарикатуренные' изображенія — еще не портреты въ подлинномъ смыслѣ этого слова, ибо на нихъ надѣта маска общечеловѣчности. Портретомъ, какъ таковымъ, можно назвать лишь отвлеченное отъ всякаго идеологическаго сюжета, само себѣ довлѣющее изображеніе индивидуальнаго человѣка (или цѣлой суммы индивидуальностей) — какъ замкнутаго въ себѣ міра. Конечно, каждой расѣ, каждой націи, каждой эпохѣ свойственъ нѣкій общій типъ человѣка, но помимо этой общей схожести портретистъ ищетъ то неповторимое и единственное, что отличаетъ одинъ человѣческій микрокосмъ отъ другого. Вотъ почему, какъ показываетъ исторія искусства, портретъ возникалъ тамъ и тогда, гдѣ и когда человѣческая особь дифференцировалась изъ общества, гдѣ и когда индивидуальное господствовало надъ родовымъ.

Греческое искусство классической эпохи въ сущности не знало портрета — эллинскіе бюсты были похожи не на отдѣльныя лица, а на общій канонъ, на этическій идеалъ цѣлой націи, — идеалъ прекраснаго тѣломъ и душой человѣка, съ точки зрѣнія котораго эллинскіе художники и исправляли тѣ или иные недостатки своихъ моделей. Лишь вмѣстѣ съ александрійскимъ декадансомъ и индивидуализмомъ начинается и индивидуализація портрета — въ греко-римскихъ произведеніяхъ эллинистической эпохи. Средневѣковая христіанская община съ ея метафизическимъ и авторитарнымъ мышленіемъ вновь отняла почву у портрета — пока, наконецъ, сначала на сѣверѣ, а затѣмъ и на югѣ. Гуманизмъ не дифференцировалъ и не оправдалъ отдѣльное человѣческое ‚я'. Вмѣстѣ съ Ренессансомъ, открывшимъ, по крылатому слову Якова Буркгардта, индивидуума (homo unico) начался расцвѣтъ портретной живописи, питаемый все большимъ и большимъ ростомъ автономной личности, — итальянскаго principe, французскаго короля, нидерландскаго буржуа или національнаго героя, какъ Наполеонъ...

Итакъ, пафосъ портрета — культъ индивидуальности, и значитъ съ формальной стороны публика права: виѣ индивидуальнаго сходства нѣтъ портрета, какъ такового. Но что такое ‚сходство' — вотъ въ чемъ вопросъ! Вѣдь сказать, что портретъ похожъ — еще не значитъ сказать, что онъ хорошъ. Будучи формальнымъ условіемъ портрета, сходство (т. е. адэкватность между оригиналомъ и изображеніемъ) само по себѣ еще не является цѣнностью эстетической. На это указываетъ и историческое происхожденіе категоріи сходства въ искусствѣ. Какъ ни поэтична древняя легенда о рожденіи портрета отъ краснваго жеста гречанки, зарисовавшей на стѣнѣ контуръ тѣни своего возлюбленнаго, однако въ дѣйствительности ‚сходство' зародилось иначе. Оно возникло въ лонѣ семьи, на почвѣ культа загробной жизни — какъ объективный эквивалентъ ушедшаго, какъ цѣнность религіозная; таковы египетскіе писанные портреты эллинистической поры, бывшіе дополненіемъ къ муміямъ или римскіе бюсты предковъ изъ воска, хранившіеся въ

примитивной куклой въ рукахъ одной изъ нихъ. По мѣткому замѣчанію Мейера Греффе, эта кукла явилась какъ бы исходной точкой дальнѣйшихъ дѣтскихъ портретовъ Ренуара, какъ напр., ‚Au piano' или ‚Дочери Катюллъ Мендеса', гдѣ вся окружающая обстановка, гардины и мебель и ковры выдержаны въ какой то звонкой, кукольно-карамельной гаммѣ...

Подобные же портреты человѣка въ связи съ окружающей обстановкой можно найти и у Тулузъ-Лотрека, умѣющаго такъ остро выявить, въ своихъ моделяхъ парижскихъ boulevardiers, черты bête humaine (таковъ напр., его портретъ нѣкоего М. Д. въ цилиндрѣ на фонѣ music-hall) и у Вюйара, помѣщающаго модели внутри тѣсно заставленной мѣщанской комнаты, банальная обстановка которой дополняетъ и объясняетъ характерную безхарактерность этихъ комнатныхъ людей. Какъ у Мане среди пейзажа, такъ у Вюйара среди вещей гдѣ то теряется человѣкъ, и лишь внимательно присмотрѣвшись, можно отыскать его лицо — гдѣ то въ углу столовой или гостиной. ‚Скажи мнѣ какъ ты живешь и я скажу тебѣ кто ты таковъ', очевидно этимъ принципомъ руководится художникъ, — принципомъ Гонкуровскаго натуралистическаго романа. Здѣсь вещи становятся документами человѣческой души*. Вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ интимный интересъ къ interieur'y — типичный продуктъ сѣвернаго, франко-фламандскаго искусства, а не юга, чуждаго ‚домашней' жизни. Комната въ итальянскихъ портретахъ играла совсѣмъ другую, декоративно-архитектоническую роль, а вещи употреблялись лишь въ качествѣ профессіональныхъ аттрибутовъ или аллегорическихъ девизовъ. Именно въ голландской живописи возникъ современный intérieur и оттуда пошло Вюйаровское комнатное плѣненіе человѣка...

IV

Мы познакомились съ той постановкой проблемы портрета, въ основу которой положенъ былъ анализъ среды (plein air'a и intérieur'a), какъ извѣстнаго внѣшняго и внутренняго фактора, вліяющаго на характеристику модели. Перейдемъ теперь къ Фантену Латуру, Каррьеру и Уистлеру, — представителямъ интимнаго портрета, средоточіемъ котораго является самъ человѣкъ. Скромнаго, мягкаго, женственнаго Фантена Латура въ сущности не интересуетъ ничто, кромѣ духовности человѣческаго лица. Онъ написалъ четыре большихъ групповыхъ портрета Hommage à Delacroix, Atelie à Batignolles, Un coin de table (поэты) и Autour du

---

* Не могу не сказать двухъ словъ объ одномъ превосходномъ образцѣ такого же психологическаго подхода къ проблемѣ milieu въ русской живописи — я имѣю въ виду ‚Портретъ человѣка въ очкахъ' М. Добужинскаго, гдѣ жалкій пригородный пейзажъ, на фонѣ котораго стоитъ человѣкъ, изумительно дополняетъ и уясняетъ его физіономію, — физіономію русскаго интеллигента съ печатью ‚скорби не о своемъ горѣ' на лицѣ. Здѣсь пейзажъ не внѣшній фонъ, а именно — психологическая среда.

дивидуализмъ, несмотря на это Флоберовское personne ne comprend personne или наше русское, Ремизовское ‚человѣкъ человѣку бревно' — въ насъ гораздо больше одинаковыхъ чертъ, нежели разныхъ — у одного развитыхъ въ эмбріональной степени, у другого въ предѣльной. Въ каждомъ изъ насъ есть Рай и Адъ (Уайльдъ), въ каждомъ изъ насъ имѣются всѣ человѣческія возможности, всѣ душевныя потенціи, но въ разной комбинаціи, и каждый изъ насъ, по словамъ Шопенгауэра, носитъ въ себѣ готовый алфавитъ для прочтенія тѣхъ іероглифовъ, которые скрыты въ чужой физіономіи. Мы видимъ портретъ — и если художникъ съ достаточной силой убѣдительности явилъ намъ новое, неожиданное и неповторимое сочетаніе общечеловѣческихъ элементовъ, мы вѣримъ ему на слово, что именно такой должна быть модель и испытываемъ радость новизны, радость расширенія нашего внутренняго опыта*. Случайная модель, какой нибудь х или у выступаетъ здѣсь, какъ временный носитель общечеловѣческой психеи, — именно въ этомъ пріобщеніи нашего ограниченнаго ‚я' чужой душѣ, а черезъ нее и всего человѣчества, и заключается великое этическое значеніе портрета. Такъ наиболѣе индивидуалистическое изъ искусствъ, возникшее какъ симптомъ декаданса искусства всенароднаго — оказывается діалектически наиболѣе соціальнымъ и человѣчнымъ изъ нихъ!

Да, мы вѣримъ Тиціану, что именно такимъ гордымъ блескомъ горѣли глаза у изображеннаго имъ ‚неизвѣстнаго' венеціанца; мы вѣримъ Веласкезу, что именно такіе благородные жесты были у позировавшихъ передъ нимъ грандовъ; мы вѣримъ Гольбейну, что именно такая просвѣтленная улыбка была у Эразма Роттердамскаго и Кранаху — что именно такая трезвая ясность была на лицѣ Лютера. И если бы какимъ нибудь чудомъ воскресъ настоящій Лютеръ и оказался бы не похожимъ на Кранаховскій портретъ, то мы сказали бы что онъ — самозванецъ, но отнюдь не усумнились бы въ подлинной схожести самаго портрета. Ибо на портретѣ настоящаго художника человѣкъ больше похожъ на самого себя, чѣмъ въ дѣйствительности: настоящій художникъ умѣетъ выявить въ человѣкѣ то, что въ немъ скрыто подъ маскою каждаго дня. Ницше гдѣ то правильно замѣтилъ, что большой художникъ, открывшій и воплотившій самое цѣлостное выраженіе, на которое способна данная модель, позднѣе, всякій разъ встрѣчаясь съ нею будетъ думать, что передъ нимъ — карикатура**. Я бы сказалъ: не карикатура, а фотографія, ибо послѣдняя тѣмъ и отличается отъ первой, что она послушно фиксируетъ всѣ черты человѣка, тогда какъ портретистъ умѣетъ произвести между ними выборъ. Онъ подчеркиваетъ то, что характерно для данной модели и отбрасываетъ

---

* Вотъ почему портреты линейные и эскизные говорятъ намъ иногда больше, нежели портреты законченно-колористическіе, — въ первыхъ остается мѣсто для творческой работы нашего собственнаго воображенія.

** Извѣстный французскій портретистъ Рикаръ, встрѣтившись однажды со своей моделью, сказалъ: ‚я радъ видѣть, насколько вы похожи на портретъ'...

леновскаго состоянія души. Онъ написалъ портретъ Альфонса Додэ во время болѣзни и прозрѣлъ въ немъ такую печаль, что родные Додэ попросили сдѣлать другой портретъ...

Не только психологизмомъ своимъ, но и всей живописной стороной приближается Каррьеръ къ Рембрандту. Какъ и для послѣдняго, все окружающее для Каррьера лишь чисто живописный объемъ, а свѣтъ — лишь факторъ лѣпки. Изъ контрастовъ тѣни и свѣта рождаетъ Каррьеръ человѣка. Изъ прозрачно-бураго тумана, какъ изъ нѣкоей предвѣчной тьмы возникаютъ, мерцаютъ и свѣтятся его лица и руки, смутно розовыя, слегка золотистыя. Каррьеръ не любитъ дневной многоцвѣтности — онъ знаетъ, что въ сумеркахъ расцвѣтаетъ душа и вѣчнымъ вечеромъ, неизбывной тѣнью овѣяны его портреты...

Уистлеръ — меньшій психологъ, но большій живописецъ, чѣмъ Каррьеръ. Вотъ почему онъ предпочитаетъ декоративность профиля — духовности фаса, плоскую близость фона — бездонному пространству. Живая человѣческая индивидуальность интересуетъ этого англо-саксонскаго эстета въ сущности не глубоко, — онъ выявляетъ только основной музыкальный лейтъ-мотивъ человѣка, или даже менѣе того — главную тональность возраста и пола. La petite fille blanche (1863) и „Двухъ дѣвушекъ на диванѣ (Symphonie en blanc, № 3) онъ пишетъ въ свѣтлой гаммѣ, почти бѣлымъ по бѣлому; портретъ своей „Матери“ и Карлейля — въ суровой, сѣро-черной гармоніи; трагическаго актера Ирвинга и Саразата — въ рѣзкихъ контрастахъ „blanc et noir“. Но этимъ въ сущности и исчерпывается психологическая закономѣрность той или иной гармоніи Уистлера: если суровая гармонія его Матери соотвѣтствуетъ „Ноктюрнамъ“ его пейзажей, то портретъ miss Alexander, этотъ „arrangement en gris et vert“, съ такимъ же успѣхомъ могъ бы быть гармоніей „en gris et rose“. Уистлеръ производилъ надъ своими ladies, красочные эксперименты, и въ двойномъ названіи его портретовъ (имя модели и музыкальная тема) сказался дуализмъ подхода его къ человѣку, какъ къ индивидуальности и какъ къ простому предлогу для красочныхъ комбинацій.

Живопись Уистлера развернулась еще въ 60-хъ годахъ прошлаго вѣка, но за ней не могли пойти французскіе портретисты. Впрочемъ, это относится не только къ декадентскому эстетизму Уистлера, но и къ интимизму Каррьера: оба они должны были остаться одинокими...

V

У импрессіонистовъ, какъ мы видѣли, человѣческій ликъ превратился въ солнечное пятно; у интимистовъ портретъ сталъ прежде всего état d'âme самого художника.

визма... новорожденный — всегда готовый результатъ“ — эти слова Каррьера уясняютъ его подходъ къ индивидуальной душѣ, какъ къ осуществленію Рока, т. е. наслѣдственности.

чемъ видѣли французскіе художники средоточіе сходства (т. е. характера) и главный факторъ его выявленія (т. е. художественной экспрессіи).

II

Давно уже отмѣчена зависимость между той или иной концепціей портретной живописи и расовой психологіей. И дѣйствительно, не рискуя впасть въ схематизмъ, можно утверждать, что между портретами сѣверныхъ и южныхъ народностей существуетъ большая принципіальная разница, обусловленная различнымъ историческимъ характеромъ Возрожденія на сѣверѣ и югѣ, которое въ крайнихъ своихъ завершеніяхъ привело съ одной стороны къ протестантизму, съ другой — къ классицизму. Вильгельмъ Воррингеръ въ своей интересной книгѣ „Formprobleme der Gotik“* совершенно правильно замѣчаетъ, что къ словамъ Буркгардта объ „открытіи Итальянскимъ Ренессансомъ индивидуальности“, должна быть сдѣлана нѣкоторая поправка: отдѣльная индивидуальность — открытіе Сѣвера, между тѣмъ какъ Италіи принадлежитъ честь утвержденія личности или, лучше сказать, воскрешенія личности въ античномъ, гармоническомъ, аполлоническомъ смыслѣ. И дѣйствительно, если мы обратимся къ портретной живописи сѣвера и романскаго юга, то увидимъ, что основной чертой первой является стремленіе къ крайней индивидуализаціи человѣческаго лица, а второй — нѣкое идеалистическое одухотвореніе его. Ванъ-Эйки, Дюреръ и въ особенности величайшій изъ портретистовъ Кранахъ съ педантическимъ анализомъ, съ какимъ то натуралистическимъ пафосомъ ищутъ въ человѣкѣ его самое характерное и интимное — въ то время какъ Тиціанъ, будучи преемникомъ античной культуры, ищетъ въ немъ, прежде всего, цѣлостную личность, homo universale; его интересуетъ не будничное, а праздничное бытіе человѣческой души.

На портретахъ нѣмцевъ и фламандцевъ люди живутъ естественной, погруженной въ самое себя жизнью; у итальянцевъ — они всегда какъ бы позируютъ и смотрятъ на зрителя и если для первыхъ экспрессія исчерпывается по преимуществу физіономіей, мимикой лица, то для вторыхъ огромную роль играетъ вся пластика тѣла, языкъ жестовъ и позы — не даромъ Леонардо да Винчи такъ подробно описываетъ репертуаръ жестовъ, который долженъ знать художникъ. Какъ и для античныхъ художниковъ, богоподобная человѣческая личность не локализируется для нихъ въ головѣ, но охватываетъ все человѣческое тѣло, съ головы и до ногъ. Правда, у Кранаха мы видимъ портреты во весь ростъ, и болѣе чѣмъ кто бы то ни было умѣетъ онъ пользоваться выразительностью человѣческой фигуры, но стоитъ только внимательнѣе вглядѣться въ его замѣчательные портреты, чтобы понять,

* W. Worringer, Formprobleme der Gotik, München, 1911, Piper & Co.

лизуя въ человѣкѣ нѣкую готическую вертикальность, и кардиналы, монахи и инквизиторы выходили изъ подъ его кисти, быть можетъ, бо́льшими фанатиками, нежели они были на самомъ дѣлѣ. ‚Гольбейнъ зналъ Эразма — онъ его такъ хорошо зналъ и изучилъ, что сдѣлалъ его заново', говоритъ Бодлэръ и совершенно правильно формулируетъ сущность синтетическаго портрета. Именно — сдѣлалъ заново: не скопировалъ, а возсоздалъ, сочетавъ Эразма каждодневнаго съ Эразмомъ внутреннимъ въ одинъ третій, высшій образъ.

Здѣсь послѣднее слово современнаго искусства соприкасается съ первымъ словомъ его. Начавъ съ символа подобно ребенку, оно перешло къ типу (греки); отъ типа — къ эмпирическому подобію, и теперь снова возвращается отъ феноменализма къ символу, къ мудрости примитивовъ *. Но возвращается — во всеоружіи аналитическаго опыта, выразительныхъ средствъ и силы внушенія.

Посмотримъ же, каковы эти главные факторы синтетической выразительности. У Сезанна есть какая то особенная экспрессія объемовъ. Если въ своемъ портретѣ мужика, онъ концентрируетъ весь духъ тяжести своей модели въ огромныхъ ручищахъ, то въ портретѣ Ахилла Эмперера, больного художника, онъ сосредотачиваетъ всю тяжесть въ ненормально большой головѣ, такъ жутко контрастирующей съ маленькими рахитичными ножками его. По словамъ Э. Бернара, Empéreire былъ бѣднымъ и болѣзненнымъ человѣкомъ, который влачилъ голодное существованіе, — такимъ, или лучше сказать утрированно такимъ, и воплотилъ его Сезаннъ. Даже въ самомъ человѣческомъ лицѣ ищетъ Сезаннъ эту выразительность объемовъ, характерность плоскостей. Каррьеръ выявляетъ лицо изъ прозрачностей свѣта и тѣни, Сезаннъ строитъ и обтесываетъ его, какъ скульпторъ, но пользуется для этого только контрастами цвѣта. Во всѣхъ его женскихъ портретахъ удивляетъ какая то утрированная овальность головы — удивляетъ, пока не убѣждаешься въ ея концентрированной женскости **. Наоборотъ Сезанновскія лица муж-

---

* Съ нѣкоторыми оговорками, можно согласиться съ тѣмъ опредѣленіемъ ‚примитивнаго' портрета, которое даетъ М. Дени. Примитивъ — говоритъ онъ — это ученый, который изслѣдуетъ структуру человѣческаго лица; не заботясь о магіи свѣта и тѣни и индиферентный къ ‚эффекту' (въ противоположность современному художнику), онъ копитъ наблюденія и подводитъ итогъ, извлекая изъ него тотъ экспрессивный эквивалентъ, который несмотря на весь декоративный синтезъ, сохраняетъ остроту анализа... Онъ никогда не думаетъ о томъ, чтобы писать при исключительномъ освѣщеніи опредѣленный моментъ своей модели, ибо онъ просто передаетъ ту объективную идею о ней, которую онъ себѣ составилъ' (‚De la gaucherie des primitifs' въ книгѣ ‚Theories'). Дѣйствительно, именно такъ, повидимому, ‚штудировалъ' морщины своихъ моделей Кранахъ, прежде чѣмъ стилизовать ихъ.

** Эта пресловутая Сезанновская овальность даетъ поводъ сближать его съ Греко. Вообще зависимость между Сезанномъ и Греко — одна изъ большихъ загадокъ искусства. На выставкѣ у Bernheim'a въ 1910 г. одинъ изъ женскихъ портретовъ Сезанна фигурировалъ въ качествѣ копіи съ Грековской Dama del Armiño, но Нелледенъ утверждаетъ, что это — портретъ родственницы Сезанна. Во всякомъ случаѣ, извѣстно, что Сезаннъ никогда не видалъ Греко въ ориги-

Жана Фукэ. Эта параллельная, сѣверная, франко-фламандская традиція въ области портрета сумѣла отстоять себя во Франціи даже и въ XVI в., когда всѣ остальныя сферы искусства были уже завоеваны итальянскимъ вліяніемъ и повсюду шла ликвидація готики. Аналитическіе портреты Клуэ (въ особенности Жана Клуэ — портретъ Франциска I) были какъ бы послѣднимъ оплотомъ сѣвернаго духа въ эпоху итальянизма школы Фонтенебло.

Въ театрально-аллегорическомъ стилѣ придворныхъ французскихъ портретовъ XVII вѣка, Лебрена и Миньара, классическая доктрина, благодаря Пуссену, торжествуетъ побѣду: экспрессія уступаетъ мѣсто позѣ, живые люди — олимпійскимъ богамъ. Но уже у Риго и Ларжильера эта холодная ватъ-Дейковская аристократичность умѣряется французской граціей, а въ XVIII в. на смѣну этого маскарада барокко вновь возрождается старая „естественная" манера — въ портретахъ Буше, Ватто, Перонно и, въ особенности, въ экспрессивности Латура, этого остраго физіономиста, и въ „мѣщанской" интимности Шардена.

Съ именемъ Давида связана третья реставрація классическаго идеализма. Но тотъ же самый Давидъ, который былъ такимъ холоднымъ резонеромъ въ историческихъ композиціяхъ, въ своихъ скромныхъ портретахъ съ ихъ чуждымъ театральщины нейтральнымъ фономъ является безъискуственнымъ реалистомъ à la flamande! (Таковы напр., его портреты m-me Sériziat или trois dames de Gand). Что же касается его великаго ученика Энгра, то критика того времени была по своему права, когда ругала его „готикомъ", — дѣйствительно въ четкой, линейной правдивости его портретовъ чувствуется что-то отъ Клуэ и Гольбейна и иныхъ раннихъ мастеровъ, которыхъ онъ изучалъ въ свой „прерафаэлитскій" періодъ. Но даже и въ эпоху увлеченія Энгра grand art'омъ Рафаэля, стильная монументальность гармонически уживается въ его портретахъ съ остротою анализа, — что такъ наглядно сказалось въ великолѣпномъ, самодовольномъ величіи дѣльца Bertin'a старшаго или, еще нагляднѣе, въ портретѣ Черубини, гдѣ италіанская муза вѣнчаетъ фламански-характерную голову модели! Энгръ говорилъ, что „портретъ — пробный камень живописца", и самъ онъ вышелъ побѣдителемъ изъ этого испытанія. Какъ и въ XVI в., французское искусство, несмотря на свои классическія симпатіи, осталось въ лицѣ Энгра, въ сущности, вѣрнымъ своей изначальной портретной традиціи — природѣ.

III

Но если публикѣ портреты Энгра казались слишкомъ „готическими", то наоборотъ Бодлэръ упрекалъ ихъ въ излишней Рафаэлевой стильности. Это не значитъ, что онъ былъ противъ всякаго преображенія модели, — нѣтъ, но Бодлэръ доказывалъ, что въ основу такого преображенія (alteration) долженъ быть положенъ колоритъ. Черезъ новую красочность лежалъ путь новаго портрета. На этотъ путь совлекалъ

ративными завитками-арабесками волосъ). Въ общемъ, однако, надо сказать, что то ‚право на деформацію', за которое онъ боролся въ своихъ композиціяхъ и пейзажахъ, сравнительно мало коснулось его портретовъ, — въ нихъ есть какое то благородное спокойствіе и ясность Клуэ, но Клуэ, чьи линіи стилизованы и отчеканены, какъ спаянія витражей...*.

Отъ этой чисто линейной экспрессивности Гогена исходитъ Маттиссъ въ своихъ часто парадоксальныхъ портретныхъ исканіяхъ — или точнѣе говоря, черезъ Гогена углубляется онъ въ самыя низины прошлаго, чтобы почерпать оттуда методы схематическаго упрощенія. Маттиссовское лицо дѣйствительно упрощено до минимума и часто сама выразительность приносится имъ въ жертву этой экономіи и, несмотря на ихъ египетскіе, рыбьи глаза, его портреты похожи на современные плакаты. Правда, Маттиссъ умѣетъ быть дѣйствительно синтетичнымъ въ характеристикѣ общаго контура модели. ‚Экспрессія, — говоритъ онъ, — не сосредоточивается для меня въ страсти лица, — она заключается во всей планировкѣ моей картины: въ томъ мѣстѣ, которое занимаетъ тѣло, въ пустыхъ пространствахъ около него, въ пропорціяхъ' (Notes d'un peintre). И дѣйствительно въ портретѣ ‚Сидящаго Мальчика' онъ сумѣлъ символизировать какую то неуемную натуру ‚сорванца', нѣсколькими дерзко изогнутыми, какъ тетива, линіями, общимъ яркимъ арабескомъ всей фигуры, словно прыгнувшей на полотно. Въ собственной ‚Головѣ,' взятой болѣе чѣмъ въ натуральную величину, ему удалось, именно благодаря преувеличенному масштабу, охарактеризовать свою, какую то американскую, не знающую мѣры, парадоксальную душу...

Если главнымъ факторомъ выразительности является у Сезанна объемъ, а у Гогена (и его послѣдователей, какъ Маттиссъ) — линія, то у ванъ Гога, помимо линейной экспрессіи, проводникомъ экспрессіи становится краска, какъ таковая**. Въ этомъ — откровеніе ванъ Гоговскаго генія.

Въ началѣ портретной живописи краски употреблялись чисто декоративно, независимо отъ сходства — колоритъ портретовъ въ миніатюрахъ, фрескахъ и картинахъ ранняго Ренессанса былъ гораздо условнѣе контура. Венеціанскіе мастера искали въ краскахъ лишь гармоническую и пышную раму для человѣческой фигуры, въ то время какъ Веласкезъ, Рембрандтъ, Каррьеръ и Уистлеръ выбирали изъ всей

---

* Любопытны автопортреты Гогена. Если Сезаннъ изучалъ на себѣ структуру человѣческаго лица вообще, то Гогенъ ищетъ въ автопортретѣ себя самого. На портретѣ въ матросской куртке передъ нами настоящій Гогенъ — искатель новой земли и немного пиратъ. На другомъ, съ палитрой и въ круглой шапочкѣ, мы видимъ его такимъ, какимъ онъ хотѣлъ бы быть — средневѣковымъ монахомъ, какимъ-нибудь Фра Анжелико. Наконецъ, на портретѣ въ профиль, напоминающемъ Jean le Bon, передъ нами какой то полу-варваръ, полу-испанецъ, потомокъ древнихъ завоевателей Перу, правнукъ королей, какимъ онъ воображалъ себя.

** Разумѣется, я не хочу этимъ сказать, что рисунокъ у ванъ Гога хуже колорита. Нѣтъ, и въ смыслѣ линейной экспрессіи ванъ Гогъ — геній и прямой продолжатель Домье (о немногихъ, но изумительныхъ, по своей остротѣ, портретахъ котораго я не сказалъ по недостатку мѣста).

ный цвѣтъ, но, въ противоположность Курбе, онъ не лѣпитъ съ его помощью лицъ, но пользуется имъ лишь какъ рѣзкимъ аккордомъ, подчеркивающимъ по закону диссонанса воздушность всей остальной гаммы и опаловую нѣжность женскаго лица; такова напр., эта изумительная магія черныхъ тоновъ женскаго платья въ „Ложѣ“, и черно-синей эмали всѣхъ мужскихъ костюмовъ Ренуара...

Но импрессіонисты не остановились на этомъ; духъ времени требовалъ изученія портрета въ условіяхъ plein air'a — выведенія модели подъ открытое небо. Э. Мане первый сталъ писать портреты на „лонѣ природы“ и уже въ первыхъ этого рода работахъ его („Семья Ниттисъ“, „Моне и его семья“, „Моне въ лодкѣ“, „Портретъ Гюйльеме“ и др.) обнаружилось, какое въ сущности незначительное мѣсто предстояло занять человѣку въ этой новой портретной живописи: человѣческая индивидуальность отодвинулась на задній планъ, уступивъ мѣсто воздушной средѣ. Въ семейныхъ портретахъ Ниттисъ и Моне сначала даже не видно самого Ниттисъ и самого Моне — они гдѣ то затерялись среди зелени, солнечныхъ бликовъ и тѣни. Не даромъ самъ Эдуардъ Мане говорилъ, что „единственнымъ персонажемъ картинъ отнынѣ сталъ солнечный свѣтъ“! Начиная съ Moulin de la Galette (1876) и Ренуаръ пошелъ по пути портретнаго plein air'a („Въ саду“, „Терраса“, „Завтракъ лодочниковъ“), сосредоточивъ весь свой изумительный колористическій талантъ на анализѣ многоцвѣтной солнечной игры. Для него, какъ и для Мане, человѣческое лицо перестало быть замкнутымъ міромъ — оно стало продуктомъ случайностей атмосферы. Впрочемъ, Ренуару чуждо вообще то исканіе характера, которое роднило Мане съ Ф. Гальсомъ — онъ любитъ больше всего женскія и дѣтскія лица, въ которыхъ родовое начало вообще преобладаетъ надъ индивидуальнымъ, и даже мужскіе портреты у него носятъ отпечатокъ мягкой женственности, какъ напр., портретъ Choquet или Вагнера, похожій на какого то кроткаго пастора.

Такимъ образомъ, если въ первый періодъ своего творчества Мане и Ренуаръ стремились къ извѣстной изоляціи человѣческой фигуры, какъ общаго силуэта („Берта Моризо“ Мане или „Лиза“ Ренуара — дама въ бѣломъ платьѣ на темномъ фонѣ лѣса Фонтенебло), то теперь они пришли къ обратному полюсу — полному растворенію человѣка въ окружающей средѣ, превращенію его въ красочную иллюзію. Характерно для Ренуара, что только глаза пощадилъ онъ въ этой дематеріализаціи человѣка — всюду съ одинаковой любовью выписываетъ онъ красивые, окрашенныя черными рѣсницами женскіе глаза...

Впрочемъ у Ренуара намѣтился и иной, нѣсколько болѣе психологическій подходъ къ проблемѣ milieu, — онъ изучаетъ человѣка не только среди солнечнаго праздника, но и въ будняхъ intérieur'овъ. Въ Famille Charpentier (1878) передъ нами портретъ дамы и двухъ дѣвочекъ въ самой непринужденной домашней обстановкѣ, а на берлинской картинѣ L'après midi des Enfants à Wargement (1884) мы видимъ трехъ дѣвочекъ, наивная душа которыхъ такъ органически сочетается съ веселой, обласканной солнцемъ комнатой, наивными полосками дивана и горошинками платья и

поступилъ я съ портретомъ крестьянина. Здѣсь нужно представить себѣ существо среди жатвы и сверкающаго полуденнаго солнца, и отсюда — этотъ пламенѣющій оранжевый цвѣтъ, подобный раскаленному желѣзу, и мерцающія, какъ старое золото, тѣни... Милый другъ, публика увидитъ въ этой утрировкѣ лишь карикатуру, но что изъ этого!'

Такимъ образомъ, объективная идея портрета заранѣе вырабатывается въ головѣ ванъ Гога, какъ красочное видѣніе, какъ галлюцинація: онъ мыслитъ человѣка красками; записями такихъ чисто живописныхъ впечатлѣній отъ людей пестрятъ всѣ его письма. Вотъ почему ему ничего не стоило реализовать свои вынашенные портреты нѣсколькими ударами кисти, al primo. Въ противоположность Сезанну, который добивался сходства, вырубалъ его изъ цвѣтовыхъ контрастовъ и работалъ почти всегда въ одной манерѣ — ванъ Гогъ всегда торопится, но всегда мѣняетъ направленіе своихъ мазковъ, и даже самый характеръ ихъ, соотвѣтственно модели (волнистые мазки доктора Gachè, плоскія пятна ‚Кормилицы' ‚обнаженныя жилки' его автопортретовъ или, наоборотъ, наивныя ‚горошинки' портрета „Дѣвочки'). Эта индивидуализація и, если такъ можно выразиться, эмоціонализація техники соотвѣтственно модели — второй факторъ выразительности у ванъ Гога. Самая лихорадочность его техники становится здѣсь понятной, — это не патологическое явленіе, а какая то повышенная воспріимчивость его къ ритму чужой души, какое то стремленіе зафиксировать внутреннюю динамику модели. Ванъ-Гоговская ‚скорость' — не импровизація, а именно та скорость, про которую говоритъ Гоголь: ‚вся картина была мгновеніе, но то мгновеніе, къ которому вся жизнь человѣческая есть приготовленіе'.

Эта лихорадочность работы и это внутреннее горѣніе сближаетъ ванъ Гога съ его великимъ предкомъ Рембрандтомъ, свое родство съ которымъ сознаетъ и самъ ванъ Гогъ. ‚Изученіе Рембрандта — самый вѣрный путь', — пишетъ онъ въ одномъ письмѣ. Но онъ понимаетъ и разницу между собой и старыми голландцами: ‚Рембрандтъ работалъ valeur'ами, а онъ пишетъ красками.

Съ голландцами роднитъ ванъ Гога и любовь къ портрету вообще. ‚Францъ Гальсъ, — говоритъ онъ, — писалъ всегда и всегда лишь портреты; онъ не умѣлъ ничего другого, но все, что онъ писалъ, равноцѣнно Дантевскому Раю, Микеланджело и Рафаэлю и даже грекамъ. Это — портретъ цѣлой республики... Это — живопись человѣчества'. И онъ восклицаетъ: ‚Я хочу писать людей, людей и только людей, ибо ничто не кажется мнѣ выше этихъ двуногихъ'.

Да, ванъ Гогъ любилъ красоту человѣческаго лица, — недаромъ началомъ его ссоры съ Гогеномъ, по словамъ послѣдняго, послужило то, что у Гогена былъ черезчуръ низкій лобъ, несоотвѣтствующій его дѣйствительной интеллигентности! И здѣсь разверзается передъ нами великая трагедія ванъ Гога, а, пожалуй, и всего современнаго портрета. Ванъ Гогъ мечталъ о гармонической красотѣ лица, о цѣлостной человѣческой личности; но что такое всѣ портреты ванъ

piano (музыканты), но почти всюду чуждъ онъ формально-композиціонныхъ заданій — это въ сущности не групповые портреты, а портреты группы отдѣльныхъ, самоуглубленныхъ индивидуумовъ. Наоборотъ, весь пафосъ Каррьера — въ психологическомъ и композиціонномъ единствѣ его портретныхъ группировокъ. У Фантена — координація отдѣльныхъ индивидуальностей, у Каррьера — субординація ихъ нѣкой высшей, сверхличной психеѣ. Въ этомъ смыслѣ, коллективные портреты Каррьера — явленіе совершенно новое, откровеніе нашего вѣка. Здѣсь не профессіональная связь между людьми, какъ на голландскихъ групповыхъ портретахъ, а какая то внутренняя. Старые мастера, Гольбейнъ, Бронзино, Тинторетто, ванъ Дейкъ, изображали портреты родителей съ дѣтьми — Каррьеръ изображаетъ портретъ семьи, какъ единаго цѣлаго, связаннаго общностью сходства, цѣпями наслѣдственности, — какъ какого-то недѣлимаго организма. „Дѣти не стоятъ у него почтительно около отцевъ и матерей, какъ въ картинахъ итальянскихъ мастеровъ, но составляютъ вмѣстѣ съ ними одну неразрывную гирлянду, соединенную звеньями рукъ и волнами глазъ. Руки и глаза играютъ вообще первую роль въ живописи Каррьера. Какъ у Рембрандта, каждый жестъ у него — выразитель души: Каррьеровскія руки это — ключи сердца. Каждая эпоха имѣетъ свою психологію рукъ; руки „Дюрера, „Леонардо да Винчи и ванъ Дейка это — цѣлыя историческія вѣхи! Точно также и руки Каррьера нельзя приставить ни къ какой другой эпохѣ кромѣ нашей. Какія нѣжныя, духовно-любовныя руки у его „Матерей“ (всюду — портретъ его жены), и какъ болѣзненно-цѣпки ихъ объятія, и какой новый, чисто современный смыслъ въ этой Каррьеровской поцѣлуйной сплетенности рукъ — здѣсь звучитъ какая то боязнь и предчувствіе распада семьи, индивидуализаціи дѣтей...

Но самъ Каррьеръ не боится этой индивидуализаціи и ему такъ же дорога душа отдѣльнаго человѣка и окна ея — глаза, и ключи ея — руки. Въ портретѣ Эдмонда Гонкура прежде всего останавливаютъ на себѣ вниманіе безбровые темные глаза и длинныя, тонкія кисти рукъ, символизующіе всю утонченность чувствъ, весь душевный импрессіонизмъ ихъ обладателя.

Каррьеровскіе глаза почти всегда смотрятъ на зрителя, но почти никогда не видятъ его: они устремлены внутрь души; а ихъ Леонардовское безбровіе еще больше подтверждаетъ безвольное самоуглубленіе Каррьеровскихъ моделей. „Замѣтили ли вы — говоритъ художникъ — что человѣкъ когда онъ увѣренъ, что онъ одинъ и что на него не смотрятъ — всегда трогателенъ и драматиченъ, но становится искуственнымъ и скрытымъ, какъ только чувствуетъ что за нимъ наблюдаютъ“. Вотъ именно этой интимной меланхоліей — „драматизмомъ“ и „трогательной“ покорность Року — исполнены Каррьеровскіе модели *. Онъ — портретистъ Верлена и вер-

---

* „Каждый индивидъ появляется въ жизнь не только со своими собственными способностями, но и съ предшествующей подготовкой. Изначальной невинности не существуетъ: всякое новое существо отъ природы мудро. Это большая ошибка не признавать въ человѣкѣ значенія ата-

Хроника

ПИСЬМА О ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРѢ

Въ послѣднее время во Франціи не появлялось крупныхъ литературныхъ произведеній, дѣлающихъ эпоху, но за то было отпраздновано нѣсколько литературныхъ юбилеевъ: двухсотлѣтній юбилей Жанъ Жака Руссо и юбилей Шатобріана, надъ которымъ изощрялась критика Жюля Лемэтра.

Во Франціи къ культу великихъ людей всегда примѣшивается нѣкоторая доля неуваженія: слава ихъ никогда не бываетъ вполнѣ прочно установлена, такъ какъ отъ времени до времени у французовъ является потребность подвергать ее снова обсужденію. Жюль Лемэтръ, большой охотникъ до пересмотра репутацій, нѣсколько лѣтъ тому назадъ принялся за Руссо и отнесся къ нему довольно сурово; теперь талантливый критикъ выпустилъ въ свѣтъ въ одномъ томѣ свои лекціи о Шатобріанѣ, прочитанныя имъ прошлой зимой.

Жюль Лемэтръ — критикъ умный и тонкій, это критикъ благовоспитанныхъ людей, чтобы не сказать — свѣтскій критикъ, но его прозорливость бываетъ ограничена боязнью высказать слишкомъ большой восторгъ, и Лемэтръ охотно скрываетъ его подъ личиной ироніи. Но иронія неприлична по отношенію къ Шатобріану. Нельзя себя держать въ лѣсахъ Новаго Свѣта, какъ въ Булонскомъ лѣсу; иные вдохновенные голоса покрываютъ всѣ остальные; и намъ кажется, что Жюль Лемэтръ не сумѣлъ возвысить своего голоса настолько, чтобы попасть въ тонъ.

Лемэтръ не любитъ романтизма, смущающаго его разсудочный дилетантизмъ, хотя и признается, что не можетъ совершенно освободиться отъ чувства любви къ Шатобріану, но обвиняетъ себя въ этой слабости и готовъ въ ней каяться. Намъ кажется, однако, что авторъ „Рене“ одинъ изъ тѣхъ писателей, о которыхъ нельзя говорить безъ увлеченія, ни руководиться въ сужденіяхъ о нихъ однимъ безпристрастіемъ и умѣренностью; это было бы оскорбленіемъ внушенной ими любви и той любви, которою они сами жили. Можетъ быть, книга Жюля Лемэтра очень основательна, но во всякомъ случаѣ она отличается малоудовлетворяющимъ насъ, а мѣстами и нестерпимымъ... благоразуміемъ.

Жюль Лемэтръ — человѣкъ, связанный политической доктриной. Его смущаетъ очеркъ „О революціяхъ“ (Essai sur les révolutions), кончающійся полнымъ отрицаніемъ, полнымъ разрушеніемъ догматовъ, при чемъ авторъ очерка почти непосредственно переходитъ къ краснорѣчивому, полному лиризма утвержденію тѣхъ же догматовъ въ „Духѣ Христіанства“. Какъ согласить это противорѣчіе? чѣмъ объяснить это великое отступничество? Критикъ не можетъ удержаться отъ улыбки. Онъ наводитъ справки: но оказывается, Шатобріанъ былъ искренно вѣрующимъ человѣкомъ, и иронія критика уничтожается сама собой.

Первые переоцѣнили роль объективной среды, вторые — лирическое содержаніе. Ни тѣ, ни другіе не подошли такимъ образомъ къ портрету съ той единственной точки зрѣнія, съ которой только и можно къ нему подходить, — какъ къ проблемѣ двуединой, духовно-тѣлесной экспрессіи, а слѣдовательно — какъ къ двуединой, линейно-колористической задачѣ.

Мы подходимъ такимъ образомъ къ синтетической концепціи портрета, къ вопросу о правѣ деформаціи, и здѣсь мнѣ придется вернуться къ тому, о чемъ я говорилъ въ началѣ статьи.

Портретъ не есть внѣшнее равенство между оригиналомъ и изображеніемъ: это привилегія фотографіи. Портретъ выявляетъ характеръ модели. Но современная наука разсталась съ прежнимъ ученіемъ о постоянствѣ и врожденности характера; она доказала, что тождество личности не есть нѣчто абсолютное, что личность представляетъ собой лишь извѣстную преемственность различныхъ состояній. А разъ это такъ, то что же долженъ дѣлать портретистъ, связанный статикой своего искусства? Ловить моментъ, — но гдѣ гарантія, что это импровизаторски ‚схваченное сходство' будетъ всѣмъ человѣкомъ, а не однимъ изъ эмпирическихъ состояній его? Остается одно — суммировать цѣлый рядъ моментовъ, цѣлый рядъ состояній. Но суммировать не ариѳметически, какъ это сдѣлали Филиппъ де Шампень или Лоренцо Лотто, изобразившіе на одномъ и томъ же полотнѣ три различныхъ поворота одной и той же головы, а алгебраически. Другими словами, художникъ долженъ дать синтезъ модели, выявить ритмъ ея динамическаго бытія, то — что въ ней есть непрерывнаго. А это значитъ, что художникъ можетъ исправить модель, упростить ее, сдѣлать ее болѣе послѣдовательной, чѣмъ она есть въ дѣйствительности, идеализировать ее. Но эта идеализація непохожа на идеализацію грековъ, ибо тамъ за идеалъ принимался апріорный канонъ, а здѣсь — идеалъ данной индивидуальности, данной модели *.

Сезаннъ изображаетъ крестьянина и дѣлаетъ его еще болѣе грузнымъ и косымъ, чѣмъ этотъ случайный натурщикъ былъ въ дѣйствительности. Ванъ Гогъ пишетъ свой портретъ, но онъ хочетъ въ себѣ самомъ ‚показать художника-импрессіониста вообще' и передъ нами — новый ванъ-Гогъ, ванъ Гогъ въ кубѣ, если такъ можно выразиться, какая то маска нервной человѣческой впечатлѣемости съ темными провалами, ослѣпшихъ отъ солнца глазъ. Точно также въ свое время Греко, портретируя Толедскихъ кардиналовъ, несомнѣнно нарочно удлинялъ овалъ ихъ лица, сти-

---

* Какъ вѣрно подходитъ въ этомъ смыслѣ къ вопросу о портретѣ нашъ Достоевскій: ‚портретистъ усаживаетъ субъекта, чтобы снять съ него портретъ, приготовляется, вглядывается. Почему онъ это дѣлаетъ? А потому, что онъ знаетъ на практикѣ, что человѣкъ не всегда на себя похожъ (курс. мой. Я. Т.), а потому и отыскиваетъ главную идею его физіономіи — тотъ моментъ, когда субъектъ наиболѣе на себя похожъ... А стало быть, что же дѣлаетъ тутъ художникъ, какъ не довѣряется скорѣе идеѣ, чѣмъ предстоящей дѣйствительности. Идеалъ вѣдь тоже дѣйствительность, такая же законная какъ и текущая дѣйствительность' (Дневникъ писателя).

Руссо, передъ лицомъ благонамѣренной буржуазіи несетъ отвѣтственность за два великихъ преступленія: за революцію и романтизмъ. Но обвиняя Руссо, забываютъ о Вольтерѣ и энциклопедистахъ, забываютъ также, что люди, даже геніальные не могутъ оказывать приписываемаго имъ впослѣдствіи вліянія на ходъ событій и эволюцію общества. Что касается до романтизма, то въ лицѣ Руссо упорно хотятъ видѣть его перваго проповѣдника: при этомъ защитники классицизма и традиціонализма никогда не забываютъ указать на то, что Жанъ Жакъ, будучи уроженцемъ Женевы, могъ явить только косвенное преемство отъ нашей французской культуры. Какъ будто французская культура XVIII вѣка, во всей силѣ своего развитія, могла рѣзко остановиться на границахъ и распространить свое вліяніе на Сѣверъ Европы, перескочивъ черезъ Женеву, гдѣ господствовалъ французскій языкъ, черезъ Женеву, лежащую по сосѣдству съ Ферне!

Въ предисловіи къ ‚Избраннымъ страницамъ изъ Жанъ Жака Руссо‘, ‚Pages célèbres de Jean Jacques Rousseau‘ (La feuille littéraire), Г. Луи Дюмеръ, самъ женевскій уроженецъ, протестуетъ противъ этого нелѣпаго мнѣнія. ‚Рожденный внѣ политическихъ предѣловъ Франціи, Руссо настоящій французъ по крови, свойствамъ расы, даже по своимъ недостаткамъ: ‚У французовъ Руссо заимствовалъ всю атавистическую укладку своего внутренняго міра‘, — пишетъ г. Дюмеръ, — ‚въ жилахъ Руссо течетъ наслѣдіе долгаго періода французскаго средневѣковья; онъ всосалъ въ себя плоды французскаго возрожденія. Если его предки и не получили непосредственнаго отпечатка французскаго классицизма, они все-таки были пріобщены къ французской культурѣ въ эпоху Классицизма: въ Женевѣ читали Корнеля, Лафонтена, Мольера столько же, сколько и въ Парижѣ и, конечно, гораздо больше, чѣмъ во многихъ провинціальныхъ городахъ Франціи. Да если бъ Руссо и принесъ намъ мощное дыханіе дикихъ пространствъ, вольную струю альпійскаго воздуха, кто бы могъ на это пожаловаться? Когда разрастаются духовныя богатства Франціи, и она широко растворяетъ двери внѣшнимъ вліяніямъ, тогда то обыкновенно она щедро дѣлится своими сокровищами съ остальнымъ міромъ‘.

Остается теперь спросить, не разумнѣе ли было бы искать въ твореніяхъ нашихъ великихъ писателей новыхъ поводовъ для преклоненія передъ ними, нежели оспаривать у нихъ ихъ долю славы. Было бы пріятнѣе видѣть на ихъ алтаряхъ поменьше чернильницъ и побольше пальмовыхъ вѣтвей, а также было бы желательно, чтобъ юбилейные храмы не были исключительно храмами критики. Но вѣдь мы во Франціи, въ Парижѣ, въ вѣчно разсуждающемъ городѣ, какъ говоритъ Мишле, въ городѣ спорщиковъ, гдѣ каждый выступаетъ на улицѣ, вооруженный, какъ старуха у Буало, старинnымъ тезисомъ, гласящимъ: argumentabor!

‚Боги жаждутъ‘ (Les Dieux ont soif) — подъ этимъ эниматическимъ заглавіемъ, звучащимъ однако явнымъ кощунствомъ, Анатоль Франсъ описываетъ физіономію революціоннаго Парижа и старается воспроизвести его жизнь во время террора. Главное лицо романа Эваристъ Гамелинъ (Evariste Gamelin), живописецъ, ученикъ Давида, добродѣтельный, небогатый гражданинъ, вліятельный членъ Отдѣленія Новаго Моста, назначается за всѣмъ извѣстную незапятнанную гражданскую доблесть — а также благодаря протекціи заинтересованныхъ лицъ — присяжнымъ при революціонномъ трибуналѣ. По своему положенію Гамелинъ принимаетъ участіе въ главныхъ событіяхъ, характеризующихъ ту эпоху, когда письмоводитель Фукье Тенвиля былъ главнымъ исторіографомъ, а первая дѣятельная роль принадлежала палачу Самсону. Поклонникъ и непосредственный ученикъ Робеспьера, Эваристъ гибнетъ вмѣстѣ со своимъ учителемъ во дни Термидора, предоставивъ своей любовницѣ, Эледи, возстановить его репутацію. Въ романахъ Франса встрѣчается всегда благоразумный резонеръ, начитанный кабинетный человѣкъ, усердный посѣтитель библіотекъ.

Въ ‚Боги жаждутъ‘ эта роль предоставлена нѣкоему Бротто (Brotteaux), бывшему Des Hettes, прежнему откупщику; такъ и кажется,

чинъ — различныя комбинаціи обрубленныхъ плоскостей, въ соотвѣтствіи съ которыми и мужское платье ложится твердыми, скульптурными складками; мужчины у Сезанна точно закованы въ сталь, и это впечатлѣніе стали еще болѣе внушается благодаря его излюбленной сѣровато-синей гаммѣ. То же самое и въ трактованіи аксессуаровъ и фона. У обычнаго портретиста сходство локализируется въ лицѣ, убываетъ въ костюмѣ и совершенно отсутствуетъ въ вещахъ и фонѣ; Сезаннъ же пользуется и послѣдними, какъ факторами выразительности. На одномъ изъ портретовъ жены Сезаннъ, вопреки правдоподобію, удлиняетъ закругленную ручку кресла, на которомъ она сидитъ, и эта общая изогнутая линія, пересѣкающая весь портретъ съ головы и до колѣнъ, подчеркиваетъ впечатлѣніе круглости. Весь Сезанновскій фонъ проникнутъ этой ритмичностью объемовъ — онъ оркеструетъ живописныя пятна фона въ одну гармонію, соотвѣтствующую человѣческой массѣ, т. е. модели: какъ режиссеръ, распредѣляетъ онъ различные аксессуары, складки драпировокъ, углы столовъ, массы листьевъ, такъ чтобы они составляли равновѣсіе съ ритмами актера — модели. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что въ лицѣ Сезанна старая франко-фламандская экспрессивность приходитъ ко вторичному послѣ Энгра сліянію съ итальянской монументальностью. Не только за полнозвучіе красокъ любилъ онъ Веронезе и Тиціана. Вѣдь именно итальянскіе мастера умѣли стилизовать фонъ, какъ нѣкое архитектоническое цѣлое, умѣли находить въ архитектурныхъ и пейзажныхъ линіяхъ фона репризу линейныхъ ритмовъ модели: вспомнимъ хотя бы чудесный портретъ Panciatichi работы Бронзино, гдѣ продолговатость лица повторяется въ вертикальныхъ направленіяхъ фона и благодаря этому сама становится какой то несомнѣнной, монументальной. Впрочемъ, даже у такого настоящаго француза, какъ Фукэ, можно найти то-же стремленіе, — такъ, на портретѣ Жювеналя дезъ Урсена, схема туловища повторяется, хотя и въ меньшемъ масштабѣ, въ капителяхъ двухъ колоннъ фона...

Такимъ образомъ, задача Сезанна, какъ портретиста, заключается не въ томъ, чтобы ‚схватить сходство', а въ томъ, чтобы *построить* его при помощи *всей совокупности композиціи*. Сезанновское сходство — монументальный памятникъ.

Если Сезаннъ — по преимуществу архитекторъ портрета, то Гогена я назвалъ бы его орнаменталистомъ. Прообразы Гогеновскихъ портретовъ надо искать въ плоскихъ фигурахъ французскихъ витражей XIII — XIV вв., въ профильныхъ изображеніяхъ миніатюръ. Ибо человѣческое лицо и фигура интересуютъ его не какъ объемы, но какъ узорно-четкіе силуэты (Портретъ ‚Дѣвочки, Віолончелистъ, Семья Шуффенекеръ, Тантяна въ полосато-черномъ платьѣ и ‚Мать' художника съ деко-

---

налѣ и могъ видѣть его только въ дешевыхъ репродукціяхъ. Въ данномъ случаѣ передъ нами не подражаніе Греко, а какое то странное совпаденіе художественной концепціи — но и только концепціи, ибо у Сезанна, конечно, не было духовности Греко.

удовольствіи: въ этомъ городѣ, охваченномъ лихорадкой, полномъ шпіоновъ и людей подозрѣваемыхъ, полусвѣтъ — актрисы, нѣвицы, спекуляторы, обогащавшіеся благодаря общему раззоренію, — наводняетъ кабачки и рестораны Были и театры, гдѣ играли пьесы прежняго репертуара. На улицахъ обычные зѣваки выступали съ важнымъ видомъ и приставали къ женщинамъ. По городу ѣздили извозчики, назначались свиданія дѣловыя и любовныя. Лѣтомъ въ общественные сады приходили женщины съ дѣтьми, усаживались на соломенныхъ стульяхъ и наблюдали за ребятами, будущими новобранцами Имперіи. За исключеніемъ того, что обыватели называли другъ друга гражданами и что измѣнились моды, этотъ Парижъ фронды, Парижъ бунта — всегдашній Парижъ. Таково данное намъ Франсомъ живое описаніе Парижа при Робеспьерѣ. Авторъ старательно прячетъ отъ насъ гильотину, зрѣлище, годное для людей неблаговоспитанныхъ; иногда только, да и то черезъ головы толпы, мы различаемъ красные столбы и между ними блестящій ножъ. Но зато вслѣдъ за Гамелиномъ мы проникаемъ въ революціонный трибуналъ, въ среду судей, изнуренныхъ безсонными ночами и работой, въ среду простоватыхъ присяжныхъ, жестокихъ въ своей добродѣтели или обуявшемъ ихъ страхѣ, судившихъ въ полуснѣ и лихорадкѣ. Съ Бротто мы попадаемъ также и за рѣшетку тюрьмы, смѣшиваемся съ ея населеніемъ, неправильно разсортированнымъ въ тюремныхъ спискахъ, гдѣ встрѣчались роялисты, федералисты, крайніе якобинцы, такъ какъ въ то время судили какъ за излишнія крайности, такъ и за равнодушіе къ революціи. Всѣ они спорятъ, пишутъ, интригуютъ, влюбляются, образуютъ общества на глазахъ у „овецъ“ (moutons), слѣдящихъ за заключенными съ цѣлью представить Комитету общественной безопасности доказательства заговоровъ въ тюрьмахъ.

И однако Бротто, бывшій откупщикъ, а теперь оскудѣвшій философъ, говоритъ такъ:

„По моему, вѣрнѣе всего, революціонный трибуналъ вызоветъ уничтоженіе учредившаго его режима: слишкомъ много головъ въ опасности и безчисленны тѣ, на кого онъ наводитъ страхъ; онъ всѣ соединятся и, для того чтобы уничтожить трибуналъ, уничтожатъ и самый режимъ... Конвенту захотѣлось имѣть свои Великіе дни, какъ ихъ имѣла монархія, свой безапелляціонный судъ (chambre ardente) и охранять свою безопасность при помощи имъ назначаемыхъ и отъ него зависящихъ судей. Но насколько Великіе дни Конвента ниже Великихъ дней Монархіи, и его трибуналъ — менѣе политиченъ, нежели судъ Людовика XIV! Въ революціонномъ трибуналѣ господствуютъ чувства низкопробной справедливости и поддѣльнаго равенства. Все это скоро сдѣлаетъ этотъ режимъ ненавистнымъ и смѣшнымъ; всѣ почувствуютъ къ нему отвращеніе... Наши судьи, облаченные во все черное, работаютъ въ духѣ того Уильяма Шекспира, столь цѣнимаго англичанами; онъ вводитъ въ самыя трагическія сцены своихъ драмъ — грубое шутовство“.

Занимая [redacted] романѣ самое видное мѣсто, но противоположные другъ другу, какъ картины Фрагонара и Давида, Гамелинъ и Бротто олицетворяютъ двѣ стороны людского міровоззрѣнія во всѣ времена; съ одной стороны, любовь къ жизни, полной движенія, со всѣми ея превратностями, то сглаживающимися, то вновь выступающими, съ другой — культъ застывшей жизни, введенной въ систему, гдѣ живымъ существамъ точно опредѣлено ихъ мѣсто, какъ деревьямъ, разсаженнымъ въ извѣстномъ порядкѣ. Французская революція по отношенію къ людямъ, превращеннымъ въ гражданъ, представляетъ, кажется, развитіе системы Ленотра, примѣнявшейся къ деревьямъ, подстригаемымъ въ видѣ сахарныхъ головъ. Презрѣніе, питаемое гражданиномъ Бротто къ якобинцамъ, стремящимся насъ „одобродѣтелить“ (envertueser) и „обожествить“ (endéificquer), — весьма благоразумно, и мы чувствуемъ, что за спиною Бротто, этого брата г-на Куаньяра и г-на Бержере, очень на нихъ похожаго, прячется и одобряетъ его остроумныя изрѣченія, выраженныя хорошимъ языкомъ, самъ Анатоль Франсъ...

Г-нъ Рони старшій (J. H. Rosny) специализировался въ томъ родѣ разсказовъ, гдѣ вообра-

клавіатуры красокъ лишь одну излюбленную и почти монохромную музыкальную тональность. Въ общемъ, краски всегда были въ портретѣ средствомъ скорѣе извѣстной идеализаціи, нежели экспрессіи, выраженіемъ индивидуальности художника, а не индивидуальности модели. Даже у такого фанатика правды, какъ Сезаннъ, пышная сине-желтая гамма больше облагораживаетъ, нежели характеризуетъ его мѣщанскихъ натурщиковъ. И вотъ ванъ Гогъ быть можетъ первый выдвинулъ принципъ индивидуализаціи колорита соотвѣтственно ‚естественной живописности' каждой данной модели (‚pittoresque naturel de l'original'), какъ этого хотѣлъ еще въ серединѣ столѣтія Бодлэръ. Краска перестаетъ быть у него продуктомъ среды, какой она была у импрессіонистовъ и становится носительницей духовнаго сходства модели, своего рода символическимъ знакомъ. Вистлеровскій лейтмотивъ былъ по существу монохромнымъ и лирическимъ, — ванъ Гогъ же пользуется самой интенсивной полихроміей, какъ объективнымъ алфавитомъ выразительности. Его живопись — символика красокъ, основанная на объективной способности каждаго цвѣта внушать намъ извѣстнаго рода представленія, — на той ассоцiирующей способности красокъ, которую прозрѣлъ еще Гёте въ своей Farbenlehre, гдѣ онъ говорилъ о ‚чувственно-моральномъ дѣйствiи красокъ', какъ о могучемъ ‚патологическомъ аффектѣ'.

Ванъ Гогъ употребляетъ холодные (синіе) и теплые (желто-красные) тона, какъ показатели душевной температуры модели. Изъ прусской синей, черной и бѣлой или лимонной, оранжевой и красной извлекаетъ онъ могучіе минорные и мажорные аккорды экспрессiи. Какъ провинціально-наивна его розовая Арлезіанка съ книгами, и какъ злověща его другая Арлезіанка съ зонтикомъ, изсиня-черная, какъ воронъ, — навѣрное, злая старая дѣва. Какъ ‚лапидарна' его толстая и круглая ‚Кормилица' на яркомъ фонѣ съ зелеными орнаментами, и сколько яркихъ и ‚крѣпкихъ' сказокъ она должна знать! Какъ жутокъ его докторъ Gaché, психіатръ, — весь синiй и похожій на какое то волнующееся синее пламя. Какъ страшенъ его автопортретъ съ отрѣзаннымъ ухомъ, гдѣ въ пожарѣ фона и чернотѣ шапки символизированы физическая боль и внутренняя трагедія!

Но предоставимъ слово самому ванъ Гогу. ‚Я пишу портретъ одного художника, который носитъ въ себѣ большія грезы, — пишетъ онъ брату. — Этотъ художникъ долженъ быть бѣлокурымъ. Всю любовь мою, которую я чувствую къ нему, хотѣлъ бы я вложить въ эту картину. Сначала я пишу его такимъ, каковъ онъ есть, точно, насколько это возможно — но это только начало. На этомъ еще не кончается картина. Тутъ начинается мой произвольный колоритъ. Я повышаю бѣлокурый цвѣтъ волосъ, беря хромъ, оранжевую и лимонную краску. Позади головы — вмѣсто банальной комнатной стѣны — я пишу безконечность. Я дѣлаю фонъ изъ богатѣйшаго синяго тона, — простой, но наиболѣе интенсивной краски, насколько позволяетъ палитра. Такъ, благодаря этому сопоставленію золотистой головы съ пышнымъ фономъ, она дѣйствуетъ таинственно, какъ звѣзда въ темномъ эфирѣ... Точно также

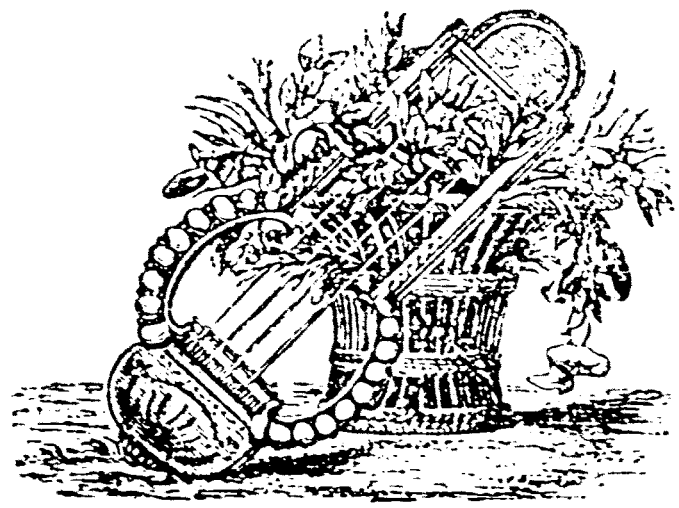
ратурѣ только весьма отдаленныхъ родичей. Труды Сирано де Бержерака, если бы фантазія автора не примѣшивала шутовскаго элемента къ серьезному, могли бы одни подойти къ сочиненіямъ Рони по дару научнаго предвидѣнья-внушенія. Рони является, главнымъ образомъ, повѣствователемъ, свободно вращающимся среди идей и научныхъ истинъ, и интересъ къ его прекрасно веденному разсказу никогда не ослабѣваетъ.

Въ былое время существовали поэты королей, со времень Стефана Малларме у насъ — появились короли поэтовъ... Это королевское достоинство, выборное и пожизненное, перешло отъ Малларме, избраннаго скромнымъ числомъ голосовъ, къ Диркеу, который уже давно ничего не писалъ. Затѣмъ, недавно, послѣ смерти поэта ‚сомкнутыхъ устъ', болѣе трехсотъ голосовъ лироносцевъ передали королевское достоинство Полю Фору (Paul Fort). Избраніе это не обошлось безъ борьбы и интригъ. Было предложено нѣсколько кандидатовъ: Рауль Поншонъ (Raoul Ponchon), — но онъ не чувствовалъ призванія къ коронѣ, даже метафорической; Анри де Ренье (Henri de Régnier), — онъ былъ бы не прочь отъ королевскаго титула, но сознавалъ, что ужъ и такъ осыпанъ почестями; Франсисъ Жамъ (Francis Jamms) — помолвленъ съ французской Академіей. И въ концѣ концовъ, былъ избранъ Поль Форъ, кандидатъ ‚Жиль Блаза'.
Авторъ французскихъ балладъ — король соединяющій въ себѣ и народные и самые утонченные пріемы, онъ мало извѣстенъ большой публикѣ, по крайней мѣрѣ той, для которой поэзія сводится главнымъ образомъ къ типографскому вопросу (нынѣшній король поэтовъ не пишетъ стихами и поэтому въ началѣ строчекъ не ставитъ прописныхъ буквъ), тѣмъ не менѣе Поль Форъ одинъ изъ нашихъ лучшихъ современныхъ поэтовъ и наиболѣе любимыхъ молодежью.
Его ритмическая музыкальная проза отличается дивной пластичностью, правильнымъ созвучіемъ риѳмъ, краткой паузой на полустрочкѣ и несмотря на прозаическій видъ, приданный ей печатью, содержитъ въ себѣ всѣ существенные элементы поэзіи въ излюбленной народомъ формѣ. Баллады Фора дышатъ такимъ свободнымъ, порою наивнымъ вдохновеніемъ, вложеннымъ въ безукоризненную форму, что дѣйствительно кажутся вышедшими изъ подъ пера сына народа, а нѣкоторыя изъ нихъ являются прямо таки созданіемъ народнаго духа, безъ всякихъ прикрасъ и безъ осязательной искуственности. Это настоящія народныя пѣсни, созданныя большимъ талантомъ, — онѣ привели бы въ восторгъ Жерара де Нерваля. И въ то же время баллады эти представляютъ маленькія, заключенныя въ свои рамки, картинки, полныя жизни, расцвѣченныя яркими красками древней иконописи, но еще чаще — облеченныя въ самыя изысканныя и нѣжныя тона. И это потому, что самъ Поль Форъ — утонченный наблюдатель и любитель образовъ. ‚Вотъ братъ Жюля Лафорга — пишетъ Пьеръ Луисъ'. Положительно, онъ обладаетъ его находчивымъ умомъ. Проціи его проникнута волненіемъ, его нѣжный лиризмъ отражаетъ, какъ небо и вода, всѣ тона французскаго пейзажа и всѣ оттѣнки его освѣщенія.
Поль Форъ происходитъ изъ знаменитой страны. Уроженецъ Шампани, онъ всецѣло принадлежитъ Иль де Франсу, священной землѣ Запада, съ любовью имъ воспѣтой. По этой причинѣ и по многимъ другимъ, поэты не могли выбрать королемъ никого, кто былъ бы болѣе французомъ по духу, нежели Поль Форъ: его лиры не коснулось ни малѣйшее экзотическое дуновеніе.

Послѣ романа ‚Тамъ' (‚La-bas') отъ Гюисманса, собиравшагося вступить на путь спасенія, еще сильно вѣяло адской гарью. Прежде чѣмъ подойти къ Богу и св. Дѣвѣ Маріи, онъ весьма часто сталкивался съ діаволомъ въ лицѣ каноника Докра, съ которымъ его познакомила г-жа де С... ‚Этотъ странный и дурный священникъ, преданный обрядамъ сатанизма, долженъ былъ ввести его, пропустивъ черезъ низкія врата ада, въ церковь и помочь ему обрѣсти вѣру'.
‚Одна изъ ступеней въ обращеніи Гюисманса, по неизданнымъ письмамъ къ г-жѣ де С...'

Гога? Это — не личности, а несовершенныя индивидуальности, красивыя лишь трагической красотой страданія. Его собственный портретъ съ отрѣзаннымъ ухомъ въ этомъ смыслѣ — величайшій художественный памятникъ нашей декадентской эпохи, синтетическій образъ с т р а д а ю щ е й и н д и в и д у а л ь н о с т и и, вмѣстѣ съ тѣмъ, — послѣднее слово сѣверной, натуралистической традиціи, идущей отъ ванъ Эйка и Дюрера. Я уже говорилъ, что въ противоположность итальянскому искусству, сѣверные портретисты выдвинули въ портретѣ принципъ односторонней индивидуальности, а не личности, головного сходства, а не органической, обще-тѣлесной красоты.

Портретъ человѣка — портретъ эпохи. Настанетъ ли когда-нибудь иная, органическая эпоха, когда эта Діонисовская мука индивидуальности будетъ преодолѣна во имя новой, цѣлостной, А п о л л и н і й с к о й личности, и вновь возникнетъ гордый и свободный, какъ у Тиціана, uomo universale Итальянскаго Ренессанса?..



просто дѣвушка, въ которую впервые былъ влюбленъ поэтъ, то мнѣ кажется, ни одно стихотвореніе въ книгѣ не опровергнетъ этого мнѣнія, а самъ образъ, сдѣлавшись ближе, станетъ еще чуднѣе и безконечно выиграетъ въ художественномъ отношеніи. Мы поймемъ, что въ этой книгѣ, какъ въ „Новой Жизни" Данте, „Сонетахъ" Ронсара, „Вертерѣ" Гете и „Цвѣтахъ Зла" Бодлэра, намъ явленъ новый ликъ любви; любви, которая хочетъ ослѣпительности, питается предчувствіями, вѣритъ предзнаменованіямъ и во всемъ видитъ единство, потому что видитъ только самое себя; любви, которая лишній разъ доказываетъ, что человѣкъ — не только усовершенствованная обезьяна. И мы будемъ на сторонѣ поэта, когда онъ устами того же Пьеро, крикнетъ обступившимъ его мистикамъ: „Вы не обманете меня, это Коломбина, это моя невѣста!"

Во второй книгѣ Блокъ, какъ будто, впервые оглянулся на окружающій его міръ вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно. Отсюда ея названіе. Но это было началомъ трагедіи. Довѣрчиво-восхищенный міромъ поэтъ, забывъ разницу между нимъ и собой, имѣющимъ душу живую, какъ то сразу и странно легко принялъ и полюбилъ все — и болотнаго попика, Богъ знаетъ чѣмъ занимающагося въ болотѣ, врядъ ли только леченіемъ лягушиныхъ лапъ, и карлика, удерживающаго рукою маятникъ и тѣмъ убивающаго ребенка, и чертенятъ, умоляющихъ не брать ихъ во Святыя Мѣста, и въ глубинѣ этого сомнительнаго царства, какъ царицу, въ шелкахъ и перстняхъ Незнакомки. Истерію съ ея слугой, Алькоголемъ.

Незнакомка — лейтмотивъ всей книги. Это обманное обѣщаніе матеріи — доставить совершенное счастье и невозможность, но не чистая и безгласная, какъ звѣзды, смыслъ и правда которыхъ въ томъ, что они недосягаемы, — а дразнящая и зовущая, тревожащая, какъ луна. Это — русалка города, требующая, чтобы влюбленные въ нее отреклись отъ своей души.

Но поэтъ съ дѣтскимъ сердцемъ, Блокъ, не захотѣлъ пуститься въ такія міровыя авантюры. Онъ предпочелъ смерть. И половина „Снѣжной ночи", та, которая раньше составляла „Землю въ Снѣгу", заключаетъ въ себѣ постоянную и упорную мысль о смерти, и не о загробномъ мірѣ, а только о моментѣ перехода въ него. Снѣжная Маска, это — та же Незнакомка, но только отчаявшаяся въ своей побѣдѣ и въ раздраженіи хотящая гибели для ускользающаго отъ нея любовника. И въ стихахъ этого періода слышенъ не только истерическій восторгъ или истерическая мука, въ нихъ уже чувствуется торжественное приближеніе Духа Музыки, побѣждающаго демоновъ. Музыка — это то, что соединяетъ міръ земной и міръ безплотный. Это — душа вещей и тѣло мысли. Въ скрипкахъ и колоколахъ „Ночныхъ Часовъ" (второй половины „Снѣжной Ночи") уже нѣтъ истеріи, — этотъ періодъ счастливо пройденъ поэтомъ. Всѣ линіи четки и тверды и въ то же время ни одинъ образъ не очерченъ до замкнутости въ самомъ себѣ, всѣ живы въ полномъ смыслѣ этого слова, всѣ трепетны, зыблются и плывутъ „въ отчизну скрипокъ запредѣльныхъ". Слова — какъ ноты, фразы — какъ аккорды. И міръ, облагороженный музыкой, сталъ по человѣчески прекраснымъ и чистымъ — весь, отъ могилы Данте до линялой занавѣски надъ больными геранями. Въ какія формы дальше выльется поэзія Блока, я думаю, никто не можетъ сказать, и меньше всѣхъ онъ самъ.

Поэзія М. Кузмина — „салонная" поэзія по преимуществу, — не то, чтобы она не была поэзіей подлинной и прекрасной, наоборотъ, „салонность" дана ей, какъ нѣкоторое добавленіе, дѣлающее ее непохожей на другихъ. Она откликнулась на все, что за послѣдніе годы волновало петербургскія гостиныя. Восемнадцатый вѣкъ подъ Сомовскимъ угломъ зрѣнія, тридцатые годы, русское раскольничество и все то, что занимало литературные кружки: газелы, французскія баллады, акростихи и стихи на случай. И чувствуется, что все это изъ первыхъ рукъ, что авторъ не слѣдовалъ за модой, но самъ принималъ участіе въ ея твореніи.

Какъ и „Сѣти", первая книга М. Кузмина, „Осеннія Озера" почти исключительно посвящены любви. Но вмѣсто прежней нѣжной шут-

Эта ирония, или, лучше, сказать, безцеремонный тонъ, невыносима своей снисходительностью и напоминаетъ тонъ судьи, неуязвимаго на своемъ посту, по отношенію къ знатному подсудимому, котораго судятъ, имѣя всѣ улики въ рукахъ; несмотря на все свое значеніе, подсудимый все таки оскорбленъ, видя себя выставленнымъ на судъ потомства, отданнымъ въ руки судьи, хотя и снисходительнаго, но слишкомъ увѣреннаго въ себѣ, слишкомъ хорошо освѣдомленнаго... Такой судья не можетъ не вызвать въ насъ раздраженія.

Тонъ дружеской насмѣшки и почтительной шутливости годенъ для свѣтскихъ людей, боящихся проявленія слишкомъ восторженныхъ чувствъ, видящихъ въ этомъ отсутствіе изящества, но тонъ этотъ неумѣстенъ по отношенію къ Шатобріану. Конечно, у великаго писателя были свои слабости, но слабости великаго человѣка бываютъ все таки ему по плечу! И какъ осмѣлиться упрекать Шатобріана въ гордости! Безъ нея онъ не былъ бы самимъ собою; это преувеличенное поклоненіе своему „я" — органическій недостатокъ нѣкоторыхъ геніевъ, родившихся для того, чтобы овладѣть всемірнымъ вліяніемъ.

Мокляръ, въ одной изъ своихъ послѣднихъ статей, дошелъ до того, что сказалъ: Шатобріанъ былъ скучающій человѣкъ, величественный и велерѣчивый, скучающій и наводящій скуку, надоѣдливый лирикъ...

Подобное мнѣніе не только несправедливо, но отзывается памфлетомъ.

Я долженъ, однако, сказать, что предпочитаю эту грубую несправедливость размѣренной „справедливости" и изящнымъ, провѣреннымъ вѣсамъ, на которыхъ Жюль Леметръ съ точностью отвѣшиваетъ Шатобріану причитающуюся ему долю славы. Меланхолія — божественное состояніе души, но она намъ больше не нужна... Однако, меланхолія „Рене" отразилась на всемъ столѣтіи, и что бы мы ни дѣлали, что бы ни говорили — мы еще не освободились отъ нея. Ренанъ писалъ въ своихъ воспоминаніяхъ дѣтства и молодости: „Мнѣ часто кажется, что въ глубинѣ моего сердца лежитъ городъ Исъ, гдѣ раздается еще звонъ колоколовъ, настойчиво призывающій вѣрующихъ къ церковной службѣ, но онъ больше звона не слышатъ".

Творенія Шатобріана и меланхолія Рене не представляютъ ли для всѣхъ насъ этотъ городъ Исъ и упрямые колокола и звуки ихъ несущіеся изъ глубины водъ!

Шатобріаномъ восхищаются, правда издалека, какъ отмѣченнымъ въ путеводителѣ пейзажемъ, но близко къ нему не подходятъ; вообще говоря, большая публика равнодушна къ Шатобріану. Не то мы видимъ въ отношеніи читателя къ Жанъ Жаку Руссо, — онъ стоитъ ближе къ соціологіи, политикѣ, морали, такъ легко волнующимъ общественное мнѣніе. Руссо читаютъ еще меньше, нежели Шатобріана, все же имъ еще интересуются; на одну статью, написанную объ авторѣ „Рене" приходится двадцать — объ авторѣ „Эмиля", того „Эмиля", котораго никто не читаетъ.

Вотъ уже два мѣсяца, какъ газеты и даже журналы не перестаютъ заниматься Жанъ Жакомъ; по поводу его двухсотлѣтняго юбилея голоса въ палатѣ депутатовъ раздѣлились, и Г. Барресъ, пока нѣтъ галльскій петухъ, торжественно отрекся отъ Руссо. Тамъ говорили обо всемъ: говорили о клоакѣ, позорномъ столбѣ, о Пантеонѣ... Въ сотый разъ Руссо упрекали въ томъ, что онъ бросилъ своихъ дѣтей, ставили ему на видъ его дурной характеръ, неврастенію, лакейскіе пороки, говорили о его армянскомъ костюмѣ, не забывая г-жу де Варанъ (Warans) и г-жу д'Удето (d'Houdetot). Однимъ словомъ раскрыли вновь его Исповѣдь, единственную книгу Жанъ Жака, которую еще читаютъ. Затѣмъ привлекли его къ отвѣтственности за возбужденіе къ революціи и за проповѣдь индивидуализма. Многіе посмотрѣли на него со стороны его слабостей и не видѣли того, что въ немъ было великаго.

А Жанъ Жакъ великъ именно тѣмъ, что черезъ 150 лѣтъ послѣ его смерти онъ еще возбуждаетъ споры, и рядомъ со столькими навѣки высохшими муміями, всѣми забытыми въ подземельяхъ Пантеона, его прахъ остался еще настолько горячимъ, даже въ наше время, что могъ согрѣть коченѣющіеся въ немъ пальцы критиковъ.

Калькрейтомъ, Трюбнеромъ. Въ отличіе отъ уснувшихъ баварцевъ, вожаки берлинскаго новаго искусства' гонятся за новинкой. Небольшіе художественные скандалы, вродѣ недавно улегшагося столкновенія съ магистратурой города, — необходимы для поддержанія добраго имени Сецессіона.

Интересенъ отдѣлъ ‚декоративной и монументальной живописи' на ‚большой художественной выставкѣ' въ ‚Дрезденѣ.

Очень выразительны и сильны картины Эггеръ-Линца (см. ‚Аполлонъ', № 9 — 1911 г. и № 6 — 1912 г., зам.), которыя, на ряду съ картономъ Ходлера, составляютъ центръ выставки. Можетъ быть, сравненіе съ этими работами дастъ публикѣ возможность оцѣнить по заслугамъ декоративныя панно Макса Клингера.

Проектъ увѣковѣченія памяти покойнаго Чуди, бывшаго директора берлинской National-Galerie и потомъ мюнхенской Пинакотеки, теперь осуществленъ въ окончательной формѣ. Кругъ друзей и почитателей покойнаго, на собранныя очень значительныя средства, пріобрѣлъ цѣлую коллекцію, около пятидесяти картинъ и скульптуръ, наиболѣе выдающихся мастеровъ новѣйшаго времени (вплоть до нашихъ дней), которая преподнесена въ даръ баварскому правительству подъ наименованіемъ ‚Tschudi-Gedächtniss-Stiftung'. Коллекція будетъ размѣщена отдѣльно въ Новой Пинакотекѣ въ Мюнхенѣ, реорганизація которой предстоитъ въ ближайшемъ будущемъ.

Достаточно указать, что въ этомъ собраніи находятся — „Драма' Домье, „Завтракъ въ мастерской' Мане и рядъ произведеній Констэбля, Курбе, Моне, Ренуара, Сезанна, Гогена, ванъ Гога, Тулузъ-Лотрека, Родена, Майоля и многихъ другихъ, чтобы дать понятіе о цѣнности дара и громадномъ его значеніи для публичной галереи современнаго искусства. Дѣйствительно, трудно было придумать лучшій способъ почтенія заслугъ Чуди передъ эстетической культурой Германіи.

Подъ кличкой ‚Galerie der Moden' берлинская фирма Hohenzollern-Kunstgewerbehaus' устроила въ октябрѣ выставку старинныхъ модныхъ картинокъ и тѣхъ изъ современныхъ, которыя отличаются художественнымъ исполненіемъ. Рядомъ съ этими изображеніями модъ прошлаго будутъ размѣщены особенно цѣнные историческіе костюмы и небольшое количество выдающихся произведеній современной модной индустріи.

Въ комитетѣ по устройству выставки значатся многіе видные художественные критики и коллекціонеры.

Франція

Муниципалитетъ города Парижа рѣшилъ устроить въ Petit Palais, въ Елисейскихъ Поляхъ, весной 1913, 1914, 1915 и 1916 гг. рядъ художественныхъ выставокъ, которыя въ совокупности составятъ ретроспективный обзоръ всего французскаго искусства XIX вѣка.

Весной 1913 г. откроется выставка творчества Ж.-Л. Давида и его учениковъ: барона Жерара, Гро, Изабе, Энгра, Герена, Дролинга и др.; выставка будетъ отличаться исключительной полнотой, такъ какъ изъ публичныхъ и частныхъ коллекцій обѣщаны наиболѣе выдающіяся произведенія этихъ мастеровъ.

Въ 1914 г. предполагается выставка Делакруа и его круга.

Австрія

По примѣру дома Моцарта въ Зальцбургѣ и дома Бетховена въ Боннѣ, теперь въ Вѣнѣ устроенъ музей имени Франца Шуберта, въ скромномъ домикѣ на Нусдорферштрассе, гдѣ въ 1797 г. родился композиторъ. Сюда перевезено все содержаніе Шубертовской комнаты изъ вѣнскаго городского музея.

Италія

Въ маленькой капеллѣ въ Пизѣ открыта фреска работы Беноццо Гоццоли (Богоматерь съ четырьмя ангелами), близъ Перузы въ Morra Castello найдены двѣ фрески — ‚Распятіе' и ‚Бичеваніе', — приписываемыя Лукѣ Синьорелли.

Кромѣ конгресса историковъ искусства, въ октябрѣ состоялся въ Римѣ ‚3-й интернаціональный конгрессъ археологовъ', подъ почетнымъ предсѣдательствомъ итальянскаго короля.

Издатели: С. К. Маковскій.
М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.
Бар. Н. Н. Врангель.

что это духовный сынъ аббата Жерома Куаньяра, унаслѣдовавшій отъ него и остроуміе. Въ этомъ романѣ Франсъ возвращается къ первоисточнику своего милаго скептицизма, отъ котораго онъ отклонился, когда писалъ ‚На бѣломъ камнѣ' (Sur la pierre blanche) и ‚Островъ пингвиновъ' (L'Ile des pingouins). Хотя эпоха, взятая имъ для романа ‚Боги жаждутъ', отличается жестокостью и могла бы внушить автору самыя мрачныя и самыя кровавыя сцены, мы напрасно стали бы искать тамъ исковерканныя черты романтическихъ видѣній: въ ‚Боги жаждутъ' не встрѣчается даже тоней горечи, которой, казалось, предавался авторъ въ эти послѣдніе годы. Она скрывается подъ личиной иронін, въ свою очередь смягченной легкимъ и почти веселымъ тономъ книги, — онъ вполнѣ подходитъ къ характеризующему автора плавному и точному слогу, настолько плѣнительному и чарующему, что мы не можемъ оторваться отъ этихъ страницъ, гдѣ романистъ изобразилъ, нисколько не преувеличивая, среду, отличавшуюся, однако, преувеличенной страстностью. Эпоха эта имѣла въ себѣ, несомнѣнно, много театральнаго, и еслибъ не кровь безостановочно струившаяся изъ подъ ножа гильотины — можно бы было прибавить: много смѣшного. У этихъ знаменитыхъ монтаньяровъ — всѣ замашки напыщенныхъ актеровъ, и обуявшее ихъ величіе въ духѣ Плутарха часто приводило къ посредственнымъ или забавнымъ результатамъ. Въ эти времена, называемыя героическими, было, можетъ быть, больше трусости, равнодушія и бездѣйствія, нежели истиннаго величія. Анатоль Франсъ замѣтилъ это и внушаетъ ту же мысль и намъ, хотя прямо не высказывается, не желая ничего утверждать и предоставляя своимъ героямъ высказаться самимъ, во всей полнотѣ ихъ истинной человѣческой природы.

Эваристъ Гамленъ одинъ изъ самыхъ жизненныхъ героевъ Анатоля Франса и, можетъ быть, самое трагическое лицо его романовъ. Въ высшей степени представительный, изъ касты чувствительныхъ идеологовъ, опьяненный разумомъ и геометріей, опьяненный древностью, застывшей въ своей торжественности, опьяненный добродѣтелью, Гамленъ преклоняется передъ треугольнымъ ножомъ гильотины, представляющимся ему, въ его планахъ перестройки общества, наугольникомъ архитектора. Братто, эпикуреецъ, разубѣдившійся гуманистъ, читающій ‚Лукреція на ступеняхъ эшафота, возвращаетъ насъ къ той эпохѣ, когда Анатоль Франсъ, еще свободный отъ всякихъ соціальныхъ вѣрованій, вводилъ насъ, вслѣдъ за аббатомъ Куаньяромъ, подъ навѣсъ ‚Маленькаго Бахуса' по сосѣдству съ книжнымъ магазиномъ г. Блэзо, подъ вывѣской ‚Св. Екатерины'. ‚Боги жаждутъ' являются продолженіемъ романа ‚La Rôtisserie' и какъ бы — воплощеніемъ нѣкоторыхъ пророческихъ изрѣченій самаго мудраго и самаго вольнодумнаго изъ аббатовъ.

Многіе писатели, изображавшіе эту эпоху, ничего не говорили намъ о ежедневной, нормальной жизни Парижа того времени; они были увлечены и поглощены исключительно призракомъ революціонныхъ событій, ослѣплены конвентомъ, клубами, гильотиной, главными актерами драмы или, по крайней мѣрѣ, тѣми, кто обращалъ на себя вниманіе лишь благодаря событіямъ эпохи. Анатоль Франсъ рисуетъ намъ ежедневную жизнь тогдашняго Парижа. Мы видимъ, что въ самый разгаръ террора эта жизнь не останавливалась ни на минуту. Авторъ выводитъ насъ на улицу, гдѣ народъ не все время занятъ взятіемъ Тюльерійскаго дворца или наборомъ солдатъ. Онъ продолжаетъ работать; не всѣ ремесленники ушли съ фабрикъ; по утрамъ на улицѣ С-тъ Оноре лавочники открываютъ ставни, зеленщики, мясники торгуютъ, появляется обычная толпа разносчиковъ и публичныхъ гланатаевъ. Многіе изъ Парижанъ, особенно среди простого народа, не знаютъ даже хорошенько, что происходитъ въ Парижѣ.

Они слышали, что была рѣчь объ измѣнникахъ и, видя каждый день, какъ осужденныхъ везутъ на эшафотъ, думаютъ, конечно, что эти преступники хотѣли поджечь Парижъ или уморить голодомъ его населеніе, завладѣвъ съѣстными припасами. Общественная жизнь не прекращалась: были салоны, гдѣ интриговали, но въ Парижѣ не отказывались и отъ

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

С.-Петербургъ, Разъѣзжая, 8 (у Пяти Угловъ), телеф. 178-69.

Вышли въ свѣтъ и продаются въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ слѣдующія книги:

В. Я. Адарюковъ. — Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, со множествомъ (болѣе 60) воспроизведеній авто-и фототипіей. Ограниченное число экземпляровъ. Ц. 3 р. 50 к. (Распродана).

Сто лѣтъ (1812 — 1912) французской живописи. – Иллюстрированный каталогъ выставки Ц. 1 р.

Сто лѣтъ французской живописи (1812 — 1912). Вступленіе. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre'a и Александра Бенуа. 87 репродукцій на отдѣльныхъ листахъ. Ц. 8 р. Огранич. число экземпляровъ.

„Литературный Альманахъ. — Содержаніе: разсказы: Сергѣй Ауслендеръ — Ставка князя Матвѣя; Incitatus — Sabinula; М. Кузминъ — Ванина родинка; Влад. Эльснеръ — Самсонъ и Далила; стихотворенія: Анны Ахматовой, К. Бальмонта, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, Н. Гумилева, М. Зенкевича, Н. Клюева, М. Кузмина и др.; Алексѣй Ремизовъ — Дѣйство о Георгіи Храбромъ; Анри де Ренье — Смерть Марсія, въ перев. Макс. Волошина. Украшенія А. В. М. Добужинскаго, Г. Лукомскаго, Н. Кузьмина, Д. Митрохина, Г. Нарбута. — Ц. 2 р.

Сергѣй Ауслендеръ. — Разсказы, книга 2-ая. Содержаніе: Ночной принцъ, Филимоновъ День, Филимонъ-Флейтщикъ, Роза подо льдомъ, Туфелька Нелидовой, Гансъ Вреденъ, Ставка князя Матвѣя, У фабрики, Пастораль, Веселыя святки. — Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ. — „Чужое небо" (третья книга стиховъ). Кромѣ разныхъ стихотвореній, въ эту книгу вошли поэмы: „Блудный сынъ" и „Открытіе Америки", пьеса въ стихахъ „Донъ Жуанъ въ Египтѣ", Абиссинскія пѣсни, переводы изъ Теофила Готье. — Ц. 1 р.

Кн. Сергѣй Волконскій. — „Человѣкъ на сценѣ" (книга статей). Содержаніе: Въ защиту актерской техники: „Донъ-Жуанъ" и „Мокрое", Красота и правда на сценѣ; Человѣкъ, какъ матеріалъ искусства; Человѣкъ и ритмъ (система и школа Жака Далькроза). — Ц. 1 р. 50 к.

женіе тѣсно связывается съ наукой; авторъ возсоздаетъ доисторическія эпохи или, забѣгая впередъ, рисуетъ намъ жизнь будущихъ людей. Въ прошломъ году, въ „Войнѣ огня“ („La guerre du feu“), Рони занимался системой мірозданія, въ этомъ году, въ „Смерти земли“ („La mort de la Terre“), сдѣлавъ огромный скачекъ въ будущіе вѣка, онъ доходитъ до послѣднихъ страницъ книги человѣческаго бытія, и его произведеніе заканчивается видѣніемъ въ Натмосѣ.

Рони часто сравнивали съ Уэльсомъ, но въ предисловіи къ своей книгѣ, авторъ „Смерти земли“ самъ говоритъ намъ, что мало читалъ англійскаго писателя. Пріемы обоихъ писателей весьма различны — едва-ли это нужно говорить тѣмъ, кто съ ними знакомъ. Уэльсъ накопляетъ массу фактовъ, растягиваетъ свой разсказъ безконечными подробностями. Рони выбираетъ только самое характерное и располагаетъ свой матеріалъ въ строгомъ порядкѣ и съ соблюденіемъ послѣдовательности; отъ этого такія книги, какъ „Смерть земли“ и „Война огня“ — настоящіе романы приключеній, гдѣ блестящимъ образомъ веденный разсказъ возвышается иногда до эпоса. Къ тому же Рони — писатель, одаренный богатымъ и живымъ слогомъ, онъ поэтъ — создатель миѳовъ, обладающій настолько обширными свѣдѣніями въ біологіи, сравнительной физіологіи, геологіи, что его разсказы, какъ „Смерть земли“, принимаютъ и съ научной точки зрѣнія подобіе истины и даже строгаго детерминизма. Въ романѣ наша земля представлена въ ту эпоху, когда высыханіе водъ почти уже завершилось. „Асептизированное“ (очищенное) человѣчество управляется непреложными законами, созданными опытомъ многихъ тысячелѣтій; люди живутъ на рѣдкихъ оазисахъ, среди безграничной пустыни, вокругъ немногихъ водныхъ бассейновъ, сохранившихся на землѣ; поэтому наука о водѣ является единственной политикой на земномъ шарѣ.

Космическая катастрофа уничтожаетъ оазисы, послѣдніе островки, гдѣ ютилось человѣчество среди океана песковъ и кремнезема. Герой романа, Таргъ — въ немъ сохранилась еще доля предпріимчивости, характеризовавшей людей водянаго періода — пробуетъ сыграть роль Ноя для умирающаго человѣчества. Однако, его попытка не удается; на его глазахъ гибнетъ его жена, Эре, дѣти, его послѣдніе товарищи. „И на землѣ остался только одинъ человѣкъ“.

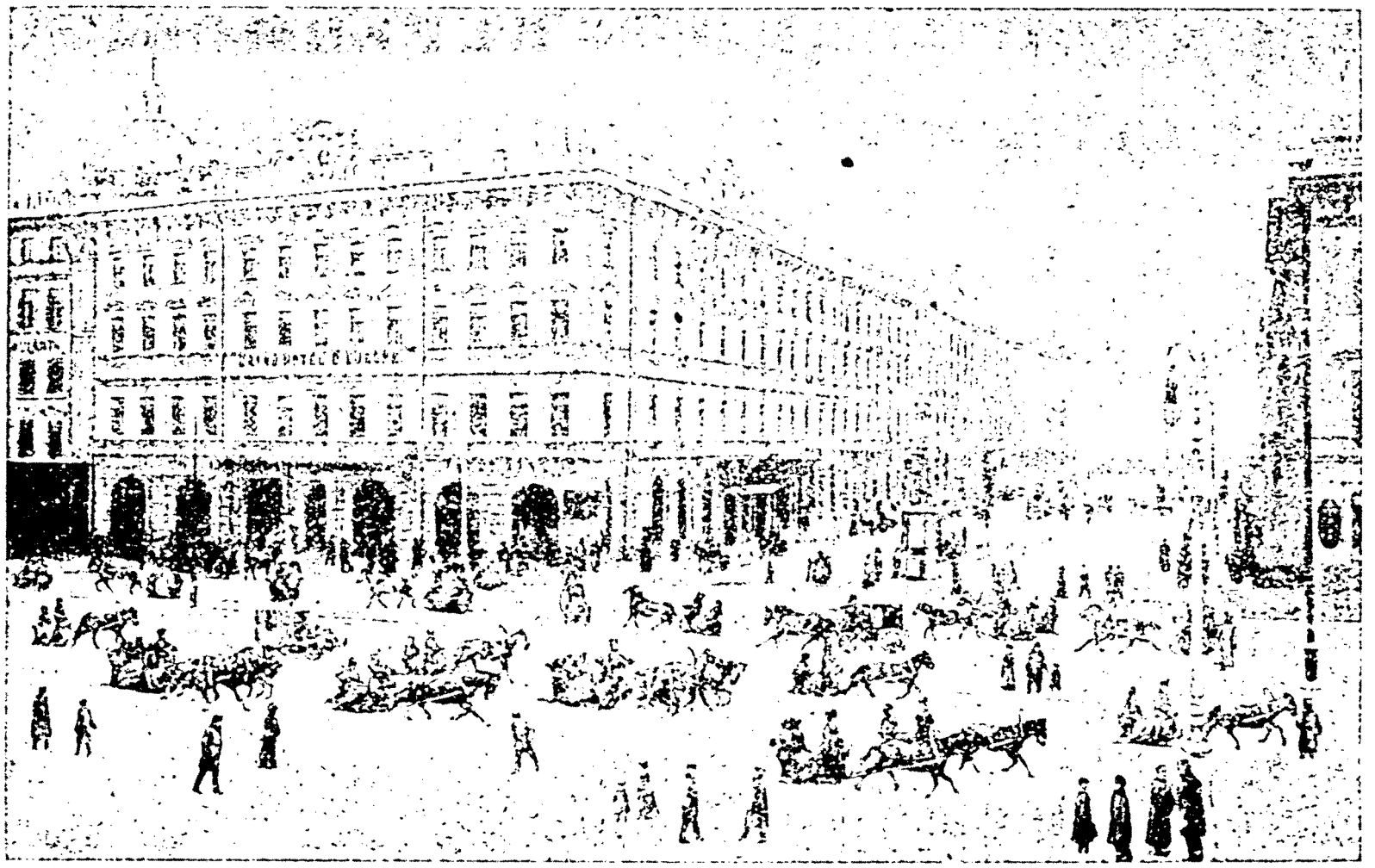
Сидя на порфировой глыбѣ, послѣдній человѣкъ еще разъ совершаетъ „великій путь къ началу временъ“:

„Онъ встрепенулся, поборовъ свою скорбь. Онъ думалъ: то, что сохранилось еще отъ его тѣлесной оболочки, передавалось непрерывно отъ начала временъ: оно жило въ первобытномъ морѣ, на начинавшей выступать изъ водъ землѣ, въ лѣсахъ, среди степей, въ безчисленныхъ городахъ людей и никогда не прерывалась до него... И вотъ единственный человѣкъ, живущій, на вновь опустѣлой земной поверхности, „вновь ставшей необозримою“... Положеніе этого осиротѣвшаго человѣка, оплакивающаго все человѣчество, поистинѣ полно невыразимаго трагизма.

Если бы кому-нибудь изъ людей было суждено испытать эти чувства и сохранить при томъ, какъ это случилось съ Таргомъ, полное сознаніе своего абсолютнаго, ужаснаго одиночества — сердце его разорвалось бы на части и послѣдній человѣкъ умеръ бы сумасшедшимъ. Какая тема для Гюго! Рони, владѣющій твердымъ и сдержаннымъ языкомъ, умѣстилъ свой разсказъ менѣе чѣмъ на 150 страницахъ. Онъ наводитъ такой же ужасъ, какъ правдоподобный кошмаръ, когда и въ лихорадкѣ сохраняется вся ясность разсудка.

Надо также замѣтить весьма важную черту въ книгѣ Рони — это параллель, проводимая имъ между угасающей жизнью послѣднихъ людей и возростающимъ развитіемъ новыхъ странныхъ существъ, начинающихъ на безводной землѣ царство органическихъ минераловъ, для новыхъ біологическихъ цѣлей, „желѣзомагнитовъ“ — „les ferro-magnétaux“. И эта еще безформенная жизнь, оживляющая самую неподвижную часть матеріи — желѣзо, не можетъ не волновать, повергаетъ насъ въ сильнѣйшую тревогу...

Произведенія Рони, по крайней мѣрѣ произведенія этого рода, имѣютъ въ нашей лите-



Le Grand Hôtel d'Europe, St. Pétersbourg

a subi une reconstruction complete qui le met au rang des Maisons les plus confortables de toute l'Europe.

Tarif des chambres et appartements:

Chambre à un lit		à partir de 3. —	roubles
do.	avec antichambre et salle de bain	à » 7. —	»
Salon et chambre à coucher		à » 7. —	»
do.	avec antichambre et salle de bain	à » 12.50	»

Service, chauffage et lumière électrique compris.

Grand nombre d'appartements et chambres avec téléphone.

Attenant à l'hôtel se trouve un bureau de poste et de télégraphe, une agence des Wagonlits, un bureau d'information de voyages et un bureau de machines à écrire.

Le Restaurant du Grand Hôtel d'Europe

compte au nombre des plus élégants de la Résidence. Grand soin est porté à la cuisine. Les caves ont une renommée reconnue. Vente de vins hors de la maison à des prix spéciaux.

Grande Salle de Fêtes

en communication avec des foyers spéciaux et petits salons pour

Banquets, Réceptions et Noces.

Salle spéciale pour assemblées, five o'clock tea.

Orchestre de premier ordre jouant durant les heures du five o'clock, dîner et souper.

Dernière création.

Elégant jardin d'hiver en communication avec un splendide jardin d'été sur le toit de l'hôtel, offrant une vue superbe sur toute la ville.

Pour commandes et informations prière de s'adresser à la

Adresse télégraphique: Europoiel — St. Petersbourg. **Direction.**

(Une étape de la conversion de Huysmans, d'après des lettres inédites à M-me de C...) — таково заглавіе книги г. Андре дю Френуа (André du Fresnois), дающей намъ возможность слѣдить за отцомъ Фолантена и Дюргаля, кощунственнымъ любовникомъ г-жи Шантлувъ на его пути въ Дамаскъ. Путь довольно тернистый и первою ступенью его является Культъ Вентра. Гюисманъ, не разставаясь совершенно съ діаволомъ, приближался къ Св. Духу, третьему лицу Св. Троицы, который долженъ завершить то, что начато было вторымъ лицомъ, въ свою очередь воплотившись для окончательнаго искупленія міра. Въ обществѣ аббата Булана (Іоанна Крестителя этого страннаго культа), Гюисманъ понемногу очищается, хотя у этого пророка обѣдню служитъ женщина и къ искупительному жертвоприношенію примѣшиваются обряды, полные экзальтаціи и чувственнаго мистицизма. Векорѣ Гюисманъ, достаточно подготовленный къ воспріятію истины, становится ученикомъ аббата Мюнье который долженъ, наконецъ, уложить усталую овцу на мягкое ложе истинной вѣры.

Книга дю Френуа чрезвычайно интересна для тѣхъ, кто сохранилъ воспоминаніе о талантливомъ авторѣ романовъ: «Тамъ» и «Въ дорогѣ». Я самъ напечаталъ въ «Mercure de France» три неизданныя письма Гюисманса. Одно изъ нихъ имѣетъ особенное значеніе, такъ какъ содержитъ трогательныя подробности о смерти Вилье де Лиль Адана. Гюисманъ былъ свидѣтелемъ его послѣднихъ минутъ. Письмо адресовано къ Реми де Гурмону и между прочимъ заключаетъ слѣдующія два отрывка:

...У Вилье невѣроятный безпорядокъ въ бумагахъ. Я недоумѣваю, какъ я буду издавать «Акселя», оставленнаго въ книѣ корректуръ и заново передѣланнаго.

...Вы его такъ любили, вамъ я хочу передать его послѣднія слова. — Онъ геройски переносилъ страданія. Онъ сказалъ женѣ: агонія будетъ очень тяжела, не падай духомъ! потомъ онъ захрипѣлъ и умеръ».

Бѣдный Гюисманъ — онъ умеръ отъ рака, въ ужасныхъ страданіяхъ — не предвидѣлъ тогда, что его агонія будетъ еще тяжелѣе. Впрочемъ, онъ тоже держалъ себя героемъ въ послѣднія минуты.

Jean de Gourmont.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗІИ

Александръ Блокъ. Собраніе стихотвореній въ трехъ книгахъ. Книга первая. Стихи о прекрасной дамѣ. Ц. 2 р. Книга вторая. Нечаянная радость. Ц. 1 р. 50 к. Книга третья. Снѣжная ночь. Ц. 1 р. 50 к. Москва. К — во Мусагетъ.

М. Кузминъ. Осеннія озера. Вторая книга стиховъ. Москва. К — во Скорпіонъ. Ц. 1 р. 80 к.

Обыкновенно поэтъ отдаетъ людямъ свои творенія. Блокъ отдаетъ самого себя.

Я хочу этимъ сказать, что въ его стихахъ не только не разрѣшаются, но даже не намѣчаются какія-нибудь общія проблемы, литературныя, какъ у Пушкина, философскія, какъ у Тютчева, или соціологическія, какъ у Гюго, и что онъ просто описываетъ свою собственную жизнь, которая на его счастье такъ дивно богата внутренней борьбой, катастрофами и озареньями.

«Я не слушаю сказокъ, я простой человѣкъ» — говоритъ Ньеро въ «Балаганчикѣ», и эти слова хотѣлось бы видѣть эпиграфомъ ко всѣмъ тремъ книгамъ стихотворенія Блока. И вмѣстѣ съ тѣмъ онъ обладаетъ чисто Пушкинской способностью въ минутномъ давать почувствовать вѣчное, за каждымъ случайнымъ образомъ — показать тѣнь генія, блюдущаго его судьбу. Я сказалъ, что это Пушкинская способность, и не отрекусь отъ своихъ словъ. Развѣ даже «Гавріліада» не проникнута, пусть страннымъ, но все же религіознымъ ощущеніемъ, больше чѣмъ многіе пухлые томы разныхъ Словъ и Размышленій? Развѣ альбомные стихи Пушкина не есть священный гимнъ о таинствахъ новаго Эроса?

О Блоковской Прекрасной Дамѣ много гадали. Хотѣли видѣть въ ней — то Жену облеченную въ Солнце, то Вѣчную женственность, то символъ Россіи. Но если повѣрить, что это

НОТНЫЕ МАГАЗИНЫ

РОССІЙСКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ИЗДАТЕЛЬСТВА

МОСКВА.
Кузнецкій Мостъ, 6. Телефонъ 217-07.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Морская, 11. Телефонъ 178-53.

СКЛАДЪ СОБСТВЕННЫХЪ ИЗДАНІЙ.

Постоянный складъ для Россіи изданій Брейткопфъ и Гертель. Оптовые склады изданій: Н. Зимрокъ, Шлезингеръ (Р. Линау), Эрнстъ Эйленбургъ (карманныя партитуры). Складъ духовно-музыкальныхъ сочиненій изданій Придворно-пѣвческой капеллы. Ноты и книги по всѣмъ отраслямъ музыкальнаго знанія всѣхъ русскихъ и иностранныхъ издательствъ. Оперы и либретто. — Постоянно всѣ новости. — Центральный складъ открытыхъ писемъ съ портретами музыкальныхъ дѣятелей. — Свѣжія струны. — Нотная бумага. Каталоги безплатно.

Заказы г.г. иногороднихъ покупателей исполняются быстро и аккуратно.

Отправка съ наложеннымъ платежемъ.

Открыта подписка на выходящую съ 30-го августа въ Спб. ежедневную театрально-литературно-художественную и общественную иллюстрированную газету (типа большихъ газетъ).

ТЕАТРЪ

съ безплатнымъ еженедѣльнымъ иллюстрированнымъ приложеніемъ и ежедневными программами и либретто петербургскихъ театровъ. Газета ставитъ своей задачей разработку теоретическихъ вопросовъ современнаго искусства, всестороннее освѣщеніе назрѣвшихъ нуждъ современнаго театра, а также защиту профессіональныхъ интересовъ дѣятелей сцены.

Въ газетѣ будутъ помѣщаться статьи по вопросамъ театра, литературы и искусства, хроника петербургскихъ, московскихъ, провинціальныхъ и заграничныхъ театровъ; отчеты о всѣхъ спектакляхъ, концертахъ, вечерахъ, художественныхъ выставкахъ и пр.; фельетоны, библіографія, спортъ, моды, рисунки, портреты, каррикатуры и шаржи; выдающіяся событія общественной и политической жизни во всѣхъ ея проявленіяхъ найдутъ живой откликъ на страницахъ газеты (телеграммы Спб. агентства, Г. Дума и Совѣтъ, хроника и т. д.). Газета имѣетъ собственныхъ корреспондентовъ во всѣхъ центрахъ Россіи и Европы. Въ газетѣ принимаютъ ближайшее участіе: А. Арнштамъ, Сергѣй Ауслендеръ, Е. В. Аничковъ, Ѳ. Д. Батюшковъ, А. М. Бродскій, Л. М. Василевскій, М. А. Вейконе, Л. Герасимовъ, М. И. Гиршманъ, И. А. Гринманъ, К. А. Горбуновъ, К. И. Диксонъ, Н. Н. Евреиновъ, Е. Зноско-Боровскій, Г. А. Дюпперонъ, А. П. Каменскій, Ф. Ф. Комиссаржевскій, А. А. Койранскій, В. Г. Каратыгинъ, И. В. Липаевъ, Б. Лазаревскій, А. Я. Левинсонъ, В. В. Муйжель, Левъ Максимъ, В. Э. Мейерхольдъ, Ю. Э. Озаровскій, І. В. Радзивиловичъ, Г. Тверской, И. Троцкій, Д. М. Пензоръ, Д. А. Черноморликовъ, Саша Черный, Н. Н. Ходотовъ, Г. Яблочковъ и др.

Еженедѣльнымъ иллюстрированнымъ приложеніемъ завѣдуетъ художникъ **А. М. Арнштамъ.**

Подписная цѣна со всѣми приложеніями въ Петербургѣ и провинціи на годъ 7 р., на ½ г. — 4 р., на 1 м. — 75 к. Подписчики, внесшіе до 1 ноября полную годовую плату за 1913 г., получатъ въ теченіе 1912 г. газету безплатно. Цѣна № въ отд. прод. 5 коп.

Редакція и Контора: Спб., Колокольная, д. № 3. Тел. № 201-91.

Въ Москвѣ: отдѣленіе главной конторы газеты «Театръ» для всѣхъ справокъ, пріема подписки и объявленій. — Георгіевскій пер., д. Гусачева, № 2, кв. 2, вблизи Б. Дмитровки.

Телефонъ 222-73. Завѣдующій конторой **И. М. Бродскій.**

Розничная продажа №№ газеты безъ программъ во всѣхъ кіоскахъ и у газетчиковъ 5 коп.

ливости и интимности, столь характерныхъ для влюбленности, мы встрѣчаемъ пылкое краснорѣчіе и нѣсколько торжественную серьезность чувственнаго влеченія. Костеръ разгорѣлся и изъ привѣтнаго сталъ величественнымъ. Пусть упоминаются все знакомыя мѣста — фотографія Буасона, московскій ‚Метрополь', — читателю ясно, что мечтами поэта владѣетъ лишь одинъ древній образъ, миѳологическій Амуръ, дивно оживившій, ‚голый отрокъ въ полѣ ржи' мечущій золотыя стрѣлы. Его, только его угадываетъ поэтъ и въ модномъ смокингѣ и подъ форменной треуголкой. Этимъ и объясняется столь странное въ современныхъ стихахъ повтореніе словъ ‚лукъ', ‚стрѣлы', ‚пронзить', ‚проколоть', что при иныхъ условіяхъ показалось бы нестерпимой риторикой.

Одинъ и тотъ же Амуръ съ традиціоннымъ колчаномъ слетаетъ къ поэту въ полдень изъ золотого облака и сидитъ съ нимъ въ шумливой залѣ ресторана. И тамъ и тутъ — тотъ же ‚знакомый ликъ'. Это безуміе, да, но у него есть и другое названіе — поэзія.

Нѣсколько особнякомъ, но въ глубокомъ внутреннемъ соотвѣтствіи съ цѣлымъ, стоятъ въ книгѣ отдѣлъ восточныхъ газелъ — ‚Вѣнокъ Весенъ' и ‚Духовные Стихи' съ ‚Праздникомъ Пресвятой Богородицы'. Въ первыхъ, овѣянныхъ тѣнью Гафиза, пылкое краснорѣчіе чувственности, о которомъ я говорилъ выше, счастливо сочеталось съ яркими красками восточной природы, базаровъ и празднествъ. М. Кузминъ прошелъ мимо героической поэзіи бедуиновъ и остановился на поэзіи ихъ городскихъ послѣдователей и подражателей, къ которой такъ идутъ и изысканные ритмы, и жеманная затрудненность оборотовъ, и пышность словаря. Въ его русскихъ стихотвореніяхъ второе лицо чувственности — ея торжественная серьезность — стала религіозной просвѣтленностью, простой и мудрой внѣ всякой стилизаціи. Словно самъ поэтъ молился въ приволжскихъ скитахъ, зажигалъ лампады передъ иконами стариннаго письма. Онъ, который во всемъ чувствуетъ отблескъ Иного, будь то Богъ или Любовь, онъ имѣетъ право сказать эти побѣдныя строки.

‚Не вѣрю солнцу, что идетъ къ закату,
Не вѣрю лѣту, что идетъ на убыль,
Не вѣрю тучѣ, что темнитъ долину,
И сну не вѣрю — обезьянѣ смерти —
Не вѣрю моря лживому отливу,
Цвѣтку не вѣрю, что твердитъ: ‚не любитъ'!

Среди современныхъ русскихъ поэтовъ М. Кузминъ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ. Лишь немногимъ дана въ удѣлъ такая изумительная стройность цѣлаго при свободномъ разнообразіи частностей; затѣмъ, какъ выразитель взглядовъ и чувствъ цѣлаго круга людей, объединенныхъ общей культурой и по праву вознесенныхъ на гребнѣ жизни, онъ — почтенный поэтъ, и, наконецъ, его техника, находящаяся въ полномъ развитіи, никогда не заслоняетъ собой образа, а только окрыляетъ его.

Н. Гумилевъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Германія.

Художественная жизнь Мюнхена сосредоточивается на двухъ большихъ выставкахъ: — выставкѣ въ Glaspalast и на ‚Сецессіонѣ'. Нѣмецкая критика отмѣчаетъ консервативность Сецессіона этого года. Борьба давно кончилась, и главари когда-то новаго искусства идутъ по стопамъ Glaspalast'a, повторяя для продажи свои прежнія картины, слегка варьируя ихъ (какъ А. фонъ-Келлеръ), или составляя изъ нихъ попурри (какъ Штукъ — ‚Inferno'). Дѣйствительно, интересны только скульптуры Местровича и кое что изъ картинъ Замбергера и Вейстербера, хотя работы послѣдняго нѣсколько лабораторны и грѣшатъ галлицизмами.

При Сецессіонѣ состоялся рядъ посмертныхъ выставокъ (Лѣфцъ, Зейцъ, Хальмбергъ, Кирбахъ), и выставка произведеній Каульбаха.

Подъ знаменемъ берлинскаго Сецессіона объединились въ этомъ году представители самыхъ разнообразныхъ теченій. Ванъ-Гогъ, Пикассо, Ходлеръ, наряду съ кубистами, берлинскими подражателями Сезанна и нѣмецкими ‚классиками' — Либерманомъ, Коринтомъ,

ОБМѢНЪ.

По примѣру заграничныхъ изд., редакція ‚Аполлона' открыла при журналѣ отдѣлъ для желающихъ обмѣниваться открытками. Плата за однократное печатаніе адреса и указанія обмѣна — 60 к. (можно почт. марками), адресовать: Спб. Невскій, 81, кв. 16, В. И. Балтину.

Спб. Невскій, 2. Воспит. В. М. Андрееву.
Вид. и худ. откр.

Спб. Невскій, 94, кв. 9
Баронесса М. К. Ронинъ. Худ. откр.

Спб. Невскій, 81, кв. 16. Для К. Ч.
Обм. мысл. о жизни около сцены.

Спб. Гл. Шт. Пріемн. Покой.
Ф. А. Шеретову. Вид. город.

Спб. Невскій, 81, кв. 16. Для Одета.
Жел. кор. съ русск. въ Японіи, Америкѣ, Индіи и др. стр.

ОБЪЯВЛЕНІЯ

въ журналъ ‚АПОЛЛОНЪ',

въ газеты и журналы

всей Россіи

Принимаетъ

В. И. БАЛТИНЪ.

С.-Петербургъ, Невскій, 81. кв. 16. Тел. 556-92 и 178-69.

Золотая медаль на международной выставкѣ въ Парижѣ въ 1904 г. Сущ. съ 1885 г. **ГЕРМАНЪ БРАХМАНЪ** СТРОИТЕЛЬНАЯ мраморно-скульптурныя, художественно-лѣпныя мастерскія, спеціально вновь построенныя для выполненія крупныхъ работъ. МАГАЗИНЪ: Пантелеймонская ул., № 13. Телефонъ № 74-72.

Чертежи и смѣты по первому требованію. Готовые мраморные камины. Гранитные монументы.

Реставрированіе художественныхъ вещей изъ фарфора, мрамора и разныхъ мозаикъ и проч.

СОДЕРЖАНІЕ

стр.

П. Романовъ — „Эскизы genre'a и этюды А. Иванова въ Румянцевскомъ музеѣ". 5
Кн. С. Волконскій — Изъ книги: „Выразительный человѣкъ" — сценическое воспитаніе жеста (по „Дельсарту). 20
Я. Тугендхольдъ — „О портретѣ". 33

ХРОНИКА

Jean de Gourmont — „Письма о французской литературѣ". 53
П. Гумилевъ — „Письма о русской поэзіи". 60
„Художественныя вѣсти съ Запада" 62

Репродукціи на отдѣльныхъ листахъ:

цвѣтная (въ 3 краски) автотипія:

Александръ Ивановъ — Этюдъ головъ, къ „Явленію Христа народу".

фототипія:

Александръ Ивановъ — Vittoria Marini. Этюдъ масломъ.

автотипіи:

Александръ Ивановъ — Октябрьскій праздникъ въ Римѣ: 1) у Monte Testaccio (сепія), 2) у Ponte Molle (акв.), 3) сцена въ лоджіи (акв.); Этюды: Прибрежье; Torre del Greco близъ Помпеи: Оливы въ Альбано; Утро; Городъ; Этюдъ Velletri; Этюдъ женщины: Озеро Неми: Этюды нагого тѣла (3); Этюдъ скалы: Неоконченный этюдъ: На берегу Неаполитанскаго залива; Этюды головъ „Танцующаго Фавна" и „Кентавра"; Этюды „Раба" къ „Явленію Христа народу": „Орфей", эскизъ; „Сонъ Іакова", эскизъ.

Фронтисписъ — изъ „Театральнаго Альбома", Спб., 1842.

Концовки на стр. 19 изъ книги „Невскій Альманахъ" 1829 г. Спб., на стр. 52 — „Сѣверная Звѣзда", 1829 г. Спб.

Обложка и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.

Кн. Сергѣй Волконскій. — «Разговоры». Содержаніе: I. Разговоры?; II. Опредѣленія: III. Нева: IV. Пріемный день: V. Черноземъ: VI. Былое — Павловка: VII. Звѣзды: VIII. Былое — Фалль: IX. Сумасшедшій?: X. Вокругъ свѣта. XI. За рубежами: XII. Вечеръ мелопластики. — Ц. 1 р. 50 к.

Ж. Дюдине. — «Искусство и жестъ», пер. кн. Сергѣя Волконскаго. Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергѣй Волконскій. — «Художественные отклики». Съѣздъ художниковъ. Драматическія впечатлѣнія. Сценическая обстановка и человѣкъ. Музыка. Пластика. Что дальше? Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергѣй Волконскій. — «Ритмическая гимнастика». Ц. 40 к.

ГОТОВЯТСЯ КЪ ПЕЧАТИ СЛѢДУЮЩІЯ КНИГИ:

Бар. Н. Н. Врангель. — «Вѣнокъ мертвымъ» (сборникъ художественно-историческихъ статей). Вступленіе. — Романтизмъ въ живописи Александровской эпохи и война 1812 г. — Русская женщина въ искусствѣ. — Любовная лирика XVIII-го вѣка. — Помѣщичья Россія. — Иностранные художники въ Россіи (иллюстриров.). Ц. 3 р.

Сергѣй Маковскій — Страницы художественной критики, кн. III (иллюстриров.). Ц. 3 р.

Я. Тугендхольдъ. — «Проблемы и характеристики» (сборникъ художественно-критическихъ статей). — Часть первая. Эволюція жанра въ современной французской живописи. 1. Nu. 2. Nature morte. 3. Пейзажъ. 4. Портретъ. — Часть вторая 1. Оноре Домье. 2. Поль Гогенъ. 3. Дега и Тулузъ-Лотрекъ. 4. Родэнъ. 5. Примитивъ нашего времени (Руссо). 6. О футуризмѣ и кубистахъ. 7. Римская выставка (иллюстриров.). Ц. 2 р.

Максимиліанъ Волошинъ. — «Лики творчества». Книга первая. Франція. — Вилье де Лиль-Адамъ. Барбе д'Оревильи. Поль Клодель. Реми де Гурмонъ. Анри де Ренье. Аполлонъ и Мышь. Сезаннъ. Гогенъ и Ванъ-Гогъ. Французскій театръ. Демоны разрушенія и закона. Пророки и мстители.

Кн. Сергѣй Волконскій. — «Выразительный человѣкъ». сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту). съ многочисл. иллюстраціями.

Вяч. Г. Каратыгинъ. — Творчество Н. А. Римскаго-Корсакова.

Матеріалы къ исторіи вандализма въ Россіи. кн. I. подъ редакціей Сергѣя Маковскаго и бар. Н. Н. Врангеля. при участіи А. А. Ростиславова.

Подписчики журнала «Аполлонъ» пользуются скидкой 10%. Лица, выписывающія непосредственно изъ конторы издательства, за пересылку не платятъ. Книгопродавцамъ обычная уступка.

НЕВСКОЕ БЮРО ПЕРЕПИСКИ НА ПИШУЩИХЪ МАШИНАХЪ

А. И. ПЛАТОВА.

ПЕРЕПИСКА НА РУССКОМЪ И ИНОСТРАННЫХЪ ЯЗЫКАХЪ.

ПЕРЕВОДЫ.

ОБУЧЕНІЕ ПИСЬМУ НА ПИШУЩИХЪ МАШИНАХЪ.

БЫСТРОЕ ПЕЧАТАНІЕ ПОДЪ ДИКТОВКУ.

Работаютъ со своей машиной на дому и по требованію являются за работой на домъ.

Исполненіе скорое, аккуратное и **во всякое время.**

ЦѢНЫ ЗА ПЕРЕПИСКУ САМЫЯ МИНИМАЛЬНЫЯ.

Невскій пр., д. № 81, кв. № 8 (противъ Знаменской улицы).

Телефонъ № 128-97 и 556-92.

Оставшіеся въ небольшомъ количествѣ годовые экземпляры 1910—1911 г.г. безъ переплета — **15** руб.

Въ роскошныхъ переплетахъ — **18** руб.

Для подписчиковъ (по предъявленіи почт. банд.) — **10** руб., въ перепл. — **13** руб.

Выписыв. изъ редакціи: С.-Петербургъ. Разъѣзжая. 8.

ЗА ПЕРЕСЫЛКУ НЕ ПЛАТЯТЪ.

ЛИЦА, ЖЕЛАЮЩІЯ ПРІМѢНИТЬ ВЪ СИБИРИ

ТРУДЪ или ЗНАНІЯ

ОБРАЩАЙТЕСЬ ВЪ КОНТОРУ ГАЗЕТЫ

„СИБИРСКІЙ ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ ВѢСТНИКЪ".

При запросѣ необходимо указать свою профессію или спеціальность.

Иркутскъ. Почтамтская, № 14.