

Аполлон.1910

Журнал №4

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7
ББК 85
А76

А76 Аполлон.1910: Журнал №4 / – М.: Книга по Требованию, 2015. – 192 с.

ISBN 978-5-458-37066-0

Журнал "Аполлон" издавался с 1909 по 1917 в Санкт-Петербурге. Журнал публиковал материалы по истории классического и современного русского и зарубежного искусства, обзоры выставок, театральной и музыкальной жизни в России и других странах; освещал проблемы изучения и охраны памятников русского искусства. Позиции журнала определялись идеалистическими взглядами и изощрёнными вкусами литературно-художественной элиты, видевшей в революции угрозу культуре, иллюзиями о преображении мира искусством с его духовными ценностями и совершенством формы. "Аполлон" проявлял враждебное отношение и к передвижничеству, и к официально-государственному направлению. В журнале печатались сочинения И. Ф. Анненского, А. А. Блока, В. Я. Брюсова, В. И. Иванова, М. А. Кузмина, Н. С. Гумилёва, художественно-критические статьи В. А. Дмитриева, А. А. Ростиславова, Н. Н. Лунина, Я. А. Тугендхольда. В 1918 в связи с публикацией ряда антисоветских статей "Аполлон" был закрыт.

ISBN 978-5-458-37066-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2015
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2015

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

глаза, прекрасная маркиза, отъ любви меня заставляютъ'. Или: ,меня заставляютъ ваши глаза прекрасные умирать, прекрасная маркиза, отъ любви'.

Г-нъ Журденъ: Но какъ сказать лучше всего?

Уч. философіи: Такъ, какъ вы сказали раньше: ,Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза меня заставляютъ умирать отъ любви'. (д. II, сц. 6).

О да, г-нъ Журденъ, вы сказали очень хорошо, именно такъ, какъ нужно, хотя вы и увѣряете, что не учились!

Можетъ быть, техника прозаической рѣчи не такъ разработана, какъ теорія стиха и стихотворныхъ формъ, но то, что сдѣлано для прозы ораторской, т. е. произносимой передъ слушателями, всецѣло можетъ касаться и словъ, не предназначенныхъ для чтенія вслухъ. Тамъ мы учимся строенію періодовъ, кадансамъ, приступамъ, заключеніямъ и украшеніямъ посредствомъ риторическихъ фигуръ. Мы учимся, такъ сказать, кладкѣ камней въ томъ зданіи, зодчими котораго хотимъ быть; и намъ должно имѣть зоркій глазъ, вѣрную руку и ясное чувство планомѣрности, перспективы, стройности, чтобы достигнуть желаемого результата. Нужно, чтобы отъ невѣрно положеннаго свода не рухнула вся постройка, чтобы частности не затемняли цѣлаго, чтобы самый несимметричный и тревожащій замыселъ былъ достигнутъ сознательными и законмѣрными средствами. Это и будетъ тѣмъ искусствомъ, про которое говорилось: *ars longa, vita brevis*. Необходимо, кромѣ непосредственнаго таланта, знаніе своего матерьяла и формы, и соотвѣтствія между нею и содержаніемъ. Разсказъ, по своей формѣ, не проситъ и даже не особенно допускаетъ содержанія исключительно лирическаго, безъ того, чтобы что-нибудь разсказывалось (конечно, не разсказъ о чувствѣ, о впечатлѣніи). Тѣмъ болѣе требуетъ фабулистическаго элемента—романъ, при чемъ нельзя забывать, что колыбелью новеллы и романа были романскія страны, гдѣ болѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было, развитъ аполлоническій взглядъ на искусство: раздѣляющій, формирующій, точный и стройный. И образцы разсказа и романа, начиная съ Апулея, итальянскихъ и испанскихъ новеллистовъ—черезъ аббата Прево, Лесажа, Бальзака, Флобера, до Ан. Франса и, наконецъ, безподобнаго Анри де Ренье—нужно искать, конечно, въ латинскихъ земляхъ. Намъ особенно дорого имя послѣдняго изъ авторовъ, не только какъ наиболѣе современнаго, но и какъ безошибочнаго мастера стиля, который не дастъ повода бояться за него, что онъ крышу дома *empire* загромодитъ трубами или къ греческому портику пристроитъ готическую колокольню.

Наконецъ, мы произнесли то слово, которымъ въ настоящее время такъ злоупотребляютъ и въ инвективахъ и въ дионрамбахъ, — слово „стиль“. Стиль, стилизно, стилистъ, стилизаторъ — казалось бы такія ясныя, опредѣленныя понятія, но все же происходитъ какой-то подлогъ, дѣлающій путаницу. Когда французы называютъ Ан. Франса стилистомъ, какого не было еще со времени Вольтера, они, конечно, не имѣютъ въ виду исключительно его новеллы изъ итальянской исторіи: онъ во всемъ — прекрасный стилистъ, и въ статьяхъ, и въ современныхъ романахъ, и въ чемъ угодно. Это значитъ, что онъ сохраняетъ послѣднюю чистоту, логичность и духъ французскаго языка, дѣлая осторожныя завоеванія, не выходя изъ предѣловъ характера этого языка. И въ этомъ отношеніи Маллармэ, скажемъ, отношѣ не стилистъ. Сохранять чистоту языка не значитъ какъ-то лишать его плоти и крови, вылацивать, обращать въ консервное мясо, — нѣтъ, но не насиловать его и твердо блюсти его характеръ, его склонности и капризы. Грубо можно назвать это — грамматикой (не учебной, но опытной), или логикой родной рѣчи. Основываясь на этомъ знаніи или чутьѣ языка, возможны и завоеванія въ смыслѣ неологизмовъ и синтаксическихъ новшествъ. И съ этой точки зрѣнія мы несомнѣнно назовемъ стилистами и Островскаго, и Печерскаго, и особенно Лѣскова — эту сокровищницу русской рѣчи, которую нужно бы имѣть настольной книгой наравнѣ съ словаремъ Даля, — мы повременили бы, однако, называть Андрея Бѣлаго, З. Гиппиуса и А. Ремизова — стилистами.

Но какъ только мы возьмемъ изреченіе: „стиль — это человѣкъ“, мы готовы поставить этихъ авторовъ въ первую голову. Ясно, что здѣсь опредѣляется какое-то совсѣмъ другое понятіе, сравнительно недавнее, потому что, скажемъ, отличить по слогу новеллистовъ одного отъ другого довольно трудно. Очевидно, что дѣло идетъ объ индивидуальности языка, о томъ ароматѣ, о томъ „je ne sais quoi“, что должно быть присуще каждому даровитому писателю, что его отличаетъ отъ другого, какъ наружность, звукъ голоса и т. д. Но разъ это присуще всѣмъ (даровитымъ, достойнымъ), то нѣтъ надобности этого подчеркивать, выдѣлять, и мы отказываемся называть стилистомъ автора, развивающаго „свой“ стиль въ ущербъ чистотѣ языка, тѣмъ болѣе, что оба эти качества отлично уживаются вмѣстѣ, какъ видно изъ вышеприведенныхъ примѣровъ.

Третье понятіе о стилѣ, пустившее за послѣднее время особенно крѣпкіе корни именно у насъ въ Россіи, тѣсно связано со „стильностью“, „стилизаціей“, впрочемъ, о послѣднемъ словѣ мы поговоримъ особо.



Ж. С. О. М. О. В.
Ос. и б. я. н. н. п. Л. О. Ц. Ф. Л. У. П.

Намъ кажется, что въ этомъ случаѣ имѣется въ виду особое, специальное соотвѣтствіе языка съ данною формою произведенія въ ея историческомъ и эстетическомъ значеніи. Какъ въ форму терцинъ, сонета, рондо не укладывается любое содержаніе, и художественный тактъ подсказываетъ намъ для каждой мысли, cadaго чувства подходящую форму, такъ еще болѣе въ прозаическихъ произведеніяхъ о каждомъ предметѣ, о всякомъ времени, эпохѣ, слѣдуетъ говорить подходящимъ языкомъ. Такъ языкъ Пушкина, продолжая сохранять безупречную чистоту русской рѣчи, не теряя своего аромата, какъ то непримѣтно, но явственно мѣняется, смотря по тому, пишетъ ли поэтъ ‚Пиковую даму‘, ‚Сцены изъ рыцарскихъ временъ‘ или отрывокъ: ‚Цезарь путешествовалъ‘. То же мы можемъ сказать и про Лѣскова. Это качество драгоцѣнно и почти настоятельно необходимо художнику, не желающему ограничиться однимъ кругомъ, однимъ временемъ для своихъ изображеній.

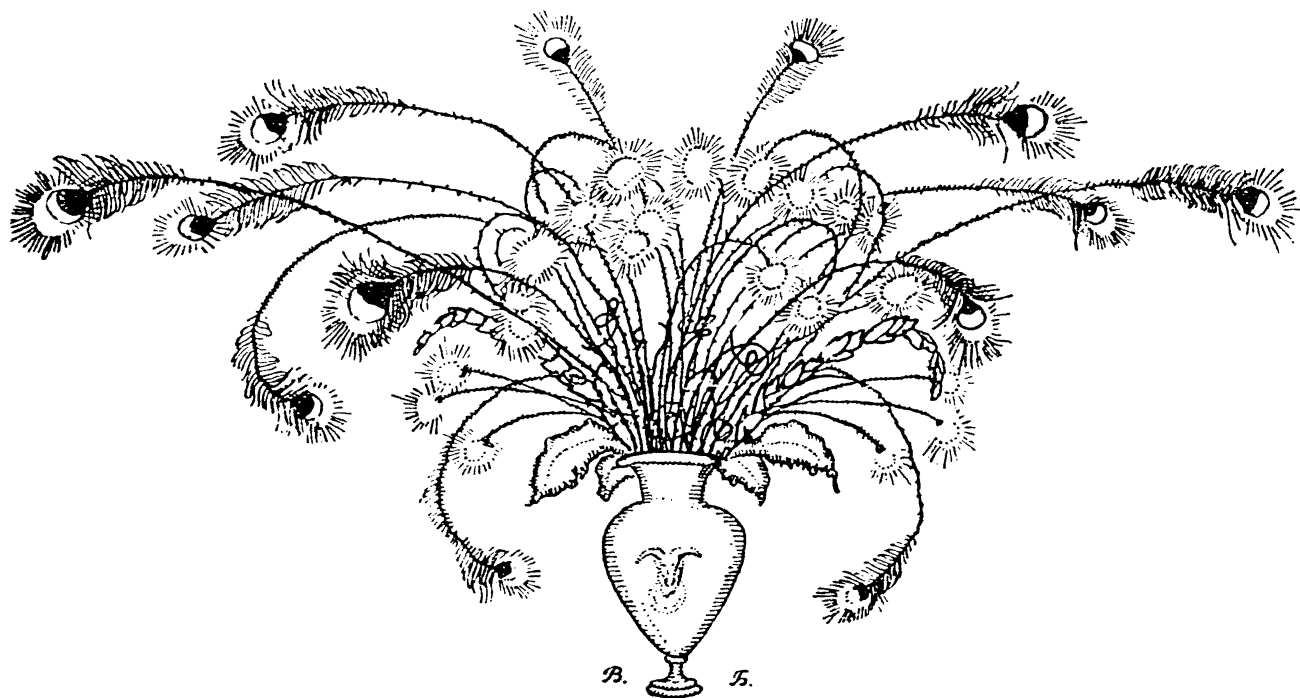
Этотъ неизбѣжный и законный пріемъ (въ связи съ историзмомъ) далъ поводъ близорукимъ людямъ смѣшивать его со стилизаціей. Стилизація это перенесеніе своего замысла въ извѣстную эпоху, и облеченіе его въ точную литературную форму даннаго времени. Такъ, къ стилизаціи мы отнесемъ ‚Contes drôlatiques‘ Бальзака, ‚Trois contes‘ Флобера (но не ‚Саламбо‘, не ‚Св. Антонія‘), ‚Le bon plaisir‘ Анри де Ренье, ‚Пѣснь торжествующей любви‘ Тургенева, легенды Лѣскова, ‚Огненнаго Ангела‘ В. Брюсова, но не рассказы С. Ауслендера, не ‚Лимонарь‘ Ремизова.

Дѣйствительно, эти послѣдніе авторы, желая пользоваться извѣстными эпохами и сообразуя свой языкъ съ этимъ желаніемъ, далеки отъ мысли брать готовыя формы, и только люди, никогда не имѣвшіе въ рукахъ старинныхъ новеллъ или подлинныхъ апокрифовъ, могутъ считать эти книги полною стилизаціею. Послѣднюю можно было бы почестъ за художественную поддѣлку, эстетическую игру, *tour de force*, если бы помимо воли современные авторы не вкладывали всей своей любви къ старинѣ и своей индивидуальности въ эти формы, которыя они не случайно признали самыми подходящими для своихъ замысловъ; особенно очевидно это въ ‚Огненномъ Ангелѣ‘, гдѣ совершенно Брюсовскія коллизіи героевъ, Брюсовскій (и непогрѣшимо русскій) языкъ сочетаются такъ удивительно съ точной и подлинной формой нѣмецкаго автобіографическаго разсказа XVII вѣка.

Подводя итоги всему сказанному, если бы я могъ кому-нибудь дать наставленіе, я бы сказалъ такъ: ‚Другъ мой, имѣя талантъ, то есть—умѣнье по своему, по новому видѣть міръ, память художника, способность отличать нуж-

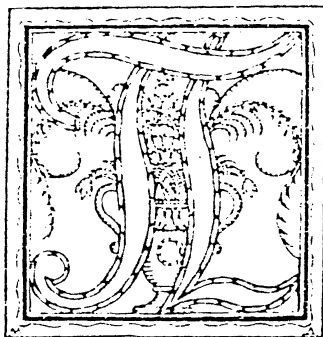
ное отъ случайнаго, правдоподобную выдумку, — пишите логично, соблюдая чистоту народной рѣчи, имѣя свой слогъ, ясно чувствуйте соотвѣтствіе данной формы съ извѣстнымъ содержаніемъ и приличествующимъ ей языкомъ, будьте искуснымъ зодчимъ какъ въ мелочахъ, такъ и въ цѣломъ, будьте понятны въ вашихъ выраженіяхъ'. Любимому же другу на ухо сказать бы: 'Если вы совѣстливый художникъ, молитесь, чтобы вашъ хаосъ (если вы хаотичны) просвѣтился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: въ разсказѣ пусть разсказывается, въ драмѣ пусть дѣйствуютъ, лирику сохраните для стиховъ, любите слово, какъ Флоберъ, будьте экономны въ средствахъ и скупы въ словахъ, точны и подлинны,—и вы найдете секретъ дивной вещи—прекрасной ясности'—которую назвалъ бы я 'кларизмомъ'.

Но 'путь искусства дологъ, а жизнь коротка', и всѣ эти наставленія не суть ли только благія пожеланія самому себѣ?



ПЕЙЗАЖЪ ВЪ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

1900—1910 гг.



осѣтитель русскихъ художественныхъ выставокъ за послѣднія десять лѣтъ могъ бы придти къ заключенію, что въ современной русской живописи преобладаетъ пейзажъ. Если судить по количественному соотношенію темъ, то можетъ казаться, что послѣ жанровой и бытовой стадіи наше искусство проходитъ стадію пейзажную. Но художественная исторія не опредѣляется склонностями массы, и искусство движется не по тому пути, который указываетъ равнодѣйствующая всѣхъ малыхъ силъ. Судьба искусства—судьба немногихъ избранниковъ, и его путь—путь нѣсколькихъ наиболее одаренныхъ индивидуальностей. Въ нихъ воплощается смыслъ эпохи, все же остальное проходитъ безслѣдно. И въ данномъ случаѣ, беря для примѣра Врубеля, Сомова, Борисова-Мусатова, мы видимъ крупнѣйшихъ изъ современныхъ русскихъ художниковъ, для которыхъ пейзажъ не существуетъ, какъ особое и самостоятельное искусство. Среди другихъ вполне опредѣлившихся мастеровъ также не было за это время ни одного, который отдалъ бы пейзажной живописи всѣ свои силы. Но разъ такъ, то сколько бы плохихъ, посредственныхъ или недурныхъ пейзажей ни выставлялось на ежегодныхъ выставкахъ, все равно, настоящей пейзажной живописи у насъ нѣтъ и до тѣхъ поръ не будетъ, пока не явится новый и, разумѣется, совершенно непохожій на прежняго Левитанъ.

Левитанъ, умершій въ 1900 году, былъ послѣднимъ мастеромъ русскаго пейзажа. Пейзажная живопись, въ томъ видѣ, въ какомъ она наиболѣе извѣстна и распространена теперь, идетъ отъ него. Есть, однако, непреложныя данныя, указывающія, что это искусство уже прошлое. Все то, въ чемъ можно видѣть предвѣстія новой эпохи пейзажа, возникло за эти десять лѣтъ внѣ Левитановскаго пейзажа. И, напротивъ, 'школа Левитана' чрезвычайно быстро склонилась къ упадку. Пейзажисты, считающіе себя наслѣдниками этого прекраснаго художника, представляютъ примѣръ типичныхъ эпигоновъ. Они-то

какъ разъ и заполняютъ своими холстами современныя выставки. Последнее десятилѣтіе раскрываетъ два любопытныхъ параллельныхъ процесса,—замѣчаются новыя возможности пейзажной живописи, о которыхъ рѣчь впереди, и въ то же время происходитъ полное разложене такъ называемаго Левитановскаго пейзажа. Чтобы понять причины этого разложенія, нѣтъ надобности обращаться къ нынѣшнимъ упадочнымъ отраженіямъ того искусства, которое связано съ именемъ Левитана. Судьба этого искусства предсказана въ произведеніяхъ самого Левитана.

Пейзажъ Левитана занимаетъ въ Россіи положеніе отчасти сходное съ пейзажемъ Коро и Руссо во Франціи. Это, прежде всего, утвержденіе національнаго пейзажа. Левитанъ націоналенъ, какъ рѣдко какой другой художникъ, и его искусство не существуетъ внѣ подмосковной или приволжской природы. Но Левитанъ не былъ одинокъ въ своихъ поискахъ національнаго пейзажа. Лучшее, что было въ живописи передвижниковъ, это нѣкое національное чувство, которое только въ большинствѣ случаевъ, но не всегда, бывало заслонено анекдотическими и правоучительными сценками. Въ иной обстановкѣ 'дѣйствія' или въ иныхъ робко и плохо написанныхъ пейзажахъ 60-хъ и 70-хъ годовъ мелькаетъ то же чувство родины, что и въ пейзажахъ Левитана. Оно есть у Перова и Саврасова, въ 'Посѣвѣ' В. Орловскаго, въ картинахъ Клодта, въ аквареляхъ Петра Соколова. Оно есть и у старшихъ современниковъ Левитана: у Полѣнова въ этюдахъ Оки подъ Таруссой, у А. Васнецова въ его 'Родинѣ' и у Остроухова въ отличной картинѣ 'Сиверко'. Всѣ эти художники тѣсно связаны съ передвижнической полосой русской живописи, и точно также съ нею связанъ Левитанъ. Когда то могло казаться, что его отдѣляютъ отъ передвижниковъ импрессионистическіе приемы 'Марта' и 'Золотой Осени'. Но съ тѣхъ поръ не мало передвижниковъ перешло на импрессионистическую технику, оставаясь вмѣстѣ съ тѣмъ типичными передвижниками. Импрессионизмъ Левитана былъ обусловленъ случайными вліяніями того времени, — экспериментаторскаго жара и холодноватой аналитической наблюдательности въ немъ не было никогда. И пейзажи, написанные имъ этой манерой, не принадлежатъ къ числу лучшихъ наиболѣе и характерныхъ.

Левитана часто называютъ лирикомъ. Но вѣдь, пожалуй, черты лиризма найдутся у многихъ передвижниковъ. Тамъ, гдѣ въ ихъ живописи есть хоть малое дыханіе искусства, тамъ непремѣнно чувствуется нѣкая исповѣдь сердца. Она сродни тому пѣсенному складу, какимъ проникнуты пейзажи Левитана. Въ нихъ всегда есть что-то очень человѣческое, говорящее изъ устъ въ

уста. Отсюда ихъ популярность и понятность,—неожиданная понятность въ мало доступномъ и по существу аристократичномъ искусствѣ пейзажа. Въ лирическихъ разсказахъ и пѣсняхъ Левитана есть живой человѣческій интересъ, настолько живой и близкій, что это почти интересъ быта, обстановки какихъ-то извѣстныхъ намъ происшествій. Все это наше, слишкомъ наше,—природа для человѣка, но не для человѣка вообще, а для насъ, нашихъ сосѣдей, знакомыхъ крестьянъ. Въ пейзажахъ Левитана почти никогда нѣтъ фигуръ. Но странно!—Это нисколько не освобождаетъ ихъ отъ человѣческихъ мыслей и чувствъ. И невольно приходитъ мысль, что если бы въ нихъ были фигуры, то это были бы фигуры, взятые изъ передвижнической живописи. Не въ томъ, конечно, дѣло, что на Левитановское поле вотъ-вотъ выйдетъ деревенская баба... Крестьянокъ, коровъ и мало-ли еще что писалъ Коро, но въ пейзажахъ Коро совершенно такъ же, какъ крестьянки собираютъ хворостъ, нимфы пляшутъ на лѣсной опушкѣ. Въ какомъ изъ пейзажей Левитана возможны нимфы? Вотъ вопросъ, развѣрзающій пропасть, которая отдѣляетъ живопись Левитана отъ классической пейзажной живописи.

Пейзажи Левитана связаны какимъ то образомъ съ опредѣленной полосой русской жизни. Ихъ темы, ихъ краски, самый ихъ воздухъ выражаютъ напѣвы знакомаго и родного быта. Они вызываютъ въ насъ тысячи воспоминаній о мѣстахъ, о людяхъ, о событіяхъ нашей жизни. Среди этихъ полей, лѣсовъ, тихихъ рѣкъ и лѣтнихъ закатовъ слагалась жизненная исторія каждого изъ насъ. Въ нихъ нѣтъ никакого умышленнаго разсказа, но вмѣстѣ съ тѣмъ какъ многое въ нихъ разсказано! Въ нихъ вѣчно слышится исповѣдь природѣ,—укоренившаяся 'привычка' русской литературы со временъ 'Записокъ Охотника'. И за этимъ человѣческимъ голосомъ пейзажей Левитана, на который такъ охотно откликается наше сердце, мы не слышимъ голоса самой природы! Мы забываемъ даже, что у природы есть своя жизнь, свои трагедіи, свои игры, свои пѣсни. Мы слишкомъ многое видимъ сквозь Левитана, его живопись слишкомъ мало удерживаетъ нашъ взглядъ. Мы слишкомъ мало созерцаемъ, ибо чистое и отвлеченное созерцаніе было незнакомо Левитану. Ему была неизвѣстна та созерцательная глубина, которая ведетъ къ пониманію міоѣ.

Нуженъ былъ геній Врубеля, чтобы воскресить миѣ въ русской природѣ. 'Ночное' и 'Пань' были созданы имъ въ минуту чудеснаго прозрѣнія. Эти двѣ картины, точно вспышка молніи, освѣтили старый историческій путь, ведущій къ классическому пейзажу, душой котораго былъ миѣ,—къ искусству Пуссэна и Клода Лорэна, Тёрнера и Коро.

Классическій пейзажъ населенъ нимфами и фантастическими существами, мыслями и чувствами самой природы. Пейзажи Левитана населены только человѣческими мыслями и чувствами. Иногда въ этомъ циклѣ прекрасныхъ и благородныхъ чувствъ не хватаетъ простого чувства красоты. Левитанъ не былъ такъ ,пропитанъ' чувствомъ красоты, какъ былъ Коро. Его внутреннему складу не доставало незамѣнимой ,артистичности', которая вообще представляетъ собою такой рѣдкій даръ среди русскихъ художниковъ. Про него нельзя сказать, какъ про Коро, что красивъ каждый дюймъ его картины. Воспитавшійся въ эпоху нелѣпаго страха передъ искусственностью, Левитанъ чуждался композицій. Въмѣсто того, чтобы строить, онъ выбиралъ. Онъ выбиралъ свои мотивы тонко, душевно. Въ каждомъ этюдѣ звучитъ лирическая повѣсть его прекрасно чувствовавшей души. Но какъ разъ оттого, что Левитанъ такъ полно высказывался въ каждомъ этюдѣ,—нужны ли были ему картины? И была ли картина для него тѣмъ, чѣмъ она должна быть для пейзажиста—праздникомъ, ради котораго стоитъ жить? Такъ, картина Клода или Коро—это гимнъ міру, въ которомъ исчезаютъ безслѣдно всѣ ,свои', человѣческія, мысли и чувства, оставляя мѣсто для ничѣмъ не нарушеннаго созерцанія.

Теперь нетрудно будетъ въ нѣсколькихъ словахъ очертить судьбу левитановскаго искусства въ рукахъ художниковъ, считающихъ себя его послѣдователями. ,Уголковый' пейзажъ наводнилъ всѣ выставки и очень скоро заставилъ пожалѣть даже о тѣхъ наивныхъ ,общихъ видахъ', которымъ когда-то учили въ академіяхъ. Преобладаніе лиризма надъ живописнымъ содержаніемъ привело къ ужасающей банальности пейзажа ,настроеній'. Лучшіе элементы ищутъ спасенія въ техническихъ опытахъ или вовсе ушли отъ такого пейзажа. Всякое пониманіе композицій окончательно утрачено. Внимательный и любовный у Левитана выборъ мотива смѣнился изображеніемъ на полотнѣ перваго попавшагося ,куска' природы, безъ разбора, безъ смысла, безъ всякой художественной задачи. Исчезло малѣйшее представленіе о красотѣ, взамѣнъ котораго явилось нелѣпое понятіе ,правдивости'. Никому даже въ голову не приходитъ мысль о картинахъ, и выставки заполняются этюдами, выражающими крайнюю степень беспомощности и растерянности передъ природой. Художники, именующіе себя наслѣдниками Левитана, низвели прекрасное и обаятельное искусство интимнаго пейзажа на степень магазиннаго товара и вздорной забавы. Нѣтъ такой бездарности, такого любителя, который не писалъ бы ,уголковъ' своего двора, своего сада, который не клалъ бы синихъ тѣней на снѣгъ, не изображалъ бы осени и заката и не подписывалъ бы своихъ этюдовъ: