

701
A-76



5905 БИБЛИОТЕКА
ЦЕНТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА
ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ
РУКОВОДЯЩИХ РАБОТНИКОВ



Г. К. ЛУКОМСКИЙ. КОЛОКОЛЬНЯ СОФІЙСЬКОГО СОБОРА.
G. LOUKOMSKY. CLOCHER DE SV. SOPHIE A KIEV.
Виставка „Миръ Искусства“.

УКРАИНСКІЙ БАРОККО

Георгій Лукомскій



се великолѣпіе малороссійской культуры домонгольскаго періода, свідѣтельствующее о высокомъ въ то время развитіи вкуса на Руси, исчезаетъ въ мрачный вѣкъ татарщины. Дикія орды проносятся какъ ураганъ, уничтожаютъ, сжигаютъ и увозятъ съ собой то, что пощадило пламя. Исчезаетъ блескъ цивилизаціи великокняжескаго періода. Каменные храмы, полные мозаикъ, колоннъ, мраморовъ, рушатся, никѣмъ не оберегаемые. Послѣдующія поколѣнія помогаютъ времени разрушить старые памятники. И теперь многіе нѣкогда цвѣтушіе города представляютъ громадныя забытыя кладбища...

Только въ XVII столѣтіи нарождается поколѣніе съ новыми вкусами къ зодчеству. Кіевскій митрополитъ Петръ Могила — первый взялся за реставрацію и ремонтірованіе церквей Малороссіи. Въ его время неумѣлою поправкою было испорчено много древнихъ формъ; ни одинъ изъ старѣйшихъ храмовъ Чернигова и Кіева не остался безъ поправокъ, пристроекъ, причемъ эти пристройки давали сооруженіямъ видъ, примѣненный ко вкусамъ времени. Такимъ путемъ созданъ былъ и своеобразный стиль, явившійся результатомъ смѣшенія древняго русскаго зодчества, германской и польской архитектуры и мѣстныхъ конструктивныхъ особенностей, вытекавшихъ, главнымъ образомъ, изъ формъ первообразнаго деревяннаго церковнаго зодчества. Деревянные украинскіе храмы, рассматриваемые какъ памятники, родственные деревяннымъ церквямъ домонгольскаго періода, трехкупольные, пятикупольные, многогранные, крестообразные и круглые, возникли, слѣдовательно, подъ вліяніемъ Византіи. Это южно-русское деревянное зодчество заключало въ себѣ такъ много національной устойчивости, что удержалось до XVIII в. и оказало вліяніе даже на каменную архитектуру, давъ во второй половинѣ XVII в. замѣчательный расцвѣтъ кирпичнаго зодчества въ Малороссіи.

Кирпичная кладка примѣнялась къ старозавѣтнымъ деревяннымъ формамъ (Прилуки), и формы, свойственныя деревянному украинскому зодчеству, становятся настолько излюбленными, что ихъ придаютъ, при реставраціяхъ, даже стариннымъ храмамъ домонгольской эпохи.

Многія спеціальныя названія указываютъ на большую выработанность и давность деревяннаго зодчества; такія церкви восходятъ до XIII столѣтія и сливаются съ лѣтописными извѣстіями.

Но до сихъ поръ еще не окончательно установлено — происходятъ ли выступающія части церквей — многоугольныя и круглыя — изъ архитектуры восточной (изъ

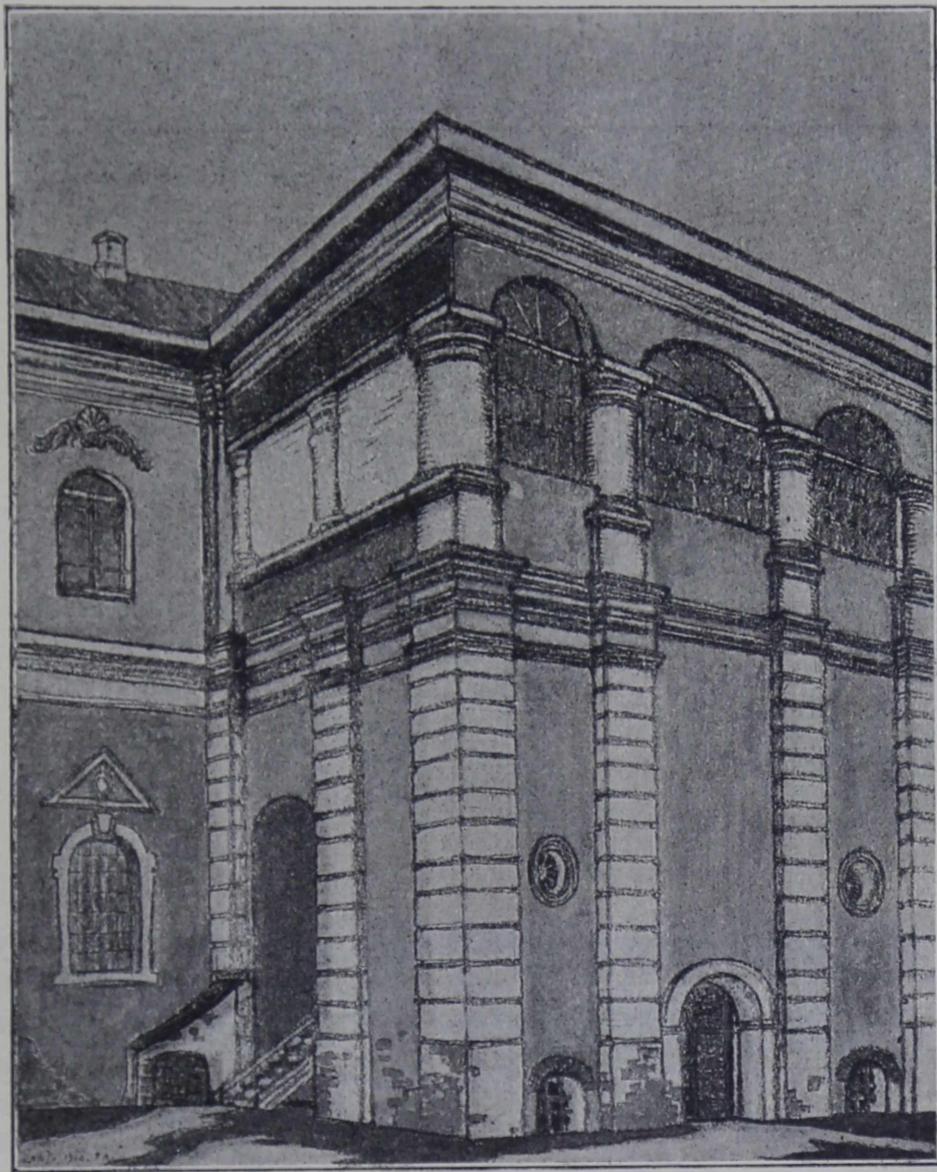
основъ ,трехлистной⁴ и ,четырехлистной⁴) или изъ западной архитектуры, какъ показываютъ изслѣдованія нѣкоторыхъ ученыхъ. Извѣстно только, что подобныя типы, составляющіе характерную черту многихъ храмовъ, особенно временъ Мазепы, были распространены и на Западѣ и относятся къ первымъ вѣкамъ христіанства. Примѣры: Cellae cimenteriales въ Римѣ и соборъ Пресв. Богородицы въ Кельнѣ. Таковы общіе выводы XIV Археологическаго съѣзда въ Черниговѣ, касающіеся исторіи вліяній на сформированіе украинскаго зодчества и опредѣляющіе его главные признаки.



Г. К. Лукоцкий.—Козелець. Церковь Преображенія.

Въ этомъ смѣшанномъ стилѣ, кромѣ собственно украинскаго барокко, надо различать: ,Мазепинскій⁴ барокко — съ преобладаніемъ германскаго вліянія въ деталяхъ, но напоминающій разработкой плана западную базилику, отличающійся отъ нихъ купольнымъ покрытіемъ, и ,Нарышкинскій⁴ барокко (времени Петра и Іоанна Алексѣевича), сходный съ памятниками зодчества этого періода въ Московской области, откуда часто были выписываемы мастера, — но съ типичною обработкою оконъ, фронтоновъ и нѣкоторыхъ украшеній. Позднѣе, при Аннѣ Іоанновнѣ и Елисаветѣ Петровнѣ, явился изъ Петербурга еще одинъ видъ барокко — ,Стиль Растрелли⁴ и его школы (особенно князя Ухтомскаго). Этотъ стиль выразился

въ рядѣ построекъ съ гибкими линиями, богатѣйшими украшеніями, со стройными пилястрами, мелкой рустовкой и пышными фронтонами (Соборы въ Козельцѣ, Брянскѣ и др.).



Г. К. Лукомскій. — Козелецъ. Домъ б. Магистрата.

Съ благоговѣніемъ приближаешься къ Софійскому собору въ Кіевѣ. Торопишься пройти подъ темными сводами колокольни, чтобы скорѣе увидѣть старыя стѣны

святыни, чтобы восхищенно всматриваться въ ихъ мерцающія мозаики, въ тусклые иконные лики съ печальными глазами, или разглядывать потѣшныя фрески на лѣстницѣ... И проходишь, не замѣчая, красивѣйшую постройку, находящуюся по дорогѣ къ собору — колокольню... Огромная широкая башня, съ толстыми стѣнами; два куба, одинъ на другомъ, восьмиугольная призма на нихъ и еще призма, надстроенная позднѣе, съ аляповатымъ золотымъ куполомъ, — такова сампанілла древняго собора, построенная въ 1735 — 45 г.г. при



Г. Б. Лукожскій. — Кіевъ. Михайловскій Златоверхій Монастырь. Монастырскія кельи.

епископѣ Рафаилѣ Заборовскомъ. Надо всмотрѣться въ эту неуклюжую массу, подойти къ ней вплотную: тогда нельзя оторвать глазъ отъ этого міра зачарованныхъ удивительной, сказочной фантазіей скульптурныхъ украшеній колокольни. Здѣсь полное отсутствіе общаго архитектурнаго замысла, при одной лишь ‚декоративности‘, даетъ блестящій примѣръ того, что зодчество — въ ‚постройкѣ украшенія‘, а не въ ‚украшеніи постройки‘. Въ этомъ расписномъ пряникѣ — зодчества нѣтъ; это скорѣе что то декоративное: ларецъ, рѣзная рама, но увеличенная до грандіозныхъ размѣровъ. Самая масса башни, ея тѣло — только поводъ къ созданію подлинно художественному, а для полученія этого послѣдняго важно лишь одно — вдохновеніе, руководившее мастерами... Налѣпленные или намазанные украшения Софійской колокольни даютъ впечатлѣніе бѣлой росписи на фонѣ чрезвычайно богатыхъ и пріятныхъ зеленоватыхъ оттѣнковъ. Какая

нѣжная изысканность декоративнаго чувства! Кажется, точно бѣлое, ажурное кружево положено на матерію фисташковаго цвѣта... Пилястры, фронтоны — прямые, изогнутые, пересѣкающіеся, наличники затѣйливые, сѣни съ драпировками, ним-

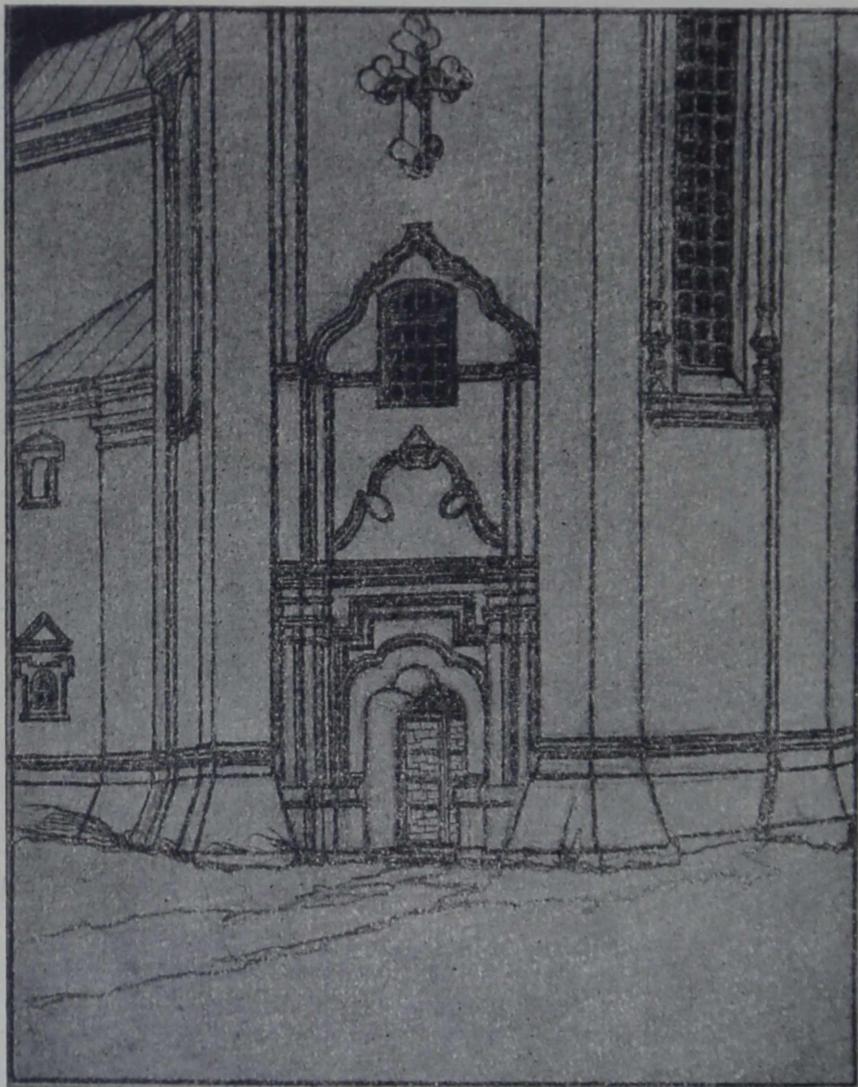


Г. К. Лукомскій. — Кіевъ. Церковь б. Кирилловскаго монастыря.

бами и гирляндами, овальныя окна, длинныя колонки съ капителями въ видѣ птицъ — щедро разсыпаны по дымчато-зеленому полю, и золотые орлы, чудеснаго рисунка, сторожатъ весь этотъ міръ фантастики, равную которой въ Россіи

можно найти только въ XIII вѣкѣ, на стѣнахъ Георгіевскаго собора, въ Юрьевѣ Польскомъ.

На другой сторонѣ площади — тоже зеленый храмъ: Михайловскій монастырь. Сплошь — зеленый (перекрашенъ недавно, по случаю 700-лѣтія монастыря, —

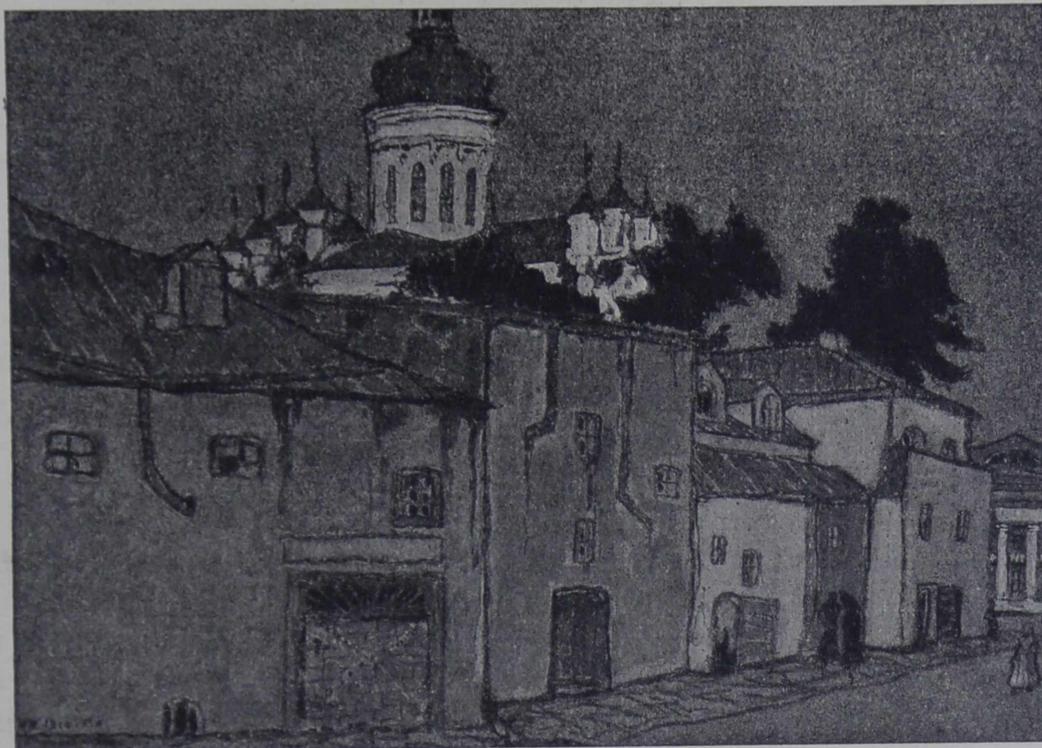


Г. К. Лукомскій. — Черниговъ. Деталь церкви Екатерино-Покровской.

прежде онъ былъ бѣлый). Купола его сложной формы, занесенной съ Запада, черезъ Польшу, и очень своеобразной обработки. Эти, какъ бы вытѣпленные сильною талантливою рукою, ярко-бронзовые круглые купола съ продолговатыми, остроко-нечными верхами, ярко выдѣляются на темно зеленой массѣ „Златоверхаго“ собора; они свѣтятся гранями и крестами съ круглыми сіяніями, узкія, длинныя окна на купольныхъ барабанахъ грозно выглядываютъ изъ за высокихъ крышъ. Какъ бо-

гата корона тимпана съ пирамидальными вышками, приплюснутыми волютами и пилястрами, между которыми горят алая фрески! Но самую любопытную частью собора являются нигдѣ не виданные контрфорсы съ парюю коринѣскихъ колоннъ, словно стражи въ остроконечныхъ металлическихъ шапкахъ, стоящіе стройными рядами по обѣ стороны.

Еще пышнѣе фронтонъ собора Братскаго монастыря на Подолѣ, съ отчетливыми слѣдами работы западно-европейскихъ и польскихъ мастеровъ. Чувствуется почти католическое выраженіе и въ общемъ силуэтѣ фронтона Кирилловской



Г. К. Лукомскій. — Черниговъ. Старые дома около церкви Параскевы.

церкви, и въ лѣпныхъ украшеніяхъ порталовъ съ неизмѣнными амурами, сплетеніями фруктовъ и цвѣтовъ. Не менѣе причудливо-красивы порталъ и боковые входы Николаевскаго военнаго собора, Братскаго монастыря, колокольни Кирилловской церкви и Преображенской церкви на Подолѣ.

Время ‚Нарышкинскаго стиля‘ — церковей Москвы — съ темно-синими куполами, блѣдно-голубыми стѣнами и бѣлыми украшеніями, церковей Поволжья (Нижній-Новгородъ, Свіяжскъ) — съ своеобразными, вѣчающими, треугольными кокошниками и ажурными деталями, — въ малороссійскомъ зодчествѣ создало архитектуру нѣсколько иного выраженія. Необычайно удлинены были всѣ пропорціи, особенно — оконъ съ ихъ наличниками.

Почти жуткое впечатлѣніе производятъ разграфленные на мелкіе квадратики окна Екатерино-Покровской церкви (1715) въ Черниговѣ (извѣстной болѣе своими чудесными Царскими вратами), прорѣзанные, какъ крупный орнаментъ, кресты, изломанные фронтоны. И до чего красивы темные, сѣро-зеленые, измятые временемъ, какъ рукой искуснаго художника, купола! Схожія церкви мы знаемъ еще въ Стародубѣ, Новгородѣ-Сѣверскѣ (очень интересный Успенскій соборъ, времени Петра I-го), въ Переяславлѣ Полтавскомъ и др. городахъ. Многія другія церкви Черниговской и Полтавской губерній: Введенская церковь (1700) въ Троицкомъ монастырѣ, Соборъ Батуринаго монастыря, колокольня Новгородсѣверскаго монастыря (1660) въ обработкѣ своихъ частей очень близко подходятъ къ ‚Нарышкинскому‘ стилю, детали котораго общи какъ для юга, такъ и для сѣвера Россіи.

Къ храмамъ прежде описаннаго характера относится и церковь Параскевы Пятницы, долгое время лежавшая въ развалинахъ, теперь украшенная богатымъ тимпаномъ. Въ одно живописное цѣлое сочетаются съ этими постройками — развѣсистыя деревья, окружающія церковь, прежнія помѣщенія дѣвичьяго монастыря, рыбный базаръ на площади, сѣрыя крыши ларей, бѣлыя одежды и ярко-красныя платки крестьянокъ, блестящія звѣзды-кресты... и позади храма въ переулкахъ, старенькіе домики, съ желѣзными дверями и подслѣповатыми окнами... Въ Малороссіи, переходившей изъ однихъ рукъ въ другія, подпадавшей подъ вліяніе разныхъ культуръ и народовъ, не рѣдко бывали случаи передѣлки церквей въ костелы и костеловъ въ церкви. Церковь Преображенія въ Козельцѣ, бывшая долгое время католическимъ монастыремъ, по близости отъ извѣстнаго собора, построеннаго Растрелли (въ 1752 — 1763 годахъ) и дома бывшаго Магистрата (въ стилѣ ‚Мазепинскаго‘ барокко), претерпѣла не мало передѣлокъ отъ такихъ приспособленій. Овальная въ планѣ церковь сохраняется нерушимо до сихъ поръ. Богато украшеніе входной двери, передъ которой имѣется типичный, особенно для формъ деревяннаго зодчества XVII — XVIII вѣковъ въ Малороссіи, длинный портикъ на 3 парахъ тоненькихъ колоннъ. Такіе же типичные входы съ трехъ сторонъ церкви мы видимъ въ церкви Николая Загребельнаго и во многихъ другихъ.

Многообразіе Малороссійскаго барокко не ограничивается указанными типами. Примѣры подражаній и совершенно переработанныхъ формъ Андреевской церкви — многочисленны на Подолѣ и очень любопытны деталями. По мнѣнію покойнаго профессора Н. В. Султанова, многія Кіевскія церкви въ XVII в. подвергались облицовкѣ въ ‚Польскомъ, іезуитскомъ‘ стилѣ. Съ другой стороны, сюда же должны быть отнесены: великолѣпныя колокольни Троицкаго монастыря въ Черниговѣ, Кіево-Печерской лавры, Козелецкаго собора, нѣкоторыя гражданскія постройки, какъ напримѣръ, длинный домъ близъ Николаевскаго военнаго собора въ Кіевѣ. Здѣсь видны слѣды вліянія италіанскаго ренессанса, выражающагося въ многоугольныхъ розеткахъ и нѣкоторыхъ орнаментахъ.



Г. К. Лукомский. Черниговъ. Екатерино-Покровская
церковь (рисунокъ).

G. Loukomsky. Tschernigow. Eglise Jekaterino-Pokrowskaïa
(dessin).

Выставка 'Миръ Искусства'.



Г. К. Лукомскій. Смоленскія стѣны (рисунокъ).

Выставка „Миръ Искусства“.

G. Loukomsky. Smolensk. Murs d'enceinte (dessin).



Г. К. Лукомскій. Черниговъ. Церковь Параскевы
Пятницы (рисунокъ).

Выставка „Миръ Искусства“.

G. Loukomsky. Tschernigow. Eglise de
S-te Parascève (dessin).



Г. К. Лукомский. Киев. Купола Михайловскаго
Златоверхаго Монастыря (акварель).

G. Loukomsky. Kiew. S-t Michel aux
coupoles d'or (aquarelle).

Выставка „Миръ Искусства“.

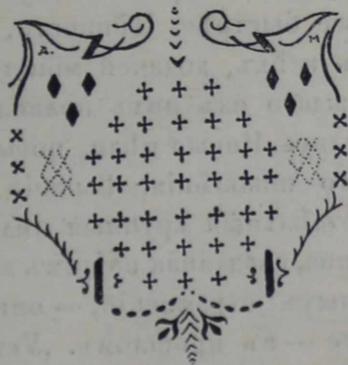
Домъ Мазепы въ Черниговѣ, съ сочными кронштейнами и подоконниками Нарышкинскаго типа украсенъ деталями свойственными германскому ренессансу (пирамидальные пилястры). — Наконецъ, уже совершенно католическаго образованія — церковныя постройки Почаевской лавры и особенно зданія города Кременца, Волынской губерніи.

Въ условіяхъ почти дикихъ, въ обладаніи недостойныхъ потомковъ и часто въ плѣну у владѣтелей, совершенно невѣжественныхъ, находятся теперь памятники архитектурной старины. На фонѣ золотистыхъ полей ржи съ хуторами, стройныхъ тополей да бѣлыхъ хатъ, на фонѣ прохладныхъ старинныхъ садовъ, убогаго еврейскаго мѣстечка или современнаго желто-кирпичнаго трамвайнаго и шумнаго Кіева — выдвигаются иглистые силуэты церквей и мерцающіе червоннымъ золотомъ многогранные купола.

Но увидавъ-ли въ городѣ, съ поросшими травой улицами, съ длинными сѣрыми заборами, сѣдые старыя стѣны церковки; любясь ли застѣнчиво выглядывающими изъ яркой зелени березовыхъ рощъ бѣлыми монастырскими стѣнами, сонно отдающими свои отраженія поросшимъ тиной прудамъ — всегда думаешь: бѣдные памятники русской старины, голоса ваши не потеряются въ необъятныхъ странствахъ Россіи!

Придутъ — кромѣ ученыхъ изслѣдователей съ холодными сердцами и высохшей душой — иные люди и расскажутъ они всѣмъ о вашей очаровательной, скромной, по подлинной художественности; и придетъ время — будутъ васъ много бережить охранять, будутъ любить.

Понемногу наступаетъ такое время.



ВЫСТАВКА ‚МІРЪ ИСКУССТВА‘

СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ



ту выставку хотѣлось бы назвать — возрожденнымъ ‚Міромъ Искусства‘... на развалинахъ распавшагося ‚Союза русскихъ художниковъ‘. Но сказать этого нельзя. Правда, учредители новаго товарищества подѣ старымъ девизомъ — тѣ же бывшіе участники выставокъ, что съ такимъ исключительнымъ умѣніемъ и вкусомъ устраивалъ С. П. Дягилевъ; правда и то, что нынѣшній ‚Союзъ‘, безъ поддержки петербургскихъ членовъ (къ которымъ примкнули и лучшіе ‚москвичи‘) — только жалкая тѣнь прежняго ‚Союза‘, — все же какъ-то не выговаривается слово ‚возрожденіе‘, послѣ осмотра выставки въ Первомъ Кадетскомъ Корпусѣ, несмотря на картины многихъ любимыхъ мастеровъ и несмотря на все наше признаніе ихъ, какъ наиболѣе культурныхъ выразителей того теченія русской живописи, которое пришло, въ концѣ прошлаго вѣка, на смѣну доморощенной рутинѣ передвижниковъ и академистовъ.

Два обстоятельства, мнѣ кажется, объясняютъ, почему новымъ выставкамъ ‚Міра Искусства‘ не суждено руководящее вліяніе прежнихъ. Во-первыхъ, обстоятельство внутренняго, психологическаго порядка, которое я бы назвалъ — усталостью групповаго воодушевленія...

Въ теченіе многихъ лѣтъ художниковъ ‚Міра Искусства‘ связывали, съ одной стороны, общія боевыя задачи, увлеченіе первыми побѣдами новаторства, съ другой — влюбленность въ наслѣдіе старыхъ изысканныхъ эпохъ, вдумчивое любованіе ‚стилемъ‘. Много лѣтъ эти художники, независимо отъ своихъ личныхъ творческихъ достиженій, дѣлали большое культурное дѣло, приобщая русское искусство къ искусству прошлыхъ вѣковъ и къ европейскому модернизму. Но время беретъ свое, и времена смѣняются все быстрѣе. Цѣнности, возглашенныя дѣятелями ‚Міра Искусства‘, стали достояніемъ всѣхъ, ходячей монетой (по крайней мѣрѣ, въ средѣ образованной публики). У каждаго изъ нихъ появились многочисленныя подражатели. Боевыя лозунги измѣнились. Новыя дѣла, новыя ‚обѣтованныя земли‘ открылись художникамъ слѣдующаго поколѣнія. Бывшіе сотрудники Дягилева остались, какъ творцы, какъ отдѣльныя крупныя индивидуальности и какъ опредѣленная школа, но — какъ группа, связанная общимъ эстетическимъ міровоззрѣніемъ, пыломъ общихъ завоевательныхъ стремленій, — они уже въ прошломъ, въ очень недавнемъ, конечно, и все же — въ прошломъ. ‚Усталость‘ групповаго воодушевленія, о которой я говорю, — только слѣдствіе исторической непереложности... Впрочемъ, сами устроители выставки, я увѣренъ, съ этимъ согласны. Иначе не

открыли бы они такъ гостепріимно дверей передъ молодежью, въ концѣ концовъ, столь чуждой имъ по всему характеру художническихъ воспріятій и по отношенію къ задачамъ живописи. Они не захотѣли отмежеваться ни отъ какихъ ,излишествъ‘ крайняго модернизма. Наоборотъ, они привлекли на свою выставку (широкая терпимость къ самымъ смѣлымъ живописнымъ исканіямъ отличительная черта ,Міра Искусства‘) представителей ,молодости‘ даже наиболѣе ,буйныхъ‘ живописныхъ сектъ; приглашенными оказались экспоненты и ,Голубой Розы‘, и ,Вѣнка‘, и ,Бубноваго Валета‘. Но не менѣе характерно и то, что привлеченіе ,молодыхъ‘ (даже не особенно разборчивое) вовсе не придало выставкѣ сколько-нибудь неожиданно-задорнаго характера, вовсе не выразило ея ,боевыхъ‘ симпатій; съ такимъ же спокойнымъ безпристрастіемъ были приглашены и нѣкоторые художники изъ ,Новаго Общества‘ и изъ ,Академической‘. Въ итогѣ создалось впечатлѣніе нѣсколько музейнаго и нѣсколько случайнаго эклектизма — не больше. Пренія выставки ,Міра Искусства‘ этого впечатлѣнія не оставляли.

Другое, внѣшнее обстоятельство, вліяніе котораго сразу сказалось (даже больше, чѣмъ можно было ожидать) на общемъ уровнѣ выставки, — отсутствіе жюри. Это зло, унаслѣдованное отъ ,Союза‘, можетъ подорвать, въ самомъ корнѣ, дѣятельность новаго ,Міра Искусства‘ (выставки Дягилева, мы знаемъ, отличались строгимъ и обдуманымъ выборомъ картинъ). Отсутствіе жюри — не жюри именъ, а жюри произведеній — погубило не одну организацію художниковъ. И это такъ понятно. Когда каждому участнику выставки (члену‘ или ,экспоненту‘ — безразлично) предоставлено право выставить тѣ работы, какія онъ хочетъ, невольно онъ поддается соблазну выставить все, что имъ написано за годъ, и невольно начинаетъ смотрѣть на выставку, прежде всего, какъ на магазинъ для сбыта своихъ произведеній. Мало художниковъ, умѣющихъ критически относиться къ себѣ и ставить интересы выставки на первое мѣсто. Поэтому то устроительнымъ принципомъ и долженъ быть выборъ — выборъ единоличный (по довѣрію художниковъ къ организатору, какъ было на выставкахъ Дягилева) или выборъ небольшой коллегіи, облеченной довѣріемъ остальныхъ участниковъ. Конечно, это требуетъ извѣстной сплоченности устроителей, признанія ими тѣхъ или иныхъ критеріевъ, хотя бы самыхъ общихъ, для отдѣленія нужнаго отъ ненужнаго, подходящаго къ выставкѣ отъ неподходящаго... Но, вѣдь, иначе — какая разница между выставкой и временнымъ магазиномъ картинъ съ платой за входъ?

Отсутствіе выбора тѣмъ губительнѣе, чѣмъ свободнѣе доступъ въ члены Общества. Достаточно двумъ-тремъ плохимъ художникамъ проникнуть въ ,члены‘, случайно или благодаря дружескимъ связямъ, чтобы выставка сразу и навсегда утратила не только свое единство (разумѣя это слово въ самомъ широкомъ смыслѣ), но даже вообще эстетическую *raison d'être*.

Плохіе художники особенно охотно выносятъ ,на публику‘ весь свой годовой багажъ, увѣренные въ высокой цѣнности каждаго своего мазка, и отъ этого на без-

жюрийной выставкѣ, получаютъ такія большія непріятныя пятна, отъ которыхъ беззащитно самое блистательное солнце. Отсутствие выбора приноситъ и другой вредъ: заставляетъ быть придирчиво осторожнымъ въ приглашеніи экспонентовъ и все-таки — сожалѣть post facto о недостаточной осторожности. Потому что, если опытные мастера, чуткіе критики по отношенію къ чужимъ работамъ, не умѣютъ зачастую судить о собственныхъ произведеніяхъ, то можно ли требовать этой тончайшей зоркости и добросовѣстности отъ молодыхъ ,приглашенныхъ', начинающихъ, равнодушныхъ къ судьбамъ ,посторонняго' для нихъ Общества.

Ни одной изъ перечисленныхъ бѣдъ не удалось, къ сожалѣнію, избѣгнуть новому ,Міру Искусства'. Въ его члены прошло нѣсколько художниковъ, произведенія которыхъ и впредь — это можно сказать увѣренно — благодаря безконтрольному приему экспонатовъ будутъ понижать уровень выставки. Съ другой стороны, большинство ,приглашенныхъ' оказалось не на высотѣ. Въмѣсто характерныхъ, обдуманно-выбранныхъ работъ, они дали то, что попало подъ руку, оставивъ лучшія вещи для другихъ, болѣе ,своихъ' организацій (К. Богаевскій, А. Голубкина, М. Сарьянъ, Г. Якуловъ, Н. Гончарова — были представлены гораздо характернѣе на одновременно открывшихся московскихъ выставкахъ; И. Захаровъ далъ ,Міру Искусства' очень плохіе портреты, Н. Теофилактовъ — двѣ ничтожныхъ иллюстраціи, П. Щербовъ — одинъ карикатурный листъ изъ наименѣе удачныхъ, О. Шарлеманъ — одинъ незначительный рисунокъ, В. Кузнецовъ — одну мало убѣдительную бронзу). Будь жюри, я вполне убѣжденъ, на выставку не были бы приняты ни большая часть произведеній О. Бразы, ни этюды и ,портретъ Годовскаго' Я. Цюнглинскаго, ни ,Пейзажъ' Е. Кругликовой, ни ,Фантазія' В. Замирайло, ни нѣкоторые акварельные эскизы Д. Митрохина (талантливаго виньетиста, но еще диллетанта въ живописи), ни большая часть ремесленной графики Г. Нарбута. Можно также думать, что жюри дружески отсовѣтовало бы Б. Кустодіеву (радующему на этой выставкѣ своимъ ярководѣтнымъ ,Праздникомъ' и такими красивыми вещами, какъ — ,Мой домъ', ,Монастырь', ,У окна') выставить портреты Н. С. Таганцева и М. Н. Плотниковой, а Г. Бобровскому, давшему неплохіе дѣтскіе портреты, — портретъ подъ названіемъ ,Въ облакахъ', написанный съ манерной претенціозностью, совершенно не свойственной этому художнику. Словомъ — жюри, воодушевленное искреннимъ безпристрастіемъ (а этого легко достигнуть Обществу, во главѣ котораго такіе авторитетные и зоркіе мастера, какъ Александръ Бенуа, Сѣровъ, Сомовъ, Рерихъ), ,просѣяло' бы выставку и придало бы ей тотъ общій тонъ, ту убѣдительность цѣльности, которыхъ, увы, не чувствуется теперь, несмотря на многія превосходныя картины.

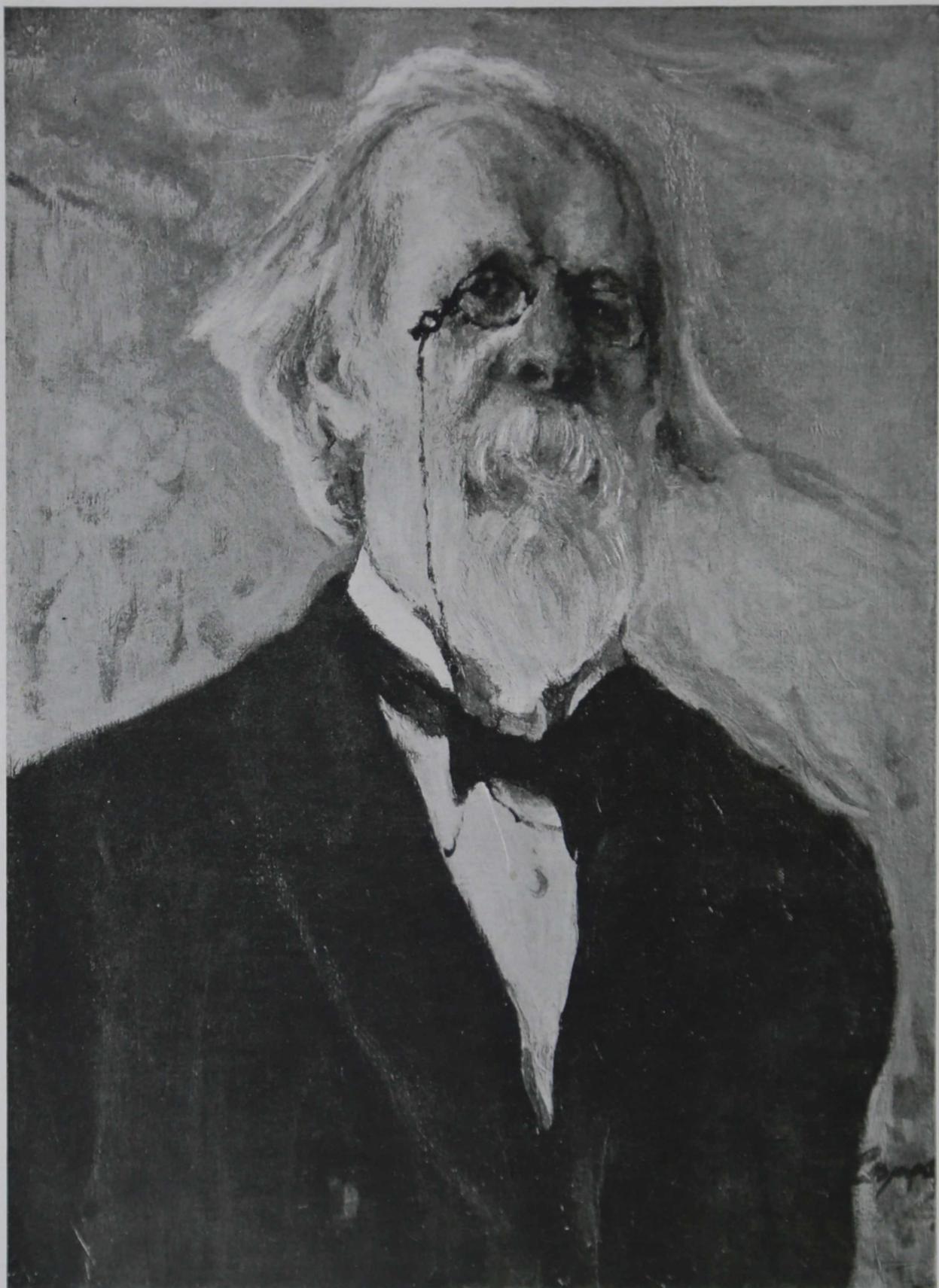
Я не могу удержаться и отъ послѣдняго укора. Онъ касается развѣски картинъ. Выражаясь мягко, нужно назвать ее исключительно неудачной. Неужели же самыя культурные изъ нашихъ художниковъ еще недостаточно знаютъ, что выставка должна представлять органически-связанный ensemble? что въ ея устройствѣ



В. А. Сърровъ. Портретъ Г-жи Грюнбергъ
(акварель).

W. Séroff. Portrait de M-lle Grunberg.
(aquarelle).

Выставка 'Миръ Искусства'.



В. А. Сѣровъ. Портретъ Д. В. Стасова (масло).

W. Séroff. Portrait de D. Stasoff (huile).

Выставка „Миръ Искусства“.

размѣщеніе картинъ играетъ не послѣднюю роль? что одно произведеніе, повѣшенное рядомъ съ другимъ, проигрываетъ или выигрываетъ отъ сосѣдства? что надо облегчить публикѣ ориентировку среди нѣсколькихъ сотъ висѣщихъ вмѣстѣ холстовъ? что впечатлѣніе отъ краски, отъ тона картины мѣняется въ зависимости отъ того, какія краски рядомъ ,спорятъ‘ съ нею? что можно ,убить‘ хорошую картину, повѣсивъ ее около картины, съ нею не гармонирующей? что слѣдуетъ соблюдать извѣстную гамму красочныхъ переходовъ, при развѣскѣ, чтобы не колоть цвѣтной какофоніей глаза выставочнаго посѣтителя, въ большинствѣ случаевъ мало опытнаго и не привыкшаго смотрѣть на живопись?.. Я говорю все о томъ же: — въ устройствѣ этой выставки не чувствуется направляющаго, регулирующаго вкуса; каждый художникъ, повидимому, развѣшивалъ свои картины тамъ, гдѣ ему казалось удобнѣе, мало заботясь о сосѣдяхъ. Ни съ какой ,архитектоникой развѣски‘ никто не считался... Въ двадцатомъ вѣкѣ, послѣ образцовыхъ, въ смыслѣ устроительской техники, выставокъ хотя бы германскихъ передовыхъ художниковъ (Вѣна, Мюнхенъ, Дрезденъ) — эта небрежность непростительна. Конечно, не недостатокъ сочувствія къ ,Міру Искусства‘ побуждаетъ меня высказывать эти придирчивыя замѣчанія: развѣ для всякаго дѣла строгость откровенной критики не полезнѣе и не дружелюбнѣе во сто кратъ, чѣмъ притворныя похвалы и дипломатическія умалчиванія? Учредители ,Міра Искусства‘ — художники достаточно сильные, чтобы, уразумѣвъ свои первые устроительскіе промахи, найти въ будущемъ способы ихъ устраненія...

Послѣ этихъ вступительныхъ сѣтованій, я перехожу съ особеннымъ удовольствіемъ къ картинамъ ,Міра Искусства‘, заслуживающимъ, на мой взглядъ, серіознаго вниманія и (нѣкоторыя изъ нихъ) восхищенія.

Оба портрета, выставленные въ этомъ году В. Сѣровымъ, — мастерство изумительное. Только двѣ работы — но въ нихъ какъ бы сосредоточены блестящія качества Сѣровской кисти и Сѣровскаго рисунка. Написанный масломъ портретъ Д. В. Стасова (очень проигрывающій въ автотипіи) поражаетъ импрессионистическимъ реализмомъ, доведеннымъ до той напряженной жизненности, когда только грань отдѣляетъ ,сходство‘ отъ карикатурной утрировки... Самая техника — безконтурная лѣпка длинными жидкими мазками — такъ непосредственно передаетъ рыхлость, скомканность старческой кожи и струи льющагося по ней разсѣяннаго свѣта. Этотъ портретъ не ,нравится‘, даже пугаетъ немного, но, взглядываясь, чувствуешь — какой живописецъ Сѣровъ и какъ глубоко психологично проникновеніе его въ плоть и духъ человѣческаго лица... Совсѣмъ иныя задачи преслѣдовалъ мастеръ, тщательно отѣняя строгой контурной линіей нѣжный овалъ, округлыя плечи и шею другой своей модели — г-жи Грюнбергъ. Здѣсь вся жизнь — въ нѣсколько схематическомъ, обдуманно закрѣпленномъ очертаніи, въ изысканной условности линейнаго выявленія.



Съ утонченной прелестью этой акварели Сѣрова соперничаютъ еще болѣе тонкіе и не менѣ впечатляющіе портреты К. Сомова — М. Добужинскій и Ѳ. Сологубъ. Необыкновенная простота и, въ то же время, сложность, отсутствіе всякой вычуры, всякаго посползновенія къ ‚ловкости штриха‘ и къ ‚выразительному‘ эффекту, чуткость анализа, переходящая въ какую то почти болѣзненную щепетильность, — все это вмѣстѣ создаетъ нп съ чѣмъ не сравнимое очарованіе Сомовскихъ рисунковъ. О, какъ знаетъ Сомовъ лики тѣхъ, кого онъ изображаетъ, и какъ вкрадчиво умѣетъ, на клочкѣ бумаги, рассказать тотъ интимный міръ чувствованій и думъ, что отпечатлѣвается на мельчайшихъ чертахъ знакомаго лица — въ углахъ рта, въ линіи подбородка, въ легкомъ наклонѣ головы, въ чуть замѣтныхъ морщинахъ у глазъ, въ едва уловимыхъ неровностяхъ висковъ.. Но этого мало, онъ умѣетъ, какъ никто, пропитывать свои портреты магическимъ флюидомъ собственной души: объективное созерцаніе и личная, Сомовская сущность сливаются въ нихъ — въ одинъ, нераздѣльный образъ.

Отсюда, должно быть, впечатлѣніе извѣстной ‚мертвенности‘, скорѣе призрачности, какое они производятъ, несмотря на большое ‚сходство‘, на синтетическую свою правдивость. Потому что — во всемъ Сомовѣ есть нѣчто, говорящее о смерти, о тлѣнѣ, — есть нѣчто, отъ чего изображенные имъ люди кажутся фантастически оживленными, не просто живыми. Въ процессѣ его творчества — сладострастіе остро-любопытнаго вглядыванія въ живую природу становится ощущеніемъ, похожимъ на брезгливость отъ прикосновенія къ мертвому. Отсюда — Сомовская гримаса, которая кажется безстыдствомъ людямъ не тонкимъ. ‚Сладострастной брезгливостью‘ своего чувства смерти въ жизни и — жизни въ мертвомъ онъ напоминаетъ волшебника, заклинаніями сообщающаго восковымъ кукламъ дыханіе и трепетъ плоти. И невольно сближаешь Сомова-портретиста съ Сомовымъ, авторомъ ретроспективныхъ жанровъ... На выставкѣ есть также нѣсколько chef d'oeuvre'овъ мастера изъ этой области — ‚Весна‘, ‚Фейерверкъ‘, ‚Арлекинъ и дама‘ — и чудесный по нѣжному колдовству красокъ ‚Пейзажъ съ радугой‘.

Другой основатель школы петербургскаго стилизма, Александръ Бенуа, выставилъ двѣ превосходныя гуаши — ‚Венеціанскій садъ‘ и эскизъ декораціи къ балету ‚Жизель‘ (для Grand Opéra), два этюда ‚Лугано‘ и рядъ версальскихъ этюдовъ. Александръ Бенуа принадлежитъ къ рѣдкимъ художникамъ, огромнымъ вкусомъ которыхъ и умомъ любишь болѣе, чѣмъ живописными качествами. Онъ не часто волнуетъ насъ красочными достижениями, но почти всегда очаровываетъ мастерствомъ штриха и проникновенностью фантазіи, особенно въ тѣхъ картинахъ и рисункахъ, гдѣ оживаетъ душа старыхъ архитектуръ, гдѣ дворцы, статуи и фонтаны нашептываютъ повѣсти о парадной пышности минувшихъ столѣтій. И увѣренъ, что Бенуа, несмотря на все сдѣланное имъ въ области живописи, не далъ развиваться другому своему призванію, призванію зодчаго; въ немъ угадывается вдохновенный архитекторъ изъ семьи тѣхъ русскихъ иностранцевъ, какъ

Растрелли, Кваренги, де-ла-Мотъ, которые создали въ Россіи великолѣпіе Елисаветинскаго, Екатерининскаго и Александровскаго стилей. Кто знаетъ? — при благоприятныхъ обстоятельствахъ, Александръ Бенуа, можетъ быть, осуществилъ бы грандіозные строительные замыслы, вмѣсто того, чтобы рассказывать красивыми акварелями о своемъ любованіи красотою версальскихъ парковъ и дворцовъ...

Говоря о стилизмѣ ‚Міра Искусства‘, мы уже вправѣ теперь подразумѣвать не только группу вдохновителей этого теченія, но цѣлую школу съ ясно выраженнымъ тяготѣніемъ къ ретроспективизму. Настоящая выставка, къ сожалѣнію, не даетъ общей картины этой школы: на ней случайно отсутствуютъ произведенія даже такого стилиста, какъ Л. Бакстъ; Е. Лансере выставилъ только виньетки къ стихамъ Черубины де Габріакъ, напечатанныя въ ‚Аполлонѣ‘; И. Билибинъ — одну графическую композицію (табель-календарь); даже А. Остроумова, приготовлявшая ежегодно новую серію стильныхъ гравюръ на деревѣ, дала нынче только двѣ доски — ‚Восходъ солнца‘ и ‚Фейерверкъ‘ (очень красивое подражаніе Сомову), присоединивъ къ нимъ рядъ акварельныхъ пейзажей натуралистическаго оттѣнка. Кромѣ Сомова, изъ главныхъ ретроспективистовъ прежняго ‚Міра Искусства‘ хорошо представленъ одинъ М. Добужинскій; о его творествѣ слѣдуетъ отдѣльная статья бар. Н. Врангеля. Приходится также лишь упомянуть о младшихъ представителяхъ петербургской школы, о которой идетъ рѣчь, — о рисункахъ Митрохина, Луговской-Дягилевой, Н. Чурляниса (восхитительная акварель ‚Всадникъ‘), В. Чемберса, кн. А. Шервашидзе (театральные костюмы). Все это — только ‚визитныя карточки‘. Зато неожиданно интересны акварельные этюды деревьевъ А. Линдеманъ (‚Кленъ‘, ‚Каштанъ‘, ‚Яблоня‘, ‚Герань‘, ‚Группа деревьевъ въ паркѣ‘). Молодая художница дѣлаетъ успѣхи, много и серьезно работаетъ.

Если не ошибаюсь, самымъ молодымъ экспонентомъ, принадлежащимъ къ той же группѣ, по всему тону творчества и устремленіямъ къ прошлому, является Г. Лукомскій. Онъ началъ выставять въ 1909 году, еще будучи ученикомъ Академіи. Любовь къ архитектурѣ, нѣжная и проникательная, удивительно сочеталась въ немъ съ чувствомъ живописной формы и графической стилиности. Изучая древніе соборы и ампирыя усадьбы въ провинціальныхъ углахъ Россіи, онъ чутко воспринимаетъ ихъ конструктивный характеръ, какъ знатокъ зодчества, и въ то же время, какъ поэтъ, лелѣетъ мечту о ихъ бывшемъ величіи и понимаетъ прелесть ихъ современнаго умиранія. Рисунки Лукомскаго почти всегда немного туманны, будто застланы дымомъ, — но это не только виѣшній, техничeskій пріемъ, а слѣдствіе безсознательнаго желанія художника отдалить впечатлѣніе, дать призраку прошлаго взглянуть на насъ изъ за стѣтъ, крышъ и куполовъ старинныхъ зданій. Выставленные теперь карандашные и акварельные рисунки Лукомскаго принадлежатъ къ числу тѣхъ изысканныхъ и правдивыхъ архитектурно-художественныхъ докумен-

товъ, которыхъ такъ мало въ Россіи, плохо помнящей о сокровищахъ своей далекой и недавней старины.

Особнякомъ среди ретроспективистовъ ‚Мира Искусства‘ — Н. Рерихъ. Вѣришь сказать — то глубоколичное и потому наиболѣе цѣнное, что есть въ его искусствѣ, не вмѣщается ни въ какія школьныя рамки. Онъ одинокъ, несмотря на заимствованія, невольныя и почти всегда неудачныя, у художниковъ, къ которымъ онъ просто ‚приглядѣлся‘ за годы общей работы. Такъ, есть нѣчто ‚билибинское‘ въ женской фигурѣ на картинѣ, названной съ Рериховскимъ свособразіемъ ‚За морями — земли великія‘. Эта фигура мнѣ не нравится; она нарисована и написана съ графической сухостью, неумѣстной въ живописи. Насколько лучше была бы безъ нея вся картина — пустынный берегъ и пустынныя воды одной изъ тѣхъ странъ сѣдой невозвратности, что сняты только Рериху! Такъ же неудачна, на мой взглядъ, и фигура старца въ коронѣ, смотрящаго внизъ на городъ съ высокой зубчатой стѣны своего замка, въ картинѣ — ‚Старый король‘. ‚Иллюстрація‘ нѣсколько пріѣвшагося уже типа чувствуется и въ этомъ ‚королѣ‘, и опять таки хочется удалить его съ картины, чтобы долго смотрѣть на предразсвѣтно-золотистое небо и красныя остроконечныя крыши дремлющаго въ долинѣ города... Чтобы быть до конца откровеннымъ, я скажу еще, что мнѣ не нравится и Богоматерь въ эскизѣ стѣнописи для ‚Талашкинской‘ церкви кн. М. К. Тенишевой (‚Царица Небесная на берегу Рѣки Жизни‘). Я даже затрудняюсь представить себѣ, что побудило художника придать лику ‚Царицы Небесной‘ — окруженной радужнокрасочной эмблематической роскошью восточно-христіанской орнаментики — эту сладкую миловидность... Впрочемъ, я увѣренъ, что при исполненіи эскиза въ большомъ масштабѣ, художникъ найдетъ иное, болѣе вдохновенное разрѣшеніе задачи. ‚Варяжское море‘, ‚Каменный вѣкъ‘, ‚У Дивьяго камня старикъ поселился‘, ‚Пейзажъ‘ — эти работы даютъ уже вполне то, что мы въ правѣ ждать отъ Рериха. Превосходны въ архаической декорации ‚Варяжскаго моря‘, выдержанной въ тускло-зеленоватыхъ и яшмово-синихъ тонахъ, и раскинувшіяся полукружіемъ ладьи со вздутыми парусами, и море, и викингъ, передъ отплытіемъ въ чужія царства напутствуемый жрецомъ; въ сумрачной гармоніи этой картины есть новыя для Рериха мерцанія красокъ и новыя просвѣты въ дали вѣковъ... ‚У Дивьяго камня‘ — не менѣе красивая и остро прочувствованная сказка; среди камней и приземистыхъ елей этого забытаго міромъ холма, какъ и нуженъ этотъ ‚невѣдомый старикъ‘, самъ точно камень, обросшій мхомъ, молчаливый и неподвижный, знающій какую то дряхлую тайну. И характерно, что въ трехъ картинахъ, написанныхъ художникомъ въ одинъ годъ, повторяется та же тема — легендарной старости, съ высоты взирающей на человѣческія жизни гдѣ то тамъ, въ долинахъ и въ краяхъ далекихъ за морями... Пастель, озаглавленная просто ‚Пейзажъ‘, — свѣтлая голубая гамма — тоже фантазія, тоже призракъ — какъ сонъ о тихомъ озерѣ, никогда еще не ви-

давшемъ ни звѣря, ни человѣка... Но всего плѣнительнѣе по тону и по живописной разработкѣ замысла — маленькая пастель ‚Каменный вѣкъ‘, вся лучисто-янтарная, залитая утреннимъ свѣтомъ: въ такихъ пейзажахъ Рерихъ дѣйствительно приподнимаетъ завѣсу, скрывающую отъ насъ сказки древней были.

Судейкинъ, Сапуновъ, Н. Миліоти — три московскихъ имени; они близки ‚Міру Искусства‘ только отчасти; стилизмъ ихъ окрашенъ живописными исканіями, знаменующими другой этапъ въ развитіи русскаго искусства за послѣднее десятилѣтіе. Вспомнимъ, что всѣ трое были въ числѣ основателей ‚Голубой Розы‘ и что впервые опредѣлились лики этихъ интересныхъ, глубоко даровитыхъ художниковъ на выставкахъ, устраивавшихся журналомъ ‚Золотое Руно‘. Специфическій оттѣнокъ московскаго новаторства — меньшая строгость и порою даже намѣренная неумѣлость рисунка, но зато болѣе живописная (не иллюстраціонно-графическая) красочность — отличаетъ ихъ отъ петербуржцевъ, и еще одна черта, которую я бы назвалъ ‚аллегорическимъ сентиментализмомъ‘... Эта черта не характерна для послѣднихъ работъ Сапунова, но она чувствуется почти во всѣхъ картинахъ Миліоти и является какъ бы лейтъ-мотивомъ въ творествѣ Судейкина. О послѣднемъ вскорѣ мнѣ придется говорить подробно въ номерѣ ‚Аполлона‘, ему посвященномъ. Что касается Сапунова и Миліоти, то въ этомъ году, больше чѣмъ когда-нибудь, выставленные ими картины — настоящая радость для глаза.

Nature morte Сапунова — chef d'oeuvre вкуса и нѣжной красочности. Мнѣ кажется, я не ошибусь, назвавъ эти цвѣты наиболѣе тонко чарующими изъ всей серіи декоративныхъ ‚цвѣтотвъ‘, которыми художникъ украшалъ выставки ‚Союза‘. Двѣ другія работы его — эскизы декорацій для постановки ‚Пантомимы‘ въ ‚Домѣ Интермедій‘ не менѣе ярко свидѣтельствуютъ о его декоративномъ талантѣ. Оцѣнить ихъ по достоинству могутъ только тѣ немногіе, къ сожалѣнію, которымъ удалось видѣть пантомиму ‚Шарфъ Коломбины‘ въ маленькомъ театрѣ-кабакѣ на Галерной улицѣ, прекратившемъ недавно свое кратковременное существованіе. Чувство фантазма, стили и гармоническихъ пятенъ въ декораціяхъ и костюмахъ, которое выказалъ Сапуновъ въ этой постановкѣ, обнаруживается и здѣсь, на небольшихъ эскизахъ, и мѣсто имъ — между сокровищами въ музеѣ русскаго театральнаго искусства.

Н. Миліоти выставилъ двѣ глубоко-прочувствованныя и проработанныя картины изъ серіи ‚Harmonies en rose‘. Мнѣ особенно нравится та, которая названа авторомъ ‚Soirée mystique‘ (судить о ней по автотипіи очень трудно). Эти жидкіе пунцово-блѣдные тона, переходящіе въ изумрудныя мерцанія, эти вкрадчивыя неясности цвѣта — какъ отливы морской раковины, говорятъ о благоговѣнной созерцательности художника, которому такъ дороги нѣжные символы красоты, мистическія аллегоріи любви и грусти. Въ пейзажахъ Миліоти, интимно-волшебныхъ, загадочныхъ, переливающихся красками драгоценныхъ камней, почти всегда, сквозь

неуловимости или звонкія фанфары цвѣта, видны какіе-то смутные образы: сентиментальныя пары въ сказочныхъ садахъ, въ розовыхъ, синихъ, фіолетовыхъ, перламутровыхъ туманахъ — силуэты ,прекрасныхъ дамъ‘ или мистическихъ дѣвъ, или — обнаженныя женщины, въ красочныхъ вихряхъ, лепестковыми дождями скрывающихъ ихъ улыбки, — женщины нѣжныя и эфемерныя, призрачныя цвѣты заколдованныхъ теплицъ. Я люблю эту сентиментальную потку въ творествѣ Миліоти, я люблю разгадывать его красочныя шарады и скрытый въ нихъ задушевный, хотя немного ,экзотичный‘ аллегоризмъ. Но всего цѣниѣе въ его работахъ — не это лирическое ,содержаніе‘, а качества живописи: онъ несомнѣнный мастеръ въ умѣніи накладывать краску, сочетать тона, лѣпить формы многоцвѣтныхъ гармоній.

Выдающійся интересъ представляютъ также этюды и nature morte’ы Б. Анисфельда. Ни разу прежде этотъ даровитый художникъ не казался мнѣ такимъ зрѣлымъ, такимъ ,нашедшимъ себя‘. Восхитительна по тону его ,Бретань‘ — рядъ пейзажей съ натуры, но оставляющихъ впечатлѣніе не ,кусковъ природы‘, а поэтическихъ, съ большимъ вкусомъ и воображеніемъ написанныхъ декораций. Эта ,театральность‘ Анисфельда очень убѣдительна, и въ новыхъ его работахъ она сочетается съ чисто-живописными достоинствами. Несмотря на нѣкоторую ,легковѣсность‘ техники, Анисфельдъ — художникъ большихъ ,возможностей‘.

Вспомнимъ его первыя выступленія (еще на выставкахъ Дягилева). Онъ началъ съ фантастическихъ яркостей, съ ослѣпительной ,игры въ краски‘; ему не доставало, однако, ни знанія ремесла, ни серьезности замысловъ. Затѣмъ, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, онъ давалъ произведенія мало удачныя, повторяя прежніе вишне-колеритные мотивы (впрочемъ, между ними были и красивыя nature morte’ы акварелью) или впадая въ тяжелый, непродуманный, а иногда прямо-таки дешево-показной ,символизмъ‘; къ числу такихъ неудачъ принадлежатъ, напирѣмъ, нашумѣвшія ,Голубыя статуи‘ съ выставки ,Вѣнокъ‘ (1907 г.)... Теперь, пройдя путь неуверенныхъ исканій, Анисфельдъ, я убѣжденъ, будетъ находить все болѣе и болѣе вѣрныя формы для выраженія своего художческаго ,я‘.

Отъ проникновенныхъ гармоній Н. Миліоти, отъ театральной красочности Сапунова и красочной ,театральности‘ Анисфельда чувствуется какой-то естественный переходъ къ культу красокъ *ap und für sich*... Жрецомъ этого культа, на выставкѣ, является А. Гаушъ, даровитый художникъ, вырабатывающій технику *plain 'air 'a* съ тѣмъ культурнымъ усердіемъ, котораго такъ не достаетъ большинству нашихъ молодыхъ художниковъ. Однако, было бы ошибочно назвать Гауша ,плэнристомъ‘ въ полномъ значеніи этого термина; достаточно бѣлаго взгляда на его яркоцвѣтные пейзажи, чтобы убѣдиться, что и онъ оканчиваетъ свои картины у себя въ мастерской, а не на открытомъ воздухѣ, иначе говоря — запечатлѣваетъ

природу, по памяти, пользуясь набросками съ природы, какъ подготовительными этюдами. И это придаетъ отгвнокъ декоративности (иногда нѣсколько холодно-ватой, разсудочной, иногда же очень интимно-нарядной) и краскамъ его, и композиціи. Гаушъ не импрессионистъ, которому дороги всѣ мимолетности свѣта и цвѣта въ солнечной природѣ; онъ беретъ отъ нея, какъ ювелиръ, выскивающий для своихъ ожерелій и драгоценныхъ шкатулокъ самыя прочныя эмали и самыя чистые камни, — только свѣтлую роскошь зеленыхъ, голубыхъ, оранжевыхъ, малиновыхъ, синихъ красокъ, тѣхъ красокъ, которыхъ мы, въ сущности, никогда не видимъ, но которыми любимся, вспоминая бирюзовые дали небесъ, изумрудные ковры травъ, огненные рубины розъ, аметисты глициній, сапфиры подсиѣжниковъ. На картинахъ Гауша — почти чистыя, безпримѣсныя краски, легко наложенныя на холстъ, точно художникъ боится неосторожнымъ наслоеніемъ мазковъ лишить тонъ его дѣвственной прелести. Работы, выставленныя нынче Гаушемъ, — очень изысканная серія умно и со вкусомъ найденныхъ свѣтлыхъ гаммъ. Впрочемъ, мнѣ лично ближе тѣ пейзажи Гауша, въ которыхъ онъ больше графикъ и больше лирикъ, нежели искатель формальныхъ созвучій цвѣта. Мнѣ кажется, что индивидуальность его выражается несравненно лучше въ недосказанности декоративно-нѣжныхъ признаній, чѣмъ въ стремленіи къ яркости и ясности.

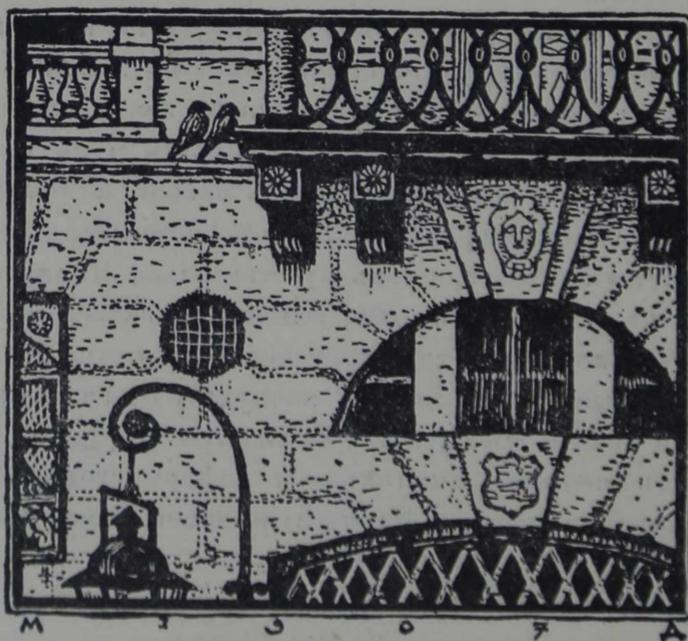
Совсѣмъ другія задачи у самой молодой группы новаторовъ (послѣдователей Гогэна, Сезанна и Матисса), представленной на ‚Мірѣ Искусства‘ произведениями Н. Гончаровой и А. Лентулова. Мнѣ пришлось уже недавно, на страницахъ ‚Аполлона‘, высказать подробно свой взглядъ на хорошее и плохое въ этой группѣ; кромѣ того въ журналѣ печатались отчеты о выставкахъ, на которыхъ было полно представлено творчество нашей ‚лѣвой‘ молодежи. * Теперь я добавлю лишь нѣсколько словъ. Какъ методъ — грубый, кричаще-яркій, лубочный нео-натурализмъ художниковъ ‚Бубноваго Валета‘ — такъ же хорошъ, какъ хорошъ всякій методъ. Дѣло не въ методѣ, а въ творческой вдохновенности и въ творческомъ знаніи. Поэтому неизмѣримо лучше — методъ не столь новый и большой ‚знающій‘ талантъ, чѣмъ наоборотъ. Сезаннъ, Гогэнь, Ванъ-Гогъ доказали цѣнность своихъ методовъ (которые, кстати сказать, очень чувствительно мѣнялись на протяженіи ихъ жизни) своимъ великимъ талантомъ, великой любовью къ искусству и великимъ трудолюбіемъ. Московскіе и петербургскіе подражатели ихъ пишутъ иногда очень эффектные, звучные этюды, но они начнутъ создавать подлинныя художественныя цѣнности только тогда, когда сдѣлаются творцами. Я не знаю никого изъ нашихъ русскихъ нео-натуралистовъ — и деформистовъ, ** кто бы вдохновенно сказалъ свое, совсѣмъ свое, дѣйствительно-новое слово. Но, вѣдь, по такимъ

* См. статью М. Волошина: ‚Русская Художественная Лѣтопись‘, стр. 10.

** См. ‚Художественные итоги‘, ‚Аполлон‘, X, 1910 г.

словамъ только и узнается настоящее дарованіе. Легкомысленно нападать на новаторство, пусть даже самое революціонное, ex principio, только потому, что мы не привыкли къ извѣстнымъ формамъ, не приглядѣлись къ нимъ (изъ этого недоразумѣнія происходили всѣ чудовищныя ошибки ,современниковъ' относительно мастеровъ, возвышавшихся надъ среднимъ уровнемъ: вспомнимъ Курбэ, Манэ, того же Гогэна...). Но отсюда вовсе не слѣдуетъ, что подражаніе пріемамъ самыхъ современныхъ новаторовъ сколько-нибудь нужнѣе, чѣмъ подражаніе старикамъ. Гончарова, Машковъ, Лентуловъ, Ларіоновъ — художники весьма одаренные, многое въ ихъ исканіяхъ очень своевременно и цѣнно, и все же тотъ, кто видѣлъ настоящихъ Гогэновъ и настоящихъ Сезанновъ, различитъ въ работахъ ,Бубноваго Валета' (какое глупое названіе!) ту скороспѣлость и тотъ диллетантизмъ, которымъ такъ же далеко до западныхъ образцовъ, какъ до небесъ.

Въ заключеніе, назову лишь, между лучшими произведеніями выставки, восхитительныя акварели Сарьяна; я говорилъ подробно о красочномъ магизмѣ этого молодого мастера въ предшествующей статьѣ о ,Новомъ Обществѣ'. Я удерживаюсь также отъ оцѣнки скульптурныхъ работъ А. Голубкиной: въ одной изъ ближайшихъ книжекъ ,Аполлона' будетъ посвящена монографія (со многими иллюстраціями) этой выдающейся художницѣ, о которой въ Россіи до сихъ поръ знаютъ слишкомъ мало, несмотря на ея двадцатилѣтній неутомимый и вдохновенный трудъ.





Г. М. Бобровскій. „Дѣтскій портретъ“ (масло).

G. Bobrovsky. „Portrait d'enfant“ (huile).

Выставка „Міръ Искусства“.



Александръ Бенуа. Эскизъ декораціи къ балету „Жизель“
(акварель).

Alexandre Benois. Proget de decor pour le ballet „Giselle“
(aquarelle).

Выставка „Миръ Искусства“.



Александр Бенуа. „Венеціанскій садъ“ (акварель).

Alexandre Benois. „Jardin à Venise“ (aquarelle).

Выставка „Міръ Искусства“.



Н. К. Рерихъ. Пейзажъ (пастель).

N. Roerich. Paysage (pastel).

Выставка „Миръ Искусства“.



Н. К. Рерихъ. „Варяжское море“ (темпера).

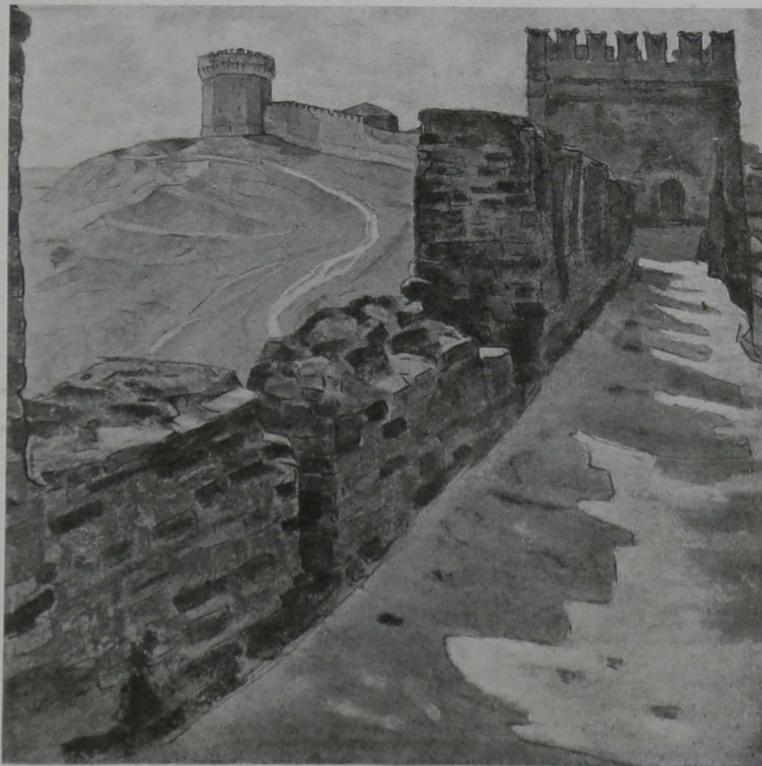
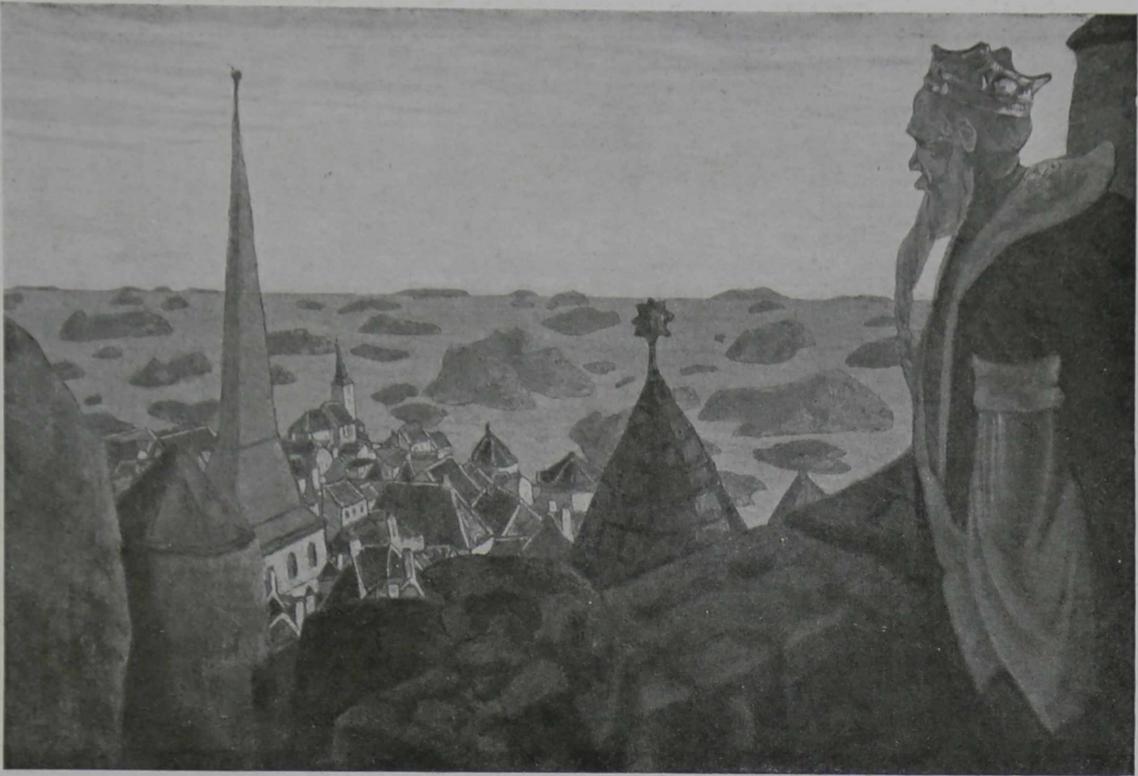
N. Roerich. „La mer des Variagues“ (détrempe).

Виставка „Миръ Искусства“.



Н. К. Рерихъ. „За морями—земли великія“ (пастель).
„У Дивьяго камня невѣдомый старикъ поселился“
(пастель).

N. Roerich. „Paysages archaïques“ (pastel).



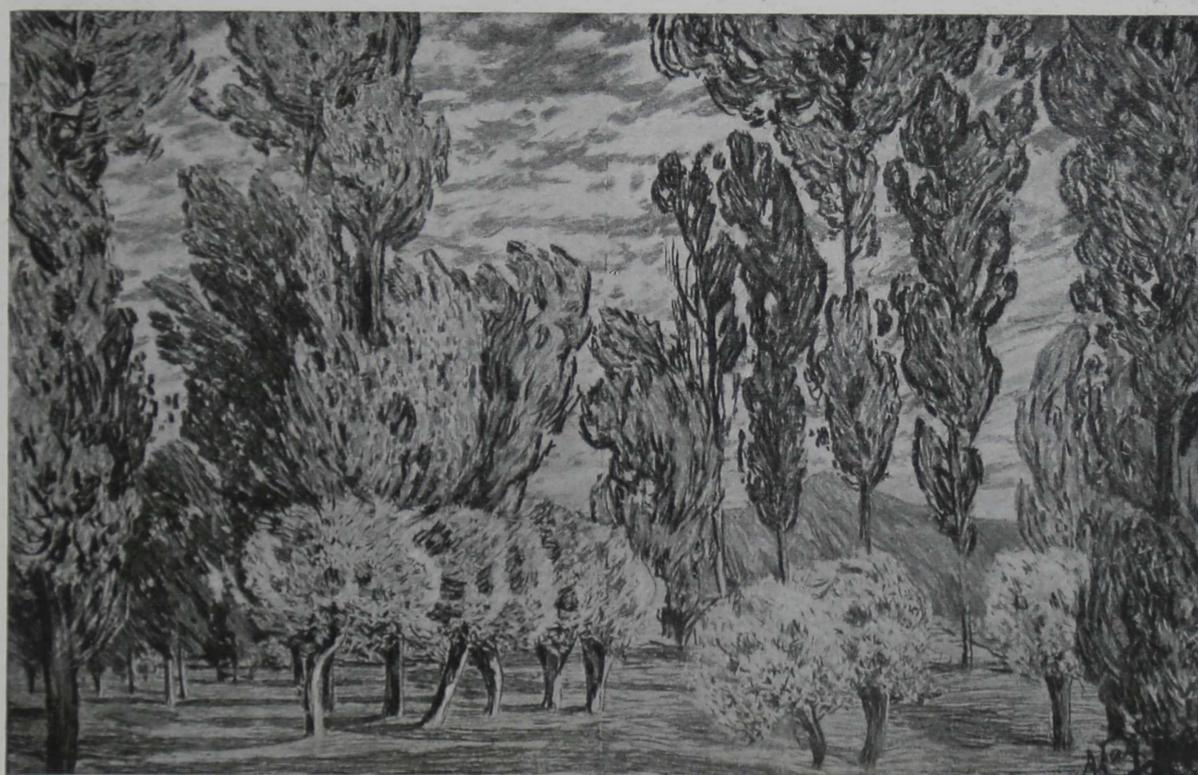
Н. К. Рерихъ. 'Старый король' (пастель) N. Roerich. 'Le vieux roi' (pastel)
и 'Стѣны' (рисунокъ). et 'L'enceinte' (dessin).
Выставка 'Миръ Искусства'.



А. Э. Линдеманъ. „Кленъ“ (гуашь).

Mlle A. Lindemann. „Un érable“ (gouache).

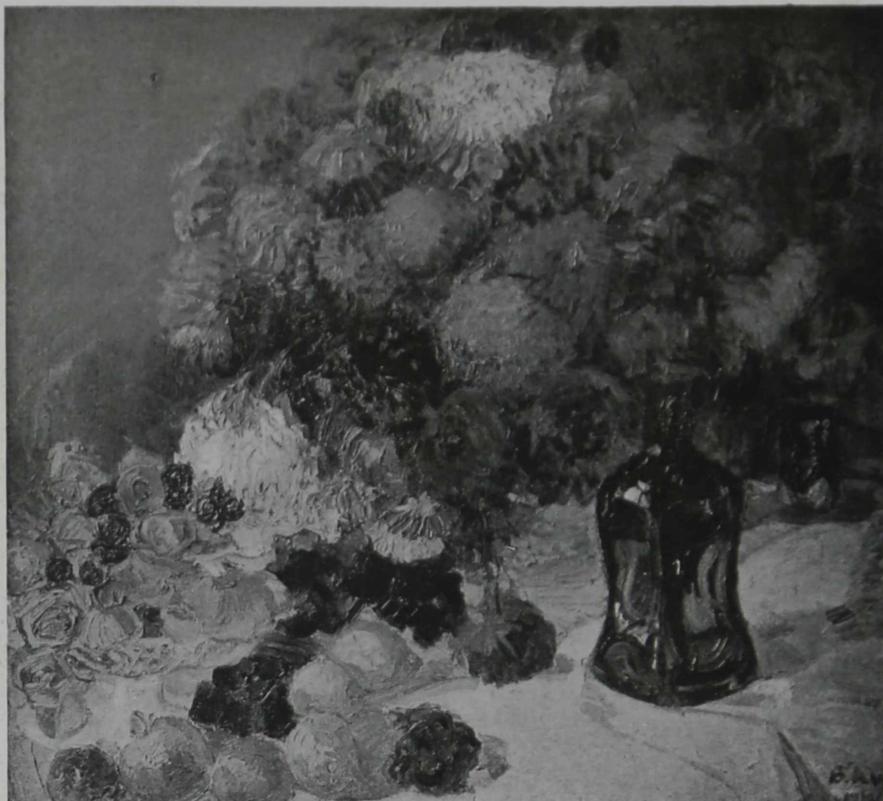
Выставка „Миръ Искусства“.



Н. Д. Миліоти, „Вечеръ“ (масло).
А. Ф. Гаушъ, „Проектъ декораціи“ (пастель).

N. Milioti, „Soirée mystique“ (huile).
A. Hausch, „Proget de decor“ (pastel).

Выставка „Миръ Искусства“.



Б. Анисфельдъ. Цвѣты и фрукты (масло).
Н. Н. Сапуновъ. Эскизъ декорации для 'Пантомимы'
въ 'Домъ Интермедій' (гуашь).

B. Anisfeld. Nature morte (huile).
N. Sapounoff. Esquisse de mise en scène pour
une pantomime (gouache).

Выставка 'Миръ Искусства'.



К. А. Сомовъ. „Пейзажъ съ радугой“ (масло).
„Весна“ (рисунокъ).



C. Somoff. „L'arc-en-ciel“ (huile).
„Le printemps“ (dessin).

Виставка „Миръ Искусства“.



К. А. Сомовъ, „Фейерверкъ“ (акварель).

C. Somoff, „Un feu d'artifice“ (aquarelle).

Выставка „Миръ Искусства“.



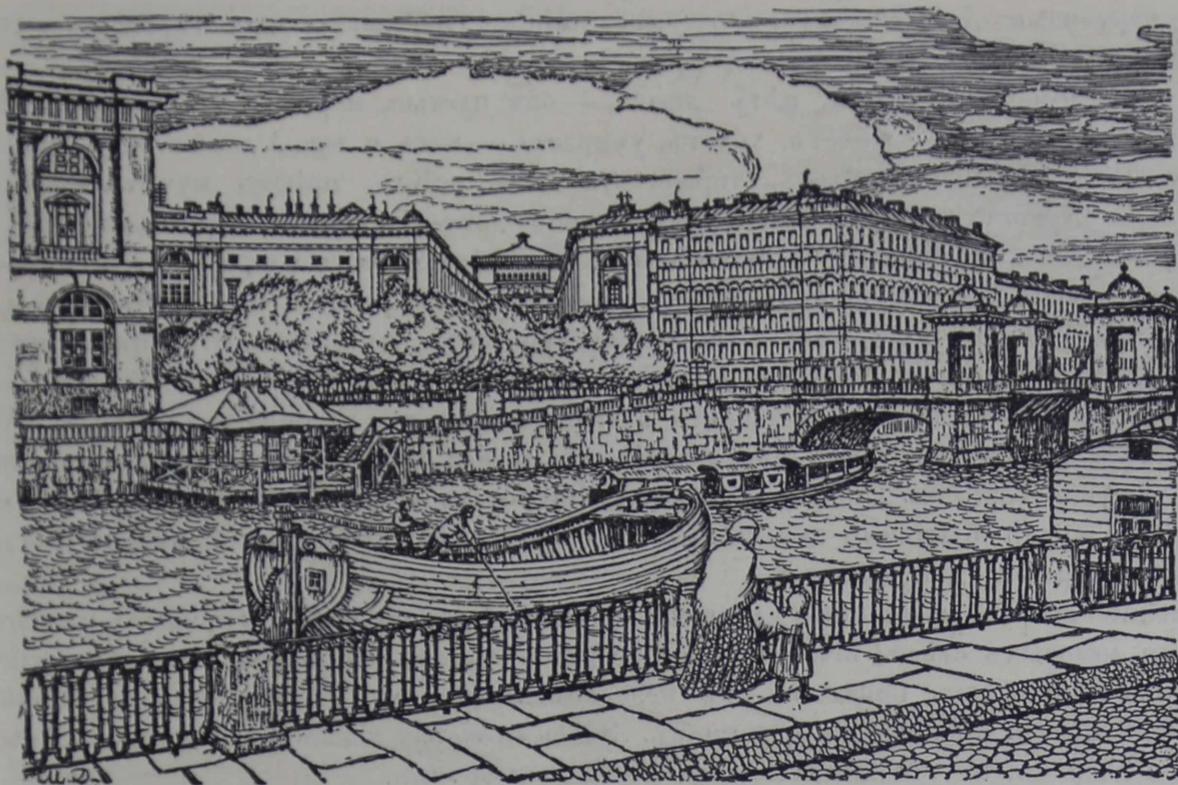
К. А. Сомовъ. „Арлекинъ и дама“ (акварель).

C. Somoff. „L'arlequin et une dame“ (aquarelle).

Выставка „Миръ Искусства“.



ПОРТРЕТЪ М. В. ДОБУЖИНСКАГО, работы К. СОМОВА (акварель).
Portrait de M. Doboujinsky, par K. Somoff (aquarelle).



Рисунокъ М. Добужинскаго.

МСТИСЛАВЪ ВАЛЕРІАНОВИЧЪ ДОБУЖИНСКІЙ

Бар. Н. Н. Врангель



НОГЕ считаютъ Добужинскаго только хорошимъ рисовальщикомъ, умнымъ и умѣлымъ иллюстраторомъ, художникомъ, ощущающимъ и знающимъ *mille huit cent trente*. Рѣдко кто видитъ въ немъ нѣчто болѣе значительное, ту скрытую жуть, которая такъ плѣняетъ въ его творчествѣ. Только тотъ, кто чувствуетъ жизнь города, жизнь мертвыхъ вещей, тотъ пойметъ и оцѣнитъ ,психологию смерти', что передаетъ Добужинскій на своихъ картинахъ.

Добужинскій — поэтъ огромныхъ домовъ съ сотнями квартиръ, пустынныхъ дворовъ, домовыхъ крышъ, сѣраго безразличія провинціальной скуки, поэтъ взрослыхъ, скучныхъ людей съ ихъ убогой фантазіей и поэтъ дѣтскихъ сказокъ съ ихъ несбыточными выдумками, съ ихъ простыми и фантастическими замыслами. Городъ, большой, таинственный и скучный, влечетъ неотразимыми чарами, какимъ то колдовствомъ — ,приворотнымъ зельемъ'.

На картинах Добужинскаго, до ужаса вѣрно, передается эта городская муть унылаго и вѣчно-туманнаго Петербурга.

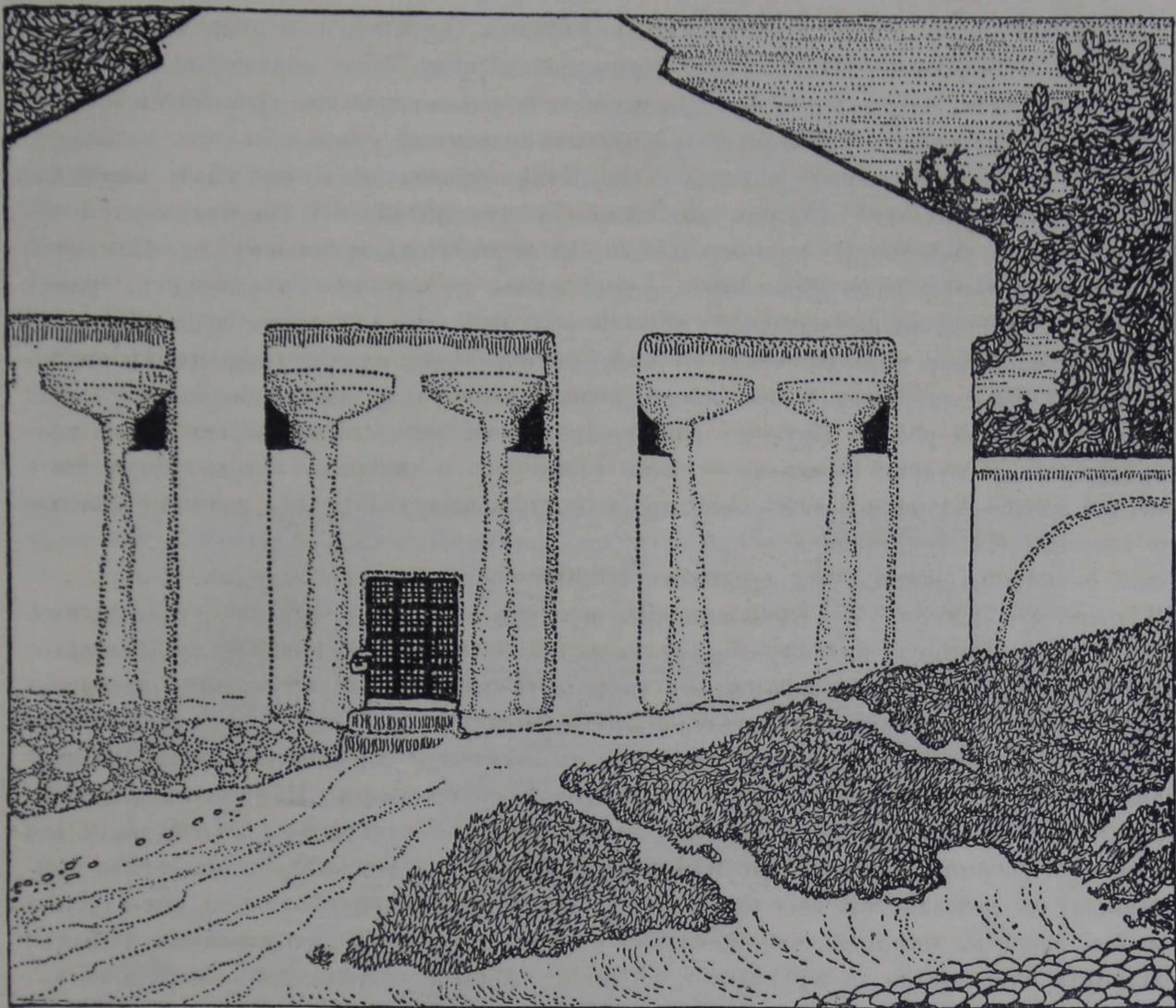
Въ его домахъ будто и нѣтъ людей, — они пустыя, мертвыя. Человѣкъ — маленькое насѣкомое: — живетъ, ходитъ, умираетъ — вотъ и все. А дома стоятъ, вновь заселяются, и долго живетъ, торжествуя надъ всѣмъ, пріютъ мучительный и тѣсный. Страшно глядѣть ночью на большіе дома-ящики, что горятъ глазами — окнами... Тамъ, за стѣнами — Богъ вѣсть, сколько больныхъ и здоровыхъ, веселыхъ и несчастныхъ, но всегда ничтожныхъ, маленькихъ звѣрьковъ. Что значитъ человекъ въ сравненіи съ громадой многоэтажнаго дома? Добужинскій понялъ, какъ никто, тихій ужасъ молчаливаго большого города. Не шумъ и трескъ фабричнаго центра, не лязгъ заводовъ и машинъ, а грозное безмолвіе застывшихъ громадъ, гдѣ живутъ сѣрые, хмурые люди привлекаетъ художника. Вотъ почему наиболѣе удачны его рисунки городовъ сонной провинціи, Петербурга и тихой Голландіи. Я всегда думаю о князѣ Мышкинѣ изъ 'Идіота', о 'Крестовыхъ сестрахъ' Ремизова, когда смотрю картины Добужинскаго...

Большіе дворы, заваленные дровами, замыкаются сѣрыми, мутными плоскостями домовыхъ стѣнъ. Вспоминаются бездвѣтные дни, когда бродишь безъ толку и смысла, и вдругъ попадаешь въ незнакомый кварталъ, куда-нибудь въ Измайловскій полкъ, поближе къ окраинамъ. Здѣсь — особая жизнь въ домахъ съ унылыми дворами, съ вѣчной сутолокой мелкихъ квартиръ.

Страшенъ большой городъ — гигантскій, сѣрый паукъ, который тихо сосетъ жизни тысячъ маленькихъ людей, медленно и безпощадно. Это чувство жути ощущается въ незнакомыхъ городахъ, а еще чаще въ незнакомой части знакомаго города. Здѣсь сознаешь ужасъ того, что рядомъ съ вами, рядомъ съ той жизнью, которой живешь и которую не ощущаешь — есть своя, особая, самостоятельная и страшная до слезъ жизнь: сонное бытіе маленькихъ людей, безпросвѣтная мука, тупая тоска и тупое отчаяніе такихъ же, какъ и всѣ, обреченныхъ на ничтожество маленькихъ людей. Миѣ всегда кажется, что эти люди вѣчно страдаютъ безсонницей, что у нихъ даже нѣтъ счастья сна, а вся жизнь — упорная, унылая до ужаса, скучная ежедневная работа съ сѣрыми буднями и сѣрымъ отдохновеніемъ.

Я думаю, что Добужинскій могъ бы, какъ никто, иллюстрировать Достоевскаго, иллюстрировать тотъ страшный своимъ безразличіемъ бытіе, изъ котораго вышли трагическія фигуры 'Карамазовыхъ', 'Идіота', 'Преступленія и Наказанія'. А развѣ не фонъ для нихъ тѣ дворы, крыши, дымовыя трубы, слякоть и тоска, что совершенно написаны Добужинскимъ?

Въ другихъ картинахъ художника отражается безпечная сторона дѣтства. Послѣ тоски въ сумракѣ мрачныхъ клѣтокъ всегда хочется думать о томъ далекомъ счастьѣ, когда не чувствовалъ и не сознавалъ всего ужаса окружающаго. Въ дѣт-



М. ДОБУЖИНСКІЙ 1903

Рисунок М. Добужинскаго.

ствѣ Добужинскій долго жилъ въ провинціи: въ Новгородѣ, Вильнѣ, Кишиневѣ.* И контрастъ между странными громадами Петербурга и тихими уголками провинціального болота былъ ярко почувствованъ имъ. Если, смотря на „дворы“ большого города Добужинскаго, каждый разъ вспоминаешь Достоевскаго, то отъ провинціальныхъ заборовъ его вѣетъ гоголевскимъ бытомъ. То это гостинный дворъ, гдѣ купцы зазываютъ покупателя, а на улицѣ у верстоваго столба чешется грязная свинья. То — казармы армейскаго полка „въ видѣ греческаго храма“—рас-

* Родился Добужинскій въ 1875 г., образованіе получилъ въ Университетѣ, живописи обучался въ Мюнхенѣ.

пластанный орелъ надъ дорическими колоннами ,античнаго портика‘, сооруженнаго для муштровки солдатъ. Вотъ маршируютъ они, какъ деревянные, нога въ ногу и чудится, что казарма и люди, и небо, и все — какая-то странная смѣсь выдумки и правды, какъ кажется выдуманнымъ правдивый сонъ.

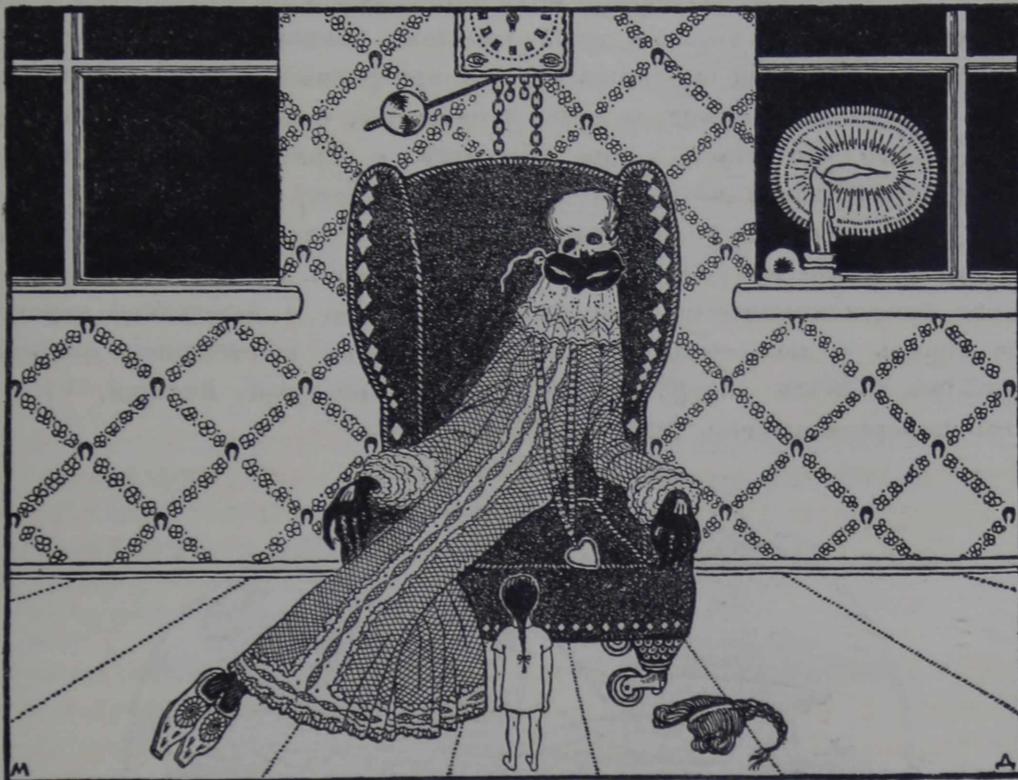
Острая впечатлительность дѣтскихъ мечтаній отразилась и на тѣхъ игрушечныхъ рисункахъ, что дѣлаетъ Добужинскій для дѣтей. То это мальчикъ и дѣвочка, вкусно уплетающіе какія-то сласти, то дѣтскіе солдатики и куклы. Или вотъ рай: намалеванные какъ деревянные, Адамъ и Ева, съ огромнымъ яблокомъ, сидятъ въ саду. Рай пестрый и веселый, дѣтскій рай, гдѣ много плодовъ и цвѣтовъ, гдѣ летаютъ бабочки, ползетъ какая-то козявка, скользитъ ящерица, прыгаетъ по дорожкѣ зеленая лягушка, а на ,древо познанія добра и зла‘ взбирается толстая змѣя съ хитрой рожей. Кругомъ рай обнесенъ заборомъ съ надписью ,входъ воспрещается‘, и мудрый Боженька — сѣдой старичокъ — смотритъ изъ-за забора, какъ наслаждаются Адамъ и Ева. Въ этой простодушной выдумкѣ бездна мудрой простоты и хитрости, что составляетъ прелесть маленькаго человѣка — ребенка. Добужинскій остро ощущаетъ дѣтскія прихоти и дѣтскую радость.

Я полагаю, вообще, что Добужинскій долженъ бы сдѣлаться рисовальщикомъ для дѣтскихъ книгъ, иллюстраторомъ рассказовъ, повѣстей Гоголя, Достоевскаго, Тургенева, Ремизова. Не даромъ онъ такъ мѣтко ,иллюстрируетъ‘ своими театральными декораціями замыслы писателей. ,Петрушка‘, сочиненный Потемкинымъ для Лукоморья, ,Бѣсовское дѣйство надъ нѣкимъ мужемъ‘ Алексѣя Ремизова, ,Robin et Marion‘ для Стариннаго театра и восхитительныя декораціи ,Мѣсяца въ деревнѣ‘, развѣ театральныя постановки ихъ Добужинскимъ не прекрасныя иллюстраціи для книгъ? Особенно хороши рисунки къ ,Мѣсяцу въ деревнѣ‘, хороши эти ,диванныя‘ съ развалистой мебелью и эти сонетки, и ширмы, и часы, и эта русская милая, ласковая природа, что печально смотритъ въ окна ,дворянскихъ гнѣздъ‘. И опять чувствуется та же тоска и уныніе, что такъ волнуетъ въ мертвыхъ городахъ съ угрюмыми домами, что заставляетъ биться сердце, вспоминая о дѣтскихъ снахъ.

Но не только Россія привлекаетъ мечту Добужинскаго. Онъ рисуетъ и суетливый Парижъ, и Лондонъ, и тихую Голландію съ ея сонной нѣгой и шумнымъ веселіемъ. Голландскіе рисунки Добужинскаго, наряду съ его видами Петербурга и русской провинціи, лучшее, что онъ сдѣлалъ. Чудится, будто бродишь по этимъ городамъ, смотришься въ воды каналовъ, мечтаешь въ лѣтнія сумерки. Вотъ они: Амстердамъ, Гаага, Гарлемъ, милые тѣмъ, кто любитъ Петербургъ — ,русскую Голландію‘.

Въ большомъ голландскомъ городѣ живешь будто въ ящикѣ — игрушкѣ. Дома такіе, что рукой достаешь до второго этажа. На маленькихъ квадратныхъ прудахъ, въ самомъ центрѣ города, плаваютъ утки, гуси и лебеди, а рыбаки ловятъ рыбу. Чайки

стаями летаютъ надъ водой и бороздятъ крыльями сонную ея поверхность. Тутъ каналы, какъ улицы, и улицы, какъ каналы. Все сѣрое, тихое, спокойное, со вкуснымъ оживленіемъ — сочными пятнами зелени. Церквей много: высокихъ со шпилями, уходящихъ въ туманное, сѣрое небо. Ночью слышно, что дѣлается, какъ стучать шаги и какъ лаютъ собаки. Бредятъ церкви, болтаютъ по разному, перекликаются. Въ воздухѣ пелена густого сѣраго тумана, словно идешь подъ водой и все — вода: внизу, въ воздухѣ, въ небѣ. Бѣлыя чайки надъ каналами плывутъ, какъ рыбы. И кажется, что бродишь въ странномъ царствѣ воды и свѣта, что солнце поблекшее закуталось пеленой. А когда проглянетъ оно въ тучевомъ небѣ, — тянутся длинныя, свѣтлыя руки и хватаются за облака, и цѣпляются,



Рисунокъ М. Добужинскаго.

и падаютъ бѣлыя полосы на красныя, блестящія черепицы крышъ, и плывутъ въ церкви, въ окошки подъ темными сводами, и бѣгутъ въ дома: въ столовыя, гдѣ хозяйки убираютъ посуду, гдѣ стаканы и хрусталь, и серебро, и все вкусное, и люди ждутъ солнца и ему радуются...

Кто видѣлъ Голландію и старую Бельгію, тотъ никогда ихъ не забудетъ; не забудетъ веселыхъ ярмарокъ, гдѣ шумно и пестро, крикливо и безобразно, и красиво, и весело; гдѣ взлетаютъ маленькіе кораблики со здоровыми, краснощеками парнями и дѣвками, ядреными, плотными, возбужденными силой и смѣлостью крѣпкихъ тѣлъ. Они хотятъ ѣсть, пить, объѣдаться, опиваться, смѣяться, шумѣть, громко цѣловаться, за все хвататься руками. Совсѣмъ, какъ у Иорданса! На балаганахъ карлики — ростомъ со взрослога человѣка, великаны — ниже средняго; на каруселяхъ — кони расписные: бѣлые, съ крутыми шеями, качающіеся, какъ волны, плавно; лодки-санки съ птичьими и звѣриными головами, мордами, рожами, размалеванныя какъ игрушки, какъ пряники...

Добужинскій, жившій въ Голландіи лѣтомъ 1910 года привезъ рядъ интересныхъ этюдовъ и зачерченныхъ впечатлѣній. Среди нихъ особенно удаченъ 'Спиритъ' — шарлатанъ на голландской ярмаркѣ, сидящій съ бульдогомъ у входа въ свой балаганъ. Столь же хороши виды городовъ, днемъ и ночью, въ туманѣ и залитые солнцемъ. И когда смотришь на эти прекрасные рисунки, то словно бродишь тамъ, гдѣ каналы и вода, и дома, и балаганы, и ярмарки. Но въ этихъ рисункахъ — будь то пустынная улица или веселая кермесъ — та же жуть чисторусской, или, правильнѣе, 'петербургской' тоски о чемъ то, та же хмурая грусть, что манила и печалила насъ въ мрачныхъ дворахъ отдаленныхъ кварталовъ столицы и въ пустынныхъ улицахъ русской провинціи. За эту своеобразную психологию, за это пониманіе быта и умѣнье правдиво и изысканно передать его, нельзя не цѣнить и не любить Добужинскаго. Тихое и степенное повѣствованіе его рисунковъ кажется разговоромъ той хорошей любимой книжки, что читалъ въ дѣтствѣ и перечитываешь теперь.



СПИСОКЪ РАБОТЪ М. В. ДОБУЖИНСКАГО.

Названія картинъ.	Собственники.
1901. Крыши (офортъ).	
1902. Петербургъ. Бѣлая ночь (акварель).	
Парники (акварель).	В. Д. Миліоти. Москва.
Дворикъ въ Вильно (акварель).	
Петербургъ. Александринскій театръ (графика).	
Фонтанка у Лѣтняго Сада (графика).	
Чернышевъ мостъ (рисунокъ).	
Банковскій мостъ (акварель).	
Виньетки для журнала 'Миръ Искусства'.	
1903. Дворъ (пастель).	
Городъ (пастель).	В. О. Гиршманъ. Москва.
Дачи (акварель).	И. Э. Грабарь. Москва.
Литва (акварель).	К. А. Сомовъ. С.-Петербургъ.
Сосны (акварель).	
Казарма (акварель).	В. П. Добужинскій. Вильно.
Вечеръ (акварель).	И. В. Добужинскій. Вильно.
Дворъ Костела (акварель).	И. И. Матвѣевъ. Москва.
Мавзолей (графика).	Виленскій Худож. кружокъ имени Антокольскаго.
Царское Село зимой (акварель).	
1904. Уголокъ Петербурга (пастель).	Н. Н. Перцовъ. С.-Петербургъ.
Вильно, Юрьевскій пер. (акварель).	
Вырубленный садъ (акварель).	В. О. Гиршманъ. Москва.
Портретный этюдъ (акварель).	Е. Г. Рябушинская. Москва.
Кладбище (акварель).	
Деревня (акварель).	Е. Т. Добужинская.
Новгородъ. Старыеряды (акварель).	
Новгородъ. Вѣчевая башня (акварель).	Г. Шехтель. Москва.
Амбары (пастель).	А. Я. Левантъ. С.-Петербургъ.
Садикъ у стѣны (акварель).	
Садикъ въ городѣ (акварель).	
Фонтанка зимой (акварель).	Е. Г. Рябушинская. Москва.
'Въ тридцатыхъ годахъ' (акварель).	И. М. Степановъ. С.-Петербургъ.
Петербургъ. Троицкій мостъ (графика).	П. П. Барышниковъ. С.-Петербургъ.
Мойка у Н. Адмиралтейства (акварель).	
Царское Село. Китайскій театръ (акварель).	
Царское Село. Ворота Камероновой галереи (акварель).	

- Царское Село. Своды висячаго сада (графика).
1905. Окошко парикмахера (акварель). В. О. Гиришманъ. Москва.
 Старый домикъ (акварель). В. О. Гиришманъ. Москва.
 Кукла (акварель). В. О. Гиришманъ. Москва.
 Домикъ въ Петербургѣ (пастель). Моск. Лит.-Худ. кружокъ.
 Петербургъ. Въ ротахъ Измайловскаго полка (акварель). П. П. Барышниковъ. С.-Петербургъ.
 Спб. Троицкій соборъ (акварель). И. И. Матвѣевъ. Москва.
 Гостиный дворъ (акварель). М-г. Спане. Чикаго.
 Казанскій соборъ, Невскій проспектъ (акварель). А. А. Коровинъ. С.-Петербургъ.
 Веранда (акварель).
 Гатчино. „Собственный садикъ“ (акварель).
 Гатчино. „Пріоратъ“ (акварель).
 „Человѣкъ въ очкахъ“ (акварель). Третьяковская галерея.
 Петербургъ. Фонтанка (графика).
 Зимній Дворецъ и Александровская Колонна (графика). } Экспед. Загот. Гос. Бумагъ.
 Рисунки для „Жупела“.
 „Старый и Новый Годъ“ (рисунокъ). Е. Г. Рябушинская. Москва.
1906. Рисунки въ „Адской почтѣ“.
 Шесть Иллюстрацій къ „Станціонному Смотрителю“ Пушкина (сепія). В. О. Гиришманъ. Москва.
 Вильно. Замокъ пер. (акварель). Г-жа Фридляндская. С.-Петербургъ.
 „ Стекла на улица (акварель).
 „ Мясная улица (акварель). Алекс. Н. Бенуа. С.-Петербургъ.
 „ Доминиканскій Костелъ (акварель). И. А. Жевержеевъ. С.-Петербургъ.
 „ Старыя ворота (акварель). К. А. Сюннербергъ. С.-Петербургъ.
 „ Старые дома (акварель). Касьяновъ. Москва.
 Трущоба. (Вильно) (акварель). Касьяновъ. Москва.
 Улица въ Вильно (акварель). С. А. Бахрушинъ. Москва.
 Старое Вильно, Пятницкій переулокъ (акварель).
 Вильно. Каплида Костела Св. Яна (гвашь).
 Алтарь (акварель).
 Лондонъ. Tower Bridge (гвашь). П. М. Устимовичъ. С.-Петербургъ.
 „Старыя верфи“ — „Monument Square“ (акварель). Г. Ланговой. Москва.
 Парижъ: Сена.
 „ Постройки (акварель). Г. Лопатинъ. Москва.
 „ Place de Vosges (акварель).
 „Старые дома“ (рисунокъ).