

α π ο λ λ ο υ



Ν7

α π ρ ο λ λ ο υ

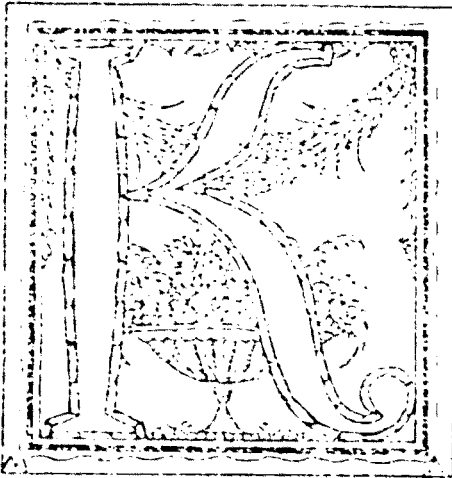
1910



С. КОМЕНКОВЪ. ЛАДА *скульпторъ*

ЖИЗНЬ СТИХА

I



КРЕСТЬЯНИНЪ пашеть, каменщикъ строитъ, священникъ молится и судитъ судья. Что же дѣлаетъ поэтъ? Почему легко запоминаемыми стихами не изложитъ онъ условій произрастанія различныхъ злаковъ, почему отказывается сочинить новую ‚Дубинушку‘ или обсахаривать горькое лекарство религиозныхъ тезисовъ? почему только въ минуты малодушія соглашается признать, что чувства добрыя онъ лирой пробуждалъ? Развѣ нѣтъ мѣста у поэта, все равно, въ обществѣ ли буржуазномъ, социаль-демократическомъ или общинѣ религиозной?

Пусть замолчитъ Іоаннъ Дамаскинъ!

Такъ говорятъ поборники тезиса ‚Искусство для жизни‘. Отсюда—Франсуа Коппэ, Сюлли-Прюдомъ, Некрасовъ и во многомъ Андрей Бѣлый.

Имъ возражаютъ защитники ‚Искусства для искусства‘: ‚Подите прочь, какое дѣло поэту мирному до васъ... душѣ противны вы, какъ гробы, для вашей глупости и злобы имѣли вы до сей поры бичи, темницы, топоры; довольно съ васъ, рабовъ безумныхъ‘... Для насъ, принцевъ Пѣсни, властителей замковъ Грезы, жизнь только средство для полета: чѣмъ сильнѣе танцующій ударяетъ ногами землю, тѣмъ выше онъ поднимается. Чеканимъ ли мы свои стихи, какъ кубки, или пишемъ неясныя, словно пьяныя, пѣсенки, мы всегда и прежде всего свободны и вовсе не желаемъ быть полезными.

Отсюда—Эредіа, Верленъ, у насъ—Майковъ.

Этотъ споръ длится уже много вѣковъ, не приводя ни къ какимъ результатамъ, и не удивительно: вѣдь отъ всякаго отношенія къ чему-либо, къ людямъ ли, къ вещамъ или къ мыслямъ, мы требуемъ прежде всего, чтобы оно было цѣломудреннымъ. Подъ этимъ я подразумѣваю право cadaго явленія быть самоцѣннымъ, не нуждаться въ оправданіи своего бытія, и другое право, болѣе высокое,—служить другимъ...

Гомеръ оттачивалъ свои гекзаметры, не заботясь ни о чемъ, кромѣ гласныхъ звуковъ и согласныхъ, цезуръ и спондеевъ, и къ нимъ принаравливалъ содержаніе. Однако, онъ счелъ бы себя плохимъ работникомъ, если бы, слушая его пѣсни, юноши не стремились къ военной славѣ, если бы затуманенные взоры дѣвушекъ не увеличивали красоту міра.

Нецѣломудренность отношенія есть и въ тезисѣ ‚Искусство для жизни‘, и въ тезисѣ ‚Искусство для искусства‘.

Въ первомъ случаѣ искусство низводятъ до степени проститутки или солдата. Его существованіе имѣетъ цѣнность лишь постольку, поскольку оно служитъ чуждымъ ему цѣлямъ. Неудивительно, если у кроткихъ музъ глаза становятся мутными и онѣ пріобрѣтаютъ дурныя манеры.

Во второмъ—искусство изнѣживается, становится мучительно-луннымъ, къ нему примѣнимы слова Маллармэ, вложенныя въ уста его Иродіады:

...J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux...

(Я люблю позоръ быть дѣвственной и хочу жить среди ужаса, рождаемого моими волосами...).

Чистота—это подавленная чувственность и она прекрасна, отсутствіе же чувственности пугаетъ, какъ новая неслыханная форма разврата.

Нѣтъ! возникаетъ эра эстетическаго пуританизма, великихъ требованій къ поэту, какъ творцу, и мысли или слову—какъ матеріалу искусства. Поэтъ долженъ возложить на себя вериги трудныхъ формъ (вспомнимъ гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старо-шотландскія строфы поэмъ Байрона) или формъ обычныхъ, но доведенныхъ въ своемъ развитіи до предѣловъ возможнаго (ямбы Пушкина), долженъ, но только во славу своего Бога, котораго онъ обязанъ имѣть. Иначе онъ будетъ простымъ гимнастомъ.

Все же, если выбирать изъ двухъ вышеприведенныхъ тезисовъ, я сказалъ бы, что въ первомъ больше уваженія къ искусству и пониманія его сущности. На него накладывается не своя цѣпь, указывается новое примѣненіе кипящимъ въ немъ силамъ, пусть недостойное, низкое—это не важно: развѣ очищеніе Авгіевыхъ конюшенъ не упоминается наравнѣ съ другими великими подвигами Геракла? Въ старинныхъ балладахъ рассказывается, что Роландъ тосковалъ, когда противъ него выходилъ десятокъ враговъ. Красиво и достойно онъ могъ биться только противъ сотни. Однако, не надо забывать, что и Роландъ могъ быть побѣжденъ...

Сейчасъ я буду говорить только о стихахъ, помня слова Оскара Уайльда, при-

водящія въ ужасъ слабыхъ и вселяющія бодрость въ сильныхъ: „Матеріаль, употребляемый музыкантомъ или живописцемъ, бѣденъ по сравненію со словомъ. У слова есть не только музыка, нѣжная, какъ музыка альты или лютни, не только—краски, живыя и роскошныя, какъ тѣ, что плѣняютъ насъ на полотнахъ Венеціанъ и Испанцевъ, не только пластичныя формы, не менѣе ясныя и четкія, чѣмъ тѣ, что открываются намъ въ мраморѣ или бронзѣ—у нихъ есть и мысль, и страсть, и одухотворенность. Все это есть у однихъ словъ. А что стихъ есть высшая форма рѣчи, знаетъ всякій, кто, внимательно оттачивая кусокъ прозы, употреблялъ усилія, чтобы сдержать рождающійся ритмъ.

II

Происхожденіе отдѣльныхъ стихотвореній таинственно схоже съ происхожденіемъ живыхъ организмовъ. Дума [поэта [получаетъ толчекъ [изъ внѣшняго міра, иногда въ незабываемо-яркій мигъ, иногда смутно, какъ зачатъе во снѣ, и долго приходится вынашивать зародышъ будущаго творенія, прислушиваясь къ робкимъ движеніямъ еще неокрѣпшей новой жизни. Все дѣйствуетъ на ходъ ея развитія, и косою лучъ луны, и внезапно услышанная мелодія, и прочитанная книга, и запахъ цвѣтка. Все опредѣляетъ ея будущую судьбу. Древніе уважали молчащаго [поэта, [какъ уважаютъ женщину, готовящуюся стать матерью.

Наконецъ, въ мукахъ, схожихъ съ муками дѣторожденія (объ этомъ говоритъ и Тургеневъ), появляется стихотвореніе. Благо ему, если въ моментъ его появленія поэтъ не былъ увлеченъ какими-нибудь посторонними искусству соображеніями, если, кроткій какъ голубь, онъ стремился передать уже выношенное, готовое, и, мудрый какъ змѣй, старался заключить все это въ наиболѣе совершенную форму.

Такое стихотвореніе можетъ жить вѣка, переходя отъ временнаго забвенія къ новой славѣ и даже умеревъ, подобно царю Соломону, долго еще будетъ внушать священный трепетъ людямъ. Такова Иліада...

Но есть стихотворенія невыношенныя, въ которыхъ вокругъ первоначальнаго впечатлѣнія не успѣли наслоиться другія, есть и такія, въ которыхъ, наоборотъ, подробности затемняютъ основную тему;—они калѣки въ мірѣ образовъ, и совершенство отдѣльныхъ ихъ частей не радуется, а скорѣе печалитъ, какъ прекрасные глаза горбуновъ. Мы многимъ обязаны горбунамъ, они рассказываютъ намъ удивительныя вещи, но иногда съ такой тоской мечтаешь о стройныхъ

юношахъ Спарты, что не жалѣешь ихъ слабыхъ братьевъ и сестеръ, осужденныхъ суровымъ закономъ. Этого хочетъ Аполлонъ, немного страшный, жестокій, но безумно красивый богъ.

Что же надо, чтобы стихотвореніе жило, и не въ банкѣ со спиртомъ, какъ любопытный уродецъ, не полужизнью больного въ креслахъ, но жизнью полной и могучей,—чтобы оно возбуждало любовь и ненависть, заставляло міръ считаться съ фактомъ своего существованія? Какимъ требованіямъ должно оно удовлетворять?

Я отвѣтилъ бы коротко: в с ѣ м ѣ.

Въ самомъ дѣлѣ оно должно имѣть: мысль и чувство—безъ первой самое лирическое стихотвореніе будетъ мертво, а безъ второго даже эпическая баллада покажется скучной выдумкой (Пушкинъ въ своей лирикѣ и Шиллеръ въ своихъ балладахъ знали это);—мягкость очертаній юнаго тѣла, гдѣ ничто не выдѣляется, ничто не пропадаетъ, и четкость статуи, освѣщенной солнцемъ; простоту—для нея одной открыто будущее, и—утонченность, какъ живое признаніе преемственности отъ всѣхъ радостей и печалей прошлыхъ вѣковъ; и еще превыше этого—стиль и жестъ.

Въ стилѣ, Богъ показывается изъ своего творенія, поэтъ даетъ самого себя, но тайнаго, неизвѣстнаго ему самому, позволяетъ догадаться о цвѣтѣ своихъ глазъ, о формѣ своихъ рукъ. А это такъ важно. Вѣдь Данте Алигьери, мальчика, влюбившагося въ блѣдность лица Беатриче, неистоваго гибеллина и веронскаго изгнанника мы любимъ не меньше, чѣмъ его ‚Божественную Комедію‘... Подъ жестомъ въ стихотвореніи я подразумѣваю такую разстановку словъ, подборъ гласныхъ и согласныхъ звуковъ, ускореній и замедленій ритма, что читающій стихотвореніе невольно становится въ позу его героя, перенимаетъ его мимику и тѣлодвиженія и, благодаря внушенію своего тѣла, испытываетъ то же, что самъ поэтъ, такъ что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой. Жалобы поэтовъ на тотъ фактъ, что публика не сочувствуетъ ихъ страданіямъ, упиваясь музыкой стиха, основаны на недоразумѣніи. И радость, и грусть, и отчаяніе читатель почувствуетъ только свои. А чтобы возбуждать сочувствіе, надо говорить о себѣ суковнымъ языкомъ, какъ это дѣлалъ Надсонъ.

Возвращаюсь къ предыдущему: чтобъ быть достойнымъ своего имени, стихотвореніе, обладающее перечисленными качествами, должно сохранить между ними полную гармонію и, что всего важнѣе, быть вызваннымъ къ жизни не ‚плѣнной мысли раздраженіемъ‘, а внутренней необходимостью, которая даетъ ему душу живую—темпераментъ. Кромѣ того, оно должно быть безукориз-

ненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворенію придаютъ только сознательныя отступленія отъ общепринятаго правила, причемъ они любятъ рядиться въ безсознательныя. Такъ, Charles Asselineau рассказываетъ о ‚распутномъ сонетѣ‘, гдѣ авторъ, сознательно нарушая правила, притворяется, что дѣлаетъ это въ порывѣ поэтическаго вдохновенія или увлеченія страстью. И Ронсаръ, и Мейнаръ, и Малербъ писали такіе сонеты. Эти неправильности играютъ роль родинокъ, по нимъ легче всего возстановить въ памяти обликъ цѣлаго.

Однимъ словомъ, стихотвореніе должно являться слѣпкомъ прекраснаго человѣческаго тѣла, этой высшей ступени представляемаго совершенства: недаромъ же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобію. Такое стихотвореніе самоцѣнно, оно имѣетъ право существовать во что бы то ни стало. Такъ, для спасенія одного человѣка снаряжаются экспедиціи, въ которыхъ гибнутъ десятки другихъ людей. Но, однако, разъ онъ спасенъ, онъ долженъ, какъ и всѣ, передъ самимъ собой оправдывать свое существованіе.

III

Дѣйствительно, міръ образовъ находится въ тѣсной связи съ міромъ людей, но не такъ, какъ это думаютъ обыкновенно. Не будучи аналогіей жизни, искусство не имѣетъ бытія, вполне подобнаго нашему, не можетъ намъ доставить чувственнаго общенія съ иными реальностями. Стихи, написанные даже истинными визионерами въ моментъ транса, имѣютъ значеніе лишь постольку, поскольку они хороши. Думать иначе—значитъ повторять знаменитую ошибку воробьевъ, желавшихъ склевать нарисованные плоды.

Но прекрасныя стихотворенія, какъ живыя существа, входятъ въ кругъ нашей жизни; они то учатъ, то зовутъ, то благословляютъ; среди нихъ есть ангелы-хранители, мудрые вожди, искусители-демоны и милые друзья. Подъ ихъ вліяніемъ люди любятъ, враждуютъ и умираютъ. Для многихъ отношеній они являются высшими судьями, вродѣ тотемовъ сѣверо-американскихъ дикарей. Примѣръ—Тургеневское ‚Затишье‘, гдѣ стихотвореніе ‚Анчаръ‘ своей силой и далекостью ускоряетъ развязку одной, по русскому тяжелой, любви; или— ‚Идіотъ‘ Достоевскаго, когда ‚Бѣдный Рыцарь‘ звучитъ какъ заклинаніе на устахъ Аглаи, безумной отъ жажды полюбить героя; или— ‚Ночныя Пляски‘ Сологуба съ ихъ поэтомъ, зачаровывающимъ капризныхъ царевенъ дивной музыкой лермонтовскихъ строфъ.

Въ современной русской поэзіи, какъ на примѣръ такихъ ‚живыхъ‘ стихотвореній, я укажу всего на нѣсколько, стремясь единственно къ тому, чтобы иллюстрировать вышесказанное, и оставляя въ сторонѣ многое важное и характерное. Вотъ хотя бы стихотвореніе Валерія Брюсова ‚Въ склепѣ‘:

Ты въ гробницѣ распростерта въ мертвомъ вѣнцѣ.
Я цѣлую лунный отблескъ на твоёмъ лицѣ!..

Сквозь рѣшетчатая окна виденъ кругъ луны,
Въ ясномъ небѣ, какъ надъ нами, тайна тишины.

За тобой у изголовья вѣничикъ влажныхъ розъ,
На твоихъ глазахъ, какъ жемчугъ, капли прежнихъ слезъ.

Лунный лучъ, лаская розы, жемчугъ серебрить,
Лунный свѣтъ обходитъ кругомъ мраморъ старыхъ плитъ.

Что ты видишь, что ты помнишь въ непробудномъ снѣ?
Тѣни темныя все ниже клонятся ко мнѣ.

Я пришелъ къ тебѣ въ гробницу черезъ черный садъ,
У дверей меня лемуры злобно сторожатъ.

Знаю, знаю, мнѣ недолго быть вдвоемъ съ тобой!
Лунный свѣтъ свершаетъ мѣрно путь свой круговой.

Ты—недвижна, ты—прекрасна, въ миртовомъ вѣнцѣ.
Я цѣлую свѣтъ небесный на твоёмъ лицѣ!

Здѣсь, въ этомъ стихотвореніи, брюсовская страстность, позволяющая ему невнимательно отнестись даже къ высшему ужасу смерти, исчезновенія, и брюсовская нѣжность, нѣжность почти дѣвическая, которую все радуешь, все томить, и лунный лучъ, и жемчугъ, и розы,—эти двѣ самыя характерныя особенности его творчества помогаютъ ему создать образъ, слѣпокъ, быть можетъ, мгновенія встрѣчи безвозвратно разлученныхъ и навсегда отравленныхъ этой разлукой влюбленныхъ.

Въ стихотвореніи ‚Геліады‘ (‚Прозрачность‘, стр. 124) Вячеславъ Ивановъ, поэтъ, своей солнечностью и чисто-мужской силой столь отличный отъ лунной женственности Брюсова, даетъ образъ Фаэтона. Свѣтлую древнюю сказку онъ превращаетъ въ вѣчно-юную правду. Всегда были люди обреченные на гибель самой природой ихъ дерзаній. Но не всегда знали, что пораженіе можетъ быть плодотворнѣе побѣды.

Онъ былъ прекрасенъ, отрокъ гордый,
Сынъ Солнца, юный Солнцебогъ,
Когда схватилъ рукою твердой
Величья роковой залогъ,—

Когда бразды своей державы
Восхитилъ у зардѣвшихъ Оръ,—
А кони бились о заставы,
Почуя пламенный просторъ!

И, пущены, взнеслись, заржали,
Покинувъ алюю тюрьму,
И съ мѣднымъ топотомъ бѣжали,
Послушны легкому ярму... и т. д.

„Отрокъ гордый“ не появляется въ самомъ стихотвореніи, но мы видимъ его въ словахъ и пѣсняхъ трехъ дѣвушекъ Геліадъ, влюбленныхъ въ него, толкнувшихъ его на гибель и оплакивающихъ его „надъ зеленымъ Эриданомъ“ И мучительно-завидна судьба того, о комъ дѣвушки поютъ такія пѣсни! И. Анненскій тоже могучъ, но мощью не столько Мужской, сколько Человѣческой. У него не чувство рождаетъ мысль, какъ это вообще бываетъ у поэтовъ, а сама мысль крѣпнетъ настолько, что становится чувствомъ, живымъ до боли даже. Онъ любитъ исключительно „сегодня“, и исключительно „здѣсь“ и эта любовь приводитъ его къ преслѣдованію не только декорацій, но и декоративности. Отъ этого его стихи мучатъ, они наносятъ душѣ неисцѣлимая раны и противъ нихъ надо бороться заклинаніями временъ и пространствъ.

Какой тяжелый, темный бредъ!
Какъ эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лѣтъ
И не узнать при свѣтѣ струны!
Кому жъ насъ надо? Кто зажегъ
Два желтыхъ лика, два унылыхъ?
И вдругъ почувствовалъ смычекъ,
Что кто-то взялъ и кто-то слилъ ихъ.
О, какъ давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно:—ты та ли, та ли?
И струны ластились къ нему,
Звеня, но ластясь, трепетали.

Неправда ль? Больше никогда
Мы не разстанемся—довольно?
И скрипка отвѣчала ,да',
Но сердцу скрипки было больно.

Смычекъ все понялъ, онъ затихъ,
А въ скрипкѣ это все держалось,
И было мукою для нихъ,
Что людямъ музыкой казалось.

Но человекъ не погасилъ
До утра свѣчь... и струны пѣли,
Лишь утро ихъ нашло безъ силъ
На черномъ бархатѣ постели.

Съ кѣмъ не случалось этого? Кому не приходилось склоняться надъ своей мечтой, чувствуя, что возможность осуществить ее потеряна безвозвратно? И тотъ, кто, прочитавъ это стихотвореніе, забудетъ о вѣчной, дѣвственной свѣжести міра, повѣритъ, что есть только мука, пусть кажущаяся музыкой, тотъ погибъ, тотъ отравленъ. Но развѣ не чаруетъ мысль о гибели отъ такой пѣвучей стрѣлы?

Затѣмъ, минуя ,Незнакомку' Блока, о ней столько писалось, я скажу еще о ,Курантахъ Любви' Кузмина. Одновременно съ ними авторомъ писалась къ нимъ и музыка, и это положило на нихъ отпечатокъ какого-то особаго торжества и нарядности, доступной только чистымъ звукамъ. Стихъ льется какъ струя густого, душистаго и сладкаго меда, вѣришь, что только онъ—естественная форма человѣческой рѣчи, и разговоръ или прозаическій отрывокъ послѣ кажутся чѣмъ-то страшнымъ, какъ шопоть въ Тютчевскую ночь, какъ нечистое заклинаніе. Эта поэма составлена изъ ряда лирическихъ отрывковъ, гимновъ любви и о любви. Ея слова можно повторять каждый день, какъ повторяешь молитву, вдыхаешь запахъ духовъ, смотришь на цвѣты. Я приведу изъ нея одинъ отрывокъ, который совершенно зачаровываетъ наше представление о завтрашнемъ днѣ, дѣлаетъ его рогомъ изобилія:

Любовь разставляетъ сѣти
Изъ крѣпкихъ шелковъ;
Любовники, какъ дѣти,
Ищутъ оковъ.

Вчера ты любви не знаешь,
Сегодня весь въ огнѣ.
Вчера меня отвергаешь
Сегодня клянешься мнѣ.

Завтра полюбитъ любившій
И не любившій вчера,
Придетъ къ тебѣ не бывшій
Другіе вечера.

Полюбитъ кто полюбитъ,
Когда настанетъ срокъ,
И будетъ то, что будетъ,
Что приготовилъ намъ рокъ.

Мы, какъ малыя дѣти,
Ищемъ оковъ,
И слѣпо падаемъ въ сѣти
Изъ крѣпкихъ шелковъ.

Такъ искусство, родившись отъ жизни, снова идетъ къ ней, но не какъ грошевый поденщикъ, не какъ сварливый брюзга, а какъ равный къ равному.

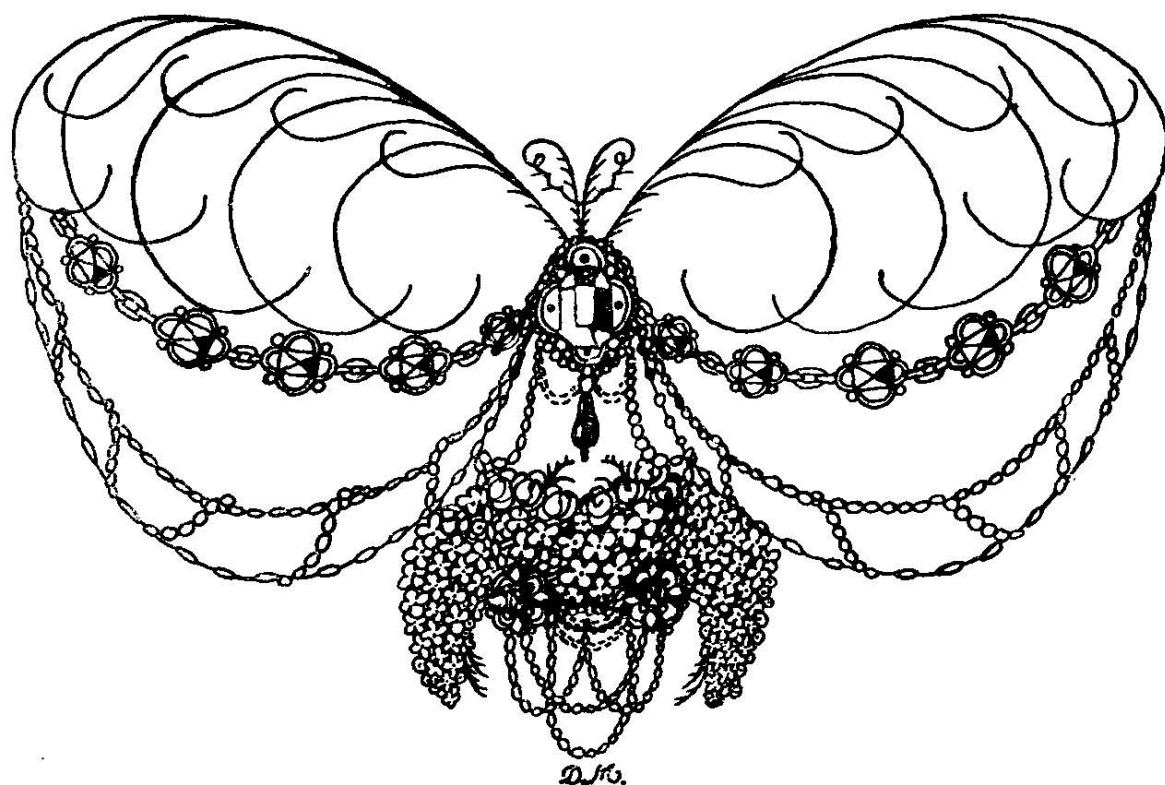
IV

На-дняхъ прекратилъ свое существованіе журналъ ‚Вѣсы‘, главная цитадель русскаго символизма. Вотъ нѣсколько характерныхъ фразъ изъ заключительнаго манифеста редакціи, напечатаннаго въ № 12:

‚Вѣсы были шлюзой, которая была необходима до тѣхъ поръ, пока не слились два идейныхъ уровня эпохи, и она становится бесполезной, когда это достигнуто, наконецъ, ея же дѣйствиємъ. Вмѣстѣ съ побѣдой идеи символизма въ той формѣ ихъ, въ какой онѣ исповѣдывались и должны были исповѣдываться ‚Вѣсами‘, ненужнымъ становится и самъ журналъ. Цѣль достигнута и eo ipso средство безцѣльно! Растутъ иныя цѣли!‘

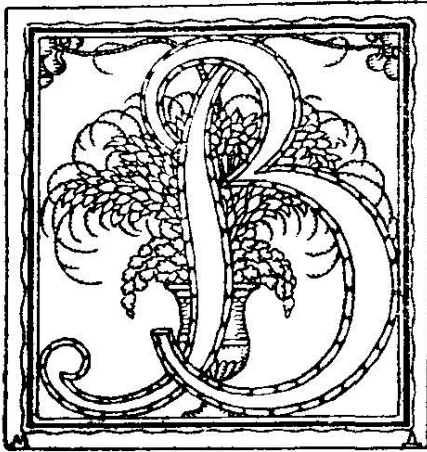
‚Мы не хотимъ сказать этимъ, что символическое движеніе умерло, что символизмъ пересталъ играть роль идейнаго лозунга нашей эпохи‘... ‚Но завтра то же слово станетъ инымъ лозунгомъ, загорится инымъ пламенемъ, и оно уже горитъ по иному надъ нами‘.

Со всѣмъ этимъ нельзя не согласиться, особенно, если дѣло коснется поэзіи. Русскій символизмъ, представленный полнѣе всего ‚Вѣсами‘, независимо отъ того, что онъ явился неизбѣжнымъ моментомъ въ исторіи человѣческаго духа, имѣлъ еще назначеніе быть бойцомъ за культурныя цѣнности, съ которыми отъ Писарева до Горькаго у насъ обращались очень безцеремонно. Это назначеніе онъ выполнилъ блестяще и внушилъ дикарямъ русской печати если не уваженіе къ великимъ именамъ и идеямъ, то, по крайней мѣрѣ, страхъ передъ ними. Но вопросъ, надо ли ему еще существовать какъ литературной школѣ, сейчасъ имѣетъ слишкомъ мало надеждъ быть вполнѣ разрѣшеннымъ, потому что символизмъ созданъ не могучей волей одного лица, какъ ‚Парнасъ‘, волей Леконта де Лиль, и не былъ результатомъ общественныхъ переворотовъ, какъ романтизмъ, но явился слѣдствіемъ зрѣлости человѣческаго духа, провозгласившаго, что міръ есть наше представленіе. Такъ что устарѣвшимъ онъ окажется только тогда, когда человѣчество откажется отъ этого тезиса и откажется не только на бумагѣ, но всѣмъ своимъ существомъ. Когда это случится, предоставляю судить философамъ. Теперь же мы не можемъ не быть символистами. Это не призывъ, не пожеланіе, это только удостовѣряемый мною фактъ.



ВЪ СЫ

I



ЛЮБЛЕННАЯ Аглая наканунѣ вечера, когда Льва Николаевича должны были представить ,свѣту', умоляла смущеннаго князя не говорить ,о чемъ-нибудь въ родѣ смертной казни', или ,объ экономическомъ состояніи Россіи', или о томъ, что ,міръ спасетъ красота'... Не забыла она также предупредить князя, чтобы онъ не разбилъ драгоцѣнной вазы, которая была такъ дорога генеральшѣ... Но ,идіотъ', конечно, заговорилъ о самомъ важномъ и значительномъ и, конечно, разбилъ китайскую вазу... Таковъ жребій исконныхъ русскихъ

людей: мы не умѣемъ вести салонные разговоры. Не умѣемъ носить маски и въ странной разсѣянности разбиваемъ порой драгоцѣнныя бездѣлушки. И чѣмъ исконнѣе русскій человѣкъ, чѣмъ крѣпче связанъ онъ съ полями нашими, тѣмъ онъ угрюмѣе, тяжелѣе и серьезнѣе. И наше искусство, наша литература всегда возникали и развивались, обрѣтая въ борьбѣ свое право. Художники были взыскательны не столько къ своему мастерству, сколько къ самимъ себѣ, къ своей сущности, и мечтали быть не столько ,веселыми ремесленниками', сколько учителями жизни или, по крайней мѣрѣ, ея судьями. Моральные и религіозные интересы преобладали надъ интересами чистаго искусства, наивнаго и слѣпого.

Одиннадцать лѣтъ тому назадъ кружокъ А. Н. Бенуа, С. П. Дягилева и друзей ихъ взялъ на себя неблагодарную, по тому времени, роль защитника свободнаго искусства, но даже въ ,Мірѣ Искусства' печатались изъ номера въ номеръ философическія размышленія Мережковскаго, Минскаго, Льва Шестова, столь далекія отъ аполлоновской солнечности и столь близкія глубокомыслію и мрачности ,бунтующаго христіанина' Достоевскаго. Однако, и этотъ ,обезвреженный' эстетизмъ ,Міра Искусства' показался опаснымъ. Въ 1903 году наши правдоискатели основали ,Новый Путь'. И кто-то, кажется, Антонъ

Крайній, гореваль на страницахъ новаго журнала по поводу того, что редакція ‚Міра Искусства‘ среди разсужденій Д. С. Мережковскаго помѣстила зловѣщіе и соблазнительные рисунки Бирдслея...

‚Вѣсы‘ возникли въ годъ закрытія ‚Новаго Пути‘. Это было шесть лѣтъ тому назадъ. Въ инныя эпохи шесть лѣтъ—такой малый срокъ. Но мы, русскіе, отъ 1904 до 1909 года были свидѣтелями такихъ событій и пережили столько волненій, что, оглядываясь назадъ, невольно смущаешься и думаешь: ‚Боже мой! Какъ сложна и трудна жизнь. На какихъ путяхъ мы стояли и куда пришли. И на кого падеть отвѣтственность за всѣ ошибки, паденія и преступленія наши?‘ И вотъ въ эти бурные дни, когда демоны войны и революціи вели свои хороводы, когда мы кровно узнали, что значить ‚переоцѣнка цѣнностей‘, въ эти дни пришлось московскимъ декадентамъ отправиться въ открытое море на утломъ челнѣ. По счастью, у ‚Вѣсовъ‘ былъ хорошій кормчій—Валерій Брюсовъ. Взявъ кормило въ свои сильныя руки, онъ сдѣлалъ лирическое признаніе *Urbi et orbi*:

Неколебимой истинѣ
Не вѣрю я давно.
И всѣ моря, всѣ пристани
Люблю, люблю равно.

Хочу, чтобъ всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа, и Дьявола
Хочу прославить я.

Это вонистину ‚лирическое‘ признаніе поэта сдѣлалось лейтмотивомъ московскаго журнала. И ‚Вѣсы‘ перваго періода (а въ исторіи ‚Вѣсовъ‘ необходимо различать два періода) стали органомъ Валерія Брюсова. И слава Богу, что такъ случилось. По крайней мѣрѣ, у насъ въ теченіе двухъ-трехъ лѣтъ былъ журналъ если не съ опредѣленнымъ лицомъ, то, во всякомъ случаѣ, съ опредѣленною фізіономіей. А, вѣдь, такой журналъ почти живое существо, почти человекъ.

Я затрудняюсь говорить о программѣ ‚Вѣсовъ‘ и объ идеяхъ руководителя журнала. Повидимому, когда журналъ начинался, основатели его сами еще окончательно не рѣшили, куда они пойдутъ и что будутъ проповѣдывать. Они ограничились заявленіемъ, что ‚Вѣсы‘ избираютъ для себя внѣшними образцами такія изданія, какъ англійскій *Athenaeum*, французскій *Mercure de*



Howe.

K. Howe (K. Howe).

Александръ бейвъ (Alexandre Bieoffs).



Лодка полярниковъ.

France, немецкое Literarisches Echo... Въ программной статьѣ ‚Ключи тайнъ‘ нельзя было найти ничего существенно новаго. Ея авторъ, Валерій Брюсовъ, старался обосновать свою эстетику отчасти на ученіи Потебни, отчасти на теоріяхъ французскихъ символистовъ. И, кажется, не смущался такимъ эклектизмомъ... Но, право, неприлично требовать отъ поэта научнаго педантизма и строгаго метода. Я упомянулъ о программѣ ‚Вѣсовъ‘, слѣдую литературнымъ традиціямъ, но, признаюсь, журналы и люди опредѣляются для меня не столько идеями и теоріями, сколько ихъ дарованіемъ, темпераментомъ, ихъ подсознательной природой, если угодно. Иной жестъ говоритъ больше нашему сердцу, чѣмъ потоки умныхъ словъ и солидный научный аппаратъ. А у руководителей ‚Вѣсовъ‘ (говорю безъ ироніи), если и не было настоящей учености, зато былъ тотъ фаустовскій жестъ, который могъ иныхъ плѣнить, иныхъ раздражить, а иныхъ развлечь въ часы унынія и сплина. Но, главное, журналъ ‚Вѣсы‘ былъ цѣленъ не идейно, конечно, а эстетически, ибо, даже не вѣруя въ ‚неколебимую истину‘, можно оставаться вѣрнымъ самому себѣ.

Въ теченіе двухъ-трехъ лѣтъ каждая книжка ‚Вѣсовъ‘ была какъ бы новымъ портретомъ одного и того же лица. Вотъ новое освѣщеніе, вотъ новый поворотъ лица, но все это—одна и та же физиономія нашего стараго знакомаго, этого московскаго дэнди, котораго мы такъ хорошо знаемъ. Мы привыкли къ его прическѣ, къ его нѣсколько натянутой позѣ; мы привыкли къ его парадоксальной рѣчи, которую провинціалы до сихъ поръ слушаютъ, разиня ротъ; мы привыкли къ его парнасской декламации и къ его гримасѣ мэтра.

Журналъ и человекъ сливаются для меня въ одинъ образъ. Это—русскій стихотворецъ конца XIX вѣка. Онъ уже не хочетъ быть ‚интеллигентомъ‘. Онъ свободенъ отъ политики, ему дорога литература, только литература, онъ—пушкинианецъ прежде всего. Но кромѣ того ему хочется быть завоевателемъ новыхъ странъ. Ему нравится война эстетическихъ школъ и смѣна направленій въ искусствѣ. Его забавляютъ манифесты ‚натюризма‘, ‚гуманизма‘ и ‚интегрализма‘... Ему хочется быть таинственнымъ: онъ любитъ, чтобы ученики называли его ‚магомъ‘, и онъ занимается французскимъ оккультизмомъ, невиннымъ салоннымъ оккультизмомъ...

Можетъ быть, я ошибаюсь, и такого человека совсѣмъ нѣтъ, но передо мной неизбѣжно возникаетъ эта маска, когда я просматриваю книжки ‚Вѣсовъ‘ за 1904—1906 годы...

Я пишу некрологъ ‚Вѣсовъ‘. Забуду-ли серьезныя заслуги этого журнала? Въ ‚Вѣсахъ‘ принимали участіе Бальмонтъ, Блокъ, Вяч. Ивановъ. Д. Мережковский, Ѳедоръ Сологубъ... Эти имена краснорѣчивы. Правда, всѣ эти писатели были представлены болѣе ярко въ ‚Мірѣ Искусства‘, ‚Новомъ Пути‘, и ‚Вопросахъ Жизни‘, но зато ‚Вѣсы‘ по справедливости могутъ гордиться тѣмъ, что на ихъ страницахъ впервые напечатался Кузминъ.

Теперь я позволю себѣ сказать нѣсколько словъ о судьбѣ ‚Вѣсовъ‘ послѣ 1906 года. Кто-то остроумно замѣтитъ, что надо обладать немалымъ талантомъ, чтобы создать настоящій журналъ, но не меньшій талантъ нуженъ для того, чтобы сумѣть во-время его закрыть. Злой жребій выпалъ на долю ‚Вѣсовъ‘ послѣ 1906 года. Повидимому, утомленный кормчій бросилъ челнъ на произволъ судьбы, и бѣдные юнги пустились въ открытое море ‚безъ руля и безъ вѣтриль‘.

Въ то время на улицахъ шумѣла революція, но, быть можетъ, болѣе глубокая революція совершалась въ нашихъ сердцахъ. На устахъ нашихъ ‚исконныхъ‘ людей были лозунги и формулы освободительныхъ доктринъ, созданныхъ европейской культурой, мы отъ чистаго сердца хотѣли принять общественныя формы Запада, но появленіе наше на общеевропейской аренѣ было такъ же странно и фантастично, какъ появленіе князя въ салонѣ генеральши Епанчиной. Мы неожиданно заговорили о самомъ значительномъ, и заговорили какъ-то слишкомъ требовательно и увѣренно, какъ бы заранѣе отказываясь отъ компромисса. Мы, какъ дѣти, не мирились съ половиною истины и требовали, какъ Брандъ,— ‚все или ничего‘. И кто же, какъ не символисты крикнули безумныя слова о ‚последней свободѣ‘ и о томъ, что ‚красота спасетъ міръ‘? Конечно, каждый изъ насъ размахивалъ при этомъ руками и потомъ стоялъ сконфуженный надъ осколками драгоценной вазы...

Но какъ ни безумны были наши утвержденія, на поверхностный взглядъ, и какъ ни странны, быть можетъ, иные жесты наши, все же намъ не приходится отказываться отъ тѣхъ истинъ, которыя мы исповѣдывали. И надо сознаться, что переживанія, заставившія нѣкоторыхъ изъ насъ торопливо произнести слово о ‚последней свободѣ‘, были совершенно чужды истерикѣ... И если мы были больны, то больны по-иному. Мы не потеряли чувства ритма и гармоніи, и это спасло насъ отъ смѣшныхъ слезъ и непріятнаго смѣха... Можетъ быть, насъ избавилъ отъ этого строгій и умный духъ Петербурга; можетъ быть, мы обязаны иному вліянію... Но во всякомъ случаѣ идейная буря и

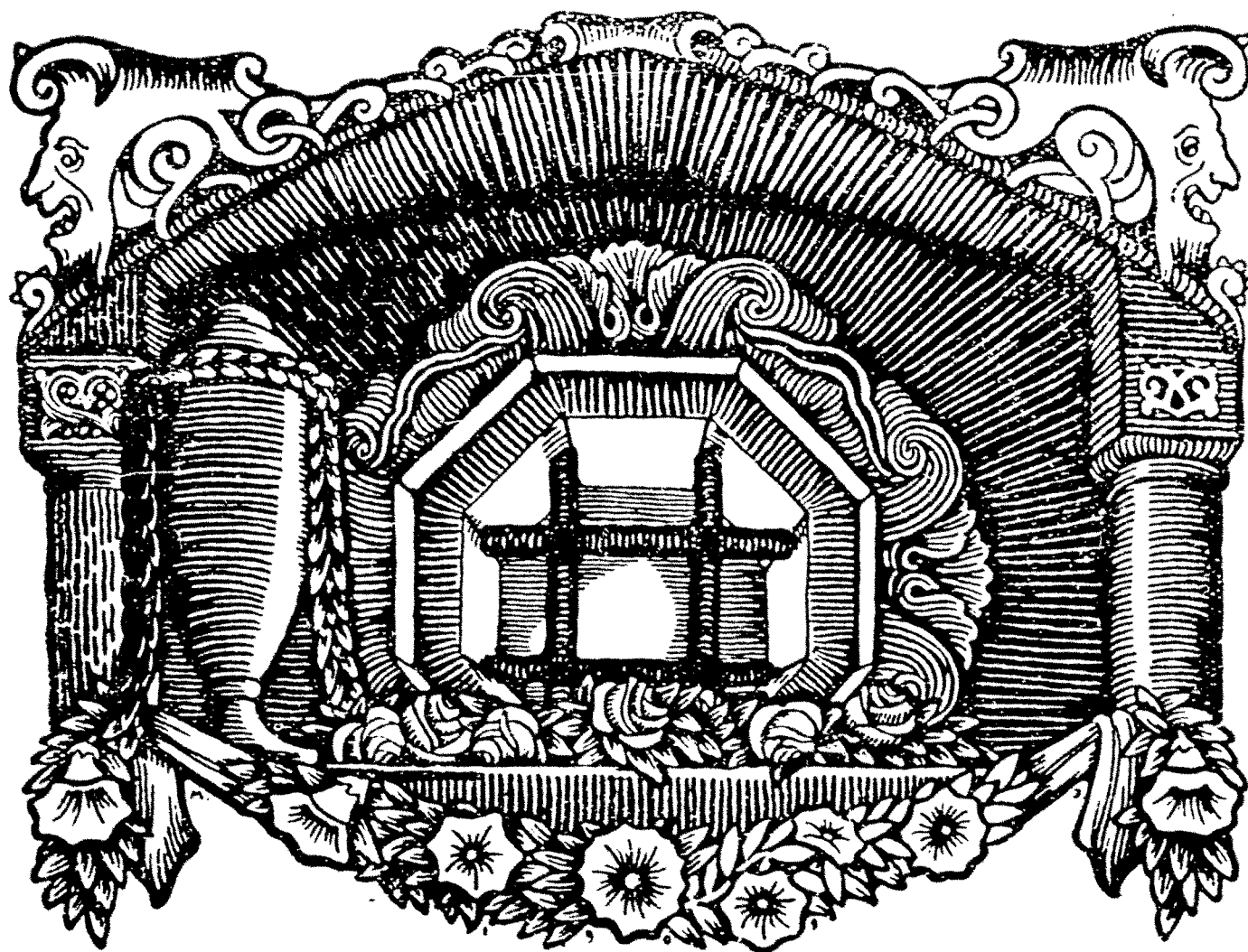
новый опыт не заставили нас забыть о правах чистого искусства и о правде символизма.

Что дѣлалъ въ это время московскій журналъ? Событія застали ‚Вѣсы‘ врасплохъ. Руководители журнала, покинутые вождемъ, не сумѣли продолжать безстрастно свое полезное литературное дѣло, оградивъ себя отъ идейной волны, имъ по-существу чуждой. Итъ, они вмѣшались въ эту борьбу и внесли въ нее всю хаотичность своей психологій и весь недугъ истерики...

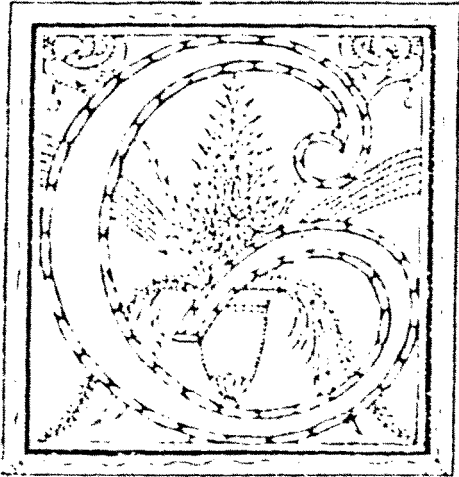
Что такое истерика? Наука опредѣляетъ это душевное явленіе прежде всего, какъ легкую внушаемость. Субъектъ истерическій поддается, не сопротивляясь, каждому мимолетному вліянію. Отсюда противорѣчія въ его настроеніи и, слѣдовательно, потеря чувства гармоніи. Это—тема, конечно, не только медицинская. За виѣшнимъ фактомъ физиологической слабости и психологическаго ущерба таится иное начало, угрожающее культурѣ. Первоначальный дѣятельный актъ можетъ войти въ рядъ положительныхъ творческихъ свершеній лишь при сохраненіи принципа ритма въ движеніи. Истерическій субъектъ похожъ на скрипача, который на тактъ или на два отсталъ отъ оркестра. Общій міровой ритмъ для него не обязателенъ. Истерика и искусство—два непримиримыхъ врага. Цѣль искусства—раскрытіе въ мірѣ ритма—исключаетъ оправданіе истерики. И когда Бодлэръ признается, что онъ ‚культивируетъ свою истерію‘, мы, конечно, понимаемъ, что Бодлэръ подъ истерикой разумѣетъ совсѣмъ не то, что разумѣемъ мы. Бодлэръ никогда ‚не терялъ головы‘: paradis artificiels были для поэта лишь опытомъ, надъ которымъ онъ былъ властенъ. Бодлэръ всегда оставался дэнди и рыцаремъ, а субъектъ истеричный прежде всего не рыцарь...

Книжки ‚Вѣсовъ‘ за послѣдніе два-три года—любопытный документъ, изъ котораго мы узнаемъ, между прочимъ, чѣмъ, характеризовалась русская истерика начала XX вѣка. Пересмотрите журналъ за эти годы: сколько странныхъ противорѣчій, смѣшныхъ восклицаній, сколько безсильной и неумной полемики... Каждый изъ эпигоновъ хотѣлъ быть [plus royaliste que le roi, но то, что было къ лицу Брюсову, имъ было не къ лицу и казалось, въ лучшемъ случаѣ, ‚ребяческимъ развратомъ‘... Но лучше не вспоминать этихъ журнальныхъ злоключеній, ибо о мертвыхъ надо хорошо говорить или совсѣмъ не говорить. Журналъ находитъ себя, свое мѣсто въ культурѣ, или благодаря творчеству отдѣльной значительной личности, или благодаря идейному единству и программной строгости. Пока чувствовалось вліяніе Брюсова ‚Вѣсы‘ были ‚Вѣсами‘. Съ тѣхъ поръ какъ вліяніе Брюсова стало незамѣтнымъ; съ тѣхъ поръ какъ,

вмѣсто живого человѣка, съ кровью и плотью, въ журналѣ стали появляться фантомы, повторявшіе мертвыми устами мертвые формулы, — журналъ пересталъ быть интереснымъ и значительнымъ: не было уже ни живой личности, ни идейной цѣльности...



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИТОГИ



ЕЗОНЪ выставокъ оконченъ; поочередно закрылись— ‚Союзъ‘, ‚Товарищество‘, ‚Академическая‘, ‚Союзъ Молодежи‘, ‚Импрессионисты‘, ‚Передвижная‘; художественное затишье весенняго Петербурга нарушаетъ только запоздалый ‚Салонъ‘ г. Издебскаго. Пора подвести итоги... Не для того, конечно, чтобы возстановить въ памяти тѣ двѣ-три тысячи холстовъ и рисунковъ, которые можно было видѣть на всѣхъ этихъ выставкахъ (большую часть ихъ—лучше и не вспоминать!), но—чтобы выяснитъ, съ необходимымъ безпристрастіемъ, многіе ‚больные‘ вопросы нашего художническаго ‚сегодня‘.

Я говорю лишь о выясненіи... Разрѣшеніе этихъ вопросовъ, дѣло будущаго; мы живемъ въ одну изъ переходныхъ эпохъ искусства, когда нужна особенная осторожность по отношенію къ самымъ очевиднымъ, казалось бы, правдамъ и цѣностямъ. Съ другой стороны, именно въ такія эпохи трудно, да и нельзя, оставаться холоднымъ наблюдателемъ. Именно въ такія эпохи, выяснять почти всегда значитъ—направлять... Это вынуждаетъ меня сразу къ оговоркѣ: я считаю задачей современной критики борьбу ‚на два фронта‘—съ мертвыми традиціями искусства, унаслѣдованнаго нами отъ упадочныхъ живописцевъ XIX-го вѣка (всѣ виды ‚академизма‘ и ‚псевдо-реализма‘) и—съ революціонизмомъ слѣпого новаторства, не признающаго никакой преемственности. Отсюда—мои выводы. Мнѣ думается, что потребность въ подобныхъ выводахъ (пусть—только выяснительныхъ) ощущается въ наше время и публикой, и художниками.

Дѣйствительно, обозрѣвая выставки, сталкиваясь съ представителями различныхъ эстетическихъ толковъ, читая газетную ‚критику‘, прислушиваясь къ мнѣніямъ общества,—все тревожитъ и глубже проникаешься сознаниемъ какого-то всеобщаго мучительнаго шатанія. Русское искусство никогда не страдало бѣдшимъ безначаліемъ! Слово смѣшались всѣ критеріи, перепутались всѣ школьныя ученія и ереси. Еще немного, настанетъ хаосъ...

Освободительный лозунгъ ‚индивидуализма‘, давшій поколѣнію художниковъ 90-хъ годовъ такой толчокъ для новыхъ достиженій, повидимому, пережить; среди этихъ художниковъ и ихъ преемниковъ назрѣваетъ желаніе болѣе цѣлостнаго и стройнаго искусствопониманія — творчества закономѣрнаго, преемственно-развивающагося. Это вѣяніе очень точно (можетъ быть—слишкомъ) отмѣчаетъ Игорь Грабаръ въ своемъ ‚Введеніи къ исторіи русскаго искусства‘: ‚Послѣ каждой эпохи, отвергающей и топчущей традиціи, неизбѣжно наступаетъ эпоха возврата, но послѣдній никогда не бываетъ полнымъ, всецѣло повторяющимъ прошлое, а всегда приноситъ новыя цѣнности, или такъ видоизмѣняетъ старыя, что онѣ являются новыми. Есть признаки, указывающіе на то, что дни индивидуализма уже сочтены, и тоска по новому канону, случайное чаяніе надвигающейся невѣдомой, но непремѣнно стилистической эпохи уже ясно слышится въ иныхъ созданіяхъ современности‘.

Слишкомъ точнымъ въ словахъ Грабаря я называю противуположеніе индивидуализму—стиля, ибо канонъ, начало, ограничивающее личный произволь художника, не значитъ еще—торжество стилизма... и—*vice versa*. Но это—подробность. Мысль Грабаря вѣрна: волна ‚возврата‘ ощущается нами несомнѣнно, хотя до сихъ поръ ‚тоска по новому канону‘ носитъ, главнымъ образомъ, характеръ теоретическій.

Но не надо забывать и обратное явленіе: передовая молодежь—наша, русская, порвавшая съ Академіей молодежь, исканіямъ которой мы не можемъ не сочувствовать,—неудержимо стремится ‚впередъ‘, опрокидывая на пути всякіе каноны, революціонизируя искусство до того предѣла, когда оно перестаетъ быть искусствомъ, обращаясь въ ничѣмъ не прикрытый опытъ, въ дерзкій и вмѣстѣ съ тѣмъ наивный вызовъ всѣмъ эстетическимъ уставамъ и традиціямъ...

Эти ‚опыты‘, не представляющіе ничего особенно новаго для тѣхъ, кто знакомъ съ отвѣтвленіями нео-импрессионизма во Франціи, пріобрѣли у насъ, за послѣдніе годы, характеръ нѣсколько угрожающій (почему—объ этомъ дальше), и ихъ, во всякомъ случаѣ, нельзя отнести къ разряду случайныхъ, проходящихъ ‚увлеченій‘. Глубокія психологическія и социальныя причины создали это ‚бунтарство‘, такое же законное въ своемъ беззаконіи, какъ и ‚волна возврата‘, о которой говоритъ И. Грабаръ. И оба теченія, если угодно, можно считать естественнымъ выводомъ изъ эпохи индивидуализма. О каждомъ миѣ придется сказать въ отдѣльности, но раньше хотѣлось бы отмѣтить еще нѣсколько явленій, не менѣе знаменательныхъ для русской дѣйствительности.

Прежде всего—полный ‚развалъ‘ среди художниковъ ‚старога толка‘, хотя бы—передвижниковъ. Еще сравнительно недавно, какихъ нибудь десять-восемь

лѣтъ назадъ, знаменитое 'товарищество', казалось, готово было продолжать борьбу за свои завѣты (еще памятны боевыя выступленія журнала 'Искусство и Художественная Промышленность'). По крайней мѣрѣ, такъ могло казаться — 'непосвященной' толпѣ. И это имѣло свою хорошую сторону; была почва для принципиальной распри 'новаго' со 'старымъ'. Но побѣды 'новаго', какъ и слѣдовало ожидать, быстро разстроили 'товарищество': одинъ за другимъ спѣшили разстаться съ нимъ художники, которыхъ еще не успѣла 'заѣсть' передвижническая среда: между ними — и крупные таланты, какъ Сѣровъ и Левитанъ, и заурядно-способные живописцы — Архиповъ, Переплетчиковъ, Пастернакъ, А. Васнецовъ. Наконецъ, въ наши дни даже 'столпы' передвижничества и ихъ послѣдователи (за исключеніемъ нѣсколькихъ, по прежнему, 'убѣжденных' — Волковъ, Киселевъ), окончательно извѣрившись въ старой 'манерѣ', стали подражать новаторамъ, не выходя изъ самыхъ стѣнъ 'Передвижной', уродуя и опошляя недосягаемые образцы, въ угоду 'новымъ вкусамъ'...

Рядъ этихъ перебѣжекъ (послѣдній яркій примѣръ — Суриковъ) и неожиданныхъ превращеній какъ-то 'сбилъ позиціи'. Семидесятники по воспитанію и эстетическому кругозору тщатся доказать, что ничто художественное имъ не чуждо (въ границахъ осторожнаго благоразумія, конечно); и наоборотъ —, 'передовая' выставка, какой долженъ бы быть 'Союзъ', все больше наполняется картинами и этюдами, чисто передвижническими по духу и вкусу, вѣрнѣе, — по бездушію и безвкусицѣ...

Право, со стороны можетъ казаться, будто произошло какое то перемиріе между 'старымъ' и 'новымъ'. Или даже — миръ, миръ сѣрой, безкровной, всепріемлющей и всеопошляющей 'середины'! Какъ же не сочувствовать молодежи, громко протестующей противъ этого постыднаго мира, молодежи, собирающейся, во имя борьбы съ нимъ, около сомнительныхъ и, подчасъ, комическихъ знаменосцевъ (такіе есть!) и готовой обрушиться на недавнихъ вождей своихъ, какъ на измѣнниковъ! И неудивительно, конечно, что она не разборчива въ формахъ протеста и доходитъ порой до уродливыхъ, бессмысленныхъ крайностей, не имѣя ни достаточныхъ знаній, ни опытныхъ руководителей...

Но публика... Публика ничего этого не знаетъ и не хочетъ знать. Она привыкла вѣрить авторитетамъ или полагаться на собственный 'здравый смыслъ'. Но гдѣ авторитеты? и можетъ ли публика разобраться въ этихъ внутреннихъ противорѣчіяхъ искусства?

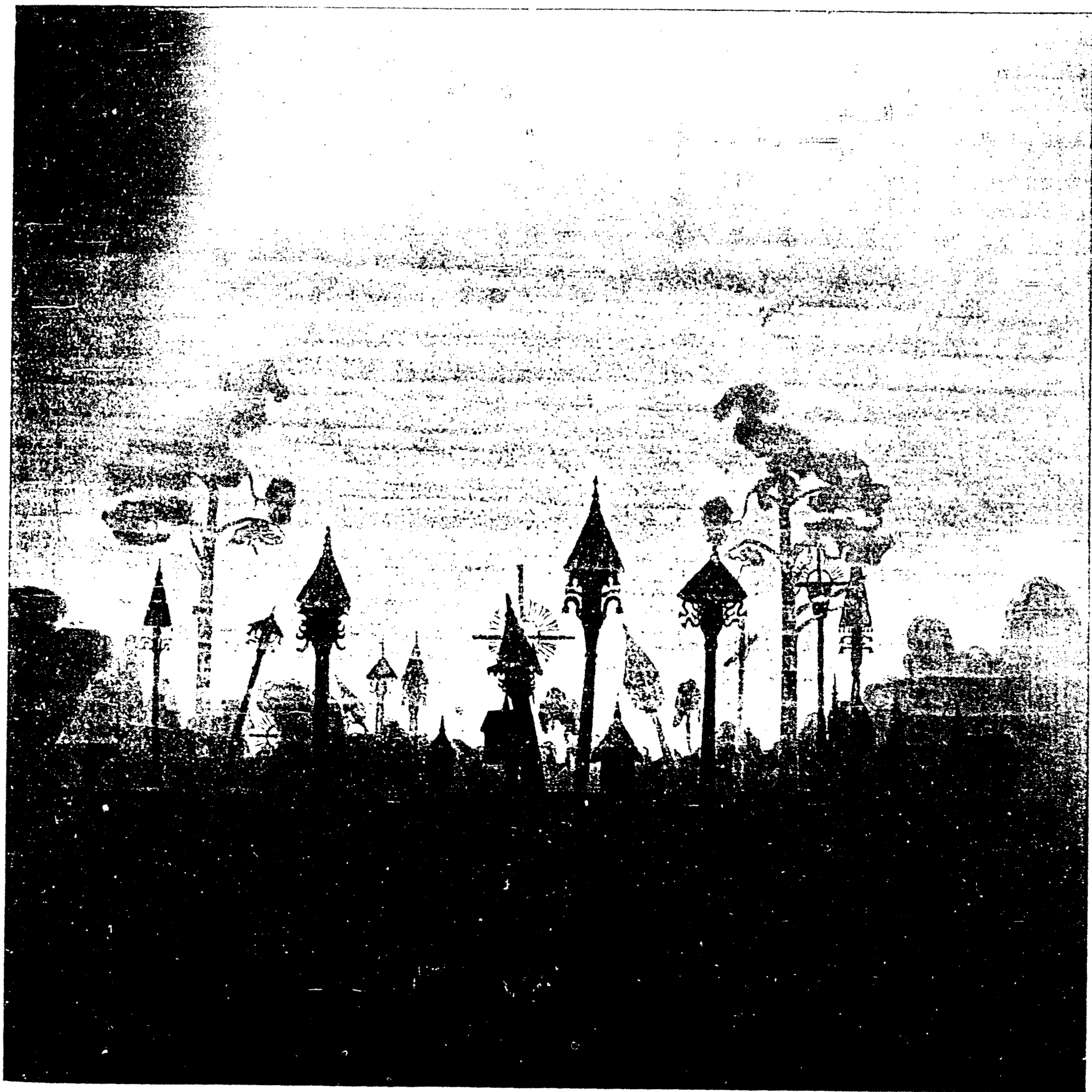
Я не говорю о 'большой публикѣ', которая никогда ничего не понимала въ художествѣ и, должно быть, никогда не пойметъ, но о той интеллигенціи, которая больше не восхищается картинками 'Петербургскаго товарищества' и

не считаетъ Кравченку художественнымъ критикомъ. Я говорю о зрителѣ, ищущемъ новыхъ эстетическихъ перспективъ, начавшемъ уже что то смутно угадывать въ великолѣпномъ бредѣ Врубеля, въ мечтахъ Борисова-Мусатова, въ архаическихъ видѣніяхъ Рериха, въ ретроспективной чувственности Сомова, въ геніальномъ примитивизмѣ Гогэна...

Что долженъ чувствовать этотъ зритель на выставкахъ 'Голубой Розы', 'Союза Молодежи' или 'Треугольника'? Недоумѣніе — навѣрное; не озлобленіе ли? И озлобленіе — почти безысходное, потому что, въ концѣ концовъ, идти не за кѣмъ, некому повѣрить... 'Союзъ', какъ иѣлое, пересталъ быть живой школой общественнаго вкуса (независимо отъ отдѣльныхъ даровитыхъ художниковъ); московская 'Голубая Роза' выродилась въ базаръ купеческаго декадентства; петербургскій 'Треугольникъ' началъ съ диллетантизма самаго плохого разбора; 'Союзъ Молодежи' (несмотря на безспорную талантливость многихъ участниковъ) — какое-то однобокое, случайное, никакъ не продуманное, наспѣхъ сколоченное предпріятіе — не болѣе. Въ итогъ — впечатлѣніе хаоса съ разноцвѣтными афишами и флагами, съ удручающимъ взаимнымъ непониманіемъ даже среди художниковъ одной и той же группы, съ беззастѣнчивымъ подражаніемъ иностраннымъ образцамъ и безнадежно-доморощенными навыками, съ упрямымъ варварствомъ узко-кружковыхъ вынадовъ и... російскимъ равнодушіемъ, дѣлающимъ возможной самую невѣроятную путаницу эстетическихъ критеріевъ.

Все это вмѣстѣ создаетъ атмосферу, удивительно благопріятную для того явленія, съ которымъ такъ хорошо знакома русская дѣйствительность, — для реакціи. Я разумѣю реакцію общественнаго вкуса, реакцію, враждебную всякому стремленію впередъ, всему живому, свободному и потому — готовую поддерживать все мертворожденное, тупое, 'нововременски'-безпринципное.

Лишь этимъ темнымъ явленіемъ можно объяснить 'успѣхъ' (въ извѣстномъ смыслѣ) такихъ выставокъ, какъ 'XXXVIII-ая Передвижная' и 'Товарищества художниковъ', хотя бы — матеріальный успѣхъ, успѣхъ уличнаго 'спроса'. Въ самомъ дѣлѣ, на убогія произведенія гг. Пимоненко, Лебедевыхъ, Бодаревскихъ, Штемберовъ, Сергѣевыхъ, Крачковскихъ, Беккеровъ и пр. — т. е. экспонентовъ, которыхъ давно пора (всѣмъ, независимо отъ различія 'миѣній') не считать никакими художниками — въ нынѣшнемъ году неожиданно поднялся спросъ... Мы уже рѣшили, было, что даже 'улица' отвернулась отъ этихъ могикановъ дурного вкуса. Нѣтъ! Они живы, ихъ поощряютъ; свои 'картины' они продаютъ несравненно лучше, чѣмъ Сомовъ, Богаевскій, Головинъ, Рерихъ! Послѣ недавнихъ побѣдъ культурнаго искусства мы начали какъ будто



II. Чурлянисъ (N. Tschourlianis).

Изъ серіи „Сказка“ (акварелъ).



H. Pepuxō (N. Roerich).

„Sukpada“.



В. Стрѣва (W. Stróff).

„Портретъ кн. Ливенъ“.



Архивъ Бюва (Alexandre Benois).

Беранъ.

замѣчать стыдъ у покупателя средней руки; казалось, что вкусъ его хотя медленно, но прогрессируетъ; была увѣренность въ лучшемъ будущемъ... Нѣтъ! Позорное варварство наше поспѣшило воспользоваться смятенностью модернизма, расколомъ въ средѣ новаторовъ, безначаліемъ молодыхъ исканій, словомъ—всѣмъ, неустройствомъ передового искусства, чтобы повернуть назадъ. Это особенно замѣтно въ Петербургѣ, самомъ реакціонномъ изъ городовъ, и, конечно, не только на выставкахъ Пассажа и Общества Поощренія...

Я имѣю въ виду 'Академическую' выставку этого года. Реакціонность ея до того очевидна, что какъ-то совѣстно за многихъ участниковъ, на которыхъ, еще нѣсколько лѣтъ назадъ, можно было возлагать 'надежды'. Именно—реакціонность. Здѣсь нѣтъ неумѣнія и тупого простодушія экспонентовъ 'Товарищества'. Большинство участниковъ—живописцы грамотные и даже щеголяющіе своей 'техникой'. Но Богъ мой, какое злое отсутствіе 'духа живого', какая бѣдность художественной мысли! какъ однообразно-ничтожны всѣ 519 холстовъ 'Весенней'!

Изъ унылой толпы академистовъ выдѣляются только Э. О. Баклундъ (двумя-тремя портретами), И. И. Бродскій (серіей неплохихъ этюдовъ) и Е. А. Киселева (красиво нарисованнымъ, нѣсколько плакатнымъ, мужскимъ портретомъ)... Что скажешь объ остальныхъ? Объ этихъ усталыхъ въ расцвѣтѣ силъ, ничему не научившихся ни у природы, ни у великихъ мастеровъ современности и никуда не стремящихся отъ 'домашней' рутины и кунджевскихъ премій, пенсакъ Академіи? Благодаря ли отсутствію нѣсколькихъ лучшихъ экспонентовъ (Бобровскаго, Савинова, Химоны), или изобилію огромныхъ уродливыхъ холстовъ (Вещиловъ, Мясоѣдовъ и пр.), но общій уровень послѣдней 'Академической' казался особенно безотрадно-низкимъ...

Два 'первородныхъ' недостатка опредѣляютъ, на мой взглядъ, 'школу' академистовъ: фальшивый тонъ, какой-то лиловатый, специфически-непріятный, и—мертвенность композиціи, опять-таки—мертвенность специфическая, одна и та же у всѣхъ... Цвѣтъ и композиція—эти основы живописи, окончательно выродились въ Академіи. И неудивительно: систематически и послѣдовательно Академія дѣлала все, чтобы убивать въ своихъ питомцахъ стремленіе къ живой, трепетной краскѣ и къ индивидуальному пониманію композиціонныхъ задачъ; изъ года въ годъ поощрялись и премировались работы, зараженные однимъ и тѣмъ же безвкуснымъ дальтонизмомъ и фальшью программной 'картинности'. Было бы даже странно, если бы, наперекоръ всѣмъ стараніямъ руководителей и поощрителей, не совершился своего рода подборъ произведеній, отмѣченныхъ общимъ недугомъ.

Но откуда все-таки бессознательная покорность стольких живописцевъ (между ними есть, вѣдь, и даровитые, искренніе люди)? Откуда поголовная слѣпота и отсталость? Откуда реакціонизмъ вкуса, возвращающій насъ вспять, къ жанрамъ и пейзажамъ семидесятыхъ годовъ? Неужели же все современное движеніе прошло мимо Академіи?

Я далеко въ данную минуту отъ какой бы то ни было партійности и не хочу ни на кого ,нападать'. Просто—мучать меня, причиняють мнѣ физическую боль картины, какъ ,Протопопъ Аввакумъ' Вещилова, ,Аргонавты' Мясоѣдова или ,Полярныя льдины' Столицы. Почему? Да потому, что самое непосредственное, самое невольное сравненіе того чувства волнующей радости, какое испытываешь, любуясь природой, вдыхая ея запахи, ея красочные свѣты и сіяющія краски, съ впечатлѣніемъ отъ подобныхъ картинъ,—даетъ острое ощущеніе уродства... Какъ объяснить точнѣе то, что я называю — мертвымъ тономъ и мертвой композиціей? Развѣ недостаточно элементарной опытности глаза, чтобы сознать—нѣтъ, почувствовать всѣми нервами зрительной воспріимчивости, смотря хотя бы на ,Зимній уборъ' Крыжицкаго, что этотъ характерно-академическій холстъ—невыносимо-безвкусная клевета на природу? Вѣдь надо быть прирожденнымъ дальтонистомъ, чтобы до такой степени ,захлороформировать' красоту зимняго неба, голубого снѣга съ синими тѣнями и покрытыхъ инеемъ деревьевъ, въ блескъ морознаго дня... Мучительны такіе ,пейзажи' не только потому, что они—вопиющая неправда, но потому, что хотятъ быть правдой, притворяются правдивыми, отвѣчая невдумчивому, пошлomu представленію толпы о природѣ и приближаясь къ раскрашенной фотографіи, т.-е. къ самой отвратительно-мертвой поддѣлкѣ, какую можно вообразить.

Всѣмъ извѣстно, что фотографія, лишенная всего, что дѣлаетъ природу чарующей, таинственной, неуловимо-зыбкой,—красокъ, свѣта, движенія—вовсе не соотвѣтствуетъ ,объективной истинѣ', а является лишь условнымъ, документальнымъ ,напоминаніемъ' и потому, съ точки зрѣнія живописи, — безусловно лжива. Но еще большая ложь съ этой точки зрѣнія, единственно-возможной для художника, — фотографія въ трехъ измѣреніяхъ, стереоскопъ. Стереоскопъ—полюсъ искусства: выпуклое, перспективное подобіе природы, мгновенное, застывшее навѣки, передающее ее такъ, какъ мы никогда не видимъ, и, однако, со всѣми реальными признаками, о которыхъ знаемъ, — является чѣмъ-то обратнымъ художественному воплощенію внушаетъ жутко-непріятное любопытство, оскорбляетъ врожденное намъ ,чувство жизни'...

Отсюда—весь ужасъ ,манеры' Крыжицкихъ и Федоровичей: они обращаютъ

картину въ раскрашенную фотографію-стереоскопъ! Надо это почувствовать, чтобы навсегда возненавидѣть такую живопись; и чѣмъ больше иллюзіи въ ней, воздушной перспективы, стереоскопическихъ ,трехъ измѣреній', чѣмъ больше она—,обманъ глаза' (trompe l'oeil), тѣмъ хуже... Одинъ изъ пейзажей Федоровича на ,Весенней' въ этомъ смыслѣ—своего рода chef d'oeuvre анти-художественности: на первомъ планѣ, надъ зеркальной прозрачностью озера, изображена летящая утка—такъ ,живо', что кажется будто она не написана, а наклеена на стекло, въ извѣстномъ разстояніи отъ холста. Куда же идти дальше?..

Бѣдный обозрѣватель выставокъ, которому приходится—отъ этихъ фокусовъ стереоскопическаго реализма, отъ ,летающей утки' Федоровича—переходить къ буйнымъ этюдамъ нашихъ ,молодыхъ' изъ ,Голубой Розы' или ,Треугольника'! А между тѣмъ этотъ переходъ отъ одной крайности къ другой, это зрѣлище искусства, совмѣщающаго самыя острые контрасты,—въ роковой связи со всеѣмъ укладомъ нашей переходной культуры... И слава Богу, если въ эпоху, когда возможны ,утки' Федоровичей и ,Зимніе уборы' Крыжицкихъ, возникаютъ протестующіе ,союзы молодежи'; это доказываетъ, что въ искусствѣ не изсякли средства защиты противъ той пародіи, въ которую обратилась живопись, увѣчанная академіями. Но отсюда до восхищеннаго признанія всеѣхъ новаторскихъ ,манифестацій',—очень далеко. Оставаясь явленіемъ положительнымъ, какъ противоядіе, какъ борьба съ застоємъ и угрозой ,реакціи', какъ возможный мостъ къ будущему,—живопись нашего крайняго ,лѣваго' лагеря заключаетъ опасности, на которыя нельзя закрывать глаза, при всеѣмъ сочувствіи ищущей молодежи.

Однако, раньше, чѣмъ говорить объ этихъ опасностяхъ, такъ ярко выразившихся на выставкахъ ,Союза молодежи' и ,Импрессионистовъ', не лишнее разобратся въ томъ, что даетъ намъ вообще живопись ,послѣдней формации', повергающая въ такой суевѣрный ужасъ простодушнаго зрителя? Въ чемъ живыя зерна этого революціоннаго творчества, какъ будто насмѣхающагося надъ преемственнымъ опытомъ столѣтій? Мы слишкомъ хорошо знаемъ, съ чѣмъ ему приходится бороться (и не только въ Россіи, конечно), но куда стремится оно? какому лику красоты служить, какимъ новымъ эстетическимъ требованіемъ? Пусть художникъ будетъ дерзокъ, несложенъ, грубъ, примитивенъ. Будущая живопись зоветъ къ лапидарному стилю, потому что новое искусство не выноситъ утонченнаго—оно пресытилось имъ... Будущая живопись сползетъ въ низины грубости—отъ живописи теперешней, культурной, отнимающей свободную волю исканій—въ мало изслѣдованныя области

лапидарнаго стиля. Будущая живопись начнетъ съ ненависти къ старой, чтобы вырастить изъ себя другое поколѣніе художниковъ, въ любви къ открывшемуся новому пути, который намъ полузнакомъ, страшенъ и органически враждебенъ. И предчувствующій глазъ скользитъ по полированнымъ формамъ Праксителява Гермеса, невольно останавливаясь на дѣтскомъ рисункѣ: онъ точно чувствуетъ, что свѣтъ прольется черезъ ребяческій лепетъ нарождающагося новаго классическаго искусства!.. Миѣ кажется, что эти заключительныя слова Л. Бакста, въ статьѣ 'Пути классицизма въ искусствѣ' ('Аполлонъ', 3), даютъ прямой отвѣтъ на заданные нами вопросы. Это признаніе-пророчество, выраженное съ категорической и упрощенной ясностью однимъ изъ самыхъ тонкихъ и культурныхъ художниковъ современности (какъ бы—противъ себя и той школы, къ которой онъ принадлежитъ), заслуживаетъ тѣмъ большаго вниманія, что оно подсказано не переживаниями личнаго характера, а всей послѣдней эволюціей европейской живописи, отъ Гогэна, Сезанна и до Матисса, Мангэна, Ванъ-Донгена и ихъ многочисленныхъ послѣдователей, захватывающихъ все болѣе и болѣе широкій кругъ вліянія.

То, что говоритъ Бакстъ о будущемъ 'лапидарномъ' стилѣ, применимо къ живописи, утверждаемой, наперекоръ консервативнымъ усилямъ, разнообразными организаціями всѣхъ 'Молодыхъ' на Западѣ,—особенно во Франціи, гдѣ движеніе началось. Дѣйствительно—эта живопись, какъ бы пресытившись утонченностью, стремится 'сползти въ низины грубости'. Дѣйствительно—она глашатаи относятся съ ненавистью къ 'старымъ' формамъ. Дѣйствительно—они вѣрятъ, что свѣтъ прольется 'черезъ ребяческій лепетъ'. Отсюда и разнообразныя заимствованія у примитивовъ XIV и XV вѣковъ; любопытна была бы параллель, напримѣръ, между Ванъ-Гогомъ и Лукой Кранахомъ или—Kölnische Meister. Съ этой точки зрѣнія интересно и сравненіе (Александръ Бенуа) современнаго примитивизма съ ранне-христіанскимъ искусствомъ, безсознательно отвергшимъ—чтобы начать сначала исторію художественныхъ формъ—изысканную роскошь языческихъ образцовъ (впрочемъ, не надо забывать, что это сравненіе только—метафора, а не параллель).

Къ отрицательнымъ признакамъ, которые отмѣчены Бакстомъ, для выясненія новаго въ исканіяхъ современнаго примитивизма, необходимо присоединить еще двѣ положительныхъ, не менѣе существенныхъ, черты. Я бы назвалъ ихъ такъ: стремленіе передать непосредственное, 'сырое' воздѣйствіе цвѣта (отсюда—разнообразныя вліянія теоріи 'разложенія цвѣтовъ', унаслѣдованной еще отъ первыхъ импрессионистовъ) и стремленіе къ синтетиче-

ской формѣ, доведенной до предѣльнаго упрощенія, но не путемъ графической стилизаціи (выявленіе формы контуромъ, линіей), а—красочнаго пятна, что можетъ казаться, на первый взглядъ, совершенной безформенностью и, однако, должно выражать форму. Вотъ почему ссылки на рисунокъ (рисунокъ пятенъ) со стороны примитивистовъ, приводятъ въ недоумѣніе публику, которая привыкла называть рисункомъ—контуръ и убѣждена, что послѣдователи Сезанна и Матисса не умѣютъ и не хотятъ ‚рисовать‘. На самомъ дѣлѣ, по крайней мѣрѣ во Франціи, художники-революціонеры—превосходные рисовальщики, но понимаютъ рисунокъ не въ общепринятомъ, традиціонномъ смыслѣ. Никакого сомнѣнія нѣтъ, что французская живопись пришла къ тому, что остроумно назвалъ Бакстъ ‚лапидарнымъ стилемъ‘, путемъ преемственнымъ, и что самые отчаянные ‚анархисты‘ Парижа умѣютъ виртуозно обращаться съ карандашемъ и кистью, являются обладателями технического опыта многихъ поколѣній. Отступленія ихъ (конечно, я имѣю въ виду—оригинальные таланты, не подражателей, которыхъ вездѣ много) отъ ‚правильнаго‘ контура, отъ привычной ‚естественности‘, ихъ дерзкіе опыты въ области всяческихъ преувеличеній—всегда глубоко-сознательны и, по своему, закономерны. Въ этомъ смыслѣ не патріотическое пристрастіе звучитъ въ словахъ Marius-Ary Leblond, когда они утверждаютъ: ‚самыя рѣзкія краски во Франціи всегда приводятся къ согласію, подчиняясь гибкой и чуткой композиціи; самое произвольное построеніе рисунка всегда служитъ основой для тонкихъ оттѣнковъ, подобранныхъ съ одухотвореннымъ умѣніемъ. Умъ, извѣстная сдержанность, вкусъ—признаки французской живописи. Анархія всегда пріемлема во Франціи, потому что французскій вкусъ, въ концѣ концовъ, неукоснительно придастъ изящество самымъ грубымъ измышленіямъ и сообщитъ имъ свою гармонію‘ (‚Аполлонъ‘, 6). Авторы этой статьи преподають совѣтъ, который въ особенности полезенъ намъ, русскимъ: ‚Молодые иностранцы-художники испытываютъ передъ твореніями современнаго французскаго искусства поглощающее очарованіе красоты и правдивости въ колоритѣ, изящества и своеобразія въ ритмѣ линій. Но они не въ силахъ усвоить всего этого въ нѣсколько уроковъ. Потому-то имъ слѣдуетъ просто вступить въ соперничество съ нами... а это достижимо лишь посредствомъ личнаго труда, непрестаннаго усилія въ приближеніи къ изображаемымъ предметамъ; они могутъ только сличать свои уже готовые холсты съ работами французскихъ мастеровъ, но—не подражать никому изъ нихъ‘.

‚Опасности‘ для русскаго молодого новаторства, о которыхъ я упомянулъ, вытекають изъ непониманія этого, казалось-бы, трюизма: можно учиться—

нельзя подражать. Нельзя подражать именно ,анархистамъ' Парижа, потому что французская ,анархія' на русской почвѣ превращается въ уродливое недоразумѣніе. То, что удается пресыщеннымъ, искушеннымъ всеми соблазнами старой романской культуры кудесникамъ красокъ и рисунка, не можетъ служить школьнымъ образцомъ въ мастерскихъ Петербурга или Москвы... Наша молодежь, въ огромномъ большинствѣ случаевъ, совершенно не въ состояніи понять и оцѣнить значеніе сложной эволюціи, которую прошла французская живопись за послѣднія десятилѣтія. Она мало образована, не привыкла работать самостоятельно, отдается слѣпо искушеніямъ повизны. Она узнаетъ о ,послѣднихъ словахъ' Парижа изъ третьихъ рукъ и рвется въ авангардъ со всею необузданностью русскаго темперамента, не обладая, въ концѣ концовъ, ни однимъ изъ драгоценныхъ качествъ, упомянутыхъ Леблоннами, — ни умомъ, ни сдержанностью, ни вкусомъ. Стремясь впередъ, она не размышляетъ и не оглядывается. Съ переимчивостью, свойственной славянскому духу, — быстро схватываетъ внѣшніе приемы иноземныхъ указчиковъ, неизбежно утрируя и уродуя ихъ ,по русски'.

Повторяю: нельзя не сочувствовать исканіямъ молодежи. Но къ сожалѣнію, она такъ рѣдко ищетъ... Подражательное исканіе все таки *contradictio in adjecto*. Нельзя не видѣть даровитости многихъ участниковъ выставки ,Союза молодежи' или даже ,Импрессионистовъ'; несомнѣнно талантливы и Гончарова, и Ларионовъ, и Лентуловъ, и Бурлюки, и г-жа Экстеръ, и цѣлый рядъ другихъ, менѣе замѣтныхъ ,сезаннистовъ' и ,матиссистовъ'; если бы они не были талантливы, стоило-ли бы говорить о нихъ? Но все они, за очень рѣдкими исключеніями, расточаютъ свой даръ, какъ варвары. И, разумѣется, это не то варварство, преддверіе новаго классицизма, которое возвѣщаетъ Бакстъ: оно только хочетъ имъ быть, оставаясь, въ сущности, тою же старой, домашней, отеческой некультурностью, какъ некультурность... передвижниковъ или академистовъ.

Убѣдительный примѣръ въ этомъ смыслѣ — выставка ,Вѣнка' и ,Треугольника', вмѣстѣ съ ея трогательно-наивнымъ устройтелемъ г. Кульбинымъ, написавшимъ въ книжкѣ, приуроченной къ открытію выставки, вводную статью ,О жизни, смерти и прочемъ'. Простодушные читатели, навѣрное, считаютъ г. Кульбина безумцемъ. На меня-же, я долженъ сознаться, вся его дѣятельность производитъ просто впечатлѣніе чего-то до нельзя неумнаго и безвкуснаго. Русская живопись должна была, дѣйствительно, зайти въ тупикъ, если вождемъ ея молодыхъ дерзаній слѣлался военный врачъ, сочиняющій такіе афоризмы: ,Смерть — покой жизни, а не отсутствіе ея. Нѣта нѣтъ. Смерть похожа на кругъ: въ ней нѣтъ только начала и конца; остальное все есть'. Или: ,Въ психикѣ че-

ловѣчества есть неправильности. Примѣряя къ ней совершенную гармонию, мы убѣждаемся, что эта риза не вполне идетъ человѣку. Для горбатаго портной измѣняетъ часть покроя платья. Человѣческая гармонія приспособляется къ человѣку'. Или: 'Крылья орла работаютъ не беспорядочно, а по прочнымъ законамъ, которые и являются теоріей орла'. Или: 'Толстой — солнце. Но въ его эрудиціи пренебрежены науки Мефистофеля. И вотъ, къ изумленію многихъ,—на солнцѣ есть пятна'. Или: 'Сегодня въ трамваѣ одинъ изъ столпившихся тамъ людей говорилъ: Мои дочери послѣ каждаго удовольствія приходятъ въ дурное расположеніе духа и страдаютъ. Трамвай остановился, пассажиры перемѣнились, и осталось невыясненнымъ, не увеличивается-ли, наоборотъ, способность этихъ дочерей къ удовольствію послѣ настоящихъ страданій. Вѣроятно, это такъ'.

Цитирую эти потрясающія размышленія совсѣмъ не смѣха ради. Мнѣ, во всякомъ случаѣ, не только смѣшно. Есть что-то трагически-безпомощное и въ то же время очень знаменательное во всей этой выставкѣ г. Кульбина, и самъ онъ, на фонѣ ея, со своими комическими философствованіями, вызываетъ чувство досады, похожее на глубокую и безсильную жалость.

Болѣе положительное отношеніе вызываетъ, несомнѣнно, выставка 'Союза Молодежи', или, вѣрнѣе, тѣ участники ея, которыхъ еще не поработили модные французы до полной потери самостоятельности. Между ними выдѣляются И. Северинъ и П. И. Львовъ. Я не говорю о такихъ случайныхъ экспонентахъ, стоящихъ по характеру творчества ближе къ 'Союзу русскихъ художниковъ', какъ А. Гаушъ, сдѣлавшій за послѣдніе годы очень замѣтные успѣхи, К. Евсеевъ (интересные эскизы для постановки Дымовской 'Ню') и Д. Митрохинъ (очаровательная акварель-виньетка 'Леда'). У Северина есть своя 'палитра' и свое декоративное чувство природы; онъ культуренъ, онъ много видѣлъ и умѣетъ передать со вкусомъ неожиданности утреннихъ и вечернихъ красокъ. У Львова понравились лишь рисунки—городскіе наброски карандашомъ, сдѣланные съ неподдѣльной виртуозностью. Я упомяну еще о Е. Я. Сагайдачномъ, выставяющемъ, кажется, въ первый разъ, чтобы отмѣтить пріятное впечатлѣніе отъ его 'Венеціи'. Но среди русскихъ 'Матиссовъ и Ванъ-Гоговъ' наиболѣе впечатляющее дарованіе все-таки—москвичъ Илья Машковъ, извѣстный по выставкамъ 'Золотого Руна'. Впрочемъ, въ 'Союзѣ Молодежи' онъ былъ представленъ, насколько помню, лишь двумя незначительными холстами; зато ярко выдѣляются его работы въ 'Салонѣ' г. Издебскаго. Онъ, безспорно, самый сильный и убѣжденный изъ нашихъ 'революціонеровъ', а если уступаетъ Матиссу и Ванъ-Гогю въ четкости красочнаго рисунка и въ умѣни 'гармони-

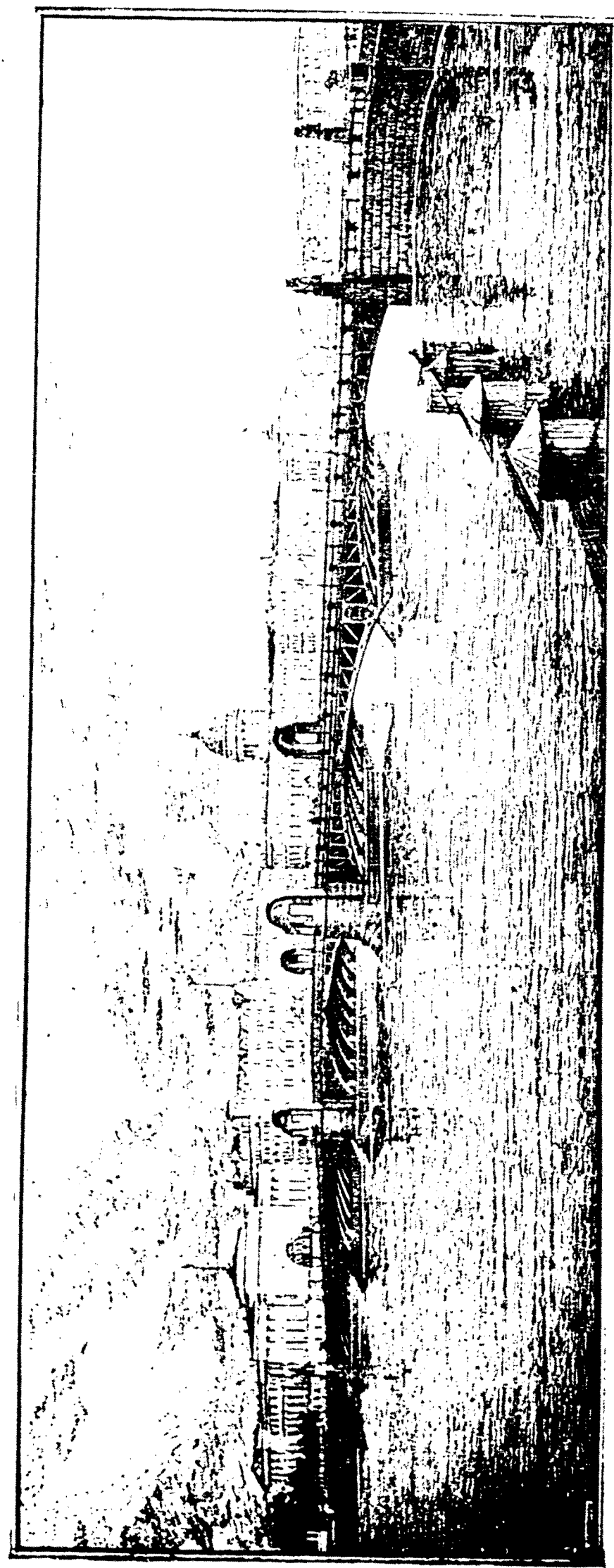
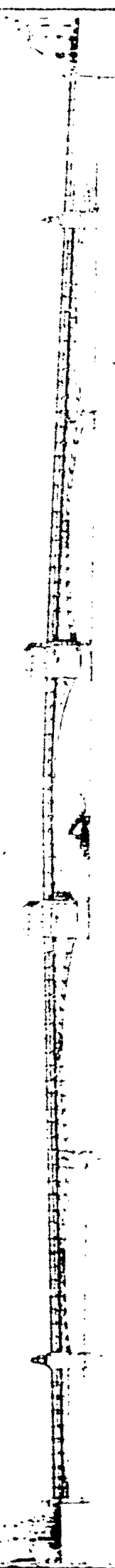
ровать' диссонансы, которыми такъ поражаютъ французы, то самымъ цвѣтомъ можетъ соперничать съ любымъ лауреатомъ крайняго модернизма. Какъ русскій, какъ ,московскій варваръ', онъ еще склоненъ утрировать (въ то время, какъ французы, наоборотъ, за послѣдніе годы начинаютъ смягчать кричащія ,школьныя' рѣзкости), но въ этомъ варварствѣ есть какая-то убѣдительная острота (№№ 360, 361 и 371 ,Салона'), которой нѣтъ ни у Бурлюковъ, ни у Гончаровой, ни у Ларионова послѣдней манеры. Рядомъ съ Машковымъ всѣ они кажутся ученически-недовыраженными. Особенно непріятенъ Ларионовъ, на которомъ вдобавокъ сказывается вліяніе уроковъ Павла Кузнецова (вотъ художникъ, повидимому, безвозвратно погибшій!).

Рядомъ съ nature-morte'ами и натурщицами Машкова, на ,Салонѣ' г. Издебскаго, слѣдуетъ еще отмѣтить г-жу Экстеръ (малоопытную, но даровитую ученицу Матисса), А. Лентулова, несомнѣнно идущаго впередъ (необычно-сильный для художника ,Автопортретъ'), и группу русскихъ мюнхенцевъ В. Кандинскаго, А. Явленскаго и М. Веревкину. Ихъ работы этого года гораздо цѣльнѣе и убѣдительнѣе прежнихъ. Кандинскій далъ очень ,звучный' ,Пейзажъ со стволомъ' (я менѣе люблю его композиціи на русскія національныя темы); Явленскій—превосходный nature morte (№ 630); г-жа Веревкина—нѣсколько остроумныхъ плакатныхъ жанровъ въ ея своеобразной, очень мюнхенской и въ то же время очень личной манерѣ. Къ сожалѣнію, я не могу остановиться подробнѣе на творчествѣ всѣхъ этихъ искренно и упорно работающихъ ,молдыхъ' и сознательно не касаюсь многихъ экспонентовъ, найденныхъ г. Издебскимъ въ провинціи (судить по случайнымъ образцамъ одной выставки—всегда неосторожно). Къ ,Салону', впрочемъ, я вернусь еще во второй части моей статьи.

О выставкѣ ,Союза русскихъ художниковъ' (которой посвящена бѣольшая часть иллюстрацій этой книжки) нѣсколько разъ было уже сказано въ хроникѣ ,Аполлона'. Ничего существеннаго я не могъ бы добавить къ этимъ отчетамъ. Мнѣ бы хотѣлось, однако, провести межи, отдѣляющія художественныя группы этой выставки.

Во-первыхъ—,Міръ искусства', группа наиболѣе культурныхъ (по преимуществу петербургскихъ) живописцевъ съ оттѣнкомъ графическаго стилизма, который придаетъ ей характеръ опредѣленной школы: Л. Бакстъ, Александръ Бенуа, покойный М. Врубель, Е. Лансере, К. Сомовъ. Къ нимъ примыкаютъ, съ одной стороны, лучшіе изъ нашихъ графиковъ—И. Билибинъ, М. Добужинскій, бар. Н. Зедделеръ, Д. Митрохинъ, А. Остроумова, Г. Лукомскій; съ дру-

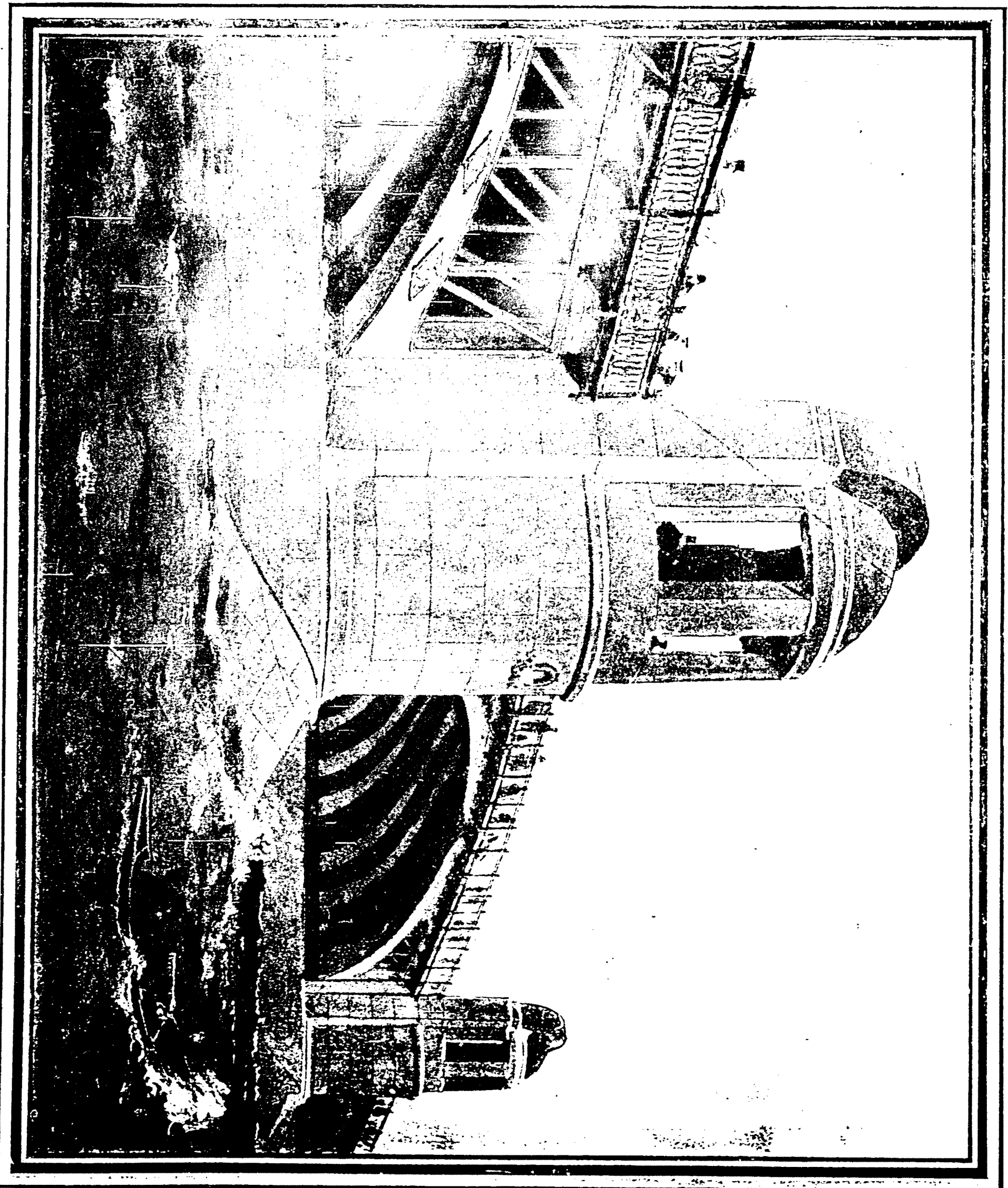
ПРОЕКТ
— ВОССТАНОВЛЕНІЯ —
ДВЕРЦОВАГО МОСТА
ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ



Александръ Бенча, арх. М. Ллевичъ и инж. Пшеницкій.
(A. Benoîs, M. Lalevitch, M. Pshenitzky).

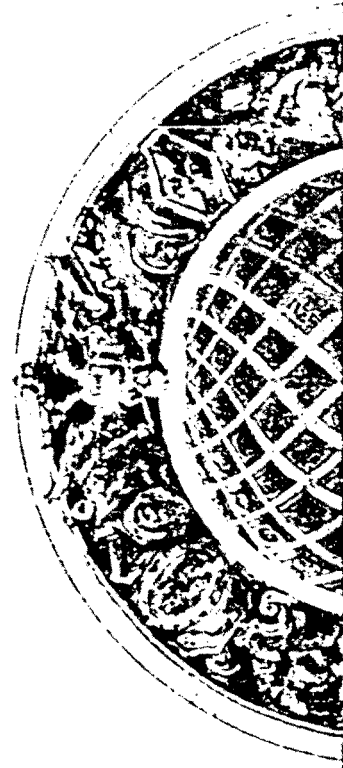
Вариантъ проекта Дворцоваго моста.

Александръ Бенинъ и арх. М. Жуковскій (Alexandre Benois et M. Jukowitch).

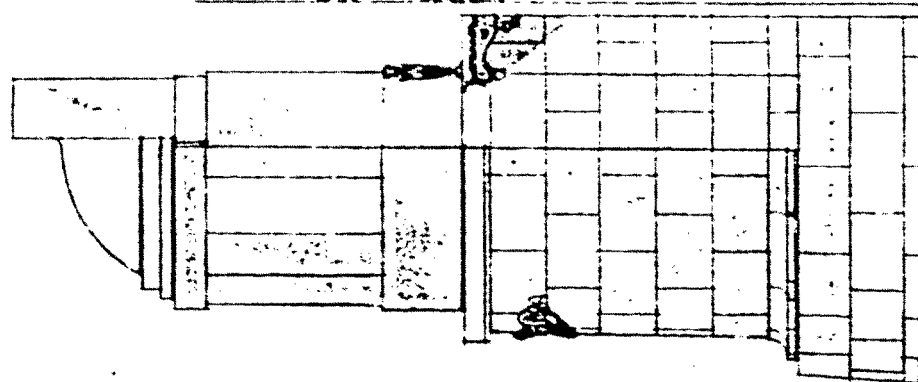


Варшавскій проектъ Люблинскаго моста.

*Деталь
Круглая башня*

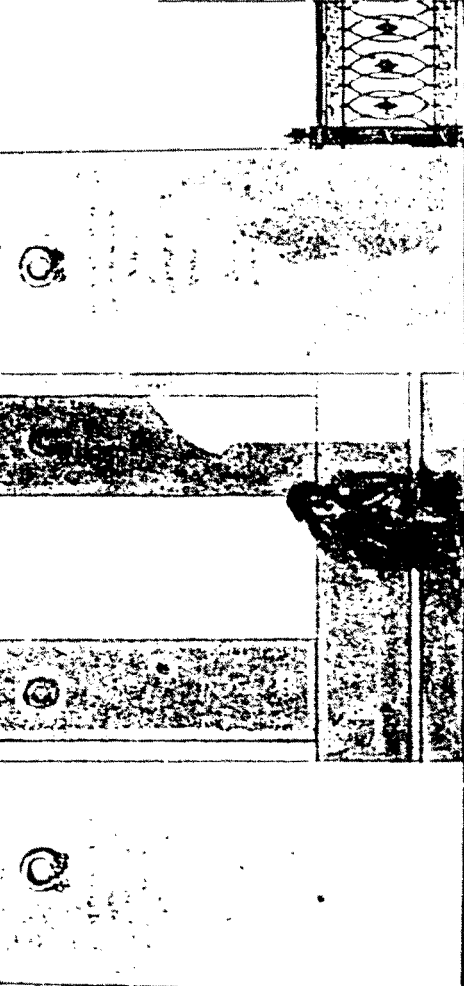


Здание сзади

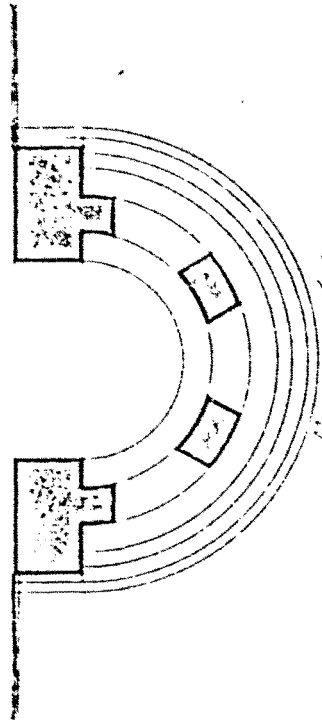


*Высота
1 шаг*

Проход

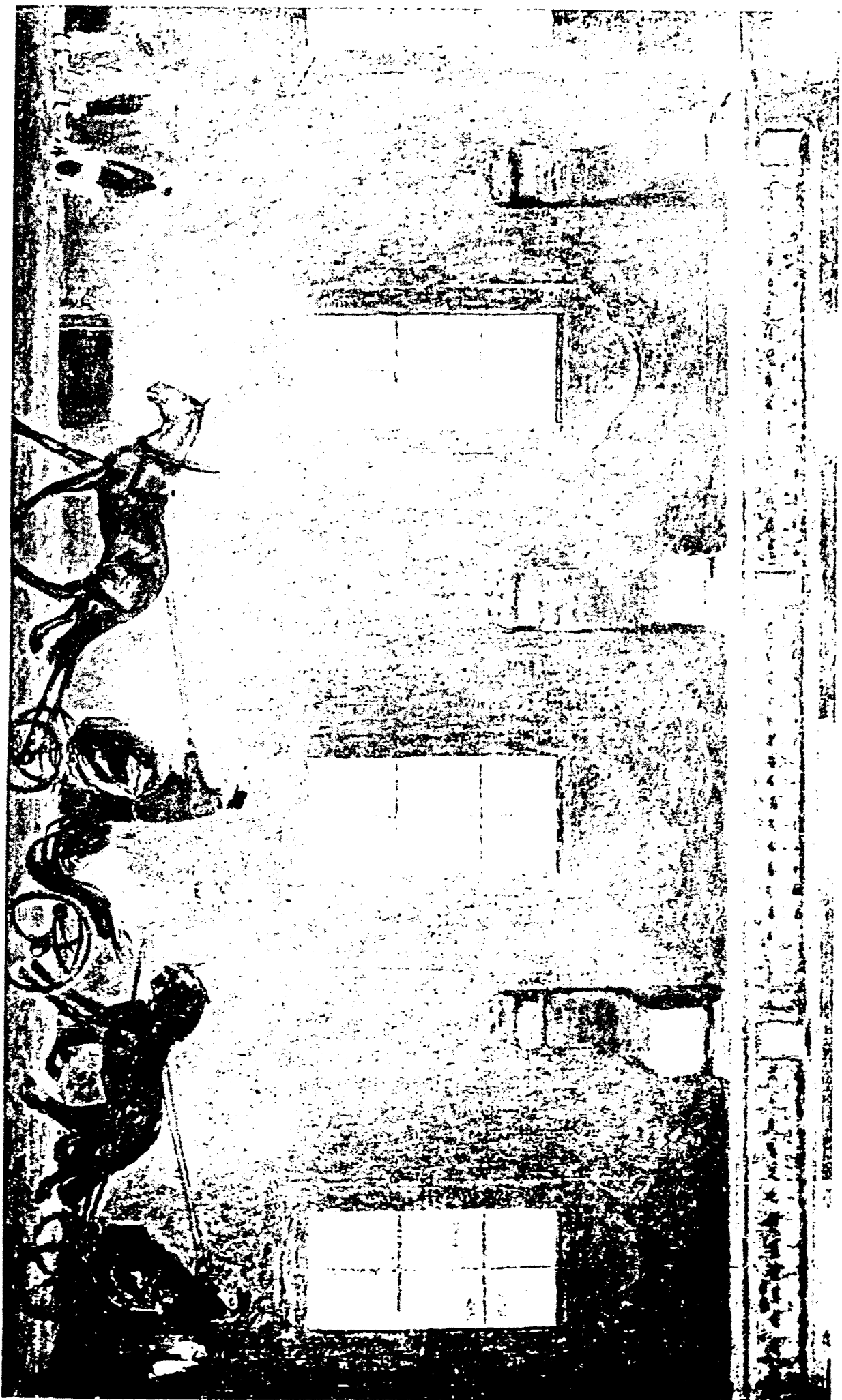


Здание



*Высота
1 шаг*

*Высота
1 шаг*



Локаль в Локаль.

Эквив для стальной жизни.

гой—художники колористическаго направленія, но тоже съ ясно выраженнымъ тяготѣніемъ къ стильному упрощенію: Б. Анисфельдъ, А. Головинъ, М. Дурновъ, К. Коровинъ, Н. Крымовъ, Б. Кустодіевъ, кн. А. Шерванидзе, К. Петровъ-Водкинъ, Н. Рерихъ, Н. Сапуновъ, С. Судейкинъ, А. Срединъ, К. Юонъ, Г. Якуловъ, Н. Чурляисъ. Въ творчествѣ всѣхъ этихъ мастеровъ чувствуется лишь косвенное вліяніе французскаго модернизма.

Вторую группу (наименьшую) составляютъ колористы *par excellence*, искатели новаго натурализма, заимствующіе у французовъ приемы *plain-air'a* и импрессионизма: А. Гаушъ, И. Грабаръ, В. Локкенбергъ, Н. Тарховъ, и нѣсколько случайныхъ экспонентовъ изъ революціонной молодежи: М. Ларионовъ, А. Лентуловъ и др.

Наконецъ, 'союзниковъ' третьей группы можно назвать художниками 'компромисса'. Это—грузный балластъ 'Союза', придающій выставкѣ отпечатокъ отсталости, скучнаго (отчасти—передвижническаго) шаблона: М. Аладжаловъ, А. Архиповъ, Ап. Васнецовъ, С. Виноградовъ, Н. Досѣкинъ, бар. Н. Клодтъ, Л. Пастернакъ, В. Переплетчиковъ, В. Суриковъ, Я. Цюнглинскій.

О большинствѣ изъ перечисленныхъ художниковъ мнѣ придется еще говорить подробно во второй части этихъ 'итоговъ'.

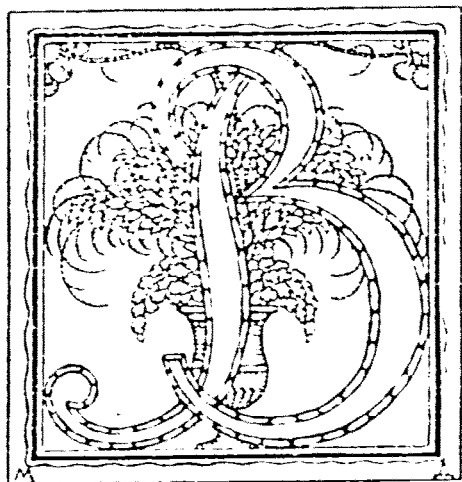
(Продолженіе слѣдуетъ)



СОВРЕМЕННЫЯ НАПРАВЛЕНІЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И ФИЛОСОФІИ ВО ФРАНЦІИ *)

J. L. CHARPENTIER

ТЕАТРЪ **)



О Франціи часто говорятъ въ наше время объ упадкѣ театра и предлагаютъ различные способы вернуть ему блескъ и силу, какіе онъ имѣлъ въ XVII столѣтіи. Однако, несмотря на то, что наша литература остается одной изъ самыхъ живучихъ въ мірѣ, гибель нашего театра выясняется съ каждымъ днемъ; онъ наканунѣ кончины, и уже около полутора ста лѣтъ длится его агонія въ синтетической формѣ соціального искусства. Прежде (миѣ грезятся времена Корнеля, Мольера и Расина) онъ властвовалъ въ литературѣ. А теперь онъ съ трудомъ слѣдуетъ за ней. Онъ послѣдовательно исчерпалъ, какъ миѣ кажется, въ Греціи, Англии и Франціи, три формы—теократическую, демократическую и аристократическую, которыя дѣлали его способнымъ на эту власть надъ ней. Возродиться же теперь онъ можетъ только въ случаѣ, если придетъ, наконецъ, къ необходимости отречься отъ той великой роли, которую онъ игралъ, и тогда онъ станетъ лишь однимъ изъ подраздѣленій искусства, лишь однимъ изъ способовъ, и то не главнымъ, выраженія мысли.

Онъ не переживаетъ кризиса: онъ готовъ исчезнуть, какъ исчезали съ поверхности земного шара нѣкоторыя животныя и растительныя породы, когда прекращалось соотвѣтствіе ихъ съ окружающей средой. А въ законахъ моральныхъ и физическихъ, въ области интеллекта, какъ и въ матеріальномъ мірѣ, господствуетъ тотъ же утилитаризмъ: что ничему не служитъ—должно погибнуть. 'Театру отдано свое время',—сказалъ Ницше. Это время прошло для него, по крайней мѣрѣ, у насъ.

Вмѣстѣ съ эпической поэзіей онъ наиболѣе древнее проявленіе артистическаго идеала человѣчества. Онъ принадлежитъ эпохѣ, которую можно было бы назвать временемъ величайшаго могущества фантазіи народовъ, и онъ свя-

*) См. 'Аполлонъ' № 6.

**) Переводъ съ рукописи.

занъ съ моментами полного расцвѣта соціальной жизни. Уже по своему опредѣленію онъ не могъ бы существовать внѣ развитой среды. Его нельзя отвлечь отъ эпохи и мѣста его возникновенія. Платонъ, когда онъ послалъ Діонисію тирану экземпляръ Аристофана, совѣтуя прочесть внимательно поэта, чтобы узнать о состояніи Аѳинской республики, хотѣлъ сказать то же самое.

Въ наше время для ознакомленія съ правами нужно читать романы и можно избавить себя отъ изученія драматурговъ *). Потому что наша жизнь слишкомъ многообразна, слишкомъ сложна, слишкомъ тонка, слишкомъ необычайна, чтобы цѣликомъ умѣститься на сценѣ. Драматической схемы недостаточно, чтобы ее описать. Франція уже давно потеряла это великое единство мысли, которое дѣлало ее такой могущественной въ согласномъ примѣненіи своихъ силъ въ монархіи Людовика XIV. Не нужно спрашивать, хуже ли она себя отъ этого чувствуетъ. Достаточно констатировать, что она иная и что она не можетъ не быть такой.

Многія теченія прорѣзываютъ ее, даже независимо отъ того глубокаго, что создано рабочимъ движеніемъ; однимъ словомъ, она—индивидуалистична. Изъ индивидуальнаго характера народа неизбежно вытекаетъ индивидуализація искусствъ: было время, когда всѣ искусства заключались въ одномъ театрѣ, и онъ обобщалъ всѣ оттѣнки человѣческой мысли. Такой же сложный, такой же огромный, но еще болѣе значительный, чѣмъ памятники архитектуры, которой онъ наследовалъ, онъ взялъ на себя задачу, сначала выполнявшуюся ею. Онъ воспринялъ, еще углубляя ихъ, тѣ слова, что она запечатлѣвала въ камнѣ; онъ оживилъ, перевелъ на языкъ жеста и сказалъ ихъ.

Въ Греціи съ религіозной и почти пластичной значительностью онъ спускается съ Акрополя, и у его подножія театръ Діониса собираетъ,—около боговъ Парѳенона, которыхъ онъ одѣляетъ жизнью и которымъ даетъ главную власть,—толпу, которую не можетъ вмѣстить храмъ. Въ Парижѣ съ XIII вѣка театръ по теологическому ритуалу разыгрываетъ свои ‚Мистеріи‘ на папертяхъ церквей, заставляя двигаться ангеловъ и демоновъ готическихъ фризъ и капителей.

Но слова, запечатлѣнные въ камняхъ, были недвижны и плохо понятны. Слова сказанныя имѣли ограниченное значеніе; они, однако, измѣнялись, расходясь по свѣту; они стали болѣе вѣрны, будучи написаны; напечатанные, они стали распространяться. Законъ эволюціи, законънаи большаго усилія, который управляетъ всѣми явленіями, долженъ былъ вырвать у театра мысль, какъ онъ по-

*) Для примѣра: развѣ ‚La Bourse‘ Понсара или ‚La question d'argent‘ Дюма-сына сумѣютъ объяснить намъ, какъ романы Бальзака, Зола или даже ‚L'armature‘ П. Эрвьё, нравы и пороки общества, всецѣло преданнаго ажіотажу, роскоши и наживѣ?

хитиль ее у архитектуры. И какъ въ извѣстный моментъ архитектура оказалась не въ силахъ передать человѣческое знаніе, такъ, въ свою очередь, и театръ былъ отвергнутъ имъ. Знаніе ускользнуло отъ него по новымъ открытымъ путямъ, черезъ печать. ‚Книга убила зданіе‘,—сказалъ Викторъ Гюго на великолѣпныхъ и классическихъ страницахъ по поводу Notre Dame de Paris. Признаемъ, что она сдѣлала это косвеннымъ образомъ; непосредственно—она поразила театръ. Театръ долженъ былъ перестать жить въ ту минуту, когда родилась печать. Ея не существовало во время Эсхила, Софокла и Эврипида. Она едва дѣйствуетъ при Шекспирѣ и Лопе де Вега. Ближе къ намъ, во время триумфа нашихъ великихъ классиковъ, строго и точно регламентированная, она очень мало распространена. По примѣру ‚Lettres persanes‘ Монтескье извѣстно, какъ безнадежно быстро еще въ XVIII вѣкѣ истощалась потребность въ изданіи. И какъ на немногихъ имѣла она вліяніе не только во времена ‚Сида‘, но даже ‚Мизантропа‘ и ‚Атали‘.

До Дидро, до Энциклопедіи она остается еще роскошью, привилегіей избранныхъ. Развѣ философскія и научныя сочиненія не писались по-латыни вплоть до ‚Discours sur la Méthode‘?.. Зрители Мольера и Расина не умѣли писать, но говорили они вполне правильно. Это доказательство того, что они очень мало читали, и что они получали свое образованіе съ помощью слуха. Такая публика наиболѣе способна къ воспріятію театра и къ созданію для него шедевровъ. Театръ силенъ авторитетомъ, которымъ одаряетъ его невѣжество публики. Онъ слабѣетъ по мѣрѣ роста знанія и духовныхъ потребностей человѣка и скоро умираетъ.

Философія, поэзія, исторія, а особенно романъ и журнализмъ не были тѣмъ, чѣмъ мы ихъ видимъ теперь, въ то время, когда театръ существовалъ. Онъ пересталъ быть, когда они, понявъ свои качества и взаимоотношенія, стали, благодаря печати, развиваться отдѣльно. И съ тѣхъ поръ, какъ у насъ есть поэты, сознающіе особенный характеръ и независимость своего искусства; философы, освободившіеся отъ догматическаго ига; историки, пользующіеся подлинными документами; романисты-наблюдатели и журналисты, театръ сталъ падать. Онъ наполнилъ XVIII вѣкъ подражаніями Мольеру и Расину, и только моментами, послѣдними вспышками потухающаго огня, блеснули Реньяръ, Лесажъ и Бомарше. Но послѣ ‚Свадьбы Фигаро‘, кромѣ того, что разрушилось общество, въ лонѣ котораго онъ расцвѣлъ, завершилось развитіе отдѣльныхъ видовъ литературы, которые онъ синтезировалъ, лишь пока они находились въ зачаточномъ состояніи. Онъ потерялъ и свою публику, и свое содержаніе. Способы выраженія усложнились. Исторія пере-

стала быть лишь предлогомъ къ эпическимъ возсозданіямъ: она больше не играетъ, она пишется. Она разбираетъ документы, она анализируетъ и классифицируетъ. Поэзія требуетъ отдѣльнаго бытія и собственнаго языка. Стихъ театра, даже Расина, слишкомъ прозаиченъ для нея. Она утончаетъ и усложняетъ его для анализа челоуѣка, для описанія пейзажей, которые ее волнуютъ, и стремится стать метафизичной и воспѣвать вмѣсто поступковъ героя проявленія природныхъ силъ, вскрытыхъ наукой. Наука колеблетъ философію, которая перестаетъ быть выраженіемъ мистическаго и апріорнаго вѣрованія, а становится критической. И, наконецъ, создается романъ. Онъ предъявляетъ свои права на описаніе правовъ, которое раньше находилось въ монополіи театра. И почти немедленно, первымъ же опытомъ—*„Gil Blas“*—онъ показываетъ, какъ далеко онъ можетъ зайти въ точности и реализмѣ. И особенно отъ него и отъ журнализма, который лишаетъ его животрепещущаго интереса, театръ умираетъ. Чѣмъ онъ можетъ соперничать съ наблюденіями перваго, съ освѣдомленностью и полемикой втораго?

Еще въ серединѣ XVIII вѣка Дидро, понявшій упадокъ драматическаго искусства, испускаетъ крикъ тревоги, но этотъ крикъ не былъ услышанъ. Если бы суждено было случиться возрожденію драматическаго искусства, то оно пришло бы во время романтизма. Но онъ завершаетъ свои успѣхи, за предѣлами сцены, и пользуется ею по временамъ лишь какъ трибуной. Все новое, что, повидимому, принесъ театръ XIX вѣка, онъ заимствуетъ у литературы, у романа или у поэзіи. И развѣ же драматурги—два великіе предшественника романтизма—Руссо и Шатобрианъ? А Викторъ Гюго—какъ драматургъ или какъ поэтъ даетъ мѣрило своей самобытности? И къ чему, какъ не къ роману и поэзіи, близки начинатели натурализма и символизма?

Мы отклонились бы отъ нашей темы, если бы захотѣли разсмотрѣть драматическія пьесы XIX вѣка и доказать тщательнымъ анализомъ, какъ мало значить драматическое творчество въ исторіи литературы, хотя бы съ 1800 г., чтобы назвать какую-нибудь дату. Въ это время трагедія уже была мертвой, совсѣмъ мертвой. Н. Лемерсье устроилъ ей великолѣпное античное погребеніе своимъ *„Агамемнон“*. Делавинъ, Понсаръ, Легуве, Борнье вызывали лишь тѣнь ея. И если на одинъ мигъ была иллюзія, что она подъ новой формой воскреснетъ въ стихотворныхъ историческихъ или фантастическихъ пьесахъ, то скоро поняли, что ни Жанъ Ришпенъ съ *„Par le glaive“*, ни Франсуа Коппе съ *„Pour la Couronne“* не воплотили вновь Корнеля.

Что касается до великой комедіи характера, то она перестала существовать съ

Дидро, который первый понял, что нельзя безъ конца давать театру портреты въ духѣ Ла-Брюйера, и что, установивъ главные типы человѣчества, нужно отдать себѣ отчетъ во вліяніи на людей среды и ихъ профессіи. И остается лишь прибавить, что взамѣнъ трагедіи и комедіи у насъ остались: драма и мелодрама: водевили или просто пьесы въ трехъ, четырехъ или пяти актахъ.

Романтизмъ, дѣйствительно, уничтожилъ предразсудки раздѣленія на роды. Alfred Carus, съ оптимизмомъ автора, имѣющаго успѣхъ, констатируетъ это смѣшеніе, но не пугается имъ и не огорчается *). Онъ, конечно, не думаетъ, что это смѣшеніе—незаконный компромиссъ и безповоротный знакъ упадка театра, его конца такъ же, какъ и искусства памятниковъ (архитектура прошла черезъ то же, что и онъ, когда она смѣшивала стили).

То, что драматурги выиграли въ свободѣ, они, конечно, потеряли въ силѣ. Они стали очень ловки и по-истинѣ могутъ по большей части хвалиться великолѣпнымъ знаніемъ своего ремесла. Но знаніемъ техники имъ не замѣнить своей немощи въ созданіи красоты. Если умѣніе вводить и уводить дѣйствующихъ лицъ, заставлятъ плакать или смѣяться зрителя было бы верхомъ искусства, то Лабишъ, Сарду и Деннери были бы бѣлыми геніями, чѣмъ Мольеръ и Расинъ. Театръ слишкомъ часто понимаютъ, какъ зрѣлище. Спектакль—не театръ. Я охотно констатирую, что смѣшеніе родовъ помогло спектаклю; но оно могло проявиться, лишь когда театръ потерялъ свою однородность или единство и раздѣлился, т.-е. когда онъ рухнулъ. И такъ же, какъ намъ было достаточно строить соборы, чтобы имѣть готическую архитектуру, такъ намъ довольно было писать трагедіи и комедіи, чтобы имѣть театръ. И о немъ уже не было больше рѣчи съ того дня, какъ мы стали дѣлать пьесы.

Значитъ ли это, что мы осуждены въ ближайшемъ будущемъ имѣть на сценахъ лишь приманки для зѣвакъ? Ничуть. Наша литература ничего не потеряла съ тѣхъ поръ, какъ она, свергнувъ опеку театра, раскрыла такъ глубоко романъ и поэзію. То, что намъ давалъ театръ, мы найдемъ въ другомъ мѣстѣ, конечно, разрозненнымъ, но помнящимъ о своихъ отношеніяхъ **)

*) Оно является слѣдствіемъ,—пишетъ онъ,—чудовищныхъ усилій, которыя со всѣхъ сторонъ производятъ на сценѣ, которыя, безъ сомнѣнія, скоро обновятъ построеніе, ходъ, развитіе произведенія, передѣлаютъ игру артистовъ и даже механическія приспособленія театра'. (Etudes sur le Théâtre Contemporain).

**) Подъ этимъ нужно понимать, что все болѣе и болѣе индивидуальныя, все болѣе и болѣе спеціальныя искусства въ будущемъ будутъ имѣть все больше и больше общаго. Каждое искусство должно и будетъ стремиться слить въ своей высшей сущности синтезъ другихъ искусствъ.

чительно пополненнымъ. Драматическая форма, въ своемъ ограниченномъ проявленіи, всегда останется хотя бы въ формѣ діалога. А для толкованія нѣкоторыхъ сюжетовъ всегда будетъ необходимъ діалогъ. И если въ томъ видѣ, какъ мы любовались ими до зари новыхъ дней, драматическіе шедевры больше не возникнутъ, то до конца міра будутъ разыгрываться драматическія сцены передъ болѣе или менѣе ограниченной аудиторіей.

Театръ не будетъ соединять больше все искусства, но драматическое искусство останется. Въ какой формѣ? Я думаю, что еще никто, ни критика, которая занимается постороннимъ, хотя это именно и было бы ея задачей, ни сами авторы не опредѣлили намъ ея. Она, все-таки, существуетъ, и, вѣроятно, ее обновили Мариво и Альфредъ де Мюссе. Они создали—на ряду со столькими выдуманнми подражаніями другихъ старому театру — цѣлую драматическую литературу серьезнаго значенія.

Большая оригинальность Мариво состоитъ въ томъ, что такъ близко отъ Мольера онъ отказался отъ великой комедіи нравовъ или характера для комедіи аналитической или психологической. Театръ Мольера—апогей; онъ осуществляетъ полноту. Чувствуетъ это Мариво или нѣтъ, но онъ не старается идти дальше. Онъ идетъ назадъ. Онъ отказывается отъ картины нравовъ, которая отнынѣ принадлежитъ роману, и сосредоточивается на тщательномъ и детальномъ изученіи характера. У него нѣтъ ни скупцовъ, ни мизантроповъ, но у него есть влюбленные, даже скорѣе любовь, т.-е. отвлеченіе. Любовь—и основа, и содержаніе его произведеній. И отмѣтимъ одну очень важную черту: его произведенія такъ мало театральны, какъ только возможно. Въ нихъ нѣтъ ремесла или, по крайней мѣрѣ, того, что считается таковымъ. Интрига—небрежна, между любовниками не воздвигается вѣшнихъ препятствій...

Но что я говорю? Въ произведеніяхъ Мариво вовсе нѣтъ любовниковъ; тамъ только люди, готовые полюбить, но которые не знаютъ этого или не хотятъ въ этомъ признаться, иногда даже самимъ себѣ.

Въ противоположность ходячимъ комедіямъ—комедіи Мариво оканчиваются, когда любовники объяснились. Комедія Мариво даетъ не затрудненія уже существующей любви, а оттѣнки, часто едва примѣтные, ея развитія.

Воспитанный очарованіемъ и тонкостью XVIII вѣка, Мюссе не могъ не замѣтить, что Мариво принесъ въ театръ новую концепцію и новыя яркія темы. Онъ послѣдовалъ его драгоцѣннымъ указаніямъ съ великолѣпнымъ равнодушіемъ къ средствамъ, испробованнымъ въ романтизмѣ для того, чтобы вновь поднять старое драматическое сооруженіе. Онъ создавалъ театръ, но не писалъ для театра, словно его вещи никогда не должны были быть сыграны. А это и есть и

будетъ самый лучший способъ быть драматическимъ писателемъ. Отнынѣ всякая пьеса, которая не исчезнетъ и будетъ имѣть литературную цѣнность, не будетъ сценична по законамъ подмостковъ и въ глазахъ людей ремесла всегда будетъ обладать техническими и механическими промахами.

Извѣстно, какимъ неожиданнымъ случаемъ выступилъ въ Comédie Française Мюссе съ ‚Le Cargise‘, этой ‚маленькой русской пьесой‘, которую раньше давали въ Петербургѣ. Онъ ввелъ въ нее фантазію, то, чего не могли сдѣлать Гюго, Виньи, Дюма со всѣми своими драмами, построенными по едва прикрытымъ, искаженнымъ ветхимъ правиламъ трагедіи.

Какъ комедія Мариво, направленію которой она слѣдуетъ, комедія Мюссе аналитична и изучаетъ психологію возникающей любви. Но она расширила свой горизонтъ въ сторону мечты и поэзіи. Мюссе читалъ и перечитывалъ Шекспира и, быть можетъ, былъ первымъ, появившимъ его у насъ вполнѣ. Но онъ взялъ отъ его произведенія лишь то, что должно было быть наименѣе понятно и пріятно его времени,—божественный излишекъ его трагического величія, то, что расцвѣтало нѣжностью въ его силѣ. А силу Мюссе вовсе не хотѣлъ, какъ романтики, воскрешать, т.-е. возстановлять ея цѣнность. Онъ отказывается отъ всего рѣзкаго и грубаго, что есть въ душѣ учителя Сратфорда*), и беретъ у него лишь положенія его утонченности, его мученій, его свободной, неожиданной, бродячей фантазіи. Но отнынѣ уже совершенно покончено съ формой и сущностью нашего національнаго театра. Была признана смерть этого великаго стиля, несмотря ни на что, немного слишкомъ декоративнаго и помпезнаго. Нѣтъ больше симметричнаго дѣленія на акты или на картины, то, что осталось въ драмѣ и мелодрамѣ. Неравныя по величинѣ сцены; нѣтъ единства дѣйствія; нѣтъ равновѣсія въ построеніи діалога. Полная свобода лиризма и фантазіи на аренѣ пустыннаго театра. Это поэзія, разрушающая старыя декорации волненіемъ, неожиданными остановками, движеніемъ. И эта поэзія—великолѣпное нововведеніе со стороны поэта по профессіи!—не говоритъ больше стихами; она забыла классицизмъ вплоть до александрійскаго стиха; она выражается лишь черезъ собственное волненіе, а ритмъ и мѣру черпаетъ изъ разнообразія положеній.

Да, въ то время, какъ романтизмъ топчется на мѣстѣ, желая воскресить обломки трагедіи и комедіи, Мюссе въ легкомъ челнокѣ Мариво, напутствуе-

*) А этой грубости, а этой энергіи, которая вполнѣ въ духъ эпохи, и обязаны своей мужественной красотой драмы Шекспира. Онъ цѣлкомъ принадлежалъ Англій, въ періодъ окончанія войны Двухъ Розъ.

мый вѣтромъ Шекспира, тихо причаливаетъ къ новымъ берегамъ и даже, быть можетъ, не подозрѣвая этого, безъ какихъ бы то ни было старыхъ матеріаловъ, легко воздвигаетъ новый театръ... Это—театръ книги, театръ, который нужно прочесть прежде, чѣмъ увидѣть, изъ опасенія иначе не понять его... Это еще не весь театръ книги (этотъ театръ уже по своему опредѣленію долженъ имѣть многообразныя выраженія), но это одна изъ его разновидностей. Это, во всякомъ случаѣ, театръ личный или индивидуальный, тогда какъ театръ XVII вѣка былъ безличнымъ, социальнымъ. Социальнымъ онъ былъ по преимуществу. Онъ изучалъ человѣка въ отношеніяхъ съ другими людьми; онъ училъ его быть честнымъ человѣкомъ, т.-е. хорошо жить въ обществѣ. Наконецъ, онъ установилъ общія черты; онъ не стремился опредѣлить исключенія. Совсѣмъ обратное въ комедіи Мюссе. Начиная съ Мюссе, она занимается только ‚я‘, которое она выявляетъ и показываетъ для нашего развлеченія, если мы, внимательно прочтя и вдохновясь ею, захотимъ ее увидѣть. Театръ XVII вѣка выполнилъ свою миссію; онъ научилъ насъ быть общественными. И онъ можетъ снять опеку, которую онъ наложилъ на насъ съ Возрожденія, когда нашъ индивидуализмъ былъ, по правдѣ сказать, анархиченъ. При условіи помнить, что мы—люди, мы можемъ воспитывать въ себѣ людей, которыми мы являемся.

Установивъ эти положенія, касающіяся театра вообще и тѣхъ его представителей XVIII и XIX вѣковъ, которыхъ я считаю предтечами драматическаго искусства будущаго, мнѣ будетъ легко различить среди современниковъ новаторовъ и ретроградовъ.

И сейчасъ среди послѣднихъ, за почтеннымъ Эмилемъ Ожье, который сдѣлалъ архаическую попытку (послѣ Бальзака!) воскресить цѣликомъ комедію нравовъ; за ловкимъ Александромъ Дюма-сыномъ, который подчинилъ реализмъ романтизму, я помѣщу всѣхъ, которые писали съ бѣльшимъ или меньшимъ знаніемъ ремесла лишь среднія пьесы, жалкія общественныя или психологическія копіи. Я знаю, что Дюма приписываютъ честь (?) изобрѣтенія пьесы ‚à thèse‘. Онъ создалъ школу. Но, допустивъ, что онъ не замѣтилъ, что ‚Chatterton‘ Виньи былъ пьесой à thèse, въ томъ смыслѣ, который теперь придаютъ этому слову, нужно сознаться, что взгляды Дюма весьма консервативны и весьма мало разработаны, и лишь своею замысловатостью, скорѣе ремесленностью ему удается придать имъ видъ разработанныхъ. Онъ останавливается лишь на ограниченныхъ проявленіяхъ человѣка, и, принявъ видъ, что онъ оцѣнилъ, хорошо это или дурно, онъ пускаетъ въ ходъ свой драматическій механизмъ. Если его театръ—театръ тезисовъ, то онъ никогда не касается общихъ тези-

совъ. Его ловкость въ построении интриги, создаваемое имъ искусственное возбужденіе, одни только маскируютъ холодность и пошлость его разсужденій. Его успѣхъ, который отозвался и на романъ, далъ намъ въ качествѣ послѣдняго и высшаго воплощенія — 'честнаго' Бриё и его изслѣдованія о кормилицахъ и 'авагіёс'. Онъ отмѣчаетъ у нѣкоторыхъ авторовъ, которые сумѣли распознать, что вся сила Дюма-діалектика заключается въ умѣнии дѣлать сцену*, заботу объ улучшеніи драматической техники: таковъ Поль Эрвьё (Hervieu) въ 'L'Enigme', *) и Анри Бернштейнъ въ 'La Griffe'. Вообще, лишь авторитетъ Ожье и Дюма-сына опредѣляетъ все, что есть на нашей сценѣ 'благовоспитаннаго' и порядочнаго... но не больше. И неизвѣстно, кому изъ нихъ, Ожье и Дюма, принадлежитъ большая слава господствовать надъ буржуазными произведеніями, отчасти лишь парижскими, Жюля Лемэтра, Анри Лаведана, Альфреда Капю, Романа Колю (Romain Coelus), Де Флеръ и Кайаве (De Flers et Caillavet) и Мориса Доннэ, хотя послѣдній помнитъ Мюссе, но заимствуетъ у него слишкомъ много ума, притомъ уже просѣяннаго сквозь рѣшето 'Demi-Monde'а.

Я долженъ, для того, чтобы опредѣлить ихъ мѣсто въ ряду отсталыхъ, упомянуть здѣсь, передъ тѣмъ какъ указать болѣе пріятныхъ для меня драматурговъ, — хвостъ романтизма и Новаго Парнасса: дѣлателей псевдо-трагедій или траги-комедій, начиная съ покойнаго Катюль Мандеса и кончая тѣмъ, кого Леконтъ де Лиль съ высоты своего тоскующаго величія называлъ 'маленькимъ Ростаномъ', словно онъ хотѣлъ сразу и навсегда опредѣлить его мѣсто!.. Зачѣмъ? Несомнѣнно, что время большой пьесы въ пяти актахъ, передающей точными стихами историческій анекдотъ, воскресившей Скаррона или Сирано, прошло, если литературно у нея было время. Реклама, шумящая вокругъ непонятнаго 'Chantecler', врядъ ли заставитъ молодыхъ талантливыхъ поэтовъ послѣ птичника вывести на сцену хлѣвъ.

Ростанъ, котораго, быть можетъ, вдохновилъ Катюль Мандесъ, не вдохновилъ никого, кромѣ Катюль Мандеса (онъ остался такимъ молодымъ... чтобы подпасть подъ вліяніе произведеній другихъ авторов!).

Жокленъ умеръ; Антуанъ готовъ сдѣлаться отшельникомъ, а Сара Бернаръ готова отказаться отъ своего желанія воплотить всѣ фигуры національной эпопеи, и когда Гитри освободится отъ перьевъ пѣтуха, то послѣдній артистъ Одеона или Porte-Saint-Martin подавится послѣднимъ александрийскимъ стихомъ послѣдняго романтика.

*) Только въ 'L'Enigme', но не въ 'La Course du Flambeau' или въ 'Connais-toi'.

Каково же современное состояніе драматическаго искусства и какія изъ его произведеній привлекаютъ образованный вкусъ?

Говоря по поводу Мюссе о театрѣ книги, я указалъ уже, хотя и неполно, какимъ условіямъ должна удовлетворять современная пьеса для того, чтобы имѣть цѣну. Романъ и поэзія не перестаютъ уже больше ста лѣтъ усложняться, расширяться и утончаться, и театръ, достойный сравненія съ ними, это лишь тотъ, который больше всего придалъ смысла фразамъ и который замѣнилъ уже невозможныя для него наблюденія упорнымъ анализомъ или улетѣлъ въ фантазію и возвысился до общаго тезиса, философскаго или метафизическаго. Тотъ театръ, который обратился къ анализу и фантазій, исходитъ отъ Мариво и Мюссе, другой отъ Ренана. Его философскія драмы *) знаютъ мало и считаютъ невозможными къ постановкѣ. Это драмы идей, въ нихъ отвлеченныя дѣйствующія лица поступаютъ лишь по принципамъ. Въ предисловіи къ книгѣ, ихъ заключающей, Ренанъ говоритъ, чего онъ хотѣлъ ими достигъ. Очаровательно, но странно его слышать. Подъ небрежной оболочкой терпимости его драматическія идеи очень разрушительны. Онъ не желаетъ реформировать обычный театръ, хотя и являющійся ,продолженіемъ ,café-concert', онъ желалъ бы лишь, чтобы построили какой-нибудь театръ въ сторонѣ. И онъ предлагаетъ философскую драму, драму свободную и безъ *couleur locale*. ,Она не воспроизводитъ', объясняетъ онъ, ,ту или другую историческую сцену; она беретъ въ основаніе фактъ, который, быть можетъ, и не совершался матеріально, но въ идеальномъ смыслѣ долженъ былъ совершиться тысячу разъ. Это есть опытъ абсолютной психологій.

И такъ онъ защищаетъ во имя великой мысли драматическое искусство, которое онъ признаетъ однимъ изъ наиболѣе выразительныхъ. Но созданіе своего театра онъ считаетъ возможнымъ лишь среди мудрыхъ, передъ маленькой избранной аудиторіей, какія бывали въ Италіи Возрожденія. Дѣйствительно, только меньшинство способно интересоваться конфликтомъ чистыхъ идей, т.-е. дѣйствіемъ, основаннымъ на ходѣ, конечно, страстей, но страстей, доведенныхъ до высшей духовной точки, объектированныхъ въ разсудочности и освобожденныхъ отъ всякой условности бытія. Философская драма требуетъ,

*) ,Caliban', ,L'Eau de Jouvence', ,Le prêtre de Nemi', ,L'abbesse de Jouarre', ,1802'. Въ очень интересномъ и полномъ изслѣдованіи ,Эволюція драматической идеи во Франціи' Jules Guillemot забылъ упомянуть объ этомъ театрѣ и его предисловіи. Правда, что онъ разсматривалъ драматическое искусство съ другой точки зрѣнія, чѣмъ я. Онъ больше оптимистъ. Онъ вѣритъ въ ,хорошо сдѣланныя' пьесы и въ ,ремесло'. И, вѣря въ это, онъ находитъ вокругъ себя больше хорошихъ авторовъ. Онъ считаетъ *maître'*омъ Дюма-сына. (Librairie acad. Perrin et C^{ie}. Paris).

можетъ быть, еще больше, чѣмъ комедія Мюссе, первоначальнаго посвященія чтеніемъ. Этотъ театръ не пользуется неожиданными *coups de théâtre*, не дергаетъ нервовъ. Но взамѣнъ того, при каждомъ возбуждаемомъ имъ толкѣ мысли онъ даетъ любопытные интеллектуальные сюрпризы. Это внутренняя жизнь ума или души автора, его активная мозговая жизнь, которую онъ раскрываетъ вмѣстѣ съ мечтами и тенденціями, которыя въ немъ развертываются, съ вкусами и отвращеніями, которыя въ немъ борются. Нельзя, конечно, вообразить себѣ ничего болѣе возвышеннаго и благородно-драматическаго. Нѣжная и ровная мягкость, тонкій и зыбкій, какъ сама мысль, стиль философскаго театра Ренана то схватываетъ идею, то сильно бьется около нея, каждый разъ, что этого требуетъ быстрота діалога. Онъ становится, если я смѣю сказать, корнелевскимъ, когда, какъ ипаги, скрещиваются отвѣты, скованные въ аксіомы.

Онъ отчасти слишкомъ прямъ, слишкомъ лишенъ чувства и обаянія. Онъ классически драпируетъ идею: онъ ея не окутываетъ, говоря языкомъ символистовъ. Идеологи, они, думается, даже не желая, внесли бы въ философскую драму Ренана кое-что недостающее ей. Если они имѣли въ числѣ другихъ и ту вину, что стали противниками науки и вообразили себѣ, благодаря поверхностному гегельянству, что они сразу способны презрѣть анализъ, который они не двинули достаточно далеко, они, по крайней мѣрѣ, поразили объективное и описательное искусство, которое господствовало во время ихъ появленія.

Ихъ аллегорическія представленія, часто довольно дѣтскія, позволили идеѣ окружиться внѣшней тайной и потому быть легче разоблаченной. Чистая идея, 'идея въ себѣ', благодаря 'внѣшнимъ аналогіямъ', которыми они хотѣли ее окружить, спустилась съ вышины абстракціи, закрѣпилась въ образахъ и стала болѣе осязаемой.

И этимъ она стала болѣе драматичной. Символь возстановилъ на сценѣ подъ другой формой, съ элементами, доступными для различныхъ психологическихъ метафизическихъ толкованій, власть эмоцій, которая современныя усилія мысли, казалось, изгнали навсегда. Геніальный Виллье де Лиль-Аданъ, такъ плохо понятый своими современниками, вскормленный поэзіей Мюссе, долженъ былъ еще раньше признанія символизма примѣнять символъ на сценѣ. Его драматическое творчество, гораздо болѣе важное, чѣмъ думаютъ, обнимающее собой 4 пьесы (*La Révolte*, *Le Nouveau Monde*, въ 5 актахъ, *Une Evasion* и *Axel*), въ легкой прозѣ съ гибкимъ гармонически-властнымъ ритмомъ, должно быть признано царственно новымъ и зажечь 'свѣтъ грезъ въ сумеркахъ здраваго смысла'.

Возвышенная, царственная душа, полная пышнаго лиризма, жадная до дѣйствій,—душа, которую несъ этотъ наследникъ знаменитыхъ поколѣній, мечтающій о королевской коронѣ, должна была открыть себѣ въ театрѣ поле воображаемыхъ побѣдъ, чтобы самой обнаружиться.

И то, что онъ оживлялъ красотой свѣто-тѣни, ласкающей и покрытой неясной тайной, это была не парадоксальная, прелестная и бесполезная фантазія Мюссе, неясная и философская важность Ренана, это было мощное усиліе создать идеальный потусторонній міръ—,но не рядомъ съ нашимъ',—напряженная рѣзкость почти демоническаго анализа и огромная иронія.

Немедленные послѣдователи Виллье де Лиль-Адана плохо или недостаточно поняли его мысль. Ихъ реакціонныя наклонности дали имъ замѣтить лишь спиритуалистическіе элементы.

Авторъ ‚Ахе!‘ заставилъ ихъ забыть автора ‚L'Ève Future‘—вещь такого головокружительнаго энтузіазма къ умозрительнымъ наукамъ. Отъ нихъ ускользнула жажда открытіи, могучее творчество, лежавшее въ скептическомъ и вѣрующемъ Виллье де Лиль-Аданѣ, этомъ генин, томящемся о прошломъ, какъ и о будущемъ. По крайней мѣрѣ, драматурги символизма убѣждаютъ въ томъ, что можно приблизиться къ нему, не будучи ему родственнымъ по мистическимъ и христіанскимъ тенденціямъ.

Таковы Морисъ Метерлинокъ и Поль Клодель.

Воспитанному на фееріи и психологіи Шекспира, пропитанному трансцендентальнымъ идеализмомъ Рёйсброка Удивительнаго, Новалиса и Эмерсона, Метерлинку, писавшему дѣйствительно наиболѣе сценическія изъ имѣющихся у насъ символическихъ драмъ, удалось создать въ атмосферѣ сумерекъ лишь тонкій и магическій памятникъ ужаса и религіознаго спиритуализма. Его пьесы, какъ мѣтко выразился Верхарнъ, ‚такъ полны мыслью о смерти, что кажется, что ихъ играютъ на могилахъ‘. Скорѣе призраки, чѣмъ живые люди, снабженные атрибутами жалкаго, но живописнаго человѣчества (одѣтые бегинками, или съ посохами слѣпыхъ), почти аллегоріи, двигаются и шепчутъ отрывистыя короткія фразы среди легендарной природы или, въ комнатахъ, одѣтыхъ тайной. Между нашимъ міромъ и тѣмъ, гдѣ эти души говорятъ съ дѣтской неточностью, разница уже не въ степени, какъ въ произведеніяхъ Виллье де Лиль-Адана: разница—въ сущности. Эти призраки принадлежатъ къ непостижимому; они изъ той области, которая закрыта нашему позитивизму, но они облегчаютъ намъ доступъ и показываютъ любимыя отраженія чудомъ неясности. Восхищеніе, которое нельзя не засвидѣтельствовать театру Метерлинка, принимаетъ его, какъ высшее достиженіе чудеснаго идеализма, т.-е.

чудеснаго въ естественномъ его устремленіи. Онъ не старается разбудить поэзію реальности и сдѣлать ее обаятельной. Ему не подвластны дѣйствія. Этотъ авторъ ведетъ насъ не волей, а нѣжнымъ инстинктомъ къ состоянію мистическаго блаженства.

Безъ сомнѣнія, если Метерлинкъ раньше всего почувствовалъ трепетъ смерти, если онъ задрожалъ подъ ея безконечнымъ дыханіемъ, то его даръ—украшать и лишать вещественности все—заставилъ его понемногу видѣть съ меньшей тревогой вселенную и принять вѣчное со спокойствіемъ слишкомъ яснымъ, чтобы быть резиньяціей. Но лишь въ театре, въ его очеркахъ или дидактическихъ поэмахъ въ прозѣ, онъ открылъ намъ свой умъ отчасти эволюциониста, отчасти социалиста, интеллектъ, заинтересованный работой жизни, сердце, тронутое справедливостью и состраданіемъ.

Можно сказать, что его драмы, полныя ужаса, какъ *La Princesse Maleine*, *l'Intruse*, *Pelléas et Melisande* *), гдѣ передается вся его чувствительность, позволяли предугадывать его очерки, какъ *Le devoir social*, *L'Immortalité*, *Le Temple Enseveli*, и даже весь блескъ фееріи *L'Oiseau bleu* уже былъ собранъ на закрытыхъ вѣкахъ его *Aveugles*...

Хорошенькія маленькія вещички отвратили его отъ большихъ грустныхъ вещей. Онъ утѣшилъ себя въ своемъ незнаніи всемірнаго генія, наслаждаясь чудесами генія земли, и онъ изучилъ *La Vie des abeilles* и *d'Intelligence des Fleurs*. Они научили его преобразовать тайну въ улыбающійся и уменьшенный образъ. Символь, у Метерлинка иногда наивный и всегда осязаемый, у Клоделя гораздо менѣе простъ; онъ болѣе іероглифиченъ, но свои знаки онъ беретъ у дѣйствительности и ими создаетъ тайну. Эта тайна больше и властнѣй, потому что она въ жизни и оттуда беретъ многообразные отголоски своего эхо. Она въ жизни, но онъ уводитъ ее за жизнь. Клодель—спиритуалистъ, но если я смѣю сказать—*мірской*, съ глубокими живыми корнями матеріализма, какъ у его *L'arbre*, на которомъ расцвѣли его драмы: *Tête d'or*, *L'Echange*, *Le repos du septième jour*, *La Ville*, *La jeune fille Violaine*. Большая оригинальность театральныхъ вещей Клоделя, трогающая насъ, это его мученіе: сила, сложность и разнообразіе его мрачнаго устремленія къ *чистотѣ главнаго ритма*, въ святыхъ экстазахъ (можно даже сказать католическихъ **), которыми онъ дышитъ.

*) Нужно еще упомянуть *Les sept princesses* и три маленькія драмы его театра маріонетокъ: *Alladine et Palomides*, *l'Intérieur*, *La mort de Tintagiles*. Я намѣренно исключаю *Мону Ванну*, гдѣ, мнѣ кажется, онъ детонируетъ и гдѣ его дѣланная роскошь прозы, заимствованная у стиха, не заставляетъ забыть нѣкоторое пустословіе и утонченность чувства, доведеннаго до вычуры.

**) *Repos du septième jour* безусловно католическій.

Его знаніе, собирающее все, что ему надо, не пренебрегаетъ ничѣмъ встрѣчнымъ. Молніи, озаряющія его апокалипсическій мракъ (который можно разсматривать очень противорѣчиво), полны трепета безпокойной и ищущей мысли. Но не только къ поэзіи драмъ Клоделя, къ магии ихъ стиля, удивляющаго своимъ метафорическимъ богатствомъ, нужно отнести тѣ обильныя размышленія, въ которыя насъ погружаетъ ихъ чтеніе. Если „Tête d'or“, напримѣръ, даетъ намъ столько разнообразныхъ внушеній, что они, наконецъ, раздражаютъ; если въ каждую минуту мы различно воспринимаемъ мысли, то это потому, что въ этихъ кипящихъ произведеніяхъ, и нѣжныхъ и грубыхъ, есть какая-то гениальная безсвязность; все это потому, что Клодель иногда сбивается съ дороги, которую ему показываютъ видѣнія, но зато передъ нимъ всегда необозримый горизонтъ.

Послѣ Анри Батайль, интимнаго поэта, нѣжнаго и меланхолическаго, немного дѣтскаго, послѣ автора „Maman Colibri“ и „Scandale“, остается одинъ лишь шагъ отъ Théâtre Libre до бульварнаго театра. Но я его не сдѣлаю. Я ограничусь признаніемъ въ символическихъ попыткахъ такого умѣлаго драматурга, какъ Анри Батайль, очень тонкой наблюдательности и чувствительности и тотчасъ же укажу на пугающій театръ m-me Rachilde, какъ на очень интересную попытку примѣнить на сценѣ романическіе приемы Эдгара По. Отъ него, вѣроятно,—хотя онъ истинный художникъ и у него принципъ страха остается моральнымъ,—и ведетъ свое начало безчисленное множество пьесъ въ одинъ или два акта, которыя питаютъ „Grand Guignol“ и доставляютъ специальной, посѣщающей ихъ публикѣ „10 минутъ физическаго ужаса“, которыя извѣстны всѣмъ. Но къ чему отнести и куда мнѣ помѣстить превосходныя комедіи Жюля Ренаръ? Тутъ-то и замѣчаешь всю произвольность классификацій, когда въ такомъ общемъ и поневолѣ неполномъ изслѣдованіи вдругъ неожиданно встрѣтишь такія художническія личности, какъ авторъ „Poil-de-Carotte“, „L'Escopifleur“ и „La Bigote“. Я и не стану классифицировать Жюля Ренара. Я лишь похвалю изящную поэзію его образовъ, волнующую тонкость его наблюдений, обаяніе его „дѣланной усмѣшки“, и скажу, что онъ намъ далъ въ „Poil-de-Carotte“, въ характерѣ нѣжнаго, умнаго, но грустнаго и лукаваго ребенка, превосходный по анализу chef-d'oeuvre. Отдаленно, очень отдаленно—Жюль Ренаръ привыкъ, что между нимъ и его предшественниками проводятъ самыя крайнія аналогіи, т. к. по поводу его „Histoires Naturelles“ говорили о Лафонтенѣ—его произведенія, по моему, родственны Мариво. Они психологичны,

какъ и произведенія Мариво, и если они и отличаются отъ послѣднихъ особенно ироніей, такъ вѣдь она послѣ Анри Бекъ и Жоржа Ансей (Besque et Ansey) счастливо заняла въ художественномъ театрѣ мѣсто ума; она стала великолѣпнымъ орудіемъ наблюдательнаго интеллекта: она стала, если принять смѣшное сравненіе, ѣдкой кислотой, очищающей смиреніе прекрасныхъ душъ, приниженныхъ безобразіемъ, отвращенныхъ грубостью нашего промышленнаго и демократическаго вѣка. Ею тщательно пользовался Вилье де Лиль Аданъ; Бекъ и Ансей ее утончили; они сдѣлали ее болѣе острой и горькой, и, конечно, та размельчающая работа, которую при помощи ея они произвели своими пьесами въ родѣ ‚Les Corbeaux‘, ‚La parisienne‘, ‚L’Ecole des Veufs‘ и ‚Grand Mère‘, значительно ускорила паденіе великаго театра оптимизма и условнаго геройства *). Ироніей же наполнены и комедіи Тристана Бернара, но не такой злобной, какъ у Бека, менѣе склонной къ прощенію и грусти, чѣмъ у Ж. Ренара,—ироніей, слегка забавляющей, словно щекочущей до той границы смѣшного, за которой слѣдуетъ взрывъ откровеннаго смѣха. И если комедіи Жоржа Куртелины не оправдываются въ томъ, что онѣ комичны, то шутливая философія ихъ героя Labrige передъ придирками закона оправдываетъ ихъ въ томъ, что онѣ только таковы.

Итакъ, всѣ трое, съ ихъ субъективными отличіями, склонностями и оттѣнками—Жюль Ренаръ, Тристанъ Бернаръ и Жоржъ Куртелины—сохраняютъ театру традиціи здраваго смысла и юмора, насмѣшливаго, во французскомъ духѣ, въ самой чистой формѣ. Изобрѣтательность и тонкость анализа этого театра, его скептицизмъ и меланхолія воплощаются въ талантѣ Ж. де Порто-Ришъ, который напоминаетъ,—что отнюдь не умаляетъ его оригинальности—талантъ Мариво (снова!) и Мюссе, особенно Мюссе.

Рѣдкая вещь, написанная внѣ вліянія какой-либо школы, но которой можно было бы пожелать лишь большее знаніе формы, Theatre d’Amour Порто-Ришъ есть прямое, несомнѣнно, искреннее выраженіе нѣжнаго и нервнаго темперамента, чувствительнаго до крайности, немного болѣзненнаго въ своей страсти анализировать свои малѣйшія ощущенія **).

*) Результатъ произведеній Бекъ и Ансей, особенно Бекъ, былъ огроменъ. Бекъ далъ точную мѣру величины—онъ опредѣлилъ качество того наблюденія, котораго можно отнынѣ требовать на сценѣ. Онъ сумѣлъ ограничиться. Онъ ‚разгородилъ‘ въ двухъ или трехъ своихъ лучшихъ пьесахъ нѣкоторые характерные для насъ нравы и страсти и, по вѣрному выраженію Анатоля Франса, ‚съ видомъ Бальзака... показалъ намъ въ свою очередь уголокъ Комедіи человѣчества‘.

***) ‚La Chance de Françoise‘, ‚L’Infidèle Amoureuse‘, ‚Le Passé‘.

Эготистъ по вдохновенію, который пишетъ лишь для того, чтобы раскрыть себя съ самыми мелкими деталями съ наибольшей возможной точностью, Порто-Ришъ, миѣ кажется, послѣдній отпрыскъ вѣтвистаго дерева романтизма, въ своей высшей ступени развитія вырастившаго на высшей точкѣ своего ствола свой самый хрупкій цвѣтокъ.

Безъ сомнѣнія, онъ изучаетъ ‚свое человѣческое сердце‘ въ такихъ пьесахъ, какъ ‚Amoureuse‘ и ‚Le Passé‘, которыя я считаю chefs-d’oeuvre‘ами по проникновенной чувственности и психологической проницательности. И если Порто-Ришъ черезъ упрямое изслѣдованіе своей личности доходитъ до изученія вѣчной проблемы любви и изображенія вѣчныхъ типовъ любовниковъ, то за это мы должны быть благодарны только глубинѣ его искусства...

Болѣе высокая и благородная, чѣмъ простое любопытство къ себѣ, озабоченность оживляетъ мужественную мысль Поля Эрвьё и заставляетъ отнести его къ драматургамъ-философамъ. Въ этомъ систематическомъ мыслителѣ, который ничего не хочетъ оставить во власть случаю, есть нѣчто схожее съ Альсестомъ, возмущеннымъ ложью и несправедливостями и который хочетъ, но не грубо и въ особенности безъ шума, вывѣдать ихъ и ихъ объявить. Изъ всей холодности, или замороженности, которая есть въ немъ, Эрвьё сдѣлалъ острое орудіе, которымъ онъ обнажилъ животность хорошаго общества, и установилъ его упадокъ, исполнивъ эту мечь съ величайшимъ наслажденіемъ. Сомнѣвались, даже отрицали, ссылаясь на его флегматизмъ, чувствительность Поля Эрвьё. Но у него она есть, хотя и совершенно мозговая. Его волненіе сжато его висками. А оттуда, гдѣ все порядокъ, оно съ неменьшимъ натискомъ, хотя подчиненнымъ очень методическому распорядку, выходитъ только противъ того, что оскорбляетъ его культъ суровой гармоніи,—честности, достоинства, права и логики.

Великодушіе Поля Эрвьё возникаетъ путемъ разсудка, а не чувства. Оно принадлежитъ влюбленному въ разумъ. Разумъ приказываетъ его сердцу; это онъ диктуетъ ему всѣ осады крѣпостей беззаконія или притоновъ лицемѣрія. Полю Эрвьё высказывается весь въ своихъ произведеніяхъ, въ своемъ стилѣ, свободномъ, тяжеломъ, рѣзкомъ, походящемъ въ своемъ медленномъ и сжатомъ развертываніи событій, на фалангу гоплитовъ, проходящихъ по камнямъ долины. Его сложная, но синтаксически-безукоризненно правильная фраза никогда не обрывается, не измѣняетъ, никогда ничто изъ нея не выступаетъ подъ вліяніемъ волненія. Всѣ фразы текутъ, слѣдуя ритму творящей мысли. Онѣ выросли не изъ воспріятія, а изъ идеи, и доказываютъ это, постепенно ее обнаруживая, въ одномъ равномерномъ утихающемъ періодѣ. На

сценѣ подобныя фразы невозможны. И Поль Эрвьё ими жертвуетъ. Стиль его драматическихъ пьесъ ясенъ, ровенъ настолько же, насколько извилистъ и шероховатъ стиль его романовъ. Здѣсь каждая фраза—ничто или сведена къ цѣнности слова. И, какъ таковая, она входитъ въ построение аксіомы, которая рождается, по мѣрѣ теченія дѣйствія, изъ разрѣшенія известной теоремы. Поль Эрвьё не обезличивается въ театрѣ, онъ не могъ бы этого (нельзя обезличить идеи, когда самъ не больше, какъ идея,—или ихъ извращаешь), онъ раздваивается. Это, быть можетъ, исключительное предпріятіе, на которомъ онъ упрямо настаиваетъ; оно является какъ бы вызовомъ. Онъ не только лишается своего стиля, онъ тотчасъ забываетъ, что имъ написаны богатые наблюденія произведенія и что онъ проигрываетъ. Въ строгія рамки трагедіи онъ вставляетъ современную драму, освобожденную отъ комическаго и даже сатирическаго элемента, избавленную отъ сложности и многообразія аксессуаровъ. Два противоположныхъ условія трагедіи старается Эрвьё осуществить въ своихъ драмахъ: фатумъ и героизмъ характера. Но Законы Гражданскіе, какъ говоритъ Брюнетьеръ *) и какъ послушно повторяли послѣ него, не всегда играютъ роль античной судьбы. Единственное исключеніе—*La Course du Flambeau*. Но все же Поль Эрвьё показываетъ намъ своихъ дѣйствующихъ лицъ, не подчиненныхъ волѣ, высшей, чѣмъ ихъ собственная, но всегда въ борьбѣ съ ней. Судьба у Эсхила и даже у Расина (напримѣръ, въ *Федръ*) всемогуща, вездѣсуща, необъяснима и несокрушима. Ей подчиняются, но не опредѣляютъ ея, не ограничиваютъ; съ ней не спорятъ и не борются; подъ ея ударами бьются, умоляя о помилованіи. У Поля Эрвьё она, конечно, тоже тиранъ, но рабы ея стремятся доказать ея несправедливую власть и не отчаиваются развѣнчать ее. Какъ христіане въ *Destinées* Виньи, они стираютъ съ мѣдныхъ таблицъ имя Рока, замѣняя его именемъ Отвѣтственности. Они взываютъ къ совѣсти и мудрости людей. И та почти полная свобода, которую они возглашаютъ для людей **), кажется имъ осуществимой съ помощью Разума. Сила, давящая ихъ, не можетъ ихъ раздавить до потери способности разсуждать. У нихъ есть свое мнѣніе, и они хотятъ доказать справедливость его. Въ этомъ ихъ оригинальность и слабость. И мнѣ это кажется неоспоримымъ доказательствомъ того, что, при нашей концепціи міра и при нашемъ чувствѣ достоинства, невозможно возрожденіе трагедіи, главная опора которой въ слѣпномъ подчиненіи Человѣка волѣ Судьбы. Опытъ же Поля Эрвьё очень интересенъ и

*) Отвѣтъ на рѣчь Поля Эрвьё при его вступленіи во французскую Академію.

***) Въ *Les Tenaillles*, *La Loi de l'Homme*, *Le Dédale*.

значителенъ. И онъ достоинъ похвалы за все, что онъ пытался сдѣлать для того, чтобы съ честностью своей строгой мысли привести заблудившуюся драму къ абсолютному единству тона и дѣйствія.

Его презрѣніе къ эпизодамъ и анекдотамъ, его ясность, его смѣлая логика позволили ему написать съ наименьшими возможными уступками вкуса для драматическое произведеніе, одно изъ самыхъ достойныхъ философскаго ума и соціальныхъ задачъ времени. Если онъ иногда и спускался до 'ловкой' пьесы или грубой мелодрамы, какъ 'L'Enigme', 'Le Dédale' и 'Le Réveil', то онъ оставилъ какъ благородный вѣнецъ своей славы три или четыре безупречныхъ пьесы. Ихъ даже можно упрекнуть въ слишкомъ большой логичности; въ математическомъ равновѣсіи цѣнностей; въ параллелизмѣ отдѣльныхъ сценъ, гдѣ мотивъ финала уже данъ въ завязкѣ ('Les Tenailles'; 'Connais-toi'). Въ нихъ слегка не хватаетъ движенія, текучести, непосредственности и оттѣнковъ жизни, но ими нужно восхищаться, какъ великолѣпными искусственными произведеніями. И будетъ признано, что лишь твердый и благородный духъ могъ ихъ создать.

Внѣ символической и спиритуалистической драмы Метерлинка и Клоделя, внѣ соціальной и философской драмы Поля Эрвьё, передъ нами теперь встаетъ высококомѣрно самобытный метафизическій театръ Франсуа де Кюрель, сходный съ первой по нѣкоторой таинственности, а съ послѣдней—прямотѣ.

Для анализа исключительныхъ, но обычно неизвѣстныхъ достоинствъ произведеній де Кюрель понадобилась бы длинная статья. Но я долженъ ограничиться лишь краткой характеристикой. И раньше всего я укажу, что, если независимо отъ реализма и знанія дѣйствія, театральная пьеса цѣнится, главнымъ образомъ, за величіе и героизмъ дѣйствующихъ лицъ, то въ современной французской литературѣ нѣтъ пьесъ равныхъ тѣмъ, что уже двадцать лѣтъ даетъ де Кюрель. Нигдѣ, кромѣ нѣкоторыхъ характеровъ ибсеновской драмы,—напр., Фру Альвингъ, Брандъ, Сольнесъ,—я не видалъ на сценѣ со времени Корнеля тиновъ такого размаха, какъ Julie Renaudin изъ 'L'Envers d'une Sainte' или Aibert Donnât изъ 'La Nouvelle Idole'. По тому, что они могутъ и смѣютъ, по волѣ, которой они обладаютъ, эти люди, поистинѣ, сверхчеловѣчны. Они оковываютъ нашъ умъ силой, результатъ которой—'увеличеніе чувства власти', то, что Ницше требовалъ отъ искусства вообще, а драматическаго въ частности. Если у нихъ и есть минуты слабости, сомнѣнія и неувѣренности,—а какъ же безъ нихъ могла бы быть драма?—то всегда для того, чтобъ послѣ сдѣлать 'взмахъ крыльевъ' еще болѣе спокойный къ тѣмъ высотамъ, которыми дышитъ ихъ совѣсть,

оставляя въ насъ глубокое, долгое впечатлѣніе. Въ области общихъ и отвлеченныхъ теорій, гдѣ развиваются личности, нѣтъ ни одного важнаго вопроса настоящаго времени, который бы они не ставили и не обсуждали, остерегаясь дѣлать слишкомъ спѣшно выводы. Но главнымъ образомъ они стараются выявить изъ нашихъ общественныхъ тревогъ, хаоса растущаго организма, сложныхъ проблемъ, поднятыхъ наукой, принципы руководящей морали. Изобиліе и грубость вождельній эпохи, разстройство животнаго, ослѣпленнаго такимъ количествомъ новаго свѣта, ихъ ничуть не пугаютъ; наоборотъ, это ихъ возбуждаетъ; но они хотятъ, чтобы надъ всѣмъ властвовала энергія избранныхъ. Сверхчеловѣчные, они вѣрятъ въ сверхлюдей и требуютъ отъ нихъ альтруизма. Они не сомнѣваются, что самые разумные и самые сильные должны править міромъ. Они убѣждены въ необходимости „господъ“; если они позволяютъ имѣть свою мораль, очень отличную отъ общепринятой, то они хотятъ, чтобы эта мораль была очень суровой и содержала въ своемъ высшемъ проявленіи идею милосердія и жертвы. Но они не обязаны подчиняться общимъ правиламъ; ученые, они имѣютъ право „жертвовать нѣсколькими существованіями для великаго открытія“ (*La nouvelle Idole*); господа промышленности, они могутъ быть надменны и требовательны къ своимъ рабочимъ („*Repas du Lion*“); философы-воспитатели, они могутъ лгать своимъ ученикамъ и эксплуатировать ихъ суевѣріе („*Fille Sauvage*“). Но они могутъ оправдать свое величіе, лишь оказывая важныя услуги; на нихъ лежатъ такія суровыя обязанности, что тѣ, отъ которыхъ они освобождены, кажутся незначительными. Имъ не надо, какъ этому доброму нѣмцу Заратустрѣ, оправдывать свое желаніе власти культомъ красоты, ихъ задача—благо низшихъ братьевъ.

Они, замѣтимъ, индивидуалисты, которые не останавливаются по соображеніямъ мгновенной жалости; они твердо вѣрятъ въ себя и идутъ къ намѣченной цѣли, не предаваясь напраснымъ угрызеніямъ; но, въ конечной цѣли, они всегда стремятся къ большому благу; ихъ индивидуализмъ только усовершенствованная власть, которую они примѣняютъ во имя любви къ человѣчеству.

Возможно, что сущность этой любви—христіанская, но она свободна отъ мистицизма; она основана на дѣйстви. Полный великой гордости, которая въ дѣлѣ милосердія признаетъ лишь жертву жизни (*), герой театра де Кюрель хочетъ „быть необходимымъ для другихъ, заботиться о душахъ, чувствовать устремленные на себя глаза и не имѣть права колебаться“ (**). Онъ говоритъ, что это дѣлаетъ легкимъ прекрасную жизнь, но онъ не хочетъ, чтобы со-

*) „*L'Invitée*“ (актъ III, сц. VII).

**) „*Le Repas du Lion*“ (актъ II, сц. VII).

страданіе или отреченіе приняли пассивную форму или чтобъ они стали разслаблены. Тогда они лишь отрицательныя качества, и интеллектуальный эгоизмъ предпочтительнѣе. „Работайте, создавайте, будьте духомъ, силой, даже эгоистичной, лишь бы она была плодотворной, и чтобы благо другихъ зависѣло отъ вашего“ *).

Я бы хотѣлъ имѣть возможность объяснить, почему такое утвержденіе, хотя подъ этой рѣзкой оболочкой, мнѣ кажется вѣрнымъ. Но я ограниченъ мѣстомъ, и для читателя убѣжденнаго, какъ и я, въ необходимости для современной философіи быть непременно позитивной и реалистической и утверждать въ принципѣ, что нѣтъ благородства, какъ въ усилии, даже если оно корыстно, для такого читателя я уже довольно сказалъ, чтобы доказать, какъ высокъ и великъ умъ де Кюрель. Рѣдко болѣе мужественная сила подчинялась болѣе благородной искренности мысли, чѣмъ въ пьесахъ, какъ „Les Fossiles“, „Le Repas du Lion“, „La Fille Sauvage“ и „La Nouvelle Idole“. Писатель не всегда ровный, но всегда самобытный и могучій, де Кюрель интересенъ не только смѣлостью и широтой своей творческой фантазіи, но и своими качествами поэта и драматурга. Этотъ человѣкъ, умѣющій, съ провидѣніемъ великаго мыслителя, поднимать самыя отвлеченныя и самыя сложныя проблемы социологіи и этики, умѣетъ оживить ихъ страстью и причудливо украсить символомъ. Онъ чувствуетъ свою эпоху; онъ видитъ ее во всей широтѣ синтеза, онъ ее передаетъ жгучимъ и заразительнымъ метафизическимъ трепетомъ.

Я его только что сблизилъ съ Ибсеномъ по энергіи созданныхъ имъ характеровъ. Но онъ отличается отъ норвежскаго „мэтра“ не только тѣмъ, что его герои не анархисты и не ищутъ одинокаго величія, но и тѣмъ, что онъ пользуется болѣе яснымъ символомъ, менѣе безформеннымъ, менѣе лишеннымъ непосредственнаго значенія.

У него есть методъ для распредѣленія его въ драмѣ; онъ не окутываетъ ее имъ, какъ ночнымъ туманомъ тайны. Его символъ никогда не сбиваетъ. Когда извѣстны занимаемое имъ мѣсто и предназначенная ему роль, то съ нимъ не боишься ни удивленія, ни неудовольствія. Онъ не тревожитъ и не сбиваетъ вниманія, онъ его держитъ и возбуждаетъ. Онъ въ традиціи генія нашей расы. Но такой—онъ еще ускользаетъ, я знаю отъ „широкой публики“. Довольно холодный пріемъ, оказанный ею лучшимъ пьесамъ де Кюреля, доказываетъ то, что какъ ихъ философскія тенденціи, такъ и ихъ драматическія качества не изъ тѣхъ, которыя нравятся большинству.

*) Ibid. (актъ III, сц. I).

Но какой театр, оставаясь литературным, может имъ быть принятъ? Быть можетъ, какъ думаетъ Saint-Georges de Bouhelier въ ‚Roi sans Couronne‘, театр, ратующій за права демократіи, или, по мысли Бурже въ ‚La Barricade‘, театр, льстящій предрасудкамъ буржуазіи?

Я думаю, ни тотъ, ни другой. Пусть въ этомъ не обманываются, въ самомъ дѣлѣ: Парижъ совсѣмъ не Аѣины. Аѣины были градомъ съ головы до ногъ аристократичнымъ или соціократичнымъ. Наши синдикалисты, такъ же, какъ и наши Прюдоммы и Оме (Homais), не такъ высоко подняли культъ отечества, чтобъ подчинить ему все, какъ греческіе граждане. Перенести въ театръ политику съ нашими взглядами—это значило бы унижить его до партійной политики. Единственная возможная въ театрѣ политика—это государственная,—политика общественной совѣсти, политика народовъ, живущихъ интенсивной общественной и въ особенности однородной жизнью. Политика Аѣинскаго театра носитъ характеръ совѣщательный; тамъ спорятъ и обсуждаютъ поступки и мнѣнія города для его высшаго блага и чести. Иногда, напримѣръ, когда давали ‚Всадниковъ‘, демагоги роптали, но ихъ патріотизмъ переносилъ оскорбленіе, которое имъ наносилъ во имя славы Аѣинъ Аристофанъ. У насъ политическая жизнь не активна для того, чтобъ быть обсуждаемой. Въ ней недостаетъ, главнымъ образомъ, связности. Роменъ Ролланъ это хорошо почувствовалъ, и для того, чтобы помочь народу создать единство совѣсти, онъ написалъ свой театръ Революціи *), основанный на идеѣ Родины и Свободы.

Единственные дѣйствительно цѣнные драматическія произведенія для народнаго воспитанія, вышедшія изъ нашихъ опытовъ ‚народнаго театра‘, принадлежатъ этому писателю, даровитому и умному, и его стараніе и систематично и обаятельно.

Роменъ Ролланъ знаетъ, чего не достаетъ нашему времени, а именно культа. Культъ, поддерживавшій Аѣины, родился изъ ихъ побѣдъ надъ варварами. Роменъ Ролланъ, взявъ проектъ 16 мая 1794 г. Комитета Общественнаго Спасенія **), хочетъ создать для насъ культъ изъ триумфа Свободы надъ тиранніей не только внутренней, но и виѣшней, и онъ пишетъ ‚Иліаду народа Франціи‘. ‚Воскресить силы прошлаго... возжечь героизмъ и вѣру народа пламенемъ республиканской эпопеи‘—вотъ его идеаль. И нѣтъ болѣе прекраснаго и благороднаго для историка, понимающаго свое назначеніе, и нельзя глубже затронуть страсть народа къ росту добродѣтели и выполненію своей судьбы, какъ возвеличивъ то мгновеніе, когда онъ былъ выше самого себя.

*) ‚Le 14 Juillet‘, ‚Danton‘, ‚Les Loups‘. Hachette. 79 bd St. Germain.

**) См. предисл. къ его ‚Театру‘.

Кромѣ того, Ролланъ обладаетъ гармоничнымъ и цѣльнымъ умомъ, вдохновеннымъ искусствомъ, особенно музыкой и столько же литературой. Не только драматургъ, но критикъ и романистъ, Роменъ Ролланъ преслѣдуетъ въ театрѣ одну лишь часть предпринятой имъ синтетической работы возрожденія французскаго духа возвеличеніемъ героевъ.

Но если въ своей критикѣ (*Vie de Michel-Ange*; *Vie de Beethoven*) онъ всюду беретъ своихъ героевъ, лишь бы они были 'великіе сердцемъ', то для театра онъ требуетъ ихъ лишь у народа. Дѣйствительно, въ моральной жизни герою не нужна родина; въ политической—она ему необходима... (И гдѣ герои Революціи со своими качествами и недостатками могли бы служить такимъ плодотворнымъ примѣромъ, какъ не здѣсь?..). Да, политическимъ героямъ нужна родина, которую они воплощаютъ и которой они въ какой-нибудь данный моментъ, всѣмъ ея характерамъ и дѣятельнымъ силамъ—и итогъ, и доказательство. Въ своемъ подобіи эпопеи, которую Роменъ Ролланъ хочетъ написать о самой бурной эпохѣ нашей исторіи и которой онъ издалъ лишь три главы *), онъ предоставилъ 'героямъ' опасную честь быть центромъ кризиса въ тотъ моментъ, когда онъ становится рѣшительнымъ (*Danton*), и ихъ злобу дѣлаетъ Ролланъ отвѣтственными за неудачу Революціи. Истина—безъ сомнѣнія историческая, но особенно моральная, и которой достаточно, чтобы охарактеризовать намѣренія и методъ автора.

Истина морали (онъ и не оправдывается) интересуетъ его больше, чѣмъ истина событій. И онъ иногда, когда это необходимо, умѣетъ жертвовать этой послѣдней, хотя и знаетъ ее хорошо. Больше всего онъ старается вызвать въ насъ духъ—энтузіазмъ и суровую вѣру—великой эпохи. И, мнѣ кажется, ему великолепно удалось передать и тонъ, и интонацію. Онъ ничѣмъ меня не шокируетъ въ рисунокѣ главныхъ для меня лицъ Революціи, какъ я ихъ себѣ представляю, и въ изображеніи ихъ среды. Я узнаю и общее, и детали, и все, кромѣ маленькихъ историческихъ передержекъ, меня удовлетворяетъ, и я могу лишь похвалить автора, слѣдуя мнѣнію Вольтера, который говорилъ, что лучше давать театру событія и лица такими, какъ они кажутся, а не такими, какими они были. Приковывающій вниманіе, очень драматичный, очень жизненный, полный логично и умѣло обрисованныхъ характеровъ, театръ Роменъ Роллана своими литературными качествами, а также и вдохновившимъ его чувствомъ заслуживаетъ

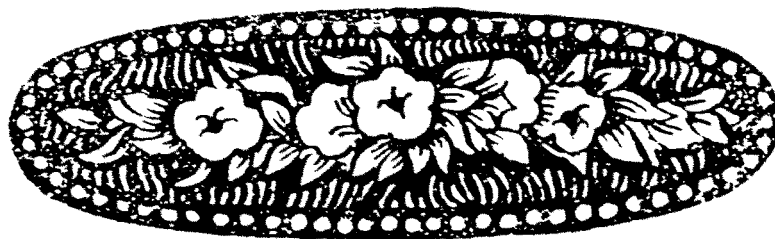
*) Цикль будетъ заключать не менѣе десятка пьесъ. *'Le 14 Juillet'*—первая страница' эпопеи, *'Danton'*—кульминаціонный пунктъ, *'Les Loups'*—революція въ войскахъ'. Эта послѣдняя, быть можетъ, наиболѣе любопытная и захватывающая изъ трехъ.

вниманія даже тѣхъ, на которыхъ, быть можетъ, неприятно подѣйствовало его заглавіе. Этотъ революціонный театръ, въ которомъ „толпа“, еслибъ все совершалось по волѣ автора *), была бы въ одно и то же время и зрителемъ и дѣйствующимъ лицомъ, этотъ театръ—созданіе благороднаго мечтателя и благороднаго артиста, который любитъ и имѣетъ основанія любить народъ, народъ своей родины, но который любитъ безъ лести, безъ умалчиванія о грубости его и эгоизмѣ, напротивъ, противопоставляя ему свой идеаль кротости и великодушія.

Я закончу имъ, лучше всѣхъ резюмирующимъ и больше всѣхъ уважающимъ тенденціи социальнаго драматическаго искусства, этотъ очеркъ. Я извиняюсь за тѣ невольные пропуски, которые я могъ сдѣлать, и за тѣ, въ которыхъ я виноватъ **). Я надѣюсь меня не упрекнутъ въ партійности, потому что въ партійности-то и интересъ критики, а я былъ вездѣ вполне искреннимъ.

Дѣйствительно, утверждая упадокъ нашего драматическаго искусства, я признаю, что во Франціи были таланты, даже гении, писавшіе для театра.

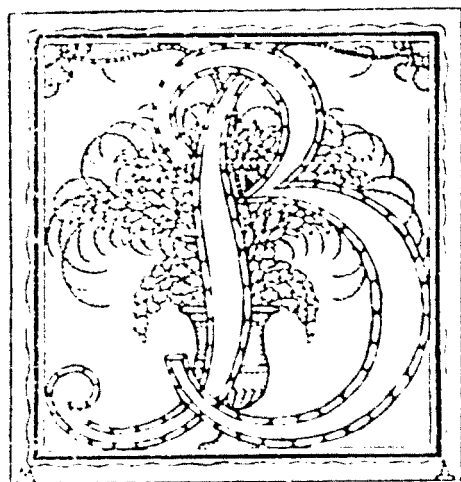
Они пишутъ для театра, но не создаютъ его. Онъ создается мало-по-малу, но лишь для глазъ. Кинематографъ съ каждымъ днемъ затрудняетъ ремесло драматурговъ по профессіи и заставитъ тѣхъ, о которыхъ я здѣсь говорилъ, не заботиться больше объ оптической сценѣ.



*) См. варьянтъ ‚Le 14 Juillet‘ и замѣтку къ послѣдней сценѣ этой пьесы.

***) Я все-таки отмѣчу: Андрѣ Жидъ, который написалъ одну, но очень хорошую пьесу: ‚Le Roi Candaule‘; Октава Мирбо и Эмиль Фабра, перваго за силу его сатиры (‚Les affaires sont les affaires‘; ‚Le Foyer‘) и второго за прочность его реализма (‚Les Ventres dorés‘; ‚La Vie publique‘), и, наконецъ, Люсьена Бенаръ, талантъ благородный и тонкій, а среди молодыхъ—Рене Виснеръ съ его ‚Les désarmés‘, гдѣ у него есть и умъ и наблюдательность, и Габріэль Бенаръ, принесшаго новыи ‚F a t u m‘, который онъ называетъ ‚общественными случайностями‘, но въ которомъ есть сила и четкость.

Ф И Л О С О Ф И Я *)



В ТО ВРЕМЯ, какъ въ Германіи разрабатываются многочисленныя разновидности монизма и накапливаются комментаріи кантовской философіи въ цѣляхъ борьбы съ натурализмомъ, а въ Англіи постепенно растетъ благорасположеніе къ гегеліанству, философская мысль во Франціи стремится къ окончательному освобожденію отъ всѣхъ видовъ заоблачной философіи (1). Философъ, подобно поэту, снова приблизился къ природѣ, ко всѣмъ проявленіямъ ея жизни, какъ приближаются къ матери, и убѣдился, что стремиться ее познать—

это значитъ любить ее все больше и больше...

Можетъ показаться, что отъ стараго дерева философіи только однѣ вѣтви проявляютъ способность къ самостоятельной жизни. Правда ли, что стволъ его лишился растительныхъ соковъ и держится въ землѣ чахлыми корнями? Мы постараемся изслѣдовать этотъ вопросъ, но сначала займемся наиболѣе жизнеспособными частями дерева.

Философія во Франціи стала научной, что совершилось двумя путями: 1) раздѣленіемъ ея на отдѣльныя философскія науки (психологія, соціологія, этика, эстетика и др.), имѣющія—каждая—свою собственную область и опредѣленный методъ, и 2) приближеніемъ къ наукѣ, въ тѣсномъ смыслѣ, съ цѣлью, совместно съ учеными, какъ можно глубже проникнуть въ методы и процессы мышленія при научномъ изслѣдованіи (методологія). Ипполитъ Тэнъ ('О разумѣ', 1870) и, въ особенности, Теодуль Рибо ('Современная англійская психологія', 1870) первые отдѣлили психологію отъ философіи. Послѣдній считалъ, что психологія, наравнѣ съ другими науками, должна была быть положительной наукой, т.-е. выработать собственные методы наблюденія и классификаціи фактовъ и установить между этими фактами опредѣленное соотношеніе.

Толчокъ, данный Рибо, не остался безплоднымъ, и психологія обязана своему

*) Переводъ съ рукописи Н. Н. Митрофановой.

освобожденію появленіемъ большого количества очень важныхъ работъ. Среди нихъ отмѣтимъ имена Полана (Paulhan²) для объективной психологіи, Бинэ (3), д-ра Глея, Бурдона, д-ра Жоржа Дюма (1), д-ра Рише, Пьера Жанэ (1), д-ра Грассе (5), для экспериментальной психологіи, и богатую эрудиціей и глубиною взглядовъ книгу Эж. Б. Леруа о 'Рѣчи' (6).

Габріель Тардъ своей извѣстной книгой 'Законы подражанія' (1890) положилъ начало интерпсихологіи, изучающей взаимоотношеніе индивидуальныхъ сознаний (7). По этому пути пошелъ д-ръ Ле Бонъ въ книгѣ 'Психологія толпы' (1895).

Психологія явленій религіознаго порядка какъ специальная наука представлена въ работахъ Делакруа ('Исторія и психологія мистицизма' 1908) и д-ра Эж. Б. Леруа, результатовъ которыхъ мы ожидаемъ съ нетерпѣніемъ.

Однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ явленій послѣднихъ лѣтъ была созданная Эм. Дюркгеймомъ соціологическая школа. Подъ вліяніемъ теоріи Ог. Конта и работы Эспинаса 'Общества животныхъ' (1877), гдѣ доказывается, что съ точки зрѣнія жизни общественность не является случайнымъ, виѣшнимъ обстоятельствомъ, а происходитъ непосредственно изъ ея сущности, Эм. Дюркгеймъ призналъ соціологію вполне однородной съ другими науками, т.-е. наукой, изучающей факты и законы, подчиненные строгой причинности и познаваемые чисто-объективнымъ путемъ (8). Чтобы объединить работы по этому вопросу, Э. Дюркгеймъ основалъ въ 1898 г. журналъ, 'L'Année sociologique', гдѣ онъ даетъ разьясненія о томъ, что онъ подразумеваетъ подъ 'соціальнымъ фактомъ', и въ то же время опредѣляетъ методъ, которымъ слѣдуетъ руководиться при объясненіи такого факта. 'Соціальный фактъ,—говоритъ онъ,—есть явленіе виѣшняго принужденія, налагаемаго или могущаго быть налагаемымъ обществомъ на отдѣльныхъ личностей. Объясненіе же этого явленія слѣдуетъ искать виѣ чисто-психологическихъ фактовъ—въ предшествующихъ соціальныхъ явленіяхъ, въ составѣ соціальной среды, въ способѣ группировки составныхъ частей общества'.

Въ совершенно противоположномъ направленіи Габріель Тардъ въ цѣломъ рядѣ работъ продолжалъ свои изслѣдованія интерпсихологіи. Соціологія для него есть лишь междунтеллектная (intermentale) психологія; она подраздѣляется на три науки: элементарную психологію, изучающую законы подражанія, соціологическую теорію повторяемости; соціальную телеологію, теорію хотѣній и ихъ противорѣчій; соціальную логику, теорію вѣрованій, ихъ противорѣчій и ихъ гармоніи.

Внѣ школы Дюркгейма отмѣтимъ Паланта, послѣдователя Ницше и соціолога-индивидуалиста. По мнѣнію Паланта, соціальное сознаніе всегда насильственно; личность должна ему противодѣйствовать, ибо личное сознаніе—это ‚мать идеала, источникъ свѣта и жизни, духъ освобожденія и торжества‘. Прогрессъ поэтому состоитъ ‚въ постепенномъ пониженіи соціальныхъ требованій, въ умаленіи стаднаго инстинкта, группового эгоизма, отца насилія и лжи‘. У Ницше находитъ Палантъ истинную основу всякаго истиннаго соціализма и всякой демократіи: ‚важность и безконечную цѣнность личности‘ (‚Очеркъ соціологіи‘, 1901).

Среди независимыхъ соціологовъ слѣдуетъ поставить и русскаго ученаго Ев. де Роберти, написавшаго на французскомъ языкѣ большое число работъ, общею цѣлью которыхъ является построеніе новой морали (9).

Соціологія, такая, какою представляетъ ее Дюркгеймъ, подвергалась нападкамъ какъ психологовъ, такъ и историковъ. Послѣдніе одной лишь исторіи приписывали возможность обогатить насъ дѣйствительно научными соціологическими свѣдѣніями, хотя надо признать, что она очень далека отъ этого (10).

И мораль не избѣгла этого научнаго направленія. Съ 1896 года Леонъ Буржуа (‚La Solidarité‘) признаетъ мораль положительной наукой. Понятіе солидарности выражаетъ у него, съ одной стороны, научный фактъ, съ другой—юридическое обязательство, изъ котораго проистекаютъ обязанность для личности и право для общества.

Небольшая книжка Леона Буржуа, представляющая попытку построенія свѣтской морали, независимой въ одно и то же время и отъ религіи, и отъ метафизики, положила начало цѣлому ряду работъ, изъ которыхъ наиболѣе извѣстными являются труды Леви-Брюля, А. Лаланда и Бело.

Леви Брюль (11) опредѣленно различаетъ науку о нравахъ, соціологическую, и собственно мораль, являющуюся лишь искусствомъ, призваннымъ примѣнять данныя соціологіи.

Для Бело (12) мораль есть лишь примѣненіе идеи совершеннаго общества къ существующему обществу, извѣстному соціологіи.

Лаландъ (13) придерживается мнѣнія, что научная мораль есть лишь сумма предписаній, принятыхъ во всеобщее употребленіе.

Противниками этой концепціи соціологической морали оказываются многочисленные еще сторонники индивидуальнаго моральнаго сознанія (Фульье (14), Дарлю, Бугле, Жакобъ, А. Ландри, Фр. Ро). По мнѣнію Ро (Rauh 15), чувство долга есть отличительный признакъ, необходимое условіе нравственности; но нравственность не можетъ быть выведена, какъ это дѣлаетъ Кантъ, изъ абстракт-

наго принципа долженствованія. Мораль образуется постепенно черезъ размышленіе утонченныхъ сознаній о дѣйствіи и о жизни.

По мнѣнію нѣкоторыхъ, мораль не можетъ обойтись безъ религіи, понимать ли эту послѣднюю какъ необходимое звено между теоріей и дѣйствіемъ (Бюро, 'Нравственный кризисъ нашего времени', 1907), считать ли религію основой или стимуломъ морали. Послѣднюю точку зрѣнія признаетъ Поль Готье. По его мнѣнію, объективныя науки безсильны обосновать мораль; есть наука о морали, какъ о становленіи (devenir), исходящемъ изъ дѣйствія, обусловливающимъ идеаль, осуществляющемъ стремленіе къ совершенству. Античный идеаль, проявляющій тенденцію къ возрожденію въ наши дни, долженъ быть дополненъ идеаломъ христіанства. Соціальный вопросъ не есть по существу моральный, но есть какое-то единство фактовъ въ соціальномъ и въ моральномъ; нравственность необходима для поддержанія и развитія обществъ; моральный идеаль, который развивается съ перерывами, нуждается въ обществѣ для своего существованія и процвѣтанія. Мораль и религія взаимно поддерживаютъ другъ друга; мораль приводитъ къ религіи; она представляетъ долгъ, подъ видомъ необходимости, произтекающей изъ самого бытія. Она заставляеть ощутить потребность въ Богѣ, раскрывая глубину человѣческой воли и пробуждая жажду безконечности.

Научному 'аморализму' можно еще противопоставить аморализмъ Ж. де Готье и психолога Фр. Полана.

Готье, въ своей послѣдней работѣ 'Зависимость морали и независимость нравовъ' (1907), ополчается 'противъ всеобщей потребности рационализма и систематизации, завѣщанной философскому мышленію теологическимъ инстинктомъ', и старается 'выявить роль случая, произвола, нелогичнаго и непредвидѣннаго, неразлучнаго съ нашимъ существованіемъ и предохраняющаго его отъ конца'. Мораль есть продуктъ нравовъ (обычаевъ), а нравы являются проявленіемъ человѣческой личности, которой невозможно заранѣе предписывать законы и желанія, хотѣнія, поступки которой, поскольку это касается моральныхъ явленій, ясно доказываютъ участіе случая, непредвидѣнной неправильности, господствующихъ въ нашемъ мірѣ. Въ морали все утверждается и все полагается. Стремленія интеллекта открыть реальность, которую въ дѣйствительности надобно создать, оказываются безсильными и наивными. Для построенія коллективной морали не подходятъ ни логикъ, ни философъ, ни ученый, а лишь человѣкъ, одаренный сильными чувствами, творецъ цѣнностей, герой Карлейля или сверхчеловѣкъ Ницше. При всѣхъ попыткахъ сознанія опредѣлить, кто правъ и кто виноватъ, долженъ быть поста-

вленъ единственно возможный вопросъ: являемся ли мы людьми одного и того же устремленія?...

По мнѣнію Полана (Мораль ироніи, 1909), иронія есть общее положеніе разсудка по отношенію къ міру, къ обществу и къ самому себѣ. Иронія проистекаетъ изъ противорѣчія, раздвоенности личности. Она рождается прежде всего изъ противорѣчія человѣческой природы, которая въ каждомъ изъ насъ побуждаетъ къ борьбѣ 'я' личное и 'я' общественное; это столкновеніе восходитъ къ темнымъ корнямъ происхожденія человѣческаго рода: 'Человѣкъ какъ будто происходитъ отъ породы животныхъ, среди которыхъ общественность хотя и существовала, но стояла не очень высоко. Человѣкъ дошелъ до нея, быть можетъ, слишкомъ поздно для того, чтобы сдѣлаться общественнымъ существомъ. Первородный грѣхъ, первобытный индивидуализмъ владѣетъ имъ и до сихъ поръ'. Мораль вводится для того, чтобы примирить противниковъ или, вѣрнѣе, чтобы заставить 'я' индивидуальное уступить 'я' общественному; но мало-по-малу мораль уклоняется отъ своего пути. Въ своей абстрактной и систематизированной формѣ она всегда оказывается неспособной выполнить свою миссію, вслѣдствіе безсилія, неумѣнія или просто вслѣдствіе невѣдѣнія своей истинной цѣли... Мораль, проповѣдывающая добро жизни, напоминаетъ часто слѣпого, предлагающаго посредствомъ художникамъ свои теоріи линіи и красокъ'.

'Безнравственность нравственности' есть лишь одинъ изъ видовъ міровой безсвязности.

Иронія есть своего рода мудрость, условіе умственного равновѣсія; это умственная гимнастика, обуславливающая гибкость ума и препятствующая ему кристаллизироваться въ строгія формы. Это—защита противъ другихъ и противъ самого себя; она не исключаетъ энтузіазма; она внушаетъ примиреніе съ неизбѣжнымъ: ограничивая нашъ горизонтъ, она дѣлаетъ его болѣе свѣтлымъ.

Философія исторіи, философія религіи, эстетика и исторія философіи разбирались съ тѣми же научными тенденціями.

Наперекоръ Полю Лакомбу⁽¹⁶⁾, утверждающему, что исторія можетъ претендовать на роль положительной науки, румынскій историкъ Ксенополь⁽¹⁷⁾ придерживается того мнѣнія, что исторія, въ противоположность естественнымъ наукамъ, лишь рѣдко пользуется понятіемъ закона, ограничиваясь почти исключительно изслѣдованіемъ причинъ.

Соціологи и историки ведутъ борьбу въ 'Revue de synthèse historique', созданной въ 1900 году. Историки выражаютъ сомнѣніе въ слишкомъ произ-

вольныхъ обобщеніяхъ соціологіи, тогда какъ, по мнѣнію соціологовъ, исторія намъ даетъ нѣблій рядъ такихъ обобщеній, которыя уже позволяютъ обосновать соціологію, какъ науку.

Католическая апологетика у Мориса Блонделя (*De l'Action*, 1893) превращается въ психологію. Душа человѣка,—говоритъ онъ,—отъ природы религіозна. Дѣйствительно, человѣческая дѣятельность можетъ быть понята лишь въ сотрудничествѣ съ Богомъ. Эдуардъ Леруа (1⁷) и Вильбуа (1⁸) пытаются доказать, что природа науки подтверждаетъ это ученіе.

Въ эстетикѣ 'сентиментализмъ' смѣнился стремленіемъ къ 'научному творчеству', безличному и объективному. Напомнимъ теоріи научной поэзіи Ренэ Гилля и различныя сочиненія по искусству Сюлли-Прюдома. Эта забота о научной строгости и точности одушевляетъ попытки—независимо отъ собственно литературнаго творчества—Сеайля, Ж. Комбарьё, Дюрана (де Гро), который желалъ бы найти 'эстетическій термометръ', Бергсона (2⁰), Роберта де ля Сизеранна, Полана, Поля Готье и т. д. и въ самое послѣднее время Шарля Лало (2¹).

Въ области исторіи философіи создается все болѣе и болѣе отрицательное отношеніе къ чисто-діалектическимъ построеніямъ и часто произвольнымъ хитросплетеніямъ философскихъ системъ; намѣчается тенденція отнести философскія явленія въ общую исторію наукъ и человѣческой жизни (Бутру, Брошаръ, Дельбо, Пикаве, Родье, Поль Таннери и др.).

Философія сдѣлалась научной не только потому, что создались новыя философскія науки, а уже существующія опредѣлили свой предметъ и усовершенствовали свой методъ, но также вслѣдствіе того, что науки, въ собственномъ смыслѣ слова, такъ долго остававшіяся въ антагонизмѣ съ философіей, либо сдѣлались предметомъ новой философской науки (методологіи), либо приняли характеръ спекулятивной общности.

Методологія изучаетъ отправления человѣческаго разума не въ его сущности, а въ его творествѣ, въ созданіи имъ отдѣльныхъ отраслей науки.

Эдм. Гобло (*Опытъ о классификаціи наукъ*, 1898) доказываетъ коренную тождественность всѣхъ методовъ, поскольку — какъ въ математическихъ, такъ и въ опытныхъ наукахъ—дѣло идетъ объ установленіи отношеній. Но, съ точки зрѣнія матеріала, науки раздѣляются на отдѣльныя и независимыя другъ отъ друга дисциплины. Кутюрà (2²) пытается свести методъ математическихъ наукъ къ чистой логикѣ. Для Дюхема (*Физическая теорія, ея*

предметъ и строеніе', 1906) дѣятельность разума при переходѣ, въ физикѣ, отъ наблюдаемыхъ фактовъ къ математическимъ теоріямъ есть только переводъ, но тѣмъ не менѣе вполне законный и необходимый. Съ этимъ соглашается и А. Рей ('Физическая теорія у современныхъ физиковъ' 1907), для котораго одинъ лишь экспериментальный методъ представляется настоящимъ и дѣйствительно плодотворнымъ. Укажемъ еще Жюля Таннери, одного изъ основателей методологическихъ опытовъ, Мило (Milhaud), Анри Пуэнкаре, Люсьена Пуэнкаре, Эмиля Пикара, Лешаня, Пэнлево, Ле Руа, Лаландъ и т. д.

Эти попытки, естественно, привели нѣкоторыхъ мыслителей снова къ вопросу о цѣнности научнаго знанія. Гастонъ Мило ('Объ условіяхъ и границахъ логической увѣренности', 1894) признаетъ, что установленіе вполне эквивалентнаго отношенія между математическими выводами и реальностями является вещью невозможной и невысказанной.

Анри Пуэнкаре въ общихъ положеніяхъ всякой позитивной науки видитъ условности, законность которыхъ основывается лишь на ихъ удобствѣ. Въ 'Наукѣ и гипотезѣ' (1902) онъ рассматриваетъ различные виды гипотезъ: одни, чисто-физическія, могутъ быть проверены; онѣ плодотворны, поскольку подтверждаются опытомъ; другія, ничего не раскрывая въ самой природѣ вещей, полезны, служа какъ бы точкой опоры для мысли; иныя, наконецъ, суть лишь прикрытыя опредѣленія и условія: это, можно сказать, предписанія, не произвольныя, конечно,—ибо тогда онѣ остались бы безплодными,—а свободно данныя для удобства дѣйствія.

Наука объективна не въ томъ смыслѣ, что помогаетъ намъ проникать въ истинную природу вещей, а въ томъ, что она знакомитъ насъ съ истиннымъ взаимоотношеніемъ вещей. Единственная объективная истина, это—взаимоотношеніе вещей, обуславливающее всеобщую гармонію. Правда, это взаимоотношеніе, эта гармонія не можетъ быть постигнута внѣ разума, познающаго или предугадывающаго ее. Но онѣ тѣмъ не менѣе объективны, т. к. пребываютъ, становятся или останутся общими для всѣхъ мыслящихъ существъ' ('Природа науки', 1905).

Разсмотрѣвъ отдѣльныя философскія науки, мы приходимъ, наконецъ, къ метафизикѣ или общей философіи. Существуетъ въ настоящее время метафизика, полагающая свою точку опоры въ критикѣ не только разума, но, въ особенности, познанія, какъ объективнаго проявленія отношеній этого разума къ вещамъ. Это сводится къ тому, чтобы смотрѣть на отдѣльныя науки, какъ на

реальныя данныя, изучить ихъ элементы и условія и—если окажется, что эти элементы сами по себѣ не что иное, какъ факты или объективно наблюдаемыя отношенія,—искать въ самихъ наукахъ точку опоры для восхожденія къ метафизикѣ' (Бутру—Записка').

Въ этомъ направленіи работали Эмиль Бутру, Луи Ларь, Эвелленъ, Ганнекенъ, Мило, Дюнанъ, Брэншвикъ, Луи Веберъ и друг.

Любопытное явленіе! Метафизика, имѣвшая наибольшій успѣхъ, представляетъ собой реакцію противъ научнаго интеллектуализма: это метафизика Анри Бергсона. Этотъ философъ показалъ уже въ 'Исслѣдованіи непосредственныхъ данныхъ сознанія' (1889), что время непревратно въ пространство и матерію и—вполнѣ духовно, тогда какъ пространство, къ которому наше воображеніе хочетъ свести все, есть лишь остановившееся время, до извѣстной степени зафиксированное искусственной работой мышленія. Затѣмъ, поставивъ вопросъ, обладаетъ ли разумъ дѣйствительной самостоятельностью, Бергсонъ нападаетъ на постулаты параллелизма между духомъ и тѣломъ ('Матерія и память', 1896). Для него матерія есть прежде всего устойчивость и причинно-слѣдственность, духъ же—жизнь и полная свобода. Онъ развиваетъ это воззрѣніе въ послѣдней своей работѣ 'Творческая эволюція' (1907). Жизнь есть непрерывное возникновеніе и творчество; она является какъ бы потокомъ, стремящимся отъ одного зародыша къ другому черезъ посредство развитого организма. Эту преемственность упускаетъ изъ виду механическая теорія жизни. Но, съ другой стороны, нельзя согласиться и съ 'финалистами' въ приписаніи ей цѣли, которая была бы напередъ предопредѣлена. Ни одна изъ формъ научнаго эволюціонизма не приемлема; но онѣ дополняютъ другъ друга и ясно отмѣчаютъ неизбежное разнообразіе точекъ зрѣнія нашего разума на жизнь. Намъ слѣдуетъ принять, какъ принципъ эволюціи, понятіе 'жизненнаго потока' (*élan vital*), усилія, побуждающаго матерію произвести нѣчто, чего сама изъ себя она не могла бы произвести'.

А. Шидъ ('Современный мобилизмъ', Альканъ, 1908) является довольно независимымъ ученикомъ Анри Бергсона. По мнѣнію Шиды, 'наиболѣе жизненной изъ всѣхъ существующихъ проблемъ является проблема Единства и Множественности, какъ ее впервые формулировалъ Зенонъ Элейскій'. Сейчасъ происходитъ борьба между сторонниками монизма и защитниками плюрализма и мобилизма. Три идеи, зародившіяся въ различные моменты и прошедшія черезъ послѣднее столѣтіе, возстаютъ противъ единства и неподвижности. Идея гегеліанства, идея дарвинизма и идея бергсонизма. Идея гегеліанства ввела движеніе въ картину бытія; она противопоставила динамическую кон-

цепцію концепції статической. Но, подчиняя эволюцію мысли, развивающейся въ силу имманентной и абсолютной необходимости, она вскорѣ входитъ въ компромиссъ съ идеей неподвижности. Идеи дарвинизма съ Геккелемъ и современными монистами поглощаетъ, съ пугающею отвлеченностью, иллогизмъ постоянного превращенія видовъ. Наконецъ, въ третій разъ, вмѣстѣ съ бергсонизмомъ, и нужно надѣяться, навсегда, Протей освободился изъ оковъ Единого, изъ построеній, его сковывавшихъ. И реальное, прозрѣнное непосредственно интуиціей, а не съ помощью искусственныхъ категорій, явилось тѣмъ, что оно есть — становленіемъ (devenir) внѣ всякой рациональной логики. Сущность вещей есть огонь, свобода, которая распускается, едва появившись подь солнцемъ, при выходѣ изъ темницы. Концепції, формулы, въ которыхъ иммобилизмъ и ортодоксія, а позднѣе скромныя попытки гегелианства и дарвинизма, пытались выразить таинственную сущность, рассыпались въ прахъ. Все развивается, проникаетъ одно въ другое, преобразуется. Протей становится Богомъ'.

И въ своемъ заключеніи Шидъ описываетъ намъ ту ночь, въ которую онъ увидѣлъ крушеніе своихъ рационалистическихъ вѣрованій. Это не ночь Жуффруа, декабрьская ночь въ тѣсной и пустой кельѣ; это весенняя ночь на морѣ близъ Карфагена: 'Ось моего мышленія, которую я считалъ всеобщимъ разумомъ, пошатнулась. Свѣтила, доселѣ покорныя мановенію жезла, отпали отъ моей власти. Я пытался ихъ удержать, но, несмотря на мои усилія, онѣ разсыпались, рассыпались внѣ меня, который былъ разумомъ. Я трепеталъ, моля о лѣстницахъ, которыя Пиранези видѣлъ носящимися и безумно вертящимися среди безконечнаго сумрака... Я ощутилъ совершенно легко присутствіе чего-то не подчиненнаго порядку, чего-то пребывающаго внѣ категорій и, тѣмъ не менѣе, существующаго'.

Въ заключеніе мы остановимся на основной мысли Бё-Бореля (Ж. Г. Рони старшій) въ его книгѣ 'О плюрализмѣ'. Основная идея и этой книги, столь проникновенной и добросовѣстной,—что нѣтъ единства сущности, природы, между объектами нашего познанія, хотя существуютъ черты сходства, аналогіи, принадлежности къ общимъ категоріямъ, что и сообщаетъ нашему мышленію нѣкоторую гармонию и нѣкоторое единство. Если предметовъ нельзя свести одинъ въ другому, то они находятся все-таки въ нѣкоторомъ гармоническомъ соотношеніи. Это заключеніе основывается на глубокомъ знакомствѣ съ современнымъ состояніемъ науки и обладаетъ преимуществомъ представлять твердую опору для умовъ, смущенныхъ разнородностью научныхъ изысканій и несогласностью философскихъ направленій. Заключеніе этой работы заслуживаетъ того,

чтобы быть приведеннымъ цѣликомъ. Собственно говоря, никакихъ затрудненій не проистекаетъ изъ нѣкотораго многообразія философскихъ ученій. Достаточно того, что они не могутъ оказать никакого насильственного давленія на развитіе научныхъ знаній. Эти послѣднія сумѣли мало-по-малу занять самостоятельное положеніе; все указываетъ на то, что они и впредь удержатъ свои позиціи... При настоящемъ состояніи человѣческаго ума, монизмъ является энергическимъ стимуломъ для нахожденія сходства; дуализмъ сохраняетъ свое значеніе въ проблемѣ сознанія, которой страстные монисты склонны давать слишкомъ простыя объясненія, если не отрицаютъ ее окончательно; наконецъ, плюрализмъ будетъ стимуломъ для преодоленія внѣшнихъ однообразій, побуждающихъ ученыхъ время отъ времени закрѣплять факты въ неподвижныя рамки теорій'. Книга Бё-Бореля является выраженіемъ современнаго философскаго сознанія и даетъ въ нѣкоторомъ родѣ ключъ къ пониманію всего современнаго философскаго движенія во Франціи.

Положительная наука, повидимому, восторжествовала надъ метафизикой. Но не слѣдуетъ думать, что духъ философіи погибъ въ этой борьбѣ. Во Франціи онъ жизнедѣятеленъ и плодотворенъ болѣе, чѣмъ когда-нибудь; ему лишь пришлось отказаться отъ многихъ изъ своихъ старыхъ притязаній. Ему пришлось не только признать, что нельзя строить метафизики на анализѣ чистыхъ построеній разума, но и ощутить со все большей и большей ясностью, что надежда на созданіе, въ болѣе или менѣе отдаленномъ будущемъ, всеобщей науки, должна быть оставлена совершенно.

Какова же будетъ роль философа? Если отъ философа требуется только стать въ извѣстное отношеніе къ данному ряду явленій, устанавливая между ними все болѣе и болѣе точныя взаимоотношенія, чѣмъ же тогда его положеніе отличается отъ положенія ученаго? Чѣмъ отличаются отдѣльныя философскія науки отъ науки въ собственномъ смыслѣ слова? Онѣ различаются лишь своимъ предметомъ и нѣкоторой неувѣренностью метода, который долженъ выясниться. Чтобы обезпечить свою независимость, можетъ ли философія рассчитывать на переворотъ въ наукѣ? Густавъ Ле Бонъ былъ убѣжденъ, что открытіе радія произведетъ переворотъ въ физикѣ, и, побуждаемый этимъ открытіемъ, возвелъ на степень новаго принципа науки парадоксальное утвержденіе: 'Ничто не создается, все теряется' ('Эволюція матеріи'). Профессоръ Буассъ отвѣчаетъ ему ('Revue de métaphysique et de morale', январь 1908): 'Отъ времени до времени изъ газетъ я узнаю, что въ наукѣ произошелъ переворотъ, что официальные ученые посрамлены и просятъ о помилованіи, что какой-то великій неизвѣстный увѣнчалъ себя славой, благодаря потрясаю-

щему открытію, что всѣ принципы колеблются на своемъ пошатнувшемся основаніи, что все зданіе является взору лишь груду развалинъ... Я лично знаю, что наука не можетъ быть разрушена, не потому, чтобы я былъ высокаго мнѣнія о матеріалѣ, изъ котораго она построена, а потому, что знаю его природу. Но если мое спокойствіе не нарушается этими періодическими извѣстіями и излагающими ихъ книжками въ красныхъ обложкахъ, все-таки я думаю, что люди не посвященные могутъ быть потрясены этимъ шумомъ. Какъ можетъ ученый написать томъ въ 400 страницъ, въ которомъ онъ старается перевернуть науку, когда физикъ-практикъ объявляетъ, что эта книга содержитъ вполнѣ извѣстныя вещи, за исключеніемъ лишь свойствъ радія, относительно которыхъ можно только сказать, что они загадочны, а затѣмъ, что они, повидимому, сводятся къ другимъ, уже прежде извѣстнымъ явленіямъ... Съ точки зрѣнія философіи наука не совершенствуется... Наука не можетъ испытать переворота. Наука идетъ впередъ, не совершенствуясь; этимъ я хочу сказать, что ея логическіе приемы остались тѣми же, какими были съ первыхъ временъ ея болѣе или менѣе сознательнаго существованія. Прогрессъ науки состоитъ въ примѣненіи однихъ и тѣхъ же методовъ къ все болѣе многочисленнымъ объектамъ'. Такимъ образомъ, философія не можетъ рассчитывать на переворотъ въ наукѣ. Но мы не согласны съ Буассомъ, когда онъ заключаетъ: 'Что касается философовъ, то я не понимаю, что они выигрываютъ, слѣдя изо дня въ день за прогрессомъ въ наукахъ. Насколько важно для нихъ узнать методъ каждой науки на одномъ частномъ примѣрѣ, настолько же тщетно повторяютъ эту работу до безконечности,—если только они не думаютъ стать физиками, химиками, ботаниками... но тогда они перестанутъ уже быть философами'. Отсюда мы видимъ, что Буассъ смѣшиваетъ здѣсь старую философію, бывшую 'сводомъ', который можно увеличивать и уменьшать, съ новой философіей, 'находящейся всецѣло въ становленіи, которое совершается непрерывно и никогда не можетъ быть закончено. Итакъ, мы вѣримъ въ существованіе и въ будущность философіи, стоящей внѣ собственно науки и наукъ философскихъ, происходящей отъ нихъ, но надъ ними не господствующей. Философъ долженъ слѣдить за прогрессомъ науки не для того, чтобы выполнять надъ учеными надзоръ, въ которомъ они не нуждаются но чтобы освѣщать научные методы, оказавшіеся наиболѣе плодотворными, въ надеждѣ, что примѣненіе ихъ расширится, а особенно для того, чтобы сводить самые общіе результаты научной работы во всѣхъ ея видахъ и укрѣплять убѣжденія, могущія дать людямъ наивысшую жизнеспособность и наиболѣе устойчивое равновѣсіе.

И еще одно поприще открывается для дѣятельности философа. Если онъ не можетъ мечтать о господствѣ надъ природой, развѣ не остается ему открытымъ благотѣльное воздѣйствіе на человѣка? Мы убѣждены, что философъ можетъ и долженъ (не въ силу безсознательнаго императива, а чтобы осуществить свое призваніе), поскольку онъ человѣкъ высокоразумный, дать почувствовать людямъ благотѣльное значеніе разума въ житейскомъ поведеніи. Онъ можетъ сдѣлать это благодаря своему болѣе тонкому различенію добра и зла, а также благодаря безпристрастной логикѣ. Не знаю, задавались ли такой возвышенной цѣлью сотрудники небольшого новаго органа 'Le Spectateur' (23), по крайней мѣрѣ они вырабатываютъ средства для ея достиженія. Они предполагаютъ опредѣлить 'дѣйствительную роль разума' въ различныхъ формахъ человѣческой дѣятельности (въ текущей жизни, въ научной работѣ и въ общественной дѣятельности). 'Эти писатели вѣрятъ, что 'грамматика идей' и 'юриспруденція разсужденій', которую они пытаются построить, можетъ способствовать устраненію недоразумѣній, которыя, конечно, не являются единственной причиной, но дѣлаютъ возможными и обычно умножаютъ число затрудненій, представляемыхъ общественными отношеніями' (24).

Такимъ образомъ, теперь ясно, что, если старая философія раздробилась на самостоятельныя философскія науки, возможна еще новая философія. Она не только возможна, но она уже заявляетъ о существованіи, и у насъ есть достаточно вѣскія причины вѣрить въ ея жизнеспособность.

Хотя создающаяся теперь во Франціи философія и не имѣетъ сходства съ философскими теченіями другихъ странъ, не слѣдуетъ думать, что она порвала, съ другой стороны, и съ традиционными привычками французской мысли. Совершенно напротивъ, философія во Франціи снова стала французской. Ея творчество исполнено равновѣсія и ясности. Она умѣетъ принять участіе въ дѣйствіи, какъ и въ размышленіи. Абсолютный прагматизмъ приводитъ къ скептицизму въ познаніи, а въ области дѣйствія къ царству чистаго инстинкта. Въ новыхъ ученіяхъ мы находимъ уже примиреніе прагматизма съ интеллектуализмомъ, инстинкта съ разумомъ. Древо философіи не питается больше старыми корнями, и вѣтви его стали самостоятельными отпрысками, но стволъ его далеко не мертвъ. Онъ превращается въ стремительный корабль, и его кормчіе будутъ приближаться къ островамъ человѣчества, чтобы возвѣщать ему каждую новую зарю.

П Р И М Ъ Ч А Н І Я

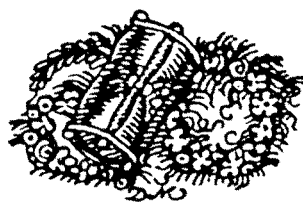
- (1) Мы нашли прекрасное руководство въ Запискѣ Бутру, представленной на III международный конгрессъ философіи въ Гейдельбергѣ (31 августа—5 сентября, 1908): „La philosophie en France depuis 1867“. Мы касаемся, главнымъ образомъ, работъ съ 1900 г.
- (2) Les phénomènes affectifs et les lois de leur opposition, 1901.—Psychologie de l'invention, 1900.—Analystes et esprits synthétiques, 1903.—La fonction de la mémoire et le souvenir affectif, 1904.—Les caractères, 3-e éd., 1909.—Les mensonges du caractère, 1905 (Alcan).
- (3) L'Année psychologique, ежегодное обозрѣніе, съ 1895 г.
- (4) Р. Жанэ и Ж. Дюма, Journal de Psychologie, съ 1905 г.
- (5) Le spiritisme devant la science, 1904.—(6) Аьканъ, 1905.
- (7) Тардь. Opinion et la foule, 1901. Въ этой работѣ авторъ объясняетъ, какое значеніе онъ придаетъ интерпсихологій или социальной психологій, и прежде всего устраняетъ „химическій смыслъ“, часто ей придаваемый и заключающійся „въ придумываніи какого-то коллективнаго разума, социальнаго сознанія, какого-то „мы“, будто бы существующаго внѣ и надъ индивидуальнымъ разумомъ“. Мы совершенно не нуждаемся,—говоритъ Тардь,—въ этой таинственной концепціи для того, чтобы провести опредѣленную границу между обычной психологіей и психологіей социальной, которую мы охотнѣе назвали бы междудушевной (inter-spirituelle). Въ то время, какъ первая касается отношеній разума къ всеобщности другихъ внѣ находящихся существъ, вторая изучаетъ или должна изучать многообразныя отношенія умовъ, ихъ вліянія одностороннія или взаимныя: сначала одностороннія, потомъ взаимныя.
- (8) Дюркгеймъ. Les règles de la méthode sociologique, 1910.—Le suicide, étude sociologique, 1897.—De la division du travail social, 2-e éd., 1901.
- (9) Де Роберти. Nouveau programme de sociologie (Аьканъ, 1904), Psychologie de l'action, 1908, etc.
- (10) См. Revue de synthèse historique, основ. 1900 г., редакторъ Беррь. Статьи Сеньобоса, Ланглуа и др.—Сеньобосъ. La méthode historique appliquée aux sciences sociales, 1901.
- (11) La morale et la science des mœurs, 1903.—(12) Etudes de morale positive, 1907.—(13) Précis raisonné de morale pratique, 1907.—(14) La morale des idées forces, 1908.
- (15) L'expérience morale, 1903. „Вѣра есть идеаль, а сознаніе должнаго представляется иногда человѣку съ такою же неодолимостью, какъ вѣра въ естественные законы“. „Честный человѣкъ мыслить не словами, а чувствами и дѣйственными образами; это его жизнь, которая развивается, подобно формулѣ“. И еще: „Истинная мораль должна отвѣчать духу времени“.
- (16) De l'histoire considérée comme science, 1894.—(17) La théorie de l'histoire. Парижъ, 1908. (18) Un positivisme nouveau (Revue de métaphysique et de morale 1901).—Dogme et critique, 1907.—(19) L'esprit positif, 1901.—(20) Le Rige, 1900.
- (21) Ш. Лало. L'esthétique expérimentale contemporaine, 1908.—Лало въ этой работѣ разсматриваетъ теорію Фехнера, создателя психофизики и экспериментальнаго метода въ эстетикѣ, и дополняетъ ее разборомъ позднѣйшихъ трудовъ.
- (22) Les principes des mathématiques., 1905.
- (23) Le Spectateur, критическій органъ, основанный въ апрѣлѣ 1909 г. Ренэ-Мартэнъ-Гельо, изд. Henri Falque, Paris.—(24) Journal des Débats, 14 января, 1910.

♦ А П Р Ъ Л Я 1910 г. ♦

С К О Н Ч А Л С Я

Михаилъ Александровичъ

В Р У Б Е Л Ъ







Хрожажка



ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

„НЕТОТА“—ПОВѢСТЬ ТАДЕУША МИЦИНСКАГО

Въ послѣдніе мѣсяцы въ нѣкоторыхъ видныхъ органахъ польской печати началась систематическая кампанія противъ модернизма. Если бы это движеніе носило только критическій и идейный характеръ, можно было бы ему только радоваться. Но, къ сожалѣнію, рвеніе ликвидаторовъ Молодой Польши¹ слишкомъ явно тенденціозно, и опытный глазъ наблюдателя польской общественной и литературной жизни легко обнаруживаетъ въ немъ всѣ симптомы надвигающейся на польское общество „домашней реакціи“. Реакція по всей линіи—во имя еще непровозглашеннаго, но, увы, неизбежно вытекающаго изъ политической и моральной раздробленности, свирѣпаго нео-позитивизма. Модернизмъ погранъ, обезчещенъ и осмѣянъ. Какъ нѣкогда, лѣтъ десять тому назадъ, въ эпоху всевластнаго Пшибышевскаго, считалось позорнымъ не понимать и не признавать всего того, что нынѣ брезгливо называется „пшибышевщиной“, такъ сегодня это не только поощряется, но даже становится скучнымъ для самихъ реакціонеровъ мысли, такъ какъ тема ихъ почти исчерпана, приходится сражаться съ вѣтряными мельницами.

Русскій читатель, хорошо знающій Пшибышевскаго, легко оцѣнитъ несправедливость сужденій и вредъ, причиняемый существу модернизма какъ его заявленными врагами, такъ и слѣпыми друзьями. Нынѣ, когда мы уже располагаемъ достаточно ясной перспективой для оцѣнки вчерашней борьбы за эстетическіе каноны, можно отдать себѣ вполне ясный отчетъ въ недоразумѣніи, жертвою котораго палъ Пшибышевскій, объединившій въ одномъ своемъ лицѣ весь „декадентизмъ“. Талантливый стилистъ и демонологъ, радужно-мрачный визионеръ и фантастъ похоти, по волѣ ненавистниковъ модернизма несетъ бремя своего развѣнчаннаго генія. Геніемъ Пшибышевскій никогда не былъ и не могъ имъ быть, уже въ силу односторонности своего кругозора. Мірѣ—похоть, женщина—наслажденіе и смерть,—это только тема для одного художника, тема индивидуальная, не могущая кормить цѣлаго поколѣнія поэтовъ. Между тѣмъ, насажденный авторомъ „Ното sariens“ культъ „нагой души“ выросилъ цѣлую плеяду бездарныхъ, но краснорѣчивыхъ эпигоновъ, которые только ускорили гибель польскаго псевдо-нищенства. Притомъ жизнь предъявляла иныя требованія, и къ моменту революціи въ Россіи и въ Царствѣ Польскомъ итоги „пшибышевщины“ были уже подведены—ихъ свели къ нулю.

И напрасно, ибо Пшибышевскій—крупный художникъ слова. Мы не будемъ, однако, на немъ останавливаться здѣсь, такъ какъ произведенія его хорошо извѣстны русскому читателю, или, по крайней мѣрѣ, доступны. Какъ ни темно и далеко кажется русскимъ все то, что волнуетъ душу и сердце поляковъ, польскіе авторы-беллетристы всегда могутъ рассчитывать на кругъ читателей въ Россіи, конечно, поскольку ихъ будутъ переводить на русскій языкъ. А переводовъ этихъ, и притомъ полныхъ, хотя не всегда художественныхъ, въ послѣднее время все больше и больше. Упомяну о переводѣ полного собранія сочиненій Оржешко, Пшибышевскаго, Жеромскаго, Сѣрошевскаго, Тетмайера и др. Польскіе романы и рассказы доступны уму и воображенію русскаго интеллигента. Но иное дѣло—польская поэзія.

Укоренилось мнѣніе, что, помимо вышнихъ трудностей въ преодолѣніи отгѣнковъ чужого и никѣмъ въ Россіи не изучаемаго польскаго языка, понимать польскихъ поэтовъ невозможно еще и потому, что они мессіанисты и замыкаются въ кругъ національнаго мнѣотворчества. А переводить не только слова, но и понятія—какъ хотите—трудъ неблагодарный для интеллигентнаго читателя, передъ которымъ открыты всѣ книги западноевропейскихъ литературъ. Русскіе терпѣливо ждутъ появленія переводовъ польскихъ авторовъ, и, поскольку дѣло касается поэтовъ, они съ радостью читали бы кое-какіе комментаріи...

Какъ ни странною можетъ показаться эта необходимость поясненій къ художественнымъ твореніямъ одной изъ западныхъ литературъ, однако, нужно считаться съ тѣмъ, что духовный ликъ Польши русскимъ менѣе извѣстенъ, чѣмъ ликъ любой изъ литературъ, романскихъ или германскихъ. По одной беллетристикѣ трудно создать себѣ представленіе объ идеологій всего народа, о творчествѣ его національной мысли, о движеніи его путеводныхъ звѣздъ. И для того, чтобы прорвать скорлупу болѣе или менѣе космополитической повѣсти, доказываю-

щей, что ничто человѣческое не чуждо душѣ польскаго писателя, и проникнуть къ источникамъ живого первозданнаго творчества современной Польши, нужно непременно вернуться къ тѣмъ, быть можетъ, даже въ Польшѣ непопулярнымъ авторамъ, которыхъ нельзя не назвать модернистами въ лучшемъ смыслѣ этого слова, ибо они неусыпно и напряженно работаютъ надъ польскимъ возрожденіемъ. Мнѣ кажется—для всякаго свободнаго творца независимость Польши не можетъ быть даже проблемою; она—аксіома, и тѣмъ страстиѣ и тѣмъ горестиѣ быются объ эту кажущуюся абсурдомъ аксіому вдохновенныя мысли лучшихъ польскихъ поэтовъ. Само собою, мы относимъ къ поэтамъ не только стихотворцевъ, не только лириковъ, но и прозаиковъ, какъ Жеромскій, Даниловскій, Сѣрошевскій.

Послѣ этихъ вступительныхъ краткихъ оговорокъ я хотѣлъ бы перейти прямо къ новой повѣсти самаго выдающагося, на мой взглядъ, изъ модернистовъ Польши, Мишинскаго, что и является темой настоящаго очерка. Но я знаю, что о Мишинскомъ въ Россіи не писалось, книги его не переведены, имя его, пожалуй, совсѣмъ незнакомо. Это—поэтъ-фантастъ, равнаго которому трудно подыскать (развѣ Шелли или Словацкій); натура необузданная, вѣчно пылающая и вѣчно ошибающаяся; фанатикъ, обоготворяющій хаосъ и его космическую гармонию; мистикъ и магъ, знающій откровенія всѣхъ вѣковъ и всѣхъ народовъ; драматургъ, стремящійся слить воедино драматическіе моменты настоящаго съ вѣчною борьбою свѣта и мрака—вотъ приблизительно творческая физиономія автора нашумѣвшей повѣсти изъ потаенной жизни Татръ—Гадеуша Мишинскаго. Въ Польшѣ нѣтъ образованнаго читателя, который бы не восторгался поистинѣ непревзойденной книгою его лирики, вышедшей еще въ 1902 г. подъ заглавіемъ ‚Во мракѣ звѣздъ‘. Огромная эрудиція, дающая поэту ‚матеріаль‘ для тысячи вдохновенныхъ богоборческихъ моментовъ, не только не леденитъ чувства чита-

теля, но, наоборот, расплавленная въ огнѣ бунтующей мысли, она бросаетъ гигантскія тѣни на вѣчный фонъ человѣческихъ страданій, а дивный, безпримѣрный въ Польшѣ языкъ его лирики сообщаетъ стиху радужный блескъ и необычайную силу. Въ своихъ драмахъ („Раввинова ночь“, „Князь Потемкинъ“, „Базилисса Теофану“) Мицинскій уже не поднимается на высоту той демонической красоты, которой очаровываетъ читателя книга „Во мракѣ звѣздъ“. Его извилистый, скользящій по всей энциклопедіи стиль зачастую сваливаетъ баррикады поперекъ пути, по которому слѣдуетъ за нимъ читатель. Мудрый и образный пересказъ Мицинскаго свидѣтельствуется о совершенномъ знакомствѣ его съ антикой, Востокомъ, мифологіей, эзотерическими науками и т. п. и, будучи таковымъ, утомляетъ средняго читателя напряженностью своего тона, а много и впрямь обезнадеживаетъ.

Авторъ сознаетъ вѣшнія преграды, отдѣляющія міръ его понятій отъ міра обыденныхъ явленій. Онъ намѣренно пишетъ „шифрованно“; но это не напуская кабалястика, скрывающая подъ маской вѣшнее-таинственного внутреннюю пустоту. Подъ маской въ Мицинскомъ мы чувствуемъ живого, вдохновеннаго человека — и сильную, разрушительную волю сознательной личности. Вихрь его мысли не знаетъ предѣловъ: онъ — одно самоцѣльное вдохновение, безуміе и прелесть разверзающейся бездны. Сопутствовать Мицинскому дано лишь тѣмъ, у кого не закружится голова на высотѣ утесовъ Люцифера.

Перейдемъ къ повѣсти „Нетота“.

Дѣйствіе происходитъ въ горахъ Татры, въ наши дни, частью въ дни русско-японской войны. Но Татры, этотъ дикій хребетъ необитаемыхъ Карпатъ, Татры — естественная граница Польши и Венгрии, Татры географическія — все не Татры Мицинскаго. Въ „современной“ повѣсти автора „Нетота“ Татрамъ суждено быть скалистымъ, гранитнымъ островомъ невѣдомой геологической эпохи. У подножья ихъ утесовъ

бушуетъ море. Лѣсистые берега изрѣзаны фіордами.

И на мѣстѣ, гдѣ нѣкогда, много тысячъ вѣковъ назадъ, шумѣли царскія деревья-лепидодендроны, колебля въ электрическихъ буряхъ свои гигантскіе стволы, нынѣ коса разбивается о ничтожныя ползучія растенія, обь окаменѣвшіе кусты, прозванные въ Татрахъ: Нетота...

Итакъ, символика заглавія прозрачна. То, что нѣкогда, въ древней манвантарѣ *) земного шара, было громаднымъ, въ наши дни стало жалкимъ. Но кто виноватъ — люди ли? На этотъ вопросъ не сразу дается отвѣтъ.

Татры Мицинскаго отождествлены съ Гималаями. Какъ и почему — это не важно. Эту обстановку авторъ вводитъ намѣренно, преслѣдуя цѣль сопоставленія источниковъ, питающихъ душу современнаго „индійскаго славянина“ и древняго брамина.

Герои повѣсти — люди, поставленные въ столь необычныя условія, — только изрѣдка психологіей своей напоминаютъ живыхъ, извѣстныхъ намъ современныхъ людей. Часть ихъ олицетворяетъ подсознательныя силы нашего времени; этихъ героевъ можно отнести къ самымъ вдохновеннымъ образамъ автора, и о нихъ мы поговоримъ особо, потому что надо „дешифрировать“ ихъ съ языка визионерской метафизики, такъ величаво и сложно они вилетены въ общую канву повѣствованія. Другая и значительная часть героевъ „Нетота“ — люди реальные, выдающіеся современники. Они такъ реально разукрашены фантастическими узорами авторской характеристики, факты ихъ жизни такъ искусно стилизованы или пропущены сквозь призму ироніи, что только заѣденный злободенщиной репортеръ могъ бы увидѣть центръ тяжести „Нетота“ въ анекдотической сторонѣ. Для насъ всѣ герои этой повѣсти одинаково цѣнны; подчиняясь гипнозу магическаго слова Мицинскаго, мы согласны заселить на время Татры-островъ

*) Геологическая эпоха, длившаяся милліоны лѣтъ.

и духами, и героями этого идеализованного общества.

Главное действующее лицо повести—жизнерадостный, но неподвижный рыбакъ Ариаманъ. Онъ воплощаетъ собою арийскій инстинктъ исканія правды. Его учитель—Магъ Литворъ. Магъ этотъ—центральная фигура, премудрость человеческая и чистота духа. Магъ властенъ раскрывать всѣ тайны міра, ибо онъ отрѣшился отъ оковъ всѣхъ соблазновъ и видитъ міръ идей. Магъ исполненъ благоговѣнія передъ всѣмъ, что живо; онъ прощаетъ и терпитъ все. Его роль—помогать Ариаману на тернистомъ пути исканія болѣе совершенныхъ формъ для жизни индивидуальной и средствъ къ возрожденію Польши.

Магъ и Ариаманъ не всегда вмѣстѣ, хотя пути ихъ одинаковы. Сущность Ариамана въ его заблужденіяхъ, въ его постоянныхъ ошибкахъ, благодаря которымъ онъ очищается отъ мерзости міра и по вольному выбору вступаетъ на высшую ступень свободы. Магъ—тотъ идеальный фонъ арийскаго міровоззрѣнія, на которомъ тѣнью ложатся, будто мертвыя пятна, всѣ искаженія человеческой мысли.

У Мага есть спутникъ—,нѣкто' въ родѣ солоубовской 'Недотыкомки', но гораздо болѣе понятный: Мангро. Все, что только можно себѣ вообразить по существу противоположнаго, а порою противорѣчащаго человеческому достоинству, то-есть свободному, безкорыстному творчеству, все это воплощаетъ въ себѣ демоническая фигура бывшаго ссыльнаго, который, сдѣлавшись un aggrivé, покупаетъ Татры и становится официально во главѣ жизни всего края, законодательствуетъ и творитъ судъ. Само собою, онъ перестаетъ быть обыкновеннымъ смертнымъ, обойденнымъ судьбою и несчастнымъ прошалыгой: подъ конецъ повести онъ уже баронъ де Мангро съ длиннымъ титуломъ 'его святѣйшества', какъ угодникъ папы.

Мангро—созданіе людей. Онъ—клаватура мерзкихъ, душераздирающихъ тоновъ, на которой разыгрываетъ гнусную какофонію современная

псевдо-цивилизация. Его поступки всегда оправданы существующимъ порядкомъ вещей; его идеалы напыщены, но понятны, ибо они дешевы; онъ—Сатана нашихъ дней, торжествующій всегда и во всемъ; даже въ рискъ онъ безопасенъ—его хранятъ сами рабы его, которымъ онъ нуженъ, какъ бичъ.

Борьба Ариамана съ чудовищемъ Мангро даетъ канву для повести объ освобождающейся, просвѣтляющейся во тьмѣ нашего безвременья человеческой личности. Уже въ первой главѣ, изъ сердечной исповѣди Ариамана горнымъ лимбамъ, мы узнаемъ въ странствующемъ рыбацкѣ гордую и лихорадочно ищущую высшей правды личность; цѣною разбитой любви онъ очищаетъ свою мистику отъ плотскихъ привязанностей: Ни пустынями, ни горами, ни моремъ, ни звѣздами, ни въ снахъ, ни въ молчаніи, ни въ мысленіи, ни въ тоскѣ, ни въ пучинахъ сомнѣній—Душа выразить себя не можетъ. Ни—во всемъ этомъ, взятомъ вмѣстѣ. Ни чрезъ Бога, витающаго надъ мрачнымъ Хаосомъ. Ни черезъ Люцифера, низошедшаго въ преисподнюю, забытую Богомъ. Ни черезъ все то, что будетъ достигнуто человечествомъ въ теченіе тысячелѣтій. Она—свѣтъ, преходящій въ страшную, вѣчную тьму. Она—необходимость быть всѣмъ въ той пустотѣ, гдѣ нѣтъ ничего, кромѣ омота мукъ. Она—самое гордое согласованіе и уравненіе всѣхъ вѣчностей, ибо—это надо признать—въ глубинѣ всѣхъ сокровищъ—остается ничтожество'...

Ариаманъ стремится къ своему предѣльному 'Пурана Бгагаватъ', то-есть къ высшему свѣту для своего пантеистическаго сознанія. Приемы его мышленія иные, нежели тѣ, которыми привыкли мы пользоваться въ философствованіи. Въ наши дни арийское мышленіе и міровоззрѣніе кажутся чѣмъ-то столь экзотическимъ, несказанно далекимъ, что мы не сразу можемъ постигнуть сущность умозаключеній человека, который былъ одновременно жрецомъ, ученымъ и поэтомъ, будь онъ браминъ или магъ, всегда озареннымъ тайновидцемъ, ритмъ дыханія ко-

торого совпадалъ съ ритмомъ волнъ, дѣсныхъ шумовъ и небесныхъ свѣтилъ. Мышленіе его было органическимъ: разумъ въ немъ игралъ лишь половинчатую роль на ряду съ неусыпно работающимъ и дѣятельнымъ чувствомъ магическаго проникновенія въ міръ ноуменовъ. Въ противоположность критическимъ мыслителямъ Элады или нашей христіанской эпохи, древній аріи пренебрегали законами логики, и мы по праву Аристотеля, Декарта, Канта или Спенсера могли бы назвать его образъ мышленія алогическимъ. Браминъ, одинъ изъ соборныхъ творцовъ Магабгараты, зналъ, что правда находится внѣ предѣловъ нашего познания, и что потому для нея нѣтъ словъ. (Въ короткихъ, афористическихъ формулахъ аріи-индусы закрѣпляли высшіе этапы своего сознанія: нѣтъ ничего глубже Упанишадовъ, — въ которыхъ вылилась и священная тоска по братскому единству съ душою природы, и трагическое уныніе вслѣдствіе невозможности для души познать религіозную неразрывность свою съ абсолютномъ, создавшихъ — не только мудрость, но религію — въ словахъ: *a h a m b r a h m a a s m i*—я есмь брахма, душа вселенной).

Экстатическій пантеизмъ, непрерывное вдохновеніе себя ради вторженія въ область непознаваемого умомъ не сразу даются Аріаману. Для того, чтобы имѣть возможность свободно пѣть среди горныхъ ущелій, наслаждаться дикимъ ‚гальнымъ‘ вихремъ въ Татрахъ, слѣдить движеніе дружескихъ звѣздъ, бесѣдовать съ вѣковыми деревьями и не сломать косы объ окаменѣвшую Нетоту, онъ долженъ сбросить съ себя иго, которымъ обременилъ его мистическій Царь Ужей, властелинъ Татръ, Люциферъ польскихъ Гималаевъ. Царь Ужей предательски отрѣзалъ Аріаману выходъ изъ пещеры, въ которую вступилъ безбоязненный рыбакъ. Теперь Аріаманъ осужденъ на блужданія. Направляясь къ свѣтилу собственнаго освобожденія, онъ долженъ искать свободы для тѣхъ, съ кѣмъ онъ органически связанъ: для ‚Турова Рога‘, гдѣ въ горной глуши жи-

вуть лучшіе люди націи, гдѣ бьется сердце Польши.

Какъ ни близокъ Аріаманъ сердцу Мицинскаго, авторъ ‚Нетота‘ не покровительствуетъ намѣренно своему герою. Онъ знаетъ, что въ наши дни ворота, заколачиваемыя передъ Аріаманомъ, распахиваются настезь передъ барономъ де-Мангро. И куда бы ни падалъ лучъ Аріаманова свѣта, во всѣхъ захолустьяхъ польскаго духа, въ застѣнкахъ илшесельбургской крѣпости, на поляхъ Манчжуріи, въ подземельяхъ, гдѣ властвуетъ чернь, онъ всюду терпитъ пораженіе, онъ вездѣ — лжепророкъ, онъ не нуженъ человѣчеству, какъ не нуженъ Христосъ Великому Инквизитору...

И только на послѣднихъ страницахъ своей странной повѣсти авторъ даритъ Аріаману торжество. Съ помощью Мага Литвора Аріаманъ поражаетъ своего врага—де Мангро, но, имѣя возможность его уничтожить, милуетъ и удаляется, возвысивъ волю свою и сердце. Во имя чего и для кого будетъ онъ проходить дальнѣйшіе круги дантовскаго ада современной Польши—мы не будемъ здѣсь разбирать. Упомянемъ лишь объ обителѣ ‚Туровъ Рогъ‘, гдѣ находятъ себѣ пріютъ всѣ цѣнности мистической жизни, не испошленные узкимъ позитивизмомъ, гдѣ нѣтъ иного устава, кромѣ внутренней правды, и нѣтъ иной религіи, кромѣ Солнца. Выдѣленный нами здѣсь остовъ повѣсти едва ли можетъ дать тѣ огромные интеллектуальные горизонты, которые открываетъ ‚Нетота‘. Будучи порожденіемъ *rag excellence* польскаго духа и польской фантазіи, повѣсть эта могла бы всколебать устои не одной только польской идеологии, если бы не ея внѣшнія трудности, если бы не недоступность Татръ-Гималаевъ, тѣнь которыхъ падаетъ на обезображенную геенну нашей жизни, жизни подпольной, столь далекой отъ источниковъ аріискаго свѣта.

‚Нетота‘—воззваніе къ возрожденію аріискаго духа, аріискаго міросозерцанія, разрывающаго узы закрѣпощеннаго въ кабалу поверхностныхъ знаній, лживыхъ откровеній, дешевыхъ идеа-

ловъ челоѣчества. Мы нарочно предпослали эту статью о ‚Нетота‘ обзору польской литературы нашихъ дней, который появится въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ ‚Аполлона‘, такъ какъ, только сознавая вскрытую ‚Нетота‘ важность настоящаго момента въ творческой эволюціи польской мысли и польскаго генія, можно отыскивать Аріамановъ въ польской художественной литературѣ и во всемъ польскомъ искусствѣ.

Тадеушъ Наленцкій.

ПИСЬМО О СЛАВЯНСКОМЪ ИСКУССТВѢ

Художественнымъ событіемъ зимняго сезона въ Вѣнѣ была выставка картинъ Юсіфа Энгельхарта въ ‚Сецессионѣ‘. Энгельхартъ принадлежитъ къ тому типу австрійскихъ художниковъ-искателей, которые въ концѣ прошлаго столѣтія заимствовали изъ Франціи здоровую, реальную живопись, богатую красками, отличающуюся грубыми мазками, сочную и материалистическую, но совершенно лишенную умственныхъ запросовъ,—заимствовали какъ бы для того, чтобы посредствомъ самой неожиданной параболы достичь декоративныхъ эффектовъ, являющихся слѣдствіемъ діаметрально противоположныхъ эстетическихъ убѣжденій. Начавъ свою художественную карьеру съ подражанія Роллю, Энгельхартъ поддавался затѣмъ вліянію Климта и поднялся на одну высоту съ декораторомъ Роллеромъ; въ настоящее время его влечетъ архитектура... Одно время не безъ основанія думали, что Энгельхартъ сдѣлается народнымъ художникомъ, художникомъ вѣнскихъ оборванцевъ, маленькихъ прачекъ, плутоватыхъ и юркихъ, молодыхъ кучеровъ, одѣтыхъ спортсмѣнами, и бѣлокурыхъ мальчишекъ, сопровождающихъ свистомъ военную музыку. Затѣмъ можно было подумать, что имъ навсегда овладѣла женская нагота въ плэнэрѣ, въ зеленѣющихъ садахъ Австріи. Но вскорѣ скачки

его фантазіи приготовили намъ новые сюрпризы. Изъ путешествія по Сициліи вмѣстѣ съ талантливымъ пейзажистомъ Хѣрманомъ Энгельхартъ привезъ картину, изображающую купаніе въ гротахъ Таормины, молодыхъ сладострастныхъ женщинъ съ албюшими вѣщами на слишкомъ тяжелыхъ грудяхъ (впрочемъ, это не должно удивлять насъ; то же чувственное направленіе находимъ мы въ портретахъ балеринъ вѣнскихъ художниковъ). Вслѣдъ за этимъ купаніемъ мы увидимъ купанія иного рода — купающіяся стада коровъ въ рѣкѣ Моравѣ.

Послѣ женитьбы, увлеченный желаніемъ украсить свой домъ прикладнымъ искусствомъ, Энгельхартъ перерождается снова. Тогда появляются его панно съ изображеніемъ героевъ волшебныхъ сказокъ. Онъ пишетъ героевъ ‚Оберона‘ для украшенія дворца Таусига, кромѣ того, рядъ дѣтскихъ портретовъ на стѣнныхъ панно. Вмѣстѣ съ тѣмъ, проявляется и его талантъ скульптора и архитектора—въ различныхъ дѣтскихъ бюстахъ, въ статуѣ на могилѣ патера Альта, въ бронзовой саламандрѣ и въ сооруженіи фонтана св. Карла Борromeo въ Вѣнѣ. Между тѣмъ, художника начали интересовать и религіозные вопросы, и съ годами, ставъ серьезнѣе и солиднѣе, этотъ портретистъ, передъ которымъ позировали профессиональныя красавицы Вѣны, совмѣстилъ въ одномъ главномъ своемъ произведеніи двѣ темы: ‚Неутѣшная Рахиль‘ и ‚Избіеніе невинныхъ‘. Эта незабвенная израильская Ніобея, неподвижная и нѣмая, колѣнопреклоненная во рву, среди труповъ, валяющихся подъ высокой стѣной изъ неотесаннаго камня, до такой степени не имѣетъ ничего общаго съ молодыми женщинами, изображенными на его первыхъ картинахъ, — играющими на солнцѣ со змѣями или пляшущими ‚серпантинъ‘,— что просто не вѣрится, что въ этомъ художникѣ осталась прежняя душа. Передъ нами—въ полномъ смыслѣ слова покаянное произведеніе, въ которомъ сама жизнь претворяется въ жестокую правду страданій и смерти. Подобные моральные уроки представляются намъ болѣе

неожиданными въ Вѣнѣ, нежели въ какомъ-либо другомъ мѣстѣ. А между тѣмъ въ Вѣнѣ жили и страдали Бетховень, Шубертъ...

Перваго февраля въ Прагѣ выстрѣломъ изъ револьвера покончилъ съ собою извѣстный пейзажистъ Антонинъ Славичекъ; онъ умеръ въ расцвѣтѣ силъ... Художникъ съ большимъ успѣхомъ дебютировалъ ‚Березовой рощей‘ и ‚Сосновымъ лѣсомъ‘, а также старинными деревенскими церквами, которыя такъ почитаются въ Чехіи за то, что онѣ пережили Гусситскія войны. Последняя фаза его художественной дѣятельности отличается еще большими достоинствами. Тутъ онъ посвятилъ себя исключительно Прагѣ съ ея старыми, черными стѣнами, грязными площадями подъ свинцовымъ небомъ, торговками подъ громадными сѣрыми зонтиками и великолѣпнымъ соборомъ св. Вита. Находясь подъ обаяніемъ иностранной живописи, которую онъ, однако, упорно отрицалъ, Славичекъ придавалъ плоскогоріямъ, до рогамаъ и деревнямъ Чехіи тотъ же видъ, который придавали художники Ворпсведе низкимъ равнинамъ въ окрестностяхъ Бремена и Люнебурга.

Чехію поразила еще одна смерть, которую оплакиваетъ весь музыкальный міръ: умеръ докторъ Отакаръ Гостинскій. Онъ родился въ Мартиновесѣ, въ окрестностяхъ Будина, въ 1847 году и умеръ 19-го января этого года. Одно только перечисленіе его работъ отняло бы у насъ слишкомъ много времени. Его книги были посвящены, главнымъ образомъ, изученію музыки въ Чехіи въ XVI вѣкѣ; кромѣ того, онъ посвятилъ нѣсколько сочиненій великимъ современнымъ чешскимъ композиторамъ: Сметанѣ, Дворжаку, и Фибиху.

Кстати, говоря объ этихъ музыкантахъ, основателяхъ чешской оперы, укажемъ на странное упорство ‚Народни-Дивadlo‘ въ Прагѣ, который рѣшительно отказывается ставить ‚Бориса Годунова‘ Мусоргскаго безъ пропусковъ, подъ тѣмъ предлогомъ, что онъ не хочетъ быть болѣе русскимъ, нежели сами русскіе, а между

тѣмъ онъ придерживается передѣлки этой оперы Римскимъ-Корсаковымъ и притомъ не только сохраняетъ двѣ послѣднія добавленныя картины, но допускаетъ всѣ купюры, которыя только заблагоразсудится произвести директору Шморанцу.

Словаки потеряли въ Буда-Пештѣ одного изъ самыхъ честныхъ своихъ защитниковъ и представителей передъ лицомъ Мадьярскаго правительства: Само Цамбелль былъ управляющимъ канцеляріи переводовъ на славянскіе языки, въ министерствѣ внутреннихъ дѣлъ. Онъ родился въ Словенской-Луцѣ въ 1856 году и умеръ 15-го декабря въ Цилякхедѣ, въ окрестностяхъ венгерской столицы. Это самый выдающійся изъ словацкихъ филологовъ, поддерживавшій съ большою эрудиціей тезисъ о южнославянскомъ происхожденіи словацкой народности. Его главное произведеніе -- ‚Словацкій языкъ и его мѣсто среди славянскихъ языковъ‘. Онъ издалъ его и распространилъ на свои собственные средства.

Краковъ увидѣлъ вторую выставку всѣхъ произведеній Хенрика Узембло, художника украинскихъ пейзажей, съ утренними заморозками, и украинскихъ типовъ. Въ Дрезденѣ большимъ успѣхомъ пользовалась выставка картинъ Казимира Сихульскаго изъ Львова, посвятившаго свои лучшія произведенія оригинальному Карпатскому народу гуцуламъ, фольклоръ котораго представляетъ собою смѣсь элементовъ славянскаго и румынскаго. Художники и литераторы должны поспѣшить увѣковѣчить этотъ этнографическій островокъ, если мы не хотимъ, чтобы совершенно исчезла память о немъ. Каждый день и каждый часъ разрушаютъ этотъ живописный славянскій край, затерянный въ долинахъ среди Карпатъ. Сколько усилій долженъ былъ приложить Душанъ Юрковичъ только для того, чтобы найти частицу нетронутой старинной патріархальной словацкой культуры. При помощи вѣнскаго издателя Антона Шролля, онъ старается собрать древнѣшія славянскія работы и образцы деревянныхъ построекъ. Но что можетъ сдѣлать одинъ че-

ловѣкъ тамъ, гдѣ требуется помощь цѣлаго общества, богатаго и хорошо организованнаго, поддерживаемаго всею націей? Не говоря уже о мадьярахъ, не навидящихъ все славянское, приходится признаться, что даже среди словацкой интеллигенціи очень немногіе оцѣниваютъ по достоинству такую драгоценность, какъ деревянныя церкви (типомъ которыхъ являются церкви въ Велькой-Палудзи и въ Тихѣ).

Укажемъ еще на труды члена этнографическаго общества въ Прагѣ, Вацлава Тиле, о чешскихъ сказкахъ и—Павла Сохана, автора образцовой монографіи о костюмахъ и свадебныхъ обрядахъ въ Лопасовѣ. Грустно думать, что область, населенная такой здоровой и сильной націей, совсѣмъ заброшена художниками, и только одни ученые, вооружившись кодаками, дѣлаютъ свои бездушныя снимки.

William Ritter.

ЗАМѢТКИ О НѢМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРѢ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ФИШЕРЪ

Второе книгоиздательство, дѣятельность котораго въ 1909 году должна быть разсмотрѣна, издательство С. Фишеръ въ Берлинѣ—наша самая крупная фирма.

Фишеръ былъ издательствомъ нѣмецкаго натурализма съ 1890—1900 г., а въ послѣднее время медленно, но стойко выросъ до неоромантизма. Отъ Гауптмана, черезъ Демеля—къ Фолльмеллеру.

Едва ли можно сдѣлать Фишеру упрекъ въ чрезчуръ большомъ количествѣ переводныхъ изданій—напротивъ! Начнемъ съ нихъ.

Громадной заслугой издательства является то, что оно сроднило Ибсена съ Германіей удачнымъ переводомъ Хр. Моргенштерна. Въ этомъ году появился цѣлый рядъ завѣщанныхъ намъ, но еще не издававшихся произведеній норвежца въ 4 томахъ. Въ нихъ—много новыхъ драмъ, набросковъ и отрывковъ прозой особенно чтимаго нами Бранда.—Романъ сканди-

навца Бергера 'Изъ дневника одинокаго', комедія Бьернсона 'Когда играетъ молодое вино', такъ же, какъ и романъ шведа Гейерстама 'Вѣчная загадка',—не подлежатъ здѣсь нашей оцѣнкѣ; также—и романъ каталанскаго Виктора Катала 'Sankt pons', и двѣ старыя комедіи сильно переоцѣниваемаго Бернарда Шоу... Вотъ и всѣ переводы 1909 года, если не считать тома новеллъ талантливаго журналиста Гоганна Ф. Енсена и тома сочиненій Уайльда.

Но, сколько новыхъ нѣмецкихъ книгъ! Романовъ! Фишеръ—издатель романовъ, хотя такая односторонность и приноситъ ему вредъ.

Въ числѣ другихъ—долгожданный новый романъ Томаса Манна 'Королевское величество', композиція котораго чище, нежели стиль, цѣль—ярче, нежели выполненіе. Ироническій скептицизмъ Манна здѣсь проглядываетъ еще яснѣе. Характернѣе всего для этого романтика—сродство романтизма съ натурализмомъ и то, что оба эти столь различныя способа выраженія обладаютъ у него однимъ и тѣмъ же постояннымъ признакомъ—недостаткомъ страстности. Не въ томъ дѣло, разумѣется, что изложеніе должно быть болѣе страстнымъ, нѣтъ—а то, что переживаніе, скрытое за вымысломъ, всегда остается въ своихъ границахъ,—разсудочныхъ или художественныхъ, но никогда все-таки—не реально-жизненныхъ. Притомъ все, что романтизму, какъ и натурализму, представляется безсвязностью, блужданіемъ, лишеннымъ цѣли, въ великомъ искусствѣ всегда является цѣлесообразнымъ и гармоничнымъ (я имѣю въ виду, впрочемъ, не романтику!) И въ этомъ заключается несомнѣнная слабость Манна, которая, однако, кажется трогательной при его блестящемъ талантѣ.

Бреславскій романъ Карла Биттермана нѣсколько напоминаетъ книгу Манна, но заслуживаетъ меньше похвалъ. Онъ называется 'Заблудившіяся птицы' и похожъ на свое заглавіе. Его породило незрѣлое искусство, и на-

писалъ его очень юный человѣкъ, еще не овладѣвшій словомъ. Притомъ книга растянута на много сотенъ страницъ, мало впечатляетъ читателя и полна наивнѣйшихъ вылазокъ въ область психологій, что вообще — оружіе обоюдострое.

Столь же толстый романъ талантливой Эмми фонъ-Эгиди написанъ значительно лучше и называется: ‚Въ покрытомъ плѣсенью замкѣ‘. Но и здѣсь тоже — очень мало дѣйствія и очень много разсужденій..., хотя эта дама и разсуждаетъ о чрезвычайно серьезныхъ вещахъ, напримѣръ, объ отношеніи аристократіи къ духу времени. Тѣмъ не менѣе, книга производитъ пріятное впечатлѣніе и будитъ мысль.

Безконечно длинный романъ Георга Гиршфельда ‚Гансъ изъ иного міра‘ до половины очень хорошо, даже превосходно написанъ, но къ концу становится все хуже. Этотъ ‚Гансъ‘ — поэтъ и даже заикающійся поэтъ, что собственно нѣсколько неудобно для автора; и въ книгѣ наглядно разсказывается, какъ онъ живетъ, женится, творитъ, наслаждается счастьемъ, какъ, позже, ему измѣняетъ жена (разумѣется, съ другомъ юности!), какъ онъ затѣмъ застрѣливаетъ своего соперника, какъ его жена умираетъ, а онъ въ тюрьмѣ становится твердымъ и знающимъ... Въ силу того, что книга Гиршфельда изображаетъ мюнхенскій литературный міръ, это — романъ злободневный (Schlüssel-Roman): въ немъ можно узнать многихъ мюнхенскихъ знаменитостей. Это уже мелко. Вообще, слишкомъ сильно звучитъ личная нота, и это все портитъ; все же книга приковываетъ вниманіе, потому что не ограничена изображеніемъ одного момента.

Злободневнымъ романомъ въ нѣкоторомъ родѣ является и новая книга Германа Бара ‚Друтъ‘ — увлекательно написанная картина современной Вѣны и Австріи.

О невѣроятно безвкусномъ, пошломъ романѣ Ерузалемъ ‚Святой Скарабей‘ говорить я не буду, а разборъ особенно значительнаго

романа Штера ‚Три ночи‘ откладываю до другого раза.

Обращаютъ на себя вниманіе два новыхъ романа двухъ новыхъ авторовъ. Одинъ — Ганса Кизера: ‚Blumenhieb‘ — слишкомъ ясно обнаруживаетъ новичка, чтобы признать въ немъ автора. Тѣмъ не менѣе, въ этой изуродованной книгѣ чувствуется очень большая, почти всеохватывающая сила.

‚Каменный человѣкъ‘ Роберта Михеля гораздо глубже задуманъ, чѣмъ выполненъ; геніальный замыселъ потерпѣлъ крушеніе. Михель еще не умѣетъ интересно разсказывать, но онъ истинный поэтъ, у котораго переживаніе неудержимо стремится къ символу, не удовлетворяясь рамками аллегорій.

Новеллы Зигфрида Требича ‚Tagwandler‘, какъ всегда у этого автора, тонко придуманы, прекрасно выполнены и стилизованы, хотя и лишены особыхъ достоинствъ и силы выраженія. Новеллы Габріэлы Рейтеръ ‚Тихія сердца‘ своей мягкой любовностью доставятъ, конечно, много радости молодымъ людямъ, такъ же, какъ блестяще написанныя новеллы графа Эдуарда Кайзерлинга — ‚Пестрыя сердца‘ — привлекутъ всѣхъ любителей хорошаго разсказа.

О новеллахъ Штрауса я говорилъ уже въ январской хроникѣ, но не о ‚Веснѣ въ Греціи‘ Гергардта Гауптмана. Эти путевыя замѣтки дѣйствительно написаны поэтомъ. Однимъ изъ тѣхъ, кого можно назвать романтикомъ за несомнѣнно сильное и непреодолимое томленіе духа, — кто отдается, не колеблясь, и беретъ, не считая. Ничего, что бы могло сдѣлать эту книгу значительной для путешествующаго по Греціи — она представляетъ большее значеніе для самого автора, нежели для насъ, читателей, — однако, ея творческій подъемъ и внутренняя сила рѣчи, которой Греція говоритъ здѣсь съ нами устами поэта, — мощны и дѣйственны. Книга захватываетъ, волнуетъ и передаетъ намъ ‚человѣческое величіе‘ греческихъ развалинъ такъ пластично и жиз-

ненно, словно авторъ видѣлъ ихъ еще въ тѣ времена, когда великіе боги жили, а маленькіе люди любили и радовались.

Вторыя путевыя записки принадлежатъ перу Юліуса Майеръ-Грефе, извѣстнаго историка искусствъ.—Путешествіе по Испаніи. Миѣ не приходится распространяться о содержаніи книги; я скажу только то, что думаю объ искусствѣ и стилѣ самого путешествующаго. Кто-то замѣтилъ, что эта книга представляетъ состязаніе между Веласкесомъ и Греко, потому что авторъ началъ восхваляемъ Веласкеза, а въ концѣ пришелъ къ Греко. Такъ же и стиль. Желанная отчетливость открываетъ въ каждомъ предложеніи новые горизонты, что романтически увлекаетъ. Этотъ въ высшей степени насыщенный темпераментомъ стиль такъ украшаетъ книгу! Можно было бы сказать объ этомъ чрезвычайно нужномъ произведеніи М. Грефе, что оно болѣе приковываетъ вниманіе, чѣмъ самый лучшій романъ...

„Далматскіе путевые очерки“ Германа Бара, какъ все у этого автора, написаны остроумно и выдержанно, но, быть можетъ,—немного слишкомъ растянуто въ описаніи порой наивныхъ личныхъ ощущеній.

Изданы три интересныхъ тома очерковъ: Феликсъ Зальтенъ рассказываетъ своимъ блестящимъ слогомъ объ „Австрійскихъ ликахъ“, свободно, безъ скованности; Яковъ Шаффнеръ, одинъ изъ новыхъ романтиковъ, называетъ свои Письма странника къ сыну міра „Hans Himmelhoch“ и заставляетъ своей свѣжестью и безыскусственностью ждать отъ него многого; Карлъ Шефферъ въ книгѣ „Идеалисты“ изслѣдуетъ прошлое ложно-идеализма и дѣлаетъ это остроумно, хотя не всегда убѣжденно... Все-таки каждая изъ этихъ книгъ, вслѣдствіе своей, облегчающей трудъ, логики,—вознаграждаетъ за чтеніе.

Въ заключеніе еще три чисто поэтическихъ произведенія; „Гризельда“ Гауптмана и „Царь Эдипъ“ Гофмансталя, конечно, достаточно

извѣстны читателямъ „Аполлона“.—Третья книга „Линовое дерево“—сборникъ нѣмецкихъ народныхъ пѣсенъ, которая каждому свѣжему и живому человѣку доставитъ радость.

Наконецъ, надо еще отмѣтить, что предстоить появленіе собранія сочиненій Демеля въ 10 том., въ превосходномъ изданіи,—что II годовою выпускъ „Фишерской Библіотеки современныхъ романовъ“ печатаетъ необычайно интересную программу, къ которой мы еще вернемся въ ближайшемъ будущемъ, и что прекрасный „Пантеонъ“ обогатился еще нѣсколькими восхитительными томами изданій—старыхъ поговѣ.

НОВЫЯ КНИГИ

„Hesperus“. Ежегодникъ Гуго фонъ-Гофмансталя, Рудольфа Александра Шредера и Рудольфа Борхарда. Лейпцигъ. Изданіе Insel, 1909 г.

Объявленія объ этой книгѣ появились въ концѣ 1907 года, а вышла она въ декабрь 1909 г. Въ продолженіе двухъ лѣтъ литературная Германія думала найти въ ней исповѣданіе вѣры этихъ трехъ великихъ талантовъ, ее составившихъ, а въ концѣ концовъ получился случайный сборникъ съ высшей степени разнообразными, слишкомъ обычными, писаніями.

Прежде всего—Гофмансталь. Онъ напечаталъ отрывокъ комедіи „Сильвія въ звѣздѣ“,—очень невеселый, очень растянутый первый актъ съ несомнѣннымъ желаніемъ подражать Гетевскому стилю, что ему рѣдко удается. Этотъ большой поэтъ вообще не долженъ въ такой мѣрѣ злоупотреблять отрывками, онъ и такъ всегда отрывоченъ,—вѣдь, онъ можетъ еще создать столько своего и прекраснаго. Рудольфъ Борхардъ даетъ длинное и обстоятельное изложеніе „Седьмого кольца“ Георге, которое частью написано очень восторженно, частью очень поученически и педантично. Пылкости прежняго языка Борхарда здѣсь, во всякомъ случаѣ, не замѣтно, и если слѣдуетъ отмѣтить самый фактъ того, что Борхардъ пишетъ о Георге, то

все же сама статья оставляет насъ неудовлетворенными. Два его стихотворенія, заключающіяся въ книгѣ, темны и слишкомъ тяжелы, но полны прекрасныхъ особенностей. Шредеръ далъ восемь сонетовъ къ Сикстинской Мадоннѣ, чрезвычайно неравнаго достоинства. Кромѣ того, въ книгѣ находятся еще переложенія изъ Эврипида Гофманстала и, между прочимъ, Alkestis, что когда-то еще лучше предлагать намъ Виландъ. VI и XI пѣсни Одиссеи Шредеръ перевелъ превосходно; 3-е оивское стихотвореніе Пиндара перевелъ небезупречно Борхардъ и, кромѣ того — отрывки изъ Божественной комедіи Данта на не совѣмъ свободный, на половину устарѣвшій нѣмецкій языкъ. Очевидно, получилась книга безъ особеннаго значенія, для не-литераторовъ, хотя могла бы быть превосходной, если бы каждый изъ трехъ авторовъ далъ что-нибудь цѣльное и свое.

„Blätter für die Kunst“. Избранныя статьи. 1904—1909 гг. Георгъ Бонди. Берлинъ. 1909 г.

Уже въ III № „Аполлона“ я говорилъ вскользь о происхожденіи названнаго изданія. Это есть или, скорѣе, былъ журналъ, основанный Стефаномъ Георге, не появлявшійся въ продажѣ, доступный лишь избраннымъ; теперь онъ выпускаетъ третій свой сборникъ, то-есть экстрактъ творчества нѣсколькихъ дружественныхъ поэтовъ за послѣдніе годы. Сборникъ снабженъ еще нѣсколькими изреченіями, какъ всегда, предназначенными для искателей истины. Приведемъ прежде всего краткое изреченіе „Художникъ и общество“, достаточно характерное по своей основной мысли: „Сегодня—искусство, дѣйствительно, разрывъ съ обществомъ“. За нимъ слѣдуютъ интересныя изреченія, о произнесеніи стиховъ съ цитатами изъ голландскаго учителя Альберта Фервея, который совершенно отвергаетъ всякое искусство декламациі, за исключеніемъ ритмически-литургическаго чтенія стихотвореній (было бы интересно провести здѣсь параллель между Фервеемъ и петербургскими поэтами, какъ Блокъ, Ивановъ, Кузминъ, чтеніе которыхъ отличается отъ запад-

ныхъ поэтовъ упрощенной монотонностью).—Самъ Стефанъ Георге далъ для этого тома нѣсколько переводовъ Шекспировскихъ сонетовъ и напечаталъ предисловіе къ не поступавшей въ продажу книгѣ „Максиминъ“ (1907 г.). Книга и предисловіе трактуютъ о какомъ-то богоподобномъ юношѣ, который явился этому дружественному союзу, чтобы просвѣтить его, воодушевить и слишкомъ рано покинуть. Во всемъ этомъ слышится прекрасное, вдохновенное переживаніе и священная скорбь по умершемъ. Предисловіе Георге — лучшее, что намъ извѣстно въ прозѣ.

Бездѣлки современнаго руководителя изданія Клейна служатъ введеніемъ къ очень немногимъ строфамъ интереснаго французскаго поэта Поля Жерарди, который пишетъ и по-нѣмецки. Затѣмъ слѣдуетъ магъ этого кружка — Карлъ Вольфскэлъ, лирическія произведенія котораго исполнены совершенства, но слишкомъ ужъ напыщены и громки для того, чтобы называться стихотвореніями. Наиболѣе интересны его мистеріи, особенно шествіе масокъ, въ которомъ все кипитъ и бушуетъ, какъ во II дѣйствіи Фауста. Замѣчанія его относительно драмы страдаютъ односторонностью. Экзальтированный мыслитель Людвигъ Дерлетъ далъ на этотъ разъ рядъ стихотвореній, которыя, по нашему мнѣнію, черезчуръ навѣяны Георге и даже превосходныя частности слишкомъ мало оригинальны. Очень совершенны, въ особенности — пластичны, стихотворенія Фридриха Гундольфа, который при всей своей абстрактности остается достаточно реальнымъ и никогда не теряетъ почвы. Лирическіе его діалоги очень красивы и жизненны; вообще Гундольфъ, повидимому, даетъ намъ право возлагать на него надежды. Его статья „послѣдователи и ученики“ отличается острыми нападками на пошлость, увлекательной ясностью и сжатостью, что, пожалуй, наивысшее достоинство въ наше многорѣчивое время. Гундольфъ, кромѣ того, — переводчикъ Шекспира, и надо сказать, что его переводы

выше всякой похвалы. Стихотворенія Лотара Трейге блѣдны и мало содержательны, хотя проникнуты трогательной меланхоліей. Интересно то немногое, что даетъ Генри Гейзельеръ. О стихотвореніяхъ Вальтера Венггера мы поговоримъ впоследствии, такъ какъ этотъ талантъ еще слишкомъ во власти Георга. Стихотворенія Фридриха Вольтерса неинтересны по сравненію съ его увлекательными переводами изъ Минезингеровъ, которые всѣ очень удачны и обаятельны по языку. Болѣе молодые поэты, которые присоединились, и всѣ вмѣстѣ, и каждый въ отдельности лишены значенія, потому что они умѣютъ лишь плохо подражать тому, чье имя представляетъ сейчасъ альфу и омегу нѣмецкаго искусства—Стефану Георге.

Johannes von Guenther.

ПИСЬМО ИЗЪ МЮНХЕНА

ВЫСТАВКИ

Въ одномъ изъ безчисленныхъ анекдотическихъ споровъ берлинца съ мюнхенцемъ берлинецъ рассказываетъ о необыкновенныхъ операціяхъ, производимыхъ прусскими врачами. Мюнхенецъ, съ своей стороны, рассказываетъ только объ одной баварской операціи: «а вотъ у насъ одному берлинцу разрѣзали ротъ до ушей, чтобы онъ могъ развѣвать его еще шире*»). По поводу занимающаго сейчасъ и художниковъ, и прессу вопроса о выставкахъ безъ жюри**» (о чемъ я уже упоминалъ ранѣе) берлинцы тоже нѣсколько перехватили въ своихъ заявленіяхъ о подготовленности ихъ без-

*) Das Maul aufsperrn, grosses Maul haben — значитъ форсить, безмѣрно хвастать и т. п.

***) Появился рядъ статей и въ ежедневной прессѣ, и въ специальныхъ журналахъ на эту тему. Среди нихъ не могу не отмѣтить всего нѣсколько пренебрежительныхъ словъ нашего знаменитаго Heinrich'a Zügel'я, помѣщенныхъ въ „Werkstatt der Kunst“ (№ 17, январь): „Выставки ‚Deutscher Künstler-Verband'a“ я не видалъ, но

жюриіаго общества—Freier Künstler-Verband. Писалось даже, что берлинскій Сецессионъ далъ для этой цѣли свое помѣщеніе (писалось, впрочемъ, слишкомъ преждевременно). Помните, время открытія первой выставки было назначено. И вдругъ получается извѣстіе, что не только не будетъ никакой выставки, но что даже и самое общество закрылось по „техническимъ“ причинамъ! Какая это техника, предоставляется догадываться всѣмъ желающимъ.

Мюнхенцы оказались (до извѣстной степени) болѣе серьезными въ этомъ вопросѣ. Здѣшній Deutscher Künstler-Verband уже угостилъ насъ своей первой выставкой. Выставка была обѣщана, и мы ее получили. Сколько до нея было разговоровъ, споровъ, почти скандаловъ! Членовъ записалось, какъ говорятъ, нѣсколько сотъ. Былъ выпущенъ многообѣщающій и громогласный циркуляръ (общій) и другой—къ публикѣ въ частности (последній даже на красной бумагѣ и въ стилѣ революціонной прокламаціи съ пестрящимъ жирнымъ шрифтомъ и тучей восклицательныхъ знаковъ).

Но гора родила мышъ. По недостатку мѣста на выставку попалъ самый жалкій процентъ членовъ. А главное „молодежь“ почти отсутствовала, что не вполне благопріятно возмѣщалось нѣсколькими художниками съ именами и даже съ профессорскими титулами. Но выставка явилась все же мюнхенскимъ продуктомъ, берлинцевъ все-таки „подсидѣли“, и... наша критика восхитилась. Бранили только одного молодого художника. Но, вѣдь, не даромъ же только одинъ онъ и былъ интересенъ.

все же считаю ее совершенно негодной; даже и въ Парижѣ, гдѣ къ публикѣ можно предъявлять большія требованія, эта новинка долго не продержится. Чисто профессорскій стиль знаменитаго авторитета! Какъ извѣстно, эта „новинка“ существуетъ въ Парижѣ 26 лѣтъ. Да и значеніе Indépendants, и результаты ихъ дѣятельности такъ безконечно всѣмъ извѣстны, что нельзя не удивляться мнѣнію проф. Zügel'я.

Разумѣется, ни для кого не новость, что на выставкѣ безъ жиורי должно быть много негоднаго и даже больше всего -- негоднаго. Но плохое плохому рознь. Если это 'плохое' почти безъ исключенія заключено въ готовую форму, выражено весьма умѣлой техникой, если оно свидѣтельствуєтъ о необыкновенной виѣшной зрѣлости и о безусловной внутренней пустотѣ, то дѣлается грустно, страшно, мучительно.

Въ силу различныхъ причинъ эта виѣшняя 'готовность' ни къ чему ненужной формы стала бичемъ мюнхенскаго искусства. Надо 'умѣть' — вотъ къ чему только и стремится молодой художникъ. Недавно я былъ приглашенъ осмотрѣть графическую выставку, устроенную въ мастерской нѣсколькими совѣмъ 'молодыми'. И вотъ, не успѣвъ я войти на эту виѣшне мило устроенную выставку, какъ былъ подавленъ, со всѣхъ стѣнъ и столовъ, кричащими, навязчивыми, готовыми, утонченно-трафаретными формами, за которыми не было ничего. Это похоже на веселую, свѣтлую гостиную, въ которой ждешь встрѣтить интересныхъ, нужныхъ людей и въ которой нѣтъ ни одного живого человѣка, а только отлично сдѣланныя, отлично одѣтыя восковые куклы. Дѣлается страшно, какъ въ кошмарѣ. Прежде всего хочется уйти.

Нигдѣ не создана съ такой послѣдовательностью, съ такой добросовѣстностью страшная карикатура искусства, какъ въ Германіи. Нѣмецкій народъ (конечно, только въ лучшей своей части сильный духомъ и глубиной его) не можетъ, по самой своей природѣ, искать только формы, только выраженія для неяснаго ему будущаго содержанія. Другія націи, гораздо болѣе одаренныя именно съ формальной стороны, вовсе не теряютъ въ всякую почву изъподъ ногъ, когда общія условія культуры заглушаютъ и по видимости изгоняютъ духъ изъ жизни. Нѣмцы же въ такой преимущественно формальный періодъ, сейчасъ же оказываются не у дѣль. Имъ не остается ничего, какъ идти

на чужихъ помочахъ. Остается талантъ, но безъ почвы, остается сила, но безъ матеріала, остается стремленіе, но безъ цѣли. Дѣлается темно и страшно.

Однако, тамъ и здѣсь наступаетъ сознаніе внутренней растерянности и исканіе лекарства. Человѣкъ склоненъ принимать результатъ за причину и потому зачастую именно на результатъ и обрушивается. Такъ происходитъ и въ данномъ случаѣ. Оказалось, что въ бездушности нѣмецкаго искусства виноваты не тѣ, кто вынулъ душу изъ нашей жизни, т.-е. сами же нѣмцы по преимуществу, а тѣ, за кого они ухватились въ своей беспомощности, т.-е. французы. Эта странная логика пошла дальше и легко привела къ выводу: стоитъ отвернуться отъ французовъ, и нѣмецкое искусство возродится. Вотъ главный корень нынѣшняго патріотизма и некрасиво-наивныхъ мѣръ, предпринимаемыхъ уже двумя художественными обществами противъ иностранцевъ.

Я упоминалъ уже о подобныхъ попыткахъ здѣшнихъ 'безжюриныхъ', которые прежде всего оградили себя отъ членовъ — не-нѣмцевъ *).

На томъ же и даже болѣе яркомъ, не допускающемъ никакихъ поблажекъ принципѣ построено и общество художниковъ 'Werdandi',

*) И сейчасъ ихъ циркуляръ 'къ публикѣ' на красной бумажкѣ такъ и трещитъ квасно-патріотическими воззваніями со многими восклицательными знаками. Но другой циркуляръ (обращенный, такъ сказать, ко всѣмъ — на бѣлой бумажкѣ) пытается нѣсколько смягчить этотъ поистинѣ дикій принципъ анти-интернациональности, а именно указывается, что по послѣднему постановленію и иностранцы допускаются въ члены общества, но 1) если они уже давно живутъ въ Германіи и 2) если они намѣреваются принять нѣмецкое подданство. И затѣмъ добавлено, что такіе иностранцы и къ первой выставкѣ были допущены и даже безъ предварительнаго испытанія ихъ знаній и умѣнія! Трогательно, до чего можетъ дойти принципъ справедливости: мы — безжюриное общество, и вотъ, хотя ты и иностранецъ, но все же мы и тебя допускаемъ безъ

основанное уже два года назадъ. Въ предисловіи къ каталогу, послѣ критики французскихъ стремленій и французскаго декаданса, нѣмецкіе художники приглашаются... назадъ. Такъ и сказано: „So rufen wir zurück“.

„Zurück“!

При этомъ оказывается, что „наше — назадъ“ есть въ то же время сильнѣйшее — впередъ. Предисловіе кончается крупно напечатанными словами:

„Нѣмецкое искусство — нѣмецкая культура“. Кстати сказать, выставка эта (бывшая въ Берлинѣ), о которой, быть можетъ, и было своевременно сообщено русской публикѣ, была, если не просто слабой, то, во всякомъ случаѣ—мало интересной и очень скоро забылась. О другихъ попыткахъ Weerdandi, насчитывавшихъ въ первый же годъ до 150 членовъ (нѣкоторые съ очень крупными именами), больше мнѣ не доводилось слышать. Да если бы попытки эти и были, то едва ли получили бы лучшій результатъ. Всякій предзнаменный, точно вперёдъ установленный принципъ, не находящійся въ естественной связи съ искусствомъ, не даётъ искусству жизни, а отравляетъ его соки.

И вотъ—рядомъ съ этимъ націонализмомъ и будто наперекоръ ему—и въ Мюнхенѣ все болѣе прививаются выставки иностранцевъ. Болѣе чуткіе среди нашихъ устроителей художественныхъ „Салоновъ“ отлично понимаютъ, что время построения новыхъ китайскихъ стѣнъ

жюри! Наконецъ, въ томъ же циркулярѣ довольно неявно намекается, что къ майской, второй и теперь уже большой, выставкѣ будутъ сдѣланы еще какія-то льготы иностранцамъ... Но женщинамъ пощады нѣтъ. На недавно расклеенныхъ афишахъ (конечно, красныхъ) того же общества, которыми приглашаются всѣ художники для совместной выработки правилъ майской выставки, внизу мелко напечатано: такъ какъ дамы не могутъ быть членами общества, то это приглашеніе къ нимъ и не относится. Коротко и безусловно ясно.

миновало, что нельзя наглухо запереть двери передъ чужимъ искусствомъ. Во-1-хъ, оно все равно черезъ какую-нибудь щелочку да пробьется; во-2-хъ, есть на него и спросъ, пока—маленькій, но какъ будто —растущій*), и, въ 3-хъ, на то и поставлены наши критики, чтобы, похлопавши по плечу молодца-иностранца, все же въ концѣ концовъ до смѣшного ясно доказать, что истинное большое искусство—наше, здѣшнее, коренное.

Та же „Moderne Galerie“ Tannhauser'a, сейчасъ же послѣ описанной мною въ послѣднемъ письмѣ выставки „Новаго художественнаго общества Мюнхена“ (преслѣдующаго международныя цѣли), устроила совсѣмъ литературную выставку двухъ швейцарцевъ (и не нѣмецкихъ, а французскаго и итальянскаго): Cuno Amiet и Giovanni Giacometti. А послѣ нихъ немедленно же—выставку „молодыхъ“ французскихъ художниковъ (почти исключительно пейзажистовъ): Manguin, Puy, Vlaming, Friesz, Girjend, Marquet и, наконецъ, нѣсколько небольшихъ вещей Matisse'a изъ одной здѣшней частной коллекціи. Среди произведеній этихъ художниковъ нѣтъ ни одной посредственной. Все интересно, красиво, серьезно. Многое чудесно по живописи (peinture). Но между ними только Matisse перешагнулъ черезъ случайность формъ природы или, лучше сказать, только онъ сумѣлъ мѣстами откинуть совершенно ненужное (негативный моментъ) въ этихъ формахъ, а иногда—поставить въ этомъ случаѣ, такъ сказать, свою форму (элементъ позитивный).

Всѣ другіе, сейчасъ здѣсь представленные художники, сохраняютъ (менѣе всего, пожалуй, Girjend) почти въ полной неприкосновенности то случайное отношеніе линий, то случайное отграниченіе формъ другъ отъ друга, какое нашли они въ природѣ. Странно видѣть, что все творческое стремленіе ихъ нашло исходъ

*) Есть даже и въ Мюнхенѣ (не говоря вообще о Германіи) богатые коллекціонеры, покупающіе только французовъ или даже только, напр., van Gogh'a.

только въ краскѣ. Почему? Почему видоизмѣняется, часто выкидывается или замѣняется другой только краска? Что мѣшаетъ подвергнуть тому же художественно-необходимому измѣненію линейную и плоскостную сторону природы? Почему создается стремленіе къ творчеству только въ области 'peinture' и почему неприкосновенна другая одинаково мощная, нужная, сторона живописи, которую мы довольно туманно называемъ 'рисункомъ'? При переходѣ отъ холста къ холсту, въ концѣ концовъ, создается впечатлѣніе по разному раскрашенной природы, такъ же, какъ по разному можно выкрасить домъ, стулъ, шкафъ. Эти раскрашенные предметы будутъ, въ зависимости отъ окраски (цвѣта, сочетанія тоновъ, орнаментики), дѣйствовать такъ или иначе на зрителя, но они все же останутся предметами, а не преображеніями 'чистого искусства', т.-е. искусства, поднятаго надъ вещественной формой и ставшаго въ извѣстномъ смыслѣ абстрактнымъ. Такъ думалось мнѣ, когда я смотрѣлъ на эти дѣйствительно красивыя, богатыя по живописи картины. Я не могъ уйти отъ вопроса: зачѣмъ надо 'красить' природу по разному? Если для того, чтобы вытянуть изъ нея живописное созданіе, живописный внутренній звукъ, то почему же достигается это 'созданіе' и этотъ 'звукъ' только изъ претворенія краски, и почему осторожно оставляется случайный, неживописный, рисунокъ, который какъ бы назло подрѣзаетъ крылья творческой фантазіи и силѣ?

Странно, что этотъ принципъ подчиненія и рисунка внутренней цѣли, который съ такой яркостью и опредѣленностью былъ воскрешенъ изъ мертвыхъ Сезанномъ, какъ бы снова надо найти, снова открыть, снова воскресить! Дѣйствительно, не будь на выставкѣ Matisse'a, могло бы показаться, что этотъ духъ опять куда-то отлетѣлъ. То, что изъ всѣхъ 'молодыхъ' здѣсь висящихъ французовъ лишь у одного живучъ этотъ духъ, можно объяснить только однимъ: не создалась еще въ самихъ

художникахъ повелительной необходимости созданія живописной композиціи, а стало быть, и нужнаго для нея языка.

Неизвѣстно, куда бы могла занести зрителя фантазія при осмотрѣ помянутыхъ французовъ, если бы Moderne Galerie не позаботилась отдать недавно весь огромный нижній залъ (свой народный отдѣлъ) двумъ берлинскимъ корифеямъ: Slevogt'у и Corinth'у. Ужъ тутъ фантазія никуда не занесетъ, а если и занесетъ, то въ области не художественныя, а хотя бы... анатомическія или даже гинекологическія. Въ послѣднія — легко можетъ завести даже и скромнаго зрителя, напр., прославленная 'Bathscha' Corinth'a. Толстая, мягкая лежитъ женщина на спинѣ. Разумѣется, раздвинувъ ноги. Разумѣется—голая. Для чего-то въ области ея пояса черныя доски, кажется мѣха, который, сбѣгая внизъ, скрывается между толстыхъ, мягкихъ ляшекъ. Въ правой рукѣ ея цвѣтокъ. Благородный холстъ!

Slevogt среди многихъ произведеній выставилъ здѣсь и портретъ А. П. Павловой. Говорятъ, она не похожа. Это бы еще не бѣда,—дѣло въ томъ, что не только портретъ петербургской prima-балерины, но и столь многое въ этомъ залѣ и на живописи не похоже. А это ужъ совѣшь грустно.

В. Кандинскій.

МУЗЫКА ВЪ МЮНХЕНѢ

Нынѣшній музыкальный сезонъ въ Мюнхенѣ далеко уступаетъ по интересу прошлогоднему (1908—1909), въ которомъ на сценѣ Hof-theater'a появились впервые 'Пеллеасъ и Мелизанда'—опера Дебюсси, и, нѣсколько мѣсяцевъ спустя, 'Электра'—Штрауса—на тему Г. фонъ-Гофмансталя.

'Пеллеасъ' и 'Электра'—альфа и омега новой музыки—вызвали обѣ много оживленныхъ толковъ, споровъ, обмѣновъ мнѣній, но къ по-

явленію ихъ отнеслись совершенно различно: ‚Электру‘ ждали съ громаднымъ нетерпѣніемъ, первое представленіе ея было большимъ музыкальнымъ событіемъ, такъ какъ она — произведеніе уже признаннаго въ Германіи генія, Штрауса; онъ — авторитетъ; противъ его музыки никто не споритъ, кромѣ развѣ фанатиковъ-Брамсіанцевъ. ‚Пелеасъ‘ — произведеніе иностраннаго композитора, не имѣющаго ничего общаго съ современной нѣмецкой музыкой, и потому число негодовавшихъ и возмущавшихся было очень велико; на генеральной репетиціи одинъ изъ самыхъ видныхъ представителей мюнхенскаго музыкальнаго міра ушелъ не дослушавъ оперы: ‚ist keine Musik‘ — были его слова. Первое представленіе прошло скромно, зато число представленій ‚Пелеасъ‘ выдержало большее, чѣмъ ‚Электра‘ (10 представленій, что для Мюнхена очень много); недоброжелатели приписывали этотъ неожиданный успѣхъ ‚Пелеаса‘ красивой постановкѣ, которая, кстати сказать, была дѣйствительно очень интересна; но врядъ ли только въ ней залогъ упѣха ‚Пелеаса‘.

Вернемся къ нынѣшнему сезону; онъ хотя и уступаетъ прошлогоднему, но все же обогатился нѣсколькими интересными новинками. Такъ, вначалѣ была поставлена опера ‚Sonnenwendglut‘ — молодого композитора Шиллингса Цимсена (не Макса Шиллингса, автора ‚Молоха‘, ‚Пѣсни вѣдьмы‘ и проч); опера явно не имѣла успѣха. Далѣе были поставлены для одного вечера очаровательная ‚Bastien und Bastienne‘ — Моцарта, ‚Djamileh‘ — Бизе, и ‚Susannens Geheimnis‘ — Вольфа-Феррари — невѣроятный ‚кичъ‘ *), имѣвшій громкій успѣхъ у толпы. Двѣ послѣднія оперы шли подъ управленіемъ Моттля и звучали, благодаря ему, чудесно. Вообще надо сказать, рѣдко кто, какъ Моттль, умѣетъ дать такой общій колоритъ исполняемому произведенію, найти и выдвинуть, не разбрасываясь на

*) Слово ‚kietch‘ — выраженіе, употребляемое нѣмецкими художниками для обозначенія произведенія, быющаго на эффектъ и рассчитаннаго на успѣхъ у большой публики.

мелочи, его основныя краски и, наконецъ, дать богатство и поэзію ритма, именно поэзію ритма, а не метронома.

Далѣе шла юбилейная постановка ‚Jessond‘y‘ — Шнора, ‚Butterfly‘ — Пуччини и на масляной недѣлѣ ‚Bettelstudent‘ и небольшой балетъ ‚Münchener Bildebogen‘ — Мейеръ-Гельдмунда, автора извѣстныхъ романсовъ.

О мюнхенскомъ балетѣ лучше и не говорить. Что касается итальянской ‚Butterfly‘, то, несмотря на Вагнеровскія традиціи и нѣкоторое презрѣніе къ Пуччини и его соотечественникамъ, — опера имѣла большой успѣхъ, отчасти благодаря отличному исполненію подъ управленіемъ Гуго Рёра.

Къ постановкѣ весной намѣчены ‚Maja‘ — Фогля, ‚Der arme Heinrich‘ — Пфизнера, ‚Versiegelt‘ — Лео Блеха и, наконецъ, ‚Miloserdie Tita‘ — Моцарта. Итакъ, не считая многочисленныхъ оперъ текущаго репертуара *), въ Мюнхенѣ за этотъ сезонъ будетъ поставлено 12 новыхъ оперъ. Возможно это по слѣдующимъ причинамъ: пѣвецъ, заключая контрактъ съ мюнхенскими Hoftheaterintendanz, обязуется извѣстное количество оперъ имѣть въ постоянномъ своемъ репертуарѣ; иными словами — обязуется приготовить для спектакля любую изъ нихъ въ сутки; репетиціи текущаго репертуара идутъ почти всегда подъ рояль, только въ исключительныхъ случаяхъ съ оркестромъ, и, благодаря отсутствію ненужныхъ репетицій, послѣдній всегда свѣжъ и внимателенъ на спектаклѣ, что даетъ возможность Моттлю и Рёру играть на немъ, какъ на роялѣ.

Обратимся теперь къ симфоническимъ концертамъ, которые сосредоточиваются, главнымъ образомъ, въ 2-хъ концертныхъ учрежденіяхъ: это ‚Akademie-Konzert‘y, подъ управленіемъ Моттля и концерты ‚Konzertverein‘a (бывшіе

*) Весь Вагнеръ, кромѣ ‚Парсифаля‘ и ‚Фей‘: 4 оперы Моцарта, классическія оперы старыхъ итальянцевъ и нѣмцевъ, современный репертуаръ, т. е. ‚Кармень‘, ‚Самсонъ‘, ‚Богема‘ и проч., и, наконецъ, ‚Feuersnot‘, ‚Salome‘ и ‚Electra‘ — Штрауса.

г. Кайма) подь управленіемъ вѣнскаго дирижера, Фердинанда Лёве—спеціалиста по Брукнеру и Брамсу. Нечего и говорить, что общій уровень исполненія стоитъ очень высоко—за это говорятъ имена; что же касается программы, то необходимо отмѣтить грустное явленіе: ни въ Академическихъ концертахъ, ни въ концертахъ Konzertverein'a не нашлось мѣста ни для одного русскаго произведенія *), за исключеніемъ концерта Рахманинова въ прекрасномъ исполненіи нашего соотечественника Леонида Крейцера. Изъ остальныхъ произведеній, исполненныхъ впервые въ Мюнхенѣ, назовемъ симфоніи (As) Эльгара, ‚Herroische Tondichtung‘—Доктора Зигеля (обѣ вещи не представляютъ собой новаго слова въ искусствѣ), скрипичный концертъ и ‚Elfentanz‘ молодого мюнхенскаго композитора Блейла, симфоніи Цильхера и Бееръ-Вальбруна и нѣсколько мелодрамъ Рейса для декламации съ оркестромъ. ‚Море‘ и ‚Весна‘—Дебюсси остались неисполненными въ этомъ году; ‚Heldenleben‘—Штрауса была исполнена впервые (!). Кстати, какъ сообщаетъ издательская фирма Фюрстнера въ Берлинѣ (издавшая послѣднія 2 музыкдрамы Штрауса), авторъ ‚Саломей‘ работаетъ теперь надъ ‚Spieloper‘— ‚Der Ochs von Lerchenau‘, съ текстомъ Г. фонъ-Гофманстала; произведеніе, будто бы, уже на половину закончено. Интересно, будетъ ли это новымъ шагомъ въ искусствѣ Штрауса. О предстоящемъ лѣтнемъ сезонѣ и нѣкоторыхъ интересныхъ концертахъ и спектакляхъ, бывшихъ зимой, сообщу въ слѣдующемъ письмѣ.

Пока же къ общей характеристикѣ музыкальной жизни въ Мюнхенѣ скажу, что жизнь бьетъ попрежнему ключемъ; въ концертахъ отведено широкое мѣсто нѣмецкой молодежи; исполненіе прекрасное; какъ отрицательное явленіе—пассивное отношеніе къ иностранной и, въ частности, къ русской музыкѣ. Виной этому

*) Въ прошломъ году только Моттль, въ память усопшаго Н. А. Римскаго-Корсакова, исполнилъ его ‚Шехеразату‘, увы, не оцѣненную мюнхенской публикой.

является все усиливающейся нѣмецкій шовинизмъ; какъ онъ отзовется на развитіи нѣмецкой музыки—покажетъ будущее.

О. Гартманъ.

ЭТЮДЫ О ФРАНЦУЗСКИХЪ КНИГАХЪ

Два писателя, имена которыхъ, въ настоящее время, главенствуютъ во французской литературѣ, выпустили одновременно два романа, охватывающихъ цѣликомъ всю социальную проблему современности. Названіе ‚романа‘, которымъ въ наши дни обозначаются обыкновенно столь хрупкія и недолговѣчныя произведенія, мало подходитъ къ этимъ двумъ книгамъ, гдѣ противопоставлены одна другой обѣ слагающихъ социальной дѣятельности, враждебныя и въ то же время по необходимости слитыя между собою. Я назвалъ бы эти книги— ‚Красный Валъ‘ и ‚Трестъ‘ *)—образцами романа-синтеза. Это единственный приѣмъ изображенія нашей сложной общественной жизни, который можетъ быть согласованъ съ новѣйшими тенденціями философскаго ума, безпокойнаго, стремящагося къ обобщеніямъ, а не къ тому дробленію, къ которому ведетъ анализъ. Синтезъ—требованіе вѣковой традиціи: обращаясь къ славнымъ именамъ нашей литературы, развѣ мы не въ правѣ сказать, что всѣ произведенія Раблэ—какъ бы одинъ огромный синтетическій романъ? То же можно сказать о творествѣ Бальзака и Зола...

Замысль ‚Краснаго Вала‘ выступаетъ изъ самаго хода драматическаго дѣйствія; авторомъ изученъ міръ рабочихъ, его синдикалистическая организація, его отношенія къ патронату и капиталистическому строю. Въ средѣ людей, живущихъ поденнымъ трудомъ, изъ непримиримой

*) J. H. Rosny aîné,—La Vague rouge. (Plon-Nourrit, édit. Paris). Paul Adam—Le Trust (A. Fayard, édit. Paris).

явленію ихъ отнеслись совершенно различно: ‚Электру‘ ждали съ громаднымъ нетерпѣніемъ, первое представленіе ея было большимъ музыкальнымъ событіемъ, такъ какъ она — произведеніе уже признаннаго въ Германіи генія, Штрауса; онъ — авторитетъ; противъ его музыки никто не спорить, кромѣ развѣ фанатиковъ-Брамсіанцевъ. ‚Пелеасъ‘ — произведеніе иностраннаго композитора, не имѣющаго ничего общаго съ современной нѣмецкой музыкой, и потому число негодовавшихъ и возмущавшихся было очень велико; на генеральной репетиціи одинъ изъ самыхъ видныхъ представителей мюнхенскаго музыкальнаго міра ушелъ не дослушавъ оперы: ‚s'ist keine Musik‘ — были его слова. Первое представленіе прошло скромно, зато число представленій ‚Пелеасъ‘ выдержало большее, чѣмъ ‚Электра‘ (10 представленій, что для Мюнхена очень много); недоброжелатели приписывали этотъ неожиданный успѣхъ ‚Пелеаса‘ красивой постановкѣ, которая, кстати сказать, была дѣйствительно очень интересна; но врядъ ли только въ ней залогъ упѣха ‚Пелеаса‘.

Вернемся къ нынѣшнему сезону; онъ хотя и уступаетъ прошлогоднему, но все же обогатился нѣсколькими интересными новинками. Такъ, вначалѣ была поставлена опера ‚Sonnenwendglut‘ — молодого композитора Шиллингса Цимсена (не Макса Шиллингса, автора ‚Молоха‘, ‚Пѣсни вѣдьмы‘ и проч); опера явно не имѣла успѣха. Далѣе были поставлены для одного вечера очаровательная ‚Bastien und Bastienne‘ — Моцарта, ‚Djamileh‘ — Бизе, и ‚Susannens Geheimnis‘ — Вольфа-Феррари — невѣроятный ‚кичъ‘ *), имѣвшій громкій успѣхъ у толпы. Двѣ послѣднія оперы шли подъ управленіемъ Моттля и звучали, благодаря ему, чудесно. Вообще надо сказать, рѣдко кто, какъ Моттль, умѣетъ дать такой общій колоритъ исполняемому произведенію, найти и выдвинуть, не разбрасываясь на

*) Слово ‚kietch‘ — выраженіе, употребляемое нѣмецкими художниками для обозначенія произведенія, быющаго на эффектъ и рассчитаннаго на успѣхъ у большой публики.

мелочи; его основныя краски и, наконецъ, дать богатство и поэзію ритма, именно поэзію ритма, а не метронома.

Далѣе шла юбилейная постановка ‚Jessond'ys‘ — Шпора, ‚Butterfly‘ — Пуччини и на масленой недѣлѣ ‚Bettelstudent‘ и небольшой балетъ ‚Münchener Bildebogen‘ — Мейеръ-Гельдмунда, автора извѣстныхъ романсовъ.

О мюнхенскомъ балетѣ лучше и не говорить. Что касается итальянской ‚Butterfly‘, то, несмотря на Вагнеровскія традиціи и нѣкоторое презрѣніе къ Пуччини и его соотечественникамъ, — опера имѣла большой успѣхъ, отчасти благодаря отличному исполненію подъ управленіемъ Гуго Рёра.

Къ постановкѣ весной намѣчены ‚Maja‘ — Фогля, ‚Der arme Heinrich‘ — Пфизнера, ‚Versiegelt‘ — Лео Блеха и, наконецъ, ‚Милосердіе Тита‘ — Моцарта. Итакъ, не считая многочисленныхъ оперъ текущаго репертуара *), въ Мюнхенѣ за этотъ сезонъ будетъ поставлено 12 новыхъ оперъ. Возможно это по слѣдующимъ причинамъ: пѣвецъ, заключая контрактъ съ мюнхенскими Hoftheaterintendanz, обязуется извѣстное количество оперъ имѣть въ постоянномъ своемъ репертуарѣ, иными словами — обязуется приготовить для спектакля любую изъ нихъ въ сутки; репетиціи текущаго репертуара идутъ почти всегда подъ рояль, только въ исключительныхъ случаяхъ съ оркестромъ, и, благодаря отсутствію ненужныхъ репетицій, послѣдній всегда свѣжъ и внимателенъ на спектаклѣ, что даетъ возможность Моттлю и Рёру играть на немъ, какъ на роялѣ.

Обратимся теперь къ симфоническимъ концертамъ, которые сосредоточиваются, главнымъ образомъ, въ 2-хъ концертныхъ учрежденіяхъ: это ‚Akademie Konzert‘ы, подъ управленіемъ Моттля и концерты ‚Konzertverein‘а (бывшіе

*) Весь Вагнеръ, кромѣ ‚Парсифаля‘ и ‚Фей‘: 4 оперы Моцарта, классическія оперы старыхъ итальянцевъ и нѣмцевъ, современный репертуаръ, т.-е. ‚Кармень‘, ‚Самсонъ‘, ‚Богема‘ и проч., и, наконецъ, ‚Feuersnot‘, ‚Salome‘ и ‚Electra‘ — Штрауса.

г. Кайма) подь управленіемъ вѣнскаго дирижера, Фердинанда Лёве—спеціалиста по Брукнеру и Брамсу. Нечего и говорить, что общій уровень исполненія стоитъ очень высоко—за это говорятъ имена; что же касается программы, то необходимо отмѣтить грустное явленіе: ни въ Академическихъ концертахъ, ни въ концертахъ Konzertverein'a не нашлось мѣста ни для одного русскаго произведенія *), за исключеніемъ концерта Рахманинова въ прекрасномъ исполненіи нашего соотечественника Леонида Крейцера. Изъ остальныхъ произведеній, исполненныхъ впервые въ Мюнхенѣ, назовемъ симфоніи (As) Эльгара, ‚Herroische Tondichtung‘—Доктора Зигеля (объ вещи не представляютъ собой новаго слова въ искусствѣ), скрипичный концертъ и ‚Elfentanz‘ молодого мюнхенскаго композитора Блейла, симфоніи Цильхера и Бееръ-Вальбруна и нѣсколько мелодрамъ Рейса для декламации съ оркестромъ. ‚Море‘ и ‚Весна‘—Дебюсси остались неисполненными въ этомъ году; ‚Heldenleben‘—Штрауса была исполнена впервые (!). Кстати, какъ сообщаетъ издательская фирма Фюрстнера въ Берлинѣ (издавшая послѣднія 2 музыкдрамы Штрауса), авторъ ‚Саломей‘ работаетъ теперь надъ ‚Spieloper‘— ‚Der Ochs von Lerchenau‘, съ текстомъ Г. фонъ-Гофмансталя; произведеніе, будто бы, уже наполовину закончено. Интересно, будетъ ли это новымъ шагомъ въ искусствѣ Штрауса. О предстоящемъ лѣтнемъ сезонѣ и нѣкоторыхъ интересныхъ концертахъ и спектакляхъ, бывшихъ зимой, сообщу въ слѣдующемъ письмѣ.

Пока же къ общей характеристикѣ музыкальной жизни въ Мюнхенѣ скажу, что жизнь бьетъ попрежнему ключемъ; въ концертахъ отведено широкое мѣсто нѣмецкой молодежи; исполненіе прекрасное; какъ отрицательное явленіе—пассивное отношеніе къ иностранной и, въ частности, къ русской музыкѣ. Виной этому

является все усиливающаяся нѣмецкій шовинизмъ; какъ онъ отзовется на развитіи нѣмецкой музыки—покажетъ будущее.

О. Гартманъ.

ЭТЮДЫ О ФРАНЦУЗСКИХЪ КНИГАХЪ

Два писателя, имена которыхъ, въ настоящее время, главенствуютъ во французской литературѣ, выпустили одновременно два романа, охватывающихъ цѣликомъ всю социальную проблему современности. Названіе ‚романа‘, которымъ въ наши дни обозначаются обыкновенно столь хрупкія и недолговѣчныя произведенія, мало подходитъ къ этимъ двумъ книгамъ, гдѣ противопоставлены одна другой обь слагающихъ социальной дѣятельности, враждебныя и въ то же время по необходимости слитыя между собою. Я назвалъ бы эти книги— ‚Красный Валъ‘ и ‚Трестъ‘ *)—образцами романа-синтеза. Это единственный приѣмъ изображенія нашей сложной общественной жизни, который можетъ быть согласованъ съ новѣйшими тенденціями философскаго ума, безпокойнаго, стремящагося къ обобщеніямъ, а не къ тому дробленію, къ которому ведетъ анализъ. Синтезъ—требованіе вѣковой традиціи: обращаясь къ славнымъ именамъ нашей литературы, развѣ мы не въ правѣ сказать, что всѣ произведенія Раблэ—какъ бы одинъ огромный синтетическій романъ? То же можно сказать о творчествѣ Бальзака и Зола...

Замысль ‚Краснаго Вала‘ выступаетъ изъ самаго хода драматическаго дѣйствія; авторомъ изученъ мѣръ рабочихъ, его синдикалистическая организація, его отношенія къ патронату и капиталистическому строю. Въ средѣ людей, живущихъ поденнымъ трудомъ, изъ непримиримой

*) Въ прошломъ году только Моттль, въ память усопшаго Н. А. Римскаго-Корсакова, исполнилъ его ‚Шехеразату‘, увы, не оцѣненную мюнхенской публикой.

*) J. H. Rosny aîné,—La Vague rouge. (Plon-Nourrit, édit. Paris). Paul Adam—Le Trust (A. Fayard, édit. Paris).

вражды между двумя взглядами на улучшение жизни' возникает драма, действующія лица которой—собрательныя коллективныя души. Оба начала действуют здѣсь одновременно, взаимно противопологаясь и другъ друга исключая: одно требуетъ быстрого и насильственного отобранія имущества у владѣющихъ; другое—велитъ выждать, приспособляться, ради медленныхъ, постепенныхъ улучшеній.

Авторъ-соціологъ съ рѣдкимъ искусствомъ иллюстрируетъ идею романа живыми и яркими 'человѣческими документами', выводя на сцену и представителей 'красныхъ' синдикатовъ, которые стоятъ за насильственный раздѣлъ капиталовъ и орудій производства, и противниковъ ихъ, представителей синдикатовъ 'желтыхъ', которые мечтаютъ о постепенномъ расширеніи экономическихъ правъ рабочаго по соглашенію между хозяиномъ и наемникомъ. Въмѣстѣ съ тѣмъ 'желтые' медленно готовятъ организацию мелкой частной собственности, которая сдѣлаетъ невозможнымъ чрезмѣрное накопленіе богатствъ въ однихъ рукахъ. Признавая собственность, они почтительно относятся къ защитницѣ ея—арміи, между тѣмъ какъ 'красные'—интернаціоналисты и проповѣдуютъ антимилитаризмъ...

Поденное человѣчество, въ изображеніи этой книги, представляется намъ какъ бы хаотическимъ организмомъ, полнымъ смутныхъ инстинктовъ и подсознательныхъ стремленій,—организмомъ съ грубой или вырождающеюся мускулатурой, на которую действуетъ только краснорѣчіе общихъ мѣсть, съ приправой патетическаго жеста.

Рисунокъ у Рони четкій и сильный; онъ поражаетъ интуиціей и психологической опытностью... Всю разношерстную рабочую массу онъ разлагаетъ на рѣзко очерченныя индивидуальности, чрезвычайно характерныя, — отъ звѣря, неотразимо покоряемаго взглядомъ оратора и умѣющаго только сжимать кулаки въ слѣпомъ порывѣ гнѣва, до юноши, опьяненнаго экстатической грезой, одержимаго бредомъ

галлюцината, идущаго убивать милитариста съ увѣренностью и спокойствіемъ лунатика... Кстати, какія прекрасныя страницы—описание этого убійства! Обнажая передъ нами, одно за другимъ, переживанія героя, авторъ показываетъ зарожденіе 'навязчивой идеи' и развитіе ея, мѣсяць за мѣсяцемъ, день за днемъ, минута за минутой—до момента преступленія, когда весь организмъ чувствуетъ какъ бы облегченіе, освободившись отъ болѣзненнаго бреда.

Надъ этой толпой людей, чувствительныхъ и воспріимчивыхъ къ ораторскому слову, главенствуютъ мысли и поступки трехъ человѣкъ, у которыхъ главная и общая имъ всѣмъ черта—искренность. Первый—революціонный вожакъ 'красныхъ' синдикатовъ, здоровая, дѣятельная натура, мечтательность которой разрослась въ гуманизмъ, несмотря ни на что, сентиментальный, хотя онъ какъ будто и заботится прежде всего о разныхъ тактическихъ уловкахъ.—Представитель и пропагандистъ 'желтыхъ' синдикатовъ, наоборотъ.—строгаго логичный, почти образованный человѣкъ, которому честь запрещаетъ воздействовать на другихъ иначе, какъ доводами разума.

Рядомъ съ нимъ—великолѣпная фигура его сестры, Христины: воплощеніе чистѣйшаго чувства и идейнаго энтузіазма. Она добросовѣстно окончила образованіе, но все-таки вернулась къ трудящимся, сдѣлалась брошюровщицей и увлечена мыслью, что, рано или поздно, рабочіе добьются индивидуальной собственности и новаго патроната, основаннаго на соглашеніи предпринимателя съ поденщикомъ.

Рони перенесъ весь этотъ антагонизмъ 'желтыхъ' и 'красныхъ' въ плоскость мучительной любви революціонера къ Христинѣ. Любовь ихъ безнадежна: онъ, быть можетъ, и готовъ пойти на уступки—прекратить активную пропаганду; но Христина не можетъ ни перейти на сторону революціонера и признать правильными его убѣжденіе, ни допустить, чтобы онъ, ради нея, измѣнилъ имъ... Развязка—смерть.

Когда однажды вечеромъ озвѣрѣлые ‚красные‘ нападаютъ на ‚желтыхъ‘, не останавливаясь передъ дикимъ насиліемъ, и солдаты уже готовы дать залпъ, революціонеръ бросается къ Христинѣ, покрываетъ ее своимъ тѣломъ и умираетъ вмѣсто нея...

Говорятъ, будто книга Рони направлена противъ синдикализма. Но это слишкомъ крупное произведеніе, слишкомъ общаго характера, чтобы въ немъ такъ ясно сказалось личное ‚я‘ автора; романъ имѣетъ безотносительную цѣнность; повторяю, это книга синтеза. И потому именно, что это—‚большая‘ по замыслу книга, она нѣсколько тяжела и хаотична. Въ то же время, проніей и безконечной жалостью вѣетъ отъ нея и мучительной досадой на то, что исканіе ‚лучшаго‘, ‚большаго счастья‘ зарождается въ инстинктѣ и дѣйствуетъ черезъ инстинктъ, черезъ слѣпую ненависть бѣдныхъ къ имущимъ.

‚Трестъ‘ Поля Адана изображаетъ чудодѣйственную и сознательную дѣятельность Капитала на службѣ у предприимчивыхъ промышленниковъ.

Дѣйствіе происходитъ на островѣ Кубѣ. Авторъ показываетъ намъ, какъ эксплуатируются, на американскій ладъ, страны, еще неиспользованныя промышленностью, грубымъ и незнающимъ пощадъ умомъ одного изъ тѣхъ ‚королей‘ промышленности, которые рождаются только въ Соединенныхъ Штатахъ,— основателя трестовъ, стремящагося къ господству надъ силами природы всего міра...

Сначала мы видимъ двухъ французовъ-инженеровъ; эти два представителя старой, боязливой и сентиментальной Европы постепенно усваиваютъ себѣ американскіе приемы. Одинъ, хотя и не шепетильный, все же сохранилъ въ себѣ нѣкоторую дозу этой ‚европейской‘ сентиментальности, но второй—уже стыдится ея, какъ чего-то позорнаго... Куба, во имя осуществленія мечты этихъ людей, стала центромъ гигантскихъ работъ, сложныхъ и запутанныхъ предпріятій, связанныхъ съ самыми грозными случайностями.

Огромныя озера эксплуатируются, какъ источники электрической энергіи; весь островъ изрѣзанъ желѣзными дорогами; учреждаются мореходныя компаніи; на мѣстѣ прежнихъ плантацій возникаютъ города. Капиталы, выросшіе изъ почвы острова, представлены акціями Общества, совмѣщающаго въ себѣ всѣ эти колоссальныя дѣла.

И вотъ, появляется грозная сила—синдикатчикъ, ‚трестеръ‘, отъ воли котораго зависитъ продлить существованіе начатыхъ предпріятій или же свести ихъ на нѣтъ. Состоялось соглашеніе: оба инженера входятъ въ синдикатъ и отнынѣ будутъ работать для него, расширяя и усиливая его гнетущую власть—‚благодѣтельную для человѣчества‘, какъ увѣряютъ миллиардеры, сверхъ-человѣки...

Дѣятельность треста понемногу принимаетъ международный и нѣсколько фантастическій характеръ: во Франціи воды утилизируются, какъ источники электрической энергіи, строятся безчисленныя фабрики и заводы; въ Азіатской Россіи пролагаются новые желѣзные пути между Европой и Китаемъ; захваченъ древній Нилъ, приподнятъ искусственно на большую высоту и низвергнутъ въ Сахару гигантскимъ водопадомъ, и въ пустынѣ, куда стекаются толпы туземцевъ, закипаетъ жизнь и торговля. Руководительство всѣмъ этимъ сосредоточено въ Чикаго, въ рукахъ трестера и его сына.

Сынъ этотъ—умъ чисто математическій и въ то же время великолѣпное животное, сильное и разумное, свирѣпое и изящное, побѣдитель во всѣхъ видахъ спорта. Вокругъ него увидаются дочери миллиардеровъ, интригуютъ, навязываютъ ему свое приданое и самихъ себя съ назойливостью куртизанокъ. Никакихъ чувствъ, рождающихся въ сердцахъ. Одно животное преклоненіе передъ могуществомъ захвата: быть избранной имъ, воплощеніемъ Силы...

Синтетическій лиризмъ этой книги Поля Адана дѣйствуетъ, какъ внушеніе; ея герои излучаютъ изъ себя какую-то особенную нервно-напряженную атмосферу.

Каковъ же выводъ изъ ея жестокаго аморализма? На послѣднихъ страницахъ описывается, какъ рабочіе американскаго треста откопали гробницу Тутмосиса, фараона древней династїи.—Героглифическая надпись на его гробницѣ повѣствуетъ, что и онъ на этомъ же мѣстѣ затѣялъ и выполнилъ гигантскія сооруженія, прорылъ каналъ, для отвода Нила въ сторону...—четыре тысячи пятьсотъ лѣтъ назадъ.—Гдѣ же теперѣ эти сооруженія? и древній фараонъ?—Этотъ Тутмосисъ и мы,—пробормоталъ Герикуръ,—лишь два мимолетныхъ проявленія единой смутной надежды. Здѣсь, въ этомъ мїрѣ Истины, всѣ на одно лицо'...—Лицо, усмѣхающееся надъ всѣми минутными слабостями, надъ всѣми неустойчивыми силами, надъ всѣми отслужившими свой срокъ богами, надъ всѣми будущими солнцами, надъ всѣмъ, что, повидимому, бесполезно'...

Итакъ, съ одной стороны—умъ инстинктивный, подсознательный, добивающійся благоденствія и счастья, главнымъ образомъ утробнаго,—въ 'Красномъ валѣ'; съ другой стороны—умъ, стремящійся захватить въ кругъ своей дѣятельности весь мїръ, умъ дѣятельный изъ гордости, изъ безумнаго упоенія наживой и въ то же время сомнѣвающейся въ смыслѣ и цѣляхъ ея, самъ приходящій къ выводу о ничтожествѣ всѣхъ своихъ колоссальныхъ затѣй—въ 'Трестѣ'. Въ обоихъ случаяхъ, на первомъ планѣ—жестокость, авантюризмъ, ловля удачи, игра... Вотъ два мїра, съ такимъ мастерствомъ и мощью провидѣнія изображенные Рони и Поль Аданомъ, два мїра, стремящіеся подчинить или уничтожить другъ друга, два мїра, которые неизбежно должны столкнуться для того, чтобы—кто бы ни остался побѣдителемъ—въ результатѣ мїръ былъ порабощенъ.

Другія книги.—Въ романѣ Андрэ Жида: 'Тѣсныя врата' *) мы возвращаемся къ индивидуальной психологїи—даже больше, къ одному

*) *André Gide.*—'La porte étroite' (Mercure de France, Paris).

изъ исключительныхъ конфликтовъ совѣсти—*cas de conscience*,—которые такъ любятъ анализировать этотъ тонко-чувствующій писатель и поэтъ съ мятежной душой,—душою спиритуалиста, пылкаго, но уязвленнаго сомнѣніемъ: отсюда умиленная грусть, которая, быть можетъ, и хотѣла бы быть скептической, но вмѣсто того жжетъ свое сомнѣніе на огнѣ пламеннаго служенія новымъ богамъ...

Въ 'Тѣсныхъ вратахъ', со всѣмъ волшебствомъ оттѣнковъ своего стиля, не блестящаго звучностью, но полнаго разнообразійшихъ внутреннихъ вибрацій (впрочемъ, первая часть книги написана почти вяло), Андрэ Жидъ дошелъ до высшаго предѣла своихъ идеалистическихъ стремленій и до предѣла рвенія въ томъ особомъ 'безплодномъ мистицизмѣ', которымъ проникнуты всѣ его произведенія. Странная, жестокая и пропитанная сладострастіемъ драма совѣсти, которую онъ анализируетъ здѣсь съ такимъ увлеченіемъ, вытекаетъ непосредственно изъ евангельскаго предписанія—'Входите тѣсными вратами'...—требующаго жертвы, умерщвленія плоти и духа.

И вотъ Алиса, героиня романа, въ чаяніи небесныхъ радостей борется со своей земной любовью—борется мучительно, потому что она любитъ—силится оттолкнуть отъ себя любимаго человѣка, всячески уничтожая себя въ его глазахъ, и въ то же время рветъ на части собственную душу и терзаетъ тѣло, такъ какъ тѣло ея молодо, здорово и хочетъ наслажденій. Эта мука въ конецъ надрываетъ ея силы, и она умираетъ...

Нельзя представить себѣ ничего острѣй, мучительнѣй и въ то же время чувственнѣе, чѣмъ ея дневникъ, въ которомъ она лихорадочно записываетъ свои мысли, къ которому она прижимается губами, ждущими поцѣлуевъ, ища въ немъ силы обращенія къ Богу со своими любовными мольбами—съ молитвами, установленными католической церковью, подчасъ такими жгучими...

И надо сказать, что въ этомъ конфликтѣ со-

вѣсти, безспорно исключительномъ и въ наше время даже невозможномъ, утонченное искусство автора и разоблачаетъ передъ нами, и заслоняетъ отъ насъ какой-то смутный налетъ садизма, сводящаго все къ бурному рыданію неуголенной чистоты: именно эта неуголенность и ненасытная жажда удовлетворенія чувствуются въ самобичеваніи монаховъ всѣхъ религій, свирѣпо ополчающихся противъ непокорной плоти... И если вспомнить, что Андре Жидъ—протестантъ и что во всѣхъ его произведеніяхъ чувствуется этотъ сектантскій духъ, страстный и въ то же время холодный, нельзя не сказать, что есть какая-то утонченная извращенность и въ ‚Тѣсныхъ Вратахъ‘, въ этой Алисъ, которая сжигаетъ свою плоть на огнѣ экстатической жертвы...

— Ванъ-Беверъ выпустилъ второй томъ своего полезнаго и интереснаго антологическаго труда: ‚Пѣвцы земли‘ (Poètes du Terroir*)). Книга эта, несомнѣнно, будетъ имѣть такой же успѣхъ, какъ и первый томъ. По окончаніи этого труда необходимо будетъ подробнѣе остановиться на этихъ любопытныхъ изысканіяхъ, раскрывающихъ передъ нами богатства нашихъ провинцій, начиная со старыхъ французскихъ пѣсенъ, которыя—увы!—все больше забываются.

Ванъ Беверъ изслѣдуетъ, главнымъ образомъ, литературы XV и XVI вѣковъ—по областямъ, рисуя намъ яркую, характерную и живописную картину широкаго расцвѣта поэзіи въ разныхъ мѣстностяхъ Франціи, вездѣ—сообразно вліяніямъ климата и расы,—поэзіи особенной, ‚отдающей запахомъ земли‘.—Къ книгѣ приложена карта, на которой Франція разграничена по старинному, по областямъ, и каждая область съ ея особымъ духомъ представлена намъ въ хорошо документированномъ историческомъ и географическомъ очеркѣ. Это—превосходная подготовка къ тому, чтобы лучше вникнуть и

*) A. Van Bever. — Les Poètes du Terroir, du XV siècle à nos jours. Textes choisis et notices bibliographiques (Delagrave, édit. Paris).

прочувствовать духъ каждой изъ тѣхъ группъ произведеній народной и иной поэзіи, которую воспѣваетъ терпѣливый и ученый трудъ Ванъ Бевера.

René Ghil.

ФРАНЦУЗСКАЯ ХРОНИКА

— На этотъ разъ мы побѣдили! Съ появленіемъ ‚Безумной дѣвы‘ Анри Батайля блестящій театральнй и парижскій успѣхъ въ нашихъ рукахъ...

— Да, слово ‚шедѣврѣ‘ было произнесено. Я это отмѣчаю.

— Вы отмѣчаете... только?

— Шш! Когда-то Батайль былъ поэтомъ; онъ этого еще не забылъ и торопится напомнить намъ... но его восхваляютъ каждый вечеръ въ теченіе двухъ недѣль вовсе не потому...

— А можетъ быть это дѣлается для того, чтобы досадить автору ‚Шантеклэра‘?

— Отчасти... а главнымъ образомъ, потому что онъ мастеръ своего дѣла. Это чувствуется въ его ‚Безумной дѣвѣ‘, какъ это чувствуется въ пьесахъ Дюма-сына, а также и Бернштейна.

— Неужели же вы находите, что невозможно написать въ одно и то же время шедѣврѣ и произведеніе, которое служитъ доказательствомъ ловкости автора?

— Нѣтъ не нахожу, но отмѣчаю. Интересъ, который возбуждаетъ ловкій авторъ, несомнѣстимъ съ тѣмъ восторгомъ, который вызываетъ геніальный человѣкъ. Вообще пьеса,—я не говорю ‚хорошо написанная‘, но искусно сколоченная,—слишкомъ притягиваетъ мое вниманіе на ‚движенія‘ дѣйствующихъ лицъ, на малѣйшіе ‚инциденты матеріальнаго свойства‘, чтобы позволить мнѣ отдаться чувствамъ, чисто умственнымъ или сентиментальнымъ.

— Я васъ понимаю. Вы осуждаете ‚фокусъ‘— ‚неожиданные эффекты‘... ‚театральныя выдумки‘. Правда, все это я нахожу въ ‚Безумной дѣвѣ‘...

— И будьте увѣрены, что больше всего аплодируютъ при каждомъ нервномъ напряженіи, вызываемомъ этими эффектами... Правда, аплодируютъ также инымъ прекраснымъ мыслямъ—волнующимъ воплямъ страсти, душевнымъ движеніямъ, часто очень глубокимъ, языку... Наконецъ, какъ вы говорили, мстятъ Ростану... Буржуазія, не пользующаяся никакимъ успѣхомъ со времени Жоржа Онэ, никогда не проститъ ему то восхищеніе, какое онъ сумѣлъ нѣкогда вызвать... Іоакимъ Гаскэ въ журналѣ ‚Молнія‘ подъ заглавіемъ, сильно напоминающимъ третью республику,— ‚Крахъ Ростана‘—въ нѣсколькихъ статьяхъ по косточкамъ разбираетъ несчастнаго автора ‚Шантеклеръ‘, проявляя при этомъ весьма знаменательную суровость. Пѣтухъ (г. Гитри) одной фразой резюмируетъ положеніе: ‚Мы изображаемъ,—сказалъ онъ,—животныхъ, одержимыхъ... болѣзнию наряда (de la veste)... *).

— И васъ это радуетъ?

— Да... Но не въ томъ смыслѣ, въ какомъ вы могли бы думать... потому что я скорѣе жалѣю Ростана. Онъ не провинился: въ ‚Шантеклерѣ‘—тѣ же... особенности, какія мы находимъ въ ‚Орленкѣ‘ и въ ‚Сирано‘, и онѣ не далѣе, какъ вчера, возбуждали восторгъ... Если я и радуюсь, то только при мысли о той кучкѣ людей (главнымъ образомъ, критиковъ), которымъ грозитъ пораженіе того, кого они ставили на одну высоту съ Гюго...

— Увы! грозитъ ли имъ это? Они умываютъ себѣ руки... какъ Пилать. Они говорятъ, что ихъ любимый авторъ далъ промахъ... но что онъ способенъ проявить себя съ тѣмъ большимъ блескомъ! Нѣтъ никакой надежды на то, что пустая болтовня въ ‚Шантеклерѣ‘ заставитъ ихъ отказаться отъ первоначальнаго мнѣнія. Ростанъ останется авторомъ ‚Сирано‘, а ‚Сирано‘ останется шедевромъ... до самой смерти тѣхъ, которые его прославили,—ну, а они долговѣчны!

— Какъ сенаторъ Беранже...

— Да, цѣломудріе сохраняетъ...

— Оно также и разрушаетъ. Страшно подумать, сколько вреда причинило писателямъ и художникамъ цѣломудріе сенатора Беранже, проявляемое имъ подъ предлогомъ борьбы съ порнографіей! Недостаетъ еще только того, чтобы онъ ходатайствовалъ у парламента о введеніи новаго закона, который позволилъ бы ему таскать провинившихся въ судъ, не испрашивая на это ‚любезнаго разрѣшенія полиціи и судей‘. Ему мало доносить на нихъ. Онъ находитъ, что—несмотря на давленіе, которое онъ въ извѣстныхъ случаяхъ умѣетъ оказывать на министерство,—виновники слишкомъ часто ускользаютъ! Онъ обѣщаетъ добратся до частныхъ коллекцій... Реми де-Гурмонъ очень остроумно насмѣхается въ ‚Mercure de France‘ въ своихъ ‚Эпиграмахъ‘ надъ этимъ намѣреніемъ. Очевидно, онъ вѣритъ, что господину Беранже не уступятъ? Но я хорошо знаю этого пуританина... онъ настойчивъ.

— Хотѣлось бы мнѣ знать, гдѣ онъ находитъ распущенность или хотя бы даже чувственный элементъ въ великомъ искусствѣ нашихъ дней?.. Человѣческая фигура такъ рѣдко появляется въ произведеніяхъ нашихъ молодыхъ мастеровъ! Если нѣкоторые изъ нихъ еще пишутъ ‚голыхъ‘, то эти ‚голые‘ настолько ‚упрощены‘ и ‚изуродованы‘, что для любопытства профановъ ничего не остается...

— Я знаю... они ‚приносятъ жертву‘... Я обожаю это слово, стоящее въ авангардѣ живописи. Оно въ данномъ случаѣ является двусмысленностью... напоминаетъ наивно-жестокіе обряды первыхъ религій. Быть геніальнымъ—это въ нынѣшнее время значитъ ‚жертвовать‘,—какъ можно больше жертвовать подробностями и сохранять только ‚существенное‘ (вотъ еще одно священное слово). Приносить жертву существовавшему. Не правда ли, это выраженіе—блестящая находка для искусства съ претензіями на литературу и даже на метафизику? И

*) Намекъ на извѣстную басню Лафонтэна: ‚Les animaux malades de la peste‘.

какъ понятно, что поклонники Матисса приѣзжаютъ изъ Скандинавіи и Германіи!

— Кажется, ему послали даже съ той стороны Рейна золотой вѣнокъ по случаю выставки его произведеній на улицѣ Ришпансъ?

— Да. Въ странѣ ‚сущности вещей‘ наши художники пользуются большою извѣстностью. Но что сказали бы о нихъ Рубенсъ и пылкій Делакруа, произведенія которыхъ прекрасный рисовальщикъ Морисъ Робень изучаетъ съ такимъ пониманіемъ! *). Что существенно и что не существенно въ томъ, что создаетъ природа? Принимать человѣческую фигуру за алгебраическую формулу! Найти ‚X! О, наши алхимики производятъ опыты съ красотой, словно искатели философскаго камня, которые дѣлали то же самое съ металлами, стараясь превратить ихъ въ золото...

— Знаете, поговоримъ лучше о Жюльѣ Леметрѣ и его лекціяхъ о Фенелонѣ. Удивительно, какимъ тончайшимъ умомъ и какой изворотливостью надо обладать, чтобы открыть въ ‚Телемакѣ‘ политическую утопію... Вы въ этомъ сомнѣвались?

— По крайней мѣрѣ, такъ меня учили, когда я былъ еще въ школѣ; съ тѣхъ поръ я не провѣрялъ... Но вотъ Жанъ Ришпанъ только что открылъ въ своихъ лекціяхъ, что Леконтъ де-Лиль былъ пессимистомъ, а Теодоръ Банвиль—оптимистомъ... Увѣряютъ, что авторъ ‚Богохульствъ‘ прекрасный лекторъ...

— Да. Я слышалъ отъ профессионаловъ, что только тѣ лекторы имѣютъ успѣхъ, которые говорятъ о томъ, что они хорошо знаютъ. Въ настоящее время у насъ есть много лекторовъ, пользующихся большимъ успѣхомъ. Сходите какъ-нибудь въ университетъ журнала ‚Les Annales‘. Вотъ, гдѣ можно пріятно провести часъ между пятью и шестью, когда у герцогини де-Роганъ нѣтъ ‚поэтическаго чая‘.

— Поэтическій чай—это восхитительное выраженіе... оно будетъ имѣть успѣхъ.

*) Eugène Delacroix (portraits d'hier)
H. Fabre. 20 rue du Louvre.

— Литература и искусство стали во Франціи съ нѣкоторыхъ поръ очень свѣтскими и общественными. Писатели выѣзжаютъ, видятся другъ съ другомъ (а это избавляетъ ихъ отъ необходимости читать другъ друга), собираются, пируютъ. Они берегутъ себя... устраиваютъ такъ, что волки сыты и овцы цѣлы... Нѣтъ ни одного маленькаго обозрѣнія, ни одного маленькаго писателя, у котораго не было бы своего ‚дня‘. Комитетъ редакціи элегантно ‚Шехеразады‘, среди котораго блистаютъ баронъ Ротшильдъ и Морисъ Ростанъ, ужинаетъ каждый понедѣльникъ у какой-нибудь прелестной актрисы. ‚Стихи и проза‘ (журналъ ‚Vers et prose‘) имѣетъ свой кофе: это корзина сирени, въ которой по вторникамъ можно видѣть, между прочимъ, П. Фора и—еще недавно—Мореаса. У ‚Фаланги‘ есть свои среды... и т. д. Есть замѣчательныя группировки: ‚Шерсть и перья‘, ‚Академія десяти‘, ‚Тринадцать‘, ‚Академія сорока‘, ‚Сорокъ пять‘...

— Вы упомянули Поля Фора. Онъ издаетъ въ настоящее время десятую серію своихъ гармоническихъ ‚Французскихъ балладъ‘ *). Этотъ прозаикъ-поэтъ...

— Его пейзажи изъ Иль-де-Франса напоминаютъ Теодора Руссо—это поэма въ прозѣ. Мнѣ кажется, что вообще проза все болѣе и болѣе замѣняется стихами.

— Не вѣрьте! Эти невѣрныя произведенія могли васъ обмануть: необходимость всегда заставить принести въ жертву размѣръ стиха, ради выраженія извѣстныхъ мыслей или чувствъ. Впрочемъ, отъ времени до времени еще и теперь пишутъ стихами... Указываю вамъ на книгу Анри Делиля; (изд. Беффруа) подъ заглавіемъ ‚Просторъ‘ (Au Large **), которая обладаетъ извѣстными достоинствами. Кромѣ того, въ январскомъ номерѣ ‚Беффруа‘ есть прекрасная поэма Филеаса Лебегъ, въ которой александрійскій стихъ взвивается высоко, уносится въ небо и описываетъ круги, словно праща Да-

*) Изданіе ‚Vers et Prose‘.

**) 33 avenue des Gobelins. Paris.

вида, изъ которой вотъ-вотъ полетитъ камень въ лобъ исполинскаго Голиафа будущаго!..

— Однако, вы лирикъ!

— Ужь не упрекаете ли вы меня въ этомъ? Въ такомъ случаѣ я указалъ бы вамъ на пагубное лепетаніе послѣдователей Лафорга, которые торжествуютъ на чтеніяхъ въ ‚Осеннемъ салонѣ‘ и въ салонѣ ‚Независимыхъ‘.

— Ахъ, Боже мой! Вѣдь эти салоны дѣйствительно открылись еще въ мартѣ. Вы тамъ были?

— Буду непременно. У меня есть друзья, которыхъ я вижу только тамъ разъ въ годъ. Кромѣ того, не даромъ открытіе салона ‚Независимыхъ‘ совпадаетъ съ первой улыбкой весны...

— А весна полна снисхожденія...

— Нашъ бѣдный Марни не увидитъ больше весны...

— М-те Рашильдъ посвятила ему трогательную статью въ ‚Paris-Journal‘... очень умную страницу. Въ этой статьѣ она пользуется тѣмъ, что автору ‚Пьера Тиссерана‘ приписывали доктрины феминизма, и совѣтуетъ своимъ сестрамъ по перу ‚бѣжать отъ соблазновъ славной миссін‘.

— Напрасный совѣтъ. Я читалъ статью м-те Рашильдъ. Феминистка вовсе не то ‚безполое существо‘, о которомъ она говоритъ. А кромѣ того, неужели это правда, что существуетъ столько безполыхъ существъ? Нѣтъ, женщина всегда остается женщиной... съ тою, впрочемъ, разницею, что однѣ проявляютъ свою антипатію къ мужчинамъ въ большей степени, а другія въ меньшей... Прочтите еще разъ старую ‚Histoire du petit Jehan de Saintre‘ въ очень точной и вмѣстѣ съ тѣмъ очень литературной передѣлкѣ, которая только что вышла изъ-подъ пера Луи Огмара на современномъ французскомъ языкѣ *). Вы увидите, что въ XV-мъ вѣкѣ возможно было оставаться женщиной и въ то же время быть феминисткой. Феминизмъ—это не болѣе, какъ одно изъ проявленій—наименѣе пріятное, въ этомъ я вамъ уступаю—сложнаго чувства враждебности женщины къ мужчинамъ.

*) Изд. Sausot—7 rue de l’Eperon.

Педантичная наставница, нѣжная покровительница и въ то же время развратная дама изъ Belles-Cousines пользуется авторитетомъ, который ей создаютъ ея положеніе и опытность для того, чтобы воспитать робкаго Сэнтре по своему желанію и согласно съ правилами галантности, выработанными умными женщинами среднихъ вѣковъ. Это не мѣшаетъ ей, какъ самкѣ, уступить монаху, чувственному и косматому ‚какъ медвѣдь‘, который застигаетъ ее врасплохъ въ отсутствіе ея пажа. Она господствуетъ надъ молодымъ рыцаремъ, а надъ нею господствуетъ служитель церкви. Въ концѣ концовъ, отъ насъ самихъ зависитъ, останется ли женщина женщиной, или же превратится въ феминистку...

J. L. Charpentier.

ОПЕРНЫЙ СЕЗОНЪ ВЪ КІЕВѢ

Если попробовать подвести итоги истекшему сезону, если попытаться поближе подойти къ вопросу объ отношеніи кіевлянъ къ музыкѣ вообще, то придется выдвинуть нѣкоторыя положенія, не совсѣмъ для нихъ лестныя. Придется сказать, что ‚чистую‘ музыку, музыку *an und für sich*, кіевляне воспринимаютъ довольно туго и неохотно; вотъ почему симфоническія собранія и концерты разнаго рода, если только афиша не украшена ‚знаменитостью‘, за рѣдкимъ исключеніемъ, проходятъ при полупустомъ залѣ, и это несмотря на подчасъ крупный интересъ этихъ концертовъ—интересъ съ точки зрѣнія и программы, и исполненія.

Такимъ образомъ, центр тяжести музыкальной жизни переносится на оперу, какъ на болѣе доступный видъ музыки, хотя и здѣсь интересъ со стороны публики проявляется, главнымъ образомъ, лишь при постановкѣ той или другой новинки, а въ общемъ она и къ оперѣ выказываетъ довольно обидный индифферентизмъ. Это тѣмъ болѣе непонятно, что въ лицѣ г. Бры-

кина кievскій оперный театр имѣетъ несомнѣнно талантливаго антрепренера, иногда, правда, не достаточно энергичнаго, но зато—и это самое главное—выдвигающаго въ большинствѣ случаевъ художественный интересъ на одно изъ первыхъ мѣстъ и дающаго публикѣ возможность ознакомиться съ большимъ числомъ оперъ, заслуживающихъ серьезнаго къ себѣ вниманія, но почему-то находящихъ себѣ приютъ на весьма немногихъ оперныхъ сценахъ.

Справедливость требуетъ отмѣтить, что репертуаръ кievской оперы—одинъ изъ самыхъ обширныхъ репертуаровъ въ Россіи. Помимо, разумѣется, неизбѣжныхъ ‚Травиата‘, ‚Демоновъ‘, ‚Гугенотъ‘ и имъ присныхъ, безъ которыхъ ни одна ‚себя уважающая‘ оперная сцена обойтись не можетъ, за послѣдніе годы появился на кievской сценѣ цѣлый рядъ оперныхъ произведений, которыя совершенно незаслуженно, въ большинствѣ случаевъ, мирно спятъ на полкахъ нотныхъ магазиновъ и не удостоиваются свѣта сценической рампы. Таковы, напр., ‚Сказка о Царѣ Салтанѣ‘, ‚Хованщина‘, ‚Алеко‘ и др. Рядомъ съ этимъ нашли себѣ мѣсто въ репертуарѣ также ‚Князь Игорь‘, ‚Борисъ Годуновъ‘, ‚Садко‘, ‚Мефистофель‘ и др.

Совершенно особо приходится отмѣтить постановку ‚Валькирии‘, явившейся первой попыткой дать въ провинціи Вагнера, какъ автора ‚Кольца‘ *).

Такимъ образомъ, со стороны репертуара кievскій оперный театръ вполне удовлетворителенъ, и если обогащеніе репертуара производится нѣсколько неравномѣрно и, напр., на долю истекшаго сезона, въ противоположность прошлому, выпала довольно скудная жатва (‚Хованщина‘, ‚Садко‘ и ‚Мефистофель‘; ‚Каморра‘ какъ явленіе ‚между прочимъ‘ въ счетъ не идетъ), то, съ другой стороны, качество постановокъ во многомъ искупаетъ это обстоятельство. Особенно блестяща постановка ‚Хованщины‘, которую я

*) Въ этомъ сезонѣ долженъ былъ быть поставленъ также ‚Зигфридъ‘, но постановка эта отложена до будущаго сезона.

считаю прямо-таки образцовой. Главныя роли нашли себѣ превосходныхъ толкователей въ лицѣ гг. Цесевича (Доснѣей), Тихонова (Ив. Хованскій), Орѣшкевича (кн. Голицына) и г-жи Чалѣвой (Марѣы).

О постановкѣ ‚Садко‘ можно было бы, пожалуй, сказать почти то же, если бы не исполненіе роли Морской Царевны, получившей ложное освѣщеніе.

Появленіе ‚Мефистофеля‘ не внесло собой ничего цѣннаго въ нашъ репертуарный обиходъ, и это несмотря на весьма тщательное къ нему отношеніе со стороны антрепризы. Ни со сценической, ни, тѣмъ менѣе, съ музыкальной стороны опера эта, не представляетъ интереса, и отъ нагоняемой ею скуки спасти ее можетъ развѣ ‚самъ‘ Шалаяпинъ.

Много художественнаго интереса дали только что закончившіяся гастролы Ф. Литвинъ и Маріи Гальвани, особенно первой (‚Валькирія‘, ‚Аида‘, ‚Гугеноты‘).

Въ заключеніе—два слова о ‚лирико-комической оперѣ‘ г-на Медвѣдева, функционировавшей здѣсь въ теченіе всего сезона. Исторія этого опернаго предпріятія—одно изъ тѣхъ грустныхъ явленій, которыя такъ богата наша русская музыкальная лѣтопись.

Назвавшись громкимъ именемъ ‚лирико-комической оперы‘, антреприза г-на Медвѣдева первое время какъ будто и въ самомъ дѣлѣ стала преслѣдовать цѣли, заслуживающія по своему значенію серьезнаго вниманія: она сдѣлала попытки воскресить у публики интересъ къ старой ‚классической‘ оперетѣ, и поставила ‚Корневильскіе колокола‘, ‚Бокаччіо‘, ‚Маскоттъ‘, вспомнила даже старика Чимарозу (‚Тайный бракъ‘). Но постановки эти были столь скороспѣлы и давали такое превратное понятіе объ этихъ благородныхъ образчикахъ музыкальной юмористики, что публика отвернулась отъ нихъ, и немедленно репертуаръ наполнился продуктами современнаго бульварнаго ‚творчества‘ вродѣ ‚Ночь любви‘, ‚Въ волнахъ страстей‘, ‚Летимъ, братцы, летимъ‘ и имъ подобными. И ка-

кой-то ироніей звучало уже наименованіе „лирико-комической оперы“, которое, по странному недоразумѣнію, продолжало красоваться на всѣхъ афишахъ и программахъ этого „опернаго театра“.

Лос. Миклашевскій.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ

Для всякаго, кто со вниманіемъ относится къ ходу нашей музыкальной жизни, вѣроятно, давно уже не составляетъ секрета, что устраиваемые нынѣ концерты „въ память М. П. Бѣляева“ утратили почти всѣ черты своего духовнаго родства съ „русскими симфоническими собраніями“, происходившими при жизни ихъ основателя.

И, дѣйствительно, отъ стройно продуманнаго принципа художественной обособленности, столь строго оберегавшагося покойнымъ музыкальнымъ дѣятелемъ, въ настоящее время не осталось и слѣда.

Нынѣшніе продолжатели дѣла М. П. Бѣляева, или вѣрнѣе—распорядители бѣляевскимъ капиталомъ, начали съ того, что стали обезличивать ввѣренное ихъ попеченіямъ художественное начинаніе внесеніемъ въ него элементовъ, чуждыхъ его природѣ, какъ, напр., приглашеніе солистовъ-виртуозовъ для увеличенія привлекательности концертныхъ программъ, которымъ они не умѣютъ придавать интересъ чисто музыкальный. Они же своимъ формальнымъ и равнодушнымъ отношеніемъ къ этому живому культурному дѣлу постепенно низводятъ когда-то славившіеся своей артистической исключительностью концерты къ мѣщански-сѣрому уровню музыкальныхъ собраній, устраиваемыхъ тѣми же лицами подъ флагомъ И. Р. М. О.

Но если полный упадокъ пресловутаго казеннаго учрежденія, вызванный духовнымъ банкротствомъ его руководителей, никого уже болѣе не трогаетъ, то судьба находящагося въ тѣхъ же

рукахъ цѣннаго наслѣдія Митрофана Бѣляева не можетъ не внушать серьезныхъ опасеній, тѣмъ болѣе огорчительныхъ, что чинимая на нашихъ глазахъ расправа съ завѣтами просѣщеннаго поощрителя русской музыки прикрывается уважаемыми именами А. К. Глазунова и Анатоля Лядова.

Послѣдній, третій въ сезонѣ, „русскій симфоническій концертъ“ подъ управленіемъ гг. Черепнина и Глазунова оказался немного ближе къ насущнымъ музыкальнымъ интересамъ, чѣмъ оба предыдущіе, изъ коихъ 1-й, всецѣло уступленный юбилейному чествованію Ц. А. Кюи, носилъ условно-историческій характеръ, а 2-ой, кое-какъ приноровленный къ пребыванію въ Петербургѣ композитора А. Скрябина, явился результатомъ случайно и на слѣхъ составленной программы.

На состоявшемся 3 марта вечерѣ были впервые исполнены слѣдующія сочиненія: „Женскій образъ—изъ Матерлинка“ Ан. Лядова, или — скажемъ проще — страничка обычнаго, но неизмѣнно изящнаго лядовскаго письма, въ которой талантливому композитору какъ нельзя яснѣе удалось указать на непреодолимую бездну, раздѣляющую міросозерцанія и творческія фізіономіи обоихъ художниковъ.

Не курьезнымъ ли знаменіемъ нашего идейно неустойчиваго времени является это тяготящее убѣжденнаго музыканта-классика, какимъ намъ представляется почтенный Ан. К.— столь отчетливаго въ своемъ музыкальномъ мышленіи, всю жизнь съ неизмѣннымъ успѣхомъ черпавшаго конкретные объекты вдохновенія изъ реально-сказочной сокровищницы своего народа или изъ источниковъ классической литературы („Мессинская невѣста“) — къ туманно-мистическимъ образамъ бельгійскаго символиста?

Музыкальная картина Н. Черепнина къ сказкѣ о „Жарь-птицѣ“ обличаетъ въ молодомъ композиторѣ, прошедшемъ солидную школу Римскаго-Корсакова, кромѣ недюжинныхъ познаній въ техникѣ современнаго оркестроваго письма, еще и удачно примѣняемую въ той же области

изобрѣтательность. Введенныя имъ въ составъ оркестровыхъ инструментовъ старинныя гусли, въ сочетаніи съ модернистскою челестой и въ перемежку со звонами переливчатыхъ серебряныхъ колокольчиковъ, придаютъ его пьесѣ, не отличающейся, въ общемъ, излишней содержательностью, чрезвычайно привлекательный колоритъ, которому лишь въ нѣкоторой степени вредитъ длительная повторяемость придуманныхъ композиторомъ звуковыхъ эффектовъ.

„Финская фантазія“ Глазунова, съ ея прозрачною младо-финскою тенденціей, къ сожалѣнію,—далеко не столь прогрессивна въ отношеніи художественнаго направленія. Основныя ея темы—характерно угловатая, типично чухонская пѣсенка и не потерявшій понинѣ свою суровую обаятельность старый лютеровскій хораль—разработаны формально и безжизненно, хотя и съ значительной затратой полифоническихъ средствъ.

Кромѣ перечисленныхъ новинокъ, въ программу концерта вошли: замѣчательная по образцовой легкости письма оркестровая поэма „на три чешскія темы“ Милія Балакирева, прелестная „Кикимора“ Лядова, уже воспѣтая мною по случаю ея исполненія въ одномъ изъ концертовъ Зилоти, скрипичная фантазія на латышскія темы г. Витоля (г. Налбандіанъ), въ которой оригинальность темъ не искупаетъ недостатка таковой въ ихъ обработкѣ, и прекрасно спѣвшая обладательницей лучшаго въ Россіи контральто, г-жей Збруевой: безцвѣтная „легенда“ г. Спендіарова (къ общему недоумѣнію повторенная) и бойкая пѣсня Хиври изъ неоконченной малороссійской оперы Мусоргскаго „Сорочинская ярмарка“.

Замѣчу еще, что вся программа концерта, за исключеніемъ произведенія Глазунова, исполненнаго подъ управленіемъ автора, была проведена г. Черепнинымъ со вкусомъ и проникновеніемъ во всѣ детали композицій.

Кстати, маленькое *pota-bene* по поводу вкоренившася на „русскихъ симфоническихъ кон-

цертахъ“ обычая повторять почти каждый номеръ программы, совершенно не считаясь съ соответствующими вождельніями слушателей. Если такое повтореніе пройденнаго еще объяснимо по отношенію къ небольшимъ композиціямъ, дѣйствительно вызывающимъ въ известной части публики желаніе быть прослушанными вторично, какъ, напр., къ миниатюрамъ Лядова, или—когда репетированія только что исполненной пьесы является послѣдствіемъ естественнаго пристрастія дирижера-композитора къ собственному дѣтищу, то, во всякомъ случаѣ, практикуемое на этихъ концертахъ огульное биссированіе нельзя не признать крайне надоедливымъ и, въ концѣ концовъ, даже изводящимъ обыкновеніемъ.

Изъ прочихъ моментовъ музыкальной жизни послѣдняго времени упоминанія заслуживаетъ концертъ московскаго композитора-піаниста Леонида Николаева, демонстрировавшаго рядъ собственныхъ сочиненій для рояля, скрипки и пѣнія (г-жа Дейша-Сіонцкая). Муза г. Николаева не выступаетъ въ нарядѣ моднаго покроя, но, воспитанная въ правилахъ хорошаго тона эпохи Чайковскаго и Грига и надѣленная отъ природы располагающими къ себѣ чертами искренности и музыкальной красоты, имѣетъ всѣ права считаться желанной гостью на собраніяхъ, посвященныхъ исполненію хорошей камерной музыки. Несомнѣнный успѣхъ концерта раздѣлили по заслугамъ піанистъ-партнеръ г. Медемъ и скрипачъ г. Лѣдникъ.

Пріятной неожиданностью для любителей тонкихъ музыкальных впечатлѣній явился дневной концертъ г-жи Шварсалонъ ди Гарда (14-го марта), на которомъ эта интеллигентная пѣвица съ прекрасной школой, отчетливой дикціей и недурнымъ голосомъ порадовала своихъ слушателей изящно сплетеннымъ вѣнкомъ изъ шедевровъ вокальной литературы. Съ почти одинаковымъ успѣхомъ ею были переданы безстрастный драматизмъ старика Глюка, вдумчивый германскій лиризмъ Брамса и Вольфа, вычурная декламация Штрауса, рафинированный

Дебюсси, экстравагантный Рegerъ и наивная самобытность ,Дѣтской' Мусоргскаго.

Упомянутое о кавалерѣ Глюкѣ привело мнѣ на память недавнее выступленіе знаменитой Маріи Гай въ роли Орфея. Это было удивительное исполненіе, ибо пѣвица дала больше, чѣмъ отъ нея требовалось. Она вложила въ партію изиѣженнаго ,любимца боговъ' не только все очарованіе своего дивнаго голоса и богато одаренной натуры, но, увы, и весь пылъ неукротимаго темперамента, заимствованнаго у реальнѣйшей изъ исполнительницъ Карменъ.

Серія камерныхъ вечеровъ Зилоти блестяще закончилась Liedereabend'омъ, на которомъ впервые представшая предъ петербургской публикой г-жа Елена Герхардтъ исполнила, подъ аккомпанементъ Артура Никиша, циклъ пѣсенъ Шуберта, Брамса, Грига, Гуго Вольфа, Рих. Штрауса, къ которымъ почему-то примѣшанными оказались буржуазный Бунгертъ и Рубинштейнъ. Какъ пѣніе, такъ и аккомпанементъ носили печать наивысшей артистической законченности. Голосъ молодой пѣвицы—кристальной чистоты, и владѣетъ она имъ виртуозно; фразировка и дикція не оставляютъ желать лучшаго.

Никишъ за роялемъ—зрѣлище рѣдкое. Онъ оказался здѣсь такимъ же истиннымъ художникомъ интерпретаціи, какъ и за дирижерскимъ пультомъ.

По поводу программы замѣчу, что наиболѣе художественное впечатлѣніе произвели неувядаемая пѣсни стараго Франца Шуберта, котораго пока никто еще не превзошелъ въ искусствѣ непосредственнаго перевоплощенія текста въ мелодію. Спѣтыя, послѣ нихъ, Zigeunerlieder Брамса показались, несмотря на образцовое исполненіе, дѣланнми и сомнительными, а романсы Грига, при всей ихъ ласкающей красивости, почти банальными. Вольфъ и Штраусъ были представлены не съ достаточной полнотой.

Безспорный программный интересъ представлялъ концертъ г-жи Яновой (контральто), по-

священный композиторамъ современной Испаніи, страны, совершенно еще не извѣданной у насъ въ музыкальномъ отношеніи. Изъ массы экзотическихъ именъ, украсившихъ программу вечера, укажу на болѣе знакомыя—разноостроньяго Педрелля, интимнаго Гранадоса и офранцузившагося Альбеница, творчество которыхъ, вмѣстѣ съ довольно ярко выраженнымъ національнымъ колоритомъ, отмѣчено и нѣкоторой индивидуальностью.

Концертъ этотъ совпалъ съ грандіозно проектированнымъ вечеромъ г-жи Ведринской, привлекшимъ меня исполненіемъ опытовъ сценической музыки моихъ друзей: В. Каратыгина, М. Кузмина и В. Сеилова.

Сказавшійся въ общемъ характеръ исполненія недостатковъ сренетованности отразился и на ,греческой' музыкѣ Сеилова и Каратыгина, причѣмъ замысловато звучащіе плясовые ,отзвуки Эллады' перваго пострадали болѣе, чѣмъ проще скомпанованная, но не лишенная пикантности музыка Каратыгина къ танцевальной сценѣ ,Пастушокъ и дѣвушка'. Болѣе неопредѣленнымъ оказался успѣхъ, выпавшій на долю мелодекламации и музыкально остроумной ,юморески' послѣдняго въ исполненіи баса г. Каченовскаго.

Увлекательно весело прошли прелестныя музыкально-мимическія сцены Кузмина ,Выборъ невѣсты', въ которыхъ музыка очень удачно сопровождаетъ шаловливую грацію сценическаго дѣйствія.

Духъ музыкальной ,модерны' начинаетъ проникать даже въ бронированный, казалось бы, отъ его вторженія репертуаръ Артура Никиша. Программы двухъ концертовъ, устроенныхъ, въ первыхъ числахъ апрѣля, подъ его управленіемъ администраціей придворнаго оркестра, содержали, кромѣ ничѣмъ, повидимому, незамѣнимыхъ 5-й и 6-й симфоній Чайковскаго и положеннаго числа увертюръ, два выдающихся сочиненія новѣйшей французской школы: L'argès midi d'un faune Клода Дебюсси и L'apprenti sorcier Поля Дюкаса, которымъ лишь ихъ ши-

рокая извѣстность помѣшала быть принятыми за ,новинки'. Впрочемъ, это обстоятельство у правовѣрныхъ ,никишьянцевъ' особаго значенія не имѣетъ, ибо въ ихъ глазахъ, или вѣрнѣе—ушахъ, музыкальное произведеніе становится объектомъ вниманія лишь послѣ освященія его дирижерскимъ жезломъ ,несравненнаго'.

Не знаю, стоитъ ли упомянуть еще о ,Сафо' англичанина Бантока, отрывки изъ которой (оркестровое вступленіе и вокальные номера въ хорошей передачѣ г-жи Кобеляцкой) были исполнены на первомъ изъ названныхъ концертовъ. Обманчивая пышность оркестровки, въ сущности компилятивнаго характера, создала этому композитору со скудными творческими силами и сомнительнымъ вкусомъ совершенно незаслуженную славу англійскаго Рих. Штрауса. Отрывки эти ранѣе уже исполнялись на одномъ изъ сезонныхъ собраній придворнаго оркестра.

Существующія уже нѣсколько лѣтъ ,Собранія музыкальныхъ новостей', организуемая время отъ времени, придворнымъ оркестромъ подъ предводительствомъ военнаго капельмейстера г. Варлиха и подъ просвѣщенной эгидой барона Штакельберга, продолжали и въ текущемъ сезонѣ свою свѣтски-любительскую, но художественно совершенно безплодную дѣятельность.

Положительно недоумѣваешь, для чего и для кого собственно устраиваются эти концерты, полу-танцевально протекающіе въ гулкомъ тѣсномъ корридорѣ, при явно противобестественныхъ акустическихъ условіяхъ, съ программами, представляющими какъ бы нарочитый подборъ всего, что имѣется во всемірной музыкальной литературѣ плохого и посредственнаго.

А между тѣмъ, не здѣсь ли именно налицо всѣ условія, необходимыя для созданія значительнаго художественно-музыкальнаго дѣла? Условія эти—большой, изъ весьма добропорядочныхъ артистическихъ силъ составленный оркестръ, неограниченная возможность выписывать доро-го стоящія партитуры, продолжительные, столь

необходимые для старательнаго разучиванія новыхъ сочиненій, досуги придворнаго оркестра, занятаго служебными обязанностями лишь въ рѣдкіе дни, а сверхъ всѣхъ перечисленныхъ преимуществъ—еще благодатная независимость отъ матеріальнаго успѣха концертовъ. И подумаешь, что такое обиліе счастливыхъ обстоятельствъ дастъ въ конечномъ результатѣ нѣсколько вечеринокъ или утренниковъ полупричастнаго характера, на которыхъ приглашаемые, преимущественно изъ сановнаго міра, гости изнываютъ отъ тоски и несуразнаго оркестроваго шума.

А. Н.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ПЕТЕРБУРГА

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

Выставка ,Союза' только что закрылась, и теперь можно судить объ ея успѣхѣ въ широкой публикѣ. Всего посѣтило ее 10.500 человекъ, въ то время какъ въ Москвѣ число посѣтителей за то же время было на 4.000 больше. Считать ли это доказательствомъ Петербургскаго равнодушія?

Картины продано въ Петербургѣ на 5 тысячъ рублей; въ Москвѣ—на 26 тысячъ.

Музей Александра III не приобрѣлъ ничего; академическая коммиссія купила весьма незначительную картину С. Иванова—,Семья'.

Разумнѣе, какъ всегда, поступила Третьяковская галерея, приобрѣтя слѣдующія картины: эскизы декораций къ ,Мѣсяцу въ деревнѣ' Добужинскаго, ,Ночной пейзажъ' А. П. Остроумовой, ,За туалетомъ', ,Крестьянка' и ,Зелень осенью' З. Е. Серебряковой.

Гораздо больше ,Союза' нашумѣлъ ,Треугольникъ'—соединенная выставка ,послѣдователей' Н. И. Кульбина, группы ,Вѣнка' и рисунковъ-автографовъ писателей. Кстати сказать, смѣшна и непонятна цѣль этого отдѣла, устроеннаго при ,Треугольникѣ'.

Вѣдь, если искать разносторонности у художе-

ственныхъ дѣятелей, то въ равной мѣрѣ возможенъ концертъ скульпторовъ, балетъ при участіи архитекторовъ или архитектурный памятникъ, построенный музыкантами. Такая выставка если и представляетъ какой-либо интересъ для психолога, то совершенно неумѣстна рядомъ съ произведеніями искусства, хотя бы и такого, какъ его понимаютъ участники 'Треугольника'.

Еще комичнѣе—какіе-то подпольные листки съ безграмотнымъ текстомъ очень 'боевого' анонима, раздаваемые на выставкѣ...

Столь же великій шумъ, но, быть можетъ, съ худшими послѣдствіями, возбудилъ въ Петербургѣ конкурсъ на памятникъ Императору Александру II передъ Михайловскимъ дворцомъ. Комиссія, состоявшая изъ академическихъ старцевъ, почтенныхъ заслуженныхъ генераловъ и предводителей дворянства, выбрала три проекта и, разумѣется, ужасающіе: Баха, Лаврова и Чижова. Какъ ни бездарны были, въ огромномъ большинствѣ, выставленные модели, но все же выборъ комиссіи оказался такъ дико-нелѣпъ, что даже Академія Художествъ рѣшила не допустить 'избранныхъ' уродовать—прекрасную площадь передъ лучшимъ созданіемъ Росси—чудовищнымъ 'монументомъ'. Предстоитъ—уже объявленъ—второй конкурсъ, но можно съ увѣренностью сказать, что врядъ ли и во второй разъ удастся что-либо. Слишкомъ несовременно вообще искусство памятниковъ и нѣтъ совѣмъ у насъ художниковъ, могущихъ воплотить опредѣленный образъ Государя въ формѣ, реально характеризующей его и, вмѣстѣ съ тѣмъ, гармонирующей съ декоративнымъ замысломъ старинной площади. Сама задача идетъ въ разрѣзъ и съ современными эстетическими исканіями, и съ современной мыслью.

Почти незамѣченной прошла маленькая выставка въ память даровитаго современника К. Брюллова—кн. Г. Г. Гагарина. Сынъ покойнаго художника и Вице-президента Академіи собралъ въ нижнемъ этажѣ Академіи Художествъ рядъ

интереснѣйшихъ работъ Гагарина: типовъ Кавказа, портретныхъ и бытовыхъ группъ, изображеній самого художника и проч.

Жаль только, что выставка устроена какъ-то случайно, безъ той уютности и интимности, которая такъ нужна всѣмъ выставкамъ незаконченныхъ эскизовъ вообще, а работамъ Гагарина въ особенности. Но, тѣмъ не менѣе, ни промахи устроительства, ни плохой, неудобный каталогъ не мѣшаютъ испытывать удовольствіе отъ обзорѣннѣ нѣсколькихъ сотъ произведеній Гагарина. Хороши не его религіозныя картины—скучныя, академичныя и надуманныя, а эскизы съ натуры, путевые альбомы и быстро зачерченные наброски. Хороши два nature-morte'a, портреты членовъ семьи художника, извѣстный 'Баль у княгини Барятинской' и портреты самого художника работы К. Брюллова, П. Соколова, Камуччини и проч. Въ общемъ нѣсколько десятковъ отличныхъ рисунковъ и холстовъ.

Въ жизни художественныхъ учреждений и общества за истекшій мѣсяць—мало новаго. Въ Академіи Художествъ въ присутствіи всѣхъ профессоровъ прочтена художникомъ Книликъ первая лекція по вновь вводимому въ программу преподаванія предмету—техникѣ стѣнной живописи. Это весьма важно для современной живописи, особенно принимая во вниманіе тотъ интересъ, который возбуждаетъ за послѣднее время живопись монументальная. Въ той же Академіи 22-го марта обсуждалось правило 'весенней выставки', касающееся пользования слишкомъ широко профессорами и академичками правомъ выставять свои произведенія безъ жюри. Вслѣдствіе этого академическая выставка бываетъ запружена десятками работъ однихъ и тѣхъ же художниковъ, не знающихъ, куда дѣвать свои 'шедевры', и пользующихся упомянутымъ параграфомъ Устава. Посовѣтовавшись—рѣшили: не допускать болѣе пяти работъ каждаго. Все же это новое правило хотъ немного ограничить безудержное писаніе всѣхъ безконтрольно-творящихъ 'маститыхъ'.

Въ музеяхъ Петербурга за послѣдній мѣсяць мало перемѣнъ. Русскій Музей воздерживается отъ покупокъ на выставкахъ и потому, несмотря на полный разгаръ выставочнаго сезона, въ Музей новыхъ поступлений нѣтъ. Однако, все же слѣдуетъ упомянуть о превосходной покупке трехъ картинъ старой школы (2.000 р.): Казанскій соборъ—Θ. Алексѣева, Галерея Строганова—Воробьева и Птицы—Гроота.

Въ Эрмитажѣ еще меньше новостей; все такъ же продолжается инвентаризация и пересмотръ картинъ, предметовъ Средневѣковья и Возрожденія и сокровищъ Галереи драгоценностей. Въ этомъ году долженъ появиться каталогъ табакерокъ XVIII-го вѣка, и готовится заново переработанное изданіе каталога картинъ Галерея Петра Великаго, въ сущности совсѣмъ не подходившая къ Эрмитажу, вывезена и находится теперь въ Академіи Наукъ въ музей памяти Петра Великаго, организуемомъ академикомъ Радловымъ. Это удаленіе Петровской галереи освобождаетъ много мѣста въ Эрмитажѣ; такимъ образомъ, является возможность размѣстить болѣе удобно и эстетично галерею драгоценностей.

НОВЫЯ ИЗДАНИЯ

Вышло нѣсколько книгъ по искусству и большинство изъ нихъ касаются, главнѣйшимъ образомъ, искусства русскаго. Игорь Грабарь, наконецъ, выпустилъ «Введеніе къ своей Исторіи русскаго искусства». Съ присущимъ ему умѣніемъ, просто и хорошо написано это «Введеніе», излагающее основныя мысли и общій взглядъ на искусство въ Россіи, начиная съ древнѣйшей эпохи и кончая современностью. Рядъ хорошо-исполненныхъ репродукцій авторитетной иллюстрируетъ первый выпускъ. Надо думать, что и послѣдующіе будутъ столь же интересны.

«Кружокъ любителей изящныхъ изданій», до

сихъ поръ довольно неуклюже проявлявшій свою дѣятельность, устроилъ, наконецъ, хотя и небольшую, но очень полезную и милую, интимную выставку работъ Галактионова и издалъ его біографическій очеркъ. Тѣмъ же кружкомъ выпущенъ 3-й выпускъ «Матеріаловъ для бібліографіи русскихъ иллюстрированныхъ изданій» (составилъ Е. Н. Тевяшовъ).

Вышли въ свѣтъ монографіи современныхъ художниковъ, издаваемые Н. И. Бутковской: «Фелисьень Ропсъ» (текстъ Н. Н. Евреннова; наложенъ арестъ) и «Борисовъ-Мусатовъ» (текстъ бар. Н. Н. Врангеля). Въ будущемъ предполагается еще цѣлая серія выпусковъ, посвященныхъ, главнымъ образомъ, русскимъ мастерамъ.

Появилась серія открытыхъ писемъ, издаваемыхъ комиссіей по устройству учительскаго дома въ Москвѣ (при московскомъ о-вѣ попеченія объ улучшеніи быта учащихся). Удачны три серіи портретовъ русскихъ писателей: Герценъ, Гончаровъ, Некрасовъ, Достоевскій, Островскій, Салтыковъ, Вл. Соловьевъ, Гаршинъ, Чеховъ и др. Очень любопытны портреты Льва Толстого: въ 1857 г.—Тимма, въ 1873 г.—Крамского, въ 1887 г.—Рѣпина и т. д. Рядъ снимковъ посвященъ произведеніямъ русскихъ художниковъ, хранящихся въ общественныхъ и частныхъ собраніяхъ Россіи.

Община Св. Евгеніи тоже выпустила рядъ открытыхъ писемъ съ картинъ, бывшихъ на выставкахъ «Весенней» и «Союза Русск. Художн.». Въ краскахъ удачно воспроизведены работы А. Остроумовой—«Адмиралтейство подъ снѣгомъ», «Ростральная колонна подъ снѣгомъ» и «Горный институтъ» (съ выставки «Союзъ»). Съ «Весенней выставки» (къ сожалѣнію) воспроизведены картины С. Зейденберга «На Озерѣ», В. И. Зарубина «Рыбачки», И. Мясоѣдова «Аргонавты», И. Владимірова «Полтавскій бой» и проч. Въ русскихъ журналахъ по искусству также есть что отмѣтить. Въ мартовскомъ № «Старыхъ годовъ», очень разнообразномъ по содержанию, назовемъ обильно иллюстрированную

АРХИТЕКТУРНАЯ ХРОНИКА

статью о Францѣ Флорисѣ и его ученикахъ и окончаніе изслѣдованія Всеволодскаго о зданіяхъ петербургскихъ театровъ въ XVIII вѣкѣ. Очень любопытна и „злободневна“ замѣтка А. А. Голомбѣевскаго о Мадоннѣ, находящейся въ „Грузинѣ“ и о томъ якобы портретѣ Аракчеева, который „открытъ“ на этой иконѣ. Въ апрѣльской книжкѣ журнала помѣщены статьи: о вѣрахахъ XVIII-го вѣка (В. А. Верещагинъ) и о О. С. Рокотовѣ (бар. Н. Н. Врангеля).

Послѣ многомѣсячнаго перерыва появился совѣтъ тоненькій (октябрьскій!) № „Золотого Руна“ съ текстомъ, болѣе, чѣмъ случайнымъ, — повидимому, это безсвязный наборъ статей, завалявшихся въ „портфель“ журнала. При чемъ редакція, съ присущей ей безцеремонностью, помѣстила заодно и случайно оставшіяся въ этомъ „портфель“ статьи авторовъ, давнымъ-давно и категорически вышедшихъ изъ состава сотрудниковъ „Золотого Руна“. „Мертвыхъ не судятъ“ — единственное оправданіе этой милой редакціи.

уродства

Комиссія по покупкѣ картинъ для музея Академіи Художествъ, въ составѣ М. П. Боткина, Н. Дубовскаго, К. Крыжницкаго, П. Чистякова и Е. Волкова, приобрѣла на выставкѣ товарищества художниковъ двѣ картины: „Сѣрый день“ Крачковскаго за 800 рублей и „Весну“ А. Г. Орлова за 400 р.

На выставкѣ картинъ Г. Кондратенко („Память св. Ольги“) приобрѣтены картины „Развалины театра въ Таорминѣ“ и „Сиракузы“.

(Рѣчь 26 марта).

юмористика

Выдержка изъ статьи „День въ Пенатахъ“ художественнаго критика „Биржевыхъ Вѣдомостей“.

„Шли тихими улицами. Л. Б. Яворская теряла галоши Смѣялись. Было молодо, дѣтски-весело“.

(Биржев. Вѣд. 27 марта).

И. В.

Вопросъ о постройкѣ Дворцоваго моста, переживъ много характернаго для судьбы искусства въ нашемъ отечествѣ, близится, повидимому, къ концу. Комиссія экспертовъ Городской Думы изъ числа представленныхъ на ея разсмотрѣніе работъ (около 10) остановилась на проектахъ Батиньоля и Коломенскаго завода. Дума собиралась много разъ и окончательно дала предпочтеніе послѣднему проекту, рѣшивъ принять его къ осуществленію и послать на разсмотрѣніе Академіи Художествъ. Комиссія, выдѣленная изъ Совѣта Академіи (Боткинъ, Котовъ, Бенуа, Померанцевъ), не пришла ко вполнѣ определенному рѣшенію, Совѣтъ же въ полномъ составѣ (около 60 голосовъ) призналъ проектъ вполнѣ пріемлемымъ при условіи лишь нѣкоторыхъ измѣненій.

Но дѣло проведенія въ жизнь избраннаго проекта этимъ не исчерпывается.

Слѣдуя обычному порядку, проектъ моста прошелъ черезъ Техническо-Строительный Комитетъ Министерства Внутреннихъ Дѣлъ и, наконецъ, поступилъ на Высочайшее разсмотрѣніе. Такое сложное и долгое странствованіе, по разнымъ инстанціямъ, конечно, оправдывается исключительною серьезностью и отвѣтственностью воздвигаемаго сооруженія... но невольно возникаютъ опасенія, какъ бы рѣшеніе вопроса все же не постигла участь горькая.

О, если бы Петербургъ получилъ дѣйствительно художественно-проектированный мостъ! — Моральное удовлетвореніе отъ такой побѣды давало бы надежду на поворотъ въ будущемъ къ общему измѣненію вкуса, — въ пользу строгой, простой красоты классическихъ образцовъ, характеризующихъ лучшія зданія стараго Петербурга“.

Этотъ одобренный Академіей проектъ начинается обработкою набережной (у биржи), которая сохраняется въ полной неприкосновенности, какъ богато скомпанованное плановое пятно (Томасъ-де-Томонъ), но должна быть при-

способлена для сопряженія съ мостомъ вполнѣ рационально по отношенію къ теченію воды. Затѣмъ идутъ стройные, легкіе пролеты (число ихъ легко измѣняется въ смыслѣ симметріи). Одинъ изъ вариантовъ проекта изображенъ на страницахъ 'Аполлона'. Изысканно проста отдѣлка моста украшеніями. Она сводится къ башнямъ надъ устоями. Полуциркулярныя башни представляютъ бесѣдки на 4 массивныхъ пилострахъ, покрытыхъ сферическимъ полукуполомъ, украшеннымъ кэссонами, красиваго рисунка. Внутри павильоновъ—скамейки. Въ общей композиціи башенъ много строгости и вкуса.

Небольшой перспективный рисунокъ А. Бенуа представляетъ видъ будущаго моста, когда осенній снѣгъ ляжетъ на небольшіе карнизовые выступы, и волны будутъ разбиваться о плавныя края устоевъ.

Пока еще менѣе установленъ рисунокъ перилъ, но во всякомъ случаѣ можно быть увѣреннымъ, что детали каменныхъ частей и металлическихъ украшеній будутъ выработаны съ такою же осторожностью и художественнымъ чутьемъ, съ какими выполнены общій видъ моста (по отношенію къ прилегающимъ зданіямъ Адмиралтейства, Биржи и Генеральнаго Штаба).

Во второмъ номерѣ 'Аполлона' въ замѣткѣ о домѣ Страховаго О-ва 'Саламандра', автору этого проекта, М. Перетятковичу, я приписалъ участіе въ постройкѣ памятника Александра II въ Москвѣ. Оказывается, однако, что со строителемъ памятника, покойнымъ Н. В. Султановымъ, архитекторъ Перетятковичъ встрѣчался въ другихъ случаяхъ своей практики, а съ памятникомъ его соединяють только рисунки, выполненные имъ для книги Султанова.

Сухость отдѣлки фасада 'Саламандры' до нѣкоторой степени смягчена въ другой новой постройкѣ арх. Перетятковича (проектъ — совмѣстно съ проф. Леонтіемъ Бенуа) на Ковенскомъ переулкѣ—католической церкви 'Notre-Dame de France'.

Выисканы интересныя, не шаблонныя, формы и особенно контуры фасада; не плоха отдѣлка, тщательно (можетъ быть слишкомъ) прочувствованными, гранеными каменными плиточками.

Въ помѣщеніи кружка любителей русскихъ изящныхъ изданій была открыта первая въ рядѣ намѣченныхъ—выставка работъ Галактіонова, одного изъ рисовальщиковъ начала XIX вѣка, зарисовывавшихъ красоту архитектурнаго пейзажа и отдѣльныхъ зданій Петербурга того времени. Не касаясь общаго художественнаго интереса работъ Галактіонова, хочется упомянуть здѣсь—по скольку она представляетъ интересъ и для современнаго зодчаго—объ этой выставкѣ, давшей возможность лишній разъ прочувствовать основные 'лейтмотивы' архитектоники нашей столицы.

Изъ театральныхъ постановокъ послѣдняго времени архитектурный интересъ представляютъ декорации князя Шервашидзе къ оперѣ 'Миранда'. Декорация первого дѣйствія—внутренній дворъ средневѣковаго замка, второго—Лоджія аббатства въ романскомъ стилѣ и др.—выполнены очень тщательно, подлинно, даже, пожалуй, съ излишнею строгостью, приближающейся къ альбомамъ Seeman'a. Больше очарованія эпохи дали бы массы, выисканныя въ направленіи специфическихъ, неправильныхъ, курьезныхъ, гротесковыхъ, нежели эти суховатыя, вымѣренные зубцы стѣнъ, перемычки и сводики нишъ...

Такая постановка лѣтъ десять назадъ поразила бы своей документальностью и безусловною художественностью; насъ она уже не удовлетворяетъ.

Театръ неминуемо эволюционируетъ; пройдутъ года, и многое въ современныхъ, особенно оперныхъ постановкахъ, сдѣлается анахронизмомъ.

Докладъ Сергѣя Маковскаго на частномъ собраніи у барона Н. В. Дризена былъ какъ

разъ посвященъ обзору современныхъ ненужныхъ декорационныхъ условностей и проектированію новыхъ исходовъ изъ театральной рутины. Между прочимъ: по мнѣнію докладчика, несоотвѣтствіе между живымъ, движущимся актеромъ и мертвымъ фономъ могло бы быть устранено введеніемъ комбинированныхъ съ тѣхъ волнообразныхъ эффектовъ, которыя бы дали, замѣнивъ бутафорскія декорации, новую 'жизнь' сценѣ (опыты, производимые въ театрахъ С. Америки). Было также указано другое несоотвѣтствіе между зрителями и сценой — въ архитектурной обработкѣ зала, такъ часто не гармонирующей съ театральнымъ дѣйствомъ'.

Диалогъ Н. Евреинова съ В. Мейерхольдомъ (тамъ же) 'О кинематографѣ' не далъ какихъ-либо положительныхъ выясненій, интересныхъ для развитія новаго типа архитектуры театра, а докладъ Н. А. Попова (тамъ же) сводился главнымъ образомъ къ выясненію роли художника въ театральной постановкѣ, причѣмъ докладчикъ предназначалъ художникамъ большую роль въ режиссерствѣ театра. Этотъ вопросъ о наиболѣе удачномъ разрѣшеніи архитектурато типа 'театра-храма' (такъ или иначе, но по-прежнему дѣйствительнымъ 'храмомъ' искусства остаются только театры) признанъ повидимому очень важнымъ и нашей Академіей Художествъ, которая ввела съ этого семестра курсъ лекцій о театрахъ (лекторъ арх. Бѣляевъ).

Выпущена также полезная книга (Петрова) 'О театрѣ', его конструкціи и техникѣ—очень нужное руководство и для новой художественной архитектоники (особенно если художникамъ предстоитъ, какъ предсказываетъ Н. А. Поповъ,—режиссура); во всякомъ случаѣ и при современныхъ условіяхъ эта книга отвѣчаетъ потребности въ указаніяхъ и совѣтахъ—какъ, при какомъ поворотѣ, при какомъ освѣщеніи наивыгоднѣе установить декорацию, дать тотъ или иной эффектъ сценической картинѣ.

Докладъ проф. Ростовцева въ о-вѣ архитекторовъ-художниковъ очень интересно освѣтилъ исторію и значеніе стѣнной фрески въ античную эпоху.

Вкусы къ художественному строительству продолжаютъ развиваться Ежегодникъ О-ва Архитекторовъ-Художниковъ (вышелъ т. IV). Это, какъ и въ прежніе годы,—прекрасно иллюстрированный альбомъ, отчетъ дѣятельности членовъ Общества, представляющій: проекты, постройки, рисунки памятниковъ старины, прикладное искусство.

Среди европейскихъ изданій подобнаго типа (Academy architecture, Рижскій ежегодникъ, 'Jahrbücher' разныхъ германскихъ о-въ), Ежегодникъ О-ва Архитекторовъ выгодно отличается какъ нѣкоторыми архитектурными задачами (отдѣлъ ретроспективный), такъ и качествомъ репродукцій. Къ сожалѣнію, не совсѣмъ подобранный матеріалъ является результатомъ права участія въ изданіи всѣхъ членовъ О-ва, и, слѣдовательно, необходимости помѣщенія завѣдомо слабыхъ работъ: отсюда—неровность общаго уровня матеріала.

Съ наибольшею полнотою и интересностью представлена въ этомъ году дѣятельность архитекторовъ А. Щусева, Ф. Лидваля и И. Фомина. У Щусева—проектъ новой церкви въ Москвѣ (на б. Ордынкѣ), Почаевского собора, вариантъ церкви-памятника на Куликовомъ полѣ. Лидваль представленъ извѣстными уже читателямъ 'Аполлона' домами—Азовско-Донского банка (детали) и Сиб. Кредитнаго О-ва.

У Фомина—чудесныя офорты-фрагменты и части проекта Курзала (тоже воспроизведеннаго уже въ 'Аполлонѣ').

Превосходна отдѣлка зала для выставки 'Старыхъ годовъ' (въ прошломъ году) по проекту Александра Бенуа и Н. Лансере.

Интересныя работы далъ Холоповъ, хороши проекты театра и 'Сѣвернаго банка' въ Харьковѣ—О. Мунца; любопытна дача Леонида Андреева (проектъ г-на Оль).

Ненужнымъ балластомъ оказались проекты Гинца, Эрихсона и этюды Шульца (мало документальные и небрежные).

Назову еще—очень дурного вкуса орнаментаціи Кузнецова; исключительно уродливый проект доходнаго дома (его же); чудесно воспроизведенную въ тонахъ ‚Синюю роспись‘ Н. Рериха; красивыя виньетки Шуко (для красочнаго изображенія работъ этого талантливаго архитектора можно бы было взять что-нибудь другое). Этюды Плотникова, рисунки старины, провинціальной и петербургской, Георгія Лукомскаго и чудесный ‚Гатамелатта съ соборомъ св. Антонія‘ (Падуа) Добужинскаго замыкають рядъ работъ архитектурно-живописныхъ.

Воспроизведенія памятниковъ архитектуры въ только что вышедшемъ первомъ выпускѣ ‚Исторіи Русскаго Искусства‘ подъ редакціей И. Грабаря не оставляють желать ничего лучшаго. Любуешься рядомъ художественныхъ снимковъ, XVIII и начала XIX в.в. (постр. Старова, Кваренги, Воронихина, Захарова, Стасова, Платова, Заруднаго, Казакова, Бове, Жилярди),—старинныхъ церквей, окруженныхъ деревьями, съ нависшими на первомъ планѣ, какъ кружевная бахрома, вѣтвями елей, съ тѣнями, нѣжно шевелящимися по бѣлымъ храмовымъ стѣнамъ. Трудно пока судить о текстѣ. Введеніе—полно восторженной вѣры въ значеніе русскаго искусства. Можно только удивиться слишкомъ сжато изложенію и слишкомъ краткимъ комментаріямъ въ главѣ о черниговскомъ зодствѣ, и о новгородской Св. Софїи. Но, конечно, еще въ выпускѣ, посвященномъ ‚Новгородскому зодчеству‘ послѣдуетъ продолженіе. Во всякомъ случаѣ, надо радостно привѣтствовать и самымъ сочувственнымъ образомъ отнестись къ этой первой дѣйствительно художественной и достойно представляющей нашу художественную культуру книгѣ по общей исторіи русскаго искусства.

Выходящій въ Кіевѣ журналъ ‚Искусство и печатное дѣло‘, повидимому, предназначенъ ис-

ключительно для любителей художественно-типографскаго искусства.

№ 1-й содержалъ въ достаточной степени ненужныя и даже вредныя запоздалымъ свободомысліемъ архитектурныя статьи, но воспроизведенія (Врубеля)—были хороши.

Въ № 2—3 хорошо представленъ Нестеровъ (красочныя воспроизведенія, какъ всегда, грубоваты, но очень недурно вышелъ карандашный рисунокъ на бумагѣ-верже—автотипія); статьи (кромѣ А. Бенуа и В. Издебскаго) снова очень посредственны.

Юрій Ровъ.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Тэффи. Семь огней. Стихи. Изд. ‚Шиповникъ‘. Спб. 1910 г. Цѣна 1 р.

Д. Ратгаузъ. Тоска бытія. Стихотворенія. Изд. т-ва Вольфъ. Спб. 1910 г. Цѣна 1 р. 50 к.

Константинь Подоводскій. Вершинные огни. Стихотворенія. Москва. 1910. Цѣна 1 р.

Максимиліанъ Волошинъ. Стихотворенія, 1900—1910, изд. ‚Грифъ‘, М. 1910. ц. 80 к.

Н. Гумилевъ. ‚Жемчуга‘. Изд. ‚Скорпіонъ‘. М. 1910. Ц. 1 р. 50 к.

Аделаида Герцыкъ. Стихотворенія. Спб. 1910. Ц. 75 к.

М. Багринъ. Скоморошья и бабы пѣсни. Спб. 1 р.

Въ стихахъ Тэффи радуется больше всего ихъ литературность въ лучшемъ смыслѣ этого слова. Такая книга могла бы появиться на французскомъ языкѣ, и тогда нѣкоторыя стихотворенія изъ нея навѣрно бы и по праву попали въ Антологію Walch'a. Поэтесса говоритъ не о себѣ и не о томъ, что она любитъ, а о той, какой она могла бы быть, и о томъ, что она могла бы любить. Отсюда маска, которую она носитъ съ торжественной граціей и, кажется, даже съ чуть замѣтной улыбкой. Это

очень успокаиваетъ читателя и онъ не боится попасть впросакъ вмѣстѣ съ авторомъ. Тэффи любитъ средневѣковыя и знаетъ его такимъ, какимъ его зная Верлэнъ,—огромнымъ и нѣжнымъ. Мало того, она знаетъ сказки средневѣковья, и не слашаво-поучительныя или безвкусно декоративныя, какъ у Тениссона, а подлинныя изящно-простыя, какъ у Perrault, Mme d'Aulnoy и другихъ сказочниковъ XVII вѣка:

„На кривенькихъ ножкахъ заморыши—дѣтки
Вялый одуванчикъ у пыльнаго пня!
И старая птица, ослѣпшая въ клѣткѣ!
Я скажу! Я знаю! Слушайте меня!

Въ сафировой башнѣ златого чертога
Королева Гульда, потупивши взоръ,
Къ подножью престола для Господа Бога
Вышиваетъ счастья рубинный узоръ.

Ей служатъ покорно семь горныхъ оленей,
Изумруднымъ окомъ поводятъ, храпятъ,
Бьютъ о земь копытомъ и ждуть повелѣній,
Ждутъ, куда укажетъ потупленный взглядъ...“

и т. д.

Менѣе удачно справляется Тэффи съ темами Ассиріи и Вавилона. Желаніе найти въ нихъ красоту иную, чѣмъ красоту декоративности, и связать ее съ нашими переживаніями кажется слишкомъ экзотическимъ. Какъ то плохо вѣришь въ царицу Шаммураматъ, и въ рабыню Аторагу, и въ горы Снджарскія, можетъ быть уже по одному тому, что эти имена такъ необычно и такъ непріятно-жестко звучатъ на русскомъ языкѣ. Анна Комнена, написавшая жизнеописаніе своего отца, императора Алексѣя, извинялась передъ своими читателями, что ей приходится упоминаніемъ грубыхъ и неблагозвучныхъ именъ крестоносцевъ разрушать благородный ритмъ греческой рѣчи. Наша поэтесса, повидимому, менѣе чувствительна къ ритму рѣчи русской.

Есть въ деревняхъ такіе лавочники, которые умѣютъ только писать, но не читать. Я думаю, таковъ и Ратгаузъ. Потому что иначе у него не хватило бы духу въ нудно-безграмотныхъ стихахъ передавать мысли и ощущенія отсталыхъ юношей на шестнадцатомъ году:

„Въ земной любви отрады нѣтъ,
Въ земныхъ стремленьяхъ нѣтъ блаженства.
И все тусклѣе счастья свѣтъ,
Блѣднѣе призракъ совершенства.

Какъ жалки наши всѣ мечты,
Какъ всѣ желанья наши тщетны,
Какъ въ вихрѣ вѣчной суеты
Мы, какъ пылинки, незамѣтны!“

Въ этомъ отрывкѣ весь Ратгаузъ. Уже непріятно-вылощенный стихъ показываетъ, что онъ совершенно равнодушенъ къ затронутой имъ темѣ; неинтересная избитая мысль обличаетъ нечувствительность автора въ выборѣ чужихъ настроеній, и сѣрость словъ—полную поэтическую несамостоятельность; и когда изъ другихъ стиховъ мы узнаемъ, что онъ считаетъ себя поэтомъ и вѣрить, что хотя и давно забыты поколѣнія, но не забыты пѣснопѣнія, хочется сказать о немъ словами изъ его же пьесы „Мечтатель“, приложенной въ концѣ тома: „...эти черствые отъ природы люди, ничкая свои маленькіе мозги чужимъ умомъ, говорящіе чужими словами... эти недалекіе господа мнятъ себя носителями свѣта, полубогами... Ну, и пусть ихъ!...“

„Въ одну телѣгу впрячь не можно коня и трепетную лань“, говорилъ Пушкинъ. Константинъ Подоводскій очевидно рѣшилъ попробовать и въ своемъ творествѣ стремится соединить отрицательныя стороны двухъ такихъ различныхъ поэтовъ, какъ Бальмонтъ и Ратгаузъ. Судя по тому, что на обложкѣ „Вершинныхъ Огней“ есть помѣтка „Томъ 4-й“, нельзя предполагать, что авторъ ихъ еще молодъ и ищетъ себя. Скорѣе тутъ играетъ роль врожденное отсутствіе вкуса, презрѣніе къ русскому языку

и какая-то особенная безтолковость, подсказывающая автору слова и образы какъ разъ не тѣ, какіе бы требовались для его темы. А жалъ! У него есть темпераментъ и поэтическій размахъ, которые при благопріятныхъ условіяхъ помогли бы ему создать что-нибудь цѣнное.

II. Гумилевъ.

Книга М. Волошина представляетъ намъ собранными его стихотворенія за 10 лѣтъ, — срокъ значительный, особенно если принять во вниманіе, что это были годы отъ 1900 до 1910. Для такого періода сборникъ маловатъ, что можно объяснить себѣ или тѣмъ, что авторъ долго отдѣлываетъ свои строчки, или, что вдохновеніе слетаетъ къ нему не особенно часто, или же, наконецъ, что поэтъ сдѣлалъ строгій выборъ изъ своихъ произведеній. Думается, что на книгу М. Волошина повліяли всѣ три обстоятельства, то-есть: что онъ пишетъ мало, тщательно отчеканиваетъ свои стихи и дѣлаетъ изъ нихъ осторожный выборъ. Тѣмъ болѣе значительной должна быть эта книга, столь долгожданная поклонниками Волошина, которые до сихъ поръ были принуждены отыскивать въ газетахъ и журналахъ его рѣдкія стихотворенія. Теперь же впервые можно составить себѣ отчетливое представленіе о поэтическихъ достиженіяхъ М. Волошина, тѣмъ болѣе, что значительной разницы между стихами 1900 года и 1909 г. какъ-то не чувствуется. Болѣе тщательная отдѣлка строчекъ, въ который перевѣсъ оккультизма надъ импрессионизмомъ—вотъ вся „эволюція“, какую мы могли замѣтить въ авторѣ къ концу этого десятилѣтія.

Импрессионизмъ и оккультизмъ намъ кажутся двумя опредѣляющими особенностями этого интереснаго поэта. Если во многихъ поэтахъ современности преобладаетъ „музыкантъ“, то въ Волошинѣ безусловно преобладаетъ живописецъ, притомъ не рисовальщикъ (француз-

скіе парнасцы), а живописецъ-импрессионистъ, пользующійся для своихъ эффектовъ больше всего красочными пятнами. Дѣйствительно, кажется, ни у одного изъ современныхъ поэтовъ не встрѣчается столько прилагательныхъ, опредѣляющихъ цвѣтъ, какъ у Волошина. При этомъ характерный недостатокъ: остро и сильно чувствуя отдѣльныя краски, авторъ смутно представляетъ себѣ ихъ сочетанія и не особенно заботится объ ихъ гармоніяхъ. Вообразимъ себѣ, напримѣръ—на холстѣ или въ природѣ—хотя бы такую картину:

Въ волнахъ ш а ф р а н ъ,
Колышатся т о п а з ы,
Разлитъ закатъ
Озерами огня.
Какъ волоса,
Волокна тонкихъ дымовъ,
Принавъ къ землѣ,
С и н ѣ ю т ѣ, л и л о в ѣ ю т ѣ,
И паруса,
Что крылья серафимовъ,
Въ закатной мглѣ
Надъ моремъ п л а м е н ѣ ю т ѣ.
Изломъ волны
Сіяетъ а м е т и с т о м ѣ,
Струистыми
С м а р а г д а м и о г н е й...
О, эти сны
О небѣ з о л о т и с т о м ѣ!

и т. д.

Этотъ недостатокъ его „палитры“ находится, на нашъ взглядъ, въ связи съ другой его особенностью: стремясь къ возможной насыщенности всѣхъ отдѣльныхъ строкъ, поэтъ часто перегружаетъ ихъ до потери равновѣсія, такъ что, случается, одна строчка уничтожаетъ другую, какъ бы выбиваетъ изъ представленія читателя предыдущіе образы.

Къ сожалѣнію, мы недостаточно освѣдомлены въ тайныхъ наукахъ, чтобы судить, насколько глубокъ оккультизмъ Максимилиана Волошина. Открываетъ ли онъ новыя перспективы, или же

ограничивается переложением—въ звучныя, нѣскольکو однотонныя строфы—изысканій французскихъ мыслителей въ этой опасной области знанія? Однако, для насъ важно то, что сама точка зрѣнія автора—его взглядъ на вещи, природу и человѣческія чувства—насквозь проникнута оккультизмомъ. Эта, въ концѣ концовъ, виѣжизненная, 'виѣміровая' лирика, трепетно-холодная и гипнотизирующая, одѣтая въ слѣпительно-яркія, но не всегда согласованныя между собою краски, эти мѣстами щегольскія по техникѣ, перегруженные, тяжеловато-пышныя, торжественныя строки, производятъ впечатлѣніе влекущей и странной, нѣскольکو страшной маски... Можно не испугаться, не повѣрнуть, но пройти мимо, не смутившись хотя бы въ первую минуту, невозможно.

Своеобразная таинственность переживаній, большое мастерство, не похожее на приемы другихъ художниковъ, очень отличаютъ М. Волошина и дѣлаютъ понятнымъ его влияніе на многихъ болѣе молодыхъ поэтовъ.

М. Кузминъ.

Собраніе стиховъ М. Волошина обнимаетъ весь долгій періодъ его многообразнаго и сложнаго ученичества. Живопись учила его видѣть природу; книги о тайномъ знаніи—ее слышать; творенія поэтовъ—пѣть. Онъ создалъ въ себѣ стройный міръ и окружилъ его змѣинымъ кольцомъ; свѣтлый строй своего замкнутаго міра назвалъ онъ Аполлономъ, а змѣю—'до-временною Обидой'. И его Аполлонъ живетъ въ мірѣ съ его Пнеономъ. Свой посохъ 'изгнанника, скитальца и поэта'—онъ благословилъ. И въ любви благословилъ 'темные восторги разставанья'. Затворился въ затворъ самодовлѣющей зеркальности, и полыннымъ вѣнкомъ душевнаго одиночества увѣнчался. Таково было великолѣпное ученичество ученика мудрецовъ и художниковъ, не научившее странника въ мірѣ одному—таинству Жизни.

Любители поэзіи и изслѣдователи путей современной души будутъ радоваться существованію этой сгущенной и насыщенной идеалистическимъ опытомъ книги; но не должно желать, чтобы она вліяла на творчество молодыхъ нашихъ поэтовъ. Въ ней, наряду съ исканіями и уклонами исканій, есть высокія достиженія, но нѣтъ образцовъ; есть изумительныя синтетическія копія, но недостаетъ прекрасныхъ оригиналовъ: слишкомъ трудныя стремится она разрѣшить и слишкомъ отвѣтственныя задачи! Волошинъ—поэтъ большого дарованія и своеобразныхъ, горькихъ чаръ; но онъ еще не утвердился какъ самобытный поэтъ. Его вкусъ не безупреченъ, а общее тяготѣніе его поэзіи—не жизненно.

Эта богатая и скупая книга замкнутыхъ стиховъ—образъ замкнутой души. Она учитъ поглощать міръ, а не расточать свою душу. Поэтъ 'Киммерійскихъ Сумерекъ' долженъ научиться быть щедрымъ, чтобы пѣть, какъ поетъ птица. Онъ найдетъ самого себя только тогда, когда Аполлонъ его строя, преодолевъ жало Пнеона свободнымъ подвигомъ самоотдачи и саморасточенія, братски встрѣтится съ Діонисомъ жизни.

Подражатель не нуженъ мастеру; его радуешь ученикъ. Независимаго таланта требуетъ отъ истиннаго ученика большой мастеръ, и на такой талантъ налагаетъ послушаніе: въ свободномъ послушаніи мужаешь сила. Н. Гумилевъ не напрасно называетъ Валерія Брюсова своимъ учителемъ: онъ—ученикъ, какого мастеръ не признать не можетъ; и онъ—еще ученикъ.

Онъ восхищается приемами наставника и его позой; стремится воспроизвести выпуклый чеканъ его рѣчи, его величавый лирической и лироэпической строй; перенимаетъ его пафосъ и темпъ; порой полусознательно передумываетъ его любимыя думы.

Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка...

— Такъ усиливаетъ онъ за учителемъ фигурую повторенія ритмическую энергію хореевъ.

Когда Тимуръ, въ унылой злобѣ,
Народы бросилъ къ ихъ метѣ,
Тебя несли въ пустыняхъ Гоби
На боевомъ его щитѣ...

— Такъ строитъ онъ, слѣдуя манерѣ учителя, свои замкнутыя строфы, надменные станцы; и не измѣняетъ приподнятой монотоніи плавныхъ ритмическихъ періодовъ на протяженіи почти всей книги ‚Жемчуговъ‘, даже въ тѣхъ случаяхъ, когда пронія или ласковость замысла соблазняютъ къ улыбкамъ и играмъ, когда самъ мастеръ подаетъ примѣръ улегченной напѣвности, менѣе сдержаннаго движенія, болѣе живого и просто-душнаго тона.

Я спалъ, и смысла пѣна бѣлая
Меня съ родного корабля...

— Такъ вспоминается ему Аріадна учителя:

Ты спишь, отъ долгихъ ласкъ усталая,
Отдавшись дрожи корабля.

Это — ‚Одиночество‘: одна изъ любимыхъ темъ Брюсова. Далѣе — рядъ другихъ брюсовскихъ темъ: перевоплощеніе влюбленной четы, запомнившей великолѣпную *mise-en-scène* своей первоначальной трагической страсти; воспоминаніе о героническомъ товариществѣ; магія книгъ, и книги маговъ; Адамъ и Ева; Улиссъ, Агамемноны, Семирамиды, Варвары — и такъ много другихъ встрѣчъ въ садахъ мечты, дружной съ географіей и исторіей, — въ декоративныхъ и таинственныхъ областяхъ, ‚луной мучительной томимыхъ‘, съ мандрагорами первой эпохи мастера и базальтами его зрѣлой поры. Однимъ словомъ, весь экзотическій романтизмъ молодого учителя расцвѣтаетъ въ видѣніяхъ юнаго ученика, порой преувеличенный до бутофоріи и еще подчеркнутый шумихой экзотическихъ именъ. И только острота подлинныхъ искусовъ жизни реальной, жадное вглядываніе въ загадку обставшаго личность бытія и въ

ликъ бытія настающаго, упорное пытаніе смысла явленій, ревниво затаившихъ свою безмолвную душу, блаженство и пытка еще не остывшихъ, только что выстрадавшихъ ‚миговъ‘, гнѣвъ живого на живыхъ и страстные отклики испытателя судебъ и воля на судьбы народа и города, земли и ближайшаго своего сосѣда по одиночной камерѣ воплощенной жизни, наконецъ — то уже запечатлѣнное опытомъ и въ душѣ установившееся чувство, что поэтъ подлинно несетъ какую-то ‚вѣсть‘ и что онъ — одинъ изъ ‚мудрецовъ‘, т.-е. воистину что-то познавшихъ, и потому ‚хранителей тайны и вѣры‘, — все это, что въ изобиліи есть у Брюсова и его опредѣляетъ какъ ставшаго и совершившагося, при всей незавершенности его окончательнаго лика и поэтического подвига, — еще не сказалось, не осуществилось въ творчествѣ Н. Гумилева, но лишь намѣчается въ возможностяхъ и намекахъ... И поскольку намѣтилось, — обѣщаетъ быть существенно инымъ, чѣмъ у того, кто былъ его наставникомъ въ канонѣ формальномъ и Вергиліемъ его романтическихъ грезъ, кто училъ его рядить Сказку въ Армидинъ панцырь изъ литого серебра и переплавлять брызги золотыхъ Пактоловъ восторга въ тяжелые кубки съ изощренною рѣзбой во вкусѣ элегантной пластики Парнаса.

Довольно прочесть, на примѣръ, превосходное ‚Путешествіе въ Китай‘ или неподобную идиллію ‚Карабасъ‘, чтобъ увидѣть, что Н. Гумилевъ подчасъ хмелѣетъ мечтой веселѣе и безпечнѣе, чѣмъ Брюсовъ, трезвый въ самомъ упоеніи — ибо никогда не утоленный, — и въ самомъ аффектѣ изступленія сознательно рѣшающійся и дерзающій — ибо непрестанно испытующій мыслью и волей судьбу и Бога. Довольно прочесть другую, менѣе совершенную, но плѣнительную по грезѣ и наивно проявившемуся тайному символизму поэму ‚Раджа‘, — чтобъ убѣдиться, что золотые полудѣтскіе сны оптимистически окрашиваютъ міръ въ глазахъ затаенно надѣющагося на реальность самой волшебной сказки искателя ‚Жемчу-

говъ черныхъ, сѣрыхъ и розовыхъ, каждое дыханіе котораго молится солнцу,—въ противоположность омраченному генію того, кто въ мятежной гордости и въ дунутой злобѣ однажды воскликнулъ:

Но послѣдній царь вселенной—
Сумракъ, сумракъ за меня!..

Еще Гумилевъ-поэтъ похожъ на принца своей—впрочемъ, давно уже имъ написанной—Неоромантической Сказки, отирающагося изъ своей ‚Залы Гордыхъ Восклицаній‘ (какъ забавно точно!) въ химерическія пустыни ‚Страданія‘ на охоту за людодѣдами, которыхъ легко и благополучно плѣняетъ при помощи зелий и наговоровъ какого-то домашняго духа, замковаго дворцоваго; послѣ чего людодѣдъ, притащенный на арканѣ, заключается въ башню и вскорѣ оказывается ручнымъ:

Говорять, онъ сталъ добрѣе,
Проходящимъ строитъ глазки
И о томъ, какъ пляшутъ феи,
Сочиняетъ дѣтямъ сказки.

Здѣсь есть уже почти самоосознаніе, и притомъ проническое: конквистадоръ ‚изысканныхъ‘ Голкондъ трансцендентальной географіи и миражныхъ ‚маркизатовъ‘, коихъ наслѣдственныя грамоты скрѣплены подписью и печатью Ученаго Кота,—того, что увеселяетъ сказками и выводитъ въ люди мальчика Карабаса,—въ такой мѣрѣ смѣшиваетъ мечту и жизнь, что совершенное имъ одинокое путешествіе за парой леопардовыхъ шкуръ въ Африку немногимъ отличается отъ задуманнаго — въ Китай—въ сообществѣ съ мэтромъ Раблэ, а встрѣча съ Летучимъ Голландцемъ изъ поэмы ‚Капитаны‘ удивила бы его (если бы не застала врасплохъ въ упадкѣ обычнаго мечтательства), быть можетъ, не болѣе, чѣмъ живописное общество портовой таверны изъ той же, милой своимъ восторгомъ простора, поэмы.

Это—періодъ, когда художникъ играетъ на ‚волшебной скрипкѣ‘ и внушаетъ себѣ мысль, что, лишь упадетъ смычокъ изъ усталой руки,

какъ накинутся на него выжидающіе перерыва мелодіи голодные волки. Но скрипачъ, влюбленный въ свою скрипку, играетъ, не уставая; неустанный бродяга—не паломникомъ, по обѣту, а простымъ охотникомъ изъ любви къ бродяжничеству—пробирается по дебрямъ и зарослямъ, выслѣживая пестрыхъ звѣрей ‚Адамова Сна‘ и межъ дѣломъ и грезой посматривая по сторонамъ, не сверкнетъ ли изъ чащи волшебный папоротникъ,—или же и въ самомъ дѣлѣ правъ глухой ‚попугай‘ съ Антильскихъ острововъ, который, насмотрѣвшись на злыхъ совъ въ квадратной кельѣ мага, пришелъ къ философическому заключенію, что тайна—некрасива?.. Порою, какъ смутный призывъ, поэту снится Реальность истинная—*res intima regim*—въ далекихъ, далекихъ странахъ—быть можетъ, на озерѣ Чадъ, гдѣ такъ много чудеснаго видитъ земля, пахнувшая ‚немыслимыми травами‘, когда на закатѣ дивный жирафъ прячется въ свой мраморный гротъ,—странахъ, гдѣ, быть можетъ, небо и вправду съ землею сходится,—куда залетѣть стоитъ даже подъ заманчивой угрозой раздѣлить участь того ‚Орла‘, что окаменѣлъ, перелетѣвъ за грань, въ великолѣпной могилѣ междупланетнаго ээира. Но дилемма сознанія остается въ прежней силѣ: кто правъ—романтикъ Орелъ или эстетъ Попугай?.. И, конечно, еще не знаетъ въ этотъ періодъ поэтъ, что ни по морскимъ тропамъ, ни по воздушнымъ стезямъ не достигнешь лѣстницы Іакова, подножіе которой упирается въ самое глубокое подземелье самаго близкаго къ намъ лабиринта.

Въ ожиданіи чудесъ реального міра, Н. Гумилевъ ладью за ладьей, ‚трирему‘ за ‚триремой‘ снаститъ и снаряжаетъ для своихъ завоевательныхъ плаваній и, совершивъ набѣгъ на новый островъ, возвращается съ отборной добычей. Чего, чего не собралъ онъ въ кладовой своихъ парнасскихъ ‚трофеевъ‘!.. Книга содержитъ и раньше (Парижъ, 1908) появившіяся ‚Романтическіе Цвѣты‘, гдѣ есть такое значительное стихотвореніе, какъ рассказъ о восточномъ кораблѣ, привозящемъ въ Каиръ заразу. И замѣ-

чательно, что въ этихъ 'Двѣтахъ' вліяніе Брюсова менѣе, быть можетъ, ощутительно, чѣмъ въ болѣе позднихъ и зрѣлыхъ произведеніяхъ, гдѣ ученикъ опять и со всею энергіей обращается къ изученію твореній учителя, какъ бы мечтавъ соревновать съ нимъ въ блескъ неустанно совершенствуемой формы, постепенно очищаемой отъ погрѣшностей языка и ошибокъ вкуса.

Поистинѣ, изъ столькихъ схватокъ и приключеній вышелъ съ честью юный оруженосецъ, котораго рыцарь посылалъ на отвѣтственные и самостоятельныя предпріятія, что кажется заслужившимъ принять отъ него ритуальный ударъ мечомъ по плечу, обязывающій къ началу новаго и уже независимаго служенія.

Романтически-мечтательный періодъ ученичества Н. Гумилева характеризуется рѣшительнымъ преобладаніемъ въ его поэзіи эпического элемента надъ лирическимъ. Это естественно: гдѣ ему и найти собственное переживаніе, если все оно растворяется въ сновидѣніи, если фея сновъ тотчасъ начинаетъ прять изъ кудели душевнаго опыта дунныя нити, а другая фея—фея-Сказка—ткать изъ нитей узорную ткань вымысла?

Отсюда—стѣсненность поэтического діапазона и граничащая подчасъ съ наивнымъ непониманіемъ неотзывчивость нашего автора на все, что лежитъ внѣ предѣловъ его грезы,—его несходство съ поэтомъ-эхо, какъ нѣкоею нормой поэта по правому идеалу Пушкина. Неотзывчивость—и охорашивающаяся, обдуманно позирующая, торжественно-замедленная, напыщенно-важная однозвучность, отсутствіе быстроты, непосредственности, живой подвижности, живой реакціи на многообразіе живой жизни... Между тѣмъ, въ лирической энергіи недостатка нѣтъ: она движетъ и волнуетъ каждую строфу, подъ каждымъ образомъ бьется живое сердце.

Прогноза вытекаетъ изъ вышесказаннаго: когда дѣйствительный, страданьемъ и любовью купленный опытъ души разорветъ завѣсы, еще

обволакивающія передъ взоромъ поэта сущую реальность міра, тогда раздѣлятся въ немъ 'суша и вода', тогда его лирической эпосъ станетъ объективнымъ эпосомъ, и чистою лирикой—его скрытый лиризмъ,—тогда впервые будетъ онъ принадлежать жизни.

Заплатка и причитанье, нашепты и наговоры, приворотные напѣвы и колыбельные—вся магическая символика исконной пѣсни оказывается снова возможною въ наши дни, на диво самимъ предсказавшимъ (въ совпаденіи съ выводами покойнаго Веселовскаго) возвратъ слова къ стихіи мифа и новое переживаніе стародавняго народнаго наслѣдья въ лирикѣ искусственной. Рѣчь идетъ, разумѣется, не о подражательномъ воссозданіи старинныхъ напѣвностей, но о естественныхъ новообразованіяхъ, органически воспроизводящихъ древнія формы. Рѣчь идетъ объ атавистически уцѣлѣвшей лирической энергіи, которая, на нашъ взглядъ, съ самаго начала опредѣлила символизмъ въ Россіи (поскольку онъ не былъ только заимствованіемъ)—какъ воспоминаніе поэзии о своихъ первоначальныхъ задачахъ и средствахъ. Давно умеръ обрядъ, а напѣвное слово все его помнитъ и какъ бы ищетъ властительно вызвать къ жизни. Глубоко измѣнились представленія о міровыхъ силахъ и судьбахъ человѣческихъ; но, какъ дѣвичья и женская душа все по-старому тоскуетъ и любитъ, такъ по-старому ворожить и пророчить напѣвное слово—и умѣетъ назвать всѣ ознаменовательныя соотвѣтствія, коими пѣсенное чарованіе сообщало дѣйственную силу внушеніямъ вѣщей мечты. На такія размышленія наводитъ книжка стихотвореній г-жи Ад. Герцыкъ,—гдѣ 'стихотвореній', въ усвоенномъ нами значеніи этого слова, какъ бы вовсе и нѣтъ,—столь чуждъ ей искусственный канонъ стихотворчества,—зато, какъ самородный студеной ключъ, изъ глубокихъ залежей мифическаго сознанія, бьетъ чистая и сильная струя стихійно-племенной, родовой славянской рѣчи,—а рѣчь эта сама уже творитъ мифъ

и дѣть чары, и проносить сквозь культурную сложность слышавшей флейты Ницше души—отзвуки путивльскаго плача Ярославны, не замершіе доселѣ въ шелестахъ степного ковыля. Если къ силѣ языка этихъ пѣсенъ, почти вездѣ—кромѣ нѣсколькихъ погрѣшностей—великолѣпнаго, присоединяется сила своеобразнаго и вмѣстѣ народнаго, выразительнаго и мелодически-гибкаго ритма, то легко прощаются и (симптоматически показательное) пренебреженіе рифмой, зачастую замѣняемой простодушными ассонансами, и другіе недочеты въ томъ, что Верлэнъ противопоставляетъ ‚музыкѣ‘, какъ непріятную и ненужную ему ‚литературу‘. Психологическая характеристика своеобразнаго дарованія начинающей поэтессы, выступившей съ цикломъ пѣсенъ въ ‚Цвѣтникѣ Орь‘ (изд. ‚Орь‘. Спб. 1907), была дана пишущимъ эти строки въ сонетѣ, напечатанномъ въ томъ же сборникѣ (‚Змѣи ли шелестъ, шепотъ ли Сивиллы...‘), и К. Бальмонтомъ, въ статьѣ, озаглавленной ‚Сибилла‘ и напечатанной въ послѣднемъ выпускѣ ‚Золотоу Руна‘.

Вячеславъ Ивановъ.

Россія, кажется, единственная страна, гдѣ сохранилась еще живая старина, гдѣ Рерихъ или Билибинъ могутъ воочию видѣть бытъ допетровскаго времени, а фольклористы записывать въ граммофонъ былины одиннадцатаго вѣка. Замѣчено, что чѣмъ древнѣе поэтическое произведеніе, тѣмъ неизмѣннѣе оно въ устахъ передатчика; а это показатель высокаго художественнаго вкуса народа.

Чувство ревности къ старинѣ безсознательно. Такъ, Рыбниковъ, напримѣръ, не могъ заставить пѣвцовъ рассказать былинѣ, они могли ее только пѣть, какъ заучили у стариковъ со слуха...

Тѣмъ болѣе возмущаешься, когда теперь, во время всеобщаго призыва къ охраненію старины, читаешь книжку Багрина.

Г-нъ Багринъ распорядился съ пѣснями очень просто: взялъ Соболевскаго и прокорректировалъ народныя пѣсни, которыя ему понравились. Выбросилъ архаизмы, параллелизмы, уничтожилъ объективность и преподнесъ—вмѣсто острой, пахнувшей землей, мудрой народной пѣсни—обсосанные свои слащавыя романсики.

Вотъ наудачу сравненіе.

Соболевскій V, 124.

Жилъ я въ новенькой деревнѣ, не видѣлъ
веселья,

Только видѣлъ я веселье въ одно воскресеніе.

По задворочкѣ дѣвица водицу носила,

Не воду носила,—дорожку торила.

Два ведерочка дубовы, обруча кленовы;

Коромысло тонко гнется, свѣжа вода льется,

Не свѣжая вода льется,—дѣвица смѣется.

Въ окошечко парень смотритъ, два словечка
молвить:

‚Еслибъ ты, моя милая, не такая была,

Не такая, радость, была, прочихъ не любила,

Ты бы прочихъ не любила, меня не сушила‘.

А вотъ какъ усвоилъ эту пѣсню г-нъ Багринъ:

Воду дѣвица носила,

Дорожку торила.

Коромысло гнется—гнется,

Вода льется—льется...

Вода плещется и льется,

Дѣвица смѣется

А въ окно молодчикъ (?) смотритъ,

Дѣвицѣ онъ молвить:

‚Ка бы ты, моя милая

Не была такая,

Не была бы, радость, такая:

Другихъ не любила,

Ты другихъ то бь не любила

Меня бь не крушила‘.

Коромысло гнется—гнется, (?)

Вода льется—льется, (?)

Вода плещется и льется, (?)

Дѣвица смѣется... (?)

Нужно особенно умудриться, чтобы такъ, разрушая ритмъ, размѣръ и смыслъ, исковеркать

пѣсно. А вся книга состоитъ изъ подобныхъ передѣлокъ.

Выпущена книга г. Багрина съ вымышленнымъ предисловіемъ и удостоена восторженной рецензіи ‚Новаго Времени‘... Но всетаки мы посоветовали бы г. Багрину уничтожить эту плохую книжку, чтобы не портить вкусъ къ народному у довѣрчивой публики.

Гр. Алексій Н. Толстой.

ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ

Альманахъ для всѣхъ, кн. I, изд. ‚Нов. Журн. для всѣхъ‘. 1910, ц. 60 коп.

О гни: лит. альманахъ памяти В. Башкина. Изд. ‚Нов. Журн. для всѣхъ‘. 1910, ц. 1 р. 25 коп.

XXIX сборникъ ‚Знанія‘. 1910, ц. 1 р.

О сипъ Дымовъ. Разказы, т. I. Изд. ‚Шиповникъ‘. 1910, ц. 1 р. 25 к.

Петръ Нилусъ. Разказы. М. 1910, ц. 1 р.

Е. Зноско-Боровскій. Крейсеръ ‚Алмазь‘. Цусима. Сцены изъ войны. 1910 г., ц. 50 к.

М. Кузминъ. Разказы. Изд. ‚Скорпионъ‘. М. 1910, кн. I ц. 1 р. 50 к., кн. II ц. 1 р. 80 к.

Въ послѣднее время ясно замѣчается возобновленный интересъ общества и писателей къ произведеніямъ длительности бѣльшей, чѣмъ разказъ или новелла. Намѣчаются пути къ воссозданію формы романа, который далъ бы намъ отраженіе современности не въ распыленных осколкахъ, какъ то было въ чеховское и послѣчеховское безвременье, а въ цѣльныххъ, хотя бы и не большихъ зеркалахъ. Нужно сознаться, что русскія зеркала часто бываютъ ‚кривыми‘ и даютъ отраженія пристрастныя, со сгущенными тѣнями,—но эта кривизна, сама по себѣ характерно русская, заимствованная Ѳ. Сологубомъ, А. Ремизовымъ, гр. А. Толстымъ и А. Бѣлымъ отъ Гоголя, Салтыкова и Лѣскова,—происхожденія хорошаго и не мѣшаетъ намъ видѣть въ ‚кривомъ зеркалѣ‘ не кривую дѣйствительность. А потребность ее

увидѣть не съ тенденціозно-партиіной точки зрѣнія с.-д., но бытописательно и во всей широтѣ—весьма настоятельна. Если бы мы не боялись быть пророками, то сказали бы, что находимся на порогѣ новаго бытового символично-реалистическаго романа. Въ этомъ насъ убѣждаютъ не только достиженія и попытки выше перечисленныхъ авторовъ, но и новая повѣсть С. Ауслендера ‚У фабрики‘ и ‚Власть‘ О. Дымова. Мы не говоримъ, что всѣ попытки одинаково удачны, но общность устремленія—знаменательна.

А. Ремизовъ послѣ ‚Пруда‘ и ‚Часовъ‘ дѣлаетъ новые опыты романа въ ‚Половецкомъ станѣ‘ (Р. Мысль‘. январь) и въ ‚Неуемномъ бубнѣ‘ (Альм. для всѣхъ‘). Послѣднее произведеніе, можетъ быть, наиболѣе яркое и ѣдкое изъ всего, что далъ намъ А. Ремизовъ. Хочется только вѣрить, что это, какъ бы безжалостное изображеніе нелѣпой гадости русской жизни,— есть отраженіе нѣсколько кривое. Конечно, повѣсти эта кривизна нисколько не вредитъ, но типъ Стратилатова съ Агапевной такъ преувеличенно продолжены, что становятся кошмарно-миѳическими и лишаютъ повѣсть должной убѣдительности. По формѣ это скорѣе всего — хроника, которая можетъ быть прервана когда угодно, а также и продолжаться сколько угодно съ бѣльшимъ или меньшимъ интересомъ. Это особенно чувствуется въ серединѣ, гдѣ перегруженіе деталями и эпизодами и повтореніе нѣкоторыхъ излюбленныхъ авторомъ приемовъ (сны, примѣры разказовъ дурочки), придаютъ повѣствованію извѣстную вялость. Мы не можемъ достаточно похвалить изобразительную яркость языка и отсутствіе той внѣшней хаотичности, которая испортила ‚Прудъ‘, долженствовавшій быть великолѣпнымъ произведеніемъ. Въ томъ же альманахѣ, совсѣмъ рядомъ съ Ремизовымъ и нисколько не теряя отъ этого сосѣдства, помѣщенъ очень примѣчательный разказъ гр. Ал. Толстого. Приходится только удивляться, до какой степени у этого автора все, вплоть до нелѣпостей,—свое собственное.

Отличные стихи Э. Сологуба, пьеса Чулкова, еще разъ подтвердившая прежде сказанныя нами слова объ этомъ авторѣ, неплохой рассказъ О. Дымова и не безъ интереса читаемый рассказъ Архинова—дѣлаютъ этотъ альманахъ превосходнымъ сборникомъ, какихъ мы уже давно не имѣли. Даже съ излишней экономичностью изданія миришься, принимая во вниманіе его небольшую цѣну.

Сборникъ ‚Огни‘, выпущенный тѣмъ же издательствомъ гораздо слабѣе, пестрѣе и незначительнѣе. Единственное, на чемъ можно остановить вниманіе, это повѣсть С. Ауслендера, стихотвореніе Потемкина (очень простое, неожиданное своею нѣжностью) и Саши Чернаго. Повѣсть С. Ауслендера тѣмъ знаменательнѣе, что авторъ, насколько мы помнимъ, впервые берется за изображеніе современной жизни, да къ тому же еще у фабрики. Нужно ему отдать справедливость: изъ испытанія онъ вышелъ съ честью и очень ‚по своему‘. Кромѣ обычныхъ плѣнительныхъ сценъ, мы имѣемъ интересную фабулу и, наконецъ, изображеніе русской дѣйствительности. Изображено чуть-чуть по иностранному, но дѣйствительность—подлинная, русская, и внимательный читатель прочтетъ многое между строкъ такого, что, можетъ быть, неожиданно даже для самого автора и придаетъ его повѣсти характеръ отчасти... общественный. Другіе авторы ‚Огней‘ такъ похожи другъ на друга, что почти нѣтъ возможности сказать о нихъ чтонибудь, кромѣ общихъ мѣстъ порицанія. Слабѣе всего Яблочковъ и Чапыгинъ; лучше и острѣе другихъ, можетъ быть, г. Крачковскій; да и то гадательно. Сказка А. Ремизова—забавный выпадъ противъ идеализма.

Подарившій было насъ нѣкоторою надеждою ‚Городокъ Окуровъ‘ во второй своей части не только ея не оправдалъ, но напротивъ погрузился въ обычную ‚знаньевскую‘ сѣрость. Сборники эти могутъ снова съ правомъ сказать: ‚я сплю, мнѣ сладко усыпленье‘. Неизвѣстно, для

какой бессонной публики предназначаются эти снотворныя книги? Въ 29-мъ сборникѣ можно было надѣяться на г. Разумовскаго, давшаго въ своей пьесѣ ‚Свѣтлое заточеніе‘, нѣсколько живыхъ и свѣжихъ сценъ, но печать нѣкоторой сонливости легла и на это произведеніе. Притомъ мы сомнѣваемся, чтобы баронессъ титуловали ‚Ваше сіятельство‘, какъ это дѣлается на протяженіи всей пьесы у г. Разумовскаго.

Разбирая балластъ въ сборникахъ ‚Знанія‘ и въ вытѣсненныхъ ихъ альманахахъ Шинювника, можно замѣтить, что въ первыхъ онъ состоитъ изъ писателей скучныхъ, а во вторыхъ изъ несносныхъ писателей. Вообще, если къ этимъ двумъ понятіямъ прибавить еще понятіе ‚развязный‘, и комбинировать ихъ между собою, то можно установить довольно точную таблицу для большого количества появляющихся книгъ. Помимо повѣсти Горькаго и пьесы Разумовскаго, содержаніе 29 сборника ‚Знанія‘—откровенно и убѣжденно скучно.

Достаточно скучны (не безъ примѣси несносности) и рассказы г. Нилуса, тѣмъ болѣе, что въ большинствѣ случаевъ не знаешь, куда и зачѣмъ ведетъ насъ авторъ въ своихъ повѣствованіяхъ: по горе въ томъ, что и по прочтеніи повѣсти мы этого не узнаемъ. Если бы не было предупредительно приложенъ къ книгѣ портретъ автора въ видѣ браваго господина, мы бы подумали, что за именемъ г. Нилуса скрывается какая-нибудь пожилая дама, не мудрствуя лукаво, предавшая тисненію все, чему свидѣтельницей ей довелось быть. Впрочемъ, рассказъ ‚Г-жа Милованова‘, растянутый и опять никуда не ведущій, написанъ не безъ теплоты и тонкости.

Совсѣмъ особенную тонкость проявилъ Осипъ Дымовъ въ своемъ сборникѣ. Въ наиболѣе значительной повѣсти: ‚Власъ‘, извѣстной читателямъ ‚Аполлона‘, авторъ пожелалъ дать нѣчто въ родѣ романа. Попытка довольно неудачная, такъ какъ всѣ осколочки разсыпаются и не

держатся другъ за друга, но масса интересныхъ мелочей и тонкихъ наблюдений заставляютъ читать этотъ романъ съ интересомъ. Мы бы посоветовали только г. Дымову обратить больше вниманія на русскій языкъ, потому что такихъ мѣстъ, какъ, напр.—въ кухнѣ уже убрана посуда, вычищены кусочками поблескивающія тарелки—теперь благородныя, которыя гадятъ люди...’ ,очень тяжелая ступка, нахнувшая горькимъ миндалемъ и—отдаленно—матерью, праздникомъ’,—достаточно много, чтобы производить досадное впечатлѣніе.

Первыя мысли, что приходятъ въ голову по прочтеніи небольшой пьесы ‚Алмазь‘, первое впечатлѣніе есть чувство большой искренности и волнующей подлинности, причемъ это чувство такъ охватываетъ, что въ первую минуту не знаешь. вызвано ли это волненіе изображаемымъ, или возбуждено искусствомъ автора. Вѣдь и письма очевидцевъ (частныя не для печати, къ матери, братьямъ) могутъ взволновать сильнѣе, чѣмъ Матерлинкъ или д’Аннунціо, но это волненіе будетъ совсѣмъ другого порядка и едва ли можетъ быть учтено при оцѣнкѣ художественнаго произведенія. Къ послѣднимъ мы безусловно причисляемъ и лежащую передъ нами пьесу и впечатлѣніе отъ нея есть не только правый, кровный и святой трепетъ каждаго русскаго при воспоминаніяхъ о прожитой войнѣ, но и сознательный художественный эффектъ со стороны автора.

Г. Зноско-Боровскій, можетъ быть самъ того не зная, въ этихъ какъ бы бытовыхъ сценахъ изъ военнаго времени, далъ намъ рѣдкій опытъ высокой и строгой трагедіи, гдѣ героиней—вся Россія, страстно, безумно желанная побѣда всей Россіи. При такомъ замыслѣ вполне естественно, что характеристики дѣйствующихъ лицъ даны нѣсколько эскизно, потому что не въ судьбѣ отдѣльныхъ личностей (кстати сказать, доведенной авторомъ до конца фактически, или въ проекціи) центръ тяжести. Эта пьеса сильно окрашена символизмомъ, мы бы сказали символическимъ

психологизмомъ массъ; даже приемы определенно символическіе. Соответствія между разсказами о взятіи Севастополя, снами сумасшедшей матери, обличеніями доктора,—и тѣмъ, что въ это же время совершается на морѣ, все усиливаясь и обостряясь, держатъ насъ въ непрерывномъ и трагическомъ напряженіи и, наконецъ, заканчиваются такъ неожиданно оправдывающимъ всѣ предчувствія крикомъ ‚Побѣда!‘, для насъ то, знающихъ зрителей, такимъ чудовищно-обманнымъ. Принципъ второго акта держится на несоответствіи того, что происходитъ на сценѣ, съ тою печальною дѣйствительностью, которую мы знаемъ; бѣда только въ томъ, что мы ее знаемъ не изъ пьесы, а какъ русскіе, какъ слѣдившая за событіями публика, а если сдѣлать невозможное предположеніе, что театральнй зритель—человѣкъ совершенно неосвѣдомленный, то такого трагическаго впечатлѣнія до самаго конца второй актъ не производилъ бы. Это лежитъ какъ-то внѣ пьесы.

Языкъ ‚Алмаза‘, простой и трезвый, иногда недостаточно крѣпокъ и впадаетъ то въ Чеховскій тонъ, то въ слишкомъ разговорный, но никогда не оскорбитъ ухо фальшивой напыщенностью или безвкусіемъ.

Повидимому, авторъ самъ близко стоялъ къ описываемымъ волнующимъ событіямъ, имѣетъ изобразительное слово и достаточно зоркій глазъ. Вѣроятно, онъ могъ бы представить намъ большую, безпристрастную картину минувшей войны, дать правдивое и захватывающее изображеніе ея и по другому, чѣмъ мы имѣли до сихъ поръ.

‚вѣсы‘

Декабрьской книжкой 1909 г. прекратили свое существованіе ‚Вѣсы‘, по крайней мѣрѣ, въ томъ видѣ, въ какомъ мы привыкли ихъ видѣть до сей поры. Признавая большую важность культурной задачи, которую осуществлялъ и, согласно редакціонному заявленію, осуществилъ московскій журналъ, мы далеки отъ

мысли полагать исчерпывающими тѣ замѣчанія, что нашли мѣсто въ настоящемъ номерѣ, и считаемъ нашимъ правомъ и даже долгомъ вернуться еще не разъ къ разсмотрѣнію такого значительнаго литературнаго явленія, какъ журналъ „Вѣсы“.

М. Кузминъ.

О ПРОЗѢ М. КУЗМИНА

Vom Mütterchen die Frohnatur
Und Lust—zu fabuliren...

Goethe.

Φίλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας, καὶ
φιλοσοφοῦμεν ἔνευ μαλακίας.
(Мы, аѳиняне, любимъ красоту безъ
пышности, и мудрствуемъ съ трез-
вою мѣрой).

Периклъ (у Сократа).

1

Мало-по-малу широкіе круги читателей начинаютъ видѣть въ М. Кузминѣ не „чужихъ причудъ истолкованье“ и петербуржца въ Уайльдовомъ плащѣ, но свободного служителя, счастливаго любимца и избранника Музъ, тонкаго и мудраго мастера, не ложно сказавшаго о себѣ: „но знаю вѣсь и знаю мѣру я“, — независимаго и безкорыстнаго художника, равно далекаго отъ расчетовъ угодливости и противорѣчія общественному мнѣнію.

„Сnob“ и „mоб“ („чернь“) символически рѣшуютъ. Между безсодержательною изысканностью эстетическихъ выучениковъ и выскочекъ и безсодержательностью вульгарнаго невѣжества есть соединительное звено — невѣжественная изысканность, вторичный, обывательскій снобизмъ, принимающій новизну съ опозданіемъ изъ вторыхъ и третьихъ рукъ и фатально обреченный на недоразумѣнія. Досадно видѣть энтузіазмъ, съ какимъ эстеты-подражатели и посредники истолковываютъ какъ пикантную гримасу ли-

тературной моды обдуманная и ясная созданія этого утонченнаго и вмѣстѣ простаго автора, любящаго искусственность канона и ненавидящаго искусственность тона—все принужденное, натянутое, надуманное, аффектированное, вычурное.

М. Кузминъ—простой и ясный художникъ. Понятнымъ можно было бы его назвать, если бы его понимали. Но мало доступны постиженію современниковъ и самый родъ его творчества, и эта гармоническая согласованность многострунной души, радостно приѣмлющей жизнь и всѣ ея „милая, хрупкія вещи“—въ довѣрчивой покорности Богу. По характеру своей поэзіи, М. Кузминъ—рѣдкій поэтъ, ибо поэтъ „наивный“ и не „сентиментальный“,—сказали бы мы, слѣдуя различенію, предложенному Шиллеромъ. Онъ быстръ, отзывчивъ, отчетливъ и объективенъ; онъ—не романтикъ, поющій и не слышащій; онъ—эхо. Тихій, чуткій и свѣтлый, не даромъ любить онъ Пушкина, и прозрачный воздухъ Аполлонова древняго царства, и Моцарта, о которомъ сказала: „Ахъ, звуковъ Моцарта свѣтлы лобзанья, какъ дали Рафаэлева Парнасца!“...

Но трудно современникамъ понять художника, одновременно принадлежащаго донинѣ живому и неизмѣнному подъ всѣми видами стариннаго и новѣйшаго барокка, но намъ неродному преданію греко-латинскаго и итальянско-французскаго классицизма—и вмѣстѣ кругу религиозно-художественнаго содержанія нашей народной души; искусству слова одною, отдѣльной стороной своего таланта,—и формамъ музыки—поскольку композиторъ—другой.

2

Несомнѣнно, что взглядъ общества на дарованіе столь чрезвычайное окончательно установится въ смыслѣ желательномъ немногимъ истиннымъ его цѣнителямъ, когда разнообразныя творенія М. Кузмина будутъ легко обозримы въ ихъ совокупности; почему нельзя не привѣтствовать предпринятаго издательствомъ

„Скорпіонъ“ удобнаго и изящнаго собранія его художественной прозы.

Благодаря этому изданію,—послѣ книги стиховъ М. Кузмина („Сѣти“, изд. „Скорпіонъ“, 1908), обнаружившей, вмѣстѣ со способностью превращать каждое впечатлѣніе жизни и какъ бы даже любой прозаизмъ ея въ золото прямой, безпримѣсной поэзіи, и всю многозвучность его лирическаго тона, и всю живую прелесть его своенравнаго и неподражаемаго стиха,—послѣ книги „Комедій о Евдокіи изъ Геліополя, объ Алексѣѣ челоуѣкѣ Божіемъ, о Мартиніанѣ“ (изд. „Оры“, 1909), гдѣ свобода и грація поэтическаго изображенія сочетаются съ дѣтскою ясностью подлинно религіознаго чувствованія,—мы могли недавно, по первому тому его „Разказовъ“, оцѣнить какъ очаровательнаго и единственнаго въ своемъ родѣ фабулиста-прозаика—не автора пресловутой, но молодой и незрѣлой повѣсти „Крылья“, а разказчика „Приключеній Эме Лебефа“ *) и новеллиста, написавшаго „Рѣшеніе Анны Мейеръ“ и „Кухетку тети Соні“.

Мы могли, перелистывая этотъ томикъ, испытать своеобразное и рѣдкое очарованіе новаго, но по духу и приѣмамъ стариннаго разказа, свѣжаго и безопасно, бездумно виѣшняго,—быстраго, легкаго, сжатаго, занимательнаго, опускающаго подробности (если онѣ не чисто дѣловыя, или живописныя, или, наконецъ, скабрзныя) и скользящаго по поверхности вещей—изъ желанія разказывать, только разказывать, что случилось.

Мы могли любоваться непринужденною гибкостью и изящною простотой этого всегда впадать отвѣчающаго предмету, эпохѣ и положенію стилия, съ небрежною виртуозностью подчиняющаго воображеніе, улыбкаваго и легкаго, какъ игра молодого оживленнаго лица, на которомъ кокетливо налѣплены нѣсколько мушекъ: такъ два-три пріятныхъ галлицизма,

*) Съ ними читатели „Аполлона“ имѣли возможность сопоставить послѣднюю фабулу Кузмина: „Путешествіе Сэръ Джона Фирфакса“.

два-три старыхъ оборота жеманнаго вѣка, нѣсколько случайныхъ невѣжливостей къ школьной грамматикѣ поднимали естественную грацію чистой и подвижной рѣчи, то дробящейся въ спѣшныхъ кадансахъ дѣловитыхъ или пролическихъ сообщеній, то вдругъ завертывающей въ упругій и соразмѣрный завитокъ такого періода, какихъ теперь уже не пишутъ.

„Всякій разъ, что Флоръ Эмилиі быстро достигалъ противоположной, изъ того же краснаго съ блескомъ камня, стѣны, онъ такъ стремительно оборачивалъ обратно свое поблѣднѣвшее лицо и столь звонкіе, столь непохожіе на обычную легкость его походки, шаги, что старикъ рабъ и нѣмой мальчикъ, сидѣвшій на полу, вздрагивали каждый разъ и взмахивали глазами, когда края голубой одежды господина задѣвали ихъ слегка при оборотахъ.“

Это—періодъ по Флоръ; исполненный красочности, пластики, энергіи и ритмической символики въ живописи повторнаго, стремительнаго, на себя обращающагося движенія, которое не могло быть живѣе изображено никакимъ другимъ стилистическимъ приѣмомъ. А вотъ періодъ-антифонъ (какъ опредѣлилъ его однажды покойный И. О. Анненскій), идеально уравновѣшенный по соответствію и ритму составныхъ частей, почти излишне для прозы пѣвучій,—и притомъ съ характерными неправильностями манеры Кузмина („хлопоталъ“,—вмѣсто „не хлопоталъ“, или „хлопоча“—и т. д.):

„О, дороги, обсаженные березами, осеннія ясныя дали, новыя лица, встрѣчи, пріѣздъ поздно вечеромъ, отъѣздъ свѣтлымъ утромъ, веселый рожокъ возницы, деревни, кудрявыя пестрыя роши, монастыри, цѣлый день и вечеръ и ночь видѣть и слышать того, кто всего дороже,—какое это могло бы быть счастье, какая радость, еслибы я не ѣхалъ какъ слуга, хлопоталъ о лошадяхъ, ужиналъ на кухнѣ, спалъ въ конюшнѣ, не смѣлъ ни поцѣловать, ни нѣжно поговорить съ моею Луизой, которая къ тому же жаловалась всю дорогу на головную боль“..
Наконецъ, въ только-что вышедшемъ второмъ

томъ названнаго собранія этой, вовсе не современной ни по ея истокамъ (преимущественно французы XVIII вѣка и Пушкинъ), ни по манеръ и слогу, прозы мы находимъ, на ряду съ двумя ‚стилизированными‘ (какъ теперь говорятъ) повѣстями, большой бытоописательный романъ ‚Нѣжный Юсифъ‘, появившійся впервые въ свѣтъ на страницахъ ‚Золотого Руна‘ за послѣдніе мѣсяцы, и заслуживающій внимательнаго разсмотрѣнія. Но бросимъ раньше взглядъ на тѣ двѣ повѣсти,—изъ коихъ ‚Элевсиппъ‘ напечатанъ былъ въ ‚Золотомъ Руна‘ 1907 года, а ‚Подвиги Великаго Александра‘—въ ‚Вѣсахъ‘ въ 1909 году.

3

Въ ‚Повѣсти объ Элевсиппѣ‘ авторъ все еще только пробуетъ свои силы. Повѣсть красива и ярка; историческій колоритъ превосходенъ. Идиллическое начало разсказа неумѣстно романтично: этой ненужной слащавости въ позднѣйшихъ произведеніяхъ уже не будетъ. Общій недостатокъ фиктивной автобіографіи долго жившаго человѣка—отсутствіе перспективы во времени. Христіанинъ-отшельникъ не можетъ такъ воспринимать свою языческую юность, какъ воспоминаетъ ее авторъ, словно слѣдуя тексту современныхъ событіямъ записей; а чудакъ-софистъ, напоминающій немного Лукіанова Перегринна, не могъ бы говорить о церкви тономъ монаха.

Герой ‚Повѣсти‘—любимый типъ Кузмина. Типъ этотъ отличаютъ три особенности: во-первыхъ, постоянная готовность къ приключеніямъ, прирожденный авантюризмъ, какъ тяготѣніе воли, въ своеобразномъ сочетаніи съ безсиліемъ свободаго почина и коснымъ ожиданіемъ внѣшняго толчка къ дѣйствию, чужого освободительнаго вмѣшательства; во-вторыхъ, сердечная привязчивость къ людямъ и къ бытовому укладу окружающей среды—и, въ то же время, покорная, легко дающаяся примиренность съ утратою близкихъ людей и переменами внѣшнихъ условій жизни; въ третьихъ, пре-

бываніе въ рабствѣ и зависимости, терпѣливое, послушливое, почти счастливое, при выше отмѣченной рѣшимости—относительно не къ мятежу (такъ далеко этому излюбленному художникомъ типу духъ самовольнаго противленія!),—но къ дерзкому и рискованному побѣгу... Тѣ же черты, съ незначительными вариациями, повторяются и въ характерѣ главнаго героя романа ‚Нѣжный Юсифъ‘.

Иначе обрисованъ герой ‚Подвиговъ‘... Наше незнакомство съ поздними преданіями объ Александрѣ Македонскомъ не позволяетъ намъ точно опредѣлить степень зависимости этого апокрифическаго повѣствованія отъ его источниковъ. Видимъ только, что задачей поэта не была вмѣстѣ и задача изслѣдователя мифовъ, иначе авторъ не предпочелъ бы тѣхъ вариантовъ, которые ему приглянулись, избѣгалъ бы такъ называемыхъ контаминацій и путемъ критическаго анализа свелъ бы разсказъ въ его основныхъ чертахъ къ формамъ болѣе древней и внутренне-цѣльной редакціи. Съ другой стороны, мы ясно различаемъ нѣкоторыя особенности, привнесенныя въ изложеніе свободнымъ вымысломъ современнаго поэта. Вѣроятно, впечатлѣнію, оказанному на М. Кузмина ‚Искушеніемъ‘ и легендами Флоръра, обязана повѣсть о ‚Подвигахъ‘ необычайною сгущенностью красокъ и избыточнымъ богатствомъ быстро, но съ поразительными эффектами частностей развертывающейся, красиво-сумрачной по тонамъ и настроенію фантазмагоріи, разоблачающей передъ читателемъ, въ торопливой смѣнѣ короткихъ историческихъ параграфовъ, неслыханныя чудеса баснословныхъ формъ естества и волшебства—въ плѣнительно-причудливыхъ и ужасающихъ сочетаніяхъ, приснившихся суевѣрному и ясновидящему средне-вѣковью.

Примысль автора, несомнѣнно чуждый источникамъ, сказывается и въ обработкѣ Александрова характера, обработкѣ чисто психологической. Этого анахронизма мы не только не ставимъ автору въ вину, но видимъ въ немъ

художественную заслугу самобытнаго творчества. Александръ—демонъ, красавецъ и уродъ вмѣстѣ, всемогущій, чародѣйный геній, суровый царь, великодушный рыцарь, непобѣдимый сынъ боговъ—и, въ то же время, тайный завистникъ небожителей, блѣдный, мнительный, томимый убійственнымъ сомнѣніемъ, ищущій забыть на пиршествахъ и въ походахъ одну неотступную мысль, отравившую его сердце,—мысль о неизбежности смерти, долженствующей обличить его небожественное происхождение,—этотъ чарующій и страшный, великолѣпный и омраченный, восхитившій поэта и имъ оплаканный Александръ-Гамлетъ есть незабвенный и съ изумительною мощью таланта созданный образъ!.. „Подвиги Александра“—chef d'oeuvre строгаго стиля и грандіознаго полета творческой фантазіи.

4

Провяли дороги. Желтыми полосами, словно разогнутые лучистые вѣнчики потемнѣвшихъ окладовъ, лень лежалъ на зеленомъ лугу, бурья срединой, золотѣя къ концамъ. Высокія тучи не грозили дождемъ; вѣтеръ съ хрустальныхъ озеръ развѣвалъ уже зимнюю тишину пестраго лѣса.

Съ такого описанія начинается романъ; и сразу же, на шести страничкахъ первой главы, мы видѣли и родныя милыя мѣста, обвѣянные умиленіемъ осени, и старинныя оклады въ высокой старообрядческой избѣ, гдѣ „твердо три раза простукнуло что-то въ окно“ на святой зовъ Марины, у которой мужа наканунѣ зарѣзали на фабрикѣ: „Стукни, стукни въ дверь, гостыя званая, Смерть милая“,—и деревенскаго попа, ѣдущаго въ бричкѣ съ помѣщичьимъ недорослемъ, бесѣдующаго о рубкѣ капусты и голубяхъ, по мерзлой дорогѣ, межъ тѣмъ какъ окрестъ „пестрѣли лѣса, лень жалко лежалъ на лугахъ, синѣла вода, пиво варили на берегу къ близкому празднику“, и полу-сумасшедшую помѣщицу, днемъ, при завѣшенныхъ окнахъ и зажженныхъ свѣчахъ, наводящую румянецъ на

худыя морщинистыя щеки, въ обществѣ мужественной Елизаветы и волоокаго кучера Пармена. Такъ искусна экспозиція, что мы уже окружены своеобразнымъ міркомъ, замкнувшимъ въ своей символикѣ такъ много русской жизни, и уже поняли по первымъ намекамъ и самого молодого Іосифа, круглолицаго, съ розовыми щеками, плотнаго, вялаго, лѣниваго, простоватаго, почти непробужденнаго къ сознанию и дѣйствию, живущаго внѣ мысли и даже различенія между добромъ и зломъ, поющаго громко, сладкимъ и тягучимъ голосомъ, даже ѣдучи въ бричкѣ съ попомъ, толкаемаго глухими и не исполнивъ ему самому понятными инстинктами къ не дающейся любви и мало-по-малу открывающейся сердцу вѣрѣ,—„нѣжнаго“ Іосифа поняли мы и главную, хоть и не часто являющуюся въ теченіи романа, его героиню—Марину, взысканную благодатью страданія въ мірѣ и умиленія надъ міромъ, любви и мудрости, очищенія и примиренія, раскольницу съ лестовкой и розою въ рукахъ послѣ причастія, Тѣла, Тѣла и Крови Господней—и чрезъ нѣсколько дней умирающую на весенней травѣ кладбища, гдѣ она прильнула къ землѣ со словами: „Матушка, Христосъ Воскресе“,—земную Беатриче маленькой общины нѣжно стѣснившихся въ дѣтски-безпомощномъ исканіи свѣта родственныхъ душъ, ведущую ихъ къ познанию Бога и благословенію жизни чрезъ пріобщеніе ко вселенскому тѣлу Церкви,—блаженную Марину, возлюбившую много,—одно изъ благоуханнѣйшихъ созданий новой нашей словесности...

И тѣмъ не менѣе, по мѣрѣ того, какъ читатель пробѣгаетъ дальнѣйшія страницы, онъ испытываетъ болѣе или менѣе опредѣленно отталкивающее впечатлѣніе. Языкъ становится небрежнымъ, его неправильности досадными, возрастаетъ мелочная суতোлка преувеличенной подчасъ до шаржа пошлости, глубоко уходящей въ какую-то липкую грязь, тонъ повѣствователя дѣлается тономъ передатчика новостей, одинаково обрадованнаго возможностью сообщить скандальное происшествіе, отврати-

тельную анекдотическую непристойность и подробности вчерашняго преступленія: вліяніе бытоописательной манеры Лѣскова, обусловившей, впрочемъ, и многое положительно-цѣнное въ романѣ,—ощущается съ наименѣе выгодной стороны.

Мало-по-малу мгла рѣдѣетъ, и въ петербургскихъ сценахъ ни скучная проза плоскихъ интригъ и мелкаго мошенничества, ни карриатура глупаго и недобросовѣстнаго піетизма какой-то выписной секты, ни откровенность въ изображеніи правовъ кабака и публичнаго дома не раздражаютъ читателя и не затемняютъ свѣтлыхъ линій строящагося согласія, которое крѣпитъ взаимною помощью избранныхъ душъ на мрачныхъ путяхъ площаднаго чистилища. Болѣе того: описанія хулиганской вольницы и закулиснаго быта старообрядцевъ принадлежать къ живописнѣйшимъ и даже наиболѣе поэтическимъ страницамъ повѣствованія, а сношенія съ этою средой дворянскихъ персонажей романа рисуютъ, съ убѣдительною жизненною правдою, одну изъ курьезнѣйшихъ формъ сліянія „интеллигенціи съ народомъ“, чаще, вѣроятно, осуществляемаго дѣйствительною жизнью — тамъ, гдѣ живые люди живутъ не одною головою и не одними „принципами“, — чѣмъ думаютъ наши теоретики.

5

Кончается романъ, какъ торжественнымъ ударомъ колокола, священнымъ именемъ „Римъ“. Въ Римъ устремляется группа людей, наученныхъ жизнью, что нельзя жить безъ Бога, внѣ Бога, но и съ Богомъ жить нельзя въ-одиночку, внѣ церковнаго сознанія и жизни церковной. Итакъ, они хотятъ стать католиками? Едва ли, и—скорѣе всего—нѣтъ! Что же такое для нихъ Римъ?

— „Какъ, Соня, по-итальянски Римъ?“

— Roma.

— Roma? Хорошо; кругло, какъ будто куполь. И потомъ, когда Соня и Викторъ ушли, Юсифъ подошелъ къ окну и, смотря на уходящій рядъ

крышъ и домовъ, кресты далекихъ и близкихъ церквей, широкое небо, сталь твердить; „Roma, Roma“, пока звуки не утратили для него значенія и что-то влилось въ душу огромное, какъ небо или куполь церкви, гдѣ ангелы и мученики—блнстающій клиръ, и какіе-то папы и начетчики, и милая Марина, и бѣдная тетушка, и Соня, и Викторъ, и самъ Юсифъ, и онъ, Андрей, какъ архангелъ, и снѣгъ на горахъ, и трава на могилахъ, и кресты на далекихъ, чудныхъ и близкихъ, съ дѣтства знакомыхъ церквахъ. Такъ, какъ Юсифъ повторялъ слово Roma, учила его и Соня повторять слова Марина: „Какъ чудно: въ каждомъ словѣ все поймешь, когда такъ твердишь, когда оно въ душу войдетъ. Посмотри, Соня, на цвѣтокъ и повтори сто разъ его имя, и смотри всѣмъ существомъ, и ты поймешь, что онъ значить, и увидишь, какъ онъ живетъ, будто бы всѣ книги прочла, что объ этомъ цвѣткѣ написаны, а рассказать не сможешь. Такъ же и молитвы нужно понимать—и слова, и что они значать, но и третье, что имъ силу даетъ; потому и взывая тысячу разъ—Господи, Ісусе Христе, Сыне Божій, помилуй насъ—ты всю силу реченія поймешь, и дѣйственно милости кличешь. Трава, трава, небо, земля, могила!“..

Она же учила, что „безъ таинствъ жизнь мертва“, что за ними обращаться нужно „къ рукоположенному таинственно, для этого благодать имѣющему священнику; отвѣтъ ихъ великъ передъ Богомъ, но для насъ сила ихъ безмѣрна; что нужно роднымъ душамъ дѣйственно соединяться во имя Того, кто хотѣлъ, чтобы двое и трое вмѣстѣ были во имя Его,—и тогда „вы не одни; усердіе къ молитвѣ у всѣхъ разное, сколько людей—столько душъ, всѣ—отличны, а слова, оказательство и время—одно, всѣ вмѣстѣ крѣпко стоятъ, и самъ себя не теряешь; такъ и во всемъ“...

Марина учила малою церкви „двоихъ и троихъ“—и церкви вселенной. Вселенскости, каѳоличности, во всей живой дѣйственности и божественной полнотѣ этого понятія, искала она въ идеѣ

Церкви, и знала наличную осуществленность этой вѣры, ставшей жизнью, въ себѣ самой, и въ Церковь свою включала, со всѣмъ соборомъ душъ отшедшихъ, всѣхъ и все во Христѣ, до зеленой травы на родныхъ могилахъ. Ея ученики отправились въ Римъ не для того, чтобы олатиниться, но чтобы стать каѳоликами, вселенское воспитать и утвердить въ себѣ христіанство и потомъ вернуться отъ далекихъ и чудныхъ къ близкимъ, съ дѣтства знакомымъ церквамъ.

Какое новое слово въ нашей литературѣ, и какъ неожиданно прозвучавшее! Мудрое слово о необходимости соединенія—въ духѣ вѣрующихъ, а не въ буквѣ уставныхъ соглашеній—христіанскаго востока и христіанскаго запада. Этимъ романъ М. Кузмина, имѣющій значеніе общественное, отвѣчаетъ на жгучій запросъ современныхъ религіозныхъ исканій. Православное сознание должно быть каѳолическимъ. Оно стало бы антицерковнымъ, еслибы отождествило себя съ національнымъ сознаніемъ. Есть симптомы, говорящіе о распространеніи этого недуга. По крайней мѣрѣ, герои М. Кузмина сочли наиболѣе вѣрнымъ средствомъ совершить паломничество въ Римъ, чтобы не измѣнить Богу для родныхъ крестовъ.

Вячеславъ Ивановъ.

ПЕТЕРБУРГСКІЕ ТЕАТРЫ

мелкій вѣсъ

Для тѣхъ, кто знаетъ и любитъ удивительный романъ Сологуба, эти знакомыя сцены, знакомыя фигуры въ новомъ театральномъ воплощеніи представляютъ большой интересъ. Конечно, какъ во всякой передѣлкѣ, хотя бы очень хорошей («Мелкій вѣсъ» передѣланъ самимъ авторомъ, и подлинная рѣчь Сологуба звучитъ все время), многое важное пропадаетъ, ткань романа рвется, дѣйствіе не развивается во всей полнотѣ—получаются только отрывки, сценическія иллюстраціи къ отдѣльнымъ гла-

вамъ, но вѣдь, и иллюстраціи—не замѣняя всего произведенія, не передавая намъ его со всей стройностью,—могутъ быть пріятны, когда онѣ напоминаютъ, подчеркиваютъ нѣкоторыя мѣста знакомаго цѣлаго.

Постановка «Мелкаго вѣса» театромъ Незлобина, къ сожалѣнію, только мѣстами казалась намъ иллюстраціями, сдѣланными съ достаточнымъ проникновеніемъ въ духъ Сологубовскаго романа. Временами все слишкомъ сбивалось на обыкновенный бытовой тонъ, въ которомъ ставятъ Чирикова, Найденова. Слова—Сологуба, персонажи—знакомые, а освѣщено все какъ-то иначе, будто кто-нибудь изъ передвижниковъ вздумалъ съ большой тщательностью, съ большимъ искусствомъ иллюстрировать Сологуба, пріемами точными, но иными, чѣмъ можно передать главное..

Нероновъ слишкомъ старался смягчить, сдѣлать понятнѣе Передонова и, давая иногда очень удачные моменты, въ общемъ не создалъ того Передонова, который изъ захолустнаго, полусумасшедшаго «человѣка въ футлярѣ» сдѣлался грознымъ символомъ нашей жизни. Больше Сологубовскаго было въ Васильевой (Варвара), Аслановѣ (Володинъ) и особенно въ Лихачевѣ (Саша Пыльниковъ). Сцены между Сашей и барышнями Рутіловыми больше всего передавали тотъ безгрѣшный соблазнъ, которымъ проникнута исторія любви Саши и Людмилы. Милыя смѣшныя барышни Рутіловы, эти провинціальныя поклонницы Дунканъ, запивающія пивомъ танцы, воплощены были почти такъ, какъ представляются онѣ по роману; «поэтичность» ихъ декадентскихъ затѣй не дѣлалась безвкусной благодаря той усмѣшкѣ, которая чувствуется все время и у автора, и у режиссера, а очарованіе не пропадало, такъ какъ даже самыя рискованныя сцены были поставлены безъ утрировки и грубости.

ВЕЧЕРЬ М. А. ВЕДРИНСКОЙ

Концерты и вечера, исполняя свою обычную роль добавочныхъ развлеченій, иногда являются

какъ бы маленькими питомниками того, что еще недостаточно созрѣло для появленія на большой сценѣ. Художественный вечеръ Ведринской, не во всѣхъ своихъ частяхъ одинаково удачный, былъ цѣлостенъ въ одномъ: онъ весь проникнутъ любовью къ старому. Въ современномъ театрѣ эта любовь къ прошедшимъ вѣкамъ проявляется все сильнѣе, но все же очень много еще нужно, чтобы воспитать зрителей, актеровъ къ этому утонченному чувству стилей, чтобы доказать, что изъ возрожденія старыхъ культуръ расцвѣтетъ культура и искусство новыя. Вечеръ Ведринской, какъ одинъ изъ опытовъ демонстраціи того часто забываемаго богатства, которое осталось намъ отъ прошлаго, долженъ быть названъ удачнымъ и значительнымъ. Пусть античные танцы были скучны, пусть труверы пѣли свои очаровательныя нѣсенки не слишкомъ хорошо, даже въ этой недостаточной умѣлости, недостаточной подготовленности, сквозь пыльные деревья изъ садоводства Дмитріева, сквозило все время уже восходящее надъ нами новое и старое, вѣчное солнце подлиннаго искусства. Наконецъ, очаровательный покорившій всѣхъ, балетъ М. Кузмина выкупилъ всѣ недочеты первыхъ двухъ отдѣленій. Поставленный при участіи не профессиональных балетныхъ актеровъ, онъ поражалъ той стройностью, изяществомъ, чувствомъ мѣры, въ которомъ былъ выполненъ замыселъ этой томной и граціозной буффонады. Ведринская была забываемо мила въ роли Пипеть, куколкой изъ сахарнаго царства.

Если разсматривать этотъ вечеръ съ точки зрѣнія 'питомника', то постановка балета Кузмина доказала, что этотъ восхитительный балетъ достоинъ настоящей сцены, а не только тѣхъ трогательныхъ домашнихъ ширмъ, которыя выносились на эстраду самими артистами.

Сергій Ауслендеръ.

книга о гзовской

А н д р е й Ш е м ш у р и н ъ. О. В. Гзовская. Москва. 1909. ц. 1 р.

Книга эта, послѣ перваго бѣглаго просмотра, напоминаетъ неводъ, на сушу еще не вытасенный: много воды, и кажется, есть рыба. Послѣ того, какъ книжку прочтешь и вытасишь наконецъ неводъ на берегъ, тутъ-то и видишь, что уловъ въ сущности не великъ: все обычная наша мелкая рыба, и ни одной покрупнѣе. Г. Шемшуринъ имѣлъ очевидно слишкомъ мало свободнаго времени для того, чтобы писать коротко и потому написалъ цѣлыхъ полтора ста страницъ на самыя разнообразныя темы, которыя такъ или иначе приурочены къ вопросамъ сценическаго искусства вообще и къ игрѣ артистки Гзовской въ частности.

Самъ авторъ опредѣляетъ свою книгу, какъ попытку дать въ разсужденіяхъ о драматическомъ искусствѣ н о в ы я ф о р м ы т е а т р а л ь н о й к р и т и к и и заявляетъ, что его отношеніе къ искусству 'совершенно не считается съ общепринятыми взглядами'. Однако новыхъ формъ критики усмотрѣть въ его книгѣ мнѣ не удалось, такъ же, какъ не удалось установить и тѣхъ эстетическихъ взглядовъ, какими авторъ хочетъ отмежеваться отъ общепринятыхъ воззрѣній на искусство.

Очень пространно брюжитъ г. Шемшуринъ на современный московскій Малый театръ, на театръ Станиславскаго, на рутинность преподаванія въ нашихъ художественно-драматическихъ школахъ, на узость утилитарныхъ взглядовъ въ области сценическаго искусства вообще и т. д.—Все это такъ. Авторъ стоитъ за свободное преподаваніе драматическаго искусства, за проведеніе принципа отъединенія личности артиста, за индивидуализацію драматической игры.—Да, конечно. Все это болѣе, чѣмъ вѣрно, и болѣе, чѣмъ истрепано. Вообще, въ своихъ пространныхъ lamentаціяхъ по поводу паденія современнаго драматическаго искусства, подкрѣпленныхъ анекдотами изъ

жизни актеровъ,—г. Шемшуринъ краснорѣчивъ. Но тамъ, гдѣ надо точно формулировать и обосновать свой критическій взглядъ, гдѣ надо ясно опредѣлить эстетическую точку зрѣнія,—тамъ всюду передъ г. Шемшуринымъ вдругъ вырастаетъ стѣна, и авторъ почти всегда въ такихъ случаяхъ или обходитъ выросшій вопросъ молчаніемъ, или же отмахивается отъ него такими фразами: 'почему это и отчего—слишкомъ долго рассказывать', 'здѣсь не мѣсто говорить объ этомъ', 'но объ этомъ долго распространяться' и т. д. Въ одномъ мѣстѣ, на примѣръ, г. Шемшуринъ говоритъ, что въ своихъ разсужденіяхъ онъ исходитъ изъ очень сложнаго ученія о современной эстетикѣ, воспитанниками (?) которой мы являемся въ данное время всѣ. И тутъ же заявляетъ: 'но въ книгѣ о Гзовской мнѣ нѣтъ возможности намекнуть даже слегка на сущность этого моего ученія'. Въ другомъ мѣстѣ авторъ высказываетъ слѣдующую мысль: 'Въ искусствѣ нѣтъ ни настроеній, ни жизненныхъ переживаній, нѣтъ ни правды, ни настоящаго, нѣтъ ни морали, ни фокуса, ни балагана. Единственно о чемъ можетъ идти рѣчь въ искусствѣ, это о томъ, что есть въ произведеніи красота или нѣтъ'. Тутъ, казалось бы, и мѣсто опредѣлить точку зрѣнія автора на красоту вообще и формулировать ее такъ или иначе. Вѣдь всякій въ правѣ требовать этого отъ книги, желающей установить новыя формы театральнoй критики и претендующей на независимость эстетическихъ взглядовъ. Однако ни въ данномъ мѣстѣ книги г. Шемшурина, ни въ какомъ другомъ, отвѣта на этотъ вопросъ не содержится. И вслѣдъ за приведенной фразой о красотѣ читаешь: 'Какъ это такъ, и почему это такъ, нѣтъ возможности объяснить тѣмъ, кто никогда не ощущалъ искусства'. Впрочемъ долженъ оговориться: въ книгѣ г. Шемшурина есть одно указаніе на то, что у автора имѣется свое собственное опредѣленіе понятія красоты,—красоты, какъ силы. Но, къ сожалѣнію, читатель узнаетъ объ этомъ лишь между про-

чимъ, притомъ изъ подстрочнаго примѣчанія. Дальше этого дѣло не идетъ.

Когда сѣть была еще въ водѣ, казалось, что все же тамъ есть крупная рыба. Вытащилъ,—все мелочь. Авторъ ли въ этомъ виноватъ, или, быть можетъ—я самъ, вытащившій неводъ такъ неумѣло, что всѣ киты ускользнули? Не знаю.

Независимо отъ содержанія, книга г. Шемшурина заинтересовала меня еще и со стороны формы. Вѣдь, какъ извѣстно, г. Шемшуринъ—авторъ обширнаго изслѣдованія о стихахъ В. Брюсова съ точки зрѣнія правильности русскаго языка. Книги этой читать мнѣ въ свое время не пришлось. Знаю лишь, что языкъ Брюсова, какъ мнѣ передавали люди свѣдущіе, нашель себѣ въ этомъ изслѣдованіи очень строгаго обвинителя. Что-жь,—думалъ я,—на то и щука въ морѣ, чтобы карась не дремалъ. И г. Шемшуринъ представлялся мнѣ тонкимъ знатокомъ и хранителемъ сокровищъ русскаго языка и русской художественной рѣчи.—Нашелся въ Россіи еще одинъ *arbiter elegantiarum*,—радовался я: вѣдь Брюсовъ не такой карась, чтобы его всякая я щука проглотила. Но радости моей,—какъ и всему земному,—положенъ былъ предѣлъ, лишь только я познакомился съ русскимъ языкомъ самого г. Шемшурина по послѣдней его книгѣ.

Вотъ нѣсколько примѣровъ, повергшихъ меня въ уныніе.

'Находясь въ нормальныхъ условіяхъ, т.-е. оставаясь протестующія чувства, только при простомъ знаніи одного того, что имъ такъ хорошо извѣстно, и чему они научены безсознательно,—вниманію зрителей даже среднихъ способностей не было бы такъ трудно разбираться въ ощущеніяхъ' (стр. 133).

'Страданія Ленскаго, нѣтъ словъ, были очень велики, особенно принимая во вниманіе деликатность его души' (стр. 17).

'Слѣдовательно, всѣмъ вышесказаннымъ я считаю, между прочимъ, методы старой эстетики

уже одряхлѣвшими и совершенно ненужными' (стр. 20).

Таковъ языкъ г. Шемшурина: Онъ не знаетъ, очевидно, разницы между словами 'скоропреходящій' и 'скоропереходящій' и послѣднее выраженіе употребляетъ всюду вмѣсто перваго (напр., стр. 11 и 20); ему ничего не стоитъ написать: 'покойный, не тѣмъ будетъ его помянуть'... (вмѣсто 'не тѣмъ будь помянуть', стр. 64); онъ пишетъ: 'не нужно болѣе сомнительныхъ ссылокъ на исторію, философію и эстетику, которыхъ вы обижаете вашимъ безцеремоніемъ' (стр. 127); онъ пишетъ: 'воспринимать изъ театра', 'изображаетъ изъ себя', 'представляетъ изъ себя'; онъ пишетъ: 'пьеса была провалена', 'художники были прозѣваны'; онъ пишетъ: 'оба молодые артисты', 'само-малѣйшая частица', 'правовѣріе'...

И онъ-то пишетъ книгу: 'Стихи В. Брюсова и русскій языкъ'!

Э.

РУССКІЙ ТЕАТРЪ ВЪ РИГѢ

Рижскій русскій театръ повидимому вступаетъ въ новую эру; хотя онъ уже обнаруживалъ и подъ дирекціей Незлобина движеніе впередъ, но все таки еще болѣе выигралъ, благодаря новому своему руководителю Н. Н. Михайловскому. Театръ не ограничивается болѣе постановкой бездарныхъ клише Чирикова, Юшкевича и tutti quanti, а даетъ и подлинно художественныя произведенія, поставленныя всегда въ очень тщательно выдержанномъ стилѣ. Среди репертуара слѣдуетъ отмѣтить 'Сѣверныхъ богатырей' Ибсена, 'Одинокихъ' Гауптмана, 'Апостола Сатаны' Шоу, 'Синюю Птицу' Матерлинка; затѣмъ, разумѣется,—'Анфису', 'Анатэму', 'Дни нашей жизни', а, въ заключеніе,—'Мелкаго бѣса' Сологуба.

Что сказать объ этой новинкѣ? Я такъ высоко цѣню самый романъ Сологуба, что эта сценическая 'переработка' не доставила мнѣ большого удовольствія. Она кажется искаженіемъ, она недраматична, за исключеніемъ блестяще обрисованнаго Передонова. Сыграна была пьеса—почти вся—прекрасно; въ особенности, хорошъ былъ Н. Н. Михайловскій-Передоновъ. М. Ф. Розанская-Варвара, А. К. Янушева-Людмила заслуживаютъ всяческихъ похвалъ, такъ же, какъ и Любошъ въ роли Володина, которую онъ провелъ не безъ оттѣнка символизаци.

Кстати сказать, рижская труппа обладаетъ еще цѣлымъ рядомъ талантливыхъ исполнителей; среди нихъ отмѣтимъ Раксанову, артистку съ не тщетными стремленіями къ 'высокому Стилю'. Я назову еще Б. И. Рутковскую, Харламова и Д. Н. Нелидова.

Дирекція этого интереснаго театра видитъ свое назначеніе въ служеніи культурѣ, далеко отъ какой бы то ни было партійности, и это служеніе, по большей части, если не всегда, красиво осуществляется театромъ передъ русской публикой въ Ригѣ. Объ этомъ 'домѣ искусства' не надо забывать.

Гюнтеръ.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕРЪ ВЪ 'АПОЛЛОНѢ'

10 апрѣля состоялся въ выставочномъ помѣщеніи 'Аполлона' вечеръ молодыхъ русскихъ композиторовъ, привлекшій значительное число слушателей изъ различныхъ круговъ художественнаго міра. Удачный выборъ образцовъ новѣйшаго музыкальнаго творчества былъ прослушанъ съ тѣмъ большимъ интересомъ, что музыкальныя произведенія интерпретировались преимущественно самими же авторами.

Вечеръ начался съ 'Варіацин' для двухъ роялей г. Леонида Николаева, остроумно и съ немалымъ мастерствомъ построенныхъ на коротень-

кой темкѣ изъ четырехъ нотъ, которая композиторомъ сплетаются въ рядъ затѣйливыхъ ритмическихъ и контра-пунктическихъ комбинацій. — ‚Варіаціи‘, въ тонко-художественномъ исполненіи автора и г. Медема, звучали легко и изящно.

Съ такою же виртуозной законченностью была исполнена обоими артистами—услуга за услугу— ‚Сюита‘ г. Медема, въ которой интимный складъ музыки, крайне индивидуальной и требующей отъ слушателя утонченно развитой воспріимчивости, находится какъ бы въ нѣкоторомъ несоотвѣтствіи съ размѣрами сочиненія, состоящаго изъ четырехъ, не ярко контрастирующихъ между собою частей.

Продолжая перечисленіе интересныхъ инструментальныхъ номеровъ программы, не могу не остановиться на выступленіи еще совѣмъ юнаго композитора г. Прокофьева, въ сочиненіяхъ котораго сказывается какая-то особо убѣдительная сила творческихъ способностей. Въ бравурно сыгранныхъ имъ— ‚Сонатѣ‘, ‚Сказкѣ‘ и нѣсколькихъ ‚Этюдахъ‘ поражаетъ, прежде всего, богатая наличность одного изъ рѣдчайшихъ въ наше время творческихъ качествъ, самобытнаго музыкальнаго воображенія, которое требуетъ для вполнѣ уравнишеннаго своего выявленія лишь нѣкоторой провѣрки культивированнаго вкуса.

Указавъ затѣмъ на увлекательно прозвучавшіе въ авторской передачѣ г. Стравинскаго полные звуковой изобразительности картинные отрывки изъ только что законченнаго имъ балета ‚Жар-птица‘, обращусь къ вокальной части вечера. Оставляя первое мѣсто въ соревнованіи трехъ выступавшихъ здѣсь молодыхъ пѣвицъ за Е. Ф. Петренко, очаровательно спѣвшей красивыя пѣсни И. Стравинскаго на слова С. Городецкаго (‚Весна‘ и ‚Росянка‘), не могу не отдать должнаго прекрасно звучащему контральто г-жи Ясеновской, артистически передавшей колоритный романсъ В. Сенилова ‚Смерть‘ и три ‚Дѣтскихъ‘ пѣсенки В. Каратыгина, пред-

ставляющихъ любопытное сочетаніе дѣтски наивной мелодики съ изощренною до крайнихъ предѣловъ остроты и пряности гармоніей. Въ пути, преднамѣченномъ геніальнымъ Мусоргскимъ, пѣсенки Каратыгина—небольшой, но явный шагъ впередъ.

Остается упомянуть еще о г-жѣ Яновской (сопрано), спѣвшей привлекательную въ своей простотѣ арію изъ оперы ‚Сестра Беатриса‘ сочиненія ея мужа, Кіевскаго композитора Б. Яновскаго, и нѣсколько его-же романсовъ.

PS. Для свѣдѣнія г.г. издателей сообщаю:—цитированныя выше сочиненія Прокофьева, Каратыгина, Яновскаго и Медема... исполнялись по рукописямъ.

А. П.

РУССКІЯ ВЫСТАВКИ ЗА ГРАНИЦЕЙ

Бельгійское Министерство Изящныхъ Искусствъ и Наукъ обратилось къ редактору ‚Аполлона‘ С. К. Маковскому съ предложеніемъ устроить русской художественный Отдѣлъ на Всеобщей Международной Выставкѣ текущаго года въ Брюсселѣ. Въ виду отказа Россіи быть официально представленной на выставкѣ, предложеніе это носило частный характеръ.

Въ условіяхъ нѣкоторой поспѣшности,—срокъ былъ данъ весьма короткій,—и нѣ котораго стѣсненія размѣрами отправки,—мѣста подъ отдѣлъ отведено весьма немного,—С. К. Маковскій собралъ произведенія слѣдующихъ мастеровъ:

Л. Бакстъ (‚Teggor antiquus‘), И. Билибинъ (рисунокъ перомъ), Г. Бобровскій (Портретъ), К. Богаевскій (Пейзажъ), А. Гаушъ (‚Луга‘ и ‚Сѣверъ‘), А. Головинъ (‚Испанка‘), М. Добужинскій (б рисунковъ), Н. Крымовъ (‚Сумерки‘), Б. Кустодіевъ (‚Гуляніе‘), Г. Лукомскій (3 архитектурныя акварели), Н. Миліоти (‚Благовѣ-

щеніе', ,Ноктюрнь', ,Первобытний Пейзажъ').
 А. Остроумова-Лебедева (8 акварельныхъ видовъ Петербурга), К. Петровъ-Водкинъ (,Айша' и ,Вѣдьма'), Н. Рерихъ (,Идолы' и ,Городокъ'), Н. Тарховъ (,Коза'), В. Фалилѣевъ (3 цвѣтн. литографіи: ,Волга'), И. Фоминъ (7 офортовъ: Проектъ курзала), кн. А. Шервашидзе (,Подмостки'), К. Юонъ (,Балаганъ').

Одновременно С. Маковскимъ устроена выставка русскихъ картинъ въ галлерей Bernheim Jeune et Cie въ Парижѣ. Для нея отправлены: Л. Бакстъ (13 рис. къ балетнымъ постановкамъ и портретъ г. Нижинскаго), А. Бенуа (декорація къ ,Павильону Армиды'), И. Билибинъ (9 рис. къ ,Деревянному Царевичу' А. Рославлева и къ балету ,Пиръ Горой'), К. Богаевскій (3 пейзажа), М. Добужинскій (18 постановочныхъ проектовъ къ ,Мѣсяцу въ деревнѣ' Тургенева, ,Бѣсовскому Дѣйству' А. Ремизова и др., и ,Уголокъ провинціи въ 1830 г.'), А. Головинъ (портреты М. Кузмина, г-жи Смирновой и декорація къ ,Кармень'), А. Гаушъ (,Садикъ', ,Березы', ,Тополя', ,Подъ синимъ небомъ'), Н. Крымовъ (,Стадо'), Б. Кустодіевъ (,Женскій портретъ', ,Праздникъ въ деревнѣ', ,Ярмарка'), Г. Лукомскій (3 акварели ,Старый Парижъ'), К. Петровъ-Водкинъ (,Старухи'), Н. Рерихъ (,Сѣверная Сага', ,Небесный Бой', ,Голубая Роспись', ,Сѣдая Финляндія', ,Ростовъ Великій', ,Кремль' къ оперѣ ,Князь Игорь', декорація къ ,Снѣгурочкѣ', ,Половецъ'), Д. Стеллецкій (,Дѣвицы', ,Сборы на охоту', постановочные рисунки къ ,Царю Оедору Іоанновичу'), С. Судейкинъ (проекты постановки ,Принцессы Малень' Матерлинка), Н. Чурлянисъ (5 акварелей: ,Сказка'), К. Юонъ (,Васильки').

P.

Въ серіи каталоговъ, издаваемыхъ извѣстнымъ мюнхенскимъ антикваріемъ Jacques Rosenthal подъ общимъ заглавіемъ Bibliotheca Slavica, появился второй томъ, посвященный Россіи. Объемистый каталогъ этотъ заключаетъ въ себѣ свыше 1.600 номеровъ книгъ, автографовъ, видовъ, бытовыхъ и батальныхъ гравюръ, портретовъ и т. п., касающихся Россіи.

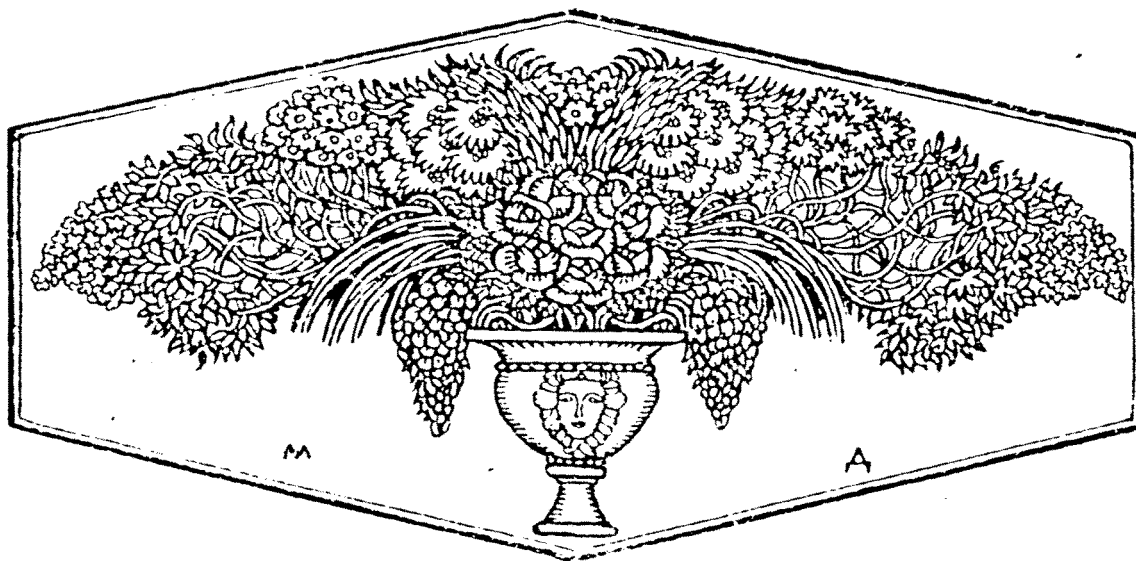
Въ Парижѣ скончался художникъ Жоржъ Беккеръ, авторъ огромнаго холста, представляющаго коронацію покойнаго Императора Александра III. Беккеръ нѣкоторое время жилъ и работалъ въ Петербургѣ, исполнивъ здѣсь рядъ портретовъ лицъ придворнаго круга. Последніе годы своей жизни покойный живописецъ занятъ былъ работой надъ двумя опять-таки громадными картинами, заказанными ему французскимъ правительствомъ—,Пріемъ Императора Николая II и президента Феликса Фора въ парижской городской ратушѣ' и ,Встрѣча Анны Ярославны съ Генрихомъ I'. Последнее декоративное панно предназначалось для зданія французскаго посольства въ Петербургѣ и было почти закончено Беккеромъ.

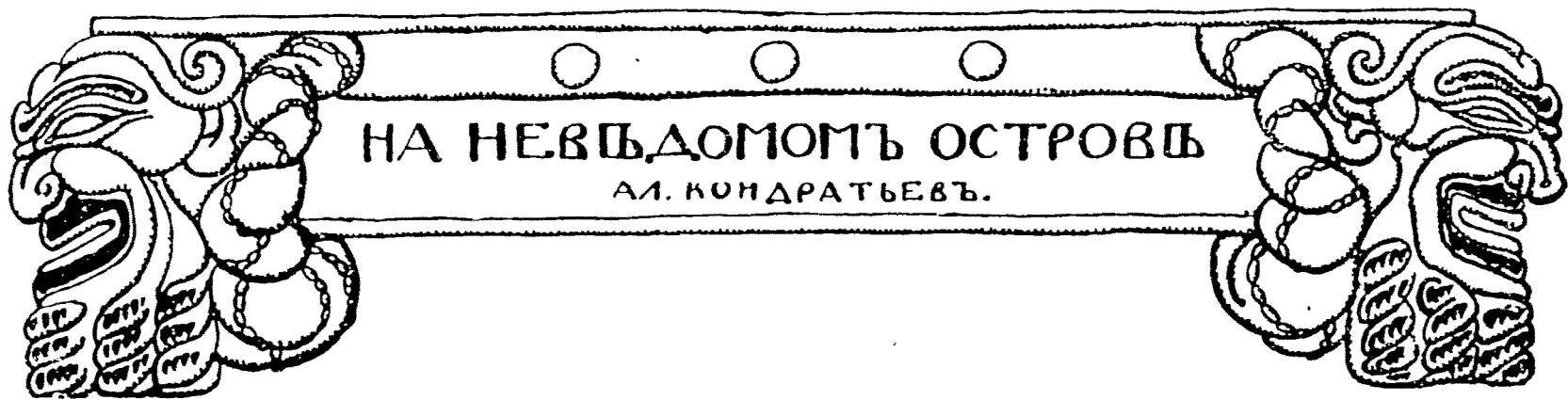
Во II выпускѣ выходящихъ въ Берлинѣ ,Mitteilungen des Vereins der Plakats-Freunde' помещена статья Эрнста Шуръ ,Das moderne Bilderbuch', дающая обзоръ новѣйшаго творчества культурныхъ странъ въ области дѣтской иллюстрированной книги. Изъ русскихъ иллюстраторовъ дѣтскихъ книгъ авторъ останавливается на И. Билибинѣ, С. Малютинѣ и Висковатомъ. Къ статьѣ приложены двѣ репродукціи съ билибинскихъ иллюстрацій.

P. E.

Литературной

А Л Ъ М А Н А Х Ъ





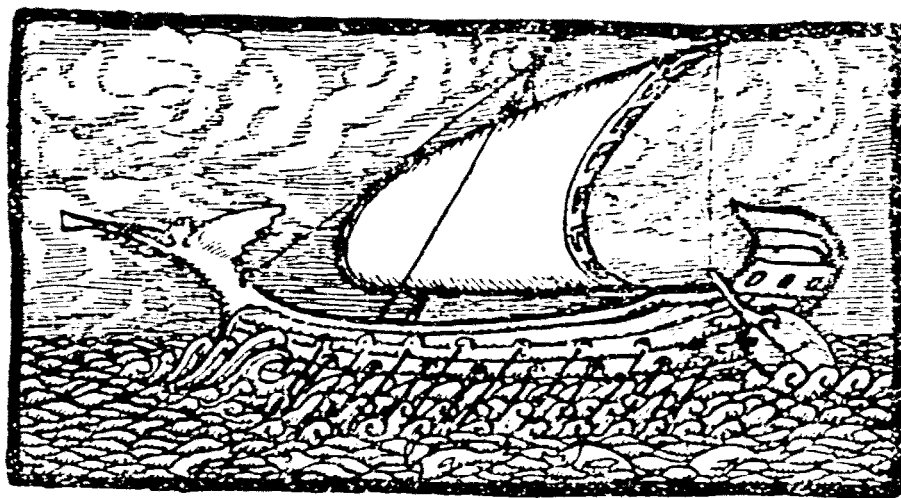
Когда Каллиникъ окончилъ свой рассказъ о чудесныхъ островахъ Сатиридахъ, на которыхъ обитаютъ существа, похожія на мохнатыхъ людей, аѳинянинъ Демофонтъ объявилъ присутствующимъ, что онъ можетъ рассказать еще болѣе чудесную исторію о странѣ, гдѣ ему пришлось однажды побывать. Всѣ мы приготовились слушать, радуясь такому состязанію двухъ мореходцевъ и зная, что Демофонтъ плавалъ не менѣе Каллиника.

— Я былъ тогда молодъ,—началъ аѳинянинъ:—и чуть не бредилъ далекими морскими путешествіями, но дальше Эгины и Эвбейской Халкиды не былъ нигдѣ, ибо отецъ мой не велъ заморской торговли. Однажды къ нему зашелъ его другъ, старый Ксидій, и предложилъ рискнуть долей участія въ далекомъ плаваніи. „Богачъ Критобуль,—говорилъ онъ,—снарядилъ очень хорошій корабль по азіатскому образцу и поручилъ мнѣ выслѣдить пути финикійской торговли за Гераклесовыми Столбами. Путь очень опасный, но обѣщаетъ большія выгоды“.—Отецъ мой вложилъ нѣкоторую сумму въ это дѣло. Я же, со своей стороны, принялся умолять старика, чтобы онъ отпустилъ меня вмѣстѣ съ Ксидіемъ. „Ты бранишь меня за безпутство, коришь, что я расточаю твои трудомъ нажитыя деньги съ гетерами, дай-же мнѣ случай пристроиться къ дѣлу, которое мнѣ пріятно, ибо я хочу подобно дѣду стать корабельщикомъ!“

Послѣ долгихъ настойчивыхъ просьбъ мой отецъ согласился. При благопріятныхъ примѣтахъ снялись мы съ якоря и покинули Фалерскую гавань. Цѣль предпріятія сохранялась въ тайнѣ. Даже матросамъ о немъ сообщили только немного.

До Гераклесовыхъ Столбовъ путь нашъ былъ весьма благополученъ. Мы слѣдовали за однимъ финикійскимъ судномъ, которое всѣми силами пыта-

лось отъ насъ уйти, но такъ какъ оно было очень нагружено, то это ему плохо удавалось. Однако, радость наша по этому случаю была преждевременной, ибо вскорѣ за Гераклесовыми Столбами поднялась буря, угнавшая корабль нашъ въ открытое море, гдѣ мы потеряли изъ вида финикійскую галеру. Цѣлыхъ десять дней носило насъ по волнамъ, и мы стали уже опасаться жажды и голода, когда вѣтеръ неожиданно пригналъ наше судно къ неизвѣстной землѣ. Ксидій твердой рукой направилъ его въ небольшую удобную бухту, которую онъ издалека разглядѣлъ своими зоркими, несмотря на возрастъ, глазами. Нашъ небольшой острогрудый корабль почти вплотную присталъ къ отлогому берегу. Низкорослыя ивы свѣшивались къ самой водѣ, купая въ океанѣ



свои нижнія вѣтви. Радуюсь утреннему солнцу и твердой землѣ, вытащили мы на песокъ нашу галеру и подперли ее съ боковъ обломками весель.

Никакого признака людей не встрѣтили взоры наши, какъ ни вглядывались мы въ пустынное побережье. И лишь незнакомыя птицы кричали намъ, что мы нарушаемъ ихъ покой, да стадо тюленей лежало за мысомъ на песчаной отмели, бросая на насъ удивленные взоры. Нѣсколько штукъ ихъ тотчасъ-же стало нашей добычей.

Небольшой ручеекъ журчалъ, вливая свои чистыя струйки въ зелено-синее лоно океана.

Оставивъ Лампрокла и Ксидія для охраны корабля, всѣ остальные разбились попарно и пошли оглядѣть окрестность. Со мной шелъ Филостратъ.

Это былъ много видѣвшій на своемъ вѣку мореходецъ. Онъ говорилъ, что въ

юности своей плавалъ съ финикійцами и побывалъ въ Индіи. Мнѣ человѣкъ этотъ былъ пріятель, и я любилъ слушать его рассказы. Единственнымъ недостаткомъ Филострата была ненасытная алчность, которая его впоследствии и погубила.

Мы пошли прямо отъ берега, въ глубь страны, думая встрѣтить жилища людей, гдѣ надѣялись достать вина, хлѣба и рыбы.

Вслѣдъ за песками начиналось болото. Небольшія деревья, подобныя соснамъ, съ длинными мягкими иглами росли на немъ въ перемежку съ густымъ темнозеленымъ тростникомъ. Въ иныхъ мѣстахъ вода и грязь были выше колѣна.

Большой звѣрь, похожій на сфинкса или водяную нильскую лошадь, съ гнѣвнымъ пыхтѣньемъ бросился изъ-подъ нашихъ ногъ, обдавъ насъ тиной и брызгами грязи.

Онъ скрылся изъ глазъ такъ же быстро, какъ появился. А мы продолжали путь нашъ, пока не подошли къ холмамъ, песчаные склоны которыхъ возвышались предъ нами.

Идти было трудно. Ноги наши тонули теперь въ сыпучемъ пескѣ. Обнаженные колѣни царапалъ колючій кустарникъ.

Опираясь на копыя, мы взобрались на первую холмистую гряду. Болота за ней болѣе не было. Дальше тянулись, переплетаясь на бесплодной равнинѣ, такія же холмистыя цѣпи. Изрѣдка тамъ и сямъ среди поросшей верескомъ и ползучими растеньями почвы подымались кустарники въ ростъ человѣка.

Сѣрыя куропатки огромными стаями перелетали съ мѣста на мѣсто.

— Другъ мой,—обратился ко мнѣ Филостратъ:—ты самъ знаешь, что на биремѣ у насъ не хватаетъ свѣжаго мяса. Собираясь въ путь, я опоясался пращей. Эти птицы очень не пугливы, летаютъ тихо, а подпускаютъ весьма близко. Я думаю, мнѣ удастся убить ихъ нѣсколько штукъ.

— Ты хорошо сказалъ, Филостратъ,—отвѣчалъ я:—мнѣ кажется, что и моя помощь въ этомъ дѣлѣ окажется тебѣ не бесполезной. Съ дѣтства привыкъ я метать камни, а потому надѣюсь, что и на мою долю достанется кое-какая добыча.

Такъ порѣшивъ, мы набрали камней и стали спускаться въ долину. Подкравшись къ ближайшей стаѣ, мы разомъ метнули по камню во вспугнутыхъ птицъ. Одному изъ насъ посчастливилось перебить крыло летѣвшей уже ку-

ропаткѣ. Удача окрылила наши надежды. Съ горячностью принялись мы гоняться за близко подпускавшими насъ птицами; я замѣнилъ камни найденной тутъ же дубинкой, и вскорѣ нѣсколько куропатокъ уже украшали мой поясъ. Охота завлекла насъ за вторую гряду холмовъ, а потомъ и за третью. Мѣстность между ними была очень однообразна. Все тѣ-же кустарники и тотъ-же верескъ... День уже близился къ вечеру, когда мы, сильно уставъ, рѣшили, что нами убито достаточно птицъ и что время отправляться обратно къ нашей биремѣ. Но тутъ оказалось, что мы потеряли направленіе и не знали, въ какую сторону идти.

Когда-же мы попытались пойти наудачу, то попали въ густую заросль кустарниковъ, сквозь которую ничего не было видно.

Пробираясь этою зарослью, мы вновь подошли къ какой-то песчаной грядѣ и рѣшили влѣзть на нее, чтобы посмотрѣть, въ какой сторонѣ море и наша бирема. Но холмъ этотъ оказался не такимъ высокимъ, какъ мы ожидали; съ него видны были только двѣ окрестныхъ долины, а другими болѣе высокими холмами заслонялись отъ нашихъ глазъ и море, и берегъ его, и вытянутый на мокрый песокъ нашъ просмоленный корабль.

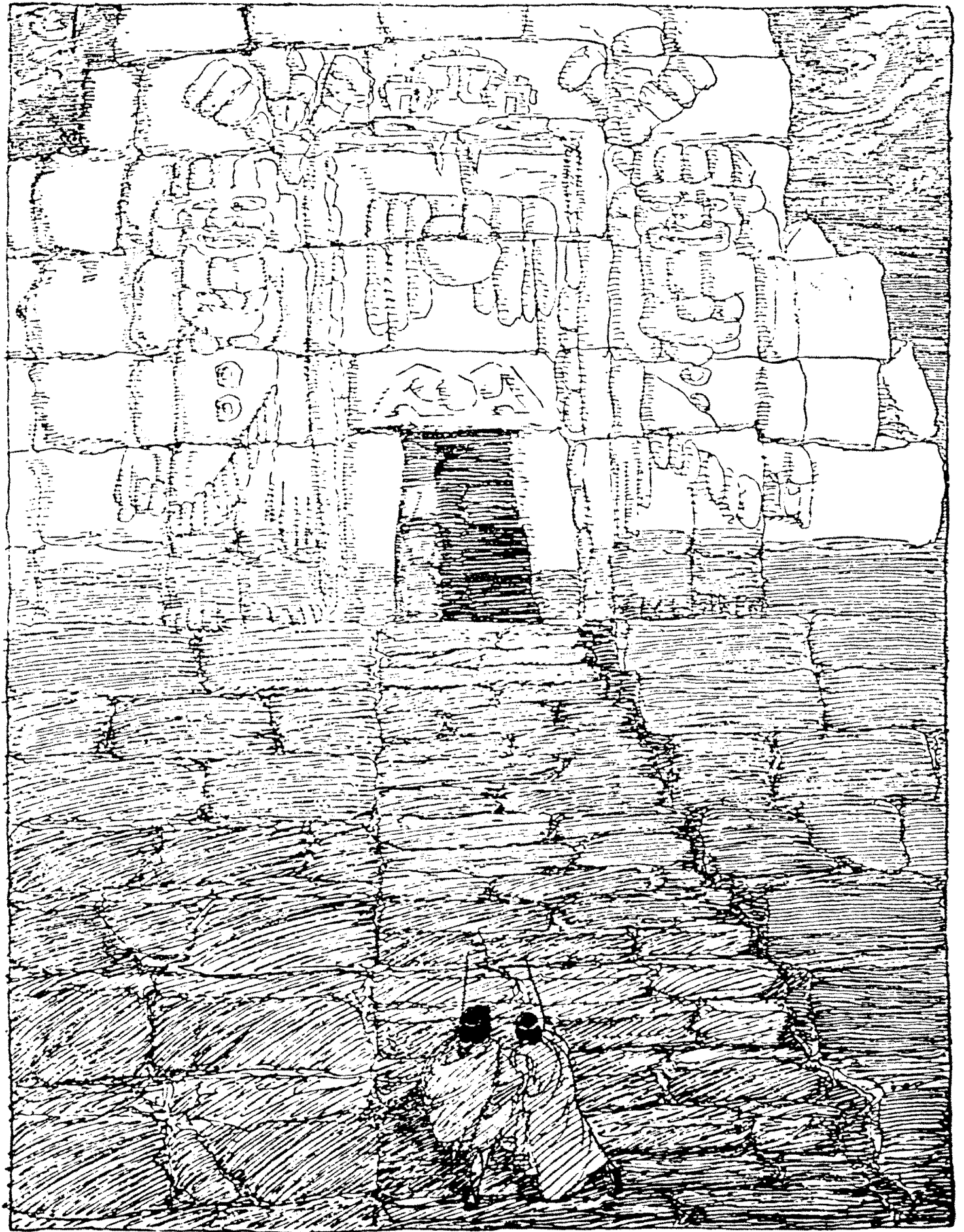
— Смотри, Демофонтъ,—сказалъ мнѣ Филостратъ:—за тою грядой я вижу вершину горы, очень похожую на кровлю храма. Это совсѣмъ недалеко. Оттуда мы легко разглядимъ, куда намъ нужно идти.

— Такъ,—отвѣчалъ я,—но знай Филостратъ: скоро наступитъ ночь, засвѣтло намъ не добраться до нашей биремы. Кромѣ того, не лучше-ли намъ поискать гдѣ-нибудь свѣжей воды, ибо я умираю отъ жажды.

— Повѣрь мнѣ, Демофонтъ, что и я изнемогаю по той-же причинѣ, но двигаясь, мы скорѣе найдемъ то, чего намъ не хватаетъ.

Я послушался Филострата, и мы пошли по тому направленію, гдѣ онъ замѣтилъ подобную кровлѣ вершину.

По мѣрѣ того, какъ мы къ ней приближались, къ цѣпкимъ кустамъ равнины стали присоединяться новыя, намъ неизвѣстныя, деревья. За слѣдующей горною цѣпью мы замѣтили большее плодородіе почвы, которая становилась краснобурой. Деревья были выше, гуще и красивѣе. Среди нихъ я узналъ, въ надвигавшихся сумеркахъ, кипарисъ, миндаль и гранату. Въ густой чащѣ намъ нѣсколько разъ попадались поросшія мхомъ и сорной травой колонны и плиты развалинъ.



Небольшая звѣриная тропа, по которой мы шли, становилась все шире и смѣнилась, наконецъ, сильно заросшей мощеной камнемъ дорогой. Идя по ней вдоль разрушенныхъ стѣнъ и пустыхъ съ обвалившейся крышей домовъ, мы вышли на главную площадь пустыннаго древняго города. Къ площади этой со всѣхъ сторонъ сходились молчаливыя мертвыя улицы.

То, что мы считали вершиной горы, оказалось огромнымъ зданіемъ, сложеннымъ изъ большихъ каменныхъ глыбъ. Кусты и травы качались надъ плоскою кровлей; фронтоны-же были наполовину разрушенъ.

Мы подошли къ высокому зданію и невольно остановились.

По всей вѣроятности, это былъ храмъ. Суженный кверху, подобный египетскимъ, входъ былъ открытъ и не имѣлъ запирающихся воротъ или дверей. Одна половинка ихъ лежала неподалеку, другой не было вовсе. По обѣ стороны входа, рядомъ съ колоннами зеленого камня, стояло два бородатыхъ приземистыхъ идола, по моему мнѣнію, весьма безобразныхъ.

Въ этомъ согласился со мною и Филостратъ.

Передъ храмомъ стоялъ высокій, тонкій обелискъ изъ блестящаго темнокраснаго камня. Постаментъ подъ нимъ покрытъ былъ словами и знаками на языкѣ, мнѣ непонятномъ.

Тутъ наше вниманіе привлекъ шумъ воды. Я сказалъ объ этомъ Филострату, и мы, подбѣжавъ къ тому мѣсту, увидѣли, что изъ пролома стѣны одного небольшого зданія тонкою струйкой бѣжитъ, упадая въ круглый бассейнъ, ключевая вода.

Поочередно мы напились холодной влаги, не забывъ совершить изъ моей дорожной шляпы возліяніе мѣстнымъ богамъ, равно какъ и Гермесу, покровителю мореходовъ и путешественниковъ.

— Очевидно, мы находимся,—произнесъ Филостратъ,—на одномъ изъ острововъ, гдѣ поселились когда-то гонимые Рокомъ остатки народа атлантовъ. О нихъ говорили мнѣ финикіяне. Племя это теперь совершенно исчезло съ лица Земли.

Мы стояли неподвижно, пораженные видомъ страннаго зданія, и вечерній вѣтеръ слабо шелестѣлъ вокругъ насъ среди высокой травы, поднявшейся между треснутыхъ плитъ мостовой.

Солнце совсѣмъ уже садилось. Послѣдніе лучи его облили багрянымъ свѣ-

томъ заброшенный храмъ, и стоящій передъ нами обелискъ казался покрытымъ горячею кровью. Тихо вдали прокричала нѣсколько разъ какая-то птица.

Время было думать о ночлегѣ. Мы хотѣли было войти въ то зданіе, откуда вытекала вода. Филостратъ вступилъ туда первымъ, но тотчасъ-же выскочилъ вонъ, говоря, что его чуть не укусила змѣя.

— Здѣсь нѣтъ людей, Демофонтъ. Это мѣсто покинуто ими. Здѣсь живутъ одни только збѣри да гады... Но, быть можетъ, въ этихъ мѣстахъ найдется что-либо цѣнное, могущее намъ пригодиться,—прибавилъ немного погодя Филостратъ, никогда не упускавшій случая поживиться.

Мы пошли обратно по направленію къ храму.

Неподалеку отъ насъ изъ тѣснаго проулка выскочила молодая лань и, простучавъ копытцами по каменнымъ плитамъ, промелькнула мимо идоловъ, охранявшихъ врата. Слѣдомъ за первой промчались другія двѣ лани.

— Если тамъ чувствуютъ себя безопасными столь пугливыя обыкновенно животныя, то и мы, думается мнѣ, найдемъ въ этомъ зданіи вѣрное убѣжище, а можетъ быть и богатство,—задумчиво произнесъ мой товарищъ, и я не могъ съ нимъ не согласиться.

Ступени входа были изъ мрамора. Онѣ потрескались, поросли ярко зеленымъ пушистымъ мхомъ, и лишь небольшая площадка средь этого мха замыкала собою тропинки, проложенныя легкими копытами ланей.

Мы вступили въ преддверіе храма. Сквозь уходившія въ сумракъ портала колонны виднѣлся заросшій деревьями внутренній дворъ.

Среди кипарисовъ еще разъ мелькнула стройная лань.

Неизвѣстныя намъ изображенія боговъ возвышались вправо и влево между колоннами. Мужскіе торсы съ рыбьими хвостами стояли рядомъ съ изваяніями гигантскихъ коронованныхъ змѣй. Лишь одно изображеніе показалось намъ немного знакомымъ. Оно сдѣлано было изъ темнаго камня и походило фигурой своей на Эфесскую Артемиду, отличаясь отъ послѣдней густой, въ мелкихъ завиткахъ, спускавшейся до груди волнистой черной бородою и золотыми кольцами въ ушахъ.

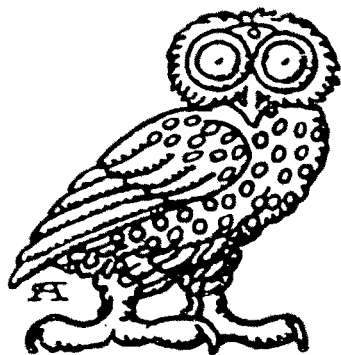
Недалеко отъ этой статуи была незапертая бронзовая дверь, вся покрытая выпуклыми украшеніями. Мы вошли въ нее и очутились въ небольшомъ, но высокомъ покоѣ. Легкій слой мелкаго песку покрывалъ мраморный полъ.

Въ углу—его нанесло цѣлую кучу. Въ маленькое оконце подъ кровлей видно было потемнѣвшее небо, на которомъ одна за другою зажигались блѣдныя звѣзды.

Помѣщеніе это показалось намъ вполне удобнымъ, чтобы переночевать, и мы рѣшили остаться тамъ на ночлегъ. Двери мы заперли на позеленѣвшій засовъ и опустились на разосланный плащъ Филострата. Нѣсколькихъ изъ убитыхъ нами птицъ мы, за неимѣніемъ топлива, съѣли сырыми...

Завернувшись съ головою въ складки гиматіевъ, мы собирались уже заснуть, какъ въ храмѣ послышался сильный хохотъ, заставившій насъ приподняться и прислушаться.

Хохотъ переходилъ по временамъ въ плачь, похожій на дѣтскій.



— Это, вѣроятно, большая сова, птица Аѳины,—произнесъ Филостратъ, чтобы успокоить меня и себя. Но это ему плохо удалось.

— О, Филостратъ,—сказалъ я ему:—въ нашей прекрасной Элладѣ много разъ слышалъ я крикъ птицы Паллады. Но мнѣ кажется, что этотъ хохотъ не принадлежитъ совѣ. Скорѣе это кричитъ душа какого-нибудь здѣшняго жителя, заключенная въ тѣло животнаго, вродѣ большой ливійской собаки.

— Не говори глупостей и не повторяй бабьихъ сказокъ,—отвѣчалъ мнѣ товарищъ:—это сова; но подобно тому, какъ люди въ разныхъ странахъ отличаются по языку и по произношенію, такъ могутъ отличаться крикомъ своимъ звѣри и птицы.

Филостратъ учился когда-то у философовъ и хвастался порою, что не вѣритъ въ боговъ.

Поговоривъ еще немного, мы постарались не обращать больше вниманія на хохотъ и стали дремать. Усталость побѣдила страхъ, и мы вскорѣ заснули.

Мнѣ снилось, что я хожу одинъ среди покоевъ того-же самаго храма. Страшные и причудливые идолы глядѣли изъ нишъ, сверкая глазами. Всѣ они были богато украшены коронами, яркими перьями и ожерельями изъ разноцвѣтныхъ камней. Всѣ эти идолы были живыми. Ихъ широко раздутыя ноздри жадно вдыхали благовонія, подымавшіяся съ мѣдныхъ курильницъ. Грозно вращались налитые кровью глаза; острые зубы бѣлѣли изъ-подъ широкихъ, алою краской окрашенныхъ устъ... Я чувствовалъ робость и желаніе вернуться, но какая-то непреодолимая сила влекла меня впередъ мимо вереницы идоловъ съ колыхавшимися черными намасленными животами...

Перейдя черезъ дворъ, заросшій цвѣтущими гранатовыми деревьями, я вошелъ въ освѣщенный покой, гдѣ на высокомъ тронѣ изъ прозрачнаго краснаго камня сидѣла неодѣтая богиня въ вѣнцѣ изъ семи звѣздъ. Руками она сжимала собственную грудь, и двѣ бѣлыхъ тонкихъ струи били двумя фонтанами въ круглый бассейнъ, откуда безобразные, на животныхъ похожіе боги лакали длинными красными языками, давя и толкая другъ друга.

Въ ногахъ ея лежалъ звѣрь, похожій на большого ливійскаго леопарда. Порою онъ шевелилъ головой и грозно рычалъ.

При видѣ меня богиня поднялась съ трона и, выпрямившись во весь свой нечеловѣческій ростъ, протянула ко мнѣ красивыя сильныя руки. Она стояла на своемъ леопардѣ, который испускалъ теперь протяжное радостное мяуканье. Я замѣтилъ, какъ тонка была ея талія, какъ бѣлы были ея стройныя ноги, какъ блестѣли алмазныя ожерелья на ея высокой груди.

Алая уста богини разверзлись, и она произнесла:

— Я рада человѣку, ибо давно уже не видала живыхъ. Подойди сюда, сынъ мой!

Невидимая сила подтолкнула меня къ подножью престола. Какъ ребенка, подхватила меня богиня, снова сѣла на тронъ и посадила къ себѣ на колѣни. Сильныя руки ея мучительно больно стали прижимать меня къ твердой, какъ мраморъ, груди.

Я пробовалъ сопротивляться, но та, кто держала меня, склонясь мнѣ къ лицу, тихо сказала:

— Не пытайся бѣжать; мой ‚маргіора‘ догонитъ тебя всюду. Онъ проворный и вѣрный слуга. Не такъ-ли?—сказала она, слегка толкнувъ ногою животное. Звѣрь отвѣчалъ ей сдавленнымъ, но грознымъ рыканіемъ.

Не помня себя отъ боли и страха, я застоналъ...

Чья-то сильная рука стала трясти меня за плечи. Я открылъ глаза. При лунномъ свѣтѣ, наполнявшемъ сквозь небольшую щель нашъ покой, моимъ глазамъ явился подползшій ко мнѣ Филостратъ. Онъ тормошилъ меня, стараясь разбудить.

— Ради боговъ, не стони!—прошепталъ онъ:—если дорога тебѣ жизнь, при- таись! Слышишь ты это рычаніе?

Дѣйствительно, черезъ нѣсколько мгновеній грозное мяуканіе, смѣшанное съ ревомъ, долетѣло до моихъ ушей и заставило меня содрогнуться.

— Это кричитъ звѣрь вродѣ льва, его зовутъ андрофагъ—пожиратель лю- дей; у него четыре ряда зубовъ и хвостъ какъ у скорпіона. Когда я былъ въ Индіи, я слышалъ это рычаніе,—шепталъ мнѣ Филостратъ.

Легкіе, еле слышные шаги зашуршали у самыхъ дверей. Раздалось чье-то фыр- канье и леденящее кровь рыканье. Мы съ Филостратомъ замерли, припавши къ землѣ, схватившись за копья... Послышалось царапаніе чьихъ-то острыхъ когтей по металлическимъ украшеніямъ двери. Мы трепетали, опасаясь, что она сорвется съ петель...

Но вотъ царапаніе смолкло, раздался страшный потрясающій воздухъ ревъ, по- томъ еще ревъ, но уже въ отдаленіи. Мы облегченно вздохнули. Грозное рыканіе повторилось еще нѣсколько разъ, но уже внѣ храма. Мы попробовали еще разъ заснуть, но это удавалось намъ плохо. Ночь казалась намъ неимоვნю долгой. Въ ушахъ нашихъ стояли крики о помощи, стоны, хохотъ и страшное мяуканіе чудовища...

Лишь подъ утро мы уснули какъ слѣдуетъ.

Солнце стояло уже довольно высоко, когда Филостратъ и я пробудились. Всѣ страхи наши исчезли вмѣстѣ съ ночной темнотой и казались пустыми сновидѣніями.

Взявшись за копья, мы осторожно пріотворили дверь. Храмъ, насколько хва- талъ глазъ, былъ пустъ. При дневномъ свѣтѣ онъ казался меньше и не про- изводилъ такого сильнаго впечатлѣнія, какъ въ сумракѣ. Дворъ былъ залитъ золотыми солнечными лучами. Птицы весело щебетали, прыгая по вѣткамъ деревьевъ; гдѣ-то неподалеку слышалось бляенье дикой козы; на кровлѣ ворковали бѣлые голуби. Боги, стоявшіе между колоннъ, были сдѣланы очень грубо и окрашены въ яркіе когда-то цвѣта. Зубовъ ни у кого не было

видно. Широкия пурпуровыя уста хранили спокойную, самодовольную улыбку. Плоскія руки сложены были на толстыхъ животахъ, куда спускались съ шеи золотыя и мѣдныя украшенія и амулеты.

Филостратъ поглядывалъ на эти украшенія, но брать ихъ пока не рѣшался, надѣясь, вѣроятно, на нѣчто лучшее.

Подвигаясь по храму вдоль облицованныхъ цвѣтными камнями стѣнъ, съ изображеніями причудливыхъ звѣрей и растений, обходя давно потухшіе алтари и курильницы, мы вышли во внутренней дворъ. Лепестки гранатныхъ цвѣтовъ густымъ слоемъ покрывали песокъ. На концѣ двора виднѣлся новый внутренней храмъ. Сквозь заросли кустовъ и деревьевъ мы направились къ нему. Множество голубей и иныхъ неизвѣстныхъ намъ ярко окрашенныхъ птицъ перелѣтало по разнымъ направленіямъ.

Мы шли, съ любопытствомъ озираясь по сторонамъ и надѣясь отыскать сокровищницу храма, если она не была никѣмъ еще увезена. Вдругъ Филостратъ нагнулся и что-то поднялъ. Я взглянулъ и увидѣлъ совершенно новенькую сандалию, точь въ точь такую же, какъ была надѣта у моего спутника, съ такими же красными ремешками.

Съ минуту мы стояли, не говоря ни слова...—Неужели насъ кто-либо предупредилъ?—пронеслось въ моей головѣ.

Но державшій сандалию въ рукахъ Филостратъ медленно произнесъ:

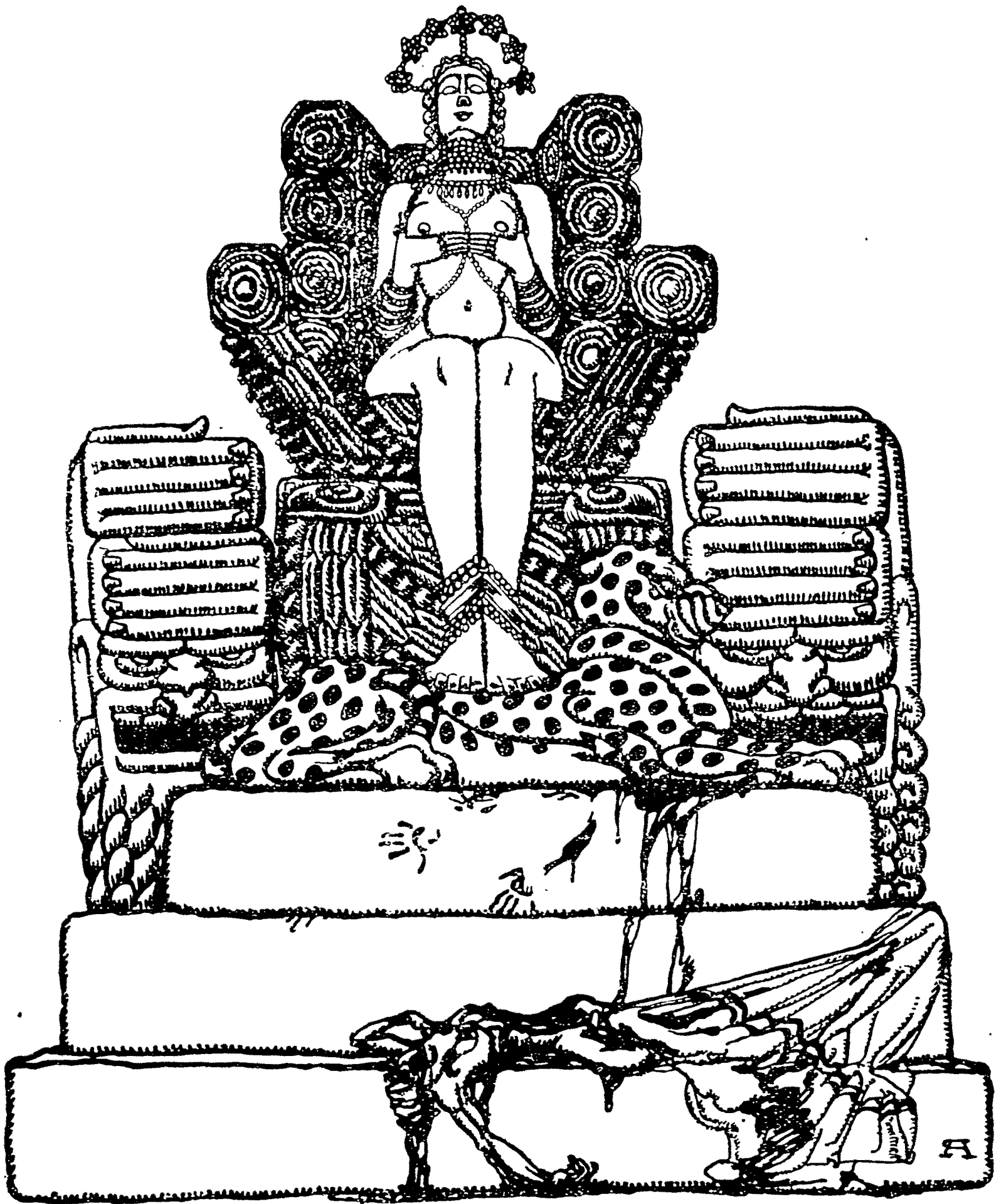
— ,Это обувь Деметрія. Передъ отъѣздомъ мы ее покупали съ нимъ вмѣстѣ у кожевника въ Фалерской гавани... Но какъ онъ тутъ очутился? Ночью мнѣ казалось, что я слышу его голосъ...

Мы внимательнѣе стали оглядываться по сторонамъ; руки невольно сильнѣе сжимали древко копья.

Подъ ногами на песокъ мы замѣтили чьи-то круглые слѣды съ чуть видными точками острыхъ когтей. Низко склонившись къ землѣ, мой товарищъ сказалъ: — Смотри, Демофонтъ, это слѣдъ андрофага; не унесъ ли онъ ночью сюда нашего Деметрія?.. Такъ и есть, видишь капельки крови.

— Стоитъ ли намъ идти дальше?—отвѣтилъ я Филострату:—чудовище можетъ на насъ напасть и растерзать.

— Не думаю. Днемъ андрофаги спятъ. Они выбираютъ для этого лѣсныя чащи, а въ покинутыхъ храмахъ селиться не любятъ. Такъ говорили мнѣ въ Индіи.



Входъ въ зданіе охраняли два чудовища, похожія на быковъ, съ орлиными крыльями. Надъ входомъ въ нишѣ видно было грубо раскрашенное изображеніе обнаженной богини, державшей въ рукахъ какое-то яблоко и большой розово-бѣлый цвѣтокъ. Богиня эта стояла на распростертомъ звѣрѣ, похожемъ на льва, и улыбалась...

Мы вошли подъ свѣтъ храма. Бронзовые двери его были распахнуты настежь. Посрединѣ, при свѣтѣ проникавшаго въ отверстіе кровли солнца, виднѣлся высокій тронъ изъ полупрозрачнаго краснаго камня съ золотою насѣчкой. На немъ помѣщалась гигантская фигура сидящей обнаженной богини, сдѣланная какъ бы изъ слегка желтоватой слоновой кости. Она сидѣла неподвижно; руки ея были прижаты къ груди, ноги же упирались въ сдѣланное изъ той же массы чудовище, тщательно окрашенное въ желтый и черный цвѣта. Глаза богини были почти закрыты, губы алы, лицо вмѣстѣ жестоко и красиво... Но что всего поразительнѣе и страшнѣе—у подножія трона лежалъ полурастерзанный трупъ нашего Деметрія. Горло его было перекушено. Одежда разорвана въ клочья и разбросана вокругъ. Всего одна лишь сандалія уцѣлѣла на ногѣ. На тѣлѣ виднѣлись мѣстами кровоподтеки и темныя пятна.

Осторожно приблизились мы къ статуѣ. Мнѣ все казалось, что она схватитъ меня своими бѣлыми, сильными руками и, прижавши къ себѣ, раздавитъ въ нечеловѣческихъ объятіяхъ.

Но богиня была неподвижна. Забрызганныя кровью губы ея замерли въ загадочной улыбкѣ; темныя пятна виднѣлись также у нея на груди и на рукахъ. Лапы статуи звѣря тоже запачканы были свернувшейся кровью. — Вѣроятно, андрофагъ принесъ сюда бѣднаго Деметрія и терзалъ его около самаго трона, и брызги крови изъ перекушеннаго горла попали и на богиню. Можетъ быть, хищный звѣрь приволокъ его сюда невредимымъ, игралъ здѣсь съ несчастнымъ, какъ кошка съ пойманной мышью, и нашъ товарищъ пытался спастись на колѣняхъ у статуи... Видишь, какъ много тамъ крови?—говорилъ Филостратъ.

Но я молчалъ. Меня угнетало воспоминаніе о снахъ сегодняшней ночи. Мнѣ было жутко, и сильная дрожь потрясала члены мои. Зубы стучали, какъ въ лихорадкѣ.

— Уйдемъ отсюда, уйдемъ!—взмолился я къ Филострату.

— Погоди, Демофонтъ. Надо отыскать сокровищницу. Я увѣренъ, что эта низенькая дверь въ толстой колоннѣ приведетъ насъ къ богатству.

Темная деревянная дверь, на которую указывалъ Филостратъ, нѣкогда, вѣроятно, была крѣпка и надежна. Но теперь, при первомъ ударѣ ноги, она соскочила съ мѣдныхъ позеленѣвшихъ крючковъ и упала. За нею была пуста. Узкая винтовая лѣстница вела наверхъ. Каменные ступени были покрыты пескомъ, завалены соромъ, загромождены голубиными гнѣздами.

Боги! какое хлопаніе крыльевъ и пискъ неоперенныхъ птенцовъ раздались вокругъ насъ, когда мы попытались подняться!

Высоко наверху виднѣлось синее небо.

— Ну, полѣзай туда одинъ,—мрачно сказалъ Филостратъ:—а я поищу чего-нибудь лучше.

Видимо, имъ овладѣла всецѣло жажда обогащенія. Я сталъ взбираться по лѣстницѣ, предоставивъ товарищу отыскивать золото. Я всегда боялся обидѣть даже чужеземныхъ боговъ, и это мое почтеніе къ безсмертнымъ не разъ спасало меня отъ опасности.

Когда я взобрался на кровлю, передо мною раскинулся обширный кругозоръ. Храмъ лежалъ въ небольшой долинѣ, со всѣхъ сторонъ окруженной холмами, покрытыми лѣсомъ. Море синѣло съ нѣсколькихъ сторонъ. Но берегъ былъ виденъ далеко не вездѣ. Въ одномъ только мѣстѣ изъ-за деревьевъ, окаймлявшихъ побережье, поднималась струйка бѣлаго дыма.

Я рѣшилъ, что тамъ и должна была находиться наша бирема, и замѣтилъ, что идти къ тому мѣсту надо было, направляясь отъ главнаго выхода немного лѣвѣе краснаго обелиска, почти прямо отъ солнца.

Затѣмъ я поспѣшилъ внизъ подѣлиться своею радостью съ Филостратомъ.

Но тотъ, вѣроятно, дѣйствительно нашелъ что-либо цѣнное, ибо почти безумѣлъ отъ алчности и ни за что не хотѣлъ идти вмѣстѣ со мною. Какъ я ни уговаривалъ своего товарища, онъ стоялъ на своемъ.

— Иди ты одинъ, Демофонтъ, скажи имъ... или нѣтъ, лучше не говори!.. Лучше только я да ты... или нѣтъ, иди и вернись съ ними... скажи, что я тутъ отыскалъ немножко золота и драгоценныхъ камней. Другая маленькая дверь ведетъ въ подвалъ. Тамъ дурной воздухъ, но подземелье полно сокровищъ... мы съ тобой... будемъ богаты, какъ сатрапы!.. Я озолочу тебя! Я буду какъ великій царь въ Вавилонѣ!.. Эвое! Эвое!

И онъ принялся плясать вокругъ изваянія богини модонъ, безстыдный танецъ спартацевъ; потомъ вскочилъ къ ней на колѣни и, снявъ съ красиво сдѣланной шеи ожерелье изъ цвѣтныхъ камешковъ и матово-бѣлыхъ жемчужинъ, возложилъ его на себя.

Я закрылъ отъ ужаса глаза, ожидая, что сейчасъ оживетъ раскрашенный андрофагъ и пожретъ меня съ Филостратомъ.

Но все было тихо. Слышны были только шлепанье Филостратовыхъ сандалій по каменнымъ плитамъ, да его хриплые крики. Я открылъ глаза. Статуя была неподвижна. Прежняя улыбка играла на ея кровавыхъ устахъ, а полузакрытые глаза блеснули какъ-то ярче подъ ласкою солнца.

Я не могъ долѣе оставаться.

— Въ послѣдній разъ говорю тебѣ, безумецъ, не боящійся гнѣва боговъ: бѣжимъ!.. если тебѣ дорога жизнь,—прибавилъ я прерывающимся отъ ужаса голосомъ. Но онъ не слушалъ меня, плясалъ и пѣлъ какую-то вакхическую пѣсню, не обращая вниманія на полурастерзанный трупъ несчастнаго Деметрія. Сандаліи его, запачкавшись въ застывшей крови, темными пятнами отпечатывались вокругъ пьедестала.

Голосъ товарища звучалъ такъ страшно, что я не выдержалъ и побѣжалъ отъ него. Миѣ стало ясно, что жившее въ храмѣ божество наслало на Филострата безуміе. Въ дверяхъ я остановился, чтобы еще разъ посмотреть на него. Въ этотъ моментъ онъ прекратилъ свою пляску и дикимъ взоромъ слѣдить за мною.

— Га, несчастный, ты хочешь подглядѣть мою тайну!—закричалъ Филостратъ громко и хрипло и тотчасъ, потрясая копьемъ, кинулся ко миѣ...

Охваченный ужасомъ, бросивъ плащъ, копье и дорожную шляпу, бѣжалъ я, спасая свою жизнь. Волосы мои стояли дыбомъ, зубы стучали, и я несся какъ серна, убѣгающая отъ ливійскаго льва...

Едва успѣлъ я выскочить изъ храма, надъ плечомъ у меня просвистало копье. Я не остановился, чтобы его поднять, но продолжалъ мчаться, стараясь добѣжать до вершины холма.

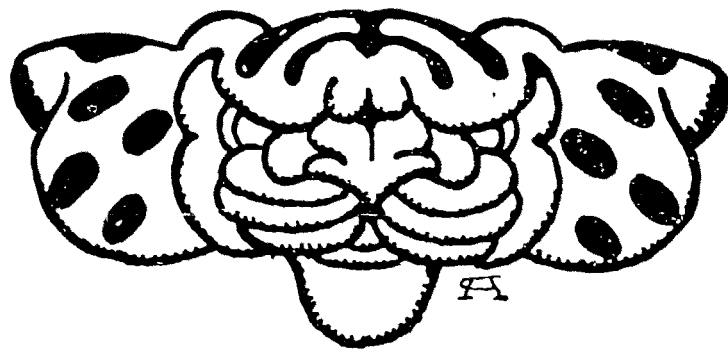
Сзади себя я слышалъ хохотъ, болѣе ужасный, чѣмъ смѣхъ торжествующихъ фурій. Кто хохоталъ—я не знаю...

Филостратъ гнался за мной, вѣроятно, только до первой песчаной гряды. Затѣмъ онъ, надо думать, прекратилъ погоню. Но я, охваченный паниче-

скимъ страхомъ, все бѣжалъ и бѣжалъ, не соображаясь ни съ солнцемъ, ни съ направлениемъ, и самъ не помню, какъ достигъ морского берега, въ то самое время, когда товарищи сталкивали обратно въ глубокую воду нашъ острогрудый корабль.

Я выбѣжалъ всего на полетъ стрѣлы отъ нихъ и молча упалъ на отлогомъ побережьѣ.

Только случайно замѣтили они меня, уже съ корабля, и взяли на палубу... Когда я очнулся, судно еще не отплывало, и я замѣтилъ, что Филострата среди товарищей не было. Стало быть, несчастный спутникъ мой не вернулся.



Я рассказалъ друзьямъ о судьбѣ, постигшей Деметрія, и повѣдалъ, въ какомъ положеніи находится Филостратъ; я сообщилъ имъ о сокровищахъ храма, и у многихъ разгорѣлись глаза.

Старый корабельщикъ Ксидій не совѣтовалъ идти на поиски.

— Смотрите, какъ бы не прогнѣвить здѣшнихъ боговъ. Они очень злы и кровожадны. Одного изъ насъ уже постигла горькая участь. Другой сегодня ночью подвергнется ей, если уже не подвергся.

— Ну, что ты говоришь, старикъ,—возразилъ одинъ изъ мореходовъ помоложе:—просто обезпамятѣлъ слегка человѣкъ отъ вида сокровищъ. Надо отыскать его и то золото, которое онъ нашелъ.

— Не хорошо покидать друзей, даже объятыхъ безуміемъ,—прибавилъ еще одинъ. Кто-то сталъ говорить, что не слѣдуетъ оставлять непогребеннымъ тѣло Деметрія.

— Пои́демте сегодня же, сейчасъ же, всѣ вмѣстѣ!—закричали многіе.

— Кто хочетъ губить свою жизнь и этой же ночью раздѣлить участь Деметрія, пусть тотъ идетъ! Вечеръ уже наступаетъ. Если звѣрь не побоялся унести одного изъ насъ при свѣтѣ костра, онъ подавно не затруднится перехватать васъ, безумцы, заблудившихся во мракѣ.

— Старикъ говоритъ дѣло,—поддержалъ Ксидія Никомахъ:—надо переждать до утра, а къ тому времени, быть можетъ, подойдетъ и Филостратъ.

Спать рѣшено было на кораблѣ, ибо предшествующая ночь намъ показала, какъ мы небезопасны на берегу. Какъ только закатилось солнце, всѣ были уже на палубѣ нашей биремы...

Ночные часы прошли спокойно, и только Лампроклъ, стоявшій на стражѣ, слышалъ отдаленное рыканіе.

Утромъ большой толпою выступили мы на поиски. Цѣлый день блуждали по зарослямъ кустарниковъ; храма сыскать не могли и только къ вечеру, измучившись отъ зноя и голода, вышли на морское побережье. Идя вдоль берега, мы добрались до биремы. Очевидно, боги не желали, чтобы мы спасли Филострата, если только онъ былъ еще живъ.

Ночь опять провели мы на суднѣ, и я во время стражи своей видѣлъ при блескѣ луны то чудовище, которое растерзало Деметрія. Оно медленнымъ шагомъ прошло межъ кустовъ ивняка, невдалекѣ отъ того мѣста, гдѣ мы днемъ варили себѣ пищу, и остановилось, поглядывая въ нашу сторону.

Не помня себя отъ страха, я ударилъ копьемъ въ мѣдный щитъ, находившійся вблизи, и упалъ ничкомъ на доски палубы.

Разбуженные звономъ, товарищи мигомъ вскочили и, взявшись за оружіе, столпились около меня, спрашивая, въ чемъ дѣло. Когда же я поднялъ голову и взглянулъ на берегъ, тамъ никого уже не было.

Хотя меня и смѣнили, но всю остальную ночь я не могъ спать и все время умолялъ товарищей поскорѣе отплыть отъ этого ужаснаго берега.

Но они не послушали меня и опять почти до полудня безъ пользы проблуждали въ лѣсу. Я же сходить на берегъ болѣе не рѣшался.

Когда, наконец, уставшие и недовольные моряки столпились на побережье въздъ биремы, Ксидій, употребивъ все свое краснорѣчіе, уговорилъ ихъ отплыть. На нихъ особенно подѣйствовало его увѣреніе, что андрофаги не боятся воды и что, если мы тотчасъ же не отплывемъ, страшный звѣрь похититъ еще одну жертву...

Я почувствовалъ себя въ безопасности лишь тогда, когда негостепріимные берега скрылись изъ виду, а попутный вѣтеръ уносилъ насъ все дальше и дальше...



НА КРЕСТЪ

(отрывокъ)

Осада близилась къ окончанію. Это было ясно для всѣхъ, кто еще не вполне обезумѣлъ. Жители Иерусалима давно съѣли послѣднюю корку хлѣба, послѣднюю лошадь, послѣдняго козленка и даже мягкіе ремни своихъ сандалій. Пришла очередь всякой нечисти, воспрещенной закономъ—кошекъ, собакъ, крысъ и жабъ. Замѣчены были случаи людоѣдства: какія-то старухи заманивали изголодавшихся дѣтей, обѣщая имъ лепешку или сухарикъ. Если дѣти поддавались на приманку, то пропадали безъ вѣсти. А на рынкахъ появилось странное, никогда невиданное мясо. И утомленные воины покупали его довольно охотно.

Жертвоприношенія въ храмъ давно прекратились. Сикаріи безчинствовали въ домъ Божіемъ. Между ними и отборнымъ полкомъ, состоявшимъ подъ начальствомъ Иуды, ежедневно происходили кровавыя битвы. Огромные костры пылали во дворѣ храма. Изъ святилища слышались пьяные крики, такъ какъ, хотя ни у кого не имѣлось ни горсти муки, въ храмовыхъ погребахъ хранились еще полныя бочки вина.

Римляне, насыпавшіе вокругъ Иерусалима исполинскій валъ, на нѣсколько локтей превышавшій вѣшнія городскія укрѣпленія, могли видѣть, что дѣлалось на ближайшихъ улицахъ. Съ жаднымъ нетерпѣніемъ они слѣдили за агоніей Священнаго Города, мечтая о сокровищахъ, накопленныхъ первосвященниками. Оставаться долѣе въ городѣ не было силъ. Каждую ночь многія сотни мужчинъ и женщинъ на веревкахъ, скрученныхъ изъ одеждъ, спускались со стѣнъ, надѣясь пробраться въ пустыню. Предпріятіе было смертельно опасно, такъ какъ изъ десяти бѣглецовъ девять попадались въ руки враговъ. Иосифъ Флавій, Тиверій Александръ и другіе знатные евреи, находившіеся въ лагерѣ осаждающихъ, утверждали, что предводитель римлянъ Титъ милосердъ и желаетъ добра Іудейскому народу. Это была правда, но каждую ночь попадалось такое множество плѣнныхъ, что не представлялось никакой возможности кор-

мить и стеречь ихъ всѣхъ. Поэтому захваченныхъ распинали вдоль большого вала лицомъ къ Іерусалиму. Титъ надѣялся, что устрашающій примѣръ понудитъ осажденныхъ къ сдачѣ.

На сѣверной и западной частяхъ вала кресты стояли густо, какъ пальмовый лѣсъ. Такъ какъ дерева не хватало, то умершихъ сбрасывали тутъ же, а на мѣсто ихъ вѣшали новыхъ. Отъ непогребенныхъ труповъ въ воздухѣ стоялъ великій смрадъ; часовые, отправляясь на стражу, затыкали себѣ ноздри овечьей шерстью. Даже эти закаленные солдаты испытывали жуткій страхъ, слушая по ночамъ ужасные вопли распятыхъ, тывканіе безчисленныхъ шакаловъ и крикъ вороновъ, которые носились надъ проклятымъ мѣстомъ, какъ туча...

Сѣрый туманъ, клубившійся надъ Іосафатовой долиной, разорвался въ клочья. Нечастые городскіе огни погасли. Въ блѣдныхъ сумеркахъ ранняго утра начали выявляться неуклюжія очертанія Давидовой крѣпости. Золотой, пламенный край солнца выглянуть изъ за дальнихъ горъ.

Наѳанаиль опомнился. Его скорченное тѣло, окоченѣвшее до безчувствія отъ невыносимаго предразсвѣтнаго холода, напомнило о себѣ при первыхъ теплыхъ лучахъ. Онъ простоналъ еле слышно. Голова безсильно валилась на сторону, какъ будто на нее былъ надѣтъ чудовищно тяжелый шлемъ.

— Стало быть, я еще не умеръ, — подумалъ Наѳанаиль: — Доколѣ, о Господи? Произнеся имя Божіе, онъ совершенно очнулся. Руки и ноги, веревками пригнанные къ бревнамъ креста, а также бока нестерпимо болѣли. Внутри тѣла жгло, какъ огнемъ. Страданія чувствовались еще живѣе, чѣмъ вначалѣ.

Въ теченіе получаса Наѳанаиль громко призывалъ Іисуса. Наконецъ, ему сдѣлалось легче. Онъ оглядѣлся. Увѣчанное темной короной солнце возлежало на Моавитскихъ горахъ. Всюду еще тянулись длинныя, синеватыя утреннія тѣни. Іорданъ дымился. По чистому небу, гонимыя легкимъ вѣтромъ, пробѣгали облака — золотые барашки.

У ногъ Наѳанаила раскинулся Іерусалимъ, бѣлое море домовъ, точно волны снѣга на Ливанскихъ вершинахъ. Жители послѣ тревожной ночи выходили на улицы или на плоскія кровли, шатаясь отъ слабости. Пестрѣли одежды. Трубы пѣли звонко и протяжно. Очередная стража направлялась къ стѣнамъ. Наѳанаиль посмотрѣлъ по направленію Сіона на могучія башни Маріамны, Фазаила и Гиппика, на широкую и мрачную Антоніеву цитадель и на храмъ,

такой свѣтлый, гордый и блестящій въ утреннемъ сіяніи. Это зрѣлище было ему непріятно. Онъ опустилъ взоръ ниже. Облака пыли и дыма поднимались у Рыбныхъ воротъ. Въ этомъ мѣстѣ римляне день и ночь громили таранами стѣну. Іудеи осыпали защищавшую таранъ деревянную башню горящими смоляными свѣточами, надѣясь произвести пожаръ. Но страшная машина продолжала работать. Съ чувствомъ глубокаго удовлетворенія Наѳананлъ повторилъ слова пророчества: „Камня не останется на камнѣ“.

Раздались громкіе птичьи крики съ креста, гдѣ висѣлъ взятый вмѣстѣ съ Наѳананломъ черномазый іудей. Повидимому, онъ уже скончался. Курчавая голова упала на грудь. Вороны безбоязненно клевали растерзанное плечо. Наѳананлъ затрепеталъ, вспомнивъ, какъ наканунѣ два такихъ же ворона подбирались къ его глазамъ и какъ онъ отчаянно моталъ головою, отпугивая въ то же время птицъ дикими воплями.

Солнце подымалось все выше, начиная жечь. Безжалостныя мухи налетѣли стаями, облѣпили изъязвленные руки и ноги, запекшійся ротъ. Наѳананлъ изнемогалъ отъ жажды.

По мѣрѣ того, какъ разъярялось солнце, крестъ выросталъ и скоро уперся въ небо верхнимъ своимъ концомъ. Сожигающія уста лобызали Наѳанаила прямо въ лицо. Злые демоны—мухи водили у головы мученика безконечныя хороводы...

Полная луна скользила въ темносинемъ полѣ. Отъ спущеннаго римлянами водопровода по равнинѣ разлились широкія лужи, гдѣ трепетало лунное серебро. Межъ камнями трещали цикады.

Римскій воинъ безъ панцыря и наколѣнниковъ, въ одной короткой туникѣ, взобрался на валъ. Онъ тихонько свиснулъ. Изъ кустовъ отвѣтили ему. Тамъ была блудница.

Титъ изгналъ женщинъ изъ своего лагеря и велѣлъ на смерть забивать палками всякую, которая посмѣетъ вернуться. Поэтому блудницы скитались вокругъ римской стоянки вмѣстѣ съ шакалами.

Женщина не рѣшалась выйти, медлила; но солдатъ показалъ ей маленькій хлѣбъ и пригоршню маслинъ. Тогда она выбѣжала съ возгласомъ голоднаго нетерпѣнія. У нея были огромные глаза. Волосы спускались на лицо, одеждой служили грязныя лохмотья, внушившія отвращеніе солдату. Такъ какъ она

не понимала его языка, онъ знаками приказалъ ей раздѣться. Она повиновалась, дрожа отъ холода. Тогда онъ повалилъ ее прямо на острые камни. Наѳананлъ тихо застоналъ у себя на крестѣ...

Солдатъ ушелъ. Блудница сидѣла на землѣ, согнувшись, и грызла черствую лепешку.

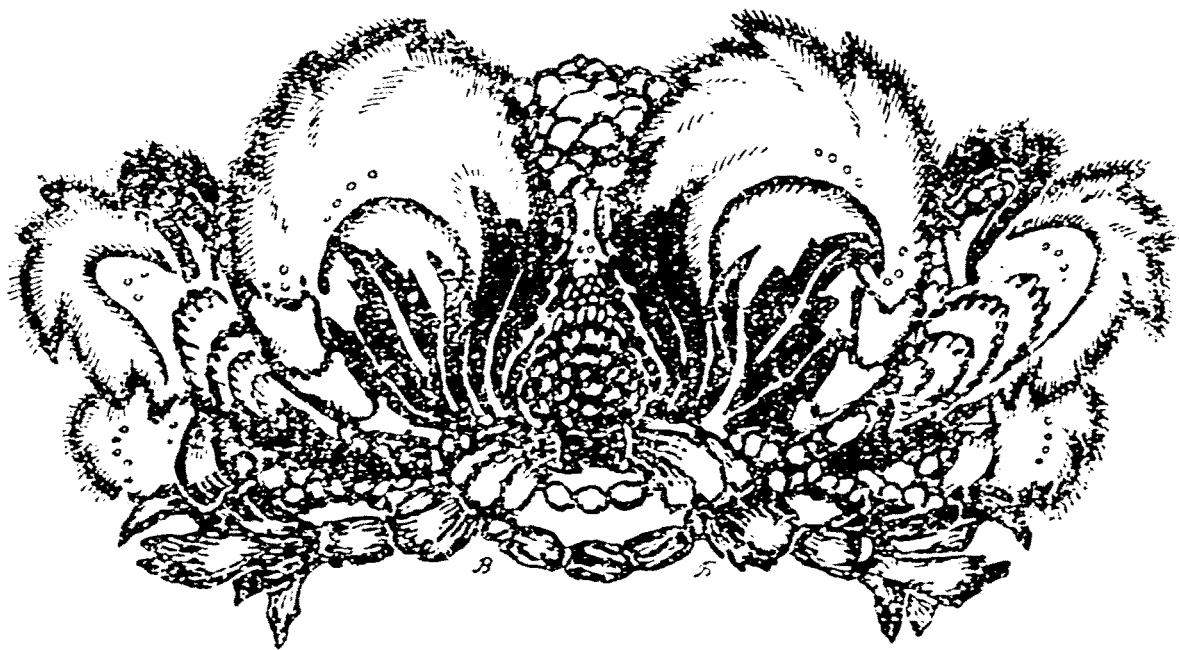
Наѳананлъ простоналъ снова: „воды, воды“.

Она поднялась, вздрогнувъ. Лунный свѣтъ палъ на ея лицо, и Наѳананлъ узналъ: „Марія“.

Они не разъ встрѣчались на тайныхъ собраніяхъ вѣрныхъ, обмѣнивались поцѣлуемъ сестры и брата. Марія исполняла обязанности младшей діакоиссы, Наѳананлъ былъ проповѣдникомъ Слова. Когда началась осада, Марія куда-то исчезла. И вотъ гдѣ довелось имъ увидѣться вновь.

Наѳананлъ ощутилъ гнѣвъ сильнѣйшій, чѣмъ страданія. Онъ вдругъ понялъ значеніе зрѣлища, свидѣтелемъ котораго только что былъ, и осыпалъ женщину ругательствами. Если бы она пала передъ насиліемъ, онъ простилъ бы ее, но она сама пришла, сама! Наѳананлъ былъ недалекъ отъ смерти, но угасающее пламя въ послѣдній разъ вспыхнуло въ немъ. Онъ проклиналъ: „Отверженная, смрадная, пойдешь въ огонь вѣчный“.

Женщина въ смятеніи прижалась лицомъ къ его ногамъ. Онъ оттолкнулъ бы ее, если бы могъ. Но, крѣпко привязанный, онъ собралъ кровавый остатокъ слюны и плюнулъ на Марію, склоненную у подножія креста.



ВЪ МОРЪ

Я ВСЕ видѣлъ. Я лежалъ на длинныхъ жердяхъ, брошенныхъ на нижней палубѣ, и все видѣлъ...

Ночь была тихая; море, какъ стальной щитъ, искрилось подъ лучами полной луны; шхуна шла быстро, слегка потрескивая деревяннoй обшивкой каютъ. Береговъ не было.

Высоко висѣло черно-синее небо, все въ бѣлыхъ звѣздахъ; кругомъ колебалось море.

Наверху шагаль вахтенный помощникъ; иногда слышалась команда.

— Такъ держать!..

И, какъ эхо, вторилъ штурвальный:

— Есть, такъ держать!..

Внизу и въ каютахъ всѣ спали.

Я смотрѣлъ на луну, на звѣзды, на море и мечталъ, когда поблизости услышалъ шорохъ. Тогда я обернулся и увидѣлъ высокую тѣнь человѣка въ мохнатой шапкѣ.

Это былъ персъ. Онъ приподнялся съ циновки, на которой лежалъ, и оглядывался. Миѣ захотѣлось знать, что онъ будетъ дѣлать, и я продолжалъ лежать неподвижно.

Оглядѣвшись, онъ медленно поползъ по жердямъ къ носу. Тамъ спало еще нѣсколько персовъ. Между ними лежалъ и тотъ молодой амбаль*), что такъ весело смѣялся, скаля свои бѣлые зубы.

Онъ былъ совсѣмъ безусый мальчикъ—стройный и красивый, какъ бронзовое изваяніе Аполлона, но уже таскалъ тяжелые тюки съ парохода на пристань и обратно.

Сегодня онъ насмѣшилъ всѣхъ насъ. Когда мы таскали хлопокъ въ Бендеръ Гязѣ подъ адскими лучами солнца, одному амбалу сдѣлалось дурно, и онъ

*) Амбаль по-персидски—грузчикъ.

упалъ подъ тяжестью тюка. Это былъ пожилой персъ, умудренный годами, и борода его была выкрашена сурьмой. Смѣшно было смотрѣть на него, какъ онъ лежалъ—блѣдный на песокѣ. Тогда къ нему подбѣжалъ тотъ молодой безусый персъ, повязалъ ему лобъ платкомъ, такъ, какъ повязываютъ себѣ женщины чадру, потомъ захопалъ въ ладоши и, прыгая вѣкругъ, кричалъ:

— Вотъ, какая красивая ханумъ!

И намъ всѣмъ показалось это очень забавнымъ, мы много смѣялись. А послѣ, пожилой персъ оправился и снова забѣгалъ съ ношей съ пристани на киржимъ и обратно.

Мы ѣли на ходу свои чуреки, кричали, шутили и дѣлали свое дѣло.

Вечеромъ всѣ легли спать.

Мнѣ не спалось, потому что съ непривычки я слишкомъ переутомился, а потому я все видѣлъ.

Персъ осторожно ползъ къ носу. Туда какъ разъ падалъ лунный свѣтъ, и я узналъ въ ползущемъ того пожилого амбала, которому сегодня днемъ было дурно.

Достигнувъ спящихъ, онъ остановился, потомъ приподнялся и разомъ упалъ плашмя на полъ. Трудно было различить, что онъ дѣлаетъ, но видно было, какъ онъ работалъ руками.

У меня сжалось сердце, но я не шевелился, я даже не вскрикнулъ.

Затѣмъ персъ опять всталъ. Въ рукахъ у него было что-то большое и темное. Это былъ человѣкъ,—онъ старался вырваться, но почему-то молчалъ. Тогда персъ дотащилъ его до борта, сбросилъ на жерди, сталъ на грудь его колѣномъ и, обмотавъ ему голову длиннымъ кушакомъ, который носятъ амбалы вѣкругъ бедеръ, привязалъ къ другому концу кушака лотъ и бросилъ все въ море.

Я слышалъ, какъ слабо всплеснула вода у борта...

Мы шли быстро, и за нами оставалась чистая, искрящаяся дорога.

Море попрежнему было пустынно. На востокъ бѣлѣла заря.

Персъ пошелъ обратно къ своей циновкѣ, вынулъ оттуда коврикъ, разложилъ его на жердяхъ, сѣлъ на корточки и началъ громко молиться.

Голосъ его звучалъ ровно, торжественно и спокойно...

Я продолжалъ лежать, не мѣняя положенія, не сводя съ него глазъ...

ПРЕДЧУВСТВІЕ

Лилия сидѣла со своимъ братомъ въ угловой гостиной, у открытаго окна. Вѣтеръ ласкался къ ея волосамъ и вѣялъ въ лицо запахомъ водяныхъ лилій.

Надъ озеромъ гасло солнце, и озеро было красно, а лѣсъ у его берега казался чернымъ.

Чайки и стрижи рѣзали воздухъ, и однѣ были бѣлыя и крикливыя, какъ день, а другіе—черные и молчаливые, какъ ночь.

Стоящій на столѣ огарокъ пылалъ то желтымъ, то синимъ огнемъ и плакалъ бѣлыми слезами.

Оба ребенка смотрѣли на свѣчу и, кажется, думали одно и то же.

Тамъ, на другомъ концѣ дома, умирала ихъ мама.

Она давно уже лежала въ кровати, пылающая и обезсиленная, и давно дѣти не слышали ея голоса, потому что ихъ боялись пустить къ ней.

Сначала они плакали, оба рвались къ больной, но потомъ какъ-то притихли.

Братъ еще плакалъ тихими слезами по вечерамъ, когда ложился спать; онъ привыкъ, что мама всегда крестила его передъ сномъ и читала съ нимъ молитвы—и воспоминаніе объ этомъ вызывало слезы. А сестра—она была старше—сидѣлась молчаливой, почти неслышной и часто сидѣла неподвижно, точно о чемъ-то долго и напряженно думала. Глаза ея широко открылись, и она вздрагивала при каждомъ неожиданномъ шумѣ. Въ эти дни къ ней очень привязалась большая, черная собака Неро. Умное лохматое животное безшумно подходило къ дѣвчкѣ, клало на ея колѣни свою морду и пристально смотрѣло на нее. А по ночамъ она взбиралась къ Лилѣ на кровать и ложилась рядомъ съ ней, какъ человѣкъ, вытянувшись во весь ростъ. И это ничѣмъ необъяснимое поведеніе животнаго, всегда такого флегматичнаго, жуткимъ трепетомъ наполняло душу Лили.

Дѣвочка боялась спрашивать о мамѣ, боялась заговорить о ней, хотя всѣ мысли ея были съ нею, и это казалось непонятнымъ для окружающихъ, а отецъ упрекалъ ее въ черствости. Но она не возражала на упреки, она боялась

маминой комнаты, она была вся подъ игомъ какого-то непонятнаго, но тяжелаго предчувствія.

И теперь, сидя здѣсь съ братомъ, она знала, что тамъ у мамы собрались доктора, что наступилъ кризисъ, который что-то долженъ рѣшиться, но ей все это казалось далекимъ; она была полна своими мыслями, своими представленіями, своей вѣрой въ неизбежное... А когда огонь свѣчи, колеблемый вѣтромъ, внезапно потухъ, Лиля почувствовала рѣзкій холодъ въ спинѣ и почти невольно проговорила вслухъ, сорвавшимся голосомъ:

— Это умерла мама...

И сама ужаснулась своихъ словъ и посмотрѣла на брата.

Въ большихъ, синихъ глазахъ мальчика стояли слезы, и онъ отвѣтилъ ей дрожащими губами:

— Я тоже объ этомъ подумалъ...

Потомъ уткнулся лицомъ въ шелковую подушку дивана и заплакалъ. А Лиля съежилась, но глаза ея остались сухими.

Теперь все было кончено. Тяжелая крышка, висѣвшая надъ ней, упала. Не было ни надежды, ни вѣры—совершилось должное.

Мама умерла.

Лиля это чувствовала всѣмъ своимъ существомъ. Мамы не было больше. Кто-то холодно и ясно говорилъ ей это. Но слезы не шли.

Она смотрѣла на чаекъ, теперь розовыхъ отъ заката, на замершую гладь озера, на гряду лѣса—и все это отражалось въ ея глазахъ, въ ея мысляхъ. Все это она видѣла, слышала и понимала отчетливо, какъ никогда, но во всемъ была пустота, не было связи, все говорило:

— Мамы нѣтъ...

Она не замѣтила, какъ въ комнату вошелъ отецъ, блѣдный, утомленный человекъ, съ чуть уловимой радостью въ глазахъ. Онъ мягко прошелъ по ковру, подошелъ къ сыну и горячо обнялъ его склоненную голову. Казалось, онъ хотѣлъ сказать что-то, но не могъ. Потомъ посмотрѣлъ на каменное, неподвижное лицо дочери, и тѣнь упала на его губы.

— Дѣти,—сказалъ онъ:—ваша мама спасена.

Онъ пріостановился, точно не вѣрилъ своимъ словамъ и мысленно повторилъ ихъ.

— Да, да... мама скоро поправится... кризисъ миновалъ...

У него появились слезы на рѣсницахъ. Еще невыплаканныя слезы недавнихъ мукъ.

— И я пришелъ за вами... она зоветъ васъ...

Лицо мальчика, помятое отъ жесткой подушки и красное отъ слезъ, мгновенно прояснилось. Глаза вспыхнули вѣрой, счастьемъ, безопасностью. Онъ кинулся на шею отца и лепеталъ порывисто и быстро:

— Мама, мама здорова?.. мама жива?.. а мы...

Онъ хотѣлъ посмѣяться надъ тѣмъ, что они только что говорили съ сестрой, но, взглянувъ на нее, умолкъ.

Она сидѣла такая же печальная, блѣдная, худенькая и молчаливая, точно радостная вѣсть отца не коснулась ея уха. Узенькая полоска между бровями сдвинулась глубже, а глаза казались потухшими.

— Что же ты молчишь?—изумленно, почти враждебно, съ эгоизмомъ успокоившагося, счастливаго человѣка, спросилъ отецъ и, взявъ за руку сына, поднялся.

— Идемъ...

Она машинально встала и пошла за ними. Она ничего не хотѣла, ничему не могла вѣрить. Она твердо знала, что мама ея умерла, когда погасла свѣчка.

Больная лежала на кровати — блѣдная и тонкая, съ распущенными черными волосами, и смотрѣла на вошедшихъ усталымъ, но счастливымъ взглядомъ выздоравливающей. Она чувствовала дыханіе жизни, вернувшееся къ ней, и ничего другого не хотѣла знать, кромѣ радости жизни.

Лиля остановилась на порогѣ и въ упоръ смотрѣла на мать. Она не подошла къ ней и почти не узнавала ее. Точно что-то непонятное, нереальное совершалось передъ ней, и она хотѣла проснуться. Она видѣла, но не принимала въ себя видимое, потому что сознаніе ея жило въ другомъ.

И когда она услышала голосъ матери, зовущій ее по имени, когда отецъ взялъ ее за плечи и силой хотѣлъ подвести къ постели, она вырвалась изъ его рукъ, выбѣжала въ темный длинный корридоръ, точно убѣгая отъ кошмара, сѣла на полъ и заплакала.

Лиля ощутила теперь всю тяжесть своей утраты, и чего-то до боли мучительно было жаль.

Черный, большой Неро пришелъ къ ней, пристально смотрѣлъ на нее и, казалось, понималъ ее своей темной и таинственной душой звѣря.

У ГОРЪЛАГО ПНЯ

(РАЗСКАЗЪ)

I

Наша купцы—большіе любители перепелинаго крика. Повѣсятъ себѣ у окна лубяную круглую клѣтку съ перепеломъ и наслаждаются, а тотъ-то разливается:

— Пить-пиль-вить!

Не разъ, проѣзжая рыбными рядами, видалъ я, какъ на утренней зарѣ, обнаживъ волосатую грудь, слушаетъ купецъ своего голосистаго.

А тотъ-то старается! Вотъ какъ дуетъ, что въ сосѣдномъ желѣзномъ ряду ведра звенятъ.

И не разъ приходило мнѣ въ голову: почему бы не съѣздить купцамъ въ поля, не полюбоваться на свободныхъ птицъ; какъ онѣ, бороздя утреннее поле, ищутъ и кличутъ себѣ подругу:

— Пить-пиль-вить!

А та отзывается тихо и скромно:

— Трюкъ-трюкъ!

Потому не идутъ купцы въ поля, что любятъ голоса своихъ собственныхъ перепеловъ. Каждый купецъ гордится своимъ перепеломъ. Вотъ, думаетъ, нынче мой перекричитъ сосѣдскаго! А, глядишь, сосѣдскій-то въ желѣзныхъ рядахъ перекричалъ. Хотѣлъ вырыть яму ближнему, а и самъ въ нее попалъ. Такъ отъ вѣка спорятъ у насъ рыбные ряды съ желѣзными, и до сего времени неизвѣстно: чьи перепела сильнѣе.

Когда-то я думалъ, какъ и многіе, что всѣ перепела кричатъ на одинъ ладъ.

— Во-на!—сказалъ мнѣ одинъ охотникъ, по прозвищу Гусекъ,—во-на, на одинъ ладъ! Да знаешь-ли, братецъ ты мой, голосистаго перепела верстъ за двадцать слышно. А ежели онъ на поповомъ огородѣ треснетъ, или у Горѣлаго пня, такъ ты, братецъ...

— Что, Гусекъ?

— Ножками брыкнешь, вотъ что, милый.

Перепела въ полѣ разные; хорошіе—рѣдки, вотъ почему сидятъ купцы въ желѣзныхъ и рыбныхъ рядахъ. Развѣ-развѣ залетитъ когда въ поле какой-нибудь звонкій,—и двинутся почтенные люди въ поля.

— Въ прежнее время,—разсказываетъ Гусекъ,—къ намъ купцы въ каретахъ сѣзжались съ женами слушать голосистаго.

— Въ каретахъ?—сомнѣваюсь я.

Но Гусекъ не выноситъ сомнѣній. Тащитъ меня за рукавъ въ избу. А въ избѣ у него всякія птицы: тутъ и пѣтухъ-дракунъ, и курица капитанская, и скворецъ-говорецъ, и соловей-пѣвецъ, и голуби-космачи, и голуби-вертуны, и куропатка ручная, а перепеловъ! Всякіе есть. Но Гусекъ подводитъ къ любимому, открываетъ клетку:

— Любовь ли тебѣ?

Перепель сѣрый съ подбитымъ затылкомъ. Какое-то сходство съ Гуськомъ. У старика лицо заросло волосами—у перепела перышками, носъ голый и чуть-чуть крючкомъ, какъ перепелиный клювъ. И перепель, и Гусекъ—сѣрые.

— Любовь ли тебѣ?

— Сѣренькій...

— Вотъ то-то и горе, мой милый, что сѣрый; настоящій-то купеческій—бѣлый.

— Бѣлый!

— Какъ бумага. Не вѣришь?—покажу. Самъ своими глазами видѣлъ. Приходи на вечернюю зорю къ Горѣлому пню.

Съ тѣхъ поръ—не помню, сколько ужъ лѣтъ—мы ловимъ съ Гуськомъ бѣлаго перепела. Во что бы то ни стало хочетъ старикъ поймать бѣлаго, продать его купцамъ и купить хорошій тульскій самоваръ. И постарѣлъ Гусекъ! Раньше сѣрый—побѣлѣлъ, и порыжѣлъ, и позеленѣлъ, и опять посѣрѣлъ. Но не потерялъ старикъ надежду, и зимой на гулянкахъ, когда соберутся къ нему сосѣди, заведетъ такую исторію про бѣлаго перепела, что пчелы въ поднольѣ гудятъ, соловей-пѣвунъ запѣваетъ, скворецъ говоритъ и, не моргая, слушаетъ на шестѣ плотный рядъ турмановъ и космачей. Слушаютъ и думаютъ: „Красно говоритъ, а самовара не выдумаетъ, нѣтъ того, чтобы гостей чайкомъ попить“.

Выхожу я вечеромъ къ Горѣлому пню. Смеркается. Ёдетъ мужикъ въ ночное, будто черный парусъ плыветъ по зеленому морю. Заяць зачѣмъ-то плетется на поповъ огородъ. Лягушки-квакушки стихли, зато лягушки-турлушки завели трель на всю ночь. Кукушки охрипли и смолкли. Черный дроздъ пропѣлъ. А перепела все не кричатъ.

— Рано?

— Погоди,—шепчетъ Гусекъ,—слышишь: соловьи еще зорю играютъ, а, дай, стихнуть...

— Закричатъ?

— Во-на!

Гусекъ шепчетъ свое ,во-на' совсѣмъ на перепелиное любовное ,ма-ва'. Стихаютъ одинъ за другимъ соловьи.

,Чмокъ-чмокъ!'—и конецъ.

И кажется, звенить тугая струна.

— Жукъ?

— Жукъ прожундѣлъ.

— Къ чему-й-то много жундитъ жуковъ!—шепчетъ Гусекъ.

— Къ чему?

— Да Богъ его знаетъ къ чему, молчи!

Гусекъ нюхаетъ табакъ. Сегодня онъ у него сухой, завтра будетъ погода отличная. А будь онъ у него ,сырой', Гусекъ не сказалъ бы ,молчи', а: ,молчите'. Ты—знакъ нашего охотничьяго союза.

Молчу. Но лягушки-квакушки отчего-то вдругъ проснулись, взгомонились и заглушили лягушекъ-турлушекъ.

— Куа-куа!—передразниваетъ недовольный старикъ.

Квакушки замолчали. Заголосили дѣвки въ деревнѣ.

— Экъ васъ!

Собаки залаяли.

— Пропадите вы пропадомъ!

На колокольнѣ сторожъ ударилъ, глянула на небѣ первая звѣзда. Пахнуло отъ озими рожью. Пала роса. Тогда-то, наконецъ, по всему росистому полю:

отъ попова огорода и по нашъ Горѣлый пень, будто кто-то невидимый хлопнулъ длиннымъ-предлиннымъ арапникомъ—крикнулъ перепелъ.

— Голосистый, бѣлый?

— Купеческій.

И тихо, какъ полевые звѣри, крадемся мы по росистому полю внизъ къ оврагу и на ту сторону къ попову огороду.

Старикъ на колокольнѣ еще звонить, и еще я нахожу въ уголку небесъ молодую звѣзду, и еще и еще...

III

Голосистый не шутить: бьетъ—въ ухахъ звенить. Самка молчитъ. Беретъ опаска: трюкнетъ не во время. Разстелить бы и оправить поскорѣе сѣть. Слава Богу, молчитъ: чуть копается въ своей темной лубяной клѣткѣ, обвязанной бабьимъ платкомъ. Сытая она теперь и довольная: передъ ловомъ Гусекъ напоилъ ее для чистоты голоса теплымъ молокомъ.

Зоветъ голосистый. Она молчитъ подъ сѣтью въ пахучей росистой ржи.

Осторожно беретъ Гусекъ свою кожаную съ мѣхомъ гармоники трюколку и трюкаетъ. Когда самка молчитъ, необходимо подтрюкнуть:

— Трюкъ-трюкъ!

И наступаетъ послѣдній рѣшительный мигъ: самка взяла:

— Трюкъ-трюкъ!

Если бы можно было теперь съежиться въ маленькіе комочки, какъ перепела, и притаиться подъ глудкой*)! Если бы уйти по самое горло въ землю и покрыться краешкомъ сѣти! И загорѣлось же тамъ у голосистаго бѣлаго перепела. Мечется онъ по полю, выбѣгаетъ, какъ мышъ, на межу, поднимаетъ головку, смотритъ подъ стеблями. И опять въ рожъ и со всего маху:

— Пить-пиль-вить!

А она въ отвѣтъ тихо:

— Трюкъ-трюкъ!

Но ему ли отвѣчаетъ она? Вѣдь теперь по всему полю кричатъ перепела.

Она отвѣчаетъ ему. Конечно, ему.

Онъ егозитъ на рубежѣ. Поднимается на цыпочки, нѣтъ—не видно. Онъ

*) Глудка—комочъ земли.

мечется и латошитъ, перескакивая съ глудки на глудку. Пробуетъ взобраться на сухой татарникъ—колко! На прошлогоднюю полынь—гнется! Хочетъ крикнуть—голосъ пропалъ: вмѣсто прежняго звонкаго „пиль-пиль-вить?“—хриплое и неслышное страстное: „ма-ва?“

— Трюкъ-трюкъ!—отвѣчаетъ она.

Онъ хлопаеть крыльями о сырые темные комки и больше не слышитъ земли подъ ногами. Летитъ. Куда летитъ? Богъ знаетъ. Свѣтъ великъ.

Позади роса. Вверху звѣзды. Впередѣ мѣсяцъ. Внизу пахучія росистыя озими.

— Летмя, летмя!—шепчетъ Гусекъ, сгибаясь надъ сѣтью въ три погибели. Хочетъ уменьшиться и не можетъ. Хочетъ быть какъ перепелъ—тѣсно. И чудится старику, будто четверка бѣлыхъ коней мчитъ изъ оврага карету на зеленое поле. Ѣдетъ купецъ, не глядитъ, что топчетъ чужія поля: у него ли не хватить денегъ! Вотъ остановился. А Гусекъ, будто, открываетъ дверцу: — Ваше степенство, извольте слушать: кричитъ!

Кричитъ бѣлый перепелъ. Задумался купецъ въ каретѣ, забылъ свои счета, кули, мѣшки, трактиры и мельницы. Разгорѣлось сердце.

— Поймай, Гусекъ, Христа ради!

— Сію минуту,—отвѣчаетъ Гусекъ,—не извольте беспокоиться, самка у меня хорошая, молочкомъ ее тепленькимъ попилъ для голоса, для чистоты, для васъ старался, васъ ждалъ. Сію минуту.

И будто уходитъ Гусекъ и возвращается съ перепеломъ.

— Ваше степенство, извольте!

— Бѣлый?

— Такъ точно, ваше степенство, купеческіе перепела бѣлые.

— Что же ты хочешь за бѣлаго?

— Сколько пожалуете.

Озолотилъ купецъ старика, мчится въ своей каретѣ на бѣлыхъ коняхъ съ бѣлымъ перепеломъ цѣлиной по полямъ, по оврагамъ, по мужицкимъ и поповскимъ огородамъ.

И чудится старику: изъ своего собственнаго самовара поитъ онъ всю деревню и рассказываетъ быль о праведномъ купцѣ и бѣломъ перепелѣ.

Перепелъ летитъ. Куда летитъ? Богъ знаетъ. Свѣтъ великъ.

И вдругъ упалъ возлѣ сѣти. Шуркнулъ въ зеленяхъ, шепчетъ страстно:

— „Ма-ва?“

— Трюкъ-трюкъ!—отвѣчаетъ она.

Иди, иди, любезный перепелъ!—замираетъ у насъ сердце.

Онъ ходомъ идетъ, шевеля верхушками озимыхъ стеблей. Передъ самою сѣтью плѣшилка, вымочина^{*)}), рожь едва-едва прикрываетъ его. Онъ останавливается, боится. Можетъ быть, видитъ уже, что тутъ въ десяти шагахъ другой огромный перепелъ сидитъ, согнувшись надъ полемъ, и отблескъ зари зловѣще сверкаетъ на его голомъ перепелиномъ носу.

— Видитъ или не видитъ?—замираетъ у насъ сердце.

Не видитъ. Идетъ напроломъ. Последнее ,ма-ва?', последнее ,трюкъ-трюкъ', и рожь шевелится подъ сѣтью возлѣ самой клѣтки.

Теперь самка высунула свою сѣрую головку изъ лубяной темницы въ окошко, гдѣ привязана фарфоровая чашечка для питья, а онъ тоже у чашечки. И глядятъ другъ на друга: очи въ очи, клювъ въ клювъ. Густыя озими пахнутъ, призываютъ: разбей, голосистый бѣлый перепелъ, лубяную темницу, думать тутъ нечего!

Гдѣ тутъ думать! Онъ ерепенится, хохлится и бьетъ грудью и крыльями о сухой лубокъ.

Часъ пробилъ: пора!

Мы встряхиваемъ сѣть. Перепелъ виситъ въ петлѣ какъ разъ противъ стаканчика съ водой, гдѣ онъ только что видѣлъ склоненную головку. Не упустить бы только теперь! Не ускользнуло бы изъ рукъ его тепленькое бьющееся тѣльце!

Голосистый туго завязанъ въ мѣшечкѣ изъ-подъ проса. Полевая пѣснь его спѣта. Теперь онъ будетъ пѣть въ рыбныхъ или желѣзныхъ рядахъ, услаждая купеческое ухо.

Мы, мокрые отъ росы, шагаемъ по полю домой, будто два водяные, переходимъ изъ озера въ озеро!

Церковный сторожъ давно отзвонилъ. Давно уже небо покрылось звѣздами. Мѣсяцъ взошелъ. И тысячи маленькихъ земныхъ звѣздъ засіяли на стебляхъ озими, на сапогахъ, на чекменѣ, на бородѣ у Гуська, на завязанномъ мѣшкѣ, гдѣ во тьмѣ притихъ голосистый. Всѣ птицы притихли. И лишь лягушки-турлушки ведутъ свою вѣчную трель отъ вечерней зари и до утренней.

*) Вымочкины—круги на озими отъ медленно таявшаго снѣга.

Дома при огнѣ мы хотимъ полюбоваться драгоценной добычей, пересадить изъ мѣшечка въ клѣтку. Развязываемъ, вынимаемъ.

— Во-на!

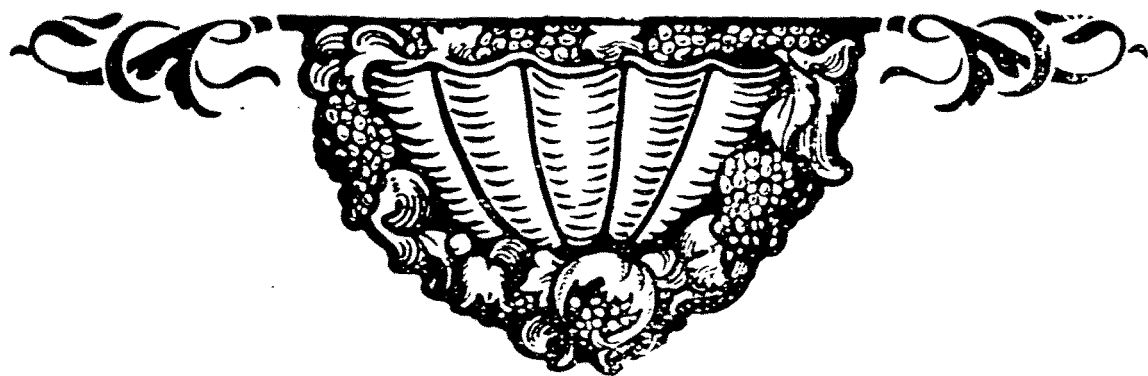
— Что ты, Гусекъ, покажи!

— Сѣрый,—качаетъ головой Гусекъ,—опять мимо капнуло, русака ловили.

Что это? Или уже вовсе на свѣтѣ нѣтъ бѣлаго?

Тускло горитъ керосиновая копчушка въ избѣ старика. Спитъ пѣтухъ-дракунъ, спитъ соловей-пѣвунъ, спитъ скворецъ-говорецъ, спитъ плотный рядъ космачей и турмановъ на шестѣ. Нѣтъ купческаго перепела, нѣтъ у Гуська тульского самовара.

Каждую весну ловимъ. Поймаемъ — будетъ у Гуська самоваръ, нѣтъ — такъ позабавимся. Но ужъ когда-нибудь да настанетъ наша весна: сѣрые, сѣрые, а тутъ вдругъ да и выскочитъ бѣленькій.

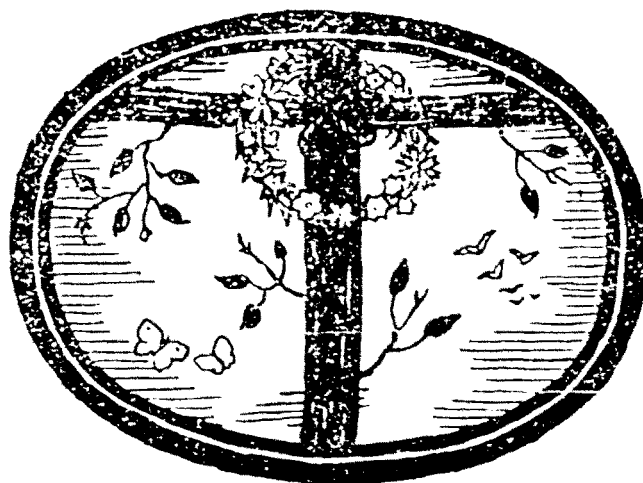




МЕДАЛЬОНЫ



- I. СВЯТОЙ ФРАНЦИСКЪ.
- II. МИЛЬТОНЪ.
- III. ПАСКАЛЬ.
- IV. СВЕДЕНБОРГЪ.
- V. КАЛОСТРО.
- VI. БАЛЬЗАКЪ.



А

1

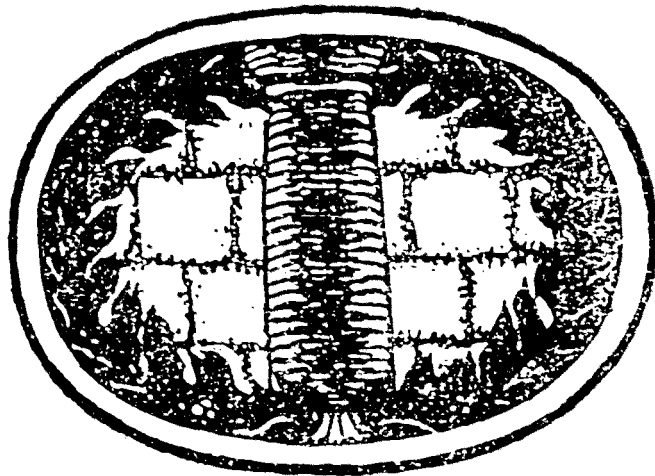
СВЯТОЙ ФРАНЦИСКЪ

Когда я палъ такъ безнадежно низко,
Что взоръ Христа страшуся повстрѣчать,—
Хочу рукой слабѣющей достать
До ризы бѣдной нѣжнаго Франциска.

Такъ тлѣнный глазъ отъ солнечнаго диска
Къ его лучамъ спѣшитъ перебѣжать;
Когда—въ разлукѣ—милой не обнять,
Такъ сладостна—любовная записка.

Другъ робкихъ душъ, о младшій братъ Христовъ,
Ты не забылъ ни пташекъ, ни волковъ,
Скитаясь межъ бездомныхъ лаззарони;

И даже злую плоть, что распиналъ,
Въ предсмертный часъ улыбкой ты ласкалъ,
Соединивъ пронзенныя ладони.



Δ

И

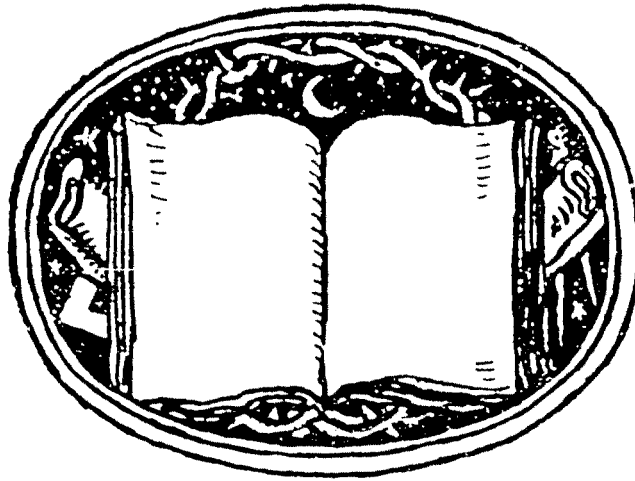
МИЛЬТОНЪ

Какъ сладко грезить мнѣ, что, вспѣнивъ море,
Я посѣщу туманный Альбіонъ,
Гдѣ состязались мудро вигъ и тори,
И даже бури вѣдали законъ!

Мечтать въ ночи о важномъ разговорѣ
Вестминстерскихъ часовъ,—услыша звонъ,
И о гробницѣ въ лавровомъ уборѣ,
Гдѣ имя гордое прочту: Мильтонъ.

А ниже—Бардъ, или еще: Свобода.
И ясенъ міръ заморскаго народа,
И какъ приближенъ дальній этотъ край!

Безтрепетный, желѣзный пуританинъ,
Я вѣрую въ твой возвращенный рай,
Гдѣ даже духъ твой—вѣчный Англичанинъ.



A

III

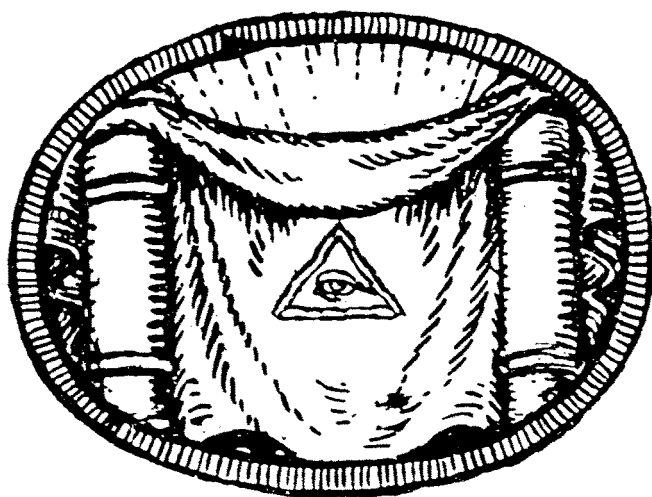
ПАСКАЛЬ

На лобъ твой геометра полагая
Вѣнокъ изъ терній,—вѣщую печаль,
Смирясь, усмирилъ ты, Блэзъ Паскаль!
Пусть бездны зѣвъ грозить тебѣ, зіяя.

Пронзенная Десница всеблагая
Коснулась глазъ твоихъ, и дальній Граль
Провидѣлъ ты и лобызалъ скрижалъ,
Еще горящую огнемъ Синая.

А въ часъ отдохновеній и побѣдъ
Вручалъ тебѣ свой циркуль Архимедъ,
И духъ живилъ предвѣчный Архитекторъ;

Склонясь къ листу, ты числилъ и чертилъ,
Но подъ твоимъ перомъ малѣйшій секторъ
О таинствѣ распятій говорилъ.



А

IV

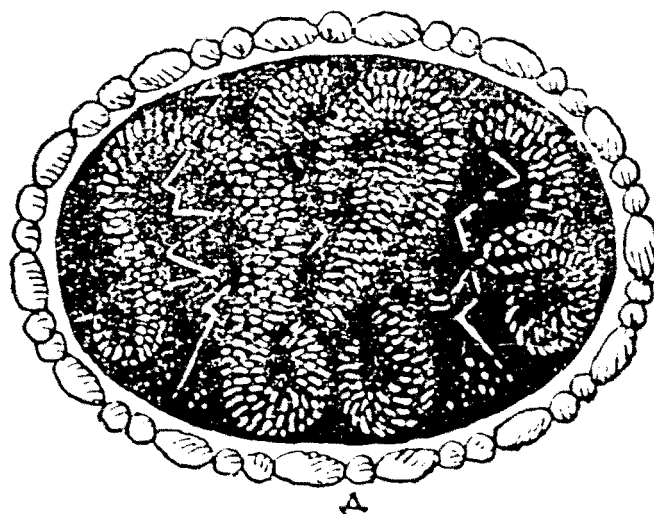
СВЕДЕНБОРГЪ

Едва тѣснины дольнія расторгъ
Твой жгучій глазъ и въ даляхъ безымянныхъ
Виталь,—скажи, избранный отъ избранныхъ,
Кто о тебѣ подъялъ послѣдній торгъ?

Кто, охмелѣвшій бездной Сведенборгъ,
Встрѣчалъ тебя на скалахъ перевозанныхъ,—
Денница ли съ изгибомъ устъ желанныхъ,
Сулящій въ даръ свой ледяной восторгъ?

Какъ отвѣчалъ ты Князю искушеній,
Воздвигнутый горѣ, къ инымъ кругамъ
Въ обители лазоревыхъ видѣній?

Но голосъ твой, завѣщанный вѣкамъ,
Звучитъ темно и глухо о святынѣ,
Какъ колоколъ, затопленный въ пучинѣ.



v

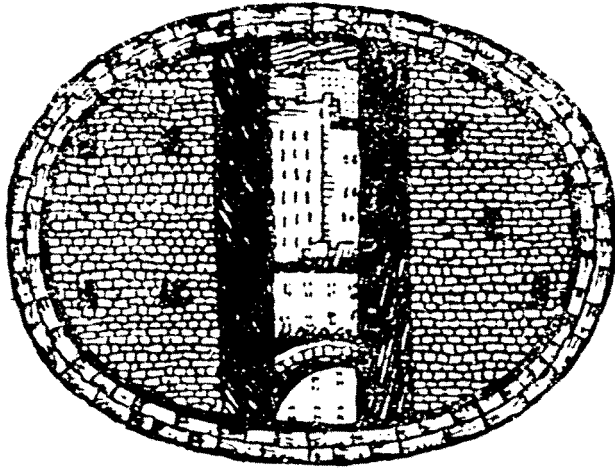
КАЛОСТРО

Спѣша изъ края въ край въ раскрашенной каретѣ,
Какъ кожу гибкій змѣй, мѣняя имена
И жесты важные,—Маэстро и жена,
Лоренца лживая, несутся къ дальней метѣ.

Великій Кофта-ли въ пурпуровомъ беретѣ,
Графъ Фениксъ въ бархатѣ — быть можетъ Сатана?
Онъ сыплеть золотомъ и зельями,—она
Глазами жгучими влечетъ въ инья сѣти.

И золото всѣхъ странъ за райскій Пентогонъ
Рѣкой стекается, и нимбомъ окружень,
Ты—чудо самъ себѣ, волшебникъ Калиостро!

Но чу! Рожокъ звенить... Толпа ливрейныхъ слугъ
Снуетъ бездѣльная... И мчитъ тебя, самъ-другъ,
Карета шестерней, малеванная пестро.



А

VI

БАЛЬЗАКЪ

Огромный Онорé, плечемъ циклопа
Покорно принялъ ты, какъ даръ отъ музъ,
Съдыхъ камней неизрѣченный грузъ,
Отторгнутыхъ могуществомъ потопа.

Ты храмъ воздвигъ,—но дряхлая Европа
Змѣей бѣжитъ пророчественныхъ узъ:
Богамъ изъ глины молится французъ
Съ покорнымъ сладострастіемъ холопа.

До нашихъ дней непонятый чудакъ,
Какъ хороша твоихъ созданий свита:
Вѣдунъ Ламбертъ и томный Растиньякъ,

И ликъ свирѣпый краснаго бандита!
Но слаще всѣхъ, возвышенный Бальзакъ,
Твой Андрогинъ крылатый—Серафита.

ПЕРЕЛОЖЕНІЯ изъ НОВАЛИСА

В Я Ч Е С Л А В А И В А Н О В А .

Отрадно видѣть, что починъ литературныхъ сферъ, вращающихся около великаго мастера новѣйшей нѣмецкой поэзіи, Стефана Георге, какъ вокругъ своего центрального свѣтила, привлекъ вниманіе современниковъ на Новалиса-лирика и помогъ нашей эпохѣ многосторонне осознать огромное явленіе новой обще-европейской,—точнѣе и опредѣленнѣе—христіанской культуры, какимъ представляется творчество геніальнаго создателя ‚храмовой легенды‘ романтиковъ о Голубомъ Цвѣткѣ. До поры символизма въ Германіи не знали, что Новалису (род. 1772, ум. 1801 г.) принадлежитъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ поэтической іерархіи послѣ-гетевского періода. Народъ, въ лицѣ религиозныхъ общинъ, оцѣнилъ лучше литературно-образованнаго общества подлинность и высоту лирическихъ вдохновеній юноши-теурга. Въ бѣглой замѣткѣ не мѣсто обсуждать смыслъ и связь этого необычнаго творчества. Новалисъ, создатель пѣсенъ и балладъ, вмѣстѣ простодушныхъ и замысловато-иносказательныхъ, романтически-причудливыхъ и символически-точныхъ, мало притязательныхъ и не всегда выдержанныхъ по стилю и все же музыкально-стройныхъ и намѣчающихъ неожиданно-новыя возможности словесной мелодіи,—Новалисъ, миѳотворецъ и слагатель гимновъ, Новалисъ, органъ тайнаго преданія и вмѣстѣ самостоятельный мыслитель, Новалисъ, мудрецъ-сказочникъ и дитя-учитель,—главнѣе же и первѣе всего, Новалисъ—личность, какъ внѣшній образъ и образъ внутренній,—всѣ эти лики органически нераздѣльны, и ни одного изъ нихъ нельзя уразумѣть до конца, не уразумѣвъ остальныхъ. Наименѣе умѣстна была бы попытка истолковательной характеристики по поводу сообщаемыхъ ниже переложеній изъ романа ‚Офтердингенъ‘ (къ которымъ мы присовокупили только ‚Смерть Генія‘ изъ отдѣла ‚Разныхъ Стихотвореній‘, по изданію Тика); цѣльнѣе вырисовывается обликъ поэта изъ ‚Гимновъ къ Ночи‘ и столь глубоко народныхъ и младенчески-ясныхъ ‚Духовныхъ Стиховъ‘. Настоящая публикація лишь предваряетъ появленіе ‚Лиры Новалиса‘ въ нашемъ переложеніи.

Erwacht in euren Zellen...

Зову изъ темныхъ келій
Васъ, дѣти древнихъ лѣтъ!
Вставайте же съ постелей:
Свѣтаетъ первый свѣтъ.

Совью изъ вашихъ нитей
Единственную нить.
Вѣка кровопролитій
Пора похоронить.

Въ одно, что всѣми бьется,
Сердца соединить—
Божественно совьется
Таинственная нить.

Еще вы только чары,
Безплотный зракъ и духъ:
Одѣньтесь въ ужасъ хмары,
Пугните Трехъ Старухъ!

Es ist dem Stein ein räthselhaftes Zeichen
Tief eingeprägt...

Почіетъ лучъ загадочнаго знака
Въ крови твоей, искрящійся рубинъ!
Какихъ святынь ты пламенная рака?
Что нѣжитъ взоръ изъ тлѣющихъ глубинъ?
О, кто Она, среди алыхъ зорь и мрака,
Чей тихій свѣтъ—твой тайный властелинъ?
Не сердцемъ ли застылъ ты, рдѣя въ силѣ?
Не сердца-ль сердце въ огненной могилѣ?

ПѢСНЬ ПЕЛИГРИМА

Liebeszähren, Liebesflammen,
Fließt zusammen...

Вась любви пролили грозы,
Перлы Розы!
Оросите, слезы, доли,
Гдѣ раскрылось небо взорамъ!
Пламя-слезы! рѣйте хоромъ
Окрестъ Древа, Божьи пчелы!
Приметь Онъ, гостепріимный,
Эти гимны,
Этихъ слезъ родникъ нагорный!
Пересадить это Древо
Въ тихій рай Святая Дѣва,
Стволъ взлелѣетъ чудотворный!
Вотъ утесъ лежитъ обрушенъ:
Онъ, послушенъ
Грозозымъ Осаннамъ, никнетъ.
Служить Ей, молясь, и камень:
Человѣка ль этотъ пламень
Жизнь отдать Ей не подвигнетъ?
Въ путь, о сонмъ обремененныхъ!
Здѣсь склоненныхъ
Осѣнитъ васъ миръ цѣленья.
Здѣсь умолкнуть ваши пени;
Словно сонной грезы тѣни,
Вы вспомните томленья.
Доламъ крѣпкое подспорье—
То нагорье
Увѣнчаютъ стѣнь твердыни.
Въ злую слышать васъ годину:
Доступъ есть съ горы въ долину;
Вамъ—ступени до святыни.

Богоматерь! Молчаливо,
Терпѣливо
Твоего я жду призыва.
Медлишь ты меня избавить—
Дива міра буду славить,
Твоего дождуся Дива.
Давнихъ дней и дней грядущихъ
Въ этихъ кущахъ
Буду помнить озаренья.
Это мѣсто незабвенно,
Гдѣ забилъ въ душѣ мгновенно
Ключъ цѣлебнаго прозрѣнья.

Gern verweil' ich noch im Thale...

Медлю я покинуть доли,
И смѣюсь, встрѣчая тѣнь:
Миѣ любви фіалъ тяжелый
Каждый новый полнить день.

Влага свѣтится, играя,
Окрыляя и хмеля;
И пришлецъ у двери рая—
Твой жилецъ, моя Земля!

Духъ окрестъ Единой бродить,
Въ созерцанье погружень;
И къ любимому нисходитъ
Въ мой вертепъ Царица женъ.

Скорбныхъ лѣтъ страдой суровой
Эта плоть просвѣтлена,
И пріяла образъ новый,
Неизмѣнная, она.

Лишь мгновенье все томленье,
Мнится, длилось... и назадъ
Я, въ послѣднемъ окрыленьѣ,
Благодарный кину взглядъ.

УМИРАЮЩІЙ ГЕНІЙ

Willkommen, Lieber! Nun und nicht wieder rufst...

Привѣтъ, желанный! Голосъ твой слышу. Звать
Меня ли дважды? Вотъ я. Иду съ тобой.
Чего искалъ, обрѣлъ я нынѣ:
Узы волшебной неволи таютъ.

Прекрасный образъ—видишь Владычицу?—
Снимаетъ чары. Многихъ царей молилъ
Я объ отчизнѣ: въ Ней единой
Утро свѣтаетъ отчизны древней.

Незримо дышитъ пламенемъ огненнымъ
Подъ этой перстью мощь первозданная
Того, кѣмъ былъ я древле. Жрецъ мой,
Пѣснью возврата меня напутствуй!

Вотъ вѣтви; ими тѣло покрой мое!
Потомъ, къ востоку ликъ обративъ, свой гимнъ
Воспой, доколь не встанетъ солнце—
Дверь отворить мнѣ былого міра.

Тогда поникнетъ мгла, что въ плѣну меня
Держала, долу, какъ золотой покровъ:
Кто мой покровъ вдохнетъ, пребудетъ
Вѣчно Царицѣ прекрасной вѣренъ.

СОДЕРЖАНІЕ

	стр.
Н. Гумилевъ—Жизнь стиха	5
Георгій Чулковъ—'Вѣсы'	15
Сергѣй Маковскій—Художественные итоги	21
J. L. Charpentier—Театръ во Франціи	34
P. L. Perris—Философія во Франціи	57

ХРОНИКА

Тадеушъ Налепинскій—Польская литература—1; W. Ritter—Письмо о славянскомъ искусствѣ—6; Joh. von Guenther—Замѣтки о нѣмецкой литературѣ—8; В. Кандинскій—Письмо изъ Мюнхена—12; О. Гартманъ—Музыка въ Мюнхенѣ—15; René Ghil—Этюды о французскихъ книгахъ—17; J. L. Charpentier—Французская хроника—21; I. Миклашевскій—Оперный сезонъ въ Кіевѣ—24; А. Н.—Музыка въ Петербургѣ—26; Н. В.—Художественная жизнь Петербурга—29; Юр. Рохъ—Архитектурная хроника—32; Н. Гумилевъ, М. Кузминъ, Вяч. Ивановъ, гр. Ал. Н. Толстой—Письма о русской поэзіи—35; М. Кузминъ, Вяч. Ивановъ—Замѣтки о русской беллетристикѣ—43; Сергѣй Ауслендеръ—Петербургскіе театры—51; Э.—Книга о Гзовской—52; Гюнтеръ—Русскій театръ въ Ригѣ—54; А. Н.—Музыкальный вечеръ въ 'Аполлонѣ'—54; Р.—Русскія выставки за границей—55; Р. Е.—Rossica—56.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХЪ

Ал. Кондратьевъ—На необитаемомъ островѣ, разсказъ (съ иллюстраціями А. Е. Яковлева)	3
А. Рублевъ—На крестѣ, отрывокъ	23
Юрій Слезкинъ—Въ морѣ, Предчувствіе, разсказы	27
М. Пришвинъ—У горѣлаго пня, разсказъ	32
Вал. Бородаевскій—Медальоны, циклъ сонетовъ (съ иллюстраціями М. В. Добужинскаго)	39
Новалисъ—Стихи въ переложеніи и съ предисловіемъ Вячеслава Иванова	46

Иллюстраціи внѣ текста:

Меццотинтогравюра: С. Коненковъ—Лада (мраморъ).

Автотипіи: Александръ Бенуа—День помѣщика, Версаль; Ал. Бенуа, М. Лялевичъ, М. Пшеницкій—Проектъ Дворцоваго моста въ Петербургѣ; А. Головинъ—Портретъ гр. Канкринъ; К. Юонъ—Ночь; Б. Кустодіевъ—Гуляніе; К. Петровъ-Водкинъ—Сонъ; В. Локкенбергъ—Улица; Н. Чурлянисъ—Могилы; Н. К. Рерихъ—Ункрада, Изба смерти; В. Сѣровъ—Портретъ кн. Ливень; З. Серебрякова—За туалетомъ; К. Сомовъ—Портретъ М. Кузмина.

Обложка и заглавныя буквы—М. В. Добужинскаго; фронтисписъ—Л. С. Бакста; надписи—М. В. Добужинскаго и Д. Митрохина; виньетки на стр. 14, 33—Д. Митрохина; на стр. 26—В. Бѣлкина; на стр. 20, 38, 56—М. Эбермана.

Художественно-литературный ежемѣсячникъ „Аполлонъ“ заключаетъ слѣдую-
щіе отдѣлы: 1) Художественный отдѣлъ:—Ал. Бенуа, Л. Бакстъ,
И. Билибинъ, Г. Бобровскій, К. Богаевскій, В. Бѣлкинъ, Н. Войтинская, А. Гаушъ,
А. Головинъ, М. Добужинскій, К. Евсеевъ, И. Жолтовскій, В. Кандинскій,
Е. Киселева, С. Коненковъ, Н. Крымовъ, Б. Кустодіевъ, Е. Лансере, Г. Лу-
комскій, Елена Luksch-Маковская, Н. Миліоти, Миссъ, Д. Митрохинъ, А. П.
Остроумова-Лебедева, Н. Ремизовъ (Ре-ми), Н. Рерихъ, К. Петровъ-Водкинъ,
А. Савиновъ, К. Сомовъ, Д. Стеллецкій, С. Судейкинъ, В. Д. Фалилеевъ, И. Фо-
минъ, кн. А. Шервашидзе, В. Шуко, А. Щусевъ, К. Юонъ, В. Чемберсъ, Н. Тео-
филактовъ и др. 2) Общіе вопросы литературы и литературная
критика:—В. Брюсовъ, А. Бѣлый, М. Волошинъ, Н. Гумилевъ, Гюнтеръ, Ф. Ф.
Зѣлинскій, Вяч. Ивановъ, М. Кузминъ, М. Ликиардопуло, К. Чуковскій, К. Эрбергъ
и др. 3) Вопросы искусства и художественная критика:—Ал-дръ
Бенуа, бар. Н. Врангель, Л. Бакстъ, Иг. Грабарь, С. П. Дягилевъ, В. Курбатовъ,
Г. Лукомскій, С. Маковскій, П. Муратовъ, Н. Рерихъ, А. Ростиславовъ, А. Трубни-
ковъ, Я. Тугендхольдъ и др. 4) Музыка:—Евг. Браудо, В. Держановскій, В. Г.
Каратыгинъ, С. А. Кусевницкій, І. М. Миклашевскій, А. П. Нурокъ, А. В. Оссовскій,
В. И. Ребиковъ, А. Н. Скрябинъ, Б. К. Яновскій и др. 5) Театръ:—бар. Н. В.
Дризенъ, Н. Н. Евреиновъ, Вс. Э. Мейерхольдъ, Вл. И. Немировичъ-Данченко,
К. С. Станиславскій и др. 6) Пчелы и осы Аполлона. 7) Хроника.—Имѣя
своихъ корреспондентовъ въ главныхъ центрахъ Россіи и за границы, „Апол-
лонъ“ даетъ полную картину жизни современной литературы и искусства.
8) ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХЪ. Имѣются произведенія: Л. Андреева,
С. Ауслендера, К. Д. Бальмонта, Ал. Блока, В. Бородаевского, В. Брюсова,
И. Бунина, Ю. Верховскаго, М. Волошина, Ч. де Габриакъ, З. Н. Гиппіусъ, В. Гоф-
мана, Н. Гумилева, Е. Дмитриевой, О. Дымова, Б. Зайцева, Вяч. Иванова,
С. Кречетова, Вал. Кривича, М. Кузмина, Д. С. Мережковскаго, П. Потемкина,
Ал. Ремизова, Б. Садовскаго, С. Соловьева, Ф. Сологуба, гр. Ал. Н. Толстого,
Тэффи, Вл. Ходасевича, Г. Чулкова; переводы изъ А. Suarès (стих. въ прозѣ),
Вилье-де Лиль-Адана („Аксель“—драма) и Поля Клоделя („Музы“ — перев.
М. Волошина), Уитмана и Сюинбёрна (перев. К. Чуковскаго) и др. Сотруд-
ники—въ Польшѣ: Ст. Жеромскій (Stefan Zeromski), И. Лорентовичъ (Jan Loren-
towicz), Т. Налепинскій (Tadeusz Nalepinski), В. Роговичъ (W. Rogowicz), К. Тэт-
майеръ (Casimir Tetmayer), В. Яроцкій (W. Jarocki); во Франціи: Van Bever, M. Cal-
vocoressi, J. Charpentier, Maurice Denis, André Gide, René Ghil, Jean de Gourmont,
M-me A. de Holstein, Louis Laloy, Emile Magne, William Molard, Charles Morice,
Edmond Pilon, Rachilde, Denis Roche, André Suarès; въ Германіи: P. Barchan, Oscar
Bie, Franz Blei, Rudolf Borchardt, Dr. Richard Dehmel, Georg Fuchs, Johannes von
Guenther, Ernst Hardt, Н. von Hoerner, Friedrich Huch, Wold. Jensen, J. Meier-
Graefe, G. Ouckama-Knoop, William Ritter, K. G. Vollmoeller; въ Австріи: Peter
Altenberg, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten, Dr. Arthur Schnit-
zler; въ Англии: More Adey, Osbert Burdett, Gordon Craig, Robert Ross, Bernard
Shaw, Reginald Turner; въ Финляндіи: Dr. Torsten Stjernschantz; въ Даніи: Her-
man Bang; въ Италиі: Paolo Buzzi.

Редакторъ-издатель Сергѣй Маковскій.

Редакція ежемѣсячника ‚Аполлонъ‘ извѣщаетъ гг. подписчиковъ, что въ виду того,

что лѣтомъ наступаетъ полное затишье;

что при близкомъ участіи редакціи ‚Аполлона‘ устраиваются въ это время русскія выставки въ Брюссель и Парижъ, требующія присутствія тамъ многихъ членовъ редакціи.—

не желая, въ то же время, выпускать двойныхъ №№, и намѣреваясь открыть 2-ой годъ изданія съ января 1911 г.,—

дальнѣйшіе выпуски ‚Аполлона‘ выйдутъ въ слѣдующіе сроки:

№ 8, май—іюнь,—въ началѣ іюня;

№ 9, іюль—августъ,—15 августа;

№ 10, сентябрь—октябрь,—15 сентября;

№ 11, ноябрь,—15 октября;

№ 12, декабрь,—15 ноября.

Первый № 1911 г. выйдетъ 15 декабря 1910 г.

Дальнѣйшіе №№ будутъ выходить каждое 1-е число, начиная съ февраля мѣсяца.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

‚АПОЛЛОНЪ‘.

Цѣна въ полъ-года 5 руб. безъ доставки и 6 руб. съ дост. и пересылкой.

Разрочка: при подпискѣ 3 руб., къ 1 іюля—остальное.

Цѣна въ годъ 9 руб. безъ доставки и 10 руб. съ дост. и пересылкой.

„ „ 9 мѣс. 7 „ „ „ „ „ „ „ „ „ „

За границу въ годъ . 12 „ и въ полъ года 7 „ „ „ „ „ „ „ „

Отдѣльные выпуски въ продажѣ 1 р. 25 коп.

Всѣ подписчики 1910 г. могутъ получать въ Главной Конторѣ, предъявляя подписной билетъ, первыя книжки по 1 р. за книжку.

Контора открыта отъ 11 до 4 ч., редакція—отъ 3 до 5 ч. дня.

Редакторъ принимаетъ по четвергамъ отъ 2 до 5 час.

Адресъ конторы и редакціи: С.П.Б. Мойка, 24, кв. 6. Тел. 109—12.

Въ помѣщеніи редакціи устраиваются періодическія выставки картинъ, литературные и музыкальные вечера (по пригласительнымъ билетамъ).

Редакторъ-издатель Сергѣй Маковскій.

Произведенія, присылаемые въ редакцію, должны быть написаны разборчиво и четко,—по возможности, на пишущей машинѣ. Неразборчивыя рукописи не подвергаются разсмотрѣнію.

Въ случаѣ надобности, рукописи подвергаются измѣненіямъ.

Произведенія съ необозначеннымъ гонораромъ оплачиваются по усмотрѣнію редакціи.

Не принятыя къ напечатанію произведенія хранятся въ теченіе 3-хъ мѣсяцевъ, а затѣмъ уничтожаются. Въ случаѣ оплаты ихъ пересылки, не принятыя произведенія возвращаются ихъ авторамъ почтой. Статьи и рассказы размѣромъ меньше листа и стихотворенія вовсе не возвращаются.

О Т Ъ К О Н Т О Р Ы Р Е Д А К Ц И И

Условія подписки (безъ гербоваго сбора):

	Съ доставкой.	Безъ доставки.	За границу.
На годъ	10 руб.	9 руб.	12 руб.
На 1/2 года	6 „	5 „	7 „
На 9 мѣсяцевъ	8 „	7 „	9 „

Допускается разсрочка. Въ отдѣльной продажѣ цѣна № 1 руб. 25 коп.

За перемѣну адреса взимается 25 коп., при переходѣ же городскихъ подписчиковъ въ иногородніе уплачивается 50 коп. При перемѣнѣ адреса на заграничный доплачивается разница подписной цѣны на журналъ.

О каждой перемѣнѣ адреса контора проситъ сообщать отдѣльно.

При перемѣнахъ адреса и при высылкѣ дополнительныхъ взносовъ при разсрочкѣ подписной платы необходимо прилагать печатный адресъ бандероли или сообщать его №.

Перемѣна адреса должна быть получена въ конторѣ не позднѣе 10 числа каждаго мѣсяца, чтобы ближайшая книга журнала была направлена по новому адресу.

Контора редакціи не отвѣчаетъ за аккуратность доставки журнала по адресамъ станцій желѣзныхъ дорогъ, гдѣ нѣтъ почтовыхъ учреждений.

Жалобы на неисправность доставки, согласно объявленію отъ почтоваго департамента, направляются въ контору редакціи не позже, какъ по полученіи слѣдующей книжки журнала.

Въ конторѣ принимаются объявленія какъ позади, такъ и впереди текста.

Подписка принимается: въ конторѣ редакціи (Спб., Мойка 24) и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи. Отдѣленія въ Москвѣ—кн. маг. ‚Образованіе‘, Кузнецкій мостъ, 11; въ Кіевѣ—кн. маг. Л. Идзиковскаго, Крещатикъ (представитель для Кіева) и Сандомирскій, Владимирская, 49 (представитель для Кіевского района); въ Одессѣ—кн. магаз. ‚Одесскихъ Новостей‘, Дерибасовская, 20; въ Вильнѣ—Сѣверо-Западное Агентство, Большая ул., 56; въ Ковно—кн. маг. Рутскаго, Николаевскій пр.; въ Ровно—кн. маг. Р. Гальперина (представительство для Юго-Западной Волыни); въ Минскѣ—Г. Д. Серманъ, Губернаторская ул., д. Гурвичъ, противъ Гор. Управы; въ Бѣлостокѣ—кн. маг. І. Когана; въ Варшавѣ—кн. т-во ‚Орось‘, Нов. Свѣтъ, 70 (представительство для Царства Польскаго); въ Саратовѣ—кн. маг. ‚Основа‘, Нѣмецкая ул. Розничная продажа, кромѣ того, во всѣхъ книжныхъ магазинахъ и на станціяхъ желѣзныхъ дорогъ.

PHOTO-PROCÉDÉS E. DRUET

108 Faubourg Saint-Honoré PARIS VIII^e

PROCÉDÉS SPÉCIAUX pour la REPRODUCTION
de PEINTURES, SCULPTURES, ANCIENNES & MODERNES
CATALOGUES SUR DEMANDE. PRIX : 1^{fr} 50

ДВА ФАМИЛЬНЫХЪ ПОРТРЕТА КИСТИ КИПРЕНСКАГО

Продаются. — | — Тверская, 4, кв. 10.

НОВЫЙ ФИНАНСОВО-БИРЖЕВОЙ ЖУРНАЛЬ

„Биржевой Ежемесячникъ“.

Необходимъ каждому капиталисту, владельцу цѣнныхъ бумагъ и спекулянту.

Незамѣнимое руководство въ биржевыхъ операціяхъ.

Свѣдѣнія о курсахъ, сдѣлкахъ, дивидендахъ за 10 л. обліг., запасн. кап. и проч. по
всѣмъ обращающимся на биржѣ бумагамъ.

Цѣна въ годъ 7 р. Отдѣльн. № 1 р.

Редакція и Контора: СПБ., Сергіевская, 58—24. Телефонъ 50—63.

Проспекты бесплатно.

NB. Запросы и справки могутъ быть исполнены по телеграфу.

Вышесть 3-йй № ежемѣсячнаго журнала

,НАША ЗАРЯ',

издающагося въ С.-Петербургѣ.

ВЪ ЖУРНАЛѢ ПРИНИМАЮТЪ ПОСТОЯННОЕ УЧАСТІЕ:

К. Августовскій, Л. Аксельродъ, М. Александровъ, Н. Андреевъ, М. Балабановъ, доц. М. Берцацкій, П. Берлинъ, проф. Богольбовъ, Б. Веселовскій, Н. Валентиновъ, А. Вейсбруть, д-ръ Н. Вигдорчикъ, К. Ганъ, д-ръ Д. Герценштейнъ, В. Громанъ, Д. Гурари, Ф. Даниловъ, А. Деборинъ, К. Дмитриевъ, А. Ерманскій, Ст. Ивановичъ, Л. Клейнбортъ, А. Коллонтай, В. Кранцфельдъ, Д. Кольцовъ, В. Левинскій, З. Ленскій, А. Лосицкій, М. Лукомскій, В. Львовъ-Рогачевскій, Е. Масевскій, А. Михайловъ, П. Масловъ, Л. Мартовъ, М. Морозовъ, В. Мировъ, В. Мукосевъ, М. Невѣдомскій, Г. Наумовъ, М. Навинъ, Я. Пилецкій, А. Потресовъ, С. Святиковъ, Е. Смирновъ, С. Струмилинъ, А. Финъ-Епотаевскій, М. Хейснъ, Е. Чарскій, Ю. Чапскій, Череванинъ, Н. Чернышевъ, В. Щелловъ, Л. Экенертъ, Н. Юшкевичъ и др.

СОДЕРЖАНІЕ ТРЕТЬЕЙ КНИЖКИ:

И. Коноваловъ—Пролетаризація деревни; Я. Пилецкій—Новыя вѣянія; В. Левинскій—Два метода; А. Орловъ—Положеніе и ближайшія задачи статистики труда; А. Луначарскій—Культурное значеніе музыки Шопена; М. Невѣдомскій—Устыдился? М. Б-овъ—Землевлдѣльцы третьей Думы; Вл. Косовскій—Изъ исторіи рабочаго движенія въ Австріи; Вл. Розановъ—Борьба съ дороговизной жизни въ Австріи; Е. Масевскій—Съѣздъ объединеннаго дворянства; Библиографія.

НАША ЗАРЯ' выходитъ разъ въ мѣсяць въ размѣрѣ 6—8 печ. листовъ.

Условія подписки: на годъ 4 р., на полгода 2 р. 30 к., на три мѣсяца 1 р. 20 к. За границу на годъ 5 р., на полгода 2 р. 80 к., на три мѣс. 1 р. 80 к.

Годовые подписчики, внесшіе плату полностью сразу или въ разсрочку, получаютъ въ видѣ безплатной преміи слѣд. 4 книги, стоящія въ отдѣльной продажѣ 4 руб.: 1) Ж. Вейль .Исторія социальнаго движенія во Франціи (1852—1902 гг.) ц. 1 руб. 80 коп., 2) Хилкунтъ .Исторія социализма въ Соед. Штатахъ: ц. 75 к., 3) Парвусъ .Въ рядахъ германской социалдемократіи: ц. 1 р. и 4) П. Лафаргъ .Собственность: ц. 50 к. Пересылка означенныхъ книгъ за счетъ подписчиковъ за 7 ф. по разстоянію, т.-е. въ предѣлахъ Европейской Россіи 45 коп., въ Западную Сибирь и Среднюю Азію 85 к., въ Восточную Сибирь 1 р. 25 к.

Годовые подписчики могутъ или прислать всю причитающуюся съ нихъ сумму (т.-е. 4 р. и стоимость пересылки приложений), или прислать задатокъ не менѣе 50 к. (можно почт. марками), по полученіи когото будутъ высланы все вышедшіе номера журнала и все приложения съ наложеніемъ платежа на остальную сумму.

Цѣна отдѣльной книги журнала 40 коп.

Адресъ конторы и редакціи: С.-Петербургъ, Невскій пр. д. № 100, кв. 12. Тел. 109—17. Контора открыта ежедневно отъ 1 до 4 ч. Приемъ по дѣламъ редакціи отъ 3 до 4 ч.