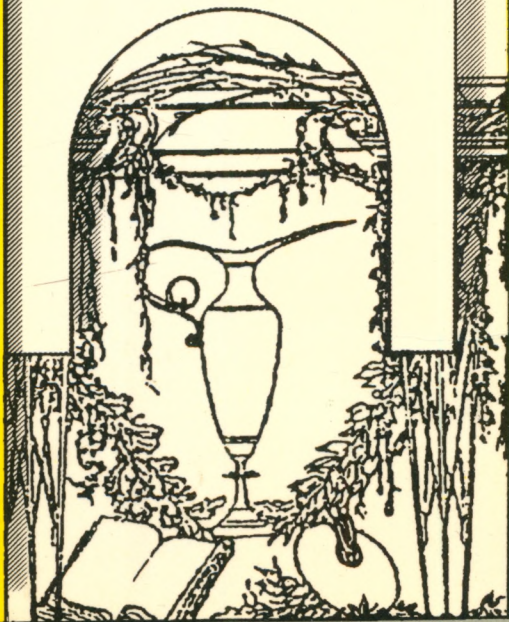
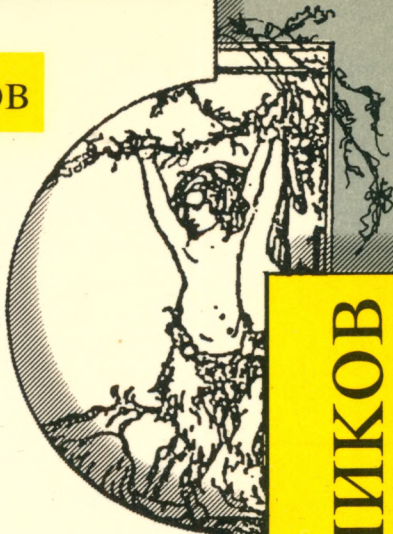


В. В. Розанов Среди художников

В. В. Розанов

Среди художников





В. В. Розанов

Среди художников

В.В.Розанов

Среди художников

Итальянские
впечатления

Среди
художников



В. В. Розанов

Собрание
сочинений

В. В. Розанов

Среди художников

Итальянские
впечатления

Среди
художников

Собрание сочинений
под общей редакцией
А. Н. Николюкина

Москва
Издательство «Республика»
1994

ББК 85
Р64

*Федеральная целевая программа
книгоиздания России*

Составление, подготовка текста
и вступительная статья
А. Н. Николюкина

Комментарии
А. Н. Николюкина
и *В. А. Фатеева*

Р 0301080000—038
079(02)—94

ISBN 5—250—02461—0

© Издательство «Республика», 1994

Живописец русской души

Имя одного из самых известных писателей начала XX века Василия Васильевича Розанова долгие десятилетия пребывало в безвестности, как и имена многих других мыслителей и писателей прошлого. Выросли поколения, не читавшие В. В. Розанова, К. Леонтьева, Вл. Соловьева, Н. А. Бердяева, И. А. Ильина, отца Павла Флоренского, отца Сергия Булгакова и других мыслителей и писателей. Только в последние годы началось издание их произведений.

По словам И. А. Ильина, Розанов был одним из тех, кто нес в своих сердцах дарованный дух православия, но не ведал «церковного тоталитаризма». Более того, он всю жизнь вопрошал русскую церковь, почему она не заботится прежде всего и по преимуществу об устройении русской семьи как основы государственности, здоровья нации и благоденствия народа. В своей книге «Семейный вопрос в России» Розанов говорил: «Дайте мне только любящую семью, и я из этой ячейки построю вам вечное социальное здание».

Всю жизнь Розанов был во власти всепоглощающей думы о России. Его одолевали тягчайшие раздумья о русском народе и надвигающейся революции, боль за Россию, за то, что с нею сделают в ближайшем будущем: «...болит душа за Россию... болит за ее нигилизм. Если «да» (т. е. нигилизм) — тогда смерть, гроб. Тогда не нужно жизни, бытия. «Если Россия будет нигилистичной» — то России нужно перестать быть и нужно желать, чтобы она перестала быть. «Исчезни, моя родина. Погибни». Легко ли это сказать русскому? И кто любит родину больше (о, неизмеримо) себя». Так писал Розанов в июне 1915 года, пытаясь взглянуть на вещи с разных сторон и соединить несоединимое, преодолеть противостояние различных взглядов, убеждений, партий, которое вылилось в конфронтацию «красные — белые». Попытка не разъединять, а соединить людей разномыслия предпринималась в те годы лишь немногими. Среди этих немногих был Розанов, пытавшийся образумить враждующие силы.

В. В. Розанов родился в Ветлуге Костромской губернии 20 апреля (2 мая) 1856 года в семье чиновника лесного ведомства. В своем гимназическом дневнике он записал: «Отец мой был добр, честен, простодушен,— но вместе с тем не был слабого характера. Я лишился его на третьем году жизни. Он умер, получив простуду, когда гонялся в лесу за мошенниками, рубившими лес (он был лесничий)».

После смерти мужа мать писателя Надежда Ивановна (из дворянского рода Шишкиных, чем очень гордилась) продала большую часть своего имущества и переехала с младшими детьми в Кострому, где

учились старшие дети и где у Розановых был свой домик, сад, огород. На ее руках осталось семеро детей. Восьмой ребенок вскоре должен был появиться на свет. «Я помню, как мы голодали по целым неделям,— вспоминал позднее Розанов.— Дня по три питались мы одним печеным луком. Просили хлеба у приезжающих к нам мужиков-угольщиков. Не забуду по гроб случая, когда мы, найдя где-то грош, послали Сережу купить 1/4 фунта черного хлеба. Это было в Великом посту».

Жили на пенсию отца — по 150 рублей два раза в год. Мать всегда брала с собой Васю «за пенсией». Тогда нанимали извозчика. Восторгу мальчика не было конца. Забравшись в пролетку, он, едва дождавшись, пока мать усядется, кричал, подсказывая на сиденье: «Едь, едь, извозчик!» — «Поезжай»,— говорила матушка, и только тогда извозчик трогался. Это были счастливые дни, когда выкупалось все заложенное и семья покупала («в будущее») голову сахара. Но небольшая пенсия быстро куда-то проплывала, и месяца через три-четыре семья сидела «без ничего».

Мать, истерзанная нуждой, бессильная что-либо предпринять, умерла, когда Василию было лет четырнадцать (точно он не помнил). Ее образ, то трогательный, то жалкий, возникает в его книгах как незаживающая рана детства. «Она не знала, что когда потихоньку вставала с кровати, где я с нею спал (лет 6—7—8): то я не засыпал еще и слышал, как она молилась за всех нас, безмолвно, потом становился слышен шепот... громче, громче... пока возгласы не вырывались с каким-то свистом (легким). А днем опять суровая и всегда суровая. Во всем нашем доме я не помню никогда улыбки»,— вспоминал Розанов в «Уединенном».

Новая жизнь началась, когда старший брат Николай Васильевич после окончания Казанского университета получил должность учителя гимназии в Симбирске и в 1870 году, после смерти матери, перевез двух младших братьев — Василия и Сергея — из Костромы в Симбирск. В Костроме всегда дождь и дождь, здесь же — солнце, другая погода, другая жизнь. И Василий сам весь и почти сразу сделался другим. Через два года старший брат перешел по службе в Нижний Новгород и увез с собой Василия.

Детство и юность, прошедшие на берегах Волги — Кострома, Симбирск, Нижний,— это три эпохи «переживаний», каких Розанов не испытывал уже в последующие годы. Позднее он как-то более господствовал над обстановкой, сам был сильнее. Здесь же произошло «становление души». Симбирск он называет своей второй родиной, духовной.

И в то же время, вспоминает Розанов в своей книге «Опавшие листья», «Симбирск был родиною моего нигилизма». Директор и классный наставник заставляли всех гимназистов петь каждую субботу перед портретом Государя «Боже, Царя храни». Нельзя каждую субботу испытывать патриотические чувства и всех гимназистов делать простыми орудиями этого чиновничьего выслуживания. «И, конечно, мы «пели»,— пишет Розанов,— но каждую субботу что-то улетало с зеленого дерева народного чувства в каждом гимназисте: «пели» — а в душонках, маленьких и детских, рос этот желтый, меланхолический и разъяренный нигилизм».

Пережитое им за два года симбирской гимназии оказалось более важным, более влиятельным, чем затем в университете или в старших классах гимназии в Нижнем Новгороде. Никогда не читал он столько, сколько в Симбирске. В городе была публичная Карамзинская библиотека. Без нее, без «Карамзинки», невозможно было «воскресение» юных душ от гимназической рутины. В годы учения в Симбирске Розанов пережил период «воистину безумной любознательности». «С «ничего», — вспоминал он, — я пришел в Симбирск: и читатель не поверит, и ему невозможно поверить, но сам-то и про себя я твердо знаю, что вышел из него со «всею». Со «всею» в смысле настроений, углов зрения, точек отправления, с зачатками всяческих, всех категорий знаний. Невероятно, но так было».

В 70-е годы, когда Розанов учился в нижегородской гимназии, Некрасов был властителем дум поколения чрезвычайно деятельного, энергичного и чистосердечного, которое в чем-то даже преувеличивало значение поэта («Выше Пушкина!»). Действительно, Некрасов тогда заслонил не только Пушкина, но до известной степени и всю русскую литературу. Толстого читали мало, а Достоевского совсем не знали. Щедрина читали люди постарше. Но Некрасова любили решительно все, начиная с учеников третьего класса.

В нижегородской гимназии началась любовь к творчеству Достоевского, длившаяся всю жизнь. Именно в те годы он стал для Розанова «родным» и «своим». От первой книги «Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» (1891) до пронизательных записей о Достоевском в рукописи неизданной книги «Мимолетное» (1914—1916) мысли великого писателя всегда сопровождали Розанова.

В Московском университете, куда Розанов определился в 1878 году на историко-филологический факультет, он застал еще старых профессоров, последних идеалистов 40-х годов. Однако пробудившийся в университетские годы серьезный интерес Розанова к философии столкнулся с рутинной всей системы преподавания. Он был поражен, что студентам не преподавалась сама идея «науки в целом», не выработывалось у них представление о «всеобщности и универсальности знаний».

В университетские годы происходят кардинальные перемены в жизни Розанова. Еще в гимназии, читая Белинского и Писарева, он усвоил «обычно русский» атеизм. Тогда, вспоминал он, Россия и русское общество переживали столь «разительно-глубокий атеизм», что люди даже типа Достоевского предполагали его друг в друге. Уже с первого курса университета Розанов перестал быть безбожником, Бог стал для него — «мой дом», «мой угол», «родное». «С того времени и до этого, — отметил он в автобиографии (1909), — каковы бы ни были мои отношения к церкви (изменившиеся совершенно с 1896—1897 гг.), что бы я ни делал, что бы ни говорил или писал, прямо или в особенности косвенно, я говорил и думал собственно только о Боге: так что Он занял всего меня, без какого-либо остатка, в то же время как-то оставив мысль свободною и энергичною в отношении других тем»¹.

В январе 1881 года умер Достоевский. Эта весть потрясла Розанова. Через тридцать лет в статье «Чем нам дорог Достоевский?» он

¹ РГАЛИ. Ф. 419. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 3-4.

вспоминал: «Как будто это было вчера... Мы, толпою студентов сходили по лестнице из «большой словесной аудитории» вниз... И вдруг кто-то произнес: «Достоевский умер... Телеграмма». — Достоевский умер? Я не заплакал, как мужчина, но был близок к этому... И значит, живого я никогда не могу его увидеть? и не услышу, какой у него голос! А это так важно: голос решает о человеке все...»

В начале того же, 1881 года в жизни Василия Васильевича произошло событие, связанное с именем великого писателя. Он женился на Аполлинару Суловой, бывшей возлюбленной Достоевского. Брак оказался неудачным, и через пять лет они расстались. Развод Сулова не дала, уехав из Брянска, где учительствовал после университета Розанов.

В Брянске Розанов написал свою первую книгу — «О понимании» (1886) — об исследовании природы, границ и строения науки как цельного знания (как говорилось в подзаголовке). Книга не вызвала интереса читателей, часть тиража была продана на обертку для «серии современных романов». Много лет спустя Розанов заметил: «Встреть книга какой-нибудь привет — я бы на всю жизнь остался «философом». Но книга ничего не вызвала (она, однако, написана легко). Тогда я перешел к критике, публицистике: но все это было «не то». То есть это не настоящее мое».

Летом 1887 года Розанов переехал от «брянских неприятностей», связанных с Суловой, в Елец, где стал преподавателем гимназии. Об этом городе он говорил: «Моя нравственная родина». Там в момент духовного смятения он встретил «друга», как он называл свою вторую жену Варвару Бутягину (в девичестве Рудневу), молодую вдову с малолетней дочерью Александрой (Алей, Шурой, Санюшкой, как ее ласково звали в семье).

Развода у Розанова не было, поэтому венчанье состоялось тайно 5 июня 1891 года, и молодые тотчас же уехали в Москву, а в августе Розанов переехал с женой в город Белый Смоленской губернии, где полтора года преподавал в прогимназии, пока стараниями друзей, прежде всего литературного наставника юного Розанова — Н. Н. Страхова, он не был весной 1893 года перемещен по службе в Государственный контроль в Петербурге на должность чиновника особых поручений.

Литературное дарование Розанова развернулось еще в Ельце. При поддержке Страхова он начал печататься в «Русском вестнике», затем в только что основанном журнале Московского психологического общества «Вопросы философии и психологии», одним из лучших русских философских журналов. Его статьи стали появляться в «Московских ведомостях», в «Русском обозрении» и вскоре обратили на себя внимание читателей и критиков. Началось вступление в литературу.

Петербург, в котором Василий Васильевич обосновался с семьей, рисовался в его воображении как место, куда вечно стремятся помыслы пишущего человека. Петербург сулил новое, неизведанное.

Через несколько лет Розанов уходит со службы в Государственном контроле и становится постоянным сотрудником газеты «Новое время», которую издавал один из видных деятелей того периода, А. С. Суворин. Доход семьи резко увеличивается. Из бедной квартиры, снимаемой на Петербургской стороне, семья писателя, в которой было уже три дочери (Таня, Вера и Варя) и сын Василий, переезжает на Шпалерную улицу, где в 1900 году родилась самая младшая дочь, Надя.

Широкая лестница недавно выстроенного дома вела в просторную квартиру из пяти комнат с видом на Неву. Здесь в первые годы нового века собирались писатели, философы, художники на розановские «воскресенья», где обсуждались проблемы религии, философии, литературы, искусства.

На розановских «воскресеньях», продолжавшихся до 1910 года, бывали в разное время Д. С. Мережковский с женой З. Н. Гиппиус, Н. А. Бердяев, С. П. Дягилев, Вячеслав Иванов, Алексей Ремизов, Федор Сологуб, Андрей Белый, художники Л. С. Бакст, К. А. Сомов, священник Григорий Петров, известный в Петербурге своими лекциями, и многие другие.

Яркие зарисовки внешности и манер Василия Васильевича оставила Зинаида Гиппиус, знавшая его с первых лет петербургской жизни: «Незречный, но роста среднего, широковатый, в очках, худошавый, суетливый, не то застенчивый, не то смелый. Говорил быстро, скользяще, негромко, с особенной манерой, которая всему, чего бы он ни касался, придавала интимность. Делала каким-то... шепотным. С «вопросами» он фамильярничал, рассказывал о них «своими словами» (уж подлинно «своими»), самыми близкими, точными и потому не особенно привычными. Так же, как писал)»¹.

Мережковские ввели его в круг редакции «Мира искусства», начавшего выходить в 1899 году. В квартире редактора-издателя С. П. Дягилева проходили первые «среды» журнала, на которых бывал Розанов. «Среды» эти были немногочисленны, туда приглашались с выбором литературно-художественные «сливки». «Мир искусства» был первым в России журналом эстетическим, начавшим борьбу за возрождение искусства в стране, и Розанов с увлечением писал для него все недолгие годы его существования (так же, как затем в «Золотое руно» и «Весы»). И хотя любопытный Василий Васильевич порой скучал на этих «средах», не умел участвовать в общем разговоре, а умел говорить лишь интимно, то были счастливые годы его жизни.

В 1899 году его друг по «Миру искусства» Петр Петрович Перцов подготовил и выпустил четыре сборника статей Розанова: «Сумерки просвещения», «Литературные очерки», «Религия и культура», «Природа и история». В первые годы XX века появились книги Розанова «В мире неясного и нерешенного» (1901), «Семейный вопрос в России» (1903), «Около церковных стен» (1906), принесшие ему известность.

На розановских «воскресеньях» и в литературно-эстетическом кружке Мережковских зародилась мысль организовать общество, чтобы расширить «домашние споры» об эстетике и религии. Об открытии общественных заседаний и думать было нечего. У обер-прокурора Синода К. П. Победоносцева и митрополита Петербургского Антония удалось добиться разрешения проводить «Религиозно-философские собрания» со строгим выбором и только для «членов».

Так начались в 1901—1903 годах «собрания» в зале Географического общества у Чернышева моста, которые были возобновлены в 1907 году под названием «Религиозно-философское общество». Речей на этих собраниях Розанов не произносил. Его доклады читали другие. Сам он

¹ Гиппиус З. Живые лица. Прага. 1925. Вып. 2. С. 13.

объяснял это в «Опавших листьях» так: «Когда в Религиозно-Философском обществе читали мои доклады (по рукописи и при слушателях перед глазами), — я бывал до того подавлен, раздавлен, что ничего не слышал (от стыда)». Отчеты о заседаниях Религиозно-философского общества печатались в журнале «Новый путь», издававшемся П. П. Перцовым и Д. С. Мережковским. Розанов получил в журнале «личный отдел». Он назвал его «В своем углу» и желал там «высказываться без того, чтобы редакция чувствовала себя связанною моими тезисами или частными взглядами»¹, то есть высказывать мысли, которые редакция не разделяла.

После поездки в Италию Розанов выпускает «Итальянские впечатления» (1909), после революции 1905—1907 годов — сборник статей «Когда началось ушло...» (1910). Цензурные гонения вынудили писателя сократить и разъять на части свою «богоборческую» книгу «В темных религиозных лучах» и издать эти части под заглавиями «Люди лунного света» (1911) и «Темный лик» (1911).

Творческая активность писателя и мыслителя нарастала. Всей своей жизнью он шел к своему наиболее значительному созданию — знаменитой трилогии («Уединенное» и две части (два коробка) «Опавших листьев»), наполненной глубоким философским, нравственным и социальным смыслом. Именно тогда началась резкая критика Розанова либерально-демократической прессой, особенно усилившаяся после того, как П. А. Флоренский напечатал в марте 1913 года в редактируемом им «Богословском вестнике» розановскую статью «Не нужно давать амнистии эмигрантам».

Демократы и либералы обрушились на эту «позорную» статью за высказанное в ней предложение не пускать обратно в Россию политических эмигрантов. С тех пор эту злополучную статью, ставшую наряду со статьями Розанова по процессу Бейлиса одним из поводов для отлучения писателя от Религиозно-философского общества в январе 1914 года, не перепечатывали вплоть до наших дней.

Что же сказал в ней Василий Васильевич и почему он требовал не допускать возвращения политических эмигрантов? А писал он следующее: «Не нужно звать «погрома» в Белосток, не надо «погрома» звать и в Россию: ибо «революция» есть «погром России», а эмигранты — «погромщики» всего русского, русского воспитания, русской семьи, русских детей, русских сел и городов, как все Господь устроил и Господь благословил». Разумеется, согласиться с этим демократическая пресса не могла.

Последней книгой Розанова перед первой мировой войной стал его сборник статей «Среди художников» (1913). Война была названа в официальной русской прессе «Отечественной», как и война 1812 года. Писатель издает книгу «Война 1914 года и русское возрождение», в которой приводит многочисленные документы, письма того времени, запечатлевшие подъем патриотических чувств любви к родине. С. Н. Булгаков в письме от 27 ноября 1914 года благодарил Розанова «за самую прекрасную книжку Вашу, которую я местами читал с волнением и восхищением. Это истинно русские чувства, слова, и любовь к народу

¹ Новый путь. 1903. № 2. С. 135.

и солдату, и понимание, единственное по художественной силе выражения. Пишите побольше таких статей, и помогай Вам Бог! Рекомендую для чтения своей семье и всем знакомым как лакомство»¹.

Как литературный критик Розанов остается до сих пор по-настоящему не прочитан. Не собраны из газет и журналов его важные статьи о русской и зарубежной литературе (этом будет посвящен один из томов настоящего издания).

Розанову принадлежит заслуга разработки идеи ценностного художественного подхода к литературе, ставшая со временем (без упоминания имени Розанова) одним из важнейших эстетических принципов современного литературоведения.

Выступив первоначально как философ (книга «О понимании»), он утверждал, что в России (в отличие от Германии, где философия издавна была самостоятельной дисциплиной) литература воплощает в себе и развитие философской мысли. Славянофилы и западники, Достоевский и Толстой, Леонтьев и Флоренский были для него выражением философии и литературы одновременно. Крупнейшие произведения Достоевского и Толстого, считал Розанов, «можно принять за фундамент наконец начавшейся оригинальной русской философии, где выведен ее план и ее расположение, может быть, на много веков»².

Новое прочтение Розановым наследия Гоголя как «отрицателя» основ русской жизни привело его к утверждению, что Гоголь положил начало критике всего существующего строя, «нигилизму»: «После Гоголя стало не страшно ломать, стало не жалко ломать»³.

Статьи о Пушкине и Лермонтове поражали современников необычностью и свежестью восприятия классики. Пушкин подвинул вперед русского человека, русскую мысль не на шаг, а на целое поколение вперед, говорил Розанов. Замечательную особенность Пушкина составляет то, что у него нельзя рассмотреть, где умолкает поэт и говорит философ. Он положил основание синтезу литературы и философии. Проживи Пушкин дольше, полагает Розанов, в нашей литературе вовсе не было бы спора между западниками и славянофилами, ибо авторитет Пушкина в его литературном поколении был громаден, а этот спор между европейским Западом и Восточной Русью в Пушкине был уже кончен.

Роль «родоначальника» русской литературы, хотя и со многими оговорками, Розанов отводит Лермонтову, с гибелью которого «срезана была самая кронка нашей литературы, общее — духовной жизни, а не был сломлен, хотя бы и огромный, но только побочный сук»⁴. Отсюда и вывод, который Розанов делает в последней статье о Лермонтове, напечатанной в 1916 году к 75-летию гибели поэта: «Ах, и державный же это был поэт!» Какой тон... Как у Лермонтова — такого тона еще не было ни у кого в русской литературе. Вышел — и владеет. Сказал — и повинуются... И он так рано умер! Бедные мы, растерянные... Час смерти Лермонтова — *сиротство* России».

¹ Письма С. Н. Булгакова В. В. Розанову // Вестник русского христианского движения. Париж, 1979. № 130. С. 170.

² Розанов В. Умственные течения в России за 25 лет // Новое время. 1900. 21 марта.

³ Розанов В. Гоголь // Мир искусства. 1902. Т. 8. Отд. II. С. 339.

⁴ Розанов В. В. Литературные очерки. 2-е изд. СПб., 1902. С. 158.

Писателем, в которого Розанов вчитывался всю жизнь, которого любил, как никого, был Достоевский, «гибкий, диалектический гений, у которого едва ли не все тезы переходят в отрицание»¹. Не здесь ли истоки антиномий и самого Розанова? Достоевский и Гоголь, Достоевский и Толстой — всегда не просто «сами по себе» для Розанова, а всегда в сопоставлении. Философский смысл романов Достоевского Розанов видит в утверждении неотделимости жизни от смерти. В этом смысл эпиграфа к «Братьям Карамазовым»: неизбежность смерти делает возможной жизнь.

В первый год нового, XX века Розанов, предвидя значение Достоевского для наступающего столетия, которое во всемирной литературе стало «веком Достоевского», сказал о наследии писателя, что это — «едва тронутый с поверхности рудник мыслей, образов, догадок, чаяний, которыми долго-долго еще придется жить русскому обществу, или по крайней мере к которым постоянно будет возвращаться всякая оригинальная русская душа».

О мировом значении Достоевского во времена Розанова говорить не приходилось. Даже в России, несмотря на многочисленные издания, он не был внимательно прочитан. В 1901 году Розанов пророчески писал о грядущем мировом признании писателя: «Достоевский — это для Европы революция, но не начавшаяся, хотя и совершенно приготовленная. В час, когда его идеи станут окончательно ясными и даже только общеизвестными... начнется великая идейная революция в Европе».

Почти все высказывания Розанова о Л. Толстом носят личный, нередко даже пристрастный характер. Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Достоевский, Белинский и Некрасов — те были далеко, где-то в истории. Толстой как бы рядом. К нему Розанов ездил 6 марта 1903 года в Ясную Поляну, и оба остались недовольны друг другом, хотя выразили это по-разному.

Двойственное отношение к Толстому наметилось еще в ранних статьях Розанова, который высоко ценил психологический анализ и «скульптурность изображения» в «Анне Карениной».

Особое место занимает Толстой в книгах Розанова «Уединенное» и «Опавшие листья». В отличие от своих журнальных и газетных статей о великом писателе здесь он как бы создает художественный образ Толстого, отвечающий внутреннему представлению Розанова о человеке, с которым ему довелось однажды в жизни встретиться. Гений Толстого признается бесспорно, но не менее бесспорно для Розанова и право на свое, личностное, нетрадиционное отношение к нему. И дело не в «правильности» или «ошибочности» суждений Розанова, а в его желании передать единственно свое впечатление от Толстого, прежде всего от человека и мыслителя, а не только автора прославленных книг.

Литературно-критические статьи Розанова о современниках — К. Леонтьеве, Д. Мережковском, А. Чехове, Л. Андрееве, А. Блоке, А. Амфитеатрове, М. Горьком и других — отличаются прозорливостью эстетических оценок и поныне остаются во многих отношениях непревзойденными. В конце жизни в письме Э. Голлербаху 9 мая 1918 года Розанов определил путь своих художественно-эстетических исканий

¹ РГАЛИ. Ф. 419. Оп. 1. Ед. хр. 219. Л. 5.

двумя именами: «Розанов» естественно продолжает или заключает К. Леонтьева и Достоевского. Лишь то, что у них было глухо или намеками, у меня становится ясною, сознанныю мыслью. Я говорю прямо то, о чем они не смели и догадываться». Действительно, сам К. Леонтьев подтвердил это в одном из своих писем молодому Розанову.

Необычным сплавом художественности, литературной критики и публицистики стали книги Розанова «Уединенное» (1912) и «Опавшие листья» (1913, 1915). Они стоят за пределами того, что до тех пор называлось литературой. Менее всего писатель стремился к созданию последовательной философской, религиозной или литературно-эстетической концепции. Принцип «бесформенности» превалирует в этих «случайных» записях, набросках «для себя», отражающих сам процесс мышления, что для писателя было важнее любой законченной системы или догмы.

Это отчаянная попытка выйти из-за ужасной «занавески», которой литература отгорожена от читателя. Писатель стремился прорваться к людям, которых искренне и глубоко любил, и вместе с тем выразить «безъязыковость» простых людей. «Собственно мы хорошо знаем — единственно себя, — говорил Розанов. — У всем прочем — догадываемся, спрашиваем. Но если единственная «открывающаяся действительность» есть «я», то, очевидно, и рассказывай о себе (если сумеешь и сможешь)». Именно так и произошли «Уединенное» и «Опавшие листья», которые навсегда останутся в русской литературе, как говорил Н. А. Бердяев.

Многие произведения Розанова, такие, как «Уединенное», «Опавшие листья», «Сахарна», «Апокалипсис нашего времени», уже известны нашему читателю по перепечаткам последних лет. Это книги трудной судьбы: их кромсала сначала царская цензура, потом не пропускала к читателю советская. Но они преодолели пору лихолетья и пришли к народу в своей чистоте помыслов и гуманистических устремлений.

Не увидевшую света в ту пору из-за начавшейся революции «Сахарну» успели набрать в типографии в 1916 году, и сохранилась большая часть верстки книги. Еще трагичнее сложилась судьба «Мимолетного» — последнего крупного литературного труда Розанова. Три года — 1914, 1915 и 1916-й — Василий Васильевич Розанов записывал свои мысли и чувства на отдельных листочках, так же как он делал это при подготовке предыдущих книг, написанных в его особом, розановском жанре «опавших листьев». Однако этим листкам не суждено было превратиться в книгу ни при жизни писателя, ни в течение долгих десятилетий идеологической одномерности.

Главная тема «Мимолетного» — Россия «в этот смутный год», как назвал Розанов год 1915-й, когда страна была на изломе перед падением в бездну «великих потрясений» — революции и гражданской войны. «Революция есть ненавидение. Только оно и везде оно»¹ — так думал Розанов еще за пять лет до «Мимолетного», и эти слова в целом верно выражают его переживания по поводу суровых российских событий второго десятилетия XX века. В 1918 году он писал: «Кому-то понадобилось распрячь русские сани, и кто-то устремил коня

¹ Розанов В. В. В русских потемках // Новое время. 1910. 2 октября.

на ямщика, с криком — «затопчи его», ямщика на лошадь, со словами «захлеши ее», и поставил в сарай сани, сделав невозможным «езду»¹.

В книге «Мимолетное» перед нами историко-философский и психологический анализ характера русской революции и ее корней. Розанов считал, что к Храму ведет не та дорога, на которую вступила Россия. «Зашли не в тот переулочек и никакого «дома не нашли», «вертайся назад», замечает он в «Опавших листьях». Этих слов нельзя забывать и сегодня.

В конце августа 1917 года семья Розанова переехала из беспокойного Петрограда в тихий Сергиев Посад подле Троице-Сергиевой лавры, где жил его друг П. А. Флоренский, содействовавший этому переезду. Через два месяца в Сергиевом Посаде сравнительно спокойно произошел переход к новой власти. Когда же в Лавре стали подозревать «контр-революционный заговор» и возникла угроза обыска и ареста Розанова, то он при содействии искусствоведа С. Н. Дурылина сдал свои рукописи, в том числе и «Мимолетное», на хранение в Музей изящных искусств имени Александра III.

В последний период своей жизни, продолжавшийся менее полутора лет, Розанов часто ездил из Сергиева Посада в Москву к друзьям: философам Булгакову, Бердяеву, Гершензону, слушал лекции Флоренского в Московском Религиозно-философском обществе.

С ноября 1917 года он начал издавать в Сергиевом Посаде ежемесячные выпуски «Апокалипсиса нашего времени», оборвавшиеся осенью 1918 года. В этих маленьких книжечках на серенькой бумаге писатель пытался по-своему осмыслить революционные изменения, происходящие в то время в России.

В октябре 1918 года в Курске от «испанки», как тогда называли грипп, переходящий в воспаление легких, умер единственный сын Розанова Василий, поехавший на Украину за продовольствием. Отец винил себя, что отпустил его легко одетым и почти без денег. Это был страшный удар, от которого Василий Васильевич уже не оправился.

24 ноября с ним случился апоплексический удар. С тех пор он уже не вставал с постели: левая часть тела отнялась, язык едва повиновался.

Умирал Василий Васильевич долго и тяжело. В большом нетопленном доме, который он снимал у священника Беляева, стоял нестерпимый холод. Чтобы согреть, больного накрыли всеми шальями и шубами, какие только нашлись, а на голову надели какой-то нелепый розовый капор. Так он и лежал под грудой тряпья, исхудавший, маленький, бесконечно жалкий и трогательный в этом комическом розовом капоре — остатке его прежнего «дома». Он не жаловался, только иногда говорил, точно с самим собой, «по-розановски»:

— Сметанки хочется... каждому человеку в жизни хочется сметанки.

Умирал в сознании, спокойно. 17 января 1919 года продиктовал дочери: «Нашим всем литераторам напиши, что больше всего чувствую, что холоден мир становится, и что они должны больше и больше как-нибудь предупредить этот холод, что это должно быть главной их заботой. Что ничего нет хуже разделения и злобы и чтобы они все друг другу забыли и перестали бы ссориться... Все литературные споры просто чепуха и злое наваждение».

¹ Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. М., 1992. С. 365.

И наконец 20 января, за три дня до смерти, продиктовал прощание с Россией в письме к одному из близких друзей (Н. Е. Макаренко): «Боже, куда девалась наша Россия. Помните Ломоносова, которого гравюры я храню до сих пор, Тредьяковского, даже Сумарокова? Ну, прощай, бывлая Русь, не забывай себя. Помни о себе».

В яркий солнечный зимний день повезли его на дровнях, покрытых елочками, на кладбище Черниговского скита вблизи Троице-Сергиевой лавры. От приходской церкви Михаила Архангела, где отпевали, везли по дороге, которая еще не была выложена осколками плит монастырских могил. Это было еще впереди, в годы «победного шествия», когда в дорожный щебень превращали надгробия великих сынов России.

Сегодня путник, отправившийся в возрождающийся Черниговский скит, увидит на дороге осколки мрамора и буквы слов от надмогильных плит. В 1923 году кладбище Черниговского скита было срыто, крест на могиле Розанова сожжен, а черный гранитный памятник на соседней могиле философа К. Н. Леонтьева разбит в куски. В скиту был организован исправдом для преступников. Посетивший эти места ныне видит молодую рощу на месте кладбища и восстанавливаемый храм. Прошлое незримо озаряет будущее. И Розанов нужен этому будущему.

* * *

Незадолго до смерти В. В. Розанов составил план своего Собрания сочинений в 50 томах, включив туда все опубликованное им в печати и то, над чем он собирался работать в ближайшие годы. После смерти писателя П. А. Флоренский, как ближайший друг и душеприказчик Розанова, стал готовить издание его сочинений, которое не могло быть осуществлено ни тогда, ни позже. Лишь с 1989 года начались многочисленные переиздания произведений Розанова, что сделало возможным подготовку Собрания сочинений как первого систематизированного свода основных творений писателя.

В основу настоящего Собрания положен план-замысел Розанова, составленный в 1917 году и охватывающий все, даже незаконченные произведения. Приводим этот план в том виде, как он сохранился в архиве В. В. Розанова:

Серия I. ФИЛОСОФИЯ

- т. 1—2. О понимании
- т. 3. «Метафизика» Аристотеля
- т. 4. Природа и история
- т. 5. В мире неясного и нерешенного

Серия II. РЕЛИГИЯ

А. Язычество

- т. 6—7. Древо жизни (язычество, магометанство и проч.)
- т. 8. Во дворе язычников (об античной религии)

Б. Иудейство

- т. 9. Иудаизм (статьи, выражающие положительное отношение к иудейству): «О библейской поэзии», «Сущность иудаизма» и проч.
- т. 10—11. Иудей (статьи с отрицательным отношением к иудейству)

В. Христианство

- т. 12—15. Около церковных стен
- т. 16—18. В темных религиозных лучах («Темный лик», «Люди лунного света»)
- т. 19. Апокалипсическая секта (о хлыстах)
- т. 20. Апокалипсис наших дней

Серия III. ЛИТЕРАТУРА И ХУДОЖЕСТВО

- т. 21—26. О писательстве и писателях («Легенда о Вел. Инквизиторе», статьи о Достоевском, Лермонтове, Гоголе, Пушкине и проч.)
- т. 27—28. Среди художников
- т. 29. Путешествия («Итальянские впечатления», «По Германии», «Русский Нил»)

Серия IV. БРАК И РАЗВОД

- т. 30—32. Семейный вопрос

Серия V. ОБЩЕСТВО И ГОСУДАРСТВО

- т. 33. О монархии
- т. 34. О чиновничестве
- т. 35. Революция («Когда начальство ушло», «Черный огонь»)

Серия VI. ПЕДАГОГИКА

- т. 36. Сумерки просвещения
- т. 37. В обещании света

Серия VII.

- т. 38. Из восточных мотивов (большой том или ряд выпусков in folio)

Серия VIII. ЛИСТВА

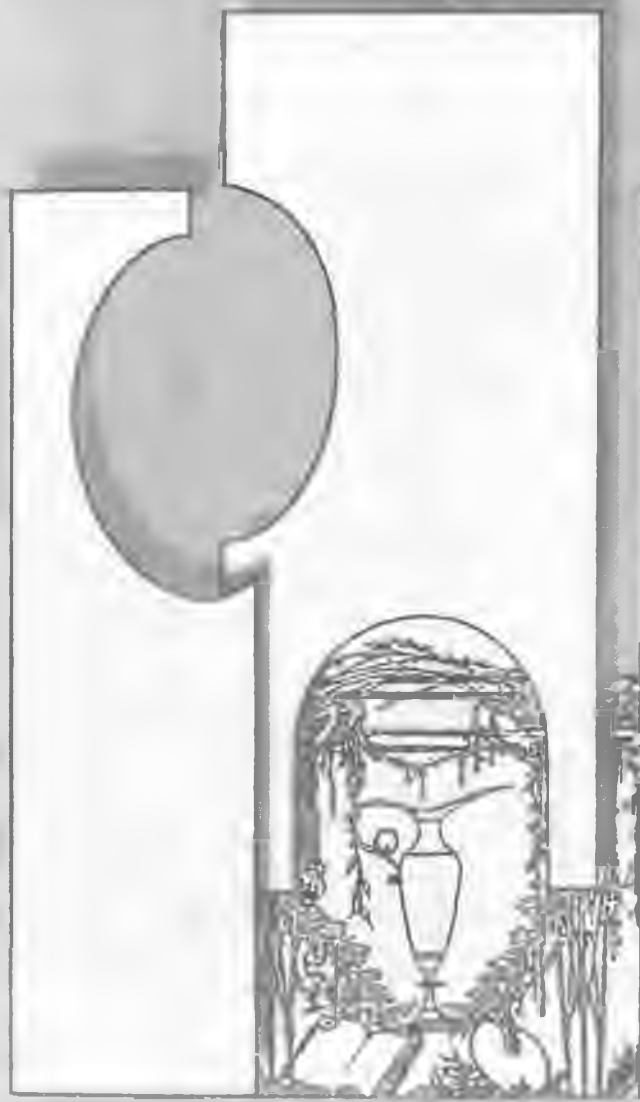
- т. 39—41. Уединенное, Опавшие листья, Смертное, Сахарна, Новые опавшие листья и проч.

Серия IX. ПИСЬМА И МАТЕРИАЛЫ

- т. 42—47. Литературные изгнанники (Страхов, Говоруха-Отрок, Кусков, Леонтьев, Шперк, Рцы, Рачинский, Флоренский, Цветков, Мордвинова)
- т. 48—49. Био- и библиографические материалы
- т. 50. Записки, заметки

В данное, первое Собрание сочинений В. В. Розанова войдут все его главные книги: «Итальянские впечатления», «Среди художников», «Черный огонь», «Мимолетное», «В темных религиозных лучах», «О писательстве и писателях», «Около церковных стен», «В мире неясного и нерешенного», «Уединенное», «Опавшие листья», «Сахарна», «Апокалипсис нашего времени», «Из восточных мотивов» и другие, а также неизданные письма и биографические материалы. Большая часть этих произведений печатается целиком в наше время впервые.

А. Николокин



В. В. Розанов

Итальянские впечатления

*Рим.— Неаполитанский залив.—
Флоренция.— Венеция.—
По Германии*

Предисловие

В Европу можно ехать с пустым сердцем: тогда в ней ничего не увидишь. Эта совокупность ресторанов и уличной толпы не представляет ничего замечательного, как и у нас... Труд, удовольствия и вообще элементы человеческого жития — одинаковы везде под солнцем, разнясь только в красках и размерах. И не надо выезжать из родины, чтобы посмотреть это в Италии или Германии.

Я поехал туда с другим намерением: посмотреть усталым взглядом усталых людей. Мне хотелось взглянуть на Европу как на место чудовищной исторической энергии, где отложились слои великого труда, подвигов, замыслов, гения, надежд и разочарований. Мне хотелось «понюхать их пота» и «взглянуть на их лица»: как? что? горит ли там энергия? есть ли «вера, надежда и любовь», говоря восточную фразеологией. Я поехал с историческим интересом, а не с географическим интересом: и читатель или путник по Европе найдет в этой книжке себе друга, если едет туда с аналогичными намерениями.

Без моего ведома художник Л. С. Бакст, знакомясь в рукописи или корректуре с некоторыми отделами этих «Впечатлений», печатавшимися в «Мире Искусства», сделал прелестные рисунки к статьям о Флоренции и Пестуме. Находя статьи в журнале, я долго, бывало, любовался этими рисунками, которые он делал, вероятно, под навеванием текста: но на меня обратно навевали толпы античных грез эти прелестные рисунки. В Баксте вообще живет много древнего человека: наивный, как мальчик, он не хочет проснуться к деловой прозе Европы XIX—XX века. Все ему грезятся старые камни и юные нимфы, зеленый плющ около пожелтевших колонн, и, может быть, он видит и себя в этих грезах, заснувшим

в высокой траве, какую заросла древняя Посейдония... Так назывался первоначально городок, переименованный римлянами в Пестум. В пятнадцати саженьях от его храмов, так изумительно сохранившихся, синее голубое Тиренское море: как оно удивительно, какой вид! И когда я смотрел на эту бирюзу вод и думал, что триремы Пирра, карфагенян и римлян когда-то разрезали его волны, встречались и провожались живыми жителями этого городка, в хитонах и туниках, я готов был заплакать... И я вообще думаю иногда, что в наше время хорошо сохранять детство, а серьезному взрослому душею засыпать и потихоньку просыпаться в тот древний мир, когда люди не задыхались под ватною одеждой, под книгами, под утренними газетами, а умывали утром руки в солнечных лучах, и солнце золотило их смуглую кожу... И солнце, и люди, и колонны храмов — все связывалось в единое целое, еще без греха и зависти...

В. Р.

Р. С. К «Итальянским впечатлениям» я прибавил несколько страниц — о впечатлениях, вынесенных проездом по Германии.

Страстная пятница в Соборе св. Петра

На торжественной службе в Соборе св. Петра, между 4^{1/2} и 7-ю часами, перед главным алтарем, на длинных скамьях, расположенных vis-à-vis * друг к другу и обращенных к алтарю боком, я насчитал до 160 священников, каноников, прелатов, епископов. После всех вошел в красной шапочке и длинной лиловой мантии кардинал Рамполла. Четыре каноника несли его длинный, до двух аршин, шлейф, как это бывает с царями во время венчания или с очень знатными дамами — тоже во время венчания. Поразительна эта особенность священнических одежд и на Западе, и на Востоке, что по покрою своему они суть типично женственные, а вовсе не мужские одежды: расширяющиеся к концу рукава, кушак — широкою лентою (никогда этого у мужчин), наконец, даже шлейф. И в самом цвете платья — что-нибудь яркое: лиловое, зеленое, голубое, красное, чего также вовсе не встречается у мужчин. Между тем вкус к платью и к цвету выражает бессознательнейшую и очень глубокую часть души человеческой.

Было чтение, пение, внизу священников — далекое от благообразия, и пение сверху папского хора — прекрасное. В пении хора попадались мотивы, ноты и целые длинные строки, которые казались перенесенными из оперы. Столько в них было узорного! Вообще пение менее оставляет впечатления, чем наше православное. Впрочем, здесь расхождение сердец. Я когда-нибудь объясню, до чего, так сказать, гамма души православной и веры православной расходится с гаммою души и веры католической. Их, вероятно, трогает их пение, и не тронуло бы наше. Но я помню, в Петербурге, в Александро-Невской лавре, на отпевании покойного генерал-контролера Штрика, пение митрополичьих певчих: звуки неслись, как ангельские, и точно искали в сводах храма выхода, чтобы унести в небо. Таков их состав был и характер. В св. Петре звуки земные. Но вот их преимущество: сила, уверенность. Когда слушаешь это пение, некрасивое прелатов или красивое хора, чувствуешь, что это голос людей, которые уверены в своем будущем. Тысяча побед за спиною слышится в тоне: «мы всегда побеждали», «мы проигрывали только на время», «и мы все победим, и мы всех победим». И ни малейшего сомнения.

* напротив (*фр.*).— Здесь и далее перевод иностранных слов и выражений выполнен редактором.

В пении — ничего запутанного, тоскливого; никакого смятения, ни робости. Это не романтическое пение, это классическое пение, римское. И вообще, Боже, сколько здесь римского!

Я жалел, сидя на особой эстраде и на видном месте, что нельзя было поднять бинокля, который лежал у меня в кармане. Но в течение слишком продолжительной службы из священников многие вставали со скамей, кланялись остающимся, выходили и затем минут через 6—8 опять возвращались. Они проходили совсем мимо меня, да и остальных я видел довольно хорошо, включительно до мелких черт лица. Смуглый-смуглый цвет кожи и горбатые носы не оставляли сомнения, что все это римляне, итальянцы, или французы и бельгийцы, но не германцы. Но насколько в современном итальянце много выродившегося, размягченного, нежного, настолько в 160 фигурах, передо мной сидевших, было много богатства крови и сил. Простой взгляд, простое наблюдение показывают вам, что католицизм вобрал в себя все талантливое из расы и оставил политике, торговле, литературе объемы своего вкусного завтрака. На передних скамьях сидели мальчики в белых кружевных пелеринках, от 11 до 16 лет, и среди них было большинство лиц изящны в чертах, миловидны в выражении. Это будущие прелаты. Сзади них сидели прелаты, которые 40—50—60 лет назад сидели такими же мальчиками на такой же службе, на этом самом переднем ряде скамей без спинок. Теперь они седые, морщинистые, но — вот опять странность! — ни малейше не дряхлы, не расслаблены. Один прелат вышел читать на середину; он до того был стар, что его поддерживали под руки: он мог упасть. Но он точно старался вырваться из поддерживавших его рук, его движения были не прямы (не верны в отношении к цели), но порывисты, и он завопил, читая голосом дребезжащим, но смелым. «Умираю, но и умирая — орел!» Я отвлекся несколько от лиц, так заинтересовавших меня. В противоположность slashавой красоты итальянцев вообще, прелаты почти без исключения все были безобразны, безобразны — даже средних лет, даже молодые. Но с каждого лица можно было снять портрет и поместить его в книгу, в «Histoire de la civilisation», в «Histoire de l'église», в «Histoire des guerres universelles» *. Боже, как я узнал в них столь знакомые мне по нумизматике портреты Тивериев, Веспасианов, Антонинов, Аврелиев, Неронов, Августов, Цезарей (не преувеличиваю), Помпеев, Гракхов. Коротко остриженная голова и бритый подбородок, дающие рассмотреть все строение черепа и лица, не оставляли сомнения. Я помню эти самые лица на монетах, мною собранных, мне в мельчайших чертах знакомых. «Фу, дьяволы, точно воскресли!» — «Да, но мы теперь христиане, и в христианстве так же сильны, как были сильны в язычестве».

Я вспомнил, как еще студентом, читая Ливия, вздумал однажды доискиваться, что значит слово «Рома». В латинском словаре Кронеберга около «Ромы» я не нашел никаких других слов, т. е. никаких прилага-

* «История цивилизации», «История церкви», «История всеобщих войн» (фр.).

тельных или глаголов одного с ним корня. Собственное имя вечного города стояло одиночным. Тогда я открыл имевшийся у меня греческий словарь Синайского и тотчас отыскал нарицательное имя и существительное: «ρωιη» = «сила» и около него прилагательные и глаголы одного корня, например «ρωιαιος, α, ον» = сильный. «Так вот что,— подумал я,— этот город носит имя не латинское, а греческое. Каково же его происхождение?» Но как бы то ни было, а смысл греческого имени сохранился доселе: «аз есмь Аз», как бы и доселе говорит этот исторический Геркулес. Сила — вот отличие, вот сущность Рима.

С каждого прелата, откинув меховую пелерину, можно было писать императора. Несмотря на присутствие кардинала, они держали себя совершенно свободно, даже впереди сидевшие мальчики. Один прелат несколько раз брал у сидевшего впереди его «брата» нюхательного табаку и свободно нюхал. Они входили и уходили. Выходя читать перед таким большим собранием, они читали смело, твердо, точно опрокидывая что-то, точно трибун Клодий, которого так боялся Цицерон. Это были демагоги, характерные демагоги, сложившие свою «волюшку» у ног «св. Отца». Но демагогическая жилка в них осталась, и, отчетливо, не в целях св. Отца было ее атрофировать: «Ваша силушка мне нужна, и я вашу силушку у вас не беру: послужите ею мне вволюшку, как можете». Как шел Рамполла среди молящихся! Я думаю, его выбрали в статс-секретари специально за физиономию: это специальная физиономия для разговора с посланниками. Взгляд прям, голова, кажется, и не умеет повернуться в сторону, рот сжат; все сжато, узко и страстно, все худощаво, костисто и упруго. Но беленький мальчик впереди его, будущий тоже Рамполла, подымается со своей скамеечки, делает реверанс (католическое припадание на колено при прохождении перед алтарем) Мадонне и выходит, и выходит, не спрашиваясь и не объясняясь, зачем и для чего. Просто «я устал сидеть, и не упаду в обморок ради Рамполлы: я служу Богу и папе». И Рамполла это знает. Рамполла спросит с него нужное, а ненужного — не спросит. Он не станет морить его 6 часов на сиденье, но в нужную минуту он бросит его в опасное миссионерство: «Иди, сын мой, и умри за нас, за Рим, за папу, Бога». И мальчик тогда и для этого пойдет с силами не изломанными, не истощенными, как свеженький голубок, как круторогий буйвол.

Там есть бесконечная дисциплина. Но это дисциплина не мертвая, а живая.

Страстная суббота в Колизее

Мне не хотелось идти на повторение Miserere * в храме св. Петра, и католическую страстную субботу я провел дома. К вечеру хозяйка пансиона, где я остановился, сказала мне:

* Смилуйся (лат.).

— Разве вы не пойдете в Колизей? С десяти часов вечера он будет освещен электричеством.

О, этот Колизей, этот Колизей... От какой-то смеси чувств я не мог смотреть на него прямо, и, проехав во время осмотра города два раза мимо и, конечно, издали еще узнав его,— только боком заметил, что вот это там стоит он, чудовищный, черный; но оба раза проговорил извозчику: «*avanti*» (дальше). «Колизей — потом». Но электрическое освещение Колизея? Я вспомнил, как в коронационные дни императора Александра III Московский кремль впервые был освещен электричеством; снимки этого освещения были приложены к иллюстрированным изданиям, и тогда же писали, что «все выступы башенок, все незаметные днем карнизы и архитектурные линии кремлевских стен от линий лампочек стали заметны — и красота получилась несравненная». И захотел взглянуть так на Колизей.

«*Una lira*» * — это плата извозчику в Риме, докуда бы он ни вез. И в 10 часов вечера чрезвычайно элегантная римская пролетка подкатила меня к небольшому спуску, откуда надо было еще сойти вниз, чтобы попасть внутрь Колизея. Нужно заметить, что все древние здания Рима находятся ниже уровня окружающих улиц и площадей, оттого что с веками и наконец тысячелетиями уровень улиц поднялся от естественного хлама, щебня, сора уличной жизни и от натаскивания земли. Где человек, там и навоз, и где человек проживет тысячу лет, там почва вспухнет, нарастет, вырастет. Так древний *Forum Romanum* ** стоит среди современной площади, но он на 2 или 3 аршина падает уступом из нее и представляет обширный и плоский, не закрытый сверху погреб: на этом древнем форуме еще сохраняются остатки старых ветхих колонн, как пни срубленных деревьев в лесу, и некоторые скульптурные около них украшения. Почва земли выросла и около Колизея; но, я убежден, он и сам опустился, сжав землю под собой невероятной тяжестью.

Извозчик остановился. «*Trois francs* ***,— сказали мне у окна одной из нескольких будочек, стоявших у огражденного в Колизей входа.— Должно быть, будет особенно хорошо, и, конечно, электрическое освещение, специально на одну ночь устроено, стоит дорого городу или правительству, которые его устраивают». Я вошел. Стена Колизея в нижнем ярусе вся пронизана, как окнами, аркообразными входами, по которым некогда валил народ на зрелища; а с внутренней стороны она имеет прямо под собою глубокое (аршина на два) падение вниз: тут в стену уходят углубления, кубические, по-видимому, древние клетки, где до времени держались звери. Далее, часть самой арены представляет тоже огромную выемку земли, но не целиною; эта выемка разделена каменными стенками на коридоры (не длинные) и комнатки; тут, по-видимому, находились до представления христиане-мученики. Самая

* Одна лира (*итал.*).

** Римский Форум (*лат.*).

*** Три франка (*фр.*).

арена, где происходил бой, занимает не более трети всей внутренней площади Колизея, и сюда-то проходила пока немногочисленная публика. — «Но где же электрическое освещение?» Правда, в переднем углу арены была эстрада с яркими двумя над нею электрическими лампами с абажурами; абажуры отражали свет вниз, на изготовившихся музыкантов, их пюпитры, ноты, медные инструменты и ярко вычищенные пуговицы и позумент мундиров. Оркестр был военный, королевских итальянских войск. «Хорошо, посмотрим». Не более как через полчаса народ повалил: была исключительно нарядная публика (плата за вход), целыми семьями, или группами молодых людей, или барышень и их кавалеров. Разносчики выкликали апельсины, и еще другие разносчики продавали за $\frac{1}{2}$ франка складные стулья: действительно, было чрезвычайно утомительно стоять или ходить, кружась на небольшом пространстве и смотря на абсолютно безгласный оркестр. Колизей был темен и черен. Наконец без четверти в одиннадцать заиграла музыка; заиграла марш, может быть персидский или итальянский? И потом, через маленькие антракты, музыка уже почти непрерывно играла — из опер. Вот знакомый «хор горожан» из «Фауста» и еще что-то, знакомое-знакомое по итальянской опере в зале Петербургской консерватории. «Да что это такое? — все недоумевал я. — Завтра Светлое Христово Воскресение, сейчас Страстная суббота, ночь с субботы на воскресенье. Почему тут опера?..» Играли очень хорошо, как вообще везде в Италии, но ужасно как-то неуместно. Уж если что тут играть, то какую-нибудь «тара-ра-бум-бию», в насмешку над собою, или из «Фауста», но «шабаш ведьм», тоже для определения всего этого странного торжества. Кровь мучеников — ведь она здесь, на этих точках земли, на эту самую гальку и песок и глину лилась, а они жрут апельсины и требуют «что-нибудь из оперы». Никогда стены Колизея, отражавшие ужасные вопли, ужасный и дьявольский, однако не бессмысленный рев языческой толпы, не отражали, однако же, таких именно звуков. Нужно заметить, что когда в оркестре начинала играть одна особенно большая труба, то резкий и яркий ее звук по ночной заре отражался серебром, как бы от множества брошенных на пол серебряных монет, от стен Колизея; и это было почему-то ужасно страшно, именно тем, что уж бесспорно эти стены, без всякой реставрации и известковых замазок, отражали другие звуки, — какие звуки!!! Просто становилось страшно, не говоря об отвращении. О, Колизей, о, Колизей, что ты видел! Да, вон и это, и сегодняшнюю минуту, это хуже чем «тара-ра-бум-бию», в тебя же вложили, в твою историю, для восполнения всего. Это необходимо, это так же вечно, и памятно, и должно быть запомнено. При тусклом свете около оркестра я открыл Бедекера и читал историю и судьбы Колизея, кратко, точно обрублено, как и, естественно, в путеводителях. Но вот фраза, которая мне запомнилась: «Колизей будет стоять, пока Рим стоит, и когда Колизей разрушится, то и Рим разрушится, но тогда и мир разрушится». Так

формулировали римляне, так они умели формулировать. Конечно — сказка. Но кто не имеет таких сказок, тот и ничего не имеет, не имеет ни Колизея, ни Рима, но только в Риме и Колизее это «трум-трум-трум», «трам-трам-трам». Ужасно. И невольно сплетались в одно смех и слезы.

Католицизм сожрал Италию и оставил от нее одни сапоги и галстук. Но об этом после. Я смотрел на вырытые внизу коридоры, ходы, каменные клетки и прямо *vis-à-vis* от теперешнего народного входа в Колизей трюнообразное углубление во втором ярусе стен, «ложе Нерона», и далее «ложи сенаторов» и «ложи весталок». Зачем весталки в Колизее, на зрелищах? Странное язычество: «Да будет ли же электрическое освещение?» — спросил я городского. — «*Si, signore*» *. — «Ах, черт возьми, да что же, жалеют электричества, что ли?» — Вдруг взлетела ракета. «Это еще что такое? к чему?» Ракета не удалась, пошипела и рассыпалась золотым песком искр, а не огней. Еще ракета взвилась — и почему-то тоже неудачно. Вдруг со стен Колизея, от верху, с боков, полез какой-то дым, что-то паробразное, свет — туманный, кровавый, и через пять секунд он загорелся, как Содом и Гоморра в сернистом огне. Это зажгли бенгальские огни. Зрелище было ужасно и на этот раз прекрасно, по странному смешению смыслов. Конечно, печально, что это были бенгальские огни и такая театральная бутафория, но как картина и для глаза она давала много волнения. Очевидно, мысль дававших зрелище была — воспроизвести кровавый пар древних зрелищ. Цвет ли подобранных бенгальских огней, или таков вообще свет среди глубокой ночной тьмы, только он был точно кровавый и потянулся со стен на арену и заволок все.

Страшно и, все-таки, глупо.

Тут нужно бы «*Te Deum*» **! Десять — пятнадцать человек, укромно молящихся в нишах, и священника, непременно священника! Непременно литию, панихиду, «со святыми упокой!» И ведь шла Страстная суббота, и всего полчаса оставалось до Светлой утрени!

Заиграли последний марш, уж окончательно «персидский». Оркестр, толпа, мальчишки-разносчики — все двинулись к выходу; электрические лампочки над оркестром скорее потушили. Я насилу нашел извозчика.

Пасха в Соборе св. Петра

Все сложение католицизма глубоко не похоже на сложение православия. Этого нельзя заметить в Варшаве, в Вене; еще менее — в Петербурге; но едва вы переваливаете за Альпы, как это становится очевидно. Тут дело не в «*filioque*», прибавленном к Символу, и не в опресноках, которые подали повод Фотию высказать первые упреки папе Николаю I в «непра-

* «Да, синьор» (*итал.*).

** Хвалим Тебя, Господи (*лат.*).

вославию». Обо всем этом едва ли знает народная масса, как католическая, так и православная. Но и мне, как человеку массы, живущему более общим впечатлением от церкви, нежели вхождением в ее подробности. когда я бродил по улицам Рима, внутренний голос шептал: «Не то! не то! это совершенно не то, что смиренная вера Москвы, Калуги, Звенигорода, моей родной Костромы». Передам не для того, чтобы выразить какую-нибудь истину, а чтобы показать силу несходства, один порыв своей души. Я сидел за Miserege (монотонная, однообразная служба вечером) в Соборе св. Петра. Гудели голоса патеров, непреклонные, упорные. Каждое лицо — фигура! Во всем что-то абсолютное, оконченное. «Sum ut sum aut non sim» * — этот ответ генерала ордена иезуитов на предложение или реформироваться, или исчезнуть (вопрос шел о закрытии ордена) написан, в сущности, на лице каждого католического псаломщика. Итак, гудящие голоса, порывистые движения, гордые лица, какая-то бронза и чугун духа вдруг заставили меня затрепетать: «Да это те... десять тысяч жрецов Ваала, которых привела с собой Иезавель». Это я вспомнил из четвертой Книги Царств, где передается борьба их с Илией-пророком. «Один я остался у Бога, но и моей души ищут», — жаловался пророк. Конечно, мое припоминание было совершенно вздорное, нечестивое. Но как правдивый записчик своих впечатлений, я не хочу и этого скрыть от читателя. В другой раз я подумал, все суммируя свои наблюдения, все бродя по улицам города, поминутно заходя в церкви: «Да, это — не разделение церквей, как пишут учебники, это — не секта, не толк, не учение: это совсем разные религии — православие и католичество».

Тот, кто остается при точке зрения «filioque» и «опресноков», долго этого не поймет, но я надеюсь мало-помалу привести каждого читателя к этому убеждению. «Примирение церквей!» Боже, какая это утопическая мечта гимназиста четвертого класса! Да, «filioque» нетрудно отбросить или согласиться на его прибавку, это могут решить, поговорив между собою, Синод и папа. Но как из души народной, из сердца народного, из привычек народных, из рыдающей души православного: «Боже, буди милостив ко мне, грешному», — вырвать Великий пост, и наши «ефимоны» и «Господи Владыко живота моего» и «Воздеяние руку мою, жертва вечерняя», и «стояние» в Великий четверг за 12 евангелиями, и возвращение домой после этого стояния с зажженными свечками? Нет, «аще не войти в чрево матери и не родитися снова» — не стать православному католиком.

Но буду рассказывать. И буду рассказывать с любовью, понеже православному подобает все любить. Прежде всего — бездна вкуса разлита во всем. Это вы замечаете, едва из прозаической и безвкусной Австрии, с ее пирожками, немками, кофе и сливками, спускаетесь в Италию. Здесь есть не умеют, не стараются и вообще не в этом культура.

* Существовал бы, чтобы существовать, иначе не стоило бы существовать (*лат.*).

Все прекрасно. Все становится прекрасно. Бог ведь почему бедняк и нищая каждое дело рук своих стараются сложить в прекрасный вид, прекрасное зрелище. Слова Господни при взгляде на сотворенный мир: «и все — хорошо», — эти слова как будто живут доселе в сердце каждого итальянца в минуту окончания каждого дела. Особенно это я наблюдал в Великий четверг. В этот день, вечером, уже к ночи, в храмах выносят последнее на Страстной неделе причастие, «Тело и Кровь Христову». Завтра — пятница, Христос распят, умер. Нет Христа и нет причастия, нигде на земле, нигде в мире. Мысль эта верная. Когда Христос умер, как же мы Им причастимся? Он сошел в ад, побеждает смерть — на земле Его нет. Это обдуманно в католицизме, и обдуманно верно. И вот в особом небольшом ковчеге выносятся причастие; это — изображение Тайной Вечери. Ковчег ставится на алтарь, для народного поклонения. В это время все церкви открыты, и народ толпами переходит из одной церкви в другую для поклонения Телу и Крови Господней (как у нас, но только в пятницу, — поклоняются Плащанице). Перед алтарем зажжены лампы, но как? Подходя поздно вечером, вы видите всю церковь погруженную во мрак, во мрак — движущихся людей, и на ковчег и на алтарь льется какой-то таинственный свет, тогда как ни одной лампы зажженной и вообще никакого источника света вы не видите. Удивленные и отчасти восхищенные зрелищем, вы идете вперед, лезете в темноте на народ, через народ, добираетесь до алтаря, и что же: весь пол усеян цветами и сухой травой, трава сложена в красивые седые, бледные пряди, точно волосы женщины, и лампы вставлены в них, не одна, не пять, не десять, но пятьдесят, семьдесят. Лампы разноцветные. Одни голубенькие, другие розовые, там желтые, и этот снизу свет, эта земля светящаяся — восхитительны, глубокомысленны. Это я почувствовал потому, что меня давно занимает мысль о двух всякого храма освещенных, нижнем и верхнем. Ведь «religio», «связь Бога и человека», есть гармония земли и неба, и в храме, месте молитвы, должны быть проведены две черты, земная и небесная, во всем, в пении, в архитектуре, но особенно в освещении. И мне всегда мерцало зрелище церкви, имеющей два ряда ламп: верхний, под самым потолком, почти в потолке, рассеянно, как звезды, и ряд нижний, на полу, или еще лучше — в небольших углублениях пола, так, чтобы исходил только один свет, только один луч. Лучи земные встречаются с лучами небесными — вот прекрасный символ самой сущности религии. Поэтому, когда я увидел здесь исполнение одной половины давно манившего меня в воображении зрелища, я уже был подготовлен, чтобы особенно почувствовать его смысл и глубокомысле.

Но поста в Риме почти не замечается. Ни в смысле еды, ни в смысле самой психологии. Не только в обширном пансионе, где я помещился, но и на улице на множестве столиков перед тавернами, где обедает последняя итальянская беднота, я вижу мясо. А нет поста — и не будет «разгавливанья». Поэтому нет куличей и пасхи. Это очень скучно. То ли

дело у нас: какое веселое и даже прямо восхитительное зрелище представляют в Петербурге и Москве кондитерские в Великую субботу, а также и каждый дом, всякая семья. Все еще уныло, везде — пост, но завтрашний день — «красное яичко» среди 365 будничных некрашенных яиц. Минута уныния, которому завтра конец, — прекрасна.

Пост в Риме — совершенно обыкновенное время, отличающееся только литургическими службами, но не поведением мирян, не их образом жизни и если не главными, то очень важными выражениями этого образа: пищей и сном. Мы меньше спим, гораздо больше молимся, избегаем всего веселого и праздничного семь недель. Целую ночь, лежа в постели, я продумал об идее и психологии и основаниях поста и не пришел ни к чему ясному. Великий пост установлен в подражание сорока дням, которые Спаситель провел в пустыни и под конец их «взалкал». Но Христос постился перед вступлением своим на подвиг искупительного учения, т. е. было нечто специальное и к Его особой миссии относящееся, с чем был этот 40-дневный пост связан, и этой связи ведь у нас нет, и едва ли было бы благочестиво смертному и ограниченному и ни к какому подвигу не готовящемуся человеку, этому Ивану или той Марье, симулировать в себе и своей жизни столь великую минуту. Я читал у одного греческого аскета, что «к великому учреждению поста мы имеем прообраз еще в райском бытии человека, ибо запрещение человеку вкушать плодов от древа познания добра и зла и древа жизни имело целью своей воздержание в пище, и следовательно, пост»; но это наивное рассуждение аналогично тому, как если бы кто начал уверять, что материк Америки сотворен был Богом для того, чтобы картографическое заведение Ильина могло издавать карты Америки. Зарапортовавшийся аскет совершенно забыл и даже нечестиво отринул особый величайший смысл моментов «познания добра и зла» и «жизни», воздержание от каковых, а не от голой еды яблоков, было указано в Эдеме человеку. Переходя затем к Евангелию, мы видим, что Спаситель защищал учеников, вкушавших в субботу, от упреков фарисеев. Таким образом, собственно в Писании фундамента для столь сложного и обильного развития идеи поста у нас — не имеется, и едва ли это развитие не есть простое внесение в круг мирской жизни общепринятого, но самопроизвольно принятого, образа жизни в аскетических обителях. «Как нам жить?» — спрашивали горожане пустынников. «Живите, как мы», — ответили те, и только это и могли ответить с точки зрения своих обетов, но обетов личных и частных, нисколько не универсально-христианских. Образа христианского жития, приноровленного к городской, трудовой, заботливой, семейной и общественной жизни, Восток не выработал и не имеет до сих пор. Это чрезвычайно важно. Пост и вообще разделение года на полосы мясоеда и поста, в сущности, и в настоящее время обнимают всю бытовую, трудовую и религиозную жизнь восточного православного человека; и вот он живет не ровным темпом, а полосами, порывами, в сущности — увлечениями, то в сторону грусти, то в сторону

необузданного веселья и всяческого невоздержания. Но, очевидно, русской крови, русской душе это пришлось «по душе», и она теперь живет, существует, то «шапку набекрень», то «с воздыханием». Второе важное последствие этого: в православной русской душе мысль об отношении к Богу, «religio» до такой степени связалась с постом, т. е. собственно с едой, обедом, в последнем анализе — с гастрическим самоустроением, что из нее выпали все поиски более тонких и духовных способов угождения Богу. «Переменить стол с понедельника» — это слишком механично, это арифметика, а не религия. Мне возразят, что семь недель предписывается человеку и душевная тишина, кротость, подавание милостыни. Но все это предписывается уже *потом, во-вторых*, не как главное: выдвиньте-ка вы как главное — не сквернословие, не обиду, *помощь* бедным, а затем прибавьте: «а кроме того, следует, по возможности, воздерживаться и от мяса», и получится впечатление совсем другое. Вообще «главное» — везде исполненное, а «второстепенное» — всегда забыто. Мы говорим о народе, а не об исключениях; мы говорим о городе, а не о той или иной доброй семье. Постная пища вырезана в теле народном, в громаде национальной, как долотом; а о тишине слова и мысли или о доброте к соседу — по земле нашей мало слышно.

* * *

Я воображал, что в Риме Пасха будет встречена в 12 часов ночи, как у нас. Но каково было мое удивление, когда, получив красный билет на особую эстраду в храме св. Петра в первый день Пасхи, я прочел: «10 часов утра». — Ну, католики совсем забыли Бога. — Вообще отсутствие поднятия темпа души у них в Пасху замечательно. Ни «страстей Господних» с выразительностью, как у нас, — нет, ни — Светлой утрени в 12 часов ночи, с этой неизгладимой для памяти сменой черных риз на белые, с выносом из храма и обратным внесением хоругвей при возгласах: «Христос Воскресе!» — нет и нет этого. Папа не служил, и мне сказали, что после юбилея он чувствует чрезвычайное утомление: и то сказать, 90 с чем-то лет! В эти годы даже дышать только — и то трудно, а он еще правит, и таким трудным и сложным делом. Я сел на эстраде, на втором ряде скамей, почти лицом к лицу с прелатами, перед главным алтарем, и не пропустил ни одного звука. Служил опять Рамполла. Теперь он был в полном кардинальском облачении, т. е. в красном без единой иноцветной ниточки, но сидел уже не позади всех (как на «Miserege» в пятницу), а на особом седалище, почти на троне, чуть-чуть правее средней (центральной) линии алтаря и обратясь к народу лицом и, следовательно, спиной к алтарю. В службе было много чудного и трогательного. Расскажу, как видел и чувствовал. Прежде всего, в Великую пятницу на «Miserege», когда я увидел кардинала впервые, я услышал около себя испуганно-неприятный шепот: «Точно Мефистофель». Действительно, Рамполла высокого роста и не худошавый, но,

однако, сухой, худой в сложении; шапочка же кардинальская (красная) буквально воспроизводит или, пожалуй, сама воспроизводится к живописи и на сцене, в знаменитом колпачке Мефистофеля. То есть не буквально, но с таким сохранением типа, что кажется — буквально. Она сделана из легкой материи, сукна или бархата, ярко-красного (кровавого) цвета, и в основании, повинуясь сгибам черепа, — круглая, но затем из линии круга переходит в линию четырехугольника кверху и, мягко загибаясь в углах, оканчивается в вершине своей небольшим красным сосочком или язычком. За этот сосочек кардинал берет ее, снимая в некоторые моменты службы. Но что-то острое, дразнящее и опять же гордое и страстное есть в типе этой шапочки. Тип этот, только других цветов, повторяется и в шапочках других низших католических чинов. Очевидно, что «пришлось» это «по вкусу» католикам и так же безотчетно и пластически выражает их душу, как пост выражает душу русского человека.

Кротовый цвет кардинальских одежд, как известно, имеет двойной смысл: он знаменует кровь, пролитую за нас Спасителем, и взаимно знаменует кровь, которую ближайшие сотрудники папы готовы ежеминутно пролить... за папу! За Христа! За себя (у них это путается)! За церковь! Теперь он был в полных кардинальских одеждах, и это не он шел, это шло торжество и слава. И он сел на трон или кресло, и служение собственно все происходило перед ним: перед ним читали книгу и закрывали, или он громко читал поднесенную ему книгу, вообще все относилось как бы к его лицу. Но раньше он был облачен, и это облачение несколько походит на наше архиерейское во время службы же. Надета была рубашка на него, белая и тонкая, и еще другая одежда была надета на чресла; в центральном месте службы вдруг поднесен был ему перстень на блюде, и он надел его, сверкающий бриллиантами. Не то ли это «кольцо рыбака» (кольцо ап. Петра), которое столько веков передается от папы к папе. Рамполла на службе этой заменял папу. Вообще момент нарядности и торжества все поднимался в службе, при постоянных возгласах хора: «Gloria! Gloria!» * — возгласах нежных, глубоких и умиленных. Точно весь храм наполнился славой, и все эти люди чувствовали себя упоенными, счастливыми, близкими к самозабвению. На этот раз я не почувствовал, чтобы папский хор уступал нашим, и пение было удивительно по мелодии. Разница от нашего пасхального пения была в том, что у них не было коротких, обрубленных и все повторяющихся мотивов, как у нас в пении: «Пиво прием новое», или «На божественней стражи богоглаголивый Аввакум» и проч., но все было как-то растворено сердцем и не прыгало в звуках, а сочилось звуками, текло, вилось, не прерывалось. Я бы так сказал, что смешение нашего великопостного пения (везде — тягучего) с пасхальным (радость) и образует католическое пасхальное пение, эту не кончающуюся, не обрывающуюся

* Слава! Слава! (лат.).

радость, звуковую «реку, текущую млеко и медом». «Gloria! Gloria!» Ниже, выше, там, здесь, за крылышками херувимов главного алтаря, везде — «Gloria!» нежное, душистое, как благовоние весеннего цветка.

Вдруг кардинал встал. Я заметил, что он был облачен, и только по подолу из-под служебных одежд широкою полосой выставлялся пурпур; в общем же одежды (верхние) походили несколько на наши служебные епископские одежды. На голове была все почти время службы желтая, большая, посредине раздвинувшаяся и кверху совершенно заостренная... митра, что ли, но, во всяком случае, такая же, как на множестве изваянных в св. Петре пап. Вообще заметно, что как все одежды средних чинов постепенно приближаются в цвете и форме к кардинальской, так кардинальская уже приближается к папской. Кардинал приблизился к алтарю и престолу, и молился прекрасною молитвою, состоящею в склонении на колена перед алтарем и приникании лицом (и руками) к краю престола: молитва глубокая и сосредоточенная. Затем он поднял св. чашу. Пение, совершенно непрерывное, смешиваясь с металлическими звуками органа, было прекрасно. Вдруг все замолкло. Осталось одно solo, альт, чистый и высокий, совершенно детский. Я вдруг вспомнил один альт в Брянске, в соборной церкви, которым заслушивался весь город, голос феноменальный. Но этот, будучи столь же детским, был несравненно выше, искуснее, роскошнее; он, по-видимому, не знал пределов силе своей и искусству. Я невольно оглянулся, ибо эстрада певчих была тут же сейчас, слева и сзади. В широком вырезе перил стоял старичок лет 55, может быть, 60, небольшой и с пухленьким обвислым лицом, бритый. «Кастрат!» — вспомнил я с ужасом историю папских знаменитых голосов, и, может быть, не ошибся, а может, ошибся. Старичок неся, чудно неся в звуках, высоких-высоких, забиравших в небеса и точно наполнивших необъятный купол...

Вдруг вышли шесть священников, с толстыми и высокими, как у нас «пудовые», свечами, но только в рост человека длиною, и стали на колени позади молящегося кардинала. Старичок еще повысил голос, еще унежил его. Было положительно хорошо, даже для православного, и не художественно, а религиозно хорошо. Какая-то ангельская минута, умиление, разлившееся по храму. Кардинал поднял причастие и придвинул к себе: у него руки не только задрожали, но, как у нас говорят, «ходунюм заходили», он весь затрясся, он боялся страшно, как я не видал никого у нас и никогда за причастием, и причастился.

В ту же минуту обедня кончилась.

Он верует,— подумал я.— О, какие пустяки, что они все не веруют, безбожники, служат сатане, а не Богу (идея Достоевского в «Легенде об Инквизиторе») и т. п. Кто так взирает на Тело и Кровь Господню,— верует в причастие. А если он в причастие верует,— он и во все верует, т. е. во все христианство, во весь круг христианского спасения.

И я вышел с очень веселым сердцем.

По старому Риму

На второй день Пасхи я проснулся поздно и, потягиваясь в кровати, подумал: «Надо поехать к язычникам».

«Il templo Vesta, ponte Palatino, una lira» *. И через 30 минут я был по другую сторону Рима, в храме Весты.

Изменившая своему обету весталка была матерью Ромула, основателя Рима, т. е. исповедание было уже, когда родился великий исповедник-город и исповедник-народ. Отчего религия для своей удачи (употребим грубое выражение) должна приходиться так рано, приходиться в пору абсолютного человеческого детства? Неужели для крепости и силы веры нужно детство, и неужели старик или зрелый человек есть синоним неверующего? Тогда пришлось бы самую веру слить с детством и незрелостью, и в таком качестве она едва ли серьезно нужна. К тому же что детского было в ап. Павле? А он дал Европе религию, стоящую вот уже 1850 лет. Однако и тут мы впадаем в сомнения. Ап. Павел не дал религии евреям; те приняли, в обрезании, религию от Иеговы в пору крайнего своего младенчества, как и от ап. Павла и других апостолов приняли веру младенческие народы, нахлынувшие из Азии. Но, кажется, и здесь можно найти утешение против мысли о родстве детства с веры: ведь не прямо вестготам и вандалам проповедал ап. Павел, — его слушателями были старики-римляне, и это они, старцы исторические, ушли в катакомбы, и верили, и молились, и страдали; а уже потом все это римляне передали младенцам-германцам. Наконец, Лютер, Кальвин и Джон Нокс дали веру совершенно зрелым, цивилизованным народам; в нашем народе, все-таки почти тысячелетней исторической давности, продолжают возникать секты и находят пламенных прозелитов. Таким образом, гипотеза, что только в детстве народ сильно верит или что вера, только в детстве принятая, бывает исторически крепка, — не выдерживает критики. Всякий человек да верует в истинного Бога.

Но какое прекрасное начало религии у римлян: самая ранняя богиня — домашнего очага. Мы, христиане, решительно не знаем, к чему и к кому приткнуться свой домашний очаг. Вокруг его завывают ветры, бродят хищные звери, и когда мы спрашиваем, где же от них искать защиты, слышим в ответ холодную мысль, что спасение есть и возможно, но для этого нам самим нужно выйти из очага, оставить его на слом ветрам и медведям, и, пройдя сквозь дремучий лес всяческих испытаний, найти личное и одинокое, спиритуалистическое и загробное спасение. «Спасение для Ивана и для Марьи», но не для «Ивана, связанного с Марьей». Римляне брали самую эту *связь*, брали людей *за эту их связь и вели*, как ниточкою, *этой связью их* — к Богу; вот идея Весты, странной богини земного благоустройства, от нее же потекли обычаи,

* Храм Весты, Палатинский мост, одна лира (итал., искаж.).

права, законы. «Jura dedit» — «права установил», записано у Ливия уже о сыне первой же несчастной весталки.

Я с истинным благоговением вошел в храм. Он совершенно маленький, до странности — для храма, и — круглый. Очевидно, он не был предназначен для общественных молитв, для собрания народа. Величина его — с нашу средней величины гостиную. Он более поднимается в вышину, чем простерт по горизонту, и таким образом представляет собою круглый цилиндр, поставленный на основание. Оригинальную его особенность составляет круглая вокруг него колоннада; колонны поставлены часто, и, очевидно, это не опора для крыши, совершенно твердо лежавшей на верхней кромке цилиндра. Да и при таких маленьких размерах всей постройки колонна, как опора, как прием техники,— вовсе не нужна. Следовательно, странная колоннада входила в мысль храма, есть его органическая часть, то, без чего храму «не быть храмом Весты». Разгадка этих загадок, конечно, теперь уже потеряна. Известно, что в храме Весты неугасимо горел огонь, то есть храм Весты был только огромно развитый светильник, без молитв и посещений (народных). Сами весталки вовсе не служили в нем, а только поддерживали огонь, и требуемая от них абсолютная чистота, очевидно, шла от представления об абсолютной чистоте и святости таинственного огня. Так как этот храм был первый, самый древний в Лациуме, то план и мысль его, теперь потерянные, перешли если не в план постройки других храмов, то в план устройства светильников, употреблявшихся в них. Они были как бы искры, рассыпавшиеся от очага, все — от очага Весты. В самом деле, если внимательно рассматривать древние, еще языческие светильники, мы в них заметим кое-что, аналогичное плану этого храма, который я рассматривал.

Храм Весты представляет просто цилиндр и колоннаду, без всяких украшений, углов, выступов, резьбы. Колонны его не только разъедены, источены временем, но слизаны веками, представляя длинные плоские изъязы, как бы тут неудачно скользил рубанок и сделал выемку материала, где не надо. Все было поразительно древностью и, так сказать, тяжестью преданий в длинной нити событий, так или этак здесь концентрировавшихся; между тем глаз напрасно искал в простой постройке, на чем остановиться. «Вот,— подумал я,— уж поистине храм невидимого бога». Сердце у меня сильно билось. И так мешал гид или сторож, тут же приставленный хранить непонятную пустоту. Каменный пол святилища наполовину снят и обнаруживает под собою нечто вроде системы погребов. Я все искал самого святого места там, и мне захотелось спуститься вниз. Несносный гид полез впереди меня. Стены цилиндра продолжались и в землю аршина на два. Там ничего не было, кроме пустоты. Я провел по цилиндру рукой. «Ну, что же! Полезем назад»,— сказал я по-русски проводнику и пошел впереди его по вертикальной почти лестнице, по каким лазают у нас в погреба. Когда голова моя

сровнялась с полом, я поцеловал украдкой от итальянца каменную плиту и привел таким образом в исполнение маленькое намерение — намерение, с которым я поехал сюда. В самом деле, какая древность, какая почтенная древность! Вольски еще бродили тогда, как волки около «Ромы пова» *; Кориолан удивлялся седине сего места; о Кориолане припоминал Цезарь, о Цезаре — Шекспир, о Шекспире, как старце истории, вспоминаю я. Какая лестница времен!

Прямо против входа, на внутренней стене храма нарисован образ Божией Матери, но краски его почти сошли. В ободке стены цилиндра на середине между потолком и полом помещена крупная надпись: «*Felix est sacra Virgo Maria quia ex Te ortus est sol justitiae Christus Deua noster*» («Блаженна Ты, св. Дева Мария, потому что из Тебя изошло Солнце правды, Христос, Бог наш»).

Этому дню суждено было стать для меня удивительной смесью впечатлений языческих и христианских.

* * *

Прямо против храма Весты, на другой стороне миниатюрной итальянской площади, стоит старинная католическая церковь. Она, очевидно, давно не поновлялась, да и никогда не была ни великолепна, ни просто хороша. Мне сказал внутренний гид (проводник), который есть решительно при каждой римской церкви и развалине, что она называется *Santa Maria in Cosmedino*. Мне она чрезвычайно понравилась и, очевидно, не привлекая к себе кисть новых художников и старых великих мастеров, являет собою прямое и незатемненное выражение итальянского религиозного чувства. «Как верят итальянцы не по воскресеньям, а в будень», — с этим вопросом я ее осматривал.

Шла служба в одном из приделов, и это не мешало гиду водить меня и показывать. Впрочем, церковь так мала, бедна и пуста, что я скоро его отпустил. На маленьком пространстве она заключает в себе пять алтарей. Замечу здесь, что церкви и алтари католические имеют совсем другое устройство, чем наши: они расположены не только на восток, но на север и юг. Идя по стержню храма к главному алтарю, вы направо и налево видите другие алтари. Далее, самый алтарь поднимается на несколько ступеней над полом церкви; но как у священника бывают сослужители, то от пола идут сперва три-четыре ступеньки, и за ними длинной лентой возвышение, на котором в некоторые моменты службы становятся сослужители, затем еще 2—3 ступеньки и опять площадка, где стоит священник, перед престолом, на котором лежат Св. Дары, Крест и горят высокие свечи. Вследствие такого расположения алтаря вся служба видна до малейшей подробности молящемуся внизу народу, что составляет понятное удобство: у нас службу видят только передние ряды молящихся, «барыни и генералы», когда им случается зайти

* новый Рим (лат.).

в храм, народ же едва слышит некоторые только долетающие до него слова.

В церкви, в которую я вошел, я стал осматривать образа. Уже в Венеции, первом итальянском городе, который я увидел, меня поразили изображения св. Франциска с Младенцем на руках. И здесь, в Риме, я увидел всюду же это изображение. Известно, что св. Франциск был основателем самого строгого ордена францисканцев, нищенствующие представители которого, полубосые (только подошва башмаков на ногах), с опущенными бородами, в грубой серой дерюге вместо платья, без шапки, с мотающеюся вместо пояса веревкой, во множестве ходят по улицам Рима. Это демократический орден, это plebs католичества. И вот основатель этого ордена стал самым любимым, очевидно, народно-любимым лицом в католической церкви. Он представляется всегда в статуях или в живописи с Младенцем на руках, и таково господствующее положение этого образа в католическом храме, что впечатление мужской Мадонны неудержимо ложится на зрителя. Ибо и в Мадонне ведь весь смысл заимствуется от Младенца же. На monte Janiculo * во францисканской церкви я видел такое сочетание: св. Франциск держит Младенца, лежащего на его левой руке, а правой поддерживает его ножки; Младенец улыбается и в свою очередь, подняв правую ручку, с нежностью касается ею подбородка монаха. Картина любви и нежности так выразительна, что впечатление «Мужской Мадонны» невольно. Это очень замечательно и не может не кинуться в глаза православному, который представить себе не может, да еще изображенным на иконе, священника с ребенком или архиерея-монаха с ребенком. На Востоке вообще нет нежности к детям, а «лоза» строгости. «Лоза» Домостроя и «лоза» бурсы. В Santa Maria in Cosmedino в обоих алтарях — св. Франциск во власянице, бедный, с веревкой вместо пояса, и вместе это юноша, у которого едва пробивается на подбородке пух волос.

На восток обращены три алтаря. В самом правом из них за престолом образ Иисуса, а сверху над ним образ же, на котором нарисован один ягненок. Православный, вовсе не привыкший к подобным образам, прямо скажет «овца». Если в Италии есть столь же необразованные мужики, как и в России (а это наверно так), они и не догадаются, что это «Агнец», т. е. тот же Христос в апокалипсическом наименовании. На огромном фронтоне Собора св. Павла близ катакомб, фронтоне, еще оканчиваемом только и вообще совершенно новой постройки, в огромном полукружии сделано это же изображение. Стоит этот ягненок боком к входящим в храм; но головка его, кроткая, как у овцы, повернута к молящемуся, и широко расставленные (горизонтальные) большие уши издали представляются как бы раскинутыми руками распятого человека. Вся голова ягненка с этими характерными ушами включена в широкий золотой венчик святых (нимб). Получается поразительное впечатление.

* Яникульский холм (итал.).

Вы видите, что это намек на Иисуса. Но намек разгадывается, его смысл приходит после на ум, а прямо и зрительно вы видите просто св. ягненка, ягненка в храме и апофеозированного, как у нас апофеозирован только человек, святой человек. «Sancta natura» * — это у нас, на Востоке, никогда не придет на ум; в Италии — это всюду. Я думаю, святое чувство испытания природы, все эти благочестивые Коперники, благочестивые певцы, как Дант, пошли отсюда, тогда как на Севере, естественно же, пошли Бюхнеры, Спенсеры, с их мыслью: «В природе нет Бога». Я вспомнил аббата Секки, величайшего астронома XIX века и вместе иезуита; вспомнил, что великий музыкант Лист умер в монастыре: это оттого, что в церквах их ангелы играют на арфе, на скрипке (я видел в одной римской церкви, прямо под Мадонной, ангел с крылышками ведет смычком по струне), на барабане (в этой же римской церкви). Тут дана чудная связь вещей, которую на Востоке и Севере еще предстоит найти. Или, точнее, на Севере и Востоке эту связь вещей, в действительности существующую, бояться взять в руки, бояться ей поверить. «Как можно — музыка! Это слишком приятно и, следовательно, есть прелесть, а прелесть от дьявола».

Живопись вся наивна. Например, перед левым восточным алтарем на стене написаны два изображения. В одном представлено Успение Божией Матери, а у ложа ее стоит Спаситель в традиционном своем изображении и держит ее же (Свою Матерь) на руках, но еще младенца; или, может быть, в младенческом виде представлена душа Божией Матери, которую принимает, после ее успения, в свои руки ее Сын? Изображение наивно и трогательно. Еще интереснее рядом с нею изображение: на ложе лежит, судя по венчику вокруг головы, Божия Матерь; она смотрит на купель, которую можно принять и вообще за сосуд для воды; у сосуда две женщины (без венчиков): одна наливает в сосуд воду, другая держит младенца (в венчике). Этого нельзя понять иначе, как обыкновенное для детей купанье Спасителя. С другой стороны к лежащей на ложе женщине (св. Деве?) подходят две женщины: одна несет плоды, другая несет в кувшине питье. Так как он нарисован перед престолом, то это — образ, следовательно, предмет молитвы; между тем по содержанию это чудесный жанр. Так чудно небо сочеталось с землей.

Это в боковых восточных алтарях. В среднем главном алтаре, большем по величине, нарисованы: сверху Божия Матерь и четыре евангелиста, во втором ярусе Благовещение с одной стороны и с другой — Рождество Христово и поклонение пастырей. В последней картине-образе, кроме Божией Матери и Спасителя, звезда вверху, а внизу — пастухи, слушающие ангелов; коровы смотрят на лежащего в яслях Младенца-Христа, и тут же возле одного пастуха не затененно и в полном очерке — жеребеночек. В третьем нижнем ярусе с одной стороны

* Святая простота (лат.).

изображено поклонение волхвов, а с другой — Симеон Богоприимец, поднявший на руках Спасителя. В ленте вокруг алтаря, аршина на 1½—2 от полу, поочередно в квадратах: голубок, цветок, голубок, цветок.

Вся живопись глубоко архаична и по сложению рук, по постановке фигур чрезвычайно напоминает старинную русскую живопись. Но какая разница в выборе сюжетов.

* * *

Я вышел из Santa Maria in Cosmedino и побрел к конке. Но в Риме на каждом шагу древности. Не успел я сделать и пятидесяти шагов, как увидел огромные арки совершенно особого сгиба, которые остановили мое внимание. «Это еще что такое?» — «Это храм Януса четырехликого (Quadrifrontis)», — подсказал мне услужливый гид, тут же имеющий рублей на 10 архаического товара на лотке: вазочек, лампочек, кувшинчиков, черепков. — «Это все с Foro Romano». Действительно, Forum Romanum — всего за стеной соседнего дома. Храм Януса, как я сказал, имеет четыре аркообразные входа. На одной из арок фигура императора Каракаллы, на другой — Септимия Севера и его жены, Юлии Благочестивой (Julia Pia), с общеизвестным жезлом Меркурия в руках. Внизу — жертвоприношение; огромного быка ведут четыре жреца. На другой стороне арки — того же быка закалывают. Тут же изображены орудия жертвоприношения и амфоры, в которые собирали жертвенную кровь. Странная религия: она имела свою психологию и метафизику, но как далека она от нас.

Я взглянул на крест, сверху поставленный над храмом Януса.

— Все умерло, кроме христианства.

В самом деле, все в религии и все религии умерли, кроме одного христианства. Никогда я этого не сознавал так ясно, как стоя перед храмом Януса. Дело в том, что я стоял, живой христианин 1900 года, перед живым же верующим изображением заколаемого быка, — и контраст веры у зрителя и скульптора почувствовал в своей груди. Я спросил себя: «Что бы я сделал, если бы это видел?» Конечно, я оттащил бы быка, хоть за хвост, в сторону, и дал ему сена, и ни за что не дал бы его жрецам, т. е. для меня он — жертва в смысле несчастья, и они — вовсе не суть счастливые служители счастливого бога, а только разбойники, волки-люди, прирезавшие мирную скотину. Мы все, психологически и религиозно, вегетарианцы. Мы имеем только травянистую, растительную душу. Никогда я этого не сознавал так глубоко. То, что было для них тайна, — для нас только зрелище: я говорю об этом жертвоприношении, неприятность которого не мог не чувствовать, хотя сознавал, что для них тут проходила тайна. Но размышления во мне начались: если бык — не тайна, конечно, его можно убить, кому это не страшно, например: это не страшно мяснику; но ведь быку в животности своей, в физиологичности своей совершенно аналогичен человек, исключая, конечно, бессмертного духа, на который никто и не замахивается ножом, да и нельзя, ибо «душа бессмертна». Но вот на эту

«физиологичность»- то нашу можно ли замахнуть ножом, на эту нашу «физиологичность», которая ведь ничем не отличается от бычьей?

Я вспомнил «Преступление и наказание», и странную тоску героя, которая мне показалась родственною с религиозной тоской этих жертвоприносителей: «Не трогай крови, ибо кровь-то и есть бессмертная душа, а за нею — Бог». Но я продолжал думать еще дальше. Колоссальные и какие-то равнодушные войны нашей эры, смертная в ней казнь, так хорошо привившаяся, т. е. «убий» — по закону, суть только показатели вообще легкого отношения к человеческой крови, и это не без связи с тем, что мы не собираем более крови быков в священные амфоры! Ибо, повторяю: душа у человека, конечно, другая, чем у быка, но ведь ее и не режут, в нее не стреляют, а стреляют в тело, *chaig à saop* *, которое у человека чем же существенным отличается от тела быков?!

Таким образом, кроткая наша травоядность «о двух концах». Да, я чистоплотен, брезглив и могу дать быку только травы. Но другой «вегетарианец», которому случалось бы быть и не брезгливым и не чистоплотным, прольет зато реки крови с таким чувством, как если бы это была вода. И притом даже не живая вода, а вода как известное отношение азота и водорода. Отсутствует тяготение к крови — у меня, но в связи с этим у другого «вегетарианца» нет ужаса перед кровью. Кровь, — по-нашему, вообще не тайна. А если — не тайна, то незачем, конечно, и в жертву богу приносить кровь, но и обратно, незачем удерживаться, мистически удерживаться, религиозно трепетать перед ее пролитием. «Только жалко». Только? Ну, это немного. Вот где лежит разгадка, почему такая кроткая цивилизация, как наша, стала в то же время столь воинственно кровавою: кровь стала водой, сперва в нас, но затем уже и — для нас.

В крови нет тайны — и в мире нет тайны. Если нет тайны в быке, с какой стати она будет в траве, камнях? Они во всяком случае меньше живого. А нет ее в траве, камнях и в живом, нет и в звездах, ибо звезды непременно, или камни, или трава, или живое, но во всех этих трех случаях сочетание кислорода, водорода и проч. Но тогда для чего же рисовать звезды в храме или на храме? Конечно, и там Бога нет; если же Он там есть — Он есть и в быке, и, значит, надо тогда короновать быка и кровь его собирать в амфору, а вообще и во всех случаях, кроме жертвоприношения, религиозно относиться и трепетать пролить кровь и быка, и человека, и всякой дышащей твари.

Как связаны все вещи в мире. И все-таки: «Все умерло — кроме христианства»... И если некоторые метафизические идеи древности так необходимы, напр. о крови, о священстве мира и тайном чуде мира, то они восстановимы не иначе как из единственной живой теперь вещи — христианства. Так что нужно начинать круг мысли: «Ничего не умерло, потому что — Христос воскрес!»

* пушечное мясо (*фр.*).

Дети и монахи в садах Боргезе

Вилла Боргезе, знаменитая своими художественными сокровищами, есть старый дворянский дом, окруженный огромным парком, вроде московского Нескучного сада. Картинная галерея в 1899 г. куплена итальянским правительством, которое, вероятно, почувствовало потребность иметь музей сокровищ, сколько-нибудь соперничающий с Ватиканом, и в руках фамилии Боргезе осталась одна галерея скульптуры, гораздо более бедная. «Давид с пращою», статуя Бернини, есть главное украшение этой галереи. Однако картины не перевезены новым владельцем в особый музей, а оставлены на старом месте. Самый дворец Боргезе есть, по внутреннему убранству, живописи потолков и по цветным мраморам, составляющим его стены, великолепный памятник истории и искусства. Осмотр всякой галереи есть вещь физически грудная. Боль в спине, отекающие ноги, чрезвычайная пестрота впечатлений и их невольная краткость — все это делает вас через 3—4 часа ходьбы и стояния почти больным. Посредственные произведения (среди которых, однако, могут попасться исключительно вам интересные) отнимают время и притупляют вкус раньше, чем вы доберетесь до сокровищ. Поэтому настоящую цену приобретают только последующие посещения одной и той же галереи, когда вы подходите прямо к выбранным вами сокровищам и осматриваете в день картин 15—20. Но и этого мало. Нужно свыкнуться с картиной, нужно собственно жить среди картин, чтобы впитать в себя весь их аромат. Но какой богач теперь может сделать это? Старые мастера все раскуплены, новые посредственны, остатки еще не попавших в галерею сокровищ ценятся на огромные деньги, и сочетание галереи и туриста представляет в высшей степени неблагоприятный, но почти единственный способ сочетания человека и картины, зрителя и искусства, ученика и учителя. Это нечто вроде «странствующих учителей» Норвегии. В самом деле, мы учимся из картин, и наше туристическое странствование около них совершенно тождественно с тем, как если бы мы сидели дома, а картины странствовали по свету и заходили, то одна, то другая, к нам на минуту. Присела и ушла. Или, только приотворив дверь, сказала скороговоркой: «Вот это я, Amour sacré, Amour profane *», Тициана — запомните» — и скрылась. Ни впечатления, ни поучения. Одно раздражение. «Да, есть много картин, разные там итальянские, голландские; тоже есть русские; много картин и хороших», такое «приготовительное училище» остается в голове после странствования, и едва ли не лучше совсем не входить в это училище.

Единственное средство этого избежать — перестать странствовать и начать сидеть. Но где сидеть? Весь свет теперь доступен обзору, и наша жизнь никогда не повторится, а хочется все видеть. «Я мог

* «Любовь небесная и любовь земная» (фр.).

видеть Эскуриал, и вот умираю, не видев Эскуриала». Если бы мы и «там» могли странствовать по музеям! Но, нам рассказывают, там мы будем странствовать по мукам. Я не знаю, почему мы будем «по мукам странствовать», когда и в земной жизни редко выходим из муки, и что такое за нравственный кисель бытие мира, если и здесь «мука», и там «мука», и ничего, кроме этого. В конце концов, и сидеть дома — ничего не увидишь, и начав странствовать — увидишь плохо.

С такими мыслями я кончил обозрение картинной галереи Боргезе и облегченно вышел на воздух. После четырех часов воздержания папироса одуряет, как гимназиста. «Вот теперь хорошо, и воздух, и трава, и солнце, и табак». Я не пошел домой, а углубился в парк. Вдруг слышу голоса; много голосов, и какое-то хлопанье, чего обо что — невозможно было понять. Я пошел на шум и вышел на обширную луговину, где семинаристы играли в мяч с детьми, очевидно, городскими, потому что они не были одеты по форме, а неподалеку гуляла и взрослая публика, вероятно, семьи этих детей.

Так как тут не было скамей и царила полная свобода, то я присел под деревом и долго наблюдал сцену. Удивительны эти католические семинаристы. По возрасту скорее это были академики уже, а не семинаристы. Позднее я увидал в парке и гуляющих священников или профессоров, людей совершенно взрослых и даже изредка старых. Таким образом, играющие семинаристы не были вовсе в стороне от призора старших. Между тем они резвились, как дети, очевидно входя во все упоение игры в мяч. Бритые, худощавые, в черных круглых форменных шляпах, в длинных же черных стихарях с красиво развевающимися лентами по спине, они бегали, падали; ударяли огромный резиновый шар носком сапога и ловили его, все попеременно с городскими мальчуганами от 8 до 13 лет. В течение всей игры ни разу никто никого не ушиб, не закричал, не обругал, и вообще мягкость и деликатность шалостей и игры бросались в глаза. Просто — резвились дети, взрослые и маленькие, учащиеся и неучащиеся, и только. Никакая дисциплина их не связывала, кроме молчаливо принятого согласия — быть вежливыми. Напора дисциплины, надзора старших, из-под которого так хочется ускользнуть младшим, здесь не было, и не могло развиться антагонизма между ними, вечного русского антагонизма между тюремщиком и его узником. Я наблюдал это как бывший педагог. Но зрелище заинтересовало меня и как историка одною чертою католицизма.

Он представляется нам как дьявольская дисциплина прежде всего и впереди всего. «Покорность — вот сущность католицизма». Так мы учим со школы и так читаем в книгах. Но, прежде всего, мне подробно известны прения на двух последних соборах о непорочном зачатии Св. Девы и папской непогрешимости, и из них я знаю, как свободно говорили на них оппоненты новых догматов, говорили в присутствии папы, говорили против папы. «Смотрите, он запнулся и чуть не упал, — сказал Пий IX об одном сановнике церкви, — это оттого, что он так дерзко

говорил против Св. Девы, и св. Бенедикт не поддержал его». Запнувшийся о ковер сановник был бенедиктинец. Соборы Тридентский и Базельский тянулись более десяти лет, и, значит, были горячи споры, а следовательно, они были и чистосердечны, не под давлением дисциплины, если так долго не могли решиться поднятые на них вопросы. Это говорят мне мои исторические сведения. Но зрелище Рима еще более убедило в этом. Нет свободнее и, так сказать, внутренне буйственнее человека, чем католический священник, академик, семинарист, прелат. Точно они все летают около какой-то добычи, огромными кругами, быстро рея в воздухе, свободно, именно как птица в воздухе. Я целые дни провожу на воздухе, живу в Риме месяц и не видел священника, идущего медленно, развалиясь, усталого или скучающего. Ни одного кислого лица я не видел целый месяц. Это выражено даже в костюмах: вот белые мантии, вот красные (германские семинаристы, иезуитской школы), вот черные: то из синей и красной полосы кресты на груди, то других цветов. Насколько военный итальянский костюм, множеством нашивок, позумента, перьев на голове и вообще разнообразием цветных мелких полосок напоминает петуха, настолько духовный католический костюм одним цветом, большим, полным, но весь костюм, но цветом ярким и где-нибудь пересекаемым всего еще одним ярким же цветом — красив, серьезен, величествен и говорит о стойкости и силе. Далее, офицер итальянский — всегда скучающая персона на улице, или ставшая в позу: усы кверху à la Вильгельм, перьев на шляпе целая копна, красив, плоск, незанимателен, мускулы — грошовой, лицо самодовольное и глупое, а главное — стоит развалиясь, уже устал, ему бы присесть или лечь, настолько же академик, или семинарист, или священник быстр, увертлив, стремителен к цели и, кажется, никогда не устанет. И вот это «не устанет» я и связываю с особою постановкою у них дисциплины. Конечно, она есть, — но свободная. «Братья, вы позваны к подвигу, необычайно трудному, но будьте в нем свободны». — «Да, мы идем на подвиг, труднейший, и идем на него свободно». Этот диалог составляет душу католицизма, это непременно, это непререкаемо, без этого невозможно объяснить ни успехов католицизма, хотя бы в деле миссии у язычников, да и в борьбе со светскими европейскими правительствами, ни самого вида их, просто — зрелища католической священнической толпы. От этого, вне задач действия, борьбы, они глубоко свободны. Свободны лично и бытовым образом. Заморенного вида русского гимназиста или семинариста у них не встретишь. Унылого же вида русских монахинь — не встретишь. Бедные наши монашки, собирающие на построение церкви по улицам, в лавках, в конках, — я их вспомнил здесь. Здесь я тоже вижу множество монахинь с четками, в черных мантиях, в огромных то белых, то черных, простых и необыкновенно красивых головных уборах, ведущих детей школ на прогулку. У них тот же твердый и решительный шаг, как и у семинаристов, лицо открытое и смелое и совершенно счастливое. Есть пассивный подвиг, есть активный подвиг. Мне рассказывали зна-

ющие люди, что для монашенки вырваться с книжкой и блюдом для сбора подаваний — это восторг, это — счастье, это — отдых душе и телу. Наконец она увидит людей, увидит жизнь, хотя косым взглядом, брошенным на толпу. Вне этого подвиг ее — неподвижность. Сущность ее призвания — умаление, вращение в землю: меньше, меньше, вошла по пояс в землю, по плечики, по головку, совсем вошла, умерла — «святая!». Так в веках сковались наши понятия, и как это в самом деле трудно, какой это подвиг — заживо умирать, в способностях, в сердце, в теле, и — в неудачных случаях — какая отсюда поднимается мука, недовольство, гнев, ярость и... и необозримые сплетни друг на друга, подземные копанья друг против друга, наущничанье, злословие, еле знакомая обстановка внутренней жизни наших монастырей. Лететь некуда, лететь незачем, и люди сторают, сидя на месте, а еще чаще — скисаются, прокисают, дурно пахнут, психологически дурно пахнут. В Риме преспокойно монахини ходят везде. Я их видел ведущими детей на учебу, но видел же во множестве и просто гуляющими, идущими в одиночку, самых молоденьких, без призора. «Я не побегу за приключением, потому что я свободно избрала подвиг»; «если вы станете присматривать за каждым моим шагом — я сброшу мантию»; «я — воин, а не узник». Идея «война» глубоко выражена во всем католицизме; сперва это была задача, но наконец это стала и психология, из которой выросли новые задачи, те самые, с которыми никак не могут справиться новые правительства. Самое безбрачие там вовсе не имеет смысла нашего безбрачия. Мало ли отчего люди бывают безбрачны, решительно никакой вражды не питая к браку. Я слышал об одном деятельном министре шестидесятых годов, который просто «забыл жениться», уйдя весь, со всеми помыслами и горением сердца, в преобразовательную работу. Наша армия не жената (почти не жената), едва ли особенно плачась на это. Запорожцы — вот лучший пример свободно возникшего и добровольно содержимого безбрачия. «Нам с женами и детьми неудобно: мы сегодня — живы, завтра — умерли, сегодня — здесь, завтра — за тысячу верст». «И нам, — говорит католическое духовенство, — неудобно же: сегодня мы в Риме, завтра — в Гогололу; вчера были в Китае, завтра отправляемся в Африку, принимая везде раны за Santa Maria и Jesu; иметь такому отцу детей просто бессовестно, но мы не ненавидим детей, порукой — св. Франциск, эта статуя его с ребенком, да и для женщин мы вовсе не умерли, психологически и бытовым образом, и только избегаем связывающих и ответственных уз».

Роман священника, совершенно немислимый на Востоке, внутренне мыслим и всегда был на Западе, не возбуждая особенных ни тревог, ни страха, ни стыда, ни замечания следов. «Быль молодцу не укор»; «влюбился и Андрей Бульба», а католический аббат написал один из самых изящных и пылких романов старой французской литературы, вовсе не прячась за псевдоним и не краснея за свой труд. Таким образом, безбрачие там есть удобство, а не идея; условие подвига, а не цель

жизни. «Вы безбрачны? для чего?» — «Так, сию и останюсь безбрачною!» — «Не хотите, может быть?» — «Нет, и хочется, но уж дала обещание». — «Да для чего дали обещание-то?» — «Люди сказали, что хорошо; я поверила тогда, а уж теперь нечего делать». — «Да что люди-то говорили тогда?» — «А что плоть от диавола и что ее надо беречься, и укрощать, и соблюдать чистоту, даже до смерти». Стоя и озираясь в католической церкви, просто нельзя набрести на такой склад мысли. На Востоке же идея самоистязания पहले самой религии, и как будто религия немножко вытекла из этой идеи, или по крайней мере всецело охватила ее. Таким образом, идея эта не есть специально восточная, а привилась к восточному христианству, разрослась в нем, найдя для себя некоторые подходящие в Евангелии словечки, которыми воспользовалась с огромною, чисто сектантскою силою. На Востоке быть всецело преданным Богу — значит быть всецело отторгнутым от другого пола, сосредоточиться в себе, уединиться и — умереть.

От этого, говорю я, католическое духовенство мало что имеет в себе общего с нашим. Несмотря на общность наименований: «священник», «монах», «епископ», — на общность дел: «литургия», «проповедь», «совершение таинств», — восточное и западное духовенства до неузнаваемости расходятся, до обвинений в «ереси» противоположны по всей своей нравственной и умственной и религиозной структуре. Они различны, как движение и покой; как жизнь и смерть; по внешности они не сходны, как офицер и нищий. Мы всего более любим восточное духовенство за то, что оно не вмешивается в жизнь, не пытается руководить ею; и само духовенство это полагает своею заслугою, считая это скромностью, возвышеннее называемою «смирением». Западное духовенство ничего не понимает в этих добродетелях. Оно рвется вовсе не к власти, как кажется нам, а к делу, движению, и власть уже получается сама собою отсюда. Как обрадовалось бы оно предложению учить народ, взять в свои руки школу; на Востоке это предложение вызвало уныние духовенства. «Мы не от мира сего», «Мы не умеем»; «Это — не наше призвание, наше призвание — литургисать»; «нам некогда, и, по крайней мере, назначьте жалованье». На том свете будет сказан суд тому, сколько здесь действительного смирения и действительной лени, добродетели и порока. Но совершенно понятно, что и западная добродетель, деятельность, имеет в себе порочную сторону: жажду власти. Вообще на земле всякий плюс имеет около себя минус. Буржуазия теперь не только деятельна, но и властолюбива; рыцарство было деятельно — и получило власть; парламенты сейчас и короли некогда трудились и властвовали. Вообще власть есть вершина дела, коронует деловитость; и просто тот факт, что на Востоке духовенство было деятельно, и в этом полагало задачу своего душевного спасения, породил его внешнюю скромность, а на Западе полет и пыл и наконец венец и скипетр получились от первосвященника до последнего каноника просто из того, что они никогда не отделяли веру от жизни, спасение душевное от благоустройства земного. «Лети — и спасешься», «сиди — и ты спасен будешь» — вот два лозунга.

Вот отчего талант и иногда гений всегда стремительно текли в католическую церковь. Не католичество искало гениев, а гении искали католичества как поприща, как арены, как Бертран Дю-Геклен искал турниров, Ахиллес стремился к Трое. Посему сказать, что католичество пограло Италию, конечно, можно, это даже верно; но в каком смысле? В том же, в каком русская литература, пожалуй, съела русский дух. Русский дух сотворил русскую литературу и, *vice versa*, это есть то же, что русская литература впитала, вобрала русский дух и оставила только крупинцы таланта для других поприщ. Мы не бежим здесь за точностью определений, ибо приводим только пример. Россия взяла от крестьянства Ломоносова, и крестьянство, через эту дачу, обеднело на Ломоносова. Если бы крестьянство не выходило в дворянство и монашество, если бы через школу оно не отдавало своих сынов медицине, филологии, чиновничеству, литературе и, словом, не подкармливало своею кровью, как питает своим хлебом, всю Россию, конечно, оно в себе самом, как крестьянство, как быт крестьянский, поэзия, благоустройство и удаль, было бы сочнее, душистее, игривее. Оно было бы талантливее и могущественнее. Достаточно в истории или в стране зажечься фосфорическим, особенным светом одной точке, а уж бабочки на нее полетят. Со времен катакомб и Колизея в Риме горит одна точка: кровавый крест. И вся кровь Европы, как в организме к сердцу, прилила сюда. «И мы — за крест», «и мы хотим гореть».

И это продолжается донныне. Это составляет самую опасную сторону католицизма для Италии и других католических стран. Ни одно правительство не может дать человеку таких обещаний; просто оно слишком бедно для этого, культурно бедно, исторически бедно. Ну, оно сделает талант министром; ну, оно сделает его фельдмаршалом. Но прошло оно, само это правительство прошло — и пали в вечность забвения или даже смеха его герои. Много теперь осталось от имени Даву и Мюратов? Одна почерневшая позолота, забава школьников. Но мальчик-католик, — а какой талантливый мальчик не бывает необузданным мечтателем, — знает, что он вступил прямо на цезарский путь. Григорий Гильдебрандт был сын кузнеца, Иннокентий III — патриций; и как для дворянина, так и для ремесленника на католической учебной скамье, в сем 1901 году, открывается поприще необузданного, палящего воображения. Он поступил в великую армию; ему говорят, что эта армия от Христа и что она не погибнет до скончания мира. Он вступил прямо в вечность, и от сил пловца будет зависеть, докуда в этой вечности он доплывет. Во время войны 12 года кому хотелось остаться в тульском гарнизоне, а не попасть к Кутузову? Мальчики рвались тогда. И вот почему вторую тысячу лет мальчики рвутся к папе.

Подвиг манит героя. А католичество определило себя как подвиг земной, опасный, рискованный, многообещающий. Это другое Монако Европы. Туда текут деньги, сюда — таланты. Только этой всепроницающей психологией, скрывающей в себе бездну романтизма, сочетавшей

искуснейшим образом необузданную мечту с ледяным расчетом, огромный седой практицизм с золотыми кудерьками детства, можно объяснить то, что я всякий день вижу: толпы и толпы юношей, красивейших, сильнейших, очевидно, самых даровитых в стране, с лицами счастливыми и уверенными, с твердою поступью и дерзко открытым взглядом. Точно юнкера перед выпуском. Не мои слова, но мною подслушаны: «Когда монах идет, точно земля под ним трясется». Я засмеялся этому неисторическому наблюдению. Но то, что здесь физиологически верно схвачено, — это действительно странный шаг, совершенно отличающийся от шага всех прочих итальянцев. И то же я видел у монахинь: эти как древние весталки, они ни перед чем не сворачивают, и сам консул с ликторами отходил перед ними в сторону. Отходил в древности, и сторонятся теперь. «Бедным христоробивым сиротам — копейчку на пропитание», — нет, этого восточного робкого причитания здесь нет. О, и здесь берут, и как еще берут: «В пути на службе копейчка не мешает». Но вся ухватка другая. Это берет воин добычу, а не нищий после подавания целует руку.

Выцветающая живопись

Наконец я в Сикстинской капелле и в примыкающих к ней залах с фресками Рафаэля.

Ватикан 400 лет назад напоминал наши архиерейские дома, как они строятся теперь, только был обширнее. Узкие, неудобные и крутые лестницы; какие-то коридорчики, по одну сторону которых стена, а по другую — сплошное стекло в бесконечном переплете многосаженной рамы; красивый кирпичный пол, нигде мрамора, материал или дешевый, или изношенный, форма — неуклюжая, страшная усталость ног, задыхающаяся грудь — вот общая физическая и зрительная тяжесть, с которою я вошел в Сикстинскую капеллу. Она — небольшая, как именно внутренняя домовая часовенка, где молится владыка дома или его немногие близкие.

Капелла расписана Микель-Анджело. Прямо против входа — «Страшный суд», а ее согнутый в отлогий свод-потолок занимают: пророки, сивиллы, сотворение мира и человека, разложенные на его моменты, и так называемые «предки» — «les ancêtres». Это — фигуры старцев и стариц, о которых, когда спросили Микель-Анджело, кого он тут изобразил, он неопределенно ответил, что это — «предки», т. е. те лица, которые поименованы в родословной Иисуса Христа в начале Евангелия. Разумеется, большинство их так же неопределенно, относительно своего характера и судьбы, названы в Евангелии, как неопределенно и, в сущности, уклончиво Микель-Анджело назвал их любопытным спрашивателям. В действительности — вся капелла пророческая. Вся

дышит, летит вперед; грозит будущим, как Страшный суд, оплакивает прошлое, как Иеремия оплакивал разрушенный Иерусалим. Микель-Анджело в красках очень родствен Данту в слове.

Но прежде чем я успел что-нибудь рассмотреть, невероятная жалость и еще более страх защемили мое сердце. Живопись уже наполовину выцвела. Еще 400 лет, и она сольется с пепельным цветом загрязненной извести, разве только сохраняя в каемочках пятен контуры древних картин. Что за недогадка: окна капеллы надобно заставлять черным картоном на все 24 часа, открывая не более как часа на 3—4, когда они осматриваются, и то не ежедневно. Я принес из катакомб камешек, с ладонь величины,— часть разбитой и лежащей в кустах картины; половина его занята зеленою полосой, вероятно, краем одежды. Когда я его вынул из кармана и осмотрел, я увидел, что краска на нем до того свежа, что кажется сырою, вчера нарисованною. И вот эта особенная сырость свежести, столь ласкающая глаз, отличающаяся от полинялости, как жизнь от смерти, заставила меня инстинктивно, кладя его на стол после осмотра, положить краскою книзу, а не кверху. Солнце ярко било в окно, итальянское жадное солнце; и я почувствовал, что через 5—6 часов его действия сырость свежести этих красок уже пропадет. В одно — два — три лета выцветает и портится платье. Пусть это жалкие по крепости цвета, но в 200—300—400 лет какие цвета выстоят! Как не понять, что всякая картина, не скрывающаяся в ночи катакомб, или приблизительно такой же, гибнет; и когда гибнут единственные творения Микель-Анджело невозвратно, неудержимо, ежедневно — это ужасно!

Теперь фрески Рафаэля имеют только половину первоначальной красоты. Увы! и здесь этот же грозный серовато-блеклый цвет целой комнаты, как в Сикстинской капелле. Я заметил, что почему-то именно Рафаэль и Микель-Анджело выцвели более, чем их современники, тут же в соседних залах представленные. Нежность ли кисти, особо ли тонкий и прозрачный слой краски, или особенно сложное сочетание цветов, из которых, как известно, всякий выгорает неравномерно с другими, а медленнее или скорее, но картины Рафаэля и Микель-Анджело особенно пострадали и уже не полны цветом теперь, уже растеряны в тончайших паутинках гениального зжидительства, и подобны не разорванной, но уже износившейся, поредевшей, обнаружившей нити свои царской порфире. Точно крылышки бабочки, до которых дотронулись пальцем: они — не те и никогда не будут теми, какими вышли из лона природы!

И поправить этого нельзя. Никакой реставратор не осмелится притронуться кистью к картине Рафаэля, хотя бы даже окончательно гибнущей. Тут же, в залах близ Сикстинской капеллы, было несколько художников, копировавших сюжеты Рафаэля; их снимки, конечно, старательные, вероятно, талантливые, показывали, до чего, в сущности, творения гения кисти невозможны, непередаваемы, непередаваемы на другой кусок

полотна. Это как Херувимская песнь, «изложенная своими словами». Сюжет тот же, но нет той же души. *Causa materialis*, говоря словами Аристотеля, в обеих одна, но *causa efficiens* и *causa finalis* * — разные. Только Рафаэль может рисовать, «как Рафаэль», а когда пробует другой, «как Рафаэль», — получается непременно и всякий раз, «как другой». Т. е. первоклассное в живописи не срисовываемо, не воспроизводимо вовсе, никогда, никем, и уж если гибнет — то гибнет. Солнце берет назад сокровище, в сущности, им на землю принесенное или у него похищенное.

Удивительно, какие мысли во мне возбудила Сикстинская капелла и также большие фрески Рафаэля: о политической, да и вообще всяческой свободе. «Мы не свободны, мы не свободны», — твердил я, бродя по комнатам. И еще: «нужно свободы, доходящей до безумия, до безрассудства, чтобы начать так творить». Оговорюсь: ведь каждый американец теперь, т. е. сын, казалось бы, свободной страны, в сущности есть подданный своего лакея, буфетчика, истопника печи, обычной городского, государственного, общекультурного. Он не свободен от прически до веры, от выбора невесты и до «фасона» гроба, в который его положат. Не в том веке, но в той же цивилизации (ибо это была целая цивилизация), в которой творили Микель-Анджело и Рафаэль, Де-Фоз написал своего «Робинзона» — это самое жадное в отношении к свободе творение; жадное, как огонь к кислороду. Ибо тут природа. Вот *природной*-то жажды к свободе, не подогретой, не искусственной, в нас и нет или ее мало; мало ее в американце и в русском, а в тех людях она была.

Таково впечатление от Сивилл Микель-Анджело. Известно, что вне христианского и иудейско-канонического круга священных книг были языческие книги, в которых содержатся (или думают, что содержатся) тайные намеки на пришествие в мир Спасителя. Книги эти, ритмического и стихотворного сложения, называются «Сивиллиными книгами» и относимы были к легендарному лицу особых пророчиц, Сивилл. Мне приходилось прочесть из них одну (в западной литературе они все изданы и комментированы): она исполнена тоски, скорби, темных надежд и обширного космополитического полета фантазии. Вот их-то и представил Микель-Анджело, в аллегорической, конечно, форме, как женщин то читающих, то пишущих, и сотворил вторые «Сивиллы», второе и новое о Боге-Слове пророчество. Их пять: *Sybilla Lybica*, *Sybilla Persica*, *Sybilla Cumana*, *Sybilla Erytrica*, *Sybilla Delphica* **, — по месту или странам правдоподобного происхождения загадочных книг. Конечно, эти книги более чем апокрифичны, и ввести Сивилл в сонм ветхозаветных пороков, Захарии, Даниила, Иеремии, Иезекииля и других, в частной капелле первого христианского священника — это одно уже дерзко по мысли, своенравно и бурно, как именно апокриф, ниспровер-

* Причина материальная... причина действующая... причина целевая (*лат.*).

** Сивилла ливийская, с. персидская, с. кумская, с. эритрейская, с. дельфийская (*лат.*).

гающий канон всех традиций! Ни на одну минуту это не было бы позволительно у нас, и Микель-Анджело мог бы расписывать так дворцы, но ни одна капелла с его Сивиллами не была бы у нас освящена. Таким образом, тут сказалась свобода культуры, свобода исторического момента. Но она ли только!..

Как эти Сивиллы нарисованы! «Боже, до чего это свободно!» — думал я, глядя на них. В красках, все светлого фона, с преобладающим желтым, может быть напоминающим желтый песок или желтый луч солнца тех горячих стран, откуда пришли «Сивиллины книги», — есть ужасно много нежного, тайно-женственного, ласкающего, не острого и не угрюмого. И между тем в то же время лица пророчиц (особенно, напр., *Sybillae Cumanae*) бесконечно угрюмы, напряжены, строги. Однако не все: *Sybilla Cumana*, желтая, старая, страшная в своей биографии, отразившейся на челе, и самая привлекательная, ибо она воистину пророчица, засгавляет каждого согнуть перед собою колена, как мальчика; но другие, как *Sybilla Delphica*, — привлекательны, грациозны, однако в столь мощных чертах, что остаются для всякого пророчицами и гонят в зрителе тень мысли об единстве естества у них и у него. Да, это — пророчество в живописи, и кисть была в руках пророка. Но и это еще не все: в пяти фигурах вовсе нет общепророчественного; что вот живописец имел концепцию языческого пророчества и разложил эту концепцию на пять моментов, или аллегорий. Где-то и когда-то ему приснилось или привиделось пять странно страшных лиц, которых он не мог забыть, которые изнутри все грозили ему, может быть, что-нибудь шептали, и он эти пять кошмаров бросил на потолок Сикстинской капеллы и подписал, что пришло на ум: «Сивиллы», «древние пророчицы», никому не известные и не понятные. Это как и ответ о других фигурах: «Предки Иисуса»; ответ — неопределенный, уклончивый, чтобы отвязаться от вопроса. Каждая из Сивилл как бы ничего не знает о другой; это не аллегии одной концепции; каждая имеет биографию свою на лице, ни с кем не соотнобразится, каждая — «сама» и говорит «свое», уверенно, твердо, непоколебимо, в свою точку, по линии своего врожденного устремления.

И как они сидят, как драпировано их платье. Опять — впечатление свободы. Я только тем и могу объяснить однообразное впечатление свободы, от них полученное, что ведь, в сущности, пророчество есть самый свободный в человеке дар, и дар самый любящий в отношении к предмету пророчества. Из пяти фигур, все сидящих, некоторые согнуты в напряженном чтении, другие прямы и смотрят вперед себя, еще другие — полуповернулись в какой-то задумчивости. И вот в этих положениях фигур сколько личной и физиологической свободы! Буря извне не шелохнула бы их, но шелест внутренней мысли весь выразился в новом упрямом движении. Все — внутренне, ничего — по закону внешности. Им нет закона, они — для всего закон. Так сотворил их Микель-Анджело, сотворил любимых своих детищ.

Фигуры пророков менее замечательны, ибо имеют около себя соперничество нами читаемых книг пророческих. Нельзя так сильно нарисовать Иезекииля, как Иезекииль написал «книгу Иезекииля», и такое сравнение, невольное в зрителе, снимает лучшие краски с живописи. Сотворение мира, разлагающееся в картинах на «Сотворение солнца и луны», «Сотворение Адама», «Сотворение Евы», «Искушение змия», «Изгнание из рая», — все это, конечно, первоклассные создания; но есть в них недостаток во всех — отсутствие невинности и чистоты, столь присущих первому дню мира и человечества. Ева, изгоняемая из рая, согнутая, до того дурна, до того грешна, что, кажется, Бог должен бы раздавить такое создание, а не сказать ей, именно ей, а не Адаму, столь обещающие и утешающие слова, что через нее же, виновницу падения, придет в мир и восстание из падения. Микель-Анджело не знал «Рая» и даже чуть-чуть только знал «Чистилище»; он хорошо знал только «Ад». Мы повторяем невольно навязывающуюся параллель его с Дантом, у которого также «Ад» несравненно силен и гораздо слабее обе другие части «*Davina Comedia*» *.

* * *

Во фресках Рафаэля все так же серо, бледно и потускнело уже в тонах, как и в Сикстинской капелле, хотя здесь к окнам и приделаны тяжелые деревянные рамы изнутри, без сомнения, закрывающие их от света на все время присутствия света. Но залы эти хотя гораздо выше капеллы, свет обильнее сюда бьет. И только если бы сократить время доступности их для публики до трех часов в сутки, и то часов — не полуденных и не весенних и не летних, то, может быть, удалось бы если не сохранить их, то как можно дольше растянуть время их гибели. Даже, я думаю, достаточно показывать их избранной публике, по билетам, за высокую цену или по рекомендации; и таким образом, сбросив со счетов глазующую публику, открывать для света всего на несколько недель в году. Несомненно, уже теперь половины первоначальной прелести во фресках нет, и с каждым десятком лет ее будет меньше.

У Рафаэля — свобода успокоенного вымысла. Собственно Рафаэль уже весь дан в его учителе Перуджино. Но чего Перуджино хотел, но не мог, Рафаэль смог. Умиление, кротость, какой-то рай в лице — вот его особенность. Он просеял землю, земля упала вниз, а на его палитре остались одни небесные частицы. Картины Джулио Романо, Поля Веронеза, Тициана, Корреджио, также Микель-Анджело не только не достигают рафаэлевского, но и ничего не имеют в себе рафаэлевского, грубее, суть плоть и кость перед душой. Душу же, «Психею» древнюю, схватил один Рафаэль. Он везде фантазирует, кротко, мило, прелестно, то беря из христианства, то из язычества, везде без усилия, без напряжения, как царь, который берет везде, ибо все ему принадлежит.

* «Божественная комедия» (итал.).

Особенно чудесны по вымыслу «Афинская школа» и «Спор о причастии». В последней картине, поблизости к св. Иерониму он поместил фигуры двух епископов, но кто бы мог на это решиться — нарисовал себя и своего учителя Перуджино в этих епископских одеждах! Ну, как не сказать, что это был — Робинзон, свободно распоряжающийся на неизвестном острове!

И нужно было вскормить, всхолить эту свободу. Вечная честь папам того времени. И художники отнеслись взаимно к самим папам за это с свободною любовью, по крайней мере Рафаэль. Он изобразил все великие моменты папства, особенно те, где папа являлся защитником и спасителем города Рима от полчищ нахлынувших варваров. Он принес им дань самой свободной и прекрасной любви, без вынужденности и без преувеличения, и они, в свою очередь, по-видимому, никогда не пытались удлинить эту жертву, увеличить этот дар. Все обошлось само собой, все создало само собой; «само собой» чувствуется в каждом движении кисти Рафаэля. «Мне так хочется». И он рисовал так, как «хочется». Это особенно видно в так называемых аллегорических его сюжетах, которые, по-видимому, он очень любил: «Causarum cognitio», «Justitia», «Prudentia» или, напр., в «Mons Parnass»*. На последнем, возле Данта и Ариоста, он также нарисовал себя, и тоже в лавровом венке, как их.

• Известно, что Рафаэль имеет особенное от всех людей лицо: чистейшей девушки, нежное и удлиненное, без зачатка бороды или усов. Он есть такое же в истории чудесное явление, как Жанна д'Арк, т. е. он есть феномен, особенно выковавшийся в недрах мира, существо сверхъестественное, т. е. в большей степени, чем все мы, естественные люди. Известно также, что он умер рано, угаснул без видимой причины и физического потрясения. Он неистощимо рисовал, неудержимо, чрезвычайно много оставил, не говоря о картинах, неоконченных набросках, этюдов, проектов для учеников и таким образом вытянул себя в живопись, как шелковичный червь вытягивает себя в шелковую паутину. Все рассказы о других причинах его ранней смерти едва ли правдоподобны и во всяком случае не могут быть доказаны по крайней интимности сюжетов этих рассказов. «Ну, кто это видел!» — всегда можно ответить такому изустно-легендарному рассказчику.

Зачатки великой итальянской живописи лежат в катакомбах. На этих кратких страницах нельзя этого доказать и объяснить, но кто просмотрит снимки рисунков живописи в катакомбах, будет поражен единством тем их и содержания и нравственного колорита с итальянскою живописью, и особенно Рафаэля. Вечное «Поклонение волхвов» — здесь и там; «Поклонение пастырей» — на земле и под землей; Иисус в виде «Доброго Пастыря» в IV и XV веках. Вовсе не эти сюжеты были бы взяты гениальным русским религиозным живописцем.

* «Познание причин», «Юриспруденция», «Умеренность»... «Монпарнас» (лит.).

Между тем Рафаэль не знал катакомб, только позднее восстановленных, реставрированных, описанных, изученных со всем совершенством науки — в наши дни. Откуда эта близость? Было единство крови, единство традиции, единство почвы от мученика Себастиана до Рафаэля Санцио, так я думаю. Как есть единство крови в «Запорожцах» и в Репине, который нарисовал запорожцев, в «Богатырях» и в Васнецове, их изобразившем. Таким образом, итальянское искусство глубоко национально, традиционно, почвенно; оно все — римское или римско-готское искусство, римско- и готско-христианское. Упомянув о готах, я говорю о них как о примеси, как о налете в виде лангобардов и вестготов по преимуществу в отношении к венецианской и к флорентийской школе. Но Рафаэль и Перуджино с готами не имеют ничего общего: они все свои темы и весь свой колорит имеют в неизвестных живописцах, которые украшали крошечные, в 2—3 аршина длины и ширины, капеллочки катакомб. И ведь нужно же было любить живопись, чтобы в вечной ночи под землей, при свете лампочки с деревянным маслом, во время гонения Домициана или Диоклетиана, рисовать «Доброго Пастыря» — Иисуса, несущего на плечах овечку, символ души человеческой, или Божию Матерь в беседе с пророком Исаией. Сколько кротости и умиления. Поистине евангельского в человеке не менее, чем в Евангелии человеческого.

В музеях Ватикана

Третьи сутки брожу в музеях Ватикана. Какие это необозримые сокровища. Как мал наш Эрмитаж количественно, но и особенно качественно перед ними. Эти три дня не открывались Египетские и Ассирийские залы, и я просмотрел вторично христианскую живопись и в первый раз греческую и римскую скульптуры.

«Преображение» Рафаэля и «Madonna di Foligno» во втором зале «Галереи живописи» (одно из бесчисленных подразделений Ватиканских музеев) нисколько не выцвели, не побледнели в красках, как выцвела живопись Сикстинской капеллы и «Chambres de Raphael» *. Очевидно, печальный случай, что лучшие концепции воображения Рафаэля и Микель-Анджело совпали по моменту своего возникновения с заказом расписать водяными красками потолок Сикстинской капеллы и стены «Chambres de la Signature» ** (фрески — «Спор о причастии», «Парнас» и «Афинская школа»), является причиной, что эти последние концепции — временны, а не вечны. В «Madonna di Foligno» поражает вплетение частного и незаметного события из личной жизни в небесную сферу. Замечу здесь, чтобы объяснить эту черту рафаэлевского творчества, об одной особенности итальянских церквей, которая, конечно, не в нынеш-

* Залы Рафаэля (фр.).

** Комната подписи (фр.).

нем веке возникла и не может не броситься в глаза восточному христианину. Итальянские и вообще католические церкви суть более частные и внутренние и интимные центры религиозного сосредоточения человека, нежели церкви восточные. Известно, что когда св. Владимир отправил послов испытать чужие веры, то им в Греции более всего понравилось, что там молящиеся *стоят*, и на Западе не понравилось, что там молящиеся *сидят*. Т. е. в религии, как главного, они искали уважения, почтения, религиозного страха. Но вот на что обратим внимание: сидение соответствует более домашнему настроению духа, а стояние — более официальному. И у нас наблюдается, что в домовых церквях более подается стульев, чем в общественных церквях, более возможно сесть старому или слабому, более есть психологии сидения. Итак, все католические церкви уже от этого присутствия сидений более приближаются к духу и стилю домовых церквей. Далее, я наблюдаю здесь, в Риме, что собственно церковь никогда не бывает совершенно пуста: дверь ее всегда открыта; это — тенистое и бесшумное в городе место, куда всякий в минуту своего частного религиозного порыва может войти и помолиться. Еще более меня поражало, что по окончании литургий народ не двигается толпою к выходу, как у нас; литургия — гораздо короче нашей; она кончена, священник уходит, но из народа уходят только некоторые. Вследствие многочисленности алтарей вот-вот войдет другой священник и отслужит еще при другом алтаре литургию. Таким образом, церковь там священное место толкущегося народа; место — проходное и всегда почти открытое. Это — часть площади, однако — такая, которая имеет всю интимность частной домово́й церкви. Особенно в этом отношении поразительны так называемые «тихие мессы», «*messa tacita*». Однажды я брел по римским улицам без цели и направления. Вижу, поднимается тяжелая кожаная портьера церковных дверей и кто-то вошел туда. И я вошел. Полное молчание. Яркое освещение. Статуя Мадонны со сложенными руками стоит в нише колонны. Народу много, все на коленях. Ни звука, полная тишина. Я взглянул на алтарь. И вот, как склонены были молящиеся к спинкам стульев перед собой, священник так же склонился головой к престолу. Текут минуты, прошло полчаса, час. Ни звука. Я вышел растроганный. Конечно, лучшая молитва, горячая — в молчании. И лучше всего, удобнее, приносить свою частную, личную, исключительную молитву, молитву о личном и особенном своем горе, раскаяние в личном и особенном своем грехе — среди полной тишины. Есть нужды и дела общественные, и о них нужны общие молитвы; но, конечно, есть мир нужд и дел личных, никому не известных, совершенно не подгоняемых под общий тип, и для них нужна молитва особенная, своя. А как дома у всякого суета и шум и помолиться настоящим образом можно только в месте уединения и привычной молитвы, в храме, то «тихая месса» и есть естественный ответ на эти миллионы всесветных нужд. Но и обратнo: храм с «тихой мессой» уже совершенно не наш храм. Наш храм

есть официальное религиозное место. В нем мы не только стоим, как и во всяком высоко присутственном месте, но стоим от часа и стольких-то минут до часа и стольких-то минут, после которых просто неловко остаться или задержаться в храме. Присутствие кончилось, религиозное и официальное присутствие, и все идут домой. Служба — вся громкая, и обнимает всякие человеческие нужды, но лишь в общих формах. Вы можете и о себе помолиться, но обязаны главным образом молиться обо всех, в общих терминах. Теперь я перехожу к Рафаэлю: на этой-то почве частного и внутреннего, что вплетено в религию самой сущностью католицизма, и возникли смелые его концепции, несколько не разрушившие обиходной католической религиозности в ее историческом обособлении. В «Madonna di Foligno» он изобразил св. Иеронима, жившего в III в. по Р. Х., представляющим Св. Деву и спрашивающим ее покровительства для Сигизмунда Конти, папского секретаря, который поручил Рафаэлю нарисовать образ для церкви Santa Maria d'Angosceli *; по другую (левую) сторону на это умиленно смотря св. Франциск Ассизский и Иоанн Креститель. Через эту дивную концепцию он ввел частный добрый порыв частного человека в круг бесплотных сил, а Св. Дева, Иоанн Креститель и вся церковь (в лице св. Франциска и св. Иеронима) как бы расширились, раздались в недрах — и приняли в небесную свою область частное и конкретное биографическое событие. Но без «тихой мессы», без этого мира индивидуальных молитв, все это — невообразимо. Вот отчего отделять итальянскую живопись, и особенно ее вершину Рафаэля, от католицизма и вообще всей этой почвы катакомб (где уж какая официальность!), Колизея, гвоздей и мученичества св. Петра, где все в христианстве, еще боровшемся с язычеством, шло так просто, энергично, открыто или тайно в меру нужды, и затем в этой картине разбросанного набега и схватки замерло на тысячелетия, — невозможно. У нас христианство — тихое, уже победившее; не из катакомб ворвавшееся во дворцы, но от князей переходившее к народу, который и принял его бережно, как княжеский дар, а князья приняли его бережно же из великолепной Византии в свою деревенскую, Киевскую и Владимирскую, простоту. Где как распространилось оно, каким способом и по каким мотивам, так там и установилось.

В «Galerie de peinture» ** поразил меня деревянный громадный складень-картина, на котором подписано: «Pittura di Nicolo Alunna» ***. Именно — поразителен средний образ. Он — аршина в два вышины. Представлено на нем распятие И. Христа, но что такое было это распятие — выражено через фигуры, смотрящие на Иисуса. Их три: св. Мария Магдалина, Божия Матерь и св. Иоанн Богослов. Две последние так меня заинтересовали, что я не помню Марии Магдалины; кажется, она наклонилась и лица ее не видно. Божия Матерь стоит влево от

* Св. Марич на небесном жертвеннике (итал.).

** Картинная галерея (фр.).

*** Картина Николо Алуны (итал.).

креста, Иоанн Богослов — справа, оба очень близко к распятому Сыну и Учителю. Весь удар события и передан через них. Да нет, это неверно сказать: «передан», ибо картина, исполненная наивности, исключает всякую мысль о преднамеренности в художнике, умысле, приеме техники. Душа рисовавшего скорей рассклалась на две части и выразила свое отношение к Евангелию и центральному в нем лицу через эти две фигуры. Божия Мать повернулась не прямо к Спасителю; но Ее поднятое лицо — уже старое и худенькое, прозрачное, тянется и не может взглянуть прямо на Сына. Она плачет каким-то мелким, дробным плачем, без звуков, без силы, плачем неверия, что вот — такое случилось, и невозможностью не верить перед очевидностью. «Дитячко мое родимое, что же такое с тобою сделалось!» — это обычное восклицание нашего народа может хоть сколько-нибудь приблизить к передаче выражения Ее лица. Оно все истончилось от боли; щеки опали, только в один день опали, вот как Она узнала об этом. «Больно мне, больно!» Но самое поразительное и никогда мною в живописи не виданное — это Иоанн Богослов. Очевидно, он с Богоматерью только что оба подошли ко кресту, и это первый их взгляд на Спасителя, или первые полторы минуты. Возлюбленный ученик Иисусов, нежный и кроткий, закричал, заплакал, «заверещал», как говорят в простонародье, криком широким, физиологическим, громким: рот ужасно широко раскрыт, виден язык и зубы, от лица в смысле выразительных его черт ничего не осталось, и вся картина — кричит: «Больно! Больно! Больно!» (то есть для души). Я вспомнил Лессинга и его рассуждения по поводу Лаокоона, что боль и вообще крик непередаваемы через живопись и скульптуру, потому что тогда получается «темное пятно в мраморе или полотне, и притом недвижимое, что некрасиво и нелепо». Да, если бы мы, не отрываясь, смотрели на картину сутки, тогда целые сутки незакрывающийся рот — нелепость. Но ведь мы проходим мимо картины или останавливаемся перед нею на несколько минут; и я, напр., думаю, что Лаокоон-отец до последней минуты издыхания не закрывал рта, а кто видал рыдающих — опять же знает, как долго рот их бывает открыт. Но все это теоретизированье — пустяки. В «Pittura di Nicolo Alunna» я первый и единственный раз в жизни видел, чем было событие распятия Спасителя, вот та краткая минута и тот окончившийся день, не для мира и церкви, но для окружавших Иисуса людей, плотяных, костяных и кровных. Нет, это удивительно. Я не мог оторваться от картины и все к ней возвращался. Иоанна Богослова, писателя «Апокалипсиса», первого из четырех столпов церкви, т. е. что-то огромное и необъятное, необъятнейшее, чем Рим, чем вся русская история, кто занимает четверть христианского неба, — представить заплакавшим, закричавшим, чуть не затопавшим от боли ногами (бывает с детьми, да и с взрослыми), и это вдруг, в одну минуту, при взгляде на Распятого — значило, действительно, найти способ и показать для зрителя мерку события и как бы втолкнуть зрителя в тот самый день, когда все это произошло. Пишу это

не без мысли о том, до чего вообще русским художникам недостает умения передать смысл смерти Спасителя. Все, что они умеют здесь, — это нарисовать безобразное или страшное. Ни жалости, ни тайны, ни могущества действия на душу — у них нет.

«Лаокоон», «Аполлон Бельведерский» и еще одна статуя, называемая «Antinous de Belvedere» (№ 53 в «Cabinet du Mercure de Belvédère»). — суть главные украшения музея скульптурных древностей Ватикана. Конечно, тут есть неисчислимое множество бюстов знаменитых людей греческого и римского мира, ораторов, поэтов, философов, цезарей. Длинные ряды их внушили мне мысль об издании по музеям Ватикана и Капитолия (мраморы цезарей) учебного атласа истории: если взять Августа, Брута, Цезаря, Марка Аврелия или Сократа, Перикла, Зенона Элейского, Платона, Гомера, Пифагора и каждого из них представить 5—8—15 фототипиями, снятыми с подлинных древних мраморов, то что это будет за роскошная пища для наших тощих (умственно и нравственно) учеников. Можно было бы даже самих учеников старших классов гимназий и студентов университетов ввести в работу составления подобного атласа, т. е. заставить их всматриваться, изучать эти мраморы, отмечать в них разницу и отбирать из них характерные для снимания копий. Можно надеяться, что при этом и самую историю они изучили бы до ниточки, но изучили само собой, без приневоливания, как пособие к мастерству. А уж «плоды» из этого вышли бы. Но я оставляю педагогику и перехожу к искусству.

Все древнее искусство — не психологично, в противоположность новому: вот вывод из наблюдения. Но при созерцании первоклассных созданий древнего резца приходит мысль, не было ли это древнее искусство более метафизично? Меры, измерения *corpus'a* человеческого, вечное искание (и, может быть, нахождение?) окончательной истины этих мер и их гармонии — вот что мы монотонно находим в этих мраморах. «Мерки портного», так и хочется выговорить последнее определение. Кажется, это очень мало, скудно? Однако что именно говорил Моисей, вернувшись с Синая и рассказывая евреям, как они должны построить храм Богу (скинию)? Он также перечислял только меры и цвета и даже почти — одни меры. И вот когда читаешь об этом в «Исходе», то будто слышишь, как портной отсчитывает цифры — длины, ширины, объема и сгиба — заказанного ему платья. Скиния — одежда Божия: вот нерасказанная ее мысль.

Иезекииль, при описании виденного им в видении Храма, где обитал Бог, не говорит ни слова о впечатлении от него, о картине его, а целые страницы, до утомительности, до истощения всякого терпения у читателя, наполняет цифрами и цифрами, мерами, мерами и мерами. А мудрый Пифагор «число» считал «сущностью вещей». «Всякая вещь имеет свое число, и кому открыто число вещи, тот знает и сокровенную сущность вещи». Итак, в числах и мерах есть своя тайна; Бог есть мера всех вещей — после создания, но нельзя ли предварительно создания

назвать Его портным всех вещей, который «кроит» мир в небесном своем уме. Если к этому мы прибавим твердое слово, нам сказанное: «По Своему образу и подобию сотворил человека Бог, в тени образа Своего сотворил Он его» (Бытие, I), то найти истинную меру и сумму частичных мер и пропорций человека не представится ли очень серьезною и даже священной мистикою? Мы сейчас и войдем в родство скульптуры греческой с религией: если человек есть «образ и подобие», то, конечно, по образу можно приблизиться и к прообразу, по человеку и «меркам» его — отыскать и образ Божий. Получится задача не нашей иконографии, т. е. как-нибудь и какое-нибудь дать изображение отвлеченно и уже заранее почитаемого лица, а именно найти, построить, создать впервые, в будущем, когда-нибудь такой образ — «скинию», которая была бы выдумана человеком, а принесена с Синая. Читатель поймет мою аллегорическую речь, что в сущности то самое, чего искали евреи на Синае: «Бога и Его образа», греки того же искали в мраморе, высекая не людей, не этого курносого Сократа, не большеголового Перикла, которых всех умели отлично и характерно изобразить, когда нужно было, а собственно усиливаясь из мрамора высечь Того, «по образу и подобию Кого» сотворены и Сократ, и Перикл, мы все. При этом у них Бог сотворялся через статую и статуя была Богом; или по крайней мере — ангелом, близким к Богу существом: в меру того, насколько она уже превосходила человека красотой, не теряя образности и подобности с ним. Знаменитое заповедание Моисеево: «не делайте этого, никогда и никто, ни статуи, ни рисунка, ни человека, ни зверя» и значило только: «без Синая мы не построили бы скинии, ни вы, ни я: Бог должен открыться Сам и в Себе; прочее будет ангел, а если вы ангелу поклонитесь как Богу, то Бога забудете, поставите Его в тень человека, между тем как человек стоит в тени Божией».

Отсюда простая разгадка того, чему так дивился Лессинг: отчего греческие скульпторы подписывали (иссекали) под статуями подписи: «ἐποίησεν» — «делал», а не «ἐποίησε» — «сделал». Все — ангелы, а еще не Бог; греческое искусство было вечным усилием, а не самым делом; все выточенные фигуры были уже не люди, но еще и не боги; художник, Фидий, Пракситель все только «ἐποίησεν», а еще не «ἐποίησε».

* * *

Из любопытных черт, которые бросаются в глаза при наблюдении греческого искусства, обращу внимание на одну: мужеобразность женских ликов и женоподобность — мужских. Паллада не только по оружию и шлему — воин, она воин не только по всем о ней рассказываемым мифам: но, как ее изображали греки, — она мужественна, мужеобразна, мужеподобна. Имеет сухость и серьезность мужчины в себе. Что за мысль? Юнона (римская, т. е. греческая Гера («Ἥρα»), также

* Волоокая (греч.).

мужеподобна. И в мифах обе они не имеют детей. Диана — вечная девственница, и также без детей. В Капитолийском музее я прямо остановился в изумлении перед одной статуей в полный человеческий рост: вот греческий св. Франциск, держащий на руках Младенца. Представьте, нагая мужская статуя, с чрезвычайно нежным, совершенно женственным сложением, держит на руках Младенца. Статуя эта имеет усиленное повторение в Ватиканском музее: мужские формы еще сохранены, но голова совершенно женственная, с женским убором длинных волос в косу, и также — на руках ребенок! Так называемый Аполлон Мусагет («Аполлон, предводитель муз»), с солнечными иногда лучами около головы, с лирой в руках, имеет женские длинные, не зачесанные в косу, но спадающие двумя широкими и некрасивыми прядями книзу, женские волосы и одет в женскую одежду! Что же все это такое, явно некрасивое, ибо нам не присуще любоваться ни мужеподобностью в женщинах, ни женоподобием в мужчинах? Если такие образы создавались не для любования, они, очевидно, выражали какие-то поиски греков. Какие? Да те, которые для нас явно написаны в неосшибающемся Синайском счете: не сказано перед сотворением Евы: «по образу Нашему сотворим ее», а сказано это перед сотворением Адама, и Ева была уже извлечена из него, как часть, до времени скрытая в Адаме. То есть один Адам ранее сотворения Евы и был полным и совершенным человеком, и вот его-то и искали греки в Палладах и Аполлонах, а не оторванную «от мужа своего» Еву и не потерявшего «ребро свое» Адама, которые, как только это разделение совершилось, не стали уже «образом и подобием Нашим», а только половиною этого образа. Таким образом, через человека греки искали Бога. И самый путь их поисков был истинный. Не безгрешнее ли отрок и отроковица, чем зрелый муж? Но в зрелом муже уже опять Адам отделился от Евы, противоположился ей, и именно самым видом своим: безбородый и нежный отрок подобен девушке, а девушка в 10—11 лет — сушая Диана, подобно этой, охотно предается мужским проказам и самым видом своим похожа на мальчика. Тайна удивительного разделения полов, психологического и ноуменального, а не одного физиологического, происходит в росте и с ростом каждого человека. В каждом повторяется история Адама и Евы. Но греки смело бросались вперед, за Адама и Еву, в большую древность: «там Бог!» Вот сущность их условий.

Мы же, не замечая этого, предполагаем, что искусство их было только отвлеченным. В Ватиканском музее есть два бюста Мария (римского консула-диктатора) и бюст старого Цезаря. Что это за портреты! Марий имеет маленькое лицо («лицо в кулачок»), точно составленное все из мешочков; мешочек под глазами — это скулы, самая сильная и характерная часть в лице. У кого скулы развиты — характер развит, это сильный, энергичный человек. Губы Мария все сошлись в сосочек: лицо старикашки, упорного и безумного. Это он произвел избиение оптиматов; а воин, посланный в темницу, чтобы обезглавить его, выбежал

оттуда в испуге: «Это — Марий! Это сам Марий!» Липо Цезаря чудовишно по окаменелости; это — камень. Об него расшибешься, а его не разобьешь. Итак, характерное и личное, индивидуальное умели представлять греки и римляне. Во множестве статуй, под которыми подписано: «Ignoto» (т. е. портрет неизвестного человека), бездна индивидуальности, гениально уловленной. По богам их судя, по Аполлонам и Юнонам, мы представили себе, что им вообще не было присуще понимание личности в человеке, характера особенного и исключительного; но дело в том, что кроме Пантеона, т. е. галереи попыток вылепить Бога, у них была ежедневная уличная фотография, которую ярко представляют поистине неисчислимы их мраморы-портреты, очевидно выделявавшиеся не художниками, а мастеровыми: и что это были за мастера индивидуальности! Эти портреты «ignoto» не воспроизводятся в снимках, не входят в атласы, может быть, мало принимаются в расчет при написании «Истории искусств». Конечно, в Аполлоне Бельведерском нет биографии и собственно нет лица; но ведь «Бога никогда же никто же виде», Он — безвиден, Он — вечен, неизменяем: вот это и ловили греки. Но сколько биографий в историческом и земном Марии; сколько лица в снимках «ignoto»; и гнева, и грусти, и несчастья; бессильной страсти или тупого самодовольства.

* * *

В Ватиканском скульптурном музее есть одно особенное сокровище, которого не только подобий, но и зачатков я нигде не видел. Это «Cabinet des animaux» *, разделенный на два зала. Все римские и отчасти греческие скульптуры. Идя осматривать музей и дорожа временем, я хотел пропустить эту зоологию, но едва случайно зашел в нее, как увидел, какое это необыкновенное и высочайшее искусство. Вы понимаете, что совершенно иное нарисовать кошку сидящую и мурлыкающую, или же схватить в момент, когда она бросается на мышь. Я был так счастлив, что однажды в жизни видел кошку на ловитве, и красоту ее не могу забыть с тех пор. Мне было лет 8 или 9, и я тихо сидел, совершенно один, в комнате покойной матери. Смотрю, кошка наша идет, но особой поступью. У нее ведь когти не выставлены, как у собаки, и она ими не стучит; но на этот раз она боялась застучать лапками. Она переставляла лапку за лапкой, делая шаг в полвершка, шла «на цыпочках», в направлении к стене. Я стал следить. Она ужасно длительно шла, точно ноги ее были сломаны или она шла на муку. И чем дальше, шаг все меньше, точно плетет ножка за ножкой. Плетет-плетет-плетет, тише-тише-тише, вот умерла — и вдруг, как ком, молниеносно ударилась в щелочку у стены, и уж обе лапы в норе, и она что-то гребет там. Но напрасно. Мыши не достала, очевидно, возившейся около своей норки, и медленно отошла. Так вот момент. И у каждого животного есть такой момент —

* Зал животных (фр.).

полной жизни по закону у каждого своему. «Cabinet des animaux» и есть чудная галерея портретов животных в таинственные и редко видимые моменты их жизни — игр, ласк, охоты друг на друга. Тут есть удивительная голова верблюда, огромная, добрая, глупая, нужная хозяину; портрет гиены: да это почти человеческое лицо, самое низкое, какое можно представить. Две левретки; одна взяла другую за ухо, не укусила, но только взяла губами. Среди пены морской огромный омар; в первое посещение галереи я прошел мимо, будучи совершенно убежден, что это — в ящике под железною сеткою — хранится настоящий засушенный омар, препарированный. Но каково было мое удивление, когда, при вторичном посещении музея, ближе наклонившись, я увидел, что блестящий скорлупою черно-серый омар весь сделан из мраморов, выточен до мельчайшей подробности и чудно отполирован, а пена моря, по которой он ползет, — белые клоки неполированного же белого мрамора. Сколько труда, чтобы представить такое неодухотворенное животное! Вот гончие и борзые, подняв нос, нюхают воздух: птица пролетела тут, и они ловят струйку ее запаха, не рассеявшуюся после полета. Или, например, леопард: черные колечки его шкуры сделаны инкрустацией из черного гранита по желтому; морда поднята, лапы тверды, леопард еще спокоен, но уже сейчас двинется. Вот играют серые зайцы. Или вот серна: ее змея укусила в нижнюю губу; какой выбран момент! И везде игра, жизнь; насколько это ярче экспонатов наших бездарных зоологических музеев, где все животные, точно солдаты на смотре дивизионного генерала: стоят нога к ноге, навывтяжку, и кажется — дай им ружье, начнут исполнять ружейные приемы. Кабинет этот удивителен и достоин изучения не одних только художников, но и мыслителей. Между тем я никогда о нем не слышал ничего и не видел ни одной фотографии с его вещей, из которых каждая сделана как бы охотником-Нимвродом, знатоком пастбищ и лесов, но которому случилось в то же время соединить в себе и Праксителя и Сократа. И какая связь этих скульптур с мифом о сатирах и сиренах, полубогах, полулюдях, полуживотных.

Все в древнем мире было между собою связано.

Я осмотрел также Этрусский музей: он не богаче, чем отделение этрусских ваз в нашем Эрмитаже. Только в одной витрине, под стеклом, я с волнением рассматривал сделанные из золота браслеты карфагенской и финикийской работы, привозившиеся в Рим. Золото не окисляется, и тончайшие листки, лавровые и другие, из которых, наложенных листок на листок, сплетены эти браслеты, надевавшиеся на руку около плеча, сохранились как бы сейчас сделанные. Рим — еще наш, от него остались Колизей и Капитолий; но Тир и Карфаген уже не оставили самых камней после себя, и только из могил их мы вырываем мелочи утвари или блестящие царственных их одежд. Но какое это было искусство, и чудный узорный ум, и характер — уже вовсе не наш! И все — не наше! И боги, и наряды, и жизнь, и человек! Историк не может без волнения это видеть.

На вершине Колизея

Наконец я взобрался на вершину Колизея. Оказалось, что в стене есть внутренние ходы — лестницы, даже с перилами, равно как и отдельные ярусы, совершенно приспособлены для обозрения посетителя, который может ходить по развалинам как человек, а не ползти как змея, или летать как летучая мышь. Все это стоит $\frac{1}{2}$ лиры, т. е. 18 коп., и, конечно, эта плата чрезвычайно умеренна и совершенно необходима для выполнения постоянных, хоть и небольших работ по приведению в порядок отдельных частей архитектурного чудовища. Вообще в катакомбах, на Foro Romano и везде, где мне случилось быть, я видел необыкновенную заботливость и, как мне кажется, даже любовь, с которою римляне относятся к своим руинам. В одном месте (на Foro Romano) отвалилась огромная скала, целый камень, входивший верхним углом в какую-то постройку. Камень этот упал углом и раздробил каменный пол под собою, не Бог весть какой красоты или значительности. Скалу тотчас укрепили в том самом положении, как она упала, с помощью приспособлений, напомнивших мне приспособления, с помощью которых держится тоже упавший Царь-колокол в Москве, а пол поправляют. Осколок к осколку прикладывают древнюю плиту, мелкими кусочками, и все это скрепляют цементом. Ни одного куса не внесено вновь, ни одного из древних не положено небрежно.

Во втором этаже Колизея сторож в позументе (очевидно, правительственная служба) предложил мне посмотреть модель Колизея, как он был в целости. Я вошел в отдельную большую комнату, которую занимала модель, сама величиною похожая на небольшой кабинет. Она была сделана вся из дерева, железа и меди и воспроизводила даже те огромные вставленные в кольца железные катки, с помощью которых натягивался брезент над Колизеем. В самом деле, здание никогда не имело крыши, а между тем как от зноя, так и от дождя была необходима защита. Она и состояла из парусины, так же мало задерживавшей свет, как парусинные занавески в наших столовых, и между тем задерживавшей и лучи солнца, и капли дождя. Но каким механизмом можно было над целым Колизеем, т. е. в сущности над большой площадью, поднять брезент на страшную высоту Ивана Великого?! Оказывается, крайний венчик камня верхнего яруса весь сплошь был усеян железными или стальными цилиндриками, на которые наматывалась бечева, тянувшая брезент. Одновременно вертя за ручки эти цилиндрики, вершок за вершком вытягивали чудовищное полотнище и поднимали его на страшную высоту. Все «помаленьку», как и сейчас, все — не торопясь, и достигались чудеса техники.

Коридоры и ходы под полом арены оказались вовсе не клетками зверей или людей, а вместилищем машин и всяческих технических приспособлений, которые были необходимы для сложных и дорогих

представлений в цирке. В самом деле, лежа эллипсовидным блином у ног зрителей круглого театра, сцена представлений, очевидно, не имела кулис и того, что бывает «за кулисами» и что технически необходимо. Римляне и сделали из самого пола арены, где происходила борьба, «кулисы» и отнесли под пол то, что мы относим «за кулисы». В самой середине арены вырезана была продолговатая четырехугольная доска. Она запиралась и отпиралась снизу. Когда на арене оказывался труп или несколько трупов, не нужных для дальнейших «lusus» *, эти трупы издали подпихивали на эту доску. Тотчас она отпиралась снизу, доска вертикальная поворачивалась на оси, как дверь на петлях, и сбрасывала животное или человека «за кулисы», под пол. Звери же и люди содержались в клетках в каменном основании самого Колизея. На сцене происходили целые представления разных видов охоты на зверей, и она была так велика, что на ней устраивался целый ландшафт охоты, с искусственным леском, пещерой, горкой и т. п. Воинские битвы (бои гладиаторов) были как сухопутные, так и морские. В последнем случае деревянный пол арены убирался вон, и открывавшийся под ним бассейн наполнялся водою, на которой плавали морские суда, конечно, уменьшенного размера. Ложа цезарей находилась в средней точке длинной стороны Колизея; vis-à-vis с нею, в центре противоположной длинной же стороны его, находились ложи весталок. Те и другие, как и у нас теперь, лежали в «бельэтаже». Чем далее шли ярусы вверх, тем понижалось общественное положение зрителей. Но вот особенность: самый верхний ярус Колизея был весь в сплошной колоннаде, и здесь «за колоннами» стояли моряки. Ниже их сидела чернь и еще ниже (но все же страшно высоко) сидели купечество, лавочники, мещанство. Отчего, при уважении римлян к военной службе, моряки были, однако, помещены сзади всех? Оттуда уже почти нельзя рассмотреть, за страшной высотой, деталей представления внизу, и остальному люду оно было бы вовсе не видно; но моряк, обладающий по должности исключительно отличным зрением, мог рассматривать то, чего обыкновенному глазу не удалось бы вовсе увидеть.

В центральной модели Колизея удивительно красив. Он и необъятно величествен, и пропорционален. Эллипс его только чуть-чуть удлиннен, а высота его совершенно соразмерна с длиной и шириной. Верхний ряд колонок, за которыми стояли моряки, сообщил легкость и воздушность чудищу; а множество статуй, поставленных в нишах, расположенных снаружи стены (обращенной к городу), довершали изящность постройки. Применяясь к нашим терминам, чудное зидительство это не есть казарменная постройка, что-то площадное, уличное, для «черни», а во всех частях обдуманности и тонкого приспособления напоминает скорее гостиную. Он вмещал в себе до 87 000 зрителей, т. е. все население таких наших городов, как Калуга, Тула, Орел. В этих-то видах вместимости он

* забава, игра (лат.).

и вознесен так высоко в воздух, а сообразно с высотой уже раздвинута для симметрии длина и ширина его.

Сцена представления занимает небольшой (сравнительно со всем Колизеем) круг. Он обведен решеткой, через которую не мог бы перепрыгнуть хищный зверь и попасть в начинающиеся отсюда ярусы сидений. Сиденья расположены амфитеатром, и, все расширяясь и все поднимаясь, они множеством своим напоминают клубок ниток, искусственно намотанных на бумажку таким образом, чтобы эта бумажка оставалась видна, а нить наматыванья тоже видна и, все более и более оставляя бумажку в глубине, сама расширяется. Стена Колизея, чудовишно толстая книзу, вверх все суживается и становится совершенно тонкой в верхнем ярусе, «у моряков». В целом до самого верхнего карниза (ободка) она сохранилась у $\frac{1}{4}$, даже менее, здания. Везде в остальных местах обвалились то один, то два, то даже три верхних яруса. Но Колизей кругл, т. е. по длине и ширине он целен. Я стал взбираться вверх.

Уже с «бельэтажа», где помещалась и ложа цезарей, вся, так сказать, психология здания изменяется: все — внизу, убегает по мягким линиям книзу, и арена, на которой я и раньше бывал, из довольно большой площади, каковою представляется для прогуливающегося по ней, превращается в кружок. Отдельные ярусы Колизея, лежащие друг на друге кольцами (и эти кольца выделены архитектурой), страшно велики и напоминают высотой наш хороший каменный дом. Ноги страшно устали от крутых каменных, внутри стены высеченных лестниц. Вообще стена Колизея не плотная из камня. Она пронизана коридорами, нишами, комнатами, лестницами; она имеет внутреннее в себе строение. И что с арены или с площади, из улицы и Рима, представляется стеною, есть, в сущности, здание, архитектурный некоторый план. Наконец я на самом верху; не «у моряков», куда лезть не хочется и жутко, а приблизительно где сидели «bourgeois». Здание, кажется, все качается от плывущих по голубому небу легких облаков, которые кажутся неподвижными, а это зубцы Колизея плывут им навстречу. Все кажется относительным на этой страшной высоте, и особенно место твоего сиденья. Я сел на мраморную глыбу, помещенную аршинах в двух от решетки-перил. Странное это ощущение, что тебя тянет в пропасть внизу. Внизу, действительно, пропасть. Арена отсюда представляется лежащей на дне чудовишной воронки, совершенно крошечною, как сцены наших захолустных театров, и бродящие там группы людей кажутся медленно движущимися куклами. Таково же ощущение, если вы станете смотреть в наружное стекло бинокля. Все далеко и все мало.

Сцена — маленькая, и игры маленькие, а люди совсем крошечные. У колоссальной толпы, здесь некогда теснившейся, не было настоящего чувства крови, которое было у зрителей «бельэтажа», ибо моряки, plebs и bourgeois все видели как бы на театре марионеток и интерес игры был для них, а жалости игры не было. Даже только шелест платья и звук

дыханья восьмидесятитысячной толпы производил некоторый шум, да и за самую высоту просто ничего не было слышно из раздражающих криков внизу, а выражения лиц, конечно, не видно; и видимы были только двигавшиеся, стоявшие и падавшие фигурки. Я думаю, есть разница: взглянуть на бойню быков изнутри ее или издали, с площади, с дальнего края площади, примыкающей к бойне быков. В первом случае появится жалость, во втором останется только зрелище. Известно, что солдаты и офицеры питают ужас к битве; и писатели, которым случалось быть солдатом или офицером, не могут надивиться чудовищности человеческого сердца, допустившего войну. Но Наполеон или даже Кутузов, соображавшие планы битв, не имели этого трепета, и это писатели-офицеры или писатели-солдаты относят к недостаткам их сердца. Между тем и Наполеон и Кутузов, которые во время битв ни в кого не прицеливались, никогда не вынимали сабли из ножен, не видели «товарища-Ваню», падающего около их плеча в крови, и представляют собою зрителя верхнего яруса Колизея; или, *mutatis mutandis* *, верхний зритель Колизея представляет собою в психологическом отношении такого полководца Кутузова, который о пролитии крови знает, но этого пролития не чувствует, не жалеет, не страшится, ибо «бинокль зрения» к нему обернут, так сказать, своей широкой стороной, все удаляющей, а не своей узкой стороной, все приближающей. Народная римская толпа не была (как я думаю) кроваво безжалостна; а были таковыми только нижние, испорченные, атрофированные сердцем зрители. «Прости, развратный Рим» — это, верно, написал наш поэт. Но это не целый Рим, а только часть, блестящая, чешуйчатая сверху.

Я начал спускаться вниз, недолго посидев вверху. В пустынном Колизее, на котором-то из средних его ярусов, прямо во двор его, весело спустился головкой мак. Малиновый цветочек весело расцвел под ярким солнцем. «Вот куда занесло зернышко». И не помнит оно ничего: как растение счастливее человека!

Были ли жертвы Колизея так несчастны, как нам представляется теперь? Я думал о христианах, и судьба их мне представлялась счастливою. Да, она представлялась мне счастливою, как неодолимо и неоспоримо видел я ее счастливою на стечах катакомб в тамошней живописи. В цирке и катакомбах были одни люди, те же люди. Чем они жили? Вечною надеждою. «Завтра начнется светопреставление, и мы там — цари, оправданные победители мира и дьявола». С такою мыслью как не умереть. Время апостольства и сейчас же после апостольства было самое счастливое для христиан время, и они потому и победили мир, что были несравненно счастливее цезарей, сенаторов, весталок, ибо знали, для чего жили, и знали, за что умирали. Счастлив человек, который имеет то, за что ему хочется умереть. Какое сокровище у него в руках! Держа его у своей груди, неужели можно было смутиться перед тигром или воору-

* с соответствующими изменениями (лат.).



Дом в Костроме,
где в детстве жил
В. В. Розанов
(1859—1869).
Фото 1895 г.



Гимназия
в Симбирске,
где учился
В. В. Розанов
(1870—1872)



Гимназия
в Нижнем Новгороде,
где учился
В. В. Розанов
(1872- 1878)



А. П. Сулова,
первая жена
В. В. Розанова
(фото середины
1860-х гг.)



Елец.
Городской
парк



Елец. Справа
Калабинская
церковь,
где тайно венчался
В. В. Розанов
с В. Д. Буягиной



В. Д. Бутягина,
вторая жена
В. В. Розанова

Собор
и Введенская
церковь в Ельце.
Слева дом
А. А. Рудневой

Елецкая гимназия,
где В. В. Розанов
преподавал
в 1887-1891 гг.







Семья Розанова:
жена Варвара
Дмитриевна,
сын Вася,
дочери Александра,
Нера, Таня и Наля
(1905 г.)

В. В. Розанов
с дочерью Таней
(1911 г.)





Святой Исаак
(конец XIX в.)



В. В. Розанов
с дочерью Верой
(1911 г.)



Съобщавамъ на Ваше Императорско Величество,
Ваше Императорско Величество, на Ваше Императорско Величество,
съобщавамъ на Ваше Императорско Величество
11 янв. 1895. Гот. И. Бонифат.

Съобщавамъ на Ваше Императорско Величество
на Ваше Императорско Величество, 11 янв. 1895, П. М. Бонифат.

Н. Н. Страхов
(1895 г.)



В 1912 году Суворин, переехав в
в Франкфурт-на-Майне.

А. С. Суворин
(1912 г.)

П. А. Флоренский
(1912 г.)





Первая квартира
Розановых
в Петербурге
(Павловская, д. 2, кв. 24)
в 1893—1899 гг.
Фото М. В. Архиповой
(1989)



Дом, где скончался
В. В. Розанов
(Сергиев Посад,
Красюковка,
Полевая ул, д. 1)



Место захоронения
В. В. Розанова
в Черниговском скиту.
Могила не сохранилась.
Восстановлена в 1992 г.
Фото 1989 г.

женным гладиатором? Минута страдания после 30 лет счастливейшей жизни в катакомбах, с друзьями, с какими друзьями!— И перед рассветом вечной жизни сейчас же из-под лапы льва! Что значит этот миг смерти на фундаменте такой психологии? Они сами несли в сердце целый Колизей, а этот лев или гладиатор были избушкой на курьих ножках. И Колизей раздавливал избушку, и христиане победили львов, гладиаторов, римлян. Рим, мир.

Они шли за Павлом, за Петром. «Не распинайте меня так, как Христа, а головой книзу, чтобы голова моя была там, где ноги моего Спасителя»,— кричал ап. Петр солдатам, волочившим его на крест. Какая конкретность! Не в нем подвиг, который так кричал, а у него счастье, что он видел Лик, за Который так кричал. Христиане шли за Павлом, а Павел шел за всех. «Друг друга обьемем» — это было не словом, это было еще делом. Павел умирает за меня, а я за Павла: неужели страшно мне умереть, хотя я и не Павел? Когда идут за Павлом, все становятся, как Павел: это необходимо, это и сейчас так, как было в древности. Овцы по пастуху, а не пастух по овцам. Перенесемся к земным событиям, к материальным и уже неоспоримого смысла событиям: все были львы с Суворовым, но как вы спросите львиного у человека, когда их ведет человек, неуверенный в победе, и даже ведет другой человек, не понимающий, что такое и зачем эта война, и войско, и он сам.

Но и это ли одно. Христианство все было сосредоточено в одну точку, и шел собственно один вопрос: променять ли на лик Христа сонмы мраморных и живых ликов, маленьких, ограниченных, гнойных, или позорных, или незначительных. Весь вопрос христианства в первые века был только вопросом этого обмена. Оно все было только нравственным вопросом, без огромных метафизических дополнений. Явилась система Коперника, и как она затруднила тоже дело. Христианство есть явление нашей планеты, а существуют еще миры, где не было иудея и эллина, не было Ветхого Завета и, следовательно, нет для них и поправляющего или дополняющего Нового Завета. Стала относиться земля, а следовательно, условно и относительно стало и все совершившееся на земле. Это — огромная перемена, и христианам после Коперника просто стало невозможно ожидать, что «звезды посыплются с неба при светопреставлении», как пуговицы с изношенного мундира, ибо звезды несколько не суть части, или убор, или красота и вообще принадлежность земли. •Открытие Коперника все перевернуло, хотя сам он был каноником католической церкви. Явилось вообще знание и вера. Вырыли из земли ихтиозавров и бронтозавров, и они сказали так же много, как астрономия; ибо их не видал Ной, и они не видали Ноя. Все стало еще труднее. Св. книги не сокрушились от этого, но явилась очевидная нужда их как-то иначе понять, не в астрономическом и не в геологическом смысле, как понимали наивные первые христиане. Весьма вероятно, что книги эти имеют несравненно глубочайший смысл в себе. нежели

сухо научный, что они несут в себе некое мистическое иносказание; что и «светопреставление», т. е. «переставление», «перемещение» просвещающего человека света произойдет без всяких физико-астральных перемен. Но этого нового и глубочайшего смысла никогда не могли найти, даже его и не искали, а просто поместили Коперника в Index запрещенных книг, а против Лайэля, Леопольда фон Буха и Гумбольдта написали ругательную обличительную статью. Все это изменило положение вещей не только в смысле «дела», но, между прочим, и нравственно. Нравственность, очевидно, очутилась на стороне тихих тружеников науки, безропотных, непритязательных, скромных, благотворящих открытиями своими миру, а в лагере, некогда святом, вселился бессильный гнев и неуменье что-нибудь сказать.

Но и это еще не главное. Дня за три я был на Corso (самая людная, идущая крутом всего Рима улица), часов в 10 вечера, и как был утомлен, то спросил себе мороженого и сел на тротуаре около лучшей кофейни. Весь тротуар, широчайший в этом месте, был усеян стульями и столиками, и чрезвычайно нарядная и шумная публика наслаждалась мороженым, кофе и шоколадом. Первый раз я был вечером на улице, и до чего же вечерний час ее не похож на дневной. Везде выкрикали «La Tribuna» и «Partia» (местные газеты), но никто не хотел ни «Tribuna», ни «Partia». Чтение газет здесь, очевидно, не развито, потому что иначе хотя бы кто-нибудь купил, но решительно ни один человек не купил, не читал. Тут же подбегали к публике и кричали «uno franc» * (здесь почему-то лиру все называют охотнее французским именем «франк»), распускали перед глазами веер почтовых карточек с видами Рима. Но и карточек никто не брал, кроме неопытного русского, евшего мороженое. Действительно, страшно дешево: до полусотни видов Рима, превосходно выполненных, за 38 коп. И как они приставали: в голосе что-то прямо умоляющее, точно от продажи карточек зависит что-то дорогое для них или от непроджи угрожает что-нибудь жестокое. Но вот промышленность: когда стало смеркаться и публика начала редеть, замелькали совсем крошечные фигурки мальчиков лет 9—8, даже семи лет, которые подхватывали окурки папирос и сигар. Они двигались быстро, как ласточки, ловящие мух, и я бы не заметил смысла их движения, если бы мальчик не подхватил обгорелого мундштука папиросы, которую я докурив и бросил. Замечу, что папирос здесь совсем не курят, а все сигары. Окурок сигары — еще понятно, тут нечто содержательное есть: но на что окурок папиросы? Очевидно, существовала промышленность, утилизирующая и это, и тысяча херувимов, точно слетя с Сикстинской Мадонны, с этими же спокойными черными глазами итальянских детей, очищала тротуар от сора. «Для вас это сор, а для нас — хлеб». Я хочу сказать, что кроме вопроса веры и знания, вырос вопрос труда и голода. «Что общего между этим мальчиком и мной?» — подумал я. «Где у него

* один франк (итал.).

близкие?» Близкие его не эти итальянцы, занятые кофе, как я мороженым: они заговорят со мной, нам есть о чем говорить — о Гумберте, о Де-Губернатисе и Толстом; а с ним им совершенно не о чем заговаривать и он найдет для разговора своих знакомых не здесь, в Риме, а в Петербурге на Сенной и прилегающих улицах: там у него и родня и друзья, с которыми он поделится сведениями о цене хлеба в Италии и стоимости окурков, которые еще в Петербурге ничего не стоят. От мальчика я перенесся к Рамполле, которого видел тоже дня за два перед этим. Ну что за дело мальчику до Рамполлы и до его красной шапочки и даже до такого события, как то, что у него руки дрожат во время причащения? Для мальчика этих вопросов просто не существует. Стоит св. Петр — хорошо; не стоит — не станет хуже. Просто это все ничего не значит для голодного, и, следовательно, есть два лагеря и два своих устремления уже в самом христианском обществе, вот в этом самом граде св. Петра, около Колизея, катакомб и мощей св. апостолов. Рамполла прекрасно служит над самою ракою св. Петра, и он есть прямой и непосредственный продолжатель линии священства и лиц, идущих от первоверховного апостола. Но нужно потерять всякую совесть, чтобы не сознаться, что Рамполле интереснее вопрос, равномерно ли выбрита его левая щека, как и правая, чем вопрос, останется ли жив и не заболит ли в эту ночь этот мальчик с окурками. За св. Павла все умирали, ибо он за всех умирал. Но почему, ради смерти Павла за всех, умереть и за Рамполлу, когда совершенно явно Рамполла ни за кого не собирается умирать? «Мученики Колизея»... теперь они разошлись: одни, надев красное одеяние, управляют миром, другие — голодны, холодны, озлоблены. И озлобленные говорят: «Мученики Колизея умерли не за всех, а за кардиналов; нам они не оставили наследства; а когда так, то пусть и чтут их кардиналы, а мы будем собирать окурки и дожидаться Страшного Суда, но только вовсе не в том смысле, как ожидает его Рамполла и нарисовал Микель-Анджело, а совсем в другом смысле, в нашем, для наших интересов и с нашей точки зрения».

Всех этих страшных вопросов и отношений не было для христиан-мучеников. И все эти вопросы и отношения не навеяны, не надуманы, а существуют в самом деле. Христианский мир в самом деле не то что не умеет разрешить, но даже не умеет подойти ни к вопросу знания, ни к вопросу голода. Он просто их игнорирует или отвечает на вопрос о знании: «не знайте», а на вопрос о голоде: «потерпите». Но это — не решения, и особенно не решения в нравственном смысле. В нравственной-то стороне дела и скрыта сущность вещей, ибо как очевидно с одной стороны, что тихость и мир и благоволение и истина у тружеников науки, а не у Шатобриана с пастором Штекером, так очевидно, что опять же нравственный и здоровый момент содержится в разговорах двух бедных мальчиков, с Невы и Гибра, о стоимости хлеба, а не в способе причащения его еминенции. Таким образом, здоровье, сила и истина выскользнули из христианского мира и незаметно переползли в другие лагеря.

И вот отчего — мученики и веселье там теперь. Там теперь катакомбы, свои, особые. И вот отчего христианину наших дней так безмерно грустно. «О, если бы я жил в первом веке: я бы счастливо умер, но теперь я не имею сокровища, какое имели те, и даже я ничего не имею, я нищ и гол, как цезарь, как весталки, боги которых умерли, и они проклинали народившегося другого бога».

Мне было чрезвычайно тяжело. «Счастливые мученики Колизея II и III века; печальные зрители Колизея XIX и XX века».

«Умиравший гладиатор» и «Моисей» Микель-Анджело

В один и тот же день я видел «Умиравшего галла», чаще называемого «Умиравшим гладиатором», и знаменитое изображение еврейского законодателя, скульптуру Микель-Анджело.

Гладиатор помещается в одном из capitoлийских музеев. Капитолий представляет собою довольно высокий холм, срезанный сверху, и небольшая площадка, образованная от этого среза, вся застроена теперь новыми, т. е. уже не языческими, зданиями. Посреди ее, лицом к городу, стоит огромная, некогда позолоченная конная бронзовая статуя Марка Аврелия. Некогда гонитель христиан, какую заботу в них нашел он для своего изображения! Грегоровиус («История города Рима в средние века») рассказывает длинную и превратную судьбу этой статуи, которая в наивные ранние века христианства принималась за изображение разных других лиц. Как мудра книга Марка Аврелия, так незначительно его лицо, с глазами несколько навывкат, скромное, бесильное. Конные изображения людей, впрочем, всегда почти неудачны: конь, движущийся в мраморе или бронзе, всегда живее человека, неподвижно на нем сидящего, и похож на туза, который бьет семерку. Кстати, в фигуре лошади ведь более фигуры, чем в монотонной прямой линии, по которой вытянулся человек: крутая шея, разнообразно поставленные ноги, энергия в небольшом поднятии хвоста, оскаленные зубы, нервные ноздри, торчащие злые глаза-точки — все дает скульптору и ваятелю обширнейшее поприще творчества, нежели мертвые регалии, которыми увешана грудь человека, или мертвая же одежда, которую драпировано его тело. Вот отчего человек на коне проигрывает, если это не Петр Великий в счастливой (единственной) рисовке Фальконета. На статуе подпись: «Imp. Caesari divi Antonini divi Hadriani nepoti, divi Nervae abnepoti, M. Aurelio Antonino pio aug. germ., sarm., pont. maxim., trib. pot. XXVI imp. VII cos. III p. p. S. P. Q. R.». Тут же, на Капитолии, в печальных клетках среди кустов и едва ли уместно, содержится живая волчица и два орла: в память орлов, украшавших когда-то римские знамена, и волчицы, воспитавшей Ромула и Рема. Печальные и уже поздние воспоминания: едва ли всегда вовремя дают бедным эмблема-

гическим животным скудную порцию корма. Серьезное здесь начинается с музеев. Их два. Как войдешь на Капитолий по лестнице, то в задней стороне площадки, направо, будет Palazzo dei Conservatori, налево — Museo Capitolino, vis-à-vis один против другого. В сущности, они образуют один, разделенный на два здания музей: до того велико единство их коллекций и всего плана и смысла устройства и собирания. Первый более древен, но вмещает в себе меньшие сокровища; он воздвигнут был знаменитым гуманистом, папою Николаем V, и потом перестроен по планам Микель-Анджело. Второй музей имеет достоинства не ранних, но более тщательных археологических разысканий и гораздо лучшего систематического расположения предметов.

В «Palazzo dei Conservatori» нет всемирно знаменитого по художественному выполнению, но есть любопытнейшие для историка реликвии. Так, есть три плиты митрианского культа. Культ Митры, персидского происхождения, принесен был впервые в Рим пиратами, разбитыми и захваченными в плен Помпеем. Долго он оставался рабским культом, распространяясь почему-то особенно между солдатами. Потом о нем что-то узнали, что именно — и до сих пор загадка, и он быстро распространился в высших, особенно философствующих частях римского общества. Юлиан пытался противопоставить его христианству, и его исповедовал Марк Аврелий и вся династия Антонинов. Последние язычники-философы, полемизировавшие с христианами, были не поклонниками довольно бессодержательного Юпитера, но этого неразгаданного Митры. Зная это, я с глубоким волнением смотрел на впервые мною увиденные остатки его: Митра, красивый юноша во фригийском одеянии и шапочке, всунув два пальца левой руки в ноздри громадного быка, загибает ему голову кверху, а правой рукой вонзает нож в выпяченное горло: зрелище кровавое и неприятное. Поодаль этой главной сцены стоят две человеческие фигуры: стоящая впереди держит горящий факел наклоненным вниз. Это — смерть, символ и показатель одной тайны нашего бытия, что все кончается, все умирает, как этот павший на передние колена жертвенный бык. Вторая фигура стоит сзади главной сцены и держит тоже зажженный факел, но поднятый кверху: жест указывает на неоконченность жизни в видимой смерти и что за гробом она зажжется вновь. Тема, так тревожившая Ивана Ильича («Смерть Ивана Ильича»), по-видимому, тревожила и митрианцев и была удовлетворительно разрешена сперва для солдат, по понятной причине особенно любопытных к этому вопросу, а потом — удовлетворительно и для философов. Митра, изображенный не стариком и не мужем, но самым молодым юношею, почти отроком, на всех трех памятниках абсолютно сходен и чрезвычайно красив. Вспомнив египетское божество Сета, которое убивает Озириса, родного брата, и не теряя из виду, что Озирис имел земным своим воплощением быка — Аписа, которому Аарон и евреи воздвигли под Синаем кумир, я думаю, что персидский Митра имеет аналогию с этим Сетом египетским: тут нужно упускать

подробности и искать сходства в главном. Столь же интересны тоже впервые мною увиденные кумиры Дианы Эфесской, которой был построен знаменитый храм, сожженный Геростратом, и небольшое, под стеклянным колпаком сохраняемое, бронзовое изображение трехликой греческой подземной богини Гекаты, «страшной Гекаты», как называет ее Гезиод в «Теогонии». Диана Эфесская — это не полет души, а философия. Руки и лицо одни только обнаженные, из черного мрамора. Это — черная земля, «мать-сыра-земля», которая на земле рождает из себя все. Вспомнив стих Шиллера:

Из груди благой природы
Все, что дышит,— радость пьет,

я понял мысленную тропу, по которой философы-греки добрались до такого изображения; черная «мать-сыра-земля» имеет три ряда сосцов, может быть, в позднейших игривых изображениях замененных одним символическим «рогом изобилия», откуда сыплются цветы и плоды. Стих Шиллера и изображение греков человекообразнее изображают эту истину, что богатство земли — из земли же. Статуя — вполне пантеистична. Черная богиня одета в белую, до ступней спускающуюся одежду, не драпирующуюся около фигуры, но как бы скованную около нее: но, всматриваясь в эту одежду, видишь, что она составлена из мельчайших фигурок животных: быков, овец, птиц и даже каких-то огромных мух или шмелей. Для ученых замечу, что статую греков нелишне сближать с изображением Ваала у ассириян и финикийян, о которой пророк Иезекииль говорит, что позади этой статуи были отделения, или ящички, в которых хранились: в одном — живые голуби, в другом — овцы, в третьем — еще что-то и в последнем — седьмом — люди (статуя была чудовищных размеров). И наконец, чтобы ничто полезное для исторических разгадок не упускать из виду, эти попытки воображения или мысли греческой или финикийской можно придвинуть к страшной разнокатегоричности жертвоприношений, существовавших у древних евреев и которым заботливое и тщательное расписание составил Моисей во «Второзаконии» и «Исходе». Бог — «всяческое и во всем», это, вероятно, мелькало у одних, других и третьих племен и этому поклонялись они то мыслью и в камне, то сердцем и без всяких изображений. Все эти остатки столь глубокой древности не могут не волновать историка. Здесь же хранится неподалеку от Гекаты зеленая от старости бронзовая статуя волчицы, подлинная и та самая, которая стояла в храме Юпитера Капитолийского. Ромул и Рем, ее сосушие, реставрированы (т. е. вполне вновь сделаны по рисунку с древнейших монет), и кое-что реставрировано в ногах. Волчица — жадная, хищная, подлая и наглая — опустила толстый хвост и, повернув твердую шею, полуоскалила длинный зев влево. Вся она прямая и не гибкая. Замечательна эмблема Рима! Почему бы не взять льва, орла? Взято одно из самых неблагородных и даже не очень даровитое животное. «Я где ползком, а где наскоком, а уж свое

возьму, да и чужого не упущу из виду». Лицо волчицы необыкновенно выразительно и до чего понятно, что итальянцы, взяв эмблемой лиру, потеряли все связи с чудовищным, но и могучим своим прошлым. Но вот что еще поразительнее для гениального полуострова: что, кажется, переродившись в «я» своем, умерев и воскреснув, он воскрес все-таки не в ничтожество, но в гениальность совершенно другого порядка — Рафаэля, Галилея, Петрарки и Данте. «Вечный город», — говорят о Риме; напротив, можно сказать об Италии: «Вечный гений». И даже в совсем новые времена она дала Гальвани и Вольту, т.е. все электричество, дала Канову, Сальвини, Росси и Дузе.

Из красивого в Palazzo dei Conservatori хорош бюст Юния Брута, первого консула, чрезвычайно характерный и выразительный, и прекраснейшая, хотя мало известная Venus Esguilina *, гораздо ценнейшая, мне кажется, чем часто воспроизводимая в фотографиях и помещаемая в особом зале, грубая и бесчувственная Venus Capitolina ** (в Museo Capitolino). Статуя очень попорчена и, к счастью, не реставрирована, но нельзя налюбоваться на глубокое знание анатомии у ее неизвестного творца, как и на простое, не подчеркнутое благородство ее форм. Далее среди мраморных и бронзовых обломков поразила меня фигура коня, закусанного львом. Долго я ночью не мог забыть «души» этой старой (античной) бронзы: лев взял ее пастью за бок и две лапы его тоже прошли до кости; кожа так и сошлась к этим точкам. Но это пока анатомия. Лошадь упала на правый бок и как-то глупо подняла левую ногу. Когда больно — не бываешь умен, и это художник подчеркнул. Но чего я не мог забыть и вспомнил ночью — это приподнятой и ослабленной, смеющейся головы лошади. У Гоголя в «Страшной мести» описано — и это есть самый страшный мистический момент, — что лошадь, на которой скакал колдун, от своих грехов и всего ужаса своего прошлого, обернулась и засмеялась. В группе, меня поразившей во дворе Palazzo dei Conservatori, лошадь ослабила зубы не для борьбы и даже не с воем боли, а как бы со смехом перед своею смертью. Грешный человек, никогда я не думаю о смерти, и это за две тысячи лет сделанное изображение лошади впервые защемило мое сердце мыслью о смерти. «Как страшно умереть! Как боялась эта лошадь, почувствовав неизбежное, окончательное!» Смерть как конец, как «стоп-машина» — этого я нигде и даже в «Смерти Ивана Ильича» не почувствовал так, как здесь. И это лицо лошади, потому что в точности в минуту смерти «морда» стала лицом — какое оно родное мне, мое! О, «Диана Эфесская»: в минуту смерти и я стану, как эта лошадь, не более, не мудрее, не счастливее; и тут, может быть, объясняется и Митра, «непобедимый Митра», как называли его римляне, с равным равнодушием заколающий меня и лошадь, через холеру или льва, но неизбежно, «непобедимо».

* «Венера Эсквилнская» (лат.).

** «Венера Капитолийская» (лат.).

Бедные мы смертные, от мухи до человека. «Великая Диана Эфесская», как восклицали греки апостолу Павлу; да «велика» для меня, для Ивана Ильича, и мухи, и лошади. «Земля еси и в землю отыдеши».

* * *

Нужно иметь благоразумие при осматривании музеев. Можно истомить себя, физиологически и психически, рассматривая вещи не первоклассные, и тогда лучше, отметив место первоклассных, назавтра со свежими силами и не притупленной чувствительностью идти прямо к ним. Так поступил я с «Гладиатором», натолкнувшись на него невзначай в «Museo Capitolino» и назавтра придя вновь к нему.

«Гладиатор» произведение чисто христианское, хотя и изваянное в языческом мире, вероятно, к концу его, в последние и томительные его минуты. Что мы видим, в сущности, в Аполлонах, Дианах и Афродитах? Да, кое-что, конечно, видим: портной меряет меня и шьет сюртук; хороший портной долго и подробно меряет и хорошо сошьет. Так и человек «измерен был» ранее, чем получил «дыхание жизни и душу бессмертную», и уже после того он стал «образом и подобием», однако, «по мерке». Эту-то тайну «божественных мер» человека и схватил грек, который, однако, в своих темах и помыслах никогда не поднялся выше самого удачного портного. Где же биография Аполлона? Если она и есть, то или незанимательна, или недостоверна и во всяком случае ничем не выражена в его мерах. «От плеча до плеча столько-то, и от конца пальцев до локтя — столько-то, а волосы вьются, и лицо улыбается». Если бы так было написано в американских брачных объявлениях (в газетах), ни одна мисс не пожелала бы выйти за такого. А таков Аполлон. Греческие мифы рассказывают, что земные женщины непрерывно соединялись с Зевсом, однако греческие скульпторы в своих мраморных «донесениях» только и говорят о них: «от плеча до плеча столько-то, а грудь выпячена». Если мисс за такого не пошла бы, почему его избрала гречанка? Очевидно, миф Греции не весь донесен ее скульпторами или, по крайней мере, он умер и похолодел, когда началось его мраморное и бронзовое воплощение. Можно задуматься над Дианой Эфесской, без красоты, но с мыслью, но с философией и, наконец, с реальностью; Шиллер задумался. Он написал: «Юноша из Саиса» или «Покрывало Изиды». Но нельзя представить себе, чтобы Шиллер написал стихотворение: «Аполлон Бельведерский» (которого я, впрочем, еще не видал. но сужу по десяткам видимых в музеях других Аполлонов). В Аполлоне не только нет мотива молитвы, но и мотива воодушевления. Таким образом, древние художники работали зрительно, но не работали душевно; и это есть демаркационная линия, разделяющая их от работников христиан.

Но христианскими волнениями, христианскими предчувствиями и жаждою полон был перед концом уже языческий мир. Это говорит «Гладиатор». Он — некрасив. Особенно характерны и почему-то запо-

минаются короткие, обстриженные усы: это уже не «вьющаяся бородка» Аполлона или Антиноя и других; это — реализм новых времен, первый штрих некрасивого и бессмертного (имеет «душу бессмертную») Акакия Акакиевича. Ведь в новой литературе почти нет физически красивых, «обольстительных» лиц, и это — всемирно, это — почему-нибудь. Да потому, что душа залила тело, пробужденная, вызванная к неизмеримому. Я думаю, в живописи, литературе и поэзии европейской, а в основе всего, конечно, в жизни европейской, сыграло роль таинство исповеди: это бережение ран, но именно душевных ран, припоминание того, что было год назад, и припоминание больное, мучительное. Это ужасно взволновало души людей; пробудило эпилепсию — у одних, но и героизм, именно душевный, — у других. В сущности, вся, напр., литература Достоевского прямо немыслима без таинства покаяния, т. е. невозможна в обществе, где не было бы этого таинства. Взволнованный и несколько искаженный дух, дух мятущийся, не мог не отразиться некоторою перековерканностью и мер, в которые так влюблен был портной-грек. Ему не с чего было бы «шить» свои статуи в наше время; но и обратно, знающие «исповедные тайны», мы уже «*volens-polens*» * холодны к его древнему мастерству. Там было голое тело; точно «страшный суд» в самом деле придвинулся, и мы возжаждали голой души, таинственного «сближения сердец».

Гладиатор вдруг забыл о цирке. Так конь, схваченный львом, забыл моментально поля, и кобылиц, и все. Забвение наступило вдруг, еще за минуту его не было у гладиатора. О, это говорит так же, как Колизей, не меньше, чем Колизей. Впервые я понял, до чего скульптура выше архитектуры: ибо в Колизее к мощным формам прибавлена еще знакомая до подробностей биография; но гладиатор покрывает и эту биографию, и формы. Удар пришелся в правый бок, рана узкая и глубокая. Но сердца он не задел; для легких — слишком низок, для почек — слишком высок; верно, разрезан важный кровеносный сосуд или важный нерв — только мир в красоте своей моментально померк для него. «Ухожу от мира, сейчас отойду, через две минуты». Вот эта отдаленность, отрешенность, смертное, «всякое ныне отложим попеченье» — выражено в статуе. Как? — Ее тайна. Он опустил голову не очень, но так, что уже ничего не видит, чего не нужно видеть, что ему более не нужно. Крови не удерживает, и она сочится, а не льет, не брызжет. Думает ли он о родине, как написал в знаменитом стихотворении Лермонтов. Отрицать нельзя, но и настаивать нельзя. Он видит Бога; как древний — он видит «Гека-ту»; все равно — в смерти я, он, лошадь летит, как атом, в океан, который объемлет христианина и язычника, соединяет китайца и умерщвленного им миссионера, и —

Солнца она потушит
И всем мирам она грозит.

* *волей-неволей (лат.)*.

Во всяком случае он более думает о родном крове, чем о Колизее. Лицо его необыкновенно добро для такой минуты, и в нем есть «судьба», «мне судьба», а от кого, кто виноват, — этому полное забвение. Какое-то пренебрежительное забвение, беспамятство ненужного. Так больной, умирая, не думает о докторе, который, может быть, ошибся. «Все равно». Или еще: «Теперь некогда, мне некогда». Но до чего же ему есть дело? До родного крова, «детей играющих, возлюбленных детей» — да, это может быть, но не непременно, не абсолютно. «Вечный сумрак уже одел меня, и все — есть, а меня — уже нет, сейчас не будет». Просто — вхождение в новое, такое новое, чего никогда не видел! Тайна. Гроб.

Тут нужен гроб христианский. Просто нельзя понять жестокости, как таких умирающих некогда клали в «аполлоновские» гробы, с кудрями и амурами (я видел на множестве саркофагов: и даже на древнейших христианских, в катакомбах). Мне кажется, в христианстве как мало обдуманно и взлелеяно и вообще культивировано вхождение человека в мир, так найдена абсолютная и, так сказать, не нуждающаяся в коррективах и дополнениях красота выхода из бытия. Смерть и похороны, со всеми подробностями, до ниточки — постигнуты в нем человеческою душою в такой мере, музыкально, обрядно, певчески, словесно, символично и прямо, что работать здесь далее мыслью уже невозможно. Христианство есть культура похорон; и ведь монашество, столь яркою чертою входящее в христианство, разве не есть уже предварение похорон, некий идеальный образ смерти; а мощи и их идея, тоже столь универсальная в христианском мире, не есть ли внесение духа в смерть, одухотворение смерти, ее апофеоз, ей таинственное «осанна»! Умер — и свят; о, только в тлении-то — и бессмертие, а жизнь — смертна! Не понятно, как могли дать что-нибудь тут «бюро похоронных процессий». Над усопшим другом и братом — нет, точнее: когда усопший стал братом и другом всему христианскому миру, — весь христианский мир, в сонмах священников, архиереев, должен его возносить на руках, на плечах и увить цветами, без всякого вмешательства «промышленности и торговли», и безвозмездно, непременно безвозмездно. Ибо уж если и тут «мзда» — пропал человек и погиб мир.

«Умирающий гладиатор» уж если что видит, то новый восходящий христианский мир, где не будет такого, что случилось бы с ним. Он видит лелеющие себя руки, ласкающие, воздымающие; и, может быть, в самом деле, хоть и язычник, он видит наших херувимов, принимающих Божию из него душу, чтобы отнести ее в селения райские, наши, христианские, православные, «идеже несть печали и воздыхания, но жизнь бесконечная».

Художник удержался, чтобы придать ему атлетические формы. Я говорю, этот безвестный скульптор уже был по духу христианин. Тело гладиатора — типичное наше тело, пожалуй, русское, вообще — славянское, как не неправдоподобно заподозрил Лермонтов, упомянув о душе. Но только оно необыкновенно красиво своей — не аполлоновской,

но человеческой — красотью: сухое, тонкое, сильное; стальное, но не мясистое. Чудный гладиатор этот дал мне пережить несколько истинно христианских мянут.

* * *

Гладиатор умирает, Моисей живет. Вот уж кому жить! Мне почему-то «Гладиатор» дороже статуи Микель-Анджело, хотя оно в другой линии направления такое же совершенство. «Гладиатор» подходит к христианству, «Моисей» опять уходит назад, в древность, в язычество. Конечно, к историческому Моисею, о котором в «Книге Чисел» замечено, что он был «кротчайший из людей», она не имеет никакого отношения. «Господи, доколе я буду выносить ропот этого народа: он был для меня — как ребенок для матери в ее утробе», — говорит законодатель о себе в другом месте. Евреи, ропщущие на Моисея, бежали вместе с тем за ним, как овцы за пастухом; и воистину лелеющий пастуший лик и есть подлинный образ его. Никогда он до конца не гневался, а было за что; и угроза заканчивалась милостью. «Господи, если Ты решил изгладить из книги живота народ этот (за золотого тельца), изгладь и меня из книги жизни», — говорит он еще. Читать о любви Моисея к народу нельзя без слез, и тысячекратно понятно, почему этот единственный в истории пример любви человека к своему племени вызвал ответно в последнем такую безмерную любовь и преданность к нему. Мертвый и живые — они обнимаются, как «Медный змий», кольцами одного тела, несокрушимого, вечного.

Микель-Анджело изваял около гробницы Юлия II «океан»-эмблему. Да, это не лицо и не портрет, а эмблема. Творение Фидия в храме Зевса Олимпийского не было совершеннее; вот ум, «помавающий бровями», как определили старца-бога Гомер, и эту строчку его взял за тему Фидий и как будто взял Микель-Анджело. Фигура — отвлеченна. Ни одного знакомого из Библии выражения нельзя представить, звучащего с языка статуи. Она молчалива. Это бог, на которого можно молиться, а не вождь, не «пастух», за которым можно или особенно хочется следовать. Сила этого отвлеченного изображения, однако, чрезмерна, и мысль об эмблеме океана приходит на ум, и именно — о прибое океана, о его ночном реве. «Вот встанет и затопит», «встанет на выю народа, и от народа останется только мокрое место». Если бы римлянам не пришлось на ум поставить эмблемой себя довольно безвкусное изображение волчицы, они могли бы взять Моисея Микель-Анджело: «вот прообраз и эмблема моих Марцеллов, Сципионов, Фабиеев; всего меня — Рима настоящего и будущего».

Но добрый Янкель из «Тараса Бульбы» восклицает: «Пхей! Это — идол».

НЕАПОЛИТАНСКИЙ ЗАЛИВ

Чудовище

Однажды я сидел в загородном саду в Москве и смотрел на гимнастические упражнения атлетов. Сколько я ни осуждал теоретически зрелище, оно волновало меня, и я не отрывал глаз от очевидной опасности, которой они подвергали себя. Особенно опасно было следующее: два атлета стояли высоко в воздухе на дощечках друг против друга и имели каждый в руках по трапеции. Наступала минута, и они как птицы спускались со своих площадок навстречу один другому, держась руками за тоненькую палочку. Висеть на такой страшной высоте, в ужасном полете, на одних руках! Вдруг они изменили игру: один стал на свою площадку, а пустился в полет только другой; в то же время первый слегка толкнул свою трапецию, и она начала описывать дугу навстречу летевшему гимнасту. Не успел я спросить себя, зачем это, как летевший атлет выпустил из рук свою трапецию, и перелетел по дуге огромное пространство, схватился руками за брошенную ему навстречу палочку другой трапеции и поднялся с нею до товарища. Теперь они стояли рядом. Момент, когда он был без своей трапеции и еще не долетел до чужой — был чрезвычайно страшен для зрителя. Я вспомнил «Мартына Найденыша», маленького мальчика-подкидыша, попавшего в руки к акробатам, историю которого слышал в раннем детстве. «Мартын Найденыш» — это роман, мною никогда потом не виденный, кажется, переведенный с французского и который читали мои братья и сестры вслух, а я слушал, совершенно не зная, что такое Франция и что такое акробатическое искусство, и только запоминал, как страшно боялся мальчик, когда «старшие делали пирамиду и мальчик должен был взбираться на плечи атлета, стоявшего уже на плечах у другого атлета». Из чтения ярче всего в моей памяти остался этот страх и последующее убеждение взрослого, что акробаты тоже боятся. Наше представление, что здесь уже такая совершенная наука, что психологического момента здесь нет и атлеты так же механично летают с трапеции на трапецию, как механично щелкает и выпрямляется перочинный ножичек, будучи полуоткрытым и доведен до известного угла сгиба, — это представление совершенно ложно. Опасность есть. Психологический момент тут не исчез. И я, смотря на атлетов в московском саду и вспоминая Мартына Найденыша, мысленно измерял опасность полета и страх игроков. Дело в том, что сетки под ними не было и она была бесполезна: акробат летел,

выпустив свою трапецию, по дуге круга, и если бы он всего на полвершка не достал кончиками пальцев до брошенной ему навстречу трапеции, что могло произойти от тысячи причин, главнейше — от начального момента его собственного полета и от момента же выпуска свободной трапеции другим акробатом, то он полетел бы не книзу на возможную сетку, а по горизонтальной линии в забор или через забор и, конечно, превратился бы в комок мяса. Но и в этом ужасном риске они не дошли еще «до точки». «Точка» наступила, когда они оба полетели одновременно и, встретясь, выпустили (нужно же выбрать секунду!) каждый свою трапецию, пролетели мимо друг друга, схватились каждый за противоположную и, поднявшись, стали на место один другого. Все замерли. Я замер.

— Куда душа пойдет! Куда душа пойдет!

Я оглянулся на восклицание. Позади меня сидела повязанная платком толстая москвичка благодущнейшего вида. Как она, матушка, зашла в загородный сад, не знаю; но она уселась, как и я, перед трапециями и, глядя на упражнения акробатов, думала не о них, еще менее любовалась ими, а сплетала особенное о них богословие:

— Как, куда душа пойдет? — невольно спросил я ее, услышав в десятый раз монотонное восклицание.

Тут она мне объяснила, что акробат, оборвавшись, убьется и что куда же тогда пойдет его душа, очевидно, без исповеди и всякого напутствия, среди бесовской игры, вырвавшись прямо... куда? Очевидно, не к Богу, а к бесам, и вот этот возможный перелет с трапеции прямо в ад волновал ее ужаснейшим образом. Я подивился.— «И философики же эти московские купчихи».

Вот такое же, «куда душа пойдет», я пережил вчера, поднявшись на Везувий.

* * *

Уже плечи начали ощущать часам к двум дня первый горный холодок, знакомый мне по Кавказу и Альпам. Это — не наш липкий, сырой холод равнин. Горный холодок свеж, приятен, возбудителен. Точно воздушное шампанское струится около щек, забирается за галстук, под рубашку, стирает пот с вас, и берет усталость. «Вперед! Дальше!»

— *Lava, signori*, — обернулся кучер.

Нас сидело в ландо четыре персоны. По узкой, неудобной, крутой и недовольно ровной дороге тянулось шагом 8—10 ландо, тянулось утомительно, долго, трудно, скучно. Уже миновались бесконечные неаполитанские улицы, по которым, незаметно для себя, мы выехали прямо к подножию Везувия. «Вот он!» — до сих пор видный только издали. День не был совершенно ясен, и все четверо мы волновались, что, заплатив так дорого за удовольствие, едва ли увидим его во всей отчетливой прелести. Мы перезнакомились, больше жестами, чем словами. В ландо была одна англичанка и одна шотландка.

— Вы потеряли прекрасную королеву,— постарался я им сказать комплимент.

— О, да! — как-то прошипели они на своем птичьем языке и подняли глаза кверху.

Они не говорили ни на каком языке, кроме английского, и я ни на каком языке, кроме русского. Но связью служили обрывки всесветно известных французских фраз.

— Кажется, теперешний король ваш довольно обыкновенен...

— О, нет! Мы его очень любим.

— Да я не о чувствах говорю, но о качествах. Виктория имела великий ум, и великий характер, и великую судьбу, наконец — даже великую семью. «Tout grand» *,— пояснил я и развел в обе стороны руками.

— Tout grand! — повторили они за мной и опять подняли глаза.

— Женщины дали лучших королей, чем мужчины: наша Екатерина, ваши Елисавета и Виктория, австрийская Мария-Терезия; и ведь все они случайно попадали на престол, непредвиденно, без приготовления, только от недостатка мужского наследника или случайной преждевременной смерти одного или нескольких кандидатов. И эти женщины вне кандидатуры какие дали царствования?

— О, yes.

Кажется, они говорили «yes»: по крайней мере так можно начертать их неуловимое шипенье.

Первая лава не была интересна. Местами виноградники прерывались, в земле показывался излом, и видно было, что это текучая земля или текучий фундамент земли, по ее особому сложению. Кругом земля была необыкновенно тщательно разработана.

— Это виноград, из которого готовится вино «Lacrima Christi» **.

Местное недорогое и не очень вкусное вино, бутылку которого нам подали на дороге. Вообще, все время пути идет маленькая торговля: вам подают в экипаж то роскошные желтые розы, то подносят лоток с изделиями из лавы, то предлагают апельсинов, сок которых около Неаполя и вообще в Италии частью заменяет воду. Или вдруг к экипажу подходят 5—6 человек, стариков и молодых, мужчин и женщин, со скрипками и флейтами. Не обращая внимания на равнодушные или даже раздраженные лица едущих, они играют маленькую серенаду и, кончив ее, протягивают шапку, чтобы получить несколько «centesimo» ***. Все это раздражает; но, наконец, и все это нужно человеку, и вы любуетесь на его цепкость существования. Как на самом кратере Везувия еще растет последняя травка, так на последнем возможном пункте, вот на минуте случайного вашего «partie de plaisir» ****, все еще живет и ползет

* «Такая великая!» (фр.).

** «Слезы Христа» (лат.).

*** центезимо (итал.; итальянская монета, 1/100 лиры).

**** увеселительная прогулка (фр.).

человеческая деятельность, человеческий труд, человеческая озабоченность друг о друге. Ибо что такое труд этого музыканта, или фигляра, или коробейника? Где-то в углу, в избенке, почти в хлеве, у него ползают затерянные ребятишки, хлопочет около очага старуха, и старик-муж или старик-отец берет балалайку и звенит вам в нос нелепую песню, равнодушный к вам, вашему удовольствию или ругательству, чтобы принести домой маленькие «тассагопи». Я любовался. И в тысячный раз проклял аскетов, которые выпустили из внимания, из оценки своей, из своей арифметики добродетелей эту страшную в человеке жажду жизни, эту благороднейшую в нем заботливость друг о друге, вытекающую из простого, на их взгляд, физиологического факта: «семья». Экипаж поднимался по кратеру, и я, унесенный движением далеко от обстоятельств движения, упорнее и упорнее шептал про себя: «Не надо их! не надо их! Ничего они не поняли, и враги они человечеству. Рухнуло колесо под телегой: мы жалеем телегу и жалеем мужика; но эти каменные сердца, отняв у человека семью или в других случаях разрушая уже существующую без их спроса семью,— они менее жалеют человека, чем человек жалеет разбитую телегу. И судьба их, начавшаяся с Франции и Италии, есть заслуженная судьба, невольное человеческое возмездие».

— Вы что-то задумались? Да смотрите же кругом!

Действительно, последние виноградники исчезли. Шла травка или мелкий кустарник; кое-где издали виднелось человеческое жильё. Мы ехали одни, отстав от одних экипажей, оставив за собою другие. Лошади страшно трудились. Везувий был прямо перед глазами; огромный, очевидный. И кругом, кругом...

Это не были бока вулкана, а как бы целая страна, уезд, перековерканный, изломанный, черный, отвратительный и страшный. Чувство планетности нашей жизни вдруг охватило меня. Никогда ведь оно не доходит до сердца. Живем в Петербурге, а не на земном шаре, на Шпалерной улице, а не в части света, именуемой «Европа». Вообще чувство земного шара, особое космическое чувство, устранено из нашего психического состава; это чувство огромное, ужасное, новое — и вдруг оно полезло в меня, маленького, бессильного его вместить и, однако, долженствующего вместить. «Сейчас я лопну! И куда бы убежать?!» Вот моя робкая психология.

Лава гадка. Есть для нее неудобное в печати сравнение. Черные горы навалены одна на другую, ползут, скашиваются, переламываются, пучатся пузырями и пещерами и наконец вьются чудовищными переплетающимися жгутами, очевидно, вчера жидкие и огненные, сегодня черные и холодные. Это «вчера» было тысячу лет назад; но тут, в этой единственной точке, века — как один день. Ведь ничто не вырастает здесь, не движется, не переменяется, и вечный покой вида действительно сближает столетия до Рождества Христова и после Рождества Христова как бы в утро и вечер одного дня. Для Везувия извержение — это секунда

жизни, настоящего бытия; но когда нет извержения — что для него века! Их нет, для него нет; а следовательно, и нет для него времени, кроме часов, когда он чудовищно зашевелил челюстями, сожрал два города и заснул нимало не сытый. «У, чудовище!» — вот мысль путника. «Земля, я чувствую тебя!» — вот другая еще мысль. И как были правы древние, одушевив вулкан. Его извержения, в их холодном, черном цвете, в самом деле напоминают до гадких подробностей о какой-то минутно бурной болезни планеты, что-то неудобное сожравшей и не смогшей переварить сожранное. Да, боль планеты — вот идея извержения, которую вы вдруг начинаете чувствовать, видя несомненные последствия болезни. Слишком все подробно перед глазами, и это огромное проистекает не из жизни этого Неаполя, не от мелких биологических ниточек бытия на земле, а от бытия и биологии самой земли, ее самой! Земля, о, какое ты чудовище!

— Неужели же мы там поедим? — спросил я, увидя какую-то ленточку не перед глазами, но скорее над головой.

Мне сказали, что это — железная дорога. «Не хочу! Не хочу!» Но я не смел этого сказать, а только чувствовал.

Еще тянулись часы. Еще мы скучали, раздражались, ожидали. Лошади наконец остановились. Тоже — маленькая станция, как следует, как на почтовой дороге в Смоленской губернии. «Будто все по-христиански, а на самом деле — у дьявола за пазухой. Вулканы все вообще имеют два кратера: кратер поднятия и кратер извержения. Первый есть тот вспученный уезд или вспученная губерния, перековерканная, испорченная, которую сотворила заболевшая планета: это — поля и равнины, это вообще страна. Кратер извержения имеет отношение к секундам жизненного бытия вулкана и образует его собственное тело. Это — уже вулкан, а не планета; это — орган, чирей, болячка, полная огненного гноя. Тут нет ни холмов, ничего, дорога — невозможна; нужно или подскочить туда, или чтобы вас подбросили туда, но вообще вы должны сыграть роль подбираемого и летящего вверх мячика. Последнюю роль и выполняет железная дорога, подобной которой я никогда не видел.

Сели завтракать. Куверты, тарелки, прислуга во фраках — все как следует, все как обыкновенно, как в Смоленской губернии, где я тоже с почтовых лошадей бывало пересаживался в вагон. А вот подали и вагоны. Все встали из-за стола.

Нас провели в узенькую деревянную постройку, похожую на сарайчик, и, при помощи служителя перепрыгнув через широкую щель между вагоном и полом станции, мы очутились в крошечном вагончике. Это — с потолком и полом ящик, с крошечными скамеечками для двух и перильцами. Я рассмотрел, что поезд идет по одному, посередине поставленному огромному и высокому рельсу, т. е. он идет как бы совершенно неустойчиво, готовый сквырнуться на бок, и тянут его железные канаты, четыре: два для поезда восходящего и два для поезда нисходящего. Таким образом, вы нисколько не «едете по железной дороге» и «поезд

не идет», паром или электричеством, «по железной дороге», а вас тянут за веревку, как вещь или труп, в какой-то ужасный «верх». Сохранена только внешность железной дороги, а в действительности это — блок, веревка и гири. Мы, в качестве поднимаемой гири, сели в соответственные ящики. Вдруг колеса и все задвигалось, зажужжало, и я невольно схватился за перильца; на уровне моей головы было сиденье передней лавки, а сзади сидевшие были подо мной. Мы ехали почти вертикально.

Неаполитанский залив, Сорренто, Каstellамаре, руины Помпеи, острова Капри и далекий Иския — все поплыло перед очами вниз. «Воздух, откуда этот воздух, он давит меня». Почти сейчас же и до конца поднятия мною овладел такой ужас, какого я никогда не испытывал. Это не был страх смерти, это было страшное положение, совершенная отмена прежних условий жизни и наступление новых. Новизна-то и сотрясала. То я ходил вниз, а теперь все ходит вниз подо мной. Вот облака отлепились, будто отлепились от ног моих, и пологом опустились вниз, как слишком тяжелые. А мы все мчимся вверх. Это не был во мне страх физический, а страх психический, т. е. самый неотвязчивый, неубиваемый, потому что душа-то в нем и становится несвободна, душа, которая могла бы победить страх. Я боялся самой невероятной вещи: что лента или палка, столь вертикально стоящая и на верхнем конце которой стучит мой вагончик, не удержится в положении слабого наклона назад, а упадет вперед, и мы, Везувий, дорога, поезд, описав чудовищную в воздухе дугу, полетим в Неаполитанский залив сейчас, непременно, безусловно. «О, нисколько не страшна смерть, но этот способ смерти ужасен». Тело вулкана казалось мне защитой от воздуха, его я нисколько не боялся, не боялся огня под землею, — а этого «выше», «выше» и «выше». Положение путника, когда не работаешь, а только созерцаешь, увеличивало страх. Я замечал, еще гимназистом, на Волге, что когда в бурю сам гребешь в лодке — ничуть не страшно; но когда только едешь на лодке, а гребут хотя бы взрослые и уверенные в своих силах мужики, ужасно страшно. Деятельность вводит в подробности; видишь весло, а не бурю, спину товарища, а не волну, которая тебя опрокинет. Так и в поднятии на Везувий. Механические средства передвижения, сделав физически безопасным поднятие на него, не только не сократили, но до известной степени впервые открыли в полном объеме метафизически страшную сторону этого поднятия. «Вы только сидите, а уж мы вас довезем». Только сидите? Нет, сядьте вы, пожалуйста, сядьте, а я вас повезу, хоть на собственной спине, побегу под вами колесиком по матери-сырой-земле, мне привычной, мне родной, как это счастливое колесо вагона, которое видит только тот вершок земли, которого касается. Я вижу планету, как путник, как пассажир вижу — это страшно, к этому я бессилён...

Поэтому, когда поезд остановился, я думал не о Везувии, не о «вперед», а о том, что неминуемо и безусловно я еще раз буду должен спуститься по этой ужасной дороге. Только тогда меня тащили вперед

ногами, а головой вниз, и я видел через лоб Неаполитанский залив и все, а теперь стану скользить ногами вниз и увижу прямо под собой Неаполитанский залив: разница небольшая! «Нужно подниматься»,— заговорили кругом. Действительно, опять кромка около вулкана; мы были наверху кратера поднятия, около жерла, но это «около» в данном случае представляло еще возможность нескольких десятков саженей поднятия. «Вперед и вверх». Но уже глаза были обращены к земле, планета исчезла, настал труд, и я бодро шел вперед, с душой, утомленной пережитым, но без волнения к «впереди».

Почва состояла из перегорелых шлаков, через которые бесчисленные туристы пробивали что-то вроде тропы. Через каждые пять минут приходилось останавливаться. Наклон был чрезвычайно крут. Промышленность человеческая и тут жила: нас не просили только, но умоляли сесть на носилки джозие итальянцы. К сожалению, спутница моя отказалась сесть в них, по смешному предрассудку русских: «Неловко ехать на человеке». Тщетно я объяснял ей законы заработной платы и что это для них не унижение, а кусок хлеба. Она не села. Мы пошли одни, за гидом; мимо нас пронесли несколько англичанок, немок и француженок, молодых и даже молодых. Удивительно, сюда тащились старики, старухи, то ковыляя сами, то держась за веревку гида, то подталкиваемые гидом сзади. Чудовище всех влекло: «Вперед! Вперед!»

Нас предупредили, что перед самым концом подъем будет почти вертикальный и поэтому-то и необходимы носилки. К сожалению, мы не обратили на это должного внимания. Глыбы шлака через полчаса кончились. Тут что-то стояло вроде шалаша для рабочих, была передышка. Мы передохнули.

«Куда же еще?» Перед нами стояла почти вертикальная черная линия. Это был последний наперсточек вулкана: сверху он проткнут, и из дырочки валили клубы дыма, паров и огня. Вулкан был уже тут, в нескольких шагах.

Для женщины этот вертикальный путь был невозможен. Благоразумие, усталость и, наконец, слова одного вернувшегося из пасти туриста, что «и там то же видно, что здесь, ничего больше», заставили мою спутницу не подниматься выше. Она села у подножия наперсточка, я пошел вперед. Конечно, тут всякое понятие «идти» исчезало. Меня взял гид под руку, другой рукой я схватился за рукоятку протянутой мне палки одного моего русского товарища, и мы двинулись. «Наперсточек» состоит весь из мелких комочков, в грецкий орех величиною, железного угля. Это — зола вулкана, то, что осыпается около его рта. Все — совершенно сыпуче, и передняя нога, на которую вы опираетесь, сейчас же соскальзывает назад и собственно упор для нее получается только из этих осыпавшихся под нею комочков, сбившихся в кучу. Вместо шага, вы подвинулись вперед на два вершка. Но вот и конец. Перед нами открылась пропасть. Мы стали на губе вулкана. Вертикальный путь изменялся в почти горизонтальный, слабого наклона. «Идите вы,

я не хочу», — сказал я гиду и русскому спутнику. Мне не хотелось видеть одному то «последнее удовольствие», которое там было и которого лишена была оставшаяся внизу моя спутница. Они пошли, я сел. Передо мной был как бы овраг в жерле, не широкий и закруглившийся. Путники по горизонтальной, слабого наклона, тропке перебирались с этой стороны оврага «на ту»; губа чудовища там срасталась с десной. Дальше шел зев, в который не заглядывал ни один смертный.

Я сел. Вулкан дышал. Пары и дым не струятся из него, а выдыхаются через каждые две-три-пять минут. Он как бы задыхается в своей славе, в своем господстве. «Мне все подвластно, я — ничему». Вокруг меня, из-под шлаков, как и вообще по всей поверхности наперсточка и даже ранее, начиная с конца железной дороги, из разных точек вырывается дым и пар. Губы его — в трещинах, и дым сочится через эти трещины. «Как все зыбко, Боже, — как все зыбко здесь!» Стоит пошевелиться чудовищу, поперхнуться — и мы все погibli, и железная дорога порвется, как паутина; он задыхается, и покажутся огненные змея-расщелины, а губы его развалятся, немощно и мощно. «О, ужасный старец, как ты жив и как ты страшен!»

Я посмотрел вниз. Неаполя не видно было: подвинувшееся облачко внизу закрыло его. Но Неаполитанский залив и его острова брезжили в тумане. Я перевел глаза кверху, все озирая, — и опять ощутил это страшное, более психологическое, чем физическое колебание. «Как все условно, как условен я; где низ, где верх — не знаю. Неаполь, залив — точно над головой, до того далеко, до того в воздухе — как постоянно в воздухе перед нами одно небо. Что же такое я? Точка, атом. И как я бессилен. И как боюсь. Как мал мой дух. О, я знаю, что я — в безопасности, что тут — наука, все предусмотрено, и обслежено, и предвидено. Но я боюсь страшно, метафизическим особенным страхом, боюсь своей малости и этой огромности».

А клубы дыма оранжевого цвета, едва выйдя из горлышка, чрезвычайно расширялись там, сохраняя первоначальную форму дыхания, и, как чудовищные кольца белой змеи, — вились к небу, расходились по нему и образовывали над вулканом его собственное небо. «Здесь — все мое, здесь ничего нет не моего, и ты, и Помпея, и Геркуланум, и твоя спутница».

Мне бесконечно захотелось домой. «Назад! Дальше отсюда! Домой!» Это главное здесь чувство. До того вся эта местность бездомна, пустынна, бесчеловечна и если божественна — то какою-то чудовищною божественностью. «Не хочу этого, ни теперь и никогда!» Спутники мои медленно возвращались по горизонтальной тропинке, а еще через минуту я был около своей спутницы.

— Кончика-то и не видала. — На глазах ее были слезы, и она влюбленным взором смотрела на вулкан. — Еще когда-нибудь попаду в Италию, ведь еще жизнь не кончилась, будет здоровье лучше — и я увижу, что и вы видели.

- Да мы ничего особенного не видали. Тот же дым, и этот же вид.
- Неправда.

И глаза ее выражали укоризну, недоверие и глубокую, глубокую горечь. Планета кончилась, начался человек.

Солнце и виноград

На выезде из Неаполя в Байи стоит огромный черный туннель. Он так длинен, что на всем протяжении его горят фонари, как на улице ночью. По нему совершается пешеходное и конное движение, и сперва при въезде он кажется огромными проломленными воротами, а не дорогою, вырытою под горою, как это есть на самом деле. В этот-то огромный туннель мой возница на обратном пути из Байи в Неаполь вскочил со всей энергией нимало не оставшей лошади и чуть-чуть выпившего человека. Я думал, он остановит лошадь, поедет шагом, по крайней мере, убавит бег. Было семь часов вечера, день — отличный, и когда мы вскочили в туннель, свет срезало как серпом и настала совершенная ночь. Я невольно схватился за сиденье с мыслью, что вот-вот мы наскочим на что-нибудь и разобьемся. Лошадь мчалась. Протекло несколько томительных минут, и тут я начал различать, что в туннеле движутся не только люди, но еще и экипажи, телеги с овощами, ослы с арбами и что вообще тут кишит Ноев ковчег всякого живья. Однако туннель был страшно узок: две телеги только что могли разъехаться, а люди жались по стенке, взрослые подхватывали детей чуть не из-под дышла нашей лошади, не крича, не волнуясь, ловко и в ту самую секунду, долее которой нельзя было медлить. Что-то около десяти или двенадцати минут мы так мчались и наконец выскочили опять к свету. «Слава Богу. Все кончилось благополучно!»

В Риме электрический трамвай проходит местами по средневековым улицам. Улица чуть-чуть шире трамвая. И то же зрелище женщин, подхватывающих чуть не из-под колес своих детишек, а кондуктор трамвая, ни на секунду не задремывая, эластично, ловко, наконец, красиво замедляет ход вагона почти уже на носу пешехода, пропускает этого пешехода, а затем, едва перед ним открылась мало-мальски широкая улица, пускает вагон с головокружительной быстротою. Наконец, есть улицы не только узкие, но и страшно крутые. Вы едете на извозчике. «Avanti! Avanti!» — кричите вы ему, видя, что в спину вам несется трамвай и вы едете по его паре рельсов. Извозчик, однако, вас не слушает, и вы недоумеваете, почему. Наконец видите разгадку: навстречу выскакивает другой трамвай и занимает то единственное место улицы, куда мог бы свернуть ваш извозчик. Этот последний, пропустив встречный трамвай, моментально переезжает на его рельсы, и в то же время с визгом и шумом мимо него, обгоняя, пролетает шедший сзади

трамвай; тогда он моментально переезжает на прежнюю пару рельсов, не сдерживая, не замедляя лошади, не раздражаясь, молча и почти красиво. Обирают ли у вас билеты в конке — опять это делают точно на ярмарке, торопясь. И куда я ни посмотрю, в маленьком, тихом, чистеньком Риме все делается скоро, одушевленно. У нас, в России, вся жизнь точно часовая стрелка; здесь, в Италии, — все точно секундная стрелка. Она, конечно, без важности, и я не об этом говорю. Она живее, подвижнее, главное — неусыпнее, и вот это меня занимает.

Количество сна, сонливости, предрасположения ко сну здесь несомненно менее. Конечно, я не видал, как итальянцы спят ночью. По признакам большого физического здоровья я думаю, что они спят крепко, хорошо. Но дело в том, что у нас, на севере, и днем человек как бы несколько затуманен и, кажется, предложи ему лечь спать, он поблагодарит вас как за самое большое одолжение. Отчего это? Я упомянул север, и еще хочу прибавить: «алкоголь». Тут не в том дело, что я не пью и даже мой отец не пил, не пил даже и дед. Все равно кто-нибудь из родичей, в шестом или пятом поколении в отцовской или материнской линии, пил: алкоголь разжижает кровь и вообще он имеет тенденцию преобразовать тигра в лягушку. Алкоголь понижает температуру тела, т. е. вообще поднимая ее на время, часа на два. Я припоминаю, что большинство замерзающих людей замерзает в нетрезвом виде, и обыкновенно тут печальную, убийственную роль играют кабаки на дороге. Ямщик, возница, путник зашел «отогреться» и пошел дальше в путь, обманутый минутным жаром. А наутро его нашли обмороженным или замерзшим. «И мороз же был!» — говорят. Между тем отвратительный внутренний холод в нем развил алкоголь; он его сбросил с температуры ястреба до температуры лягушки. И человек погиб в этот фатальный для себя миг, иногда при погоде вовсе не студеной.

• Второй месяц живя в Италии, я не видел ни одного пьяного человека и ни одной пьяной сцены на улице. Не буду говорить о том, насколько это сообщает улице и вообще всей жизни приятный, мягкий и вежливый колорит. Я говорю о более серьезном, о дарах народа. Алкоголь высасывает нерв и разжижает кровь. Вся Россия («Руси есть веселие пити») закричит: «Все даровитые люди пьют!» Но ведь Пушкин и пьянство — несовместимы. Гоголь и пьянство — невообразимы вместе. То же продолжим о Лермонтове; то же скажем о Достоевском, Толстом, Гончарове. А это уже длинный ряд, и при всеобщей склонности русских к «выпивке» этот ряд что-нибудь говорит, особенно если принять во внимание, до чего Лермонтов, Достоевский и Пушкин были предрасположены вообще к влечениям и, в частности, к «хорошей компании». Гений и алкоголь обыкновенно до неистовства враждебны между собою, и когда гений в человеке силен, он, несмотря на все соблазны или расшатанность характера, не допустит человека до алкоголя. Не силою воли не допустит, но естественным отвращением. «В горло не идет». «Галанты, так часто пьющие, суть таланты дегенерирующие.

Это последний надрыв рода, последнее усилие крови. И без того-то она была не горяча (не гениальна). Талант, что-то чувствуя в себе, тянется к алкоголю, ибо собственного жара в нем нет и ему надо «подогреться». Подогреваясь на два-три стишка, на хорошенькую повестушку «с милой фантазией на четырех страницах», он в то же время окончательно выстывает и дает в потомстве уже окончательно выродившуюся, холодную, бессодержательную кровь.

Вот отчего пьянство, как национальный порок, прямо отнимает у народа историю. Добрый купец, испивающий, может быть, имел бы в пятом потомке Кутузова, а он дает только бравого капитана. Тот, кто пьет, растрчивает некоторое имущество всего своего потомства, имущество сил, имущество способностей. Все, через одного, становятся беднее, и бедностью непоправимо.

Чувствуя за границей свою родину особенно сильно, я много раз, смотря на живых, ловких и неусыпных итальянцев, вспоминал с печалью родные фигуры, сонливые, ленивые, ругающиеся и с необоримым куском к алкоголю. Там виноградное вино, здесь — водка. Но, вероятно, всякий замечал странность, что запойный пьяница или вообще пьянчужка до тошноты не выносит виноградных вин. В старую пору, живя в провинции, я видывал, как пьяница, нечаянно выпив рюмку виноградного вина, выплевывал ее или сейчас же запивал водкой, чтобы истребить всякий вкус и память. Отсюда я заключаю, что если алкоголь так отбивает вкус к виноградному вину, до нестерпимости, до отвращения, то, по всему вероятно, и виноградное вино, *vice versa* *, отбивает вкус к алкоголю и вообще хлебному вину. Теперь нельзя ли извлечь отсюда практическое поучение: что чем предупредить? Наблюдения в Италии мне помогли. Итальянец каждую минуту на ходу пьет виноградное вино, дешевое и ничтожное, но чуть-чуть возбуждающее. Пьет вместо воды, но также и кой для какой веселости. Мне кажется, что психические свойства виноградного вина имеют тенденцию укреплять кровь. Известно, что у нас, в России, временный упадок духа, несчастье, разорение, гибель любимого человека образуют предрасполагающий момент к запиванию и затем к дальнейшей алкогольной гибели. Следовательно, упадок духа и алкоголь — родня между собой. И если алкоголь и виноградный сок несовместимы, то, вероятно, оттого именно, что виноградный сок родня высокому уровню состояния духа, настроению бодрому, веселому и крепкому. Поэтому в богатых семьях или даже в средних не было ли бы полезно, в предупреждение возможности когда-нибудь развиться алкоголизму, давать сильно разбавленное виноградное вино с очень ранних лет детям до первой, тайной и случайной рюмки водки; давать как прохладительное, как питье? Ибо я наблюдал в раннем своем товариществе, а еще более в простом народе, до чего губительная водка принимается и прививается у нас рано, почти детям, мальчикам, как

* наоборот (лат.).

и девочкам, от прислуги и товарищей. И иногда без всякого даже указания, а просто от того, что шкаф с водкой оставлен был незапертым. Полуталантливая бездарность связывает еще с этим идею ухарства, храбрости, молодечества. Бедный прапорщик, которому никак не дослужиться до капитана, хочет испытать «море по колена» и, конечно, делает первый шаг к потере и тех бедных эполет, которые ему достались в удел.

Капри

Для того чтобы значительнейшую часть своего царствования провести на острове, представляющем в лучшем случае только место для постройки дворца и для небольших прогулок, — нужно, чтобы этот остров представлял собою что-нибудь действительно особенное. Таков Капри, около Неаполя, куда удалился Тиверий, второй римский император, человек мизантропический, тонкий, проицательный, рано внутренне утомленный той пассивно хитрой ролью, в которую толкнула его мать, игравшая в его начальной судьбе роль пружины часов. Поразительны невенченосные матери государей. Они направляют всю свою энергию, чтобы, став по супружеству на императорское место, где не стояли их отец, мать, ни братья, ни сестры, провести сюда же и своего ребенка, но не от императора-супруга, а от того другого, безвестного или малоизвестного супруга, с которым провели другую и раннюю часть своей жизни. Кроме матери Тиверия такова же была мать Нерона. В их упорном многолетнем, стоящем бесчисленных хитростей, трудов и опасностей стремлении есть какая-то большая воля, какая-то *idée fixe* *, помешательство без бессмыслицы. Все устраняется с пути. Кровь не смущает их, яд не останавливает. Истребляется мало-помалу целый дом, целая династия, обширный и счастливый род, чтобы очистить место для кукушечьего птенца, до времени остающегося в тени и затем нередко являющегося настоящим чудовищем. Но это последнее не непременно. Птенец в начале царствования является обыкновенно нежным, застенчивым, как бы не умеющим ступать или стесняющимся ступать по незнакомому пути, где ходят легко и свободно лишь врожденно-царские ноги. Но затем эти люди развивают огромную энергию воли и буквально расклеивают, расталкивают старые исторические роды с такой же легкостью, как кукушкино детище выталкивает из гнезда неоперившихся воробьев. Я думаю, эти фанатичные преступницы-матери имеют в себе свой, но извращенный идеализм, и не без причины они стали не любовницами цезарей, что было доступно всякой хорошенькой кокетке и чем удовлетворилась бы всякая кокетка, но их законными супругами, несмотря на *mésalliance* **. Очевидно, Августа или Клавдия к ним повлекла

* навязчивая идея (фр.).
** неравный брак (фр.).

душа их. Что же это была за душа — преступная по фактам и содержательная внутри? Пушкин не умел иначе обозначить идеализм Татьяны в новой роли хозяйки большого дома, как показав, до чего она помнит и привязана к маленькому, по-видимому, и далекому своему прошлому. Татьяна немислима и невыразительна (для искусства, для поэзии) и, наконец, она действительно не была бы всемирно милою и привлекательной Татьяной без старушки-няни в своем прошлом и особенно в настоящем. И что для Татьяны была няня — для Агриппин и Ливий было их детище от первого, неизвестного, может быть, очень счастливого брака. Нисколько это не значит, что они не любили вторых мужей, императоров. Но тут особая психология. Мать уже императрица, в сиянии, и ее детеныш, конечно, уважается, но лишь в отношении к ней, лишь по ее положению, а не по собственному значению. По собственному значению он ничего, кукушкин выводок, существо невзрачное и невнятное. В меру того, насколько мать-императрица была действительно счастлива и, наконец, действительно идеальна, она и чувствовала болезненную муку быть разделенною со своим ребенком. Ринуться, для установления с ним равенства и единства, назад, к простоте частного быта и положения — невозможно; тогда мать начинала искать другой невозможности, но все-таки легчайшей: вдвинуть ребенка с собой на трон. Но как? Она — императрица, а он — только принц, и притом как-то смешно плетущийся в шлейфе ее порфиры, принц искусственный, не сам собой. Тогда она хватала его из складок своего шлейфа и переносила вперед, несла перед собой, на свое царское место: «он — царь, как я, не позади меня, но даже впереди меня, и я, Агриппина, первая ему поклоняюсь, а затем поклонитесь и вы, преклонитесь все». Мать одолевала императрицу. «Татьяна» венчала свою «няню».

В восемь часов утра небольшой пароход, вроде неаполитанского «Петергофа», отходит ежедневно от пристани на Via Partenore к Капри, заходя по пути в Сорренто. Капри не дальше от Неаполя, или немного дальше, чем от Петербурга Кронштадт. Но Кронштадт из Петербурга не виден, а Капри весь виден, а как? Прекрасным голубоватым облачком, опрокинутым над горизонтом. В ярко солнечной синеве неба вырезана, точно из дымчатого топаза, изящная угловатая фигура, характерная, неподвижная, незабываемая для живших в Неаполе. Даль вовсе скрывает все подробности острова, и для неаполитанца в поле зрения стоит только его небесная выкройка. Вместе с Везувием и заливом это и составляет красоту Неаполя. Но сам Неаполь шумен, грязен и неблагочестив; нужно из него выехать и всего лучше поехать именно на Капри, чтобы оценить единственную в мире красоту этого пункта земного шара.

Пароход долго не отчаливал, а вокруг его плавал итальянец. Он плавал, по крайней мере, час, — ловя мелкую медную монету, которую ему бросала с борта парохода публика. Монета падала на дно, схватить ее в воздухе пловцу было невозможно, и он нырял, поднимал со дна и показывал ее публике. Скоро подплыли к пароходу, стоявшему саже-

нях в 50 от берега, еще две небольшие лодки, и в них мальчики от восьми до шести лет пробовали плясать тарантеллу, тоже ожидая, что после этого кто-нибудь кинет им пять или десять centesimo ($\frac{1}{20}$ или $\frac{1}{10}$ лиры, по-нашему 4 или 2 копейки). Пловец неутомимо балагурил и острил. Он не был уныл. В самом деле, плавать в воде все-таки не так трудно, как тесать камни или служить в ассенизации города. Мы видим в его способе пропитания унижение, но это потому, что его ремесло для зрителя ново, но ведь для него оно ежедневно и стародавнее, и он так же мало стесняется своих ныряний за пятаком, как показывающий «Петрушку» мужик мало стесняется сообщества этого «Петрушки». Всегда, кроме критических моментов истории, будет в жизни маленький балаган, и всегда найдется для него актер, как и соберется к нему публика.

Пароход дал последний свисток, и как пловец, так и танцоры тарантеллы сбросили свои маски, т. е. попросту надели панталоны и превратились в сухопутных жителей. Мы пошли на Сорренто; дул ветерок, обыкновенный береговой бриз, усиливаемый ходом парохода, и было свежо. Красота Неаполитанского залива вся зависит от его формы и от цвета воды. Она имеет вид красивого изумруда, по которому около берега, в мелких местах и над подводными камнями плавают бирюзовые большие пятна. Но последние редки. Основной фон воды — изумительно мягкий изумруд, и если смотреть с носа парохода вперед, навстречу солнечному лучу, то последний, преломляясь в гранях зыби, дает капли-бриллианты по нескончаемому лазурному полю. От всего этого нельзя оторвать глаз.

В Сорренто, не подходя к берегу, пароход высадил и принял пассажиров и багаж и повернул на Капри. «На Капри! Вот — Капри!» И сердце историка не могло не волноваться. Отвлеченные очертания острова стали разрешаться в подробности; география уступила место картине. Чем ближе мы подходили, тем очевиднее становилось, что остров собственно огромный, и если из Неаполя он кажется картинкой, то на самом деле это хоть и крошечная, но все-таки страна. Это несколько не место для дворца, он даже велик для Петербурга, в нем возможны поездки, и притом какие нельзя начать и кончить в один день. Словом — это оригинальная и замкнутая в себе местность, представляющая в микроскопе все элементы солнечной южной и вместе приморской жизни. Причуда Тиверия становилась понятна. «Рим (империя) — обширный сарай, в котором хозяину со вкусом нужно выбрать уютный себе уголок!» То чувство психологического облегчения и лучшей независимости, которое после огромного Неаполя я испытал, выйдя на узенькую полоску миниатюрного залива в Капри, это же чувство мог испытывать и мог его искать и Тиверий.

Скалы Капри прямо падают в море. Глубина тут должна быть огромная, потому что прямо из моря скалы взбегают кверху на страшную, головокружительную высоту. Море слегка волнуется около берега. Какой гром тут должен получаться во время волнения! Вальпургиева

ночь; или — ночь Тиверия, может быть, более страшная и фантастичная, чем вымыслы на них сказок. Но теперь море было совершенно тихо, оно только как-то дышало, без волн подымаясь и опускаясь всею своею тяжелою массою. Это было видно по лодкам, которые никак не могли устанавливаться около трапа; гладь вод именно дышала, и на дышащей груди скорлупа-лодочка аршина на два подымалась и аршина на два опускалась, трап — среди совершенной тишины то погружался ступенями в воду, то висел этими ступенями в воздухе. Это выходили, но не все, а в меньшем числе пассажиры на Капри; большинство, и именно нарядная публика, осталось на борту, и как я принадлежал тоже к «нарядным», т. е. гуляющим, то остался и я, не отдавая отчета зачем. Пароход дал короткий свисток и пошел дальше, по линии берега. Через несколько минут он остановился, и в то же время целая флотилия крошечных лодочек поспешила к нему, а публика всей массой двинулась к быстро опускающему опять трапу. Стена острова была чудовищна и огромна. Кругом и вблизи или в виду — никого и ничего. «Куда же мы приплыли? И зачем эти лодочники?» Но уже публика скакала в лодки, грузно, удачно и неудачно, падая или удерживаясь, по временам ушибаясь. Лодка вертелась под трапом, как мячик, и надо было ловить секунду, чтобы стать на нее, — и только в этом случае удачного выбора секунды пассажир не падал на дно лодки. Конечно, не было никакой опасности, но была ежеминутная угроза неприятности, и она волновала пассажиров. Один толстяк, красный, огромный и робкий, как свалился в лодку на спину, так и не подымался. Крошечная лодка как раз приходилась ему по спине, и казалось, что не человек лежит в лодке, а лежит человек в футляре. Несмотря на громкий смех с парохода и очевидную щекотливость своего положения, толстяк не шевелился, не привстал, не сел. Лодку подбрасывало, и он, естественно, опасался, что малейшее движение его геркулесовского тела перевернет ее. Расставив скрюченные в коленках ноги по бортам, он испуганным и добрым взглядом смотрел на смеющуюся публику, как будто от нее могло зависеть его спасение. «О, пожалуйста, смейтесь, и как можно дольше! Все внимание ваше теперь обращено на меня, и если лодку перевернет, я не затеряюсь в море, как оловянная пуговица, вы меня вытащите — именно потому, что так хорошо уже заметили. А потому, пожалуйста, не оставляйте на меня смотреть». Публика разноязычная и страшно внутренне разъединенная общей неловкостью («вот нужно вскочить в лодку — и, пожалуй, упаду, а вы засмеетесь») и общей маленькой заботой вдруг соединилась в самое тесное общество. Всем хотелось перед трапом поговорить друг с другом; отплывающие от борта парохода посылали улыбки еще остающимся там, остающиеся отвечали им улыбками же, но *de bonne mine à mauvais jeu* *. Но как только прыжок делался удачно, моментально принужденная улыбка заменялась счастливейшею, все настроение духа пассажира

* с хорошей миной при плохой игре (*фр.*).

менялось и он кричал лодочнику: «Avanti! Avanti!» (Вперед! Скорей!). Через минуту из полукислых, полувстревоженных пассажиров перешел в счастливый разряд и я. Но куда же мы плывем и что такое делается вообще?

Ближе к воде я рассмотрел, что действительно без малейшего ветерка и волнения залив подымался и опускался по вертикальной линии, как бы на него кто давил сверху в одних местах и поддувал его воды снизу — в других местах. Мы то падали в водяную яму, то стояли в водяном горбе среди нависших вниз других окружающих лодок. Но кормщик быстро греб и направлял нас к каменной стене Капри; оказалось, что в одном месте ее углов, зубцов и выступов есть совершенно невидимое с парохода отверстие, похожее на устье русской деревенской кухонной печи, едва ли выше его и только шире. «Пожалуйста, лягте, лягте совсем на дно лодки и не поднимайте головы». В ту же секунду, сняв весла, он положил их внутрь лодки и сам тоже лег в корме ее лицом вверх; на момент сделалось темнее, совсем темно, слышалась плы, лодочник схватился руками за какую-то веревку, и лодка, прежде шумевшая, пошла теперь по этой веревке, немилосердно стукаясь одним боком о камень. Возня и темнота продолжалась около 2—3 минут. «Кончено. Встаньте. Встаньте, и садитесь на скамейку, и смотрите»,— сказал итальянец.

Мы были в Лазоревом гроте. Стена Капри в этом месте выбегает из моря вертикально на огромную высь, но над самою водою и в воде в ней есть как бы дупло орешка или, еще лучше, отверстие осинового гнезда, в которое мы и вплыли. Оно до того мало, что пассажиру лодки нужно лечь на дно и не высовывать головы, иначе он разобьется или, по крайней мере, ушибется больно о гранитные зубцы потолка этой щели. Мало этого, так как вода залива в самую тихую погоду здесь опускается и подымается, но, к счастью, медленными и сильными подъемами, то горлышко грота совершенно наполняется водою, или почти совершенно, то дает просвет немного более толщины лодки величиною. В эту-то минуту, когда вода опустилась, лодочник хватается за протянутый около стены канат и, быстро перебирая руками, перетягивает лодку на ту сторону горла. Там, где оно кончилось, начинается каменная грудь, большой выем, пещера, легкие залы, что уютно — самого фантастического и прекрасного вида, какой можно себе представить.

Уже когда пароход остановился у этой точки Капри, я, следя за садящимися в лодки пассажирами, заметил, что вода моря изменилась и стала еще красивее. Прежде она была темно-изумрудная. Здесь к ней подмешалось много света, много белого; пустите в темно-синюю разведенную краску немного чистой воды — и синева, прежде чем побелеть, перейдет в радостную лазурь. Но я все говорю о мертвых вещах, когда передо мною было живое: все море вокруг парохода и возле берега волновалось этой радостной лазурью, вероятно, зависящей от уменьшения здесь глубины моря и особенно от цвета скал Капри, сильно

отражающих от себя лучи солнца и посылающих их в глубину моря — то белые, то голубые, то, может быть, слабую примесь красных, в зависимости от цвета гранитных его полос. Море именно изнутри-то все здесь пронизано лучами. Теперь, далее — узенькое горлышко, очень, однако, длинное, в несколько сажень, пропускает через себя свет, но пропускает его так, как он проходит через скважину ставень в окне. Закройте окно ставнями, оставив только просвет в последнем, и комната, если на улице стоит яркий солнечный день, будет светла, но совершенно особенным светом, своего колорита и своего душевного настроения. К тому же пук света, идущий в грот через горлышко, собственно не прямо идет от солнца сюда, а он идет от дышащей груди моря, отражаясь, падая и снова отражаясь в воде и камнях горлышка. Таковым он входит сюда, глухим, отделенным от солнца, самостоятельным, и, найдя расширение — рассеивается. В порогах земель есть глинозем, есть синяя и, наконец, голубая глины: думаю, что потолок, а может быть, стены грота имеют в себе пласти, пропластыванье, пластинки этих голубых глин. Так я торопился объяснить себе зрелище, когда сел на скамью лодки. Сперва — ужасно странно и темно; слышишь крики людей с набившихся внутрь грота лодок, удары весел и всплески воды. Потом успокаиваешься, потом забываешься. Видишь и созерцаешь одно чудо природы. Твердые контуры чего бы то ни было устранены (недостаток света), все мягко, ибо все неясно. От этой неясности все воздушно, облакообразно. Вода, лодка, пещера, потолок не разделяются один от другого, потеряли границу, как птицы, реющие в облаке, как бы несут на крыльях клоки тумана и сами делаются похожи на части облака. Так здесь — лазурь и в ней тени, тень вашего спутника в лодке, тень — вы, тень — другие лодки. Как бы по инстинкту зрители перестали разговаривать, и водрузилась относительная, хотя не полная тишина. Потолок уже не казался низким, пещера — маленькой, ибо все, будучи не ясно, было прозрачно, и, казалось, это прозрачное скрывало в себе бездонную глубину. Была ночь, ибо дневной свет (наружный) был совершенно отрезан и уничтожен; пещера светилась своим светом, исходящим из ее стен, из ее потолка, но особенно из воды. Это происходило от отраженности, ибо все освещение здесь до последнего луча было уже освещением отраженным. Таким образом, не только предметы потеряли тяжесть, стали воздушными, но, казалось, они получили способность светить, фосфоресцировать, лить из себя лучи. И какие это были лучи! Грот сверкал и переливался лазурью. Свет имеет качества, почти психические качества. Красный цвет груб — это всякому понятно; черный цвет мрачен — это все говорят, но слово «мрачен» есть уже определение психологическое. Говорят, желтый цвет завистлив; я этого не утверждаю, но я это слышал. Какой же порок имеет в себе голубой свет? Может быть, только порок бессилия, последствие его воздушности. Черный цвет падает на землю, это — смертный цвет, тогда как лазурный, естественно, струится ввысь, он имеет крылья. Вот маленькая психология цветов, которую я хочу объяснить то чувство душевной ясности и веселости, которую почувство-

вал, установив взгляд на зрелище. «Если бы здесь остаться. Еще лучше — жить!» Но лодочник что-то заговорил и указал пальцем в самую глубь пещеры. Не понимая по-итальянски, я стал смотреть.

Беловатая лазурь здесь темнела, и темный фон представлял человекообразную фигуру, даже две. Я напрягал зрение. Нет, это не темные фигуры, а скорее белые, но небольшие. Что же это такое? Там стена, задняя стенка пещеры. Недавно посетив Помпею, да и при постоянных посещениях музеев, я до того в Италии привык к стенной живописи, что сперва подумал, что на стене грота нарисованы фигуры, конечно, фигуры двух ангелов, двух мучеников, может быть, их статуи. Быстрота всего, краткость времени и необыкновенность зрелища — все располагало к фантастическому и неожиданному. Из фигур одна зашевелилась, точно — мальчик, может быть, ангел, во всяком случае — образ. Как странно, ничего не понимаю. Раздался плеск воды, лазурь полилась еще ярче, вдруг стало все светлее, особенно около фигурки, почти детской, плескавшейся в гроте. Я уже стал догадываться: бедное наше нищенство! бедная наша бедность! Нет, нельзя этого осудить, ибо все это нужно, это ему нужно, а следовательно, и мне нужно или, по крайней мере, отсекает у меня право осуждения. Я скорее сунул «*una lira*» лодочнику, небывалую по огромности (для нищенства) здесь сумму, — ибо мальчик все еще казался мне необыкновенным существом, нарисованным на стене ангелом или святым, и вообще я был поражен и растерян. «*Обоим, обоим! pour deux! per duo!*» — кричал я на разных языках, объясняя, что и стоящему у стены мальчику надо дать. Как это грустно! Но как он попал сюда? Очевидно, в стене пещеры есть выступ, может быть, всего в ладонь, в две ладони величиною, и сюда втекают перед приходом парохода (известный час) два мальчугана и зарабатывают на ужин, входя лишним украшением в декорации природы. Ибо брызги плещущейся воды действительно увеличивают блеск грота, свет грота, и вода моря над ныряющею в ней фигурой человека становится еще лазурнее, ибо между вашим глазом и пловцом она лежит уже нетолстым слоем. Все лазурь, и до чего это волшебно! Я тотчас сделался техником. Едва выплыв назад, я стал думать, что собственно ничего не стоит при теперешних средствах техники повторить это чудо природы в огромных размерах. Природа показала путь, а человек может пойти за нею и создать не миниатюрно-прекрасное, но огромно-волшебное. Очевидно, все зависит от сочетания качеств воды и качеств горных пород. Рядом с осиным гнездом, куда мы вплыли и откуда выплыли, бурав и лом может просверлить еще другое гирло, а порох может вырвать из груди Капри не грот, а зал, систему зал, дворец. Вырвать полгруды из камня и вырвать другую половину ее из моря. Все будет то же! Так же низко и узко войдет сюда луч дневного света; все будет и там в отражениях; также сохранится синева стен и потолка; а главное — эта же вода, лазурная уже снаружи, вокруг острова, будет и в его внутренних залах. До чего просто, и отчего никто не попытает!

Пароход вернулся к точке высадки первых пассажиров, и здесь уже ожидали спутников экипажи. Мне хотелось проехать и на остатки виллы Тиверия, и в маленький горный городок Анакапри. К сожалению, нужно было выбрать одно из двух, так как вилла Тиверия лежит на левом углу и вместе на одной из самых высоких точек острова, а Анакапри лежит в правом углу острова, и притом на еще высшей его точке. Воспоминания о Тиверии меньше манили меня, и я более был расположен насладиться природою. «De Capri all'Anacapri, aller et retour» (туда и назад),— стал я уговариваться с извозчиками. Боюсь уменьшить плату, сказав, что мы условились за три лиры, но ни в каком случае мы не условились выше 6 или 5 лир. Называю цифры, чтобы объяснить цену труда в Италии. Ибо что это был за путь!

Из Неаполя Капри представляется картинкой, хорошенькой голубой выкройкой, положенной на небо. За эту-то картину я и не хотел платить дорого. «Дачная поездка, о чем тут толковать: tre lira, cinque lira, ну — six lira *»,— говорил я раздраженно честному и унылому извозчику, думая, судя по Неаполю, что они здесь хищны и алчны. Их было много, и они ужасно соперничали, и уступил более всего, кто более всего нуждался. В Италии могучие пони, о коих ни малейшего понятия не дают петербургские извозчики.

Шло шоссе, превосходное, гладкое, но гораздо более крутое, чем на Военно-Грузинской дороге. Бич хлопнул (в воздухе, никогда не по лошади), и конь взялся за дело. Невысоко от пристани расположен городок Капри, как наш маленький уездный городок,— главный городок острова. Мы миновали его, и экипаж, как змея, появился по вившемуся змеей шоссе. Наш пароход в море, не у самого берега, все спускался вниз, все сокращался в размерах, а Неаполитанский залив все расширялся, открывая чудную гладь вод. Мы восходили, как ястреб, широкими и медленными кругами — змейками вверх. Дорога шла по карнизу гор, любимейший мною горный путь, когда под ногами пропасть и океан воздуха. Лошадь не спешит, но и не переходит в шаг, она даже не трусит мелкою и бессильною рысью, а бежит привычным полным шагом, не задыхаясь, не вытягиваясь, свободно и красиво, везя полчаса, час, два, наконец, три часа — все в высь и в высь, в крутую высь — трех человек. Горы Капри — совершенно Крымские горы и мы так долго подымались, так круто подымались, что сравнение это идет, и все время в Капри я думал, что он не ниже Крыма, и только последующее и, так сказать, не художественное, а научное размышление говорит мне, что все-таки они много ниже Крымских гор и, вероятно, равняются только так называемой Яйле, т. е. той каменной стене, которая как бы выросла сверху в горный крымский кряж и при проезде и ближайшем рассмотрении являет в себе пропасти и вершины самостоятельного горного хребта,

* три лиры, пять лир, шесть лир (итал.).

поставленного на хребет другого, более широкого, могучего и отлогого горного кряжа. Само строение гор Капри, в расположении пластов и цвете камня, совпадает до неразличимости с Яйлою. Этот же серый цвет, тот же вид стремнин, точно облизанный, тот же взлет скал прямо вверх, без всякой покатости, так что нужно закидывать голову книзу, чтобы увидеть вершину их, никогда не перед вами, а над вами. А дорожка белеет; а лошадка бежит; а пароход ваш — все ниже и уже почти похож на лодочку; и какой вид теперь, необъятный, лазурный, величественный. Никогда жители Неаполя не видят того, что видят жители Капри. Совсем другое дело видеть залив под собой, чем залив перед собой. Поднятие на высоту вообще имеет великую психическую прелесть, а здесь к ней присоединяется и красота зрелища. Я уже сказал, что от Неаполя до Капри, как от Петербурга до Кронштадта, и все это видно с высоты до последней лодочки на море, видно как скорлупка, видно как ладонь, видно как пространство, но всегда отчетливо, везде отчетливо, от прозрачности и чистоты воздуха.

Чем выше шла дорога, тем чаще стали попадаться отели и пансионы — швейцарские, немецкие, английские, итальянские. Для незнающих объясню, что «пансион» дает приезжему комнату, одну, или две, или сколько угодно, с полным пищевым содержанием: утренним кофе, завтраком и обедом, так что приезжему, связанному делом или удовольствием, остается только жить и, ни о чем не заботясь, предаваться делам своим или удовольствиям. Это то, что у нас называется «держать нахлебников», только у русских это имеет совершенно частный и, конечно, более милый характер, а в Италии (и, кажется, в Швейцарии) это поставлено на коммерческую ногу, и «пансион» представляет собственно обширную гостиницу с номерами, но без гадкой «номерной» атмосферы, а семейного, художественного и научного духа. «Пансионы» развились от частой посещаемости этих стран иностранцами, и у нас, при стойкости и неподвижности населения и «где до границы три года не до-скачешь», — конечно, явление невозможное. Но вот на Капри они уже начались: я вспомнил одного своего знакомого, служащего в гарнизоне Петропавловской крепости офицера, который на вопрос, где проведет он это лето, ответил, что он вот уже много лет отдыхает 1 1/2 месяца отпуска на Капри: «Правда, дорог проезд, но самая жизнь дешевле, так что в круглом счете обходится на Капри дешевле, чем в Павловске или Териоках». Там я тогда удивился, но теперь по Риму знаю, что, конечно, здесь дешевле, включая и проезды. А выбирая место отдыха, конечно, нелепо останавливаться в Неаполе, «с видом на Капри», а лучше на Капри, с видом на Неаполь. Так поступит художник и экономный человек.

На середине пути, на огромной высоте, в нише — статуя Мадонны. До чего меня это трогает: в самом неприступном месте, куда страшно долезть, для одинокого путника, для кого-нибудь, для грешного, для преступника — итальянец поставит Мадонну. Кто это делает? Ведь

не официальная власть. И монастыря на Капри нет — значит, и не монахи. Но надо было задумать это, хитрейшим образом нужно было придумать средство подняться по вертикали гранита сажень на 15 высоты, наконец, надо было отважиться полезть туда и водрузить изображение Мадонны ничтожного художества. Какой смысл! Кто же все это делал? с какими мыслями? для кого? зачем? Я снял шапку и перекрестился на длинную бледную фигуру, с сложением их рук на молитву; оно особенное: поднимают обе руки до высоты половины груди и складывают ладонь с ладонью. Получается впечатление кротости, и мольбы, и чистоты. «Се, раба Господня: буди мне по глаголу Твоему». В Италии часто, по дорогам, стоит — беспричинно и ненужно — одинокий высокий камень и на нем, в описанном положении, Мадонна. «Кто-нибудь помолится». «Кому нужно, тот найдет, на что помолиться». «У тебя, *fratre ignote* *, молитва, а вот от меня и образ». Как это интимно. Как это мило. Как это народно.

Но вот и Анакапри, совсем крошечный городок, тысячи в две жителей. Выбежала толпа ребятишек — мальчиков и девочек; хватают за руки, за пальто: «*Bella visita, signore*» ** и тащат на крышу убогой хижины. Действительно, открывается чудный и цельный, общий вид на всю и всяческую красоту, в небе и на земле, на море и на суше. Но подходит извозчик и зовет назад. «Опоздаем, синьор» (т. е. к отходу парохода). Это — еще не высшая точка Капри. Нужно еще долго ехать, чтобы подняться на самый пик Капри, увенчанный замком «*di rege Frederico Barbarussa, — germano rege, signore*» ***. Замок, как гнездышко, весь виден в воздухе. Как попал сюда Фридрих Барбарусса? Извозчик, понятно, не мог объяснить, а сам я не знал этой подробности средневековой истории. Я помню, однако, что Барбарусса воевал с ломбардцами и чуть ли он не был взят в плен венецианцами, и, может быть, здесь было его временное или случайное пребывание.

Мы поехали назад. Спуск уже не был так интересен. Пароход наш все увеличивался, панорама суживалась; все становилось ближе, теснее; все становилось землистее, менее воздушно. Из птицы я вновь стал земнородным и почувствовал им себя окончательно в каюте парохода.

— *Uno safe, camerero!* ****

И официант подал дымящийся прибор кофе.

Uno, duo, tre

Каждый день, просыпаясь в пятом часу утра в Неаполе, я слышу уторопленный, скорый, заботливый шаг ног. Он предшествует самым ранним крикам улицы, разносчикам, скрипу телег, везущих овощи на

* незнакомый брат (*лат.*).

** Приятный вид, синьор (*итал.*).

*** «король Фридрих Барбаросса, король Германии, синьор» (*итал.*).

**** Кофе, приятель (*итал.*).

базар. Я не знаю, пять ли часов утра, потому что не хочется дотянуться до часов и зажечь спичку; но я вижу, что утро чуть брезжит, что еще не рассвело, а только рассветает. Это — солдаты идут на ученье.

Шаг итальянских солдат совершенно другой, чем русских. Русская рота не идет, а движется. Шаг ужасно тяжел, т. е. нога чрезвычайно твердо поставлена на землю (как в Риме у католических монахов). Лица у наших солдат серьезные, ответственные. Присяга его подавила, но и через присягу он вырос. Русский солдат весь — клятва, верность; чему верность, — смутно, но и тем более это страшно, задумчиво, ответственно. «Чему верность — это знают командиры; моя верность — это верность команде». Русский солдат есть победитель мира, да это так прямо и написано на его роковом лице. Он и папу арестует, и американца сметет, и социалиста укротит. За спиной такого «Аники-воина» (есть изображение на иконах какого-то девственного и целомудренного воинсв-святого) «отцам-командирам» действительно остается только подумать о чем-нибудь всемирном. «Вы, ваше благородие, подумайте, а уж я выполняю».

Но и итальянских солдат, которых первое время я не мог видеть без улыбки, мало-помалу я стал тоже любить, и именно за эту их заботливость, трудолюбивость, старательность. Почему они все маленького роста и, очевидно, бессильны — я не знаю, потому что офицеров вижу иногда огромного, во всяком случае нормального роста, и рост вообще итальянца скорее крупный, выпуклый, видный. Солдаты же маленькие, худенькие и, главное, этот их фатальный шаг. Они всегда спешат, поспевают. Итальянцы вообще быстры в движениях, но у солдат эта быстрота переходит во что-то комичное: точно как в опере «проходят войска», «возвращаются войска». Войск (на сцене) ведь мало, и они должны быстро обежать за кулисами и вторично войти в ту же дверь, чтобы появиться «новыми войсками», что для зрителей должно дать картину бесконечно идущего войска «победителя-жениха» или «победителя-сына царского» и проч. И вот на сцене я всегда видал, как такие воины идут дробным, коротким, бессильным, но необыкновенно заботливым и поспевающим шагом; и также именно идут итальянские солдаты.

Если русскую роту можно убить, а не разбить, т. е. говоря вообще и опуская частности, то итальянская производит такое впечатление, что ее именно нельзя разбить, потому что она гораздо раньше этого разбежится. Конечно, я ошибаюсь и не хочу сознательно клеветать, но психологическое и зрительное впечатление от них именно такое. Я думаю, в будущем они могут составить превосходную армию. Воину быстрота очень нужна, а быстрота итальянских солдат, очевидно, добровольная, очевидно, не принудительная и даже не намуштрованная, до того превосходит, например, скорость движения русского солдата, что невозможно их и сравнить. У них ноги переставляются с необыкновенной легкостью, они скользят по земле, порхают; это —

не преувеличение, это факт, и я ничем не умею его объяснить, как или южным солнцем, или гористостью решительно всей Италии. Такой шаг еще я видел на Кавказе, у горцев: поезд, на линии Тифлис — Батум, остановился у какой-то станции, где-то в Кутаисской губернии, около Риона. Я смотрел в окно; вышло из вагона несколько ихних тамошних мужиков. Вдруг я заметил, что они не пошли (за крошечной станцией, домой), а как-то странно изгибаясь и легкие, как кошки, запрыгали, начали скользить и плыть по извилистой поднимающейся тропинке. Но, я думаю, тут более действует солнце, чем горы: в итальянцах вообще чрезвычайно мало сонливых начал и много бегучести, грации, внутреннего напряжения.

Вдобавок их (солдат и офицеров) одели в перья, ленточки и шнурочки. «Напасть на них — что ударить палкой по пуху: вздымется и разлетится». Идет солдатик быстро-быстро; головка маленькая, сам маленький, а на бок с кивера или кепи свешивается огромнейший плюмаж из петушиных хвостовых перьев, и плюмаж трясется, сам он старается — а зрителя берет смех. «Пустое это все». Только в Италии можно понять, почему абиссинцы разбили итальянцев: просто их нельзя не разбить; итальянцы сами разбиваются; как замотают головами, пойдут ходить эти перья — неприятелю смех, а им самим страх, и разбегутся, просто разбегутся от недоумения: зачем их, таких маленьких и милых, заставили сражаться. Я думаю, происхождение итальянского войска от гарибальдийцев, т. е. таких героев и такой случайности, от такого нарядного момента истории, многое объясняет в характере и виде войска. «Мы герои». — «Какие вы герои?» — «Победили папу, основали Итальянское королевство и т. п.» — Да что «подобное-то»? — «А вот пойдём на абиссинцев и тоже победим». Пошли, вышли из Италии, и получился один смех.

Война теперь — наука и фабрика; это что-то страшное, колоссальное; и способы войны, и сами люди воюющие — это что-то исключительное, медленно созревшее в фазах европейской истории, тяжелой, удушливой, чуть-чуть бессмысленной и лютой. Гарибальди вне Италии очутился бы павлином среди волков: его занесли бы, разорвали, прежде чем он вздохнул об итальянской свободе. Но этот павлин, молодой и красивый, действовал среди издыхающих от старости кур и, конечно, заклевал разные «Неаполитанские королевства», «Папскую область» и тому подобную археологию. Но успех был принят за качество, и итальянская армия все еще выпячивает грудь «a la Garibaldi», приноровляет шпоры, хочет сесть на рышарского коня, тогда как и сам-то Гарибальди, рыцарь, мечтатель, есть ужасная археология в составе прозаических и вместе мистических по колоссальности европейских новых сил. И еще долго, пока Италия не очнется от поэзии к прозе, пока она не станет мещанином, кулаком, черною заводскою трубою, — она останется в Европе нарядным и несколько презираемым зрелищем.

Оказалось, что так рано спешат войны в Неаполе на маленькую

площадку около бульвара на Via Partenope. На улице этой стоит и отель, где я живу, а самое название ее пробудило во мне далекие исторические воспоминания. Via Partenope, прямо в виду Везувия, вьется лентой по берегу залива — и есть единственное в Неаполе не пыльное, не грязное, вполне роскошное место. Не все жители ее подозревают о смысле ее имени. У меня в коллекции древних монет есть две неаполитанские, еще языческие, на передней стороне которых прекрасная женская головка греческого типа: это — нимфа Партенопе. Дело в том, что Неаполь — древнейший греческий городок, закинувшийся на западное побережье Апеннинского полуострова, еще когда были только финикийцы и греки и не было римлян. Городок этот, очевидно, колония, ибо имя его Neapolis значит то же, что наше «Нов-город»; он почитал нимфу Партенопе, обительницу и обладательницу прекрасных вод залива. Ее изображение, как в Афинах изображение Паллады, и помещалось на чеканившихся здесь греческих монетах. Городок перешел к Риму; пал Рим — он вошел в хронику Средних веков, а затем перешел в новые времена и наконец сделался теперь всемирным сборищем туристов, а самая шегольская его улица, застроенная отелями и пансионами для иностранцев, получила и имя древней нимфы. Сюда-то, рано утром, до шума и возни пробудившихся улиц, и спешат на ученье солдаты. Весь Неаполь состоит из отвратительнейших узких, длинных, кривых, то вверх, то вниз идущих улиц, шумных, народных, крикливых, бранчивых, и только на Via Partenope и можно развернуть какой-нибудь строй.

Офицеры, толстые, красивые, с ленивыми глазами, ездили рыцарски на конях по бульвару, взглядывая по временам на ученье, а фельдфебели и унтер-офицеры обучали малорослых новобранцев. Я предполагаю, что крупные по росту и вообще лучшие войска расположены по северной границе королевства, возле Альп, а в Неаполе или Риме стоит собственно гарнизон. Так или этак, но новобранцы имели вид взрослых мальчиков, ужасно старательных, умных и бессильных. «Что же это они кричат?» — подумал я, слыша гул, подымавшийся среди обучаемых в некоторые моменты. Дело в том, что с идеей солдата у меня до того связалось представление именно о русском солдате, что и все прочие войны мне представляются русскими же, но только с недоразвитою душою солдатами, так что и говорить они могут только: «ваше благородие», «раз-два-три», «шагом марш». — «Что же это они кричат?» — спрашивал я себя. Деликатно и стараясь казаться незамеченным, я подошел ближе. Теперь я увидел, что их обучают ружейным приемам: «на плечо», «на караул», «ружья вольно». Ружья у них — глупые, не со штыками, а с какими-то искривленными ножами, точно у кухарки, готовящейся разрезать шуку. Но что они кричат? Узнаю, прислушиваясь, узнаю больше, наконец догадался: новобранцы должны расчленять сложный ружейный прием, и, чтобы он выходил отчетливее, так сказать, развинченнее, они называют, но просто числительно, каждую часть приема. Унтер-офицер скомандовал что-то тихо, мне не слышно, и вдруг

рота мальчиков: «Uno!», и ружья подняты с земли, «duo!» — и ружье держится обеими руками перед носом, «tre!», и оно вскинуто на плечо. И так каждый раз: «Uno!», «duo!», «tre!» Вспомнил я свои «числительные имена» в первом классе костромской гимназии и рассмеялся: «Ах, вы римляне! Так вот они, римляне, от которых произошел и Кюнер». Долго я смеялся, а они все так же боялись унтер-офицера и кричали: «Uno!», «duo!», «tre!»

Наконец унтер-офицер скомандовал то нерасслушанное мною ни разу и в русской команде слово, после которого бывало у нас пойдет такой гул сморканий, отхаркиваний, откашливаний, переступаний с ноги на ногу, точно рота готовится затоптать кого-то. Это минута свободы и отдыха. Что же я увидел у этих несчастных итальянских солдат? Они и не задвигались, а только как-то сутулее, свободнее стояли, сморкнулись же, и то беззвучно, всего несколько человек. Дисциплины стало меньше, но энергии движения — никакой. «Эх, вы, школьники! Прямые вы школьники! — подумал я.— И такие же милые, и у какого злого человека подымется рука, чтобы вас бить».

Но, я думаю, все это временно. Если в итальянские войска вернется когда-нибудь талант, например вернется сюда талант, вытянутый из итальянской нации католичеством, это будут войска, способные сыграть роль в Европе. Главное — подвижность и легкость и светящийся во всяком итальянце ум. Действительно, даже у нищих и у мальчишек, даже у слепых и калек, стоящих на углу улицы с протянутой рукою, я не видал апатичного, застывшего, тупого во взгляде лица, каких так много у нас на севере.

Помпеи

Устройство жилища удивительно связано с нашей психологией. Оно и вытекает из нее; а раз уже остановилось и окрепло, в свою очередь, влияет на нее обратно. Кто не замечал, что на даче мы несколько иные, чем в городе; что знакомство на минеральных водах происходит легче, держится воздушнее и кончается безболезненнее, чем аналогичное знакомство, не очень нужное и не очень ненужное, заведенное в городе? Психология моллюска, таскающего за собою раковину, независимо от прочих причин, должна единственно от этой причины быть совершенно иною, чем психология рыскающего по лесу волка. Человек всегда несколько похож на свой дом. По крайней мере, это столько же верно, как и то, что дом человека похож на своего хозяина.

Нынешние греки и итальянцы живут точь-в-точь как и русские. Кухня — на задворках, в сторонке спальня — темная и неудобная, со всяким хламом, который стыдно вынести в парадные комнаты. Далее — парадные комнаты, «главное» жилища; это кабинет мужа, гостиная жены, и для официальных и отяготительных посетителей — зала. Все

это — в третьем этаже, между двумя этажами ниже себя и одним этажом выше себя. Общая лестница, на которой мы не без зависти оглядываем тех жильцов дома, которые побогаче нас, и проходим не без удовольствия мимо носа тех, которые победнее нас. В дурную погоду — головная боль, в хороший летний вечер — сладостный ровер винта. Затем кой-какой снишко, без привидений и сновидений, поутру — перекрестил детей, дал поцеловать им руку, два слова жене и — на службу. Там уже коридоры большие. залы большие, люди строгие, отношения формальные. Но мне это все равно, потому что после обеда я засну и забуду всякие на свете начальства; а к вечеру опять винт.

С этими мыслями я вошел в Помпеи, таинственный город, засыпанный заживо пеплом Везувия и в настоящее время открытый любопытством ученых. Я назвал его «таинственным», потому что считаю вполне таинственным весь древний античный мир, «засыпанный» гораздо глубже и гораздо сильнее «извержением», какое две тысячи лет назад началось из Галилеи и потянулось на запад. Что мы от него имеем, кроме обломков этих несчастных камней терм Диоклетиана и виллы Адриана? Мы знаем их поэзию, но, Боже, как недоступна она нам! Шекспир вызывает во мне комедиями смех и трагедиями — горе, но, читая в гимназии и университете «De republica» * Цицерона и «Miles gloriosus» ** Плавта, я как бы испытывал зубную боль или кто-нибудь меня ставил на колени. Не опровергаю, что я был плохой ученик, но ведь до такой степени не чувствовать ничего от произведений, которые когда-то «потрясали сердца», — это значит до такой степени умереть в одном и воскреснуть в другом, что — трудно выразить! Когда бывало в детстве я из рук давал корове огромные лопухи травы — между нами было все-таки взаимное понимание. Ей приятно съесть, а мне приятно ей дать. Но когда умерший Цицерон закатывает передо мною период в 13 строк... — точно меня ставят на колени, и ничего больше! ровно больше ничего! Ни сочувствия, ни понимания.

Конечно, это мое ученическое сердце говорит. Но я твердо помню, что в университете, когда почтенный русский профессор с немецкою фамилиею стал нам комментировать «De согопа» ***, самую знаменитую (по его словам) речь Демосфена, то и он сейчас же, с самого начала и до конца курса, к весне, интересовался сам в себе и сам про себя тоже одними аористами и futur'ами, разными частицами «an», «ti» и проч., и не только не интересовался античным миром, но говорил так, как будто бы было три партнера в винт: он, Демосфен и еще третий партнер, — аудитория ничего у него не понимающих студентов. С Демосфеном он обращался так, как будто бы Демосфен никогда не носил ничего, кроме синего фрака со светлыми пуговицами. Никакого чувства тоги. Никакого чувства форума. Ничего античного. Все — русское или

* «О республике» (лат.).
** «Хвастливый воин» (лат.).
*** «О венке» (лат.).

русско-немецкое. Профессор жил в третьем этаже, имел на задворках кухню, давал детишкам целовать руку поутру и к вечеру садился за робер винта. Так он прожил до 50 лет, и от скуки, ради того, что нужно же что-нибудь делать, выучил отлично греческую грамматику, запомнил множество греческих слов и, так как это давало три тысячи жалованья в год, начал нам комментировать «De согопа». Но, в сущности, он был такой же ученик, как и мы. Я хочу этим сказать, что ученые также только ошупывают камни терм Диоклетиана и виллы Адриана; но далее этого проникнуть в античный мир — и они не проникают...

Он умер. А по умершему судить о живом возможно ли? Или еще более: «извержение» христианства до такой степени засыпало нас новыми чувствами, другими понятиями, оно родило вокруг нашего «я» такой организм, сквозь который ничего античного пробиться не может. Лава Везувия сожгла все живое в Помпеях. Языческое чувство, едва подходя к христианину, до такой же степени сжигается в нем, что для физического созерцания остается только зола.

* * *

Прежде всего их жизнь была более летняя, и душа их тоже была более летняя, чем наша. Я заметил, что греки и итальянцы все равно строят теперь себе жилища зимние, как в Петербурге и Лондоне. Европейцы на Манилье (я видал на картинках) имеют те же огромные каменные здания. Во Флоренции в средние века, кажется, строили здания еще более массивные (palazzo Pitti и Strozzi), чем мы теперь. Душа стала массивною, тяжелою у христиан. Я думаю, Каин, убив Авеля, тоже почувствовал нужду строить каменные дома. «Теперь каждый, кто встретит меня, — убьет», — сказал он, затрепетав, Богу. — Убившему Каина — отомститса всемеро». Душа христианина — грешная (по сознанию), кающаяся. — «Я стою на покаянной молитве, а он меня в это время и хватъ камнем из-за угла; лучше построю крепкий дом и уже в нем помолюсь основательно». Все стали бояться друг друга, не доверять. — «Мы все каемся; ну, так уже все равно, убьем — а потом покаемся». Чувство трепета за себя и неуважения к другому, неуважения вообще к природе человеческой («павшей»), неустранимо из христианина, и потребность хорошего замка, цепной собаки, постоянного национального войска и magna charta libertatum *. как обеспечения против разнообразных укусов соседа, стало психологическою нуждою, бытовою особенностью и задачею истории.

Жилища в Помпеях имеют летнюю психологию, воздушную, доверчивую. «Если даже обокрадут, то уж лучше внезапно: не стану же я всю жизнь готовиться к этому». В жилищах много воздуха. Свет шел сверху. На дворе в то же время в жилище собиралась дождевая вода, т. е. двор, крошечный и узкий, был введен внутрь дома как его органическая часть.

* Великая хартия вольностей (лат.).

Но главное — свет сверху. Не могу я постигнуть необоримой потребности христиан закрываться от прямого солнечного света, выражающейся в верхней драпировке окон. У нас, например, в Петербурге и без того свету мало, и этот ничтожный свет еще загорожен домами vis-à-vis; все это чувствуют, все ради этого стремятся в четвертый и пятый этаж; но даже и в первом этаже, и в бельэтаже, где свет в окно идет какой-то мутный, от земли, всю верхнюю половину окна заделывают гардинами, занавесками, полотняными, бесконечно пыльными тряпками, кружевами, тюлем; не хотят света от солнца, а хотят его отраженным или от земли, или от стены противоположного дома.

Еще два слова. Окна у нас прорезывают среднюю часть передней стены комнаты; задняя стена и боковые прорезаны дверьми. Таким образом, глаз, куда ни обратится, видит кусочки стены, вырезки. Их мы заклеиваем обоями, обыкновенно цветными, но какого рода? Это — не живые цветы, даже не существующие, а выдуманные. Так, тянутся какие-то листья, ни из Азии, ни из Европы, и какие-то цветы, тоже ниоткуда взятые. Мы их рисуем, чтобы не заклеить стенных вырезок белой или серой бумагой, что уже совершенно некрасиво. Между тем передвинем окно кверху, подведем его под потолок или ближе к потолку. Комната получится как углубление, она будет иметь необыкновенно цельный вид, получится сплошное полотно стены для возможной живописи, для расстановки картин, глаза не будут искать смотреть наружу («смотреть в окно», «звать по сторонам улицы»), и психология жителей дома получит большую уютность, обращенность к себе и к другим жителям дома, большую взаимную сцепленность и интимность. «Мне нет дела до того, что вне дома; но до того, что внутри дома, мне есть горячее дело». Весь характер разговоров, как и течение мыслей, получит в комнате такого устройства другое содержание и лучшее направление, более мягкое и внутреннее и дружеское. Замечательно, что уже теперь, при нижнем или боковом свете, дружеская беседа днем невозможна. Мы хорошо беседуем, беседа у нас льется только ночью, когда вовсе нет света со стороны, с улицы, этого неприятного, дряблого, не столько солнечного, сколько площадного света.

Дома в Помпеях все невелики и для каждой семьи, с прислугой, был свой дом. Это черта независимости, это вытекает из независимости и, в свою очередь, поддерживает ее. Мы все — жильцы, т. е. странствующие особы, скорее «жмемся» на свете, чем живем на свете. Дом у нас — муравейник. Это всегда Ноев ковчег, но с крайним недружелюбием его жителей. Мы и страшно замкнуты, как Каин после убийства, и столь же страшно обусловлены, стеснены, зависимы. От кого я не завишу? В детях я завишу от педагога и гимназии, в семье и браке — от священника, в труде — от департамента и конторы. Только когда я засыпаю, блаженно чувствую, что до утра отлетели все зависимости. Несмотря на то что цезари страшно ждали Рим, эта жгучая была более историческою, т. е. она более вошла в историю и описывается в истории.

чем проникла в быт. В провинциях римских, в муниципиях, в маленьких городках и областях, как эти Помпеи, шла совершенно независимая жизнь, свободная, развернутая, хохочущая, веселая, дружелюбная и нисколько не угнетенная императором. А не угнетал император, то, уж конечно, не угнетал ни педагог, ни гимназия, ни полицмейстер, ни «служба» в том тысячеголовом ее разветвлении, в каком мы ее знаем сейчас.

Внутри дома был у них введен маленький сад. Таким образом, воздух, человек и растения перемешивались, и земля (почва) и камень тоже перемешивались. У нас цветы в комнатах имеют более декоративное, нежели физиологическое значение, и это до такой степени, что их более и более теперь заменяют высушенными листьями пальм, искусно связанными и прикрепленными также к высушенным стволам их. Эта сухая ботаника, конечно, мало чем отличается от дурного веника, и если «цветы в комнатах» стали переходить в него, то от того, что и с самого начала они были только добавлением к обоям и некоторым ассортиментом мебелировки. У нас так же мало потребности в цветке, как в поле, в лесе, в путешествии.

Помпеи представляют жалкий вид, как все разрушенное, как всякие останки. Я упомяну только о росписи стен. Неприятную сторону наших комнат представляет их крайняя пестрота. Мы ее переиначиваем, делаем так и делаем иначе, и все остаемся недовольны, не замечая, что нам не нравится, в сущности, самая пестрота, а не способ заперестрения. В Помпеях стенная живопись показывает высочайший цельный вкус. Вся стена — ярко-красная; это — огромное красное полотно, и в середине его — маленькая сценка, летящий Меркурий, охотящаяся Диана или мирная сцена из Одиссеи. Глаз не разбегается, внимание не дробится, оно ничего не ищет, потому что все прямо перед собой находит. Или еще: стена вся черная — и среди ее живой цветок, желтое с пунцовым, белое с лиловым. Это сообщало комнатам удивительное единство плана и настроения.

Из зданий меня занял один храм Аполлона, сейчас же по входе в Помпеи. Храм Аполлона!!! Я вошел в него пораженный, удивленный. Это уже не был профессор из немцев, читавший в Москве «De согопа» Демосфена; это было кое-что, в останках, в обломках, но, однако, кое-что столь же живое, конкретное, как листок, зеленый и душистый, оторванный от неизвестного дерева и попавший вам в руки. Чтобы почувствовать контраст, я стал читать: «Да воскреснет Бог и расточатся врази Его» — любимую детскую мою молитву, которую бывало всегда торопливо читал в бане, когда няня или мать, мывшая меня, на $1/2$ минуты выйдут в предбанник. По нашей домашней вере баня (единственное место, где никогда нет образа) исполнена нечистой силой, а нечистая сила особенно опасна для неразумных и неопытных детей, и, оставаясь один, я прямо испытывал ужас быть схваченным и куда-то унесенным, но верил всегда в несокрушимость «Да воскреснет Бог». В храме Апол-

дона — с сохранившимся алтарем, жертвенником, омфалосом — я зачитал ее же. Славянизм и грецизм смешались, встретились. «А вот здесь стоял квадрант», — сказал мне гид. — «Что?» — «Квадрант, солнечный круг, разделенный на градусы». Это было перед алтарем, на боковом перистиле, сзади жреца и перед глазами народа. — «Боже! В самом деле, ведь Аполлон — не статуя, как мы привыкли его представлять себе, а — солнце, и до статуи красивого юноши, под которым почему-то подписано *Аполлон*, греки поздно дошли, и это уже был *decadence*, вырождение». В самом деле, я стоял в храме Солнца. Невольно я вспомнил одно место из пророка Иезекииля: «И сказал мне Господь: пойди, посмотри, что делают израильские мужи в Иерусалиме: они всходят на крышу храма и, обратившись к Солнцу, — кадят ему, и подносят свежие древесные ветви к носу и обоняют их». Связал я с этим и свое давнее недоумение: отчего солнце не гаснет. Ведь уж оно сотворено (по ученым) миллионы веков назад, да и вообще очень давно сотворено. Кругом атмосфера — ледяная, до 200° мороза (междувзвездная). Ну, как в миллион лет не остынуть, не выхолотеть, не выгореть?! Невозможно, никакой гипотезой нельзя объяснить, и никакой объем материала не выстоит. Но есть перед нами один факт, а не гипотеза, объясняющая температуру солнца, не только не угасающего, но и не остывающего ни на один градус, сравнительно, положим, с XV в. по Р. Х. и даже с I в. до Р. Х. Ты, читатель, так же тепл сейчас, как и когда родился, и я в 48 лет имею ту же температуру 37°, как и мой двухлетний сын и 1/2-годовалая дочь. Мы не стынем. Только живое не стынет, его закон — от начала и до конца сохранять ту же температуру, различную для каждого существа, не одну для лягушки и ласточки, но и для ласточки и для лягушки постоянную. В то же время я вечно лучеиспускаю из себя теплоту, теряю и не теряю ее. Это есть полная и вместе это есть единственная параллель живому теплу солнца, живому, читатель, — это заметьте! Если вы натопите в комнатах печь до 200°, вы заболаете от неживого, от механического ее жара, хотя бы воздух был совершенно чист, комната отлично вентилирована, трубы не закрыты. Вы почувствуете необъяснимую дурноту всего тела, темноту. Между тем летняя, солнечная, живая теплота безболезненно выносятся, доходя до 25—28 градусов. Мир бесконечен, Бог — бесконечен во всемогуществе, и как кит не похож на инфузорию и, однако, есть и кит, и инфузория; Бог в мире мог разлить могущество жизни в виде капель-звезд, искры бытия, огромных для нас, малых — для Него, невозможных и, однако, сущих! С этой-то точки зрения и израильтяне, кадившие солнцу не как богу, но как полубогу, как ангелу в тверди небесной, — возможны, да и я посмотрел на «храм Аполлона» с несколько иной точки зрения. Я подошел к омфалосу, в левом углу алтаря, и дотронулся до него рукой. «Как все странно, Боже! Боже, до чего это пошло!! а — было!!! И алтарь, и в самом деле жертвенник, все напоминает даже наше, ибо это же и тут отделение народа от жреца, слушающих богослужение от самого богослужения... Аполлону!»

Весь план храма сохранился, кроме крыши. На небольшой площадке выложен каменный помост — это двор, где толпился народ. В передней его стороне, занимая совсем небольшое место, поднимался уже значительно, аршина на 1 1/2, следующий помост, и на нем собственно стоял храм, с колоннами, квадратный, где совершалось богослужение. Но и в храме этом, опять занимая переднее место, стоял еще квадрант, чуть-чуть возвышенный и обнесенный сплошной мраморной стеной, высотой четвертей в пять, с отверстием — проходом к народу. Посреди его стоял каменный куб, для жертвоприношений или чего другого, но и местом своего положения и видом своим совершенно напоминающий наш престол. Около левой стены этого алтаря, несколько назад, помещался омфалос, аллегорическое изображение солнца же, только другое, чем квадрант, вероятно прикрытое небольшим балдахином и на которое в свое время возливался елей. «Да, если солнце — только раскаленный докрасна камень, каким у нас в Костроме нагревают для бань воду, то, конечно, все это, и мрамор и колонны — ужасный вздор; но если есть животворящее солнце?.. Но есть ли?»

В сущности мир так и остается до сих пор загадкой, и если мы (через науку) знаем одежду вещей, то не знаем души вещей. Можно отлично знать расстояния солнца от земли, объем его, вес его и не знать совершенно, есть ли оно камень горящий или живое теплое существо? В Неаполе, в Аквариуме, я увидел очень страшные морские существа, которые разрушали во мне все ранее бывшие представления о живом. Из многих диковинок вот одна: в морской воде вилась соломинка, прозрачная, вероятно — жидкая, словом — тоже вода или как студень, но только отделенная от толщи остальной воды. Она бы и не была видна, если б не следующее: в соломинке этой происходило непрерывное, вечное движение — света! Кто учил физику, знает свет Гейслеровых трубок, сероватый, фосфористый, вечно внутренне движущийся, волнующийся. Вот такой же точно по характеру свет пульсом (как пульс крови) пробегал и по неподвижной в воде змеистой соломинке. Как это не похоже на корову! на меня! как я — не похож на солнце, чудовищное, сферическое, миллион лет пульсирующее огнем и светом. Но, может быть, все это так, а может быть — не так. Если «не так», греки городили чудовищный вздор.

Все остальное в Помпеях, в сущности, не интересно, т. е. все однообразно, как и дома в наших городах. Они жили легкой летней жизнью, имели летнюю психологию, пользовались хорошим расположением духа, как мы на даче и на минеральных водах. Имели свои заботы, не столичные, не страшные, и свои маленькие провинциальные удовольствия. Да, еще интересно: это древняя базилика, т. е. судебное место, где производилось разбирательство дел и произносился приговор. Известно, что базилики эти дали план христианских храмов. После падения Империи и даже ранее, по перемене религии императорами, эти базилики прямо занимались христианами и без всяких переделок, через простое

внесение Креста Господня, становились христианскими церквями. Действительно, обычная теперешняя католическая церковь есть просто базилика, древний «окружной суд», но куда внесено все новое, новые вещи, символы, и вошли новые люди. Я все это знал из истории, но было в высшей степени интересно все это увидеть воочию.

Вообще, путешествуя по Италии, дотрагиваешься рукою до истории; тогда как, сидя дома, только думал о ней.

Салерно

После огромного, жадного, ленивого и грязного (внутри) Неаполя Салерно производит очаровательное впечатление. Везувий вечно грозит Неаполю пальцем, но его легкомысленное население только посмеивается и обирает своего возможного судию и сторожа в том смысле, как собирает дань с апельсиновых деревьев, хороших девушек, своих певческих талантов и легкомыслия туристов. Неаполь окончательно мне не понравился. Пьяница, развалившийся среди лугов и всяческого очарования природы,— вот ему сравнение.

Куда так торопятся итальянцы на своих «*strada-ferrata*»? Вагоны качает из стороны в сторону, машинист, очевидно, легкомыслен, поезд не едет, а рвется, и тут какая-то психология или молодой нации, или маленького, но рвущегося в рост королевства. Россия едет спокойно, и это мне нравится, едет тихо, солидно. И в Австрии поезда ходят тише итальянских. У итальянцев действительно какая-то железнодорожная скачка. Чтобы довершить нелепость этого и показать очевидную ненужность, поезда останавливаются на станциях подолгу, очевидно,— как медля, так и спеша без всякого толку. Так выехал я из Неаполя и часа через три уже подходил к Салерно. Какой удивительный вид!

Из длиннейшего черного туннеля, согнутого в дугу, мы прямо выскочили к морю. Вось страшная. Как стадо баранов, друг через друга, горы бросаются в море, и среди них сжатый, маленький изящный городок. Это — как наш Брянск, Старая Русса или $\frac{1}{4}$ губернского города. Я не захотел брать номера в *Hôtel d'Angleterre*, просто по антипатии к этой надоедливой вывеске, и, не имея при себе вещей, отправился как гость по улицам, ища, что понравится. Наконец я нашел. Кажется, у моих номеров не было даже вывески. «*Una camera, una camera, pour un jour*» **, — объяснил я, входя в двери, какие мне казались симпатичнее. Я поднялся по кирпичной лестнице первого и единственного этажа. «*Una camera? Si, signore*» ***. И милая старушка ввела меня в номер, который она мыла. «Я сейчас домою, а вы посидите в другой комнате». Через минуту кирпичный же пол номера был домыт, и я вошел в обстановку. все-таки

* железная дорога (итал.).

** «Комната, комната на день» (итал.— фр.).

*** «Комнату? Да, сеньор» (итал.).

переносимую. Пуховик на кровати был чисто русский, да и от всей обстановки и от моих хозяев на меня пахнуло вдруг Россией. Дверь, разумеется, не запиралась, т. е. заржавевшую от неупотребления задвижку, конечно, можно было выдвинуть, но только сломав пальцы. Я бросил. И окно на ночь тоже нельзя было запереть. И это я бросил. Очевидно, воровства здесь не предполагалось. А если не предполагалось, то его и нет.

К вечеру моя итальянская Пульхерия Ивановна вдруг перерядилась. Одеда чистое платье, шляпу — и хоть куда барыня. Весь город высыпал на взморье. Тут и маленький бульвар, и бездна кафе и ресторанов, показавшихся мне днем несимпатичными. Но теперь все было мило. Стояла чудная, тихая ночь. Море было черно и тихо, небо — звездно и черно; с горизонта поднималась полная луна. Жители толпами ходили; тут же играли ребятишки; провинциальные барышни ходили с непокрытыми головами, как дома. В Италии, за теплотою климата, на улицу вообще выходят не наряжаясь специально, и часто выходят просто, как была дома: без шапки, зонта и галош. Это придает улице уютный, домашний вид и живописность. Папаши попивали вино и пиво, мамыши и дочери прогуливались; около них вертелись молоденькие приказчики магазинов и чиновники. Все как на Руси сорок лет назад.

В Салерно я нашел незнакомый мне тип мозаики. До чего жалко, что это прекрасное искусство не процветает у нас. Что может быть изящнее мозаиковых вещей, вещиц, картин и, наконец, целых архитектурных работ. Я бы сделал все усилия, чтобы придать этому столько же ремеслу, как и художеству национальный характер. Мне кажется, что без мозаики нет культуры; до мозаики — не культура, после мозаики — культура. Она может быть и деревянная, ибо дерево, имея разные цвета, допускает врезку в себя разных узоров, сцен и картин из подбора других цветов.

Я знал, что в Салерно есть собор, видевший времена Гогенштауфенов и Вельфов. На другой день я поехал его осмотреть. Боже, какие улицы! Извозчик с угла уже кричал, чтобы никто не въезжал на ту же улицу с другой стороны. Это как у нас под Дворцовым мостом парходы свистят и предупреждают, чтобы с другой стороны в пролет моста не вошел другой парход. В Салерно на всех почти улицах нельзя двум извозчикам ни разъехаться, ни повернуть назад лошадь: нужно будет назад пятиться до конца, чтобы пропустить другого. Наконец есть улицы, совершенно невозможные для езды: это собственно проходы, коридоры между домами. И дома около них — чрезвычайно высоки. Вся жизнь от этого необыкновенно скученна и жива: бранлива, драчлива, словоохотлива и смешлива. Я думаю, интимность средневекового быта и его теплота много зависела просто от этого способа постройки улиц. Дома тогда представляются хижинами на одном дворе, а жизнь на дворе и жизнь на улице — это разница.

Собор св. Матфея, апостола и евангелиста, стоит девять веков и современник нашему Ярославу Мудрому. До него-то я и добрался

через эти улицы. И его самого не видно со взморья: он до самых стен и ворот заставлен, загроможден домами средневекового расположения. Очевидно, план города здесь не менялся с XI века. Внутри собора есть разные примечательности: колонны из языческих храмов, привезенных из Пестума; несколько саркофагов, тоже греческих и языческих. На одном я нашел изображение Прозерпины, на другом — процессию Вакха. Какое соединение! В Италии на каждом шагу видишь тот камень Зевса, на который лег камень Христа; и оба лежат теперь, покойник и живой, рядом. «Торжество христианства» здесь не история, а зрелище.

Старый ключарь предложил мне сойти вниз; я кивнул ему головой: главное слово, с помощью которого объясняюсь с итальянцами. Мы долго шли. Я не понимал куда. Наконец огромный ключ щелкнул в металлических дверях, и предо мной открылось чудное зрелище.

Это — подземный этаж собора; также собор, но древний, исторический, и похожий по положению на наши «зимние церкви», которые бывают тоже иногда в нижнем этаже, в отличие от «летних». Стены, потолок и вообще все великолепное построение были сплошную мраморную мозаику, но какую? Обычно мозаика состоит из сложения мелких, иногда мельчайших камешков. Это тоже хорошо. Но здесь мозаична была сама архитектура, и, очевидно, обычный способ работы из камешков-горошинок сюда не шел. Стена представляла сплошной ковер цветов преобладающего светлого цвета, но цветов не мелких, а огромных, какими расписывают у нас обои для огромных зал или материю для мебели, драпировок и занавесок. Я провел рукой. Цветок из сплошного розового, желтого или лилового мрамора был инкрустирован в основной фон бледно-серого мрамора, и вся огромная комната блистала светлым, благородным и одновременно уютным, тоже каким-то домашним видом. Я пришел в восхищение. «Вот где молиться!» Он мне понравился гораздо более св. Петра в Риме, постройки великолепной, но не уютной, здания исторического, здания-площади, а не «дома Божия», какovým должен быть храм. Да, «дом Божий»: эта идея как-то слабо выражена в европейских церквях.

Везде там «мы», «человек», «общество». И спрашиваешь, и ловишь, и не находишь, «где же Бог»?

Церковь — светлая. И вообще все в ней радостно, светло и благородно. Цвета мраморов преобладающего белесоватого цвета, или желтого — очевидно, любимого в Италии; ничего угрюмого и печального. По стенам сделаны бюсты епископов Салернских, и как ни стара работа — везде уже лицу дана экспрессия. Нигде — мертвенного; нигде — манекена, которому хочется надеть парик и вставить зубы.

Посреди — мощи св. апостола Матфея. Это уже третий апостол, которому я поклоняюсь в Италии: свв. Петр и Павел — в Риме, а здесь — Матфей. Но верю, не может быть, чтобы это был обман, чтобы тут был подлог. А если нет, то на каких телах покоится Италия?!

Пестум

В трех часах пути от Салерно, к югу, лежит на берегу моря Пестум. Об имени его не говорит ни торговля, ни промышленность, ни интересы жизни или красивого положения. Это — пустыня, ныне заросшая высокою травю, какая появляется, я замечал, всегда на местах бывлой жизни. Трава, кустарник и в двух шагах — море. Пестум — медленно вымиравший и наконец умерший город.

Он более дает понятия о руинах, чем Помпеи. Помпеи — захваченный живым город, задушенный, отчасти недостроенный после землетрясения, бывшего незадолго до рокового извержения Везувия, частью разломанный, разбитый этим извержением. Впечатление от Помпей некрасивое и болезненное. Он дает понятие о быте. Вообще город этот важен для археологии и науки. Но это не есть историческая святыня, потому что не есть могила свято и благочестиво умершего места.

Века менялись. Греческий городок «Посейдония», переименованный римлянами в «Пестум», потерял связь с родиной, потом — подпал под Рим, беднел, худел. Жители расходились или вымирали. Никто его не убивал, не громил его стен таранами, не жег. Он в стороне был от больших путей истории, от транзита, от войн, от богатства. И умер, как маленький, никому более не нужный городок. Жители его покинули, но боги остались. Это — храмы.

Тут не было землетрясений или извержений вулканов. Христианство здесь не побеждало язычества. Здесь не было смывающей волны или волны ломающей, и городок, построенный за семь веков до Р. Х., исчезнув в частных постройках и в большинстве публичных, сохранился неприкосновенным иначе как от времени в трех почти целых храмах: Посейдона, Цереры и еще одного, который теперь носит неверное и ничего не выражающее название «Basilica».

Нужно уметь выбрать место и время, чтобы на него любоваться. Осмотр подробностей можно сделать потом. Самое лучшее, пропустив в него других туристов, не входить в него, но остаться шагах в ста, наискось от фасада. Фасад сохранен вполне, а крыша хотя и снесена веками, но время сделало это так осторожно и гармонично, что при известном угле зрения это незаметно и получается иллюзия полного и еще живого, но только безмолвного греческого храма. Так называемая «Basilica» стоит почти рядом с храмом Посейдона. Немного поодаль, шагах в 250 — храм Цереры. Все три заросли высокой травой.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Теперь эти храмы приобщились природе, стали частью ее, но только частью рукотворенною. Вот лист, а вот — греческий храм, и оба — одно, живы и не живы, одушевлены и не одушевлены. В первый раз

я рассматривал дорические колонны, такие некрасивые на рисунке, и понял, до чего в действительности они выше всяких финтифлюшек, которыми украсились капители ионической и коринфской колонны. В дорическом стиле вся сила в соразмерности частей. Глаз не разбегается и не сосредоточивается ни на какой точке. Ничего не рассматриваешь, но смотришь — на все и созерцаешь организм здания, а не его органы. Как этот организм прост, ясен, спокоен!

Да, это были прекрасные невинные люди, которые не знали или почти не знали ощущения греха. По всему вероятно, они смотрели на грех, как на ошибку, которой не нужно еще делать, а не как на ответственность, томительную, щемящую, роковую. К концу греческой истории, например, уже у Эврипида появляется эта идея греха в христианском смысле, а к концу язычества она обняла весь мир. В самом деле шел «Судия миру», и мир затомился, заплакал в предчувствии суда. «Ныне суд князя мира сего». Мы говорим, в обычных исторических учебниках, что древние греки и римляне «поклонялись бесам», это поклонение застонало, заплакало перед восходящим сиянием Креста. Но в Пестуме — оно еще не плачет, как не заплакало еще в играх Навзикая и ужинах Алкиноя, у этих наивных пастухов, которые именовали себя «царями», «Βασίλευς». В самом деле, «царская дочь» (Навзикая) идет стирать белье. Это как сказка. И жизнь этих людей была невинна, как только возможно в сказке.

«Бес» древнего мира почувствовал себя поздно «бесом». Раньше он считал себя «богом», может быть, так же ошибочно, как пастухи и крестьяне ошибочно считали себя «царями». Пришел Цезарь и показал, какие они «цари»; и богам этим тоже было показано, какие они «боги». Взоры померкли у Диан, Зевс — спутался в речах, Посейдоны и Аресы — испугались. «Вы не знаете, что такое грех, и не сумели освободить человека от греха, даже вы ввели человека в грех, живя, как люди, и греша, как они». Мир заплакал. Впервые он почувствовал себя бесконечно виновным, что-то ужасное сделавшим, заслужившим бесконечное наказание, и — чем уже оно скорее, тем лучше — до того было страшно ожидание. Мир не только заплакал, но и захотел смерти: «завтра будет суд миру, нынче — нечего делать, иначе как готовиться к наказанию».

Настали Средние века. Настала готика — эти поднятые к небу пальцы рук, молящих о пощаде, молящих о прощении. Явилась попытка оправдать все это, доказать все это — томительная, многотомная. Это — схоластика. Явились нервные болезни, иступление. Отчаяние владело миром. Пока, от усталости, человек не решил вовсе об этом не думать. «Ни богов, ни бесов, ни вины, ни правды». Так решил новый мещанин. Это — американизм. Американизм есть столь же устойчивый и кардинальный момент истории, как Греция или Рим. «Мы будем торговать, а остальное не важно». Мы живем в этом моменте мещанства, мы только что в него вступили и вступаем.

В Пестуме я смотрел на бесов, пока еще они считали себя богами. Я знал уже их последующую грустную судьбу; я знал, что они умрут, будут высечены, вытолкнуты из храмов. Словом, я много знал, чего еще они не знали. Отрывок истории, но в момент, пока она не знает, чем кончится. Бесы смотрели на меня спокойно и ласково, немые и недоумевающие, о чем и зачем я грущу; я же не мог смотреть на них без чрезвычайной грусти и какой-то глубоко затаенной вины, которую я принес в эту пустыню из Салерно, Неаполя, Рима, Петербурга.

Подходил поезд и смахнул все это облако довольно сложных ощущений. Уже сидя в вагоне, я закончил свою мысль. Именно я вспомнил, что в Азии есть железнодорожная станция «Вифлеем», кажется с буфетом, как и в Италии есть «Пестум», без буфета, но с маленьким рестораном. Европа, как и Азия, в конце концов побеждаются Америкой. Американизм есть принцип, как «классицизм», как «христианство». Америка есть первая страна, даже часть света, которая, будучи просвещенною, живет без идей. Она не имеет религии иначе как в виде религиозности частных людей и частных обществ, не имеет в нашем смысле государства и правительства; не имеет национальных искусств и науки. Даже нельзя сказать, чтобы она имела нацию, ибо Соединенные Штаты не есть национальный организм, подобно России, или Германии, или Испании. Вот это-то существование без высших идей побеждает и едва ли не победит христианство, как христианство некогда победило классицизм. Так что вместо ожидаемого Страшного суда, которого так боялись апостолы и рисовал его Микель-Анджело, наступит длинная вереница буфетов, в своем роде некоторый хилиазм: «буфет Вифлеем», «буфет Фивы», «буфет Рим», «буфет Москва», с отметкой около последней: «Поезд стоит час, ресторан и отличная кулебяка».

Да, забыл добавить: камни Пестума чрезвычайно нагреваются; и везде видишь хорошеньких зеленых ящериц, бегущих по колоннам, змеящихся по полу. И кругом — зелень, зелень.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть...

ФЛОРЕНЦИЯ

Такое благополучие: едва приехал во Флоренцию, в пять часов утра, и, задыхаясь от усталости, счета денег и желания спать, все-таки выглянул на минуту в окно — как увидел чудеснейшую церковь, какую никогда не видал. и, недоумевая, спрашивал себя: «Да что такое, не в Милан же я попал вместо Флоренции». У меня был адрес: «Piazza del Duomo» *. Я не спросил себя, что такое «Duomo», ехал от вокзала недолго, был уверен, что останавливаюсь в окраинной части огромного города, и, увидав белое кружево мраморной церкви, положенное как бы на черное сукно, пришел в отличнейшее настроение духа. «Ну, так и есть! Цветущая, логенс — Флоренция». И заснул в самых радужных снах.

Какая масса труда, заботливости, любви, терпения, чтобы камешек за камешком вытесать, вырезать, выгравировать такую картину, объемистую, огромную, узорную. В тысячный раз здесь в Италии я подумал, что нет искусства без ремесла и нет гения без прилежания. Чтобы построить «Duomo», нужно было начать трудиться не с мыслью: «Нас посетит гений», а с мыслью, может быть, более гениальной и во всяком случае более нужною: «Мы никогда не устанем трудиться, ни мы, ни наши дети, ни внуки». Нужна вера не в мой труд, но в наш национальный труд, вследствие чего я положил бы свой камень со спокойствием, что он не будет сброшен, забыт, презрен в следующем году. Это-то и образует «культуру», неуловимое и цельное явление связности и преемственности, без которой не началась история и продолжается только варварство.

Как «Duomo» ярок, цветист, радостен снаружи, так внутри он меня поразил бедностью, сухостью, темнотою. Небольшие окна, то круглые, розеткою, то длинные, почти лентою, унизаны синими, пунцовыми, резе желтыми, вообще темно-цветными стеклышками, почти не пропускающими света. Вы движетесь в совершенном мраке. Вдали горят немногие, редкие лампы. Это — царство духов, это — как на кладбище, где движутся фантастические огоньки.

И храм почти пуст во время богослужения. В первый же раз, когда я вошел в него, за стеклянной, в половину с деревом, перегородкой главного алтаря сидело на скамьях едва ли менее 80 патеров и вообще

* Соборная площадь (итал.).

служителей и прямо кричало, орало, смелым, мужественным голосом, молитвы, не замечая и не обращая внимания, что в церкви никого решительно, кроме меня, не было. Я всмотрелся за стеклянную перегородку. И патеры сидели почти в темноте. Но посередине на пюпитре лежала чудовищной величины развернутая книга, со словами и нотными знаками, длиной и толщиной, как цифры на стенных часах, и эта книга одна в целом соборе была ярко освещена сосредоточенным от абажура светом: по ней-то и пели патеры. И это их равнодушие к тому, что в церкви никого нет, и громкий голос, как бы счастливый одиночеством, как бы говорящий: «И никого не надо, одни проживем», почти испугал меня и смутил: «фу — как жрецы Ваала! и так же орут». Я достоял до конца службы. Она тянулась долго, без красоты, монотонно в смысле однообразия. Наконец все кончилось. Что это за служба в порядке римского богослужения (было часа 4, а может быть, 6 пополудни) — я не знаю. Но они встали, нимало не спеша, поводя плечами, как солдат, надевающий ранец, и пошли своей неусталой, крепкой походкой, грубо и твердо. Я перекрестился по-православному. Кое-кто посмотрел на меня в темноте. «Ты зачем тут? И тебя не надо, никого не надо. Мы одни тут и совершенно счастливы. Бог и мы».

Впечатление, как и повсюду, постоянно в Италии: «Ну, с ними довольно трудно заговаривать о соединении церквей». Они сшибут вас с ног, просто самым движением, бытием своим, раньше, чем вы успеете договорить первую фразу «предложения»; сшибут — и перейдут через вас, и пойдут к своим целям, и заорут, как здесь, что-нибудь грубое из Missalum *, без воспоминания о вас, без сожаления вас, потому что им нужно и хочется петь по этой огромной средневековой книге, как соловью слепому, который поет и упивается и до мира она ему нет дела, ни — до слушателей. Это — вера. Да, это тоже вера, не как наша теплящаяся, колеблющаяся, как огонь лампы, тихая, прекрасная, слабая — это другая, но тоже вера, законов которой мы не можем рассудить по совершенно особенным законам своей веры.

* католический молитвенник (*лат.*).

ВЕНЕЦИЯ

Золотистая Венеция

Пассажир. *Nach Venedig?* *

Сторож. *Nach Venezia?* **

На Венском вокзале

Падение башни св. Марка в Венеции разрушило мою мечту еще раз увидеть этот город, а с тем вместе и побуждает сказать сейчас о нем то, что я думал сказать позднее.

* * *

Сперва о павшем гиганте. Перенесите Василия Блаженного в Лондон или особенно в Нью-Йорк, и он не только испортится сам, но и испортит ту площадь, на которой вы его поставите. Это же можно сказать о башне. Представьте себе среди небольших зданий башню совершенно чудовищной величины, без архитектурных украшений, красную, гладкую, квадратную, глубоко неутилитарную. Не понимаешь, зачем она стоит, какая потребность могла ее вызвать к существованию. Но после этого рационального недоумения начинается необъяснимое действие старины.

Башня, не имеющая ничего красивого в себе и столь непропорциональная окружающим ее зданиям, удивительно с ними гармонирует. Гармония эта так велика, что просто больно думать, что, выйдя на площадь св. Марка, не увидишь ее. Выньте из Кремля Ивана Великого, — не Бог знает какую красоту, — уберите перед Кремлем Василия Блаженного, — и целое вдруг потеряет смысл, красоту, целость, гармонию. С падением башни навсегда испортилось единственное по красоте, значительности и воспоминаниям место на земном шаре — площадь св. Марка. Боль не в ее исчезновении, а в том, что площадь эта вдруг потеряла тысячелетний свой вид. Необходимость ее восстановить — абсолютна. Для европейской цивилизации потерять площадь св. Марка — то же что Афинам потерять Пропилеи или статую Афины Промехос на Акрополе. Совершенно можно допустить идею всемирной подписки на восстановление этой башни, непременно в прежних размерах, в полной копии с древнего. От реставрации она ничего решительно не потеряет, ибо архитектурных украшений на ней не было. Все дело в пропорциях и отношении к соседним зданиям.

Стиль башни южный. Квадратный колосс, с вертикальной в одну линию питочкой продолговатых окон, кончался пирамидкой. Башня,

* В Венецию? (нем.).

** В Венецию? (нем. - итал.).

может быть, незаметно для ее строителей, являла европейскую и христианскую вариацию египетского обелиска, этой непонятной по мысли квадратной колонны, увенчанной острой башенкой. Я заметил везде в Италии необыкновенную предрасположенность к стилю обелиска. Многие игрушки и вещицы на окнах магазинов имели этот простой и вовсе не красивый на первый взгляд вид. В Риме многие площади украшены обелисками, частью новой и подражательной постройки. Например, перед Латеранским собором стоит великолепный обелиск; но также и на многих других. Если мы припомним обычные четыре минарета по углам мечетей Египта, Сирии и Турции, то и тут увидим бессознательное повторение безотчетно любимого мотива юга: узкого и высочайшего здания, которое упирается вершиною в небо. Обелиск был самым ранним в истории выражением этого мотива; башня св. Марка — одним из позднейших. Что этот мотив собою выражает — неизвестно. Но он совершенно не присущ и не повторяется на севере. В странах тумана, сырости и холода редко смотришь на небо, и не хочется ничего послать в небо. Здания здесь широкие, распластанные по земле. Это — мужик, которого порют, а не жаворонок, который подымается в лазурь. Может быть, природа действует на историю, на нравы; а история и нравы — на архитектуру.

* * *

Башня стерегла главную красоту Венеции — св. Марка и Palazzo Ducale *. Нужно было или в яркое утро, или пустынную, молчаливую ночь выйти на площадь и, остановясь в $\frac{3}{4}$ ее длины, т. е. не подходить близко к св. Марку. — или сесть где-нибудь на каменные плиты, если была ночь, или, если это было утро, — спросить себе на столик кофе; и, не смотря прямо на главную красоту, так сказать, дышать этой площадью, ничего особенного не думать, не вспоминать истории и время от времени нечаянно взглядывать и вперед, в направлении Марка и дворца. Все преднамеренное нехорошо. Тогда в ваше непреднамеренное, ленивое дреманье и Марк, и дворец входили незаметно и становились куда нужно. Через несколько времени седина этого места, удивительная его архитектурность, непосильная личному гению и доступная только гению времен, начинала в вас действовать. И минутами сердце наполнялось прямо восторгом, счастьем.

На вопрос, что лучше, Зимний дворец или Василий Блаженный, всякий, вероятно, скажет, что — Василий Блаженный. Таких, как Зимний дворец, зданий может быть много, и есть здания, к нему приближающиеся. Но к Василию Блаженному ничто не приближается. Он один. Каприз времени, чудачество эпохи возвело вещь, неповторимую ни в какие другие времена и непосильную ни Растрелли, ни Тону. Palazzo Ducale и св. Марк строились в эпоху столь архитектурно элементарную,

* Дворец дожей (итал.).

во всех отношениях грубую, варварскую (как и готические соборы в такую же пору строились), что строителям едва ли и в голову приходило: «построить красиво» или: «вещь, которую мы строим, будет красивой». У Пушкина стихи выходили не те красивые, какие он хотел, чтобы были красивые, а которые просто так вышли. Поэт иногда поет вельможу — и скверно, а запоет жаворонка — и выйдет отлично. Хотя о вельможе он старается больше, чем о жаворонке. И в архитектуре закон этот действует: хотят великолепное построить — выйдет претенциозное, холодное, деланное, нравственно-убогое. Но дикарь-архитектор строит дикарю-герцогу: вдруг выходит тепло, осмысленно, воздушно — выходит единственная вещь в свете!

Сколько я ни рассматривал части дворца дождей, я не мог понять, как можно было при малейшем вкусе выбрать данную часть такую, а не совершенно противоположную. Ну, например, камень, цвет стен. Можно было выбрать белый: «молочная белизна карарского мрамора» — это все знают, это элементарно. Но, например, хочется не белого, но яркого, цветного: выбирай камень красный, зеленый, голубой, комбинируй их или оставь в один тон. Наконец выбери камень с тонкими прослойками, жилами цветными. Но остановиться на камне, который, при разглядывании вплотную, являет грязно-белый цвет, а в общем (в стене) чуть-чуть заметно розоватый, — кажется невозможно, особенно невозможно в проекте, когда задумываешь здание; и можно быть уверенным, что камень был взят такой ненамеренно, без всякой мысли о нарядности. Между тем всякий знает (т. е. сейчас, в XIX—XX веке), как хороши так называемые линиялье цвета; т. е. где след сбежал почти, вылиняв, остались лишь следы его, камень. Весь дворец дождей имеет благороднейший бледно-розовый отлив, между тем как его постройка относится к самым первым векам республики. Единственный цвет, какого я больше нигде не видал. Далее: во всем мире здания украшены вверх, а фундамент есть массивный слиток, без архитектуры. В дворце дождей архитектурно разработана часть от земли до половины здания. Проезжая по Ломбардии, везде видишь посаженные в ряд оливы со срезанными сучьями. Приблизительно аршина на два от земли палка-ствол раздвоится на две рогатины: один сук идет вправо и почти касается такого же сука соседнего дерева, а другой сук идет влево и также почти сомкнут с суком соседнего дерева. Сучья, как всегда у деревьев, идут вверх и в сторону. 5—6 таких деревьев образуют аркаду, т. е. тоненькие колонны, низенькие и широчайше расставленные, которые сверху смыкаются. Я сказал, что вся Ломбардия, по крайней мере раннею весной, когда еще деревья не покрыты зеленью, решительно уставлена на сотни верст этими аркадами из дерева. Нужно глазом непосредственно видеть величину и точные пропорции этих срезанных олив, чтобы знать, что в нижнюю колоннаду дворца дождей, ужасно низенькую, широкую, распяленную, с колоннами жиденько-тонкими, просто перенесен план этих полей оставленной венецианцами

Ломбардии. Сейчас над одной колоннадой идет другая, — над элементарной простотой — вычурность и пожелание красивого. Над каждым двумя столбами нижней колоннады стоят в верхней три, и высота колонн — больше; они приближаются видом к стройному высокому дереву, разветвления их кверху — убраны, придумчивы. Можно было подумать, что теперь здание окончено. Так, вероятно, и было по первоначальному плану, — когда дом строился собственно для дожа, был его личным и частным дворцом. Но республика ширилась, управление ее организовалось, и дворец дождей был выбран и местом собрания нобилей и выбора из них сановников. Нужно было дальше строить: тогда над двумя рядами колонн был помещен просто ящик, сплошной, массивный, чудовищный, в котором на страшном расстоянии друг от друга помещены по семи окон, так что каждое окно величиною в пролет арки нижней грубой колоннады. Но безобразие еще не кончилось. Вверху дворца дождей построены маленькие комнатки, разные канцелярии и «суды» («Суд десяти», «Суд трех инквизиторов»), и для освещения этих комнаток понатыканы обыкновенные окна, то колесом, то готическое — продолговатое, как было для сидящих удобнее, а для каждой комнаты — подходящее. Наконец, так как все это было слишком уже просто, то одно из семи окон, среднее, разработано в богато убранный (архитектурно) балкон. На него можно выходить (я выходил) и любоваться на *Canale Grande*. Представьте себе большой петербургский каменный дом, представьте небольшой в Петербурге дворец с семью только окнами по линии. Какой невообразимый план! Но вот когда поэт кончил о жаворонке, получилась лучшая песня за всю его жизнь. Когда дворец дождей был кончен, со всех концов мира потянулись и до сих пор тянутся на него смотреть. Невозможно ни задумать когда-нибудь еще такого (ученому архитектору нужно для этого с ума сойти, т. е. все сперва забыть и затем лишиться употребления всяких способностей), ни где-нибудь приблизительно подобное найти. Да, архитектура есть вдохновение. И ей также невозможно научиться, как писать стихи, молитвы, музыку и великие картины. Бог знает, как и откуда это приходит. Был, положим, Парфенон, и стали все подражать ему; явилась варварская эпоха и варвар-человек: он ничего не знал и начал из себя по вдохновению строить, получилась неизъяснимая оригинальность и новизна, средневековый Парфенон...

Наконец я перехожу к главному, священному Венеции — св. Марку. Вся Венеция усеяна изображениями льва, это одно из апокалипсических животных (их четыре: орел, телец, человек, лев), которое помещается в церковных изображениях за спиною этого евангелиста. Лев венецианский, поставленный на мачтах, на столбах, колоннах, на каждой безделушке вплоть до спичечной коробки, имеет два полуприподнятые крыла и чуть-чуть опустился на передних лапах, как готовый сейчас прыгнуть. Это лев в оживлении, а не сидящий, не лежащий. Венеция трудится, а не только царствует. Может быть, не все венецианцы, даже в старину,

читали Евангелие от Марка и знали его различия от других евангелистов. Марк стало имя, синоним, звук, знамя, медаль. Венеция и «Марк» — неотделимы; «Марк» есть патрон Венеции, а что такое этот «патрон» и чему он покровительствует, — показывают везде разбросанные фигурки львов: Венеция — львиный город, находящийся под защитой какого-то святого, который обеспечивает ему успешную ловитву адриатических ланей. Но этому «патрону» надо воздвигнуть храм, как Рим создавал своему Марку. Пираты Адриатики, так напоминающие наших запорожцев, потащили сюда все, притащили даже две колонны из Соломонова храма, когда-то перевезенные в Константинополь; и все прекрасное, ценное, редкое — казалось бы на первый раз безвкусно — потащили своему «Льву» и соединили в подножие его славы. Но опять — история помогла. Из безвкусного, эклектичного, наборного, непреднамеренного получилась единственная по красоте христианская церковь!

Какой тут католицизм! Я осматривал четырех из зеленой бронзы коней на его фронте. Прямо над аркой главных дверей, отступая несколько назад, подымается вторая арка, такой же ширины и высоты, затянутая стеклом. Это главное окно, посылающее в собор свет. Хвостами к нему и мордами на площадь, как бы приветствуя идущих богомольцев, стоят пара налево и пара направо галопирующих лошадей. Формы их в смысле красоты и полноты изумительны, и я чуть не был заперт на площадке, поглаживая их бока и крупы и все обхаживая кругом. Ну, кони очень идут к Аничкову мосту, но к Исакию? Дикий вопрос! Но, может быть, они уместны на Успенском соборе, палладиуме русской державы?! Нестерпимая несовместимость. Только в языческих плачах израильских пророков говорится, что который-то вероотступник-царь, Ахав или Ахаз, поместил коней, посвященных Солнцу (обожественному), в самом храме сына Давидова. Но что казалось языческим в ветхозаветном храме, современнике и соселе Ваалов и Астарт, то новозаветные пираты схватили и поместили рядом с крестом, Божией Матерью и угодниками. Запорожцы Запада не богословствовали; не спрашивали: «идет» или «не идет». Но храм был лучшее у них; и кони — лучшее. К тому же лошадей нет в Венеции; лошадь есть невидимое или редко виданное простонародьем животное; и это нравившееся и удивительное животное они подняли на удивительный собор.

Прямо над конями — кусочек голубого неба в звездах, посреди которого Лев-Марк держит лапой поставленное на землю Евангелие. Арка уходит суживающимся фестончиком кверху, и по бокам ее, выделяясь фигурами на голубом небе, подымаются крылатые ангелы и ангелы (у католиков ангелы то представлены отроками, то отроковицами, без скопческой тенденции); они поднимаются к Иисусу, стоящему наверху. Все это: кони, Марк, ангелы и Иисус — высится по одной линии вверх, над главным входом. За ней: и, по крыше собора, раскидано до двенадцати остроконечных миниатюрных башенок, среди

которых подымаются пять умеренной (и не равной) величины круглых куполов. Общий цвет здания — белесоватый, который особенно свеж и ярк вокруг совершенно черного (ибо изнутри собора не идет света) стекла, единственного почти окна, о котором я говорил. Стекло это — колоссальный полукруг — велико и мрачно, как ворота железнодорожного депо, откуда выходят паровозы. И оно почему-то и как-то необходимо, незаменимо. Не понимаешь, а лобуешься. Точно черное пятно — спуск в ад; вокруг пятна расцвела земля. Это сам собор. Он до того цветочен, цветист, стар, светел, в желтом, голубом, более всего в белом, в позолотах, почерневших в веках, — так он весь мягок и нежен, что никакое, кажется, другое здание нельзя сравнить с ним. Венеция оделась в собор, как в Соломоново лучшее одеяние. Ни св. Петра в Риме, ни св. Стефана в Вене, — храмы, которые по картинкам так хочется увидеть, — нельзя поставить рядом с этим. В действительности на зрителя (а не на картинке) они не дают впечатления ни ласки, ни души, ни смысла; а св. Марк — точно обливает душу материнским молоком. Это что-то вечное и старое; не личное, а народное, не сделанное, а как бы само родившееся. Ни одним храмом на Западе я так не любовался.

Все тут неразумно, не рассчитано. Колонны, — как ташили из Константинополя, из Иерусалима, из языческих храмов Италии, — зеленые, красные, серые, желтые, пятнистые, с скульптурами и без скульптур, так и расставляли внизу, почти без расстояний между ними, почти рядом, и они подпирают собор как вертикально поставленные и укрепленные бревна, скорее кучами, чем в каком-нибудь порядке. По понятному чувству я особенно рассматривал колонны из Соломонова храма, и у их подножия сохранились следы аллегорических животных, того же типа и фигур, как у подножия светильника из Соломонова храма, детально переданного на арке Тита в Риме. Затем я ходил по хорам, тянувшимся вокруг всего собора внутри (с хоров через стеклянное окно и в нем какую-то дверцу, которую потом едва нашел, я пролез и к коням), чтобы ближе и внимательнее рассмотреть живопись в потолке, по стенам и в разных выступах. Как и везде в Италии, я увидел и здесь богатство библейских сюжетов, любящую разработку идилического быта почти еще пастушеского народа. Вот, напр., история Сусанны, переданная в четырех рядом стоящих картинах: тут и муж ее Хелкия, и ее опечаленные родители, и отрок Даниил, и обвиняющие чистую жену старцы. Главу Даниила читаем в картинах. Судьи израилевы, первосвященники, герои, цари — все в живом изображении, все взято в быте, а не портретно и мертво; все это не торчит перед вами немым идолом, которому поклонился, ничего не почувствовав, и отошел. Несмотря на общее почти уверение, что «св. Марк — наш, византийский, почти русский», я не нахожу этого и позволяю сохранить оригинальность своего воззрения. Пусть внесут коней в Успенский собор, нарисуют купающуюся Сусанну, займут ³/₄ живописи Библией в быте — и я соглашусь. А то увидели, что

«бородка и ручки» у нескольких святых так же трактованы, как в греческой средневековой живописи, и кричат: «Это — наше». Мало ли чего в этом соборе нет, может быть, есть и колонны, оторванные от мечетей: нельзя же от этого говорить, что это «храм несколько мусульманский». Скопческий дух с самого же начала и навсегда отделил все вообще византийское и потом пошедшее от Византии, — от всего западноевропейского. «Дух же уныния отошел от меня», — мы об этом только умеем просить, но не умеем этого исполнить.

Palazzo Ducale, св. Марк и темницы соединены переходами и образуют одно целое: молитва, управление и эшафот — все на пространстве нескольких десятков квадратных саженей. Часами я простаивал над каналцем, над которым висит «Ponte dei sospiri» («мост вздохов»), ведущий в темницы (в верхний их этаж) из залы суда во дворец дождей. И по мостику я проходил. Он разделен на два коридорчика: по одному проходили в темницу осужденных, отсюда виден Canale Grande, и море, и свобода, и снова Венеция; по другому, с видом на грязную лужу каналца, вводили узников для вторичных допросов в залу суда. Вследствие высоты и темниц и дворца дождей солнце едва ли когда, разве только на несколько минут, падает на узенький каналец. Непонятно для меня, почему в то время, как стена дворца дождей, примыкающая к Ponte dei sospiri, чиста, — стена темниц вся точно подернута копотью и с квадратными тупыми окнами, гладкая, без украшений, омываемая водами, производит неизгладимое, тяжелое впечатление. Сплетни ли истории об этих тюрьмах, два-три запомнившиеся факта, навсегда ли дорогое моему сердцу имя изглаженного Марино Фальери, или этот вид стен действовал: но я на них дольше смотрел, чем на золотистого Марка с той противоположной стороны. Место печали нас привлекает более, чем место радости. Тут было человеку так тяжело. Тем тяжелее, чем радостнее везде вокруг, кроме этой проклятой точки...

«Золотистая Венеция, золотистая Венеция», — думал я, ожидая на крошечной пристаньке возле дворца дождей пароходик, чтобы ехать на вокзал. «Много прекрасного увидел я в Италии, но истинно дорогое оставляю только в тебе». Сердце сильно сжималось, и я давал себе слово побывать еще раз сюда, — чего теперь, с падением башни, и не хочется. В каких-нибудь две недели Венеция уже привязывает какой-то человеческой живой связью с прошлым. Ведь она замерла только с Наполеоном, т. е. очень недавно, имея до этого времени всю полноту исторического, и грозного, и прекрасного существования, с нарядами, масками карнавала и судом инквизиторов. Поразительно, до чего Наполеон без усилий справился с нею: трепет и красота веков полетели в Canale Grande как оловянные солдатки, — и потонули. Легкость и почти безмолвие этого события зависит от того, что выступил — с революцией и Наполеоном — неизмеримо могущественнейший цикл всемирной истории, теперешний наш: социальный, что ли, или социально-политический, или национальный. Не нужно искать формул, когда дело всем понятно.

Как новая Россия, Россия Петра — среди множества разных забот и дел смела с лица земли мизинцем «Сечь», так Венецию смел Наполеон, и около экспедиции в Египет, покорения Италии, почти разрушения Пруссии, унижения Австрии и похода в Россию никто даже не озаботился спросить: «А куда же девалась Венеция». «Ponte dei sospiri» из «тропинки вздохов» стал только нарядной куколкой, которую рассматривает скучающий турист. Неужели подобное и с нами будет? Неужели разовьются и вырастут в истории силы, среди которых если бы пришлось запутаться и погибнуть державе Петра, то это выразилось бы так же бесшумно, незаметно и неинтересно, как гибель Венеции? Но что же это за силы будут? А если не будут, то неужели держава Петра есть грань и конец истории, предел земного величия и значительности?

Пароходик-скорлупка подошел, и мы поплыли назад по Canale Grande. «Прощайте, золотистые дворцы, прощайте, золотистые дворцы». По сторонам смотрели они, эти дворцы, в самом деле в черных позолотах. До чего это красиво,— золото по мрамору, по металлу, по стеклу, в наружных украшениях дома. Вся Венеция точно осыпана золотистой пылью, как некоторые красивейшие южные птицы — колибри или африканская «райская птица». Нельзя представить тогдашнего свежего сияния, но и в старине, в обветшалости — это неизгладимо. Как в колоссальных Sala della Scrutinio и Sala del Maggiore Consiglio (Дворцы дождей) вы поражаетесь, видя весь потолок и все стены записанными Тинтореттом или Павлом Веронезом, которых раньше с благоговением рассматривали где-нибудь в аршинном холсте,— так Венеция поражает вас новизною того, что вы видите, как целый город представляет убранство и утонченность, которые вы предполагали возможным только во внутренних покоях небольшого дома. Как хозяин трудится и обдумывает и не щадит средств, размещая картины, статуи, драпировки, краски и металлы по углам и стенам небольшой комнаты, немногих комнат: так вся Венеция в длинном сновидении веков своей истории (1000 лет одному св. Марку) убралась наружными стенами своих домов и храмов совершенно внутренне, домашне-семейно. И вот что сообщает городу уютность и нежность. И отчего вздохи проходивших по Ponte dei sospiri еще углублялись.

Кто горячо любит — жестоко наказывает; а когда жестокость еще от любимейшего — наказание пылает, как пытка.

К падению башни св. Марка

В «Прибавлении» к № 29 «Церковных Ведомостей» за 1902 год напечатано замечательное объяснение падения венецианского колосса. Автор протоиерей Кл. Фоменко приравнивает его к Вавилонской башне и берет эпиграфом к статье слова о вавилонянах из Св. Писания: «И рекоша:

приидите, созиждем себе град и столп, его же верх будет даже до небесе, и сотворим себе имя...» (Бытие, 2, 4). Причина крушения, по его мнению, лежит в гордости вообще католиков и в частности венецианцев.

«Как в библейские времена,— начинает автор,— так и в наши дни Вседержитель Господь сокрушал и сокрушает гордыню человеческую. Не превозносись, смертный! Древнейший памятник горделивой, хотя уже и развенчанной «царицы морей» — Венеции — главная колокольня в Венеции пала, разрушилась, рассыпалась на части... Колокольни с именем св. Марка более не существует. Столп, его же верх даже до небес — потрясся и рухнул».

Автор, однако, не выдерживает смиренного тона. Он лично осматривал его 9 июня 1897 года, и тогда же сердце его загорелось родной ревностью, к которой, быть может, было примешано несколько исторической зависти:

«Знаменитые колокольни на родине, на святой Руси, уступят ли место венецианской колокольне или представляют из себя более внушительный вид? Несомненно, что колокольни наших двух великих лавр: Киево-Печерской Успенской и Свято-Троицкой Сергиевой лавры несравненно стройнее, изящнее и в архитектурном отношении недостигаемо выше венецианской колокольни св. Марка».

Упомянув, что вес венецианской башни равнялся 700 000 пудов, он замечает, что наши, вероятно, больше весят. И далее:

«Венецианская башня не была даже увенчана крестом, как обыкновенно увенчиваются церковные здания в православных странах. На вершине башни стоял ангел, работы Сансовино».

Нам кажется, что изображение ангела так же благочестиво, и нельзя же заставить западные народы точь-в-точь повторять нас, тем более, что башня св. Марка строилась как военный сторожевой пост и получила значение колокольни гораздо позже. Но всего более протонеря Кл. Фоменко раздражали при осмотре аллегорические статуи Аполлона, Меркурия и Паллады, как известно, имеющие значение символов просвещения, торговли и мудрости. Забыв, что и у нас в Петербурге над Академией художеств была и будет бронзовая статуя Минервы, он пишет:

«Само собою разумеется, что не одно любопытство, но другие, моральные причины побуждают нас, в заключение нашей заметки, поставить вопрос: где причина разрушения колокольни св. Марка?! — «Аще не Господь созиждет град, всеу трудишася зиждущие», — поучает племена и народы царь Давид... Неподходящее дело ставить на христианской колокольне статуи Аполлона, Меркурия, Паллады и других языческих идолов. И стряс Господь сих идолов в прах... «И стрясет Господь пустыню Каддийскую...» (Псал. 28, 8). Вразумляющий Господь потряс области, соседние с Венецией. Вековой памятник, как лишенный дозора, дал трещины. *Господь с небесе възгреме*. Молния пронизала колокольню. Сквозной прожог не заделан. Думалось, что широкий

и устойчивый фундамент выдержит высоту колокольни. Но здесь-то и обнаружилась ошибка архитектора. Центр тяжести оказался слишком высоко над фундаментом башни. *Мудрии объюрдиша*. И на основании совокупности сих всех причин вековой памятник исчез и более не существует».

Это было бы понятно, если бы башня не стояла без 80 лет полное тысячелетие, т. е. так долго, как на Руси не стоит ни одно здание. Венецианцы, очевидно, могут сказать, что Бог скорее хранит их и дела их рук, может быть, даже потому отчасти, что они без всякой ревности и презрения относились как к древним римлянам и грекам, так и к своим современникам всех вер, например, взяв многое из Византии для плана и живописи св. Марка. Они верили слову, что «солнце восходит над добрыми и злыми», тогда как прот. Фоменко хотел бы закрыть его своими ладонями и оставить для Венеции, да и вообще для Запада, только ночь, а свет весь проглотить для себя и своих. Только как бы не поперхнуться.

Во всяком случае объяснение любопытное, и не одни архитекторы обратят на него внимание.

POST-SCRIPTUM

Со времени напечатания моих «Римских впечатлений», и в письмах и устно, мне многие выражали сожаление и досаду, что я «заразился» католичеством; это подозрение отчасти повторяет и г. Киреев, говоря, что я, как и Вл. Соловьев, «указываю на Запад и Рим для уврачевания наших местных недостатков». Все эти подозрения более чем неосновательны. Италия, которую я хотел бы еще раз посмотреть, так сказать, «отворила двери» моего религиозного созерцания, но только отворила, а не повлекла куда-нибудь. Стало просторнее на душе. Не выезжав никогда из России, я со словом «русский» и «руссизм» сливал понятия: «христианин», «верующий», «христианство», «вера». Перевалив через Альпы, я прямо изумился увиденному. «А! так вот как еще можно верить, думать, молиться, созерцать — оставаясь христианином; а когда так можно, то еще можно и по-третьему», — подумал я. Признаюсь, звездочки *внутри церквей* на потолках (у нас никогда нет), проведение *на полу* церкви линии римского меридиана и на полу же церкви около терм Диоклетиана эклиптики со всеми фигурами Зодиака — «Стрелец», «Водолей» и проч. более меня заняло и привлекло мое внимание, чем всякие их «Miscelene», органы и мужские сопрано. Мне кажется, эпоха догматического существования вообще прошла и выступает эпоха скорее художественных воплощений отношения к Богу, эпоха скорее певческая, нежели умственно-конструктивная (догмат). Больше всех догматов католических мне понравился, напр., обряд изготовления епископских паллиумов: монахини одного монастыря воспитывают совершенно белого ягненка; в годовом возрасте его вносят в Латеранский собор, во время литургии, которую служит папа. Ягненок ставят на престол алтаря. Папа остригает его белую шерсть, и монашенки этого монастыря ткнут из нее паллиумы (ленты), которые папа посылает епископам при возведении их в сан. Это прелестно почти как животные в Соломоновом храме. Затем я поклонялся преспокойно мошам апостолов Петра, Матвея, Павла, ничего ни к кому враждебного не чувствовал. Но родную русскую березку в сердце носил, т. е. не забывал, что я русский и что каждый человек имеет только одну родину. Вообще «разделения церквей при Фотии» я не чувствовал, но и нового синтеза не производил. Просто мне до этого дела не было и не хотел я быть «в кулачке» у иерархов, ни нынешних, ни минувших. Я свободный христианин, и мне везде просторно. Думаю, что это вполне отвечает идее «древней церкви».

Г. Кирееву, г. Папкову и Бронзову, вообще всем «чающим движения воды» в нашей восточной русской церкви, мне хотелось бы сделать одно практическое указание. Главный тормоз истины, правды, праведного очищения от старых исторических нагаров, как я убедился и убеждаюсь

все более из слухов, из разговоров, лежит вовсе не в консерватизме иерархических слоев церкви, очень просвещенных и вовсе не враждебных критике, а в несносном ханжестве самого общества русского, именно некоторых «любителей церковных дел» в нем. Будучи незнакомы ни с историей церкви, ни с церковным правом, ни основательно с Св. Писанием, но в то же время любя «читать», напр., «Требник» или вообще церковные книги, любя разговаривать с приходским своим священником, вообще «беседовать по душе», они вырабатывают в себе тип старообрядческого «начетчика», без метода и науки, проникаются всем особенным фанатизмом «любителя домашних спектаклей» и начинают следить вообще за церковными делами, отмечая «ногтем» всякие новшества и отступления от их «начитанности». Это люди без веры, без правды, без огня; тут очень много отставных чиновников, старых помещиков, генералов с мундиром и пенсией, а всего больше барынь; тут стеной стоит купечество. Вот из этого стана невежества постоянно сыплются частные письма с предложением вам «исправиться», «исправить мысли свои», почитать, что они читали. Разговор с ними не имел бы конца, ибо им нужно сначала всему учиться. Для них не только «Апостольские постановления», апокрифичность которых и относительная новизна так своевременно и кстати разъяснена проф. А. А. Бронзовым, но и решительно всякая строчка какого-нибудь средневекового иерарха, иногда из полемического сочинения или из частного письма, представляется какою-то «XI заповедью» в ковчеге православного спасения. Как мне передавали духовные лица, эти ханжи постоянно сплетничают на священников «по начальству» или на писателей, а высшая иерархия, чувствуя всю свою ответственность за соблюдение принципа «да житие тихое и безмолвное проживем», решительно пугается возможного отсюда скандала, шума, жалоб, инсинуаций. Эти невежественные ханжи прямо определяют политику церкви и ведут к тому затаиванию истины, памятником которой служит надпись на раскольничьей рукописи митрополита Платона, приведенная мною в статье о папской непогрешимости. Чрезвычайно приятно, что эти ханжи могли очень много нового для себя узнать как из сентенции Платона, так и из последней статьи А. А. Киреева и писем проф. Бронзова. Но вообще нужно пожелать, чтобы повседневная печать, очень теперь распространенная, разрешила эти ряды «старообрядцев», «старопечатников» господствующего исповедания, показала бы и убедила их, что собственная притча Спасителя повелевает нам растить «древо» из горчичного зерна Евангелия, что сущность христианства и христианина есть чистое сердце перед Богом и правое дело — в руках, а «печатью старой и новой» Спаситель и не занимался и ею заниматься нам не завещал. Вообще проникание критических лучей вот в это полуобразованное общество настоятельно нужно. Тогда они перестанут держать за концы платий людей гораздо более их высоких по положению и просвещенных. И желаемые перемены могут настать скорее, чем мы помирились думать.

Сикстинская Мадонна

Предмет, о котором было наговорено слишком много, как бы теряет свою невинность, и подходишь к нему с самым смутным чувством, менее всего похожим на радость или восторг. Так я спешил к Сикстинской Мадонне. «Самое великое произведение искусства: испытаю ли?.. Но нет, конечно, я не испытаю перед ним самого сильного волнения в моей жизни, и, значит, до чего я груб, плох, мал, поверхностен!» В этом подавленном, скорее грустном, чем веселом, состоянии я сел перед знаменитую картину, для которой заехал в Дрезден.

Действительно, многие картины в этой же галерее произвели во мне более сильное движение души: алтарь работы Гольбейна, «Отдых на пути в Египет» Фердинанда Боля (чудо по благородству положений и лиц Богоматери и Иосифа) и «Жертвоприношение Маноя» Рембрандта (удивительно некрасивое лицо жены Маноя и удивительно сделанные пальцы рук Маноя). Одно, другое и третье дали новое моей душе; или, может быть, моя душа, простая человеческая душа, более наслаждалась этими братски-человеческими произведениями, оставшись глуха, или не впечатлительна, или тупа к произведению выше, чем человеческому (общее мнение о *Madonna di San-Sisto* *).

Прежде всего св. Варвара здесь — красивый аксессуар. Это — идеальной красоты женская фигура, идеально поставленная и идеально задрапированная. Вообще вся *Madonna di San-Sisto*, включая темно-зеленый занавес, из-за которого видна собственно картина, а не событие (очевидно!), скомпонована удивительно гармонично в фигурах, их положении, удивительна в тонах красок (напр., зеленая половина крыла левого ангела внизу). Совершенно противоположна, по реализму и портретности, *схематической* фигуре св. Варвары — фигура Сикста II. Темная, коричневая шея и загорелое старое лицо, рот чуть-чуть открытый, борода — как с живого, во всей ее небурности, непридуманности, а главное — эта стрела во взгляде, вот-вот выходящем Богоматерь с Младенцем, — все это поразительно и показывает в Рафаэле великого натуралиста, когда он им хотел быть, когда ему нужно было быть им! Сикст более всего поразил меня в Мадонне; трепещу сказать — более всего в ней понравился. Затем — она и Младенец...

Уверен, чрезвычайное множество мнений об этой картине возникло не по восхищению или не по нему исключительно, а по глубокому

* «Сикстинская Мадонна» (итал.).

недоумению и любопытству зрителей спросить, сказать или понять: что именно хотел в ней выразить Рафаэль? А между тем особенная мысль у него, несомненно, была: *Madonna di San-Sisto* глубоко разнится от всех других его «мадонн», дающих идеализированную Форнарину, Форнарину в небесной ее сущности, как она представлялась Рафаэлю или манила его. Этим не нужно особенно смущаться, или двусмысленно улыбаться на это. Мне хорошо известно, — и я мог бы назвать имена и местности, — что даже в православных русских церквях на иконах иногда изображают, например, умершее *свое* дитя. Итак, Рафаэль, давая в «мадоннах» идеализированную сущность Форнарины, не погрешал особенно сильно, тем более что это были просто картины, а не иконы, поставленные для поклонения и молитвы. Напротив, *Madonna di San-Sisto* была нарисована именно для церкви и поклонения, и потому она имеет сравнительно со всеми его другими «мадоннами» больший иконный характер. Это не могло не поражать зрителей, не породить в них очень много — предположений, догадок. Я не стану вдаваться в них и передам просто то, что рассмотрел в обоих лицах непосредственным взглядом.

Лицо Мадонны отступает, но не очень сильно, от других типов рафаэлевских Мадонн: оно, во всяком случае (по выражению), сдержаннее и серьезнее их (иконнее?), я бы сказал — трагичнее их. Даже и начала трагедии, возможности или предчувствия будущей скорби — у Мадонн Рафаэля нет вовсе и нигде. «Оружие» никогда не «проходило через сердце» их — как было об этом сказано живой Богородице тотчас вслед за рождением ею Предвечного Младенца. Я прочитал, — но так слабо, что это мог быть самообман зрителя, — что-то тоскующее в сложении губ Сикстинской Мадонны, и растерянность в глазах (необыкновенно живых и с глубоким красивым разрезом). Так ли это, нет ли, пусть решат другие зрители: только когда я внимательно смотрел (а я внимательно смотрел, и много раз), — я опять и опять находил растерянность, наивность и бессилие во взоре, тоску — в губах. Мне кажется, зрители должны делиться просто тем, что они увидели, даже — что им *показалось*: я отсюда может проистечь польза или «кое-что». Затем ни величия, ни небесной красоты, ни «божественности» в этом, конечно, прекрасном лице я не ощутил — вероятно, по обыкновенности своей.

Лицо Младенца всего поразительнее. Каждый знает, до чего Младенец Христос на прочих картинах Рафаэля и бесчисленных других его времени — суть совершенно обыкновенные младенческие лица, так сказать, схематически-прекрасные по замыслу и не всегда даже удачно прекрасные по исполнению. Но этого никак нельзя сказать про Христа на *Madonna di San-Sisto*. Сразу же зрителя поражает, что это — самое серьезное и уже ярко трагическое лицо на целой картине. «Прежде чем мир сотворен — Я есмь» — вот эти слова о Себе Спасителя единственный этот рафаэлевский Младенец может отнести к себе. Лицо Его не только трагичное: оно куда зрелее, старше лица старца Сикста. Тут во взятии *этого* содержанием Христового Лица сказался гений Рафаэля.

Младенец-Сын старее и Матери, опытнее, проникновеннее, несравненно грознее,— и все это без нарушения гармонии и красоты картины, без оставления в зрителе впечатления неестественности... Конечно, в этом великая особенность картины, великая изобретательность Рафаэля! Как это достигнуто, какими средствами? Когда был окончен постройкою храм св. Петра в Риме, то зрители, выдавшие тут же в Риме совершенно особый архитектурный склад Пантеона Агриппы, заговорили о нем невольно. «Это Пантеон, поставленный на Парфенон». Я нисколько не думал подражать этому определению, но припомнил его по аналогии, когда губы мои неудержимо шепнули о Младенце Сикстинской Богоматери: «Это — голова Зевса, посаженная на Купидона». Рафаэль и вся эпоха его были проникнуты классическими впечатлениями: а известно, что впечатлительность бывает в нас сильнее и натуры, и таланта. Идея *грозы, старого* и миродержавного — а это, несомненно, есть в Младенце этой картины, — просто не умела в то время отвязаться от классически уже найденного выражения головы Зевса, с его чуть-чуть приподнятыми волосами (что есть и у Рафаэля), приподнятыми внутреннею грозой и силою; и Рафаэль не то добровольно, не то невольно подчинился этой схеме, этому прототипу. Но он прибавил к этому и свое, — и вот тут более всего хотелось бы отгадать мысль Рафаэля: если всмотреться в глаза Младенца, необыкновенно яркие, блестящие, почти пугающие зрителя, и особенно если привести их в связь с чуть-чуть приподнятым ртом, как бы силившимся что-то выговорить, то скажется впечатление не только грозного, но чего-то дикого, в смысле «одержимого». Здесь я поставлю точку. Я не умею объяснить всего того, что здесь передал,— но я передал совершенно добросовестно то, что увидел в великой картине простым, не претенциозным взглядом. Взглядом не художника, не человека искусства и красок (в этом я вовсе не компетентен), но все же несколько психолога, которым почему я не вправе быть? О чуде искусства в этой картине говорили многие: я же говорю о *выражении, о выразительности*, и, мне думается, для этого, кроме правдивости, не требуется других способностей. Замечу еще последнее: голова и лицо Младенца почти не меньше или чуть-чуть меньше лица и головы Его Матери, — неестественность страшная, хотя в целях Рафаэля (если я верно отгадал их) нужная. И мастерство его было так велико, что опять эта несоразмеримость не производит впечатления неестественности и даже вовсе не замечается.

Капище Молоха

Накануне отъезда из Мюнхена, часу в одиннадцатом ночи, я вышел из отеля, чтобы подышать замечательным воздухом садов и улиц и где-нибудь выпить «Wasser mit Citronen» *, — теперь ужасно мне надоевшего

* лимонад (нем.).

ихнего пошла, но которое я истреблял и в Берлине и в Дрездене неутомимо, по случаю жары. Брел наугад, ничего не искал; ничего мне не было нужно. Случилась небольшая русская «нужда», и я с большой и ярко освещенной улицы, по которой скользили трамваи и летали ласточки-велосипедисты, вошел в темный и до того узенький переулок, что он казался щелью между высокими стенами домов. Я двигался в темноте. Свет искусственный погас, светила только луна (и чудно светила); вокруг в грязных домиках мелькали огоньки еще не улегшихся жителей. Столица была в двух шагах; а между тем я попал как бы в глубокую, захолустную провинцию. Вдруг прямо перед глазами моими начала подниматься какая-то черная громада, которой не умел охватить глаз,— которая сразу задавила на душу мою каким-то небывалым впечатлением. «Это еще что за казарма Сатаны»,— шептал я, отступая, чтобы что-нибудь рассмотреть, и закидывая назад голову, ибо громада неслась ввысь. Вижу, что готика, догадываюсь, что храм. Лунный свет ударял прямо в окна: но какие они были! Начинаясь невысоко от земли, каждое окно прорезало все здание, до самого верху, т. е. для моего взгляда и ночью оно терялось где-то в вышине. Промежутки между окнами не были шире самих окон, так что стена вся была как бы с прорезами, которые закреплялись и замыкались только у крыши. «Кому нужно давать балы в этой чертовой зале?» — подумал я, вспомнив наши бальные залы в два света. Стена была вся прямая, без выступов, *без фигур, без украшений*. «*Rien que le Dieu*» *,— вспомнил я католический принцип. «Стиль»... Тут я понял, что такое стиль: все здание было из кирпича самого обыкновенного и из стекла — и больше ничего: но какое впечатление! Душа моя и стонала, и ликовала, — ибо я люблю новые ощущения. «Стиль» есть настроение, и только настроение души человеческой, выразившееся в камне: и здесь это было настроение монолитное, монотонное, вечное, «до скончания мира», — страшное по напряжению, как бы влюбленность в некую идею, черную или светлую — все равно, и которое вдруг заворачало камнями и подняло скалу на скалу. Теперешние здания не имеют никакого стиля, ибо никакого «стиля» не стоит в душе человеческой, которая ни во что не влюблена и, может быть, потеряла вообще способность вечной любви. Передо мною было здание «вечной любви», страшной влюбленности человека во что-то: и вот это заставляло меня очнуться и стонать. Но как все страшно, но как все черно!..

Я побрел вдоль здания. На стенах его, в кирпичах были какие-то вырезы, изъеденные веками, стершиеся — очевидно, «картинки» или символы, теперь уже нечитаемые или с трудом читаемые. «Все бы это надо разобрать, вдуматься в каждую надпись»... Стена завернулась, я вступил еще в большую темноту, ибо свет луны туда уже не падал, и издали увидел точно кровавую точку впереди. Я не торопился, а когда

* «Ничего, кроме Бога» (*фр.*).

дошел, то рассмотрел и ощупал маленькую нишу в стене, за стеклом, где горела лампадка (красного стекла?) перед лежащим «истерзанным» Христом — любимым католическим изображением. «И вот бредет в ночи разбойник, сейчас зарезавший человека, идет оскорбленная мужем жена — и что они почувствуют при виде этой кровавой точки в стене тысячелетней своей, родной своей, ихней церкви? Такими-то впечатлениями и живет, и укрепился Рим». Я брел дальше и вышел опять на длинный фас (бок) страшилища. Журчит что-то. Слышу — вода, но не постигаю откуда. Поднял руки, шупаю: бежит струя, а вот и начало ее — узенькое отверстие в стене храма. Значит, там бак с водой, но стена пробита, и вот опять же в ночи или в зное полудня, что-то напоминая, о чем-то шепча, бежит эта средневековая струя, «чтобы напоить жаждающего и грешного». О, поверьте, это — не обман: к чему они средневековую, когда об «истине» души, с одной мыслью, с *idée fixe*, с вековечной проповедью: «Иди — и пей! *Только у меня можно напиться! Я — я никого!*»

Я решился остаться еще на день, чтобы лучше рассмотреть эту громаду, особенно внутри. С вечера, я слышал, мяукал их колокол: «завтра воскресенье и будет месса». Однако месса была ихняя — «тихая» (полное молчание), и я вышел, посидев минут пятнадцать, и стал обходить стоявшие по стенам алтари (не меньше 40 во всем храме): то совершенно крошечные, для уединенной, почти одинокой молитвы «какой-нибудь грешной души», то огромные «для торжества и славы». Храм весь разделялся как бы на три корабля двумя рядами восьмигранных страшных, по величине, колонн. Потолок стрельчатый: по всему потолку между «стрелами» готики звездочки золотые по голубому полю, — и так по протяжению всей церкви. Монотонно и великолепно. «*Dieu Seul*» * — излишних рисунков не нужно. Тут в нише увидел я и статую Лойолы (не заметно среди других, без выпуклости). «То-то, дружок!» Я вышел и опять смотрел стены, эти чудные стены. В довершение всего храм был и не буквально готический, ибо две его чудовищные башни оканчивались не уголком (готика), а совершенно мною в готических зданиях не виданными двумя шапками-луковницами, как в некрасивейших русских церквях, — т. е. здание было «свое», конечно — готическое, но без всякой мысли «выразить совершенство готики», было почти личное, туземное. Но какой стиль, какое вдохновение — невольно, непреднамеренно сказавшиеся!..

Я был глубоко взволнован. Ничего подобного я не видал раньше. Иты этого впечатления не делает св. Стефан в Вене, который я так торопился осматривать. Видел я и св. Марка в Венеции, и св. Петра в Риме, наконец — знаменитый готический собор в Нюрнберге. Ничего же подобного по силе, по страху, по серьезности! «Религия или церковь, имеющая вот один такой храм, уже выразила и увековечила и доказала

* «Только Бог» (фр.).

свое Я». О, пусть это «я» будет черное как уголь — все равно оно огромно, а человеку свойственно клониться перед всем огромным. Католицизм, как известно, не уступил даже науке, не «снял короны» даже перед Ньютоном и Коперником, т. е. перед очевидностью и гением. Многие и подсмеиваются, что «папы до сих пор отвергают движение земли». Беззубая насмешка! Конечно, папство — «не разум». Но ведь — и Шекспир не «разум», а вдохновение; а «Divina Comedia» уже и совершенное безумие, полное фантасмагорий и «суеверий», но как она сделана! Плакало и человечество и человек, уединенные глубокие души, над этим «безумием», и может быть, сам Ньютон, человек с душой поражающей глубины, бросил бы в печь свою «теорию флюксий» (первое изобретение дифференциалов, долго им не публикуемое), будь ему дано на выбор: оставить ли человечество без дифференциалов, но с Дантом и Мильтоном, или отнять у него «Divina Comedia» и «Потерянный рай» ради приобретения дифференциалов. И Пушкин — не «разум»: но разве мы его отдадим за «периодический закон» Менделеева? Но дело в том, что у католицизма чрезвычайно много «творений» уровня «Divina Comedia», и мы, не специалисты, этого не знаем, а он их живо в себе ощущает, как вот, напр., и этот собор, перед которым я стоял зачарованный, оглушенный. Ей-ей, пусть меня распнут эстеты «словесности», но я утверждаю, что воздвигший его архитектор, или нация, или эпоха и, в конце концов, вера, *fides* — имели весь закон души и гений и силу Данта же, на йоту не уступая! Ну, хорошо. Если Шекспира променять на открытия Ньютона нет оснований, то вот католицизм и стоит до сих пор на том, что «земля все же не движется», опираясь на соборы свои, на рафаэлевские «мадонны», на эти «тихие мессы» (как придумано! кто придумал? «для обмана»?!), на мерцающие в ночи огоньки, которые манят какую-нибудь преступную душу и ведут ее к лучшему, на точащую из стены воду, утоляющую «несчастную и скорбную душу», на все эти дивные дела свои, дивную придуманность, мудрость, зародившуюся еще в такие времена, когда не только Ньютона не было, но и никто в Европе до 100 не умел без пальцев сосчитать. Ньютон так же не убедителен и не страшен для католицизма, как он не был бы поразителен и побеждающ около Данта: две звезды разных категорий, и можно поклониться одной, а можно поклониться и другой. И люди, народы, тончайшие души (напр., Пастер) и делают это, продолжая «верить в пап», несмотря на «ужасные суеверия» католичества и доказанный разврат многих понтификсов. Что нам за дело до «похождений» Пушкина (которые ведь *были*) или до романов Екатерины II: мы их почитаем обоих, пишем их историю, изучаем творения, мы ими *восхищаемся*, потому что ими *и такими вот* — живем!!! Родники жизни, бытия, восхищения — ими богат католицизм, и с этим чрезвычайно трудно спорить, этого невозможно победить!!

Целый день я ходил около собора: это оказался «Duomo» — старинный кафедрал; теперь построен новый королевский «главный собор».

Все же однако здание было чрезвычайно черно. «Казарма сатаны» — от этого не отказался я и в последний миг. «Белое христианство! Нужно белое христианство! Мы должны воздвигнуть такую же и равную, но противоположную поэзию, и мысль, и вдохновение, но имеющую окраскою своею радость религиозную, а не отчаяние о всем земном, и опирающуюся на факт и чувство воскресшего Христа, а не распинаемого, истерзанного Христа: без этого мы пропадем, ибо нам некуда деться и убежать от чар и «колдования» католицизма, а он — страшен, за спиною у него — кровь, он все же осудил Галилея, справился бы с Ньютоном (не будь «руки коротки»), изобрел муки инквизиции и вообще всегда и везде был безжалостен и просто глух к человеку и человечеству («Dieu Seul»). Ничего наши «Василии Блаженные» не сделают с ним, ибо вот перед одною такою дьявольскою машиною они окажутся филигранною, не занимательною игрушкою. Нужно новое огромное творчество в противоположном направлении, с противоположным содержанием. Нужна новая и такая же по силе вера в Бога, но в *биль*-Бога, а не в *черно*-Бога, которому по таинственным каким-то судьбам поклонился католицизм и поклонился с такою страстью и вдохновением, что голова кружится. Нужна новая религия: ибо за католичеством с его расточаемою человеческою кровью мы все-таки не хотим пойти — просто по доброте и простоте недалекого сердца. Но нужно же поставить нового Бога и новую веру, и новый алтарь этим недалеким сердцам: иначе все погибло, ибо католицизм их увлечет в свое неодолимое течение, так как ни протестантство, ни наш «Никола на курьих ножках» (название одного храма в Москве) с ним справиться не могут.

Я волновался. Сколько вопросов! Сколько тем! Но отчего именно в Мюнхене такой собор, который сказал мне «загадку католицизма» более, чем все виденное и все прочитанное? — «Да ведь *Тилли боролся с Густавом-Адольфом*, Тилли и Валленштейн. Тилли был *баварец*. Бавария — это *южная Германия*, со всей германской серьезностью воспринявшая католицизм и кроваво вставшая за него против «новшеств» Лютера и «Аутсбургского исповедания». Здесь, именно *на границе борьбы, на разделительной линии двух враждующих лагерей* — и должно было выразиться «credo» так могущественно, что руки опускаются, что даже хотящий проклинать — невольно благословляет».

Я вышел на главную улицу. Так же опять, как и вчера, скользили здесь ласточки-велосипедисты.

— Вот *кто* победил католицизм, — велосипедисты! Нет, серьезно. Во-первых, велосипедисты действительно никогда не вернутся в «лоно католицизма», не вернутся тверже, нежели Дарвин и Гельмгольц. А во-вторых, серьезно победила его маленькая нужда, маленькое удовольствие, победила *ежедневность, будничность*. Католицизм весь пустынен, вышел из пустынного, уединенного настроения души человеческой. Это — великий праздник души человеческой, хоть, может быть, и темный, но который главным образом отрицает и бессильно отрицает

будни, который не охватил собою и даже не взглянул проникательно на великое и серьезное содержание *будничной жизни*, т. е. *простой ежедневной работы*, ежедневного *пота*, крошечных здесь *радостей* и огромной *нравственной стороны*. Вот когда все это встало и утвердилось на ногах своих, то католицизм и отодвинулся на второй план: просто он застроился новыми строениями, вот как этот *Diomo* среди этих улиц, о нем стали забывать, перестали о нем думать, заботиться, тревожиться им. Мир заботы человеческой отошел в сторону от Тилли, Валленштейна, от Данта, от этого поразившего меня собора, как и они все безусловно никогда и даже в самой малой доле не были сами внимательны к работе и «заботе» человеческой.

В католической Германии

Самое большое удовольствие «заграницы» — чисто физическое: это отсутствие ветра. Две недели провел я в Берлине, Дрездене, Мюнхене, Нюрнберге, в равнинной и гористой Германии, а вовсе не чувствовал этой вечной доуки России: откуда-то дующего в лицо, в затылок или в щеку ветра. В Орловской, Симбирской, Нижегородской, Костромской, Московской и Петербургской губерниях, где я жила подолгу, вечно откуда-то дует этот несносный ветер, мешает вам сосредоточиться, задуматься, «распахнуться» физически и душевно, задремать или замечтаться. Какие мечты, когда придерживай полу пальто и шляпу. Помню, в Арнсбурге весь летний отдых был испорчен и сведен «на нет» этим проклятым ветром, неизвестно откуда берущимся, и который точно имеет себе удовольствие в том, чтобы раздражить и наконец измучить вас. Вышел гулять — испорчена прогулка; раскрыл окно — легкие предметы слетают со стола. Вечно борешься с ветром, много или мало, но борешься. Дума уходит на какую-то ненужную вам ерунду, и, рассердившись окончательно, вы закрываете окна, уходите с балкона и решаетесь предаться зимним занятиям, закупившись в четырех стенах и потев около самовара.

Здесь и днем стоят недвижимые липы или тополи, а с закатом солнца наступает такая благодать, что все селение, закрыв свои магазины и конторы, высыпает на улицы. Улица здесь утроенно, учетверенно живет против нашего. У нас улицею только проходят, или — несчастные обреченные — работают на ней, как извозчики, ломовики, маляры, дворники, полицейские или мостильщики, разбивающие булыжник для ремонта мостовой. Жить на улице никому не придет и в голову у нас. Отдых или праздничное — всегда у нас дома, на кушетке или в креслах, «в уютной небольшой компании». Отсюда у нас развита «дружба» и «хорошее знакомство», — не малые двигатели русской «душевности» и «психологичности», которые решительно бросаются в глаза, как

преимущество, среди немцев. Здесь, на германском безветрии, широко раскинулось, напротив, «товарищество», как отношение людей друг к другу, пожалуй, не проникающее особенно глубоко, но зато охватывающее тысячи и десятки тысяч людей с возможностью им слиться на площади в «ферейн», «ассоцию», «экспедицию», «торговую компанию», во что угодно, без психологических углублений, но огромное и сильное. Поди-ка на дожде собирай Крестовые походы: Петр Амьенский десять раз замерз бы, проповедуя у нас о них. Все у нас с улицы или сметается ветром, или разгоняется дождем, или прогоняется морозом «домой». Отсюда великие преимущества русских, напр. эта психологичность, нервность, углубленность, задумчивость, затаенность, которые так и режут глаза, или скорее прорезают воспоминание, именно здесь, где видишь десятки тысяч лиц довольно гладких, довольно счастливых, громко о чем-то орущих, всегда разговаривающих громко, когда у нас все «шепотком». Но параллельно с душевностью «шепотком» ведутся у нас и темные дела, зарождается «в домашней обстановке» всякая чичиковщина, и, словом, растут рядом Тургенев и Гоголь, Достоевский и «типы Островского», «надувательство» и «великие признания» другу и брату.

Все, я думаю, от ветра, все — от дождя, все — от мороза.

Уже в Берлине чувствуешь, что улица есть *продолжение дома*, что это есть громадный коллективный дом, «свой» для каждого, а не «чужое» что-то, как улица для всех нас, русских. Я ехал не один, и спутники замечали мне, что ни в Петербурге, ни в Москве никто не решился бы «за неприличием» появиться так на улице, как ходят и гуляют здесь все, самая нарядная публика. Именно: у нас женщины надевают сверх платья еще верхнюю одежду, или носят так называемый «костюм», т. е. цельное и довольно плотное платье, которое дома тяжело и неудобно. Во всяком случае, в обыкновенных комнатных платьях никто не выходит на улицу. В Берлине все идет, за делами и на гулянье, в одних платьях, с открытой шей, т. е. без воротничка, и совершенно прозрачными (до плеча) рукавами, прозрачною верхней частью спины и груди. Корсетов в Берлине совершенно никто не носит, и появляются они почему-то (но не у всех) только в южной Германии. Нет и корсетных магазинов и мастерских. Конечно, немки никак не уступят в скромности русским: здесь так одеваются оттого, что психология и немножко быт улицы есть тоже психология и отчасти быт дома. Не этим ли духом и чувством, что улица здесь есть «домашнее» для всех место, «свое» и «родное» для каждого, объяснить то поразившее меня за границею явление, что здесь вовсе нет *уличной проституции*: явление, до того странное для русского, что он никак не умеет справиться с впечатлением. Помню, лет 30 назад, в Москве, меня, тогда студента-второкурсника, взяла немка-квартиросодержательница (добрейшая и благороднейшая была женщина) и свела с Страстного бульвара, по которому мы куда-то шли, на тротуар. Я удивился. Бульвар весь залит был нарядными барышнями. Я был

новичок, из гимназии и провинции. «Это нехорошие барышни», — объяснила мне московская старожилка. Теперь я живу в Петербурге: и по Литейному, по Невскому пройти нельзя между 11 часами ночи и 2 часами утра от пристающих и движущихся толпами проституток. Очевидно, улица у нас «чужое дело», куда выбрасывай «всякий сор». В Вене, Риме, Флоренции и вот теперь в Берлине, Дрездене, Мюнхене, к часу ночи, а в Вене, Риме и Флоренции даже к 11¹/₂ часам ночи, улица до того умирает, до того молчит, что шаг отдельного прохожего громко раздаётся, никаких разговоров не слышно, не слышно ни одного крика; а проституток, которых можно узнать по манерам, костюму и всему виду, не попадается вовсе: попало только в Дрездене, при долгом моем гулянье по улицам, в конце одной из них что-то похожее на толпу «кокоток», но все же не на профессиональную «растерзанную» особу, каковых у нас на главных улицах тысячи. Я уверен, из этого зрелища улиц огромных городов, что «такие барышни» на улице есть какое-то наше русское злоупотребление, наш русский недосмотр. Тут какая-то общая вина, частью уличной администрации, частью всего нашего общества, которому следовало бы смотреть на улицу как на *часть и продолжение своего дома*, как на *общий*, только открытый, *коридор*, связывающий частные жилища, «мое и моего друга», семью «мою и моих родных». Если принять во внимание, что дома терпимости запрещены в Берлине и их, конечно, нет, ибо полиция там всемогуща, зорка и неподкупна, то, очевидно, что и в Петербурге или Москве, не говоря уже о губернских наших городах, «это дело» может быть устроено, как-то обходясь и без таковых официально покровительствуемых (конечно!) пансионов, и без засорения развратом улиц. Наполовину или на треть эта добропорядочность нравов достигнута введением всюду на Западе (и в католических странах) института гражданского брака, который, устранив знаменитые «препятствия к браку» благочестивых старцев, удвоил число семей, т. е. добропорядочно живущих людей; остальное (я думаю) сделала просто чистоплотность и брезгливость общества, раз оно двинулось на эти широкие, свободно каждому открытые пути лучшего семейного устройства. У нас, по законодательству и общественному взгляду, семья — не личное, не «свое дело» каждого, а «церковное учреждение», что-то среднее между «столоначальством» консистории и между «полицейским участком» государства. И говорят и пишут, даже «мыслители», что это есть «социальная ячейка», атом строя и общества. Соответственно этому она поставлена под сто духовных, полицейских и судебных глаз, — которые все «ячейку» берегут, устраивают ее с сотнею обрядов и форм, а введенных в «ячейку» особ берут почти что под надзор полиции и вообще лишают всякой свободы, жен — даже свободы движения, выезда из города, переезда с места на место. «Ячеек» поэтому, естественно, мало, а все, в них не попавшее, со стороны одного и другого пола заливаает улицу к ночи и устраивает социальное наслаждение святым старцам в мраморных опочивальнях, полицейским надсмотрщикам и врачам по венерическим болезням.

В Мюнхене, вследствие множества садов, бульварчиков и огромного английского парка, расположенного в середине города, так и пьешь воздух. Он не только чист вследствие отсутствия пыли (превосходное устройство мостовых), но прямо — сладок!! Этого удовольствия именно от воздуха я никогда не испытывал; и вообще физические, чисто физические условия существования покрывают и, увы (стыдно признаться!), преобладают над наслаждениями художественными от здешних музеев. На воздух и кристальную, холодную воду (за которую, однако, приходится платить, хотя и гроши), на безветренность я променял бы прогулки в знаменитых Пинакотеке и Глиптотеке. Последняя (собрание статуй) небогата и не имеет в себе великих произведений, какими славятся Лувр, Флоренция и Рим. Осколки эгинских мраморов, сохраняемые в стеклянных ящиках (как известно, вся их масса увезена в Лондон), — совершенно ничтожны по величине и числу. Хорош только, в «Зале Ниобеи», — умирающий сын Ниобеи, лежащий с закрытым почти лицом навзничь: какая красота и выражение лица! Кое-где в сгибе пальцев, в обломке ступни ноги и в эгинских остатках видно чудное мастерство греков (какой древней эпохи!) и именно чудная их любовь к природе и природному! Когда (это я видел в Берлине) переходишь от греков к средневековью с его высохшими, вытянутыми и условными фигурами, где все вымышлено и вымучено, поражаешься, до чего христианство точно заволокло от человечества каким-то туманом всю природу, *totam terram et totum coelum* *, заменив все это какими-то новыми восторгами и упоениями, безмускульными, безнервными, бескровными, фантастичными или фиктивными, чему во всяком случае ничего соответственного в природе нет! Недаром так органически враждебно, так нервно враждебно богословие естествознанию... чувствует, где скрыт его главный враг, где таится его «крест и могила»... И вспомнил я наших хлыстов, с их припевом

Царство ты, царство,
Духовное царство, —

вспомнил, смотря на истощенных пап, поджарых Францисков, выпускающих последний вздох Себастианов! Хлысты *все* обняли своим напевом, грубо, по-мужицки, но *все!* Я же сказал, что русские суть самые пронизательные между европейцами, хоть и самые грязные, «невозможные».

Зато Пинакотека (собрание картин) мюнхенская меня поразила. Прежде всего галерея не имеет такой величины, как Дрезденская, где совершенно задыхаешься и чувствуешь точно изломанными ноги и спину от бесконечных зал, где невозможно же *не досмотреть* Рафаэля, Корреджю, Рембрандта, Тициана! Вообще, какое это варварство — галереи;

* все земли и все небеса (лат.).

какое варварское, чуланное отношение к искусству. Красива должна быть жизнь, и памятники великого искусства минувших веков должны быть раскиданы по всей стране, в ее храмах, дворцах, театрах, «земских собраниях» и «думах», в залах дворянских собраний, где и как угодно, но непременно везде и на глазах народа, трудящегося и веселящегося, — ему в веселье, на утешение и на воспитание! Ну, что получил я, побывав в двух самых знаменитых собраниях картин в Европе? Я нарочно для этого заехал в эти города, т. е. сделав слишком многое «для каждого», для «каждого» — неподсильное и невозможное. Замечательно, что и в Берлине и в Дрездене проходящие, и вовсе не из простолюдинов, не могли указать «Национального музея» и «Картинной галереи», стоя в двух шагах от них. Но что же я получил? Ну, вот то удовлетворение, что «увидел». Можно бы вырезать свое имя на монументе, но для меня, живого человека, — какое в этом поучение? Да никакого. «Хорошо». «Великолепно». Мало ли это о чем можно сказать: я говорил это о дрезденской *воде* и мюнхенском *воздухе*. Особенного впечатления, поразившего душу и изменившего ее (как это должны бы и, конечно, могут делать великие памятники искусства), я не пережил. От Корреджио, которого я так особенно любил по гравюрам и фотографиям, снимки с которого покупал еще в дни студенческого нищенства, от него я ничего не пережил! Отчего? Не всматривался и (вероятно) не понимал. Для исторического и вообще научного понимания нужно изучение, чтение, объяснение знатоков. И если таково *мое* впечатление, то, конечно, *не шное* оно и у прочей толпы туристов, кроме немногих изучающих знатоков. Но эти знатоки, изучая, положим, Рафаэля или Корреджио, могут и должны (да и теперь приходится им) объездить *всю* Европу, посетить *все* ее большие собрания, не ограничиваясь Дрезденом, Мюнхеном, Флоренцией, Римом, Парижем. Теперь посетить ли этим 10—15 знатокам 10 или 100 городов — все равно: университет, академия или личные богатые средства дадут для этого возможность, которая сводится для каждого к нескольким сотням рублей. Зачем же — ради удобства «малого проезда» этих 10—15 знатоков — лишать возможности «постоянного всматривания», т. е. уже постоянного впечатления, народную громаду или громаду общественную какого-нибудь города, которой вовсе не нужно видеть «100 мадонн», подряд поставленных, а хорошо и полезно видеть «одну мадонну», которая не сходит с глаз и утром и вечером, и сегодня и завтра, и в 1909 и в 1929 гг. перед каждым в его молодом и среднем и старом возрасте! *Собиратели* картин, конечно, суть великие благодетели человечества: но дар их удесятерился бы, усотерился бы, не запирай они сокровищ своих в чулан, именующийся «галереєю», а рассып щедрою рукою свои сокровища по храмам (под особый и ответственный надзор), по театрам, оперным фойе, по залам дум и всяческих общественных собраний, по университетам. Вот *где* бы в них всматривались; вот где на них было бы *время смотреть*; и, кто знает, не нашел ли бы тогда другой Перуджино себе другого Рафаэля! Кто знает?!

Тогда как из проезжих «туристов» трудно ожидать Рафаэля, а уличная толпа не знает, «где Национальная галерея», когда у нее спрашивают о ней, показывая пальцем на Национальную галерею: «не это ли?» И какая тогда насмешка в этом слове: «*Национальная галерея*»...

* * *

Мурильо в его уличном жанре — вот (мне показалось) главное сокровище Пинакотекки. Все мы знаем Мурильо в его мадоннах, окруженных полупрозрачными головками ангелов, или в молящихся монахах: здесь находятся пять его картин совершенно другого характера, картин нашего духа, времени, культуры — за три века до нас! — и как сделанные! Вот два мальчика: один сочную, темную кисть винограда опускает к жадно раскрытому рту, другой ест корку дыни, объедки которой разбросаны по земле. Как «вкусно» сделан этот завтрак крошечных оборвышей: хочется полакомиться около них! На другой представлена грациозная испанская девочка, считающая на ладони монеты; возле нее братишка и корзина винограда, предмет торга маленьких босоногих купчишек (как у нас — «с лотка»). На третьей — два мальчика и возле них собака; один ест кусок груши. На четвертой изображены три мальчика: два из них играют (кажется) в домино, третий ест хлеб; возле них разбитый горшок. Как сделана обувь и грязная подошва ноги у одного из них! На пятой, едва ли не лучшей, представлена старуха, ищущая в голове мальчика-сына лет 4—5; он лежит («валяется»), играя со щенком, и тут же возле него детская игрушка: на колесиках катушка с прикрепленной палкой. Все — верх реализма, верх натурализма. И, вместе, краски, фигуры — все изящно. Точно в нем (Мурильо) вдруг прорвался грек, замигал глазок Фидия сквозь всю толщу католицизма, аскетизма, фантастики и «невозможного, но сладкого» (их мадонны).

Здесь только чувствуешь слабость нашего Эрмитажа, где собрано множество превосходных картин и первоклассных художников, но, однако, картин не таких, на которые бы «весь свет сбегался смотреть». В Эрмитаже нет *miracola*, «чудес» вдохновения и гения; между тем, не говоря о Дрездене и Мюнхене, даже в маленьких итальянских галереях есть одно-два таких «чуда», и от них галерея сразу получает всемирный интерес. Так, «Форнарина» Рафаэля и «Беатриче Ченчи» находятся совсем в маленьких частных собраниях Рима. Без ознакомления с мюнхенской «Пинакотеккой» невозможно изучение некоторых школ живописи. Грешный человек и человек дурного вкуса, я стал переводить мысленно на деньги «Пинакотекку», и сделал это совершенно невольно: я вошел в огромную залу, *всю сплошь* занятую (кроме трех-четырех высоко поставленных картин) *одним* Ант. Ван-Дейком, и именно самыми изумительными его портретами. «Чего это стоит! чего это стоит?!» — воскликнул я невольно: а там еще залы с Веласкесом, Рембрандтом и чуть не целый коридор Теньера. «Чего же это стоит?!» — восклицал я мысленно и завидовал не королевству Баварского курфюрста,

а обладанию этою единственною в своем роде галереєю, которая, право, стоит королевства. Нет, в самом деле, стоит такая галерея губернии или не стоит? На деньги она все-таки дешевле стоимости всех имений, земель и домов губернии, конечно, если их купить или продать вразброд: ибо при войне «попадают» и «пропадают» довольно легко целые губернии, и даже не одна, а две. Я, например, был учителем истории, а решительно не помню, когда и при каких обстоятельствах была приобретена Курляндия: кажется, при Меншикове и вследствие каких-то его «действий», а не через определенную войну и не по определенному миру. Во всяком случае губерния если и страшно дорого («враздробь») стоит на деньги: то, например, к славе России что же прибавили Курляндская губерния или Бессарабская? Прибыло рекрутов, податей и цыган. Между тем Мюнхенская Пинакотекa есть единственное и невозместимое: и если бы она сгорела — человечество заплакало бы; мало того: заплакало бы громко, разрыдалось бы, потеряв такую вещь, какую ему, всему, в составе всех народов едва ли нажить еще вторично. Таким образом, галерея эта есть в точности сокровищница труда и вдохновений человечества, наподобие сокровищницы Креза, о которой рассказывает Геродот: но только лучше, умнее. Это — мавзолей, где похоронены или, вернее, затворены вздохи человечества, счастье его: ибо только в счастье творится художественно-великое. Точно в этих каменных стенах лежит прекрасная любовница, вечно живая и неживая, не дышащая — и с румянцем на щеках, куда приходят люди, чтобы сказать: «Вот чем *был* человек! вот что он *мог*».

И мне казалось, когда я ходил по залам,— точно в самом деле они полны таинственных дыханий, вздохов, улыбок, признаний в любви, разочарований, восторгов, великого ненавидения человеком человека и великого любования человека на человека. Ибо, конечно, в каждом мазке кисти, в «выражении, которое он придал глазам» каждый художник отразил невольно или бессонную ночь, какую провел он, или счастливое утро наставшего дня. Одного встретила поцелую любовница, другому подали просроченный вексель. Я хочу сказать, что гений, конечно, подлeжит всем впечатлениям простого смертного: но и впечатлительность у него большая, да и больше моря в душе его, т. е. круче ходят в ней волны, чернее или, напротив, лазурнее всякое его настроение. Форнарина могла бы сколько угодно любить «простого смертного»,— ничего бы не получилось, кроме визгливого блаженства, которое «оглушало всю улицу»; а для Рафаэля достаточно было Форнарины, т. е. хорошенькой булочницы («Форнарина» — нарицательное имя и значит просто «булочница»), ну — с величавою поступью, с дивной поволокою глаз, с коралловыми губами, но, однако же, не «царицы небесной» во плоти,— чтобы он вдруг заиграл идеалами, заискрился небывалыми вдохновениями, и для всей Европы, для целого человечества создал целый ряд и наконец самый прототип и идеал «царицы небесной». Да не только создал: а человечество и поклонилось этому конкретному идеалу.

Кстати: исходя из единственного этого случая (а ведь сколько параллельных! подобных!), возможно ли порицать и отрицать любовничество, любовь, ну конечно, «свободную любовь» (хотя, мне кажется, «любовь» иначе как «свободною» и не умеет быть, не может быть), над которою, как только упомянуть о ней,— начинают хихикать. Хоть бы подумали о Рафаэле: возможно ли его «свободную любовь» порицать, когда она умилела все человечество плодом своим, результатом своим!? А когда его не можем мы порицать, не можем порицать и никого: ибо это уже аксиома юриспруденции, что «перед законом все равны». Ярко выраженная, документально оправданная «свободная любовь» Рафаэля оправдала и доказала как доблестные и все случаи подобной же любви и подобных отношений; и всем мирным супругам, отпраздновавшим свои «серебряные», «золотые» и «бриллиантовые свадьбы», придется склонить свои головы к подножиям его мадонн и сказать: «Мы знали такое же счастье, хоть и не умели его *так же выразить*»; но кто *через свободную любовь* постиг и *наше счастье* и выразил его этим небесным способом, как не мог сделать ни один смертный,— достоин идти *среди нас* и *впереди нас*, и мы увенчиваем его свободную любовь всем нашим тысячелетним и многомиллионным авторитетом». В этих коротких словах я отвечаю на резкий разбор моих мыслей по поводу романа Чернышевского «Что делать?», где я полупризнаю взгляды на любовь и брак знаменитого публициста. Все зависит от человека: скот и из «законного супружества» сотворит скотское явление, зловую драму Замоскворечья; ангел и из «свободной любви» сотворит небесную картину. Но когда это — *так*, и до очевидности — *так*: то будет лучше совершенствовать свою природу, вечно спрашивать, «ангелы» мы или «черти», и перестанем вовсе обращать внимание на то, живут ли люди в «свободном согласии» или «приняли закон», как говорили наши дедушки и папаша, принимаясь таскать за косы своих замоскворецких «мадонн». Все — от человека; от близости его к Богу, от закона совести в нем. А когда так-то, никакое преимущество ни которой форме отношений не принадлежит.

Из картин «Пинакотекки» меня поразили еще полотна Рибейры: «Св. Варфоломей», «Смерть Сенеки»,— среди учеников, слушающих его последние поучения,— «Францисканец» и, особенно опять жанровая картина — «Старуха с корзиною яиц и петухом». Есть что-то сокрушительное во всем идеализме философа Сенеки: а вот в такой старухе чувствуется что-то до того несокрушимое, чему до «Страшного Суда» быть, что переживет всяческую философию и всякий идеализм. В конце концов, грешный человек, я начинаю думать, что в «быте» и в «нравах народных» сам «Господь Бог почил»,— и этот *быт* и *нравы* философичнее и идеалистичнее всяких наших «выспренностей». Я хочу сказать, что реализм и натурализм идеальнее, нравственнее и, в конце концов, метафизичнее всяких «попыток метафизики»... Из Веласкеза меня поразили № 1293 «Портрет молодого дворянина» и собственный

портрет художника (ну, чего это стоит!). У Рембрандта особенно хорошо «Жертвоприношение Исаака», с удивительными глазами барана, которого «Бог указал Аврааму принести Себе в жертву вместо собственного сына». Что художник хотел сказать этими глазами, данными животному, и в которых отразилось все понимание священного события, и также ужас перед своей «овечьей» судьбой? Удивительно! Далее «Собственный портрет Рембрандта» (в возрасте лет 45), «Портрет турка» и Жана Гаринга (№ 345). Из работ Тициана по историческому значению особенно важен портрет во весь рост Карла V, сидящего на кресле. Наибольшее религиозное впечатление на меня произвела, однако, картина вовсе не первоклассного мастера Franc'a Francia: «Madonna in Rosenland»*: столько в ней скромности, смирения, умиления, всего того, что, по крайней мере, мы, православные, соединяем со словом «святое», «религиозное», «святость», «вера»!..

Мюнхен мне показался как-то художественно-вдохновеннее Дрездена, города прекрасного, чистого, «со всеми удобствами», но без «старых милых суеверий», которых я нашел много в столице Баварии. Я осмотрел здесь и две новых выставки: портретов Ленбаха (более 200) и «Международную выставку» статуй и картин. На последней как-то незаметно жались, чуть не в самом углу, работы князя Трубецкого: «Портрет князя Голицына» (бронза во весь рост, была выставлена и в Петербурге) и «Графа Л. Н. Толстого верхом на лошади» (небольшая статуэтка, тоже выставлявшаяся в Петербурге). А у нас Трубецкой представляется гигантом: здесь он совершенно потонул в море интересных по замыслу и великолепных по силе исполнения бронз и мраморов. Выставка эта совершенно необозрима по своей величине. Впечатление особенное произвели на меня «Каин» (большая бронза) и «Сафо» (маленький мрамор), особенно последняя. Нельзя забыть лица мертвой (утонувшей) поэтессы!! Это прекрасно и навсегда сохранится в памяти. Да и вообще эта выставка богата вымыслом, богата содержательностью сюжетов. Такова, например, бронза «Рудокопы», очевидно, в момент обвала или вообще несчастья в рудниках: мертвый на руках живого, которому вот-вот сейчас умереть: тоже нельзя забыть! По выставке ходишь, грустишь, волнуешься. Вот этого нельзя сказать о большинстве наших выставок, на которых только «ходишь» и «смотришь». Почему-то «Русский отдел» вовсе отсутствует на выставке. Почему? Сами не захотели во время тяжелой войны? Не пригласили по международной вражде? Последнее едва ли возможно. На выставке даны самостоятельные отделы «венгерским» и «румынским» художникам. Неужели русское искусство стоит позади румынского или отодвинуто им назад? У нас есть Репин, Серов, Васнецов, Малявин, и именно сейчас русское искусство, кажется, никому не уступает. Я забыл упомянуть, что князь Трубецкой, как «флорентинец» по месту постоянного жительства,

* «Мадонна в стране роз» (нем.).

выставил свои работы в обширнейшем и едва ли не лучшем отделе, итальянском. Интересно бы это отсутствие русских выяснить в печати, для общества...

Выставка Ленбаха дает мысль: какое это счастье для целой исторической эпохи иметь такого портретиста! Моммзен, Бисмарк, Гладстон, Деллингер, двойной портрет Деллингера и Гладстона разговаривающих, и множество других государственных людей и профессоров ученой Германии увековечены его кистью. С некоторых лиц, как Бисмарка и Моммзена, им сделано несколько портретов: например, Бисмарк — в цвете силы, затем в отставке (лучший, мне показалось, его портрет, с выцветшими глазами и выражением бессильной рыси) и на смертном одре. Как я ни люблю «своих», Репина и Серова, мне показалось, что Ленбах могущественнее их как портретист: дать такую галерею портретов! и каких портретов!! Конечно, тут некоторая доля принадлежит и сюжетам: рисовать портрет с Бисмарка или «с тайного советника NN», с Моммзена или «с нашего известного Петра Петровича, который» и т. д., — разница!

Реликвии Кальвина

Женева, мирный из мирных теперешних городков, была когда-то местом великих, даже величайших штурмов, произведенных на нашу цивилизацию. В 3—4 верстах от нее лежит Ферней, откуда Вольтер пускал ядовитые стрелы во Францию Людовиков и «ancien régime» * целой Европы. Там, в урне, сохраняется и сердце, в сущности, не доброго ли старика? Прими мы его сатиру в прямом смысле и припиши злое в ней злomu сердцу, — пришлось бы причислить к злым и Крылова и Грибоедова. К сожалению, Ферней открыт для посетителей только по средам, и мне не удалось побывать там. Еще опаснее для старой Европы были патетические, верующие речи Руссо. «Без Руссо не было бы революции», — сказал Наполеон, а он был компетентен судить о настроениях эпохи, все фазисы которой видел воочию и пережил сам. Вольтер оттолкнул, Руссо — притянул; первый решил «чему не быть»; но «чему быть», к чему *рвануться* — это определил Руссо. Кант, как известно, приостановил на несколько недель писание своей «Критики чистого разума», увлеченный одним из вновь появившихся сочинений этого «женевского гражданина», а наш Толстой в молодости носил под сорочкой вместо креста или наряду с крестом медальон с портретом Руссо: какое время влияния! на какие умы влияние! Шиллера также нельзя объяснить и понять без влияния Руссо. Идеализм его, вера его, воодушевив революцию, воодушевила и всю Европу, пройдя по всей по ней

* старый режим (*фр.*).

заметным волнением. До сих пор чеканящиеся на французской монете девизы: *liberté, égalité, fraternité*, суть в то же время темы «полного собрания сочинений Руссо», тезисы целой его жизни, и притом именно *его*, даже если и не исключительно, то *главным образом его*. В девизы, к сожалению, не вышло то, что, может быть, еще более любил Руссо, нежели «братство, равенство и свободу», и что, в сущности, объединяет эти три понятия, именно — «*nature*». В самом деле, и «равенство», и «свобода», и «братство» суть только предикаты, только качества, как бы руки и ноги того истинно священного *существа*, в то же время цельного и живого *понятия*, которое именуется «природою», «естественностью», «натуральностью». Самая идеальная и самая многозначительная сторона проповеди Руссо лежала именно в призыве: «Вернуться к *природе!*» Но, к сожалению, из этой проповеди были взяты только более утилитарные, прикладные и граждански понятные части и попали в виде девизов на пушки и монеты. Студентом в Москве, рассматривая расставленные около арсенала, в Кремле, пушки, отбитые в двенадцатом году у Наполеона, я прочел с волнением на коротеньких медных пушках республиканской эпохи: «*liberté, égalité*». Теперь это читаю на франках. В трактате Руссо «*Discours sur l'origine de l'inégalité des conditions*» *, напечатанном еще при его жизни, приложена на заглавном листке характерная виньетка: сидит молодая женщина, не то Франция, не то Человечество, или Философия, но во всяком случае — *муза* Руссо. Она открыла клетку, из которой вылетела (тут же, вот-вот) птичка. Около ног женщины разбитые части железной цепи (оков). Около нее, в стороне дремлет мирно кошка (домашняя жизнь, «свой очаг»). В XVIII веке было больше изобретательности, чем в XIX. Эта простая виньетка, если б ее передать в чугуне или бронзе, имела бы куда более вкуса в качестве памятника Руссо, чем тот очень обыкновенный памятник, какой ему поставила Женева (могло бы поставить человечество, Франция, Европа) на миниатюрном «*Ile de J.-J. Rousseau*» **. Здесь он представлен сидящим: и лицо его до того не похоже на его портреты, что только подпись «*J.-J. Rousseau*» говорит о том, кому памятник принадлежит.

* * *

Зато я посетил величайшие реликвии реформационной эпохи: домик Кальвина и церковь его. Осматривая последнюю, я чуть-чуть, по неосторожности и неудержимому порыву, не примерился сесть на его стул. Но какой-то инстинкт вовремя остановил меня.

По глухим, узеньким улицам я стал подниматься в старую часть города. Они все ползут вверх, и до того узки и круты, что по ним совершенно нельзя проехать в каком бы то ни было экипаже. С берега

* «Рассуждение о началах и основаниях неравенства» (фр.).

** «Остров Ж.-Ж. Руссо» (фр.).

озера был виден готический купол разыскиваемой церкви, а теперь, когда я, очевидно, был где-то неподалеку от нее, я совершенно не мог ее отыскать из-за этой ужасной путаницы шелей-улиц, откуда ничего не видно, кроме вот двух домов *vis-à-vis*, между которыми пробираешься. Оказывается, я уже несколько раз прошел почти мимо церкви, не заметив боковой щели-улицы, куда наконец меня толкнули в ответ на предложенный в десятый раз вопрос: куда же идти? Эта боковая щель называлась *Rue Calvin* *. Я взволновался. Улица его имени? Верно, он жил тут где-нибудь, в этом квартале или поблизости. Я еще не знал, что есть даже его домик. Я шел собственно в церковь его времени и где он, вероятно или правдоподобно, служил. Подумайте о лютеранской церкви, где служил бы сам Лютер, и вы поймете мое волнение! Но с времен юности из всех реформаторов меня всего сильнее привлекал Кальвин — страшной сдержанностью и сосредоточенностью характера, великим блеском ума. Лютер совершил «реформу» скорей даже бесхарактерностью своею, чем характером, скорей волевою распушенностью, нежели волевою сосредоточенностью: он — весь в сердце, в порывах, в страстях, в огненном и глубоко правдивом темпераменте. «Благоразумную» роль около него выполнял Меланхтон. Около Кальвина не было Меланхтона; он сам им был для себя, или, точнее, он представлял великолепную форму, где неразъединимо слились: 1) горькая судьба (Кальвин с друзьями до переезда в Женеву), 2) огненный характер, 3) колоссальный ум, ум с *idée fixe*, ум-систематик. Известно, что католики больше его боялись и сильнее ненавидели, нежели Лютера: ибо он сам был католичнейшею формою ума, закалом души, и они растеривались перед ним, находя в нем себя же и в то же время видя, что он совершенно опрокидывает все здание их учения, администрации и культа, как они сложились к XIII—XVII веку. Как теперь Толстой в учении о науке, об искусстве, о браке и о целой вообще жизни человеческой «аскетичнее и строже» официальной нашей церкви ненавидит всеми силами души то самое, что она только слегка отрицает, или игнорирует, или пренебрегает, и вызвал, однако, величайший гнев этой церкви против себя: так точно и Кальвин с его мрачным учением о «предвечном предназначении одних людей к спасению, а других людей к гибели» превзошел тоже всякий возможный средневековый ужас и сумрак и, однако, опочил до ярости против себя средненьких, ни горячих, ни холодных наследников и исповедников этих самых доктрин. Католики испугались, что он так чисто выразил их же настроение и что он призывает их всех к суду за слабость в этом настроении. Как известно, он убедил женеvцев, на которых имел неограниченное влияние, сжечь на костре Сервета, личного друга своего, и не за ересь какую-нибудь, не за определенное отклонение от учения Кальвина, которому этот Сервет чистосердечно и добровольно следовал, но за то, что Сервет, может быть, гораздо более его (Кальвина) разносто-

* улица Кальвина (Фр.).

ронный и во всяком случае более мягкий, был сторонником так называемых «libertains» женеvских, этих в своем роде «либералов» XVII века, людей, попросту хотевших жить, а не только молиться, хотевших учиться, размышлять, торговать, немножко танцевать и немножко веселиться, а не только мрачно разгадывать, «не предназначен ли я самим Богом к вечной гибели и геенне огненной». Представить себе Толстого, который за недостаточное усердие к себе сжег бы Хилкова, или за занятие «литературою как искусством» казнил бы, например, Максима Горького: и мы получим представление о фанатизме и исключительности Кальвина! Он напугал своих последователей; Женева, да и все «евангелисты» были испуганы его идеями и характером. Так как никто из «кальвинистов» не мог знать, и ни откуда кроме как из своей совести и ее жизни «про себя» не мог узнать,— находится ли он в «счете» осужденных или в «счете» оправданных, и так как, согласно учению Кальвина о «Вечном Предопределении», ни такового осуждения, ни такового оправдания нельзя было изменить и из него выйти ни подвигом, ни постом, ни молитвой: то всякий трепетал найти в себе слабости, «грехи», как признак осуждения, и трепетал, естественно, до такой степени, что уже, действительно, не совершал этих грехов, не впадал в эти слабости — от самой парализованности, испуганности души!! Получилось добродетельное общество,— чуть не безгрешных: но исключительно от напуганности своей, от несчастья, от того, что уже и при жизни своей каждый как бы горел в аду сомнения: «Не осужден ли я?» Может быть, и Кальвин оттого сжег Сервета, что испугался, как бы в слабости его не обнаружилось признака, не осужден ли и он сам, Кальвин? Представьте себе тайную полицию, перенесенную в душу самого заговорщика; или еще точнее: что возможный или будущий заговорщик есть уже вчера и третьего дня и всегда от самого рождения пламенный агент тайной полиции,— и вы получите невозможность заговора. Так и Кальвин «заговорил» своих последователей от греха, сделав их всех внутренне, психологически, всячески глубоко несчастными, и сам будучи ранее всех их глубоко несчастным человеком! «Церковь» несчастных и праведных людей, праведных — от несчастья: что может быть трагичнее!!

Католики и испугались, сразу же оценив, что ни победить, ни ослабить таких людей невозможно. Во Франции они и были раздавлены просто силою, численностью, ножом и кровью (Варфоломеевская ночь), а не спорами; не лестью, не дачею компромиссов. Кальвинистов и теперь менее в Европе, чем, например, лютеран; нет кальвинистического государства. Но это есть самые интересные и даже единственно интересные из «протестантов»,— людей с моралью, но без всякой метафизики. В кальвинистах есть «метафизика»...

Я вошел в темную, от густо-цветных стекол, церковь. Показывала дочь или жена консьержа, девушка с чуть-чуть хромою ногою, полная, красивая и серьезная.

-- Voilà le tombeau du duc de Rohan *...

Из чудного белого мрамора была сделана статуя, почти в рост, в одеянии и с известною одеждою, прическою (длинные волосы? парик?), стрижкою бороды (уголком) и усов XVII века. Лицо строгое и прекрасное, как у всех «их», как у Паскаля и мыслителей Порт-Рояля. В руках поставленная на колено книга и сжатый свиток. Перед статуей подушка и на ней герцогская корона.

Я сделал недоумевающее лицо, потому что ничего не помнил из истории о Duc de Rohan, как мне послышалось.

— Duc de Rohan, chef des calvinistes **, — поправила она меня.

«Chef des calvinistes»... и я вспомнил все, что читал об этой ужасной и великолепнейшей войне, этой «Трое» европейской цивилизации, где были свои Патроклы и Гекторы, но лучшие, но осмысленнейшие сравнительно с младенцами-греками. Я волновался самым неизъяснимым волнением. Помните арию и особенно *характер* верного оруженосца Рауля (сейчас я забыл его имя) в «Гугенотах»: Мейербер это дивно понял и выразил; характер этого солдата есть миниатюра всего кальвинизма.

Прошли мимо длинных скамеек. Церковь без алтаря и без всякого вообще средоточия. Где же главная часть — алтарь?

Задумчивая девушка помотала отрицательно головой:

— Вот стол трапезы. Алтаря здесь нет.

Действительно, на месте, где у нас устраивается алтарь, только ближе сюда, к «общине верующих», присутствующих за богослужением, стоял длинный коричневый стол, совершенно простой, старой работы. Верно это в память «Тайной Вечери», и, казалось, один этот стол был перенесен сюда из воспоминаний евангельских: все прочее дышало суровым духом библейского Иеговы... «Богослужение» кальвинистов заключается, как известно, в одном только пении «общиною» псалмов, в одной как бы нашей Псалтири...

— Voilà la chaise de Calvin...

Я не сразу понял: но до чего же я взволновался, узнав, что это — то самое сиденье, стул, на котором сидел Кальвин!! Оно как блин — узенькое и сухое. Боже, что значит «стиль» души... Выбрал же он себе такое сиденье, с которого рисунок, право, можно дарить вместо портрета Кальвина; до того они похожи, до того слитны, суть одно. Лицо Кальвина, с острой бородкой и острым носом, в каких-то «смирненных» наушниках (какие у нас надевают в мороз) и в шапке, приплюснутой блином, совершенно походило на это «смирненное» и до ужаса строгое сиденье, деревянное, старое, потемневшее, страшно узенькое, только-только вот сесть, «уместиться», с высокой, узкой, прямой спинкой, жесткое (обито «блинчиком»-кожей), легкое. «Вот он откуда судил

* Вот могила герцога Рогая (фр.).

** Герцог де Роган, вождь кальвинистов (фр.).

мир и выдумывал свое *Предопределение*. Я еще не сообразил, да даже и не знал, что это служила церковь, что в ней сейчас служат: мне все казалось, что девушка показывает мне «былые камни кальвинизма»,— и я в великом порыве захотел сесть на то самое место, стул, на котором сидел Кальвин, от юности мною обожаемый. Подвигав легонький и маленький стулец в руках, я вот-вот уже приспособлялся сесть в него. Девушка молчала. Она бы закричала или ударила меня, если бы я сел: это была реликвия. Мне хотелось, чтобы она отошла в сторону, за колонну. Тогда бы я на секунду сел. Но она не отходила, может быть, тоже инстинктивно опасаясь «неделикатности» со стороны иностранца. Наконец я оставил стул, стоявший под их высокою, приделанною к колонне, кафедрою проповедника (обычный тип протестантских кафедр).

Церковь полутемная, с цветными стеклами, покрытыми рисунком, была готическая; и ее можно бы принять за католическую, не отсутствуя здесь Мадонна и Распятый Иисус, эти два средоточия католического богослужения,— фундамент всего их и эстетического и морального пафоса. Мы шли. Все было обыкновенно, просто, строго.

— Voici la chapelle des Maccabées...

«Придел братьев Маккавеев?!» Как он попал сюда, в христианский храм, в христианское богослужение? Но более, чем что-нибудь, он говорил о том, до чего Кальвин работал под давлением Библии, под этим давлением размышлял, судил и решал. И какой Библии, которых ее мест? Под «давлением Библии» Рафаэль расписал «ложи» Ватикана, а флорентийские художники «Возрождения» отлили бронзовые двери «баптистерии» (= «крестильни») при Duomo (главном соборе): две эти песни идиллической жизни пастушеского народа! В «Библии» столько же есть ласкающих, нежных страниц, полных безграничного снисхождения к человеку, как и страниц суровых, строгих, взыскательных. Но есть целый разряд умов, которые останавливаются только на вторых местах, не замечая вовсе первых; и даже общее или преобладающее европейское представление, совершенно одностороннее, силится доказывать, что Бог «первого завета», именуемого неосторожно «ветхим», т. е. как бы устаревшим и ненужным,— был Бог только грозы и муки, мщения и гнева, пока вот не пришел Тот, Кто «трости надломленной не переломил»... Кальвин впал со всею страстностью своего ума в ошибки этого представления и дал почувствовать в Европе не столько подлинный «дух Иеговы», сколько «дух Иеговы, как о нем рассказывают школьные учителя» и каким он кажется пессимистам-мизантропам...

— Неподалеку отсюда, на улице Кальвина, стоит домик, где он жил, № 11,— сказала показывавшая девушка в заключение.

С каким чувством подходил я к нему... Старый кумир мой, к которому теперь, правда, я не испытываю никакого чувства,— он не только ходил здесь «в свою церковь», но и жил в котором-то из почерневших этих домов. Все они были черны, стары, неуклюжи, были «соседями

Кальвина» или построились «вскоре после его смерти»... в разгар религиозных войн!!! А вот и он, № 11: черней соседей, немного странной архитектуры. В нижнем этаже, в котором проделан ход, вовсе нет окон; во втором этаже три далеко друг от друга расставленных окна. Там-то он читал и писал свои черные книги и переживал черные вдохновения. Тесно, темно и угрюмо было в этих комнатах. С удовольствием я увидел, что можно войти и на двор. Дворик крошечный и включенный весь внутрь дома, т. е. последний представляет собой кольцо или, точнее, ломаный пятиугольник, самая длинная сторона которого — задняя (во дворе), затем идут две коротенькие боковые, сомкнутые между собою фасадом дома. Здесь, свнутри двора, здание представляло два полные этажа: четыре окна были в задней его половине, по три в боковых, и по три же в каждой из половин (разделенных воротами — ходом) фасада; фасад здесь представлял собою две сходящиеся под очень тупым углом линии. Виден был в жилыце «субъективист», смотревший внутрь, а не наружу, обильнее развивший внутреннее, чем внешнее. Я прочел на дощечке надпись:

Jean Calvin
vécut ici
de MDXLIII à MDLIV *.

Дом был обитаем: на дощечке, очевидно, новой приделанной двери я прочел надпись: «Bureau technique du Nouveau Cadastre de la ville» **. Не знаю, что это значит. Но подумал невольно: «Sic transit gloria mundi» ***.

Кто же победил, Кальвин или Сервет? И здесь, как в католичестве, как, кажется, всюду, — необычайное старое побеждено «обычным» новым. Старые великаны рассыпались: и песок из колоссальных статуй мальчишки употребляют на свои игрушки-куколки, и печник — на утилитарные горшки. Sic transit mundi. Или, по Пушкину, —

Иные дни — иные сны.

Каждый век вправе, да и обязан, грезить «по-своему»... Без этого не было бы оригинальности в истории, не было бы новизны. А история, как и торговка, выкрикивает: «Новенького! новенького!»

Возможный «гегемон» Европы

Чисто, свежо, физиологично — вот впечатление, которое я переживал уже шестой день, толкаясь по улицам Берлина. Какие у всех или почти

* Жан Кальвин жил здесь с 1543 по 1554 г. (фр.).
** техническое бюро нового кадастра города (фр.).
*** Так проходит слава мирская (лат.).

у всех отличные волосы — верный признак хорошего роста и неиспорченной крови! Итальянки и итальянцы сравнительно с немками и немцами — какие-то потертые горничные и износившиеся баре. Из ста лиц здесь десять красивых, по крайней мере хороших, тогда как в Италии едва найдешь это число среди тысячи. Шаг у всех чуть-чуть быстрый, твердый. На улицах совершенно незаметно шатанья, «слоняющихся» господ. Ни одного не видел пьяного. Никого при мне не задавили. Ни разу этого вдруг понесшегося по улице крика, на который побежали толпы народа,— как у нас даже на Невском, не говоря о Садовой и «захолустьях»...

Свежо, чисто и очень самоуверенно, в самом хорошем смысле этого слова, без малейшей примеси нахальства. Это — громадная, миллионная толпа добропорядочных людей, которые знают, что завтра уплатят свой долг, которые не знают за собою «темной, пока не раскрытой интрижки», и все это благополучие, внутреннее и внешнее, отражается на лице довольной улыбкой, хорошим цветом щек, твердым с улыбкой голосом. Хотя я и не политик и ни за «союзами», ни за распрями внимательно не слежу, но никогда мысль о «союзе» не билась мне так упорно в голову, как здесь, среди берлинской уличной толпы. «Честно пожать руку этих честных людей, этих добросовестных работников» — значит сразу вырасти на несколько аршин кверху. «Характер императора Александра I стоит конституции»,— говорили в первое десятилетие XIX в. Говорившие, очевидно, не были из личных приятелей и особенно из «сослуживцев» Аракчеева... Но ей-ей, вот немецкий характер, как его дала человечеству их специальная немецкая история, все их прошлое — это в самом деле «стоит конституции», «стоит подписанного договора», и, словом, как угодно пропишите ценность вещи своими словами, но сохраните ту мысль,— что «немецкий характер — стоит золота». Я бы не был испуган фактом войны с немцами. Очевидно, это не нервномстительный народ, который, победив, стал бы добивать. Если они и свели на «нет» так называемых полабских славян средневековья, то, очевидно, потому, что те никак не умели сами просуществовать. Бесильное, раздробленное существование Германии, тянувшееся целую тысячу лет и вовсе не уничтоженное даже и сейчас, когда «Русь окрепла» уже ко времени отца Грозного, «окрепла» еще раньше этого Франция,— слишком показывает, что немец «en masse» или «простак» в политике, или просто у него нет аппетита — все съесть кругом. Вот отчего войны с Германией я не страшился бы. Но просто — чрезвычайно приятно быть другом или приятелем этих добропорядочных людей. Не ради Империи Германской, не ради их «Kaiser Wilhelm» и Бисмарка, но ради бюргера немецкого, тянущего бесконечное свое пиво, и его доброй «Amalchen», такой чистоплотной, хотя немножко и бестолковой, я никогда и ни за что не разрывал бы союза с Германией, и даже — без всякого меркантилизма — выказал бы ей всякое «уважение» и наконец уступчивость при всяческом столкновении, когда этому доброму бочару вздумает

лось бы вдруг заорать и поднять шум из-за того, что ему чего-то «не-додали», когда ему все решительно уплатили. Прямо — я дал бы лишнее, и просто ради доброго характера. Уверен, что все потом вернулось бы сторицей.

Я знаю, что это не отвечает теперешнему международному положению России, и говорю мысль свою почти украдкой, «в сторону», для будущего.

Очевидно, сейчас Германия переживает счастливейший период своей истории, что-то вроде Рима после Пунических войн. Греции — после Платеи и Саламина, а еще вернее — добрых торговцев финикийян и карфагенян до столкновения с Римом; но только переживает все это короче и несообразительнее, без «задумчивости». Германия явно рвется и, вероятно, достигнет гегемонии в сонме европейских «puissances» — «могущество», держав; но «гегемонии» такой, которой некуда им (немцам) девать и нечего из нее сделать. Нет, мне кажется, народа менее с «всемирным» призванием, чем немцы. Все их добродетели суть частные добродетели, и самый источник прекрасного немецкого духа, т. е. почва самой силы и вероятной или возможной «гегемонии», лежит в провинциализме этого духа, т. е. именно в его антигегемоничности. Человечеству до известной степени надоели всемирные и «общие» идеи, и вот в этот момент временной усталости и поднялась Германия, как воплощенное отрицание всемирных, централизующих идей, тонов и appetitов. «Когда никто, так я». Германия сейчас же отойдет на второе и даже десятое место, едва подыметесь опять какое-нибудь всемирное течение, всемирное движение народов и идей, когда появится всемирная личность. Сами немцы не решатся возражать, что все их успехи при Мольтке и Бисмарке суть просто удача успешных над неуспешными, трудоспособных над ленивыми, добропорядочных над безнравственными; и словом, «школьный учитель победил», — тот «школьный учитель», который бежал бы без оглядки перед такой «фатальной» личностью, как Наполеон, да и вообще перед истинно всемирною и таинственною личностью (бывают такие). Как и германская цивилизация, эта «честная немецкая культура» потускнеет, как сальная свеча, если (чего может и никогда не быть) появится когда-нибудь истинно прекрасное, истинно изящное в человеческом духе, в формах бытового, художественного, религиозного, но в основе всего — именно бытового творчества. Слышал я, что англиканские духовные лица из очень сильных и образованных возвращаются в «лоно католицизма». Католицизма я скорее не люблю. В противоположность чувству к немцам, к нему можно испытывать страх, перед ним — тревогу, в соприкосновенности с ним — опасение. Все это так. Ну, вот немцы никогда такого «пороха» и не выдумывали, как этот тревожный, таинственный и лживый католицизм. Худо, но гениально. А у немцев — добродетельно, но не гениально. Дружить с ними можно.

Ну, а «серенады» немцам не запоешь. Я хочу сказать, что никогда они не помянут и не доведут до слез, до слезной истерики человечество, как доводили его Афины, Рим, Иерусалим.

Не *священная нация* немцы — это очевидно. Гегемонию им можно всячески дать, даже с уважением, наконец, с охотой. И никому это не страшно. И ничего от этого не произойдет. «Честный учитель» так до гробовой доски и будет утешен, что вот и он когда-то был «гегемоном». Ну, а чтобы дать радость 40 миллионам столь порядочных людей, можно другим народам и потесниться, даже чуть-чуть кому-нибудь пострадать. «Пусть немцы посекут нас; если это им в радость — ничего. Добрые люди вполне заслужили этого. И ничего от нас вследствие этого не убудет, и никому от этого слишком горько не станет». Да будет позволено сказать украдкой и эту приватную мысль.

«Верный немец», «тупой немец» — равно с охотой и равно народно и исторически повторяет эти два определения самое население соседних стран. Повторил и я это, пересмотрев десятки тысяч берлинских лиц. Как они мне нравились! Вот уж не украдут, не обманут, не запутают. Тип Кречинского есть невозможность как сюжет немецкой литературы, равно и гений Гоголя и все его творчество было бы что-то совершенно чудовищное и неуместное, неприличное, невероятное среди их Новалисов, Тиков, Уландов, Шиллеров, Шлейермахеров и Гегелей. Немцы вовсе не имеют цинизма, того тонкого и подлого цинизма, которым (увы!) богата русская улица, и он есть «знакомое лицо» (к стыду!) и в русской литературе. Сколько Берне и Гейне ни пытались потянуть немцев в сторону шуток и остроумия — ничего не вышло. От этого отсутствия в немцах цинизма задача *en gros* немецкого правительства от полицейского до короля всегда была в сущности легка. Немецкий «Kaiser» так же добросовестно, преданно и с выразительным лицом стоит на своем «посту», как и толстый недвижимый сержант на углу «Unter den Linden» и «Fridrichstrasse»; а когда они два и, подобно им, все 40 миллионов немцев стоят равно «с отчетливостью» и добросовестно у своих лавочек, контор, банков, в учительской, в ученической, в пивной, в университете, в министерствах, в парламенте, то вот вам и готово государство, не всемирное, но в высшей степени удобное для обихода и которым вправе гордиться все Иоганны и Амалии. Сам бы я не женился на немке, и лучшему другу-женщине не посоветовал бы соединить свою судьбу с немцем. Кстати, кажется, еще ни одна женщина из чужеземок не оставила своего мужа, не разбила свое счастье или полусчастье из-за немца, и даже этого нет как сюжета литературного. И в то же время ни за кого я с такою охотою не выдал бы замуж свою дочь, как за немца, и ни на ком бы не женил с таким удовольствием своего сына, как на немке. Как же: забота родительская, полное обеспечение! Себе — скучно, жене шепнул бы: «Скучно». А о детях — только забота, как бы обмана не вышло, как бы не вышло муки. У самого у меня железное здоровье, и я хоть с мукой, но потешусь. Вот этой «муки около потехи» или

«потехи с мукою» совершенно не содержится в немецком характере. И от этого «Kaiser» их так счастливо улыбается и закручивает усы кверху. И Kaiser, и чиновники и торговцы. «У нас дела идут хорошо: и пока не страется над планетой чего-нибудь необыкновенного,— будут идти хорошо. К необыкновенному же мы не привыкли и в необыкновенном мы растериваемся, попросту бежим. Но такого мы не ждем, по крайней мере долго».

Все немецкое благополучно и все немецкие дела идут пока в гору: это прямо видно на лицах тысяч проходящих, проезжающих людей, в многотысячной толпе, какую я видел в великолепном здешнем Зоологическом саду. Ни разу я не встретил этих тоскующих лиц, как у нас на Невском встретишь такого хоть одного за час прогулки; ни одного *испытующего взгляда*, мимоходом на вас брошенного, почувствовав который на себе — вздрогнешь. Нигде этих лиц, этих мимолетных встреч, какие, длясь минуту, помнятся годы, как у нас. Удивительно, никогда я так внутренне не плакал над несчастным русским характером, как здесь, среди этого довольства и благоустройства; так не растеривался при мысли об этом характере, как здесь; и нигде, однако, так ярко не чувствовал, до чего, при всем безобразии, русские — духовнее, талантливее, даже исторически как-то развитее и зреее добрых своих соседей-буршей. В Зоологическом саду, за длинным столом «покоем» (II), прямо вот-вот передо мной заняли три лавочки студенты: совершенно как «малые» из Гостиного двора! Ни одной мысли, никакого выражения! Просто — сумма носа, губ, лба, галстука и шляпы. Да, мне известны омерзительнейшие истории из быта наших студентов: но чтобы можно было из студенчества нашего зачерпнуть вот подряд двадцать человек, ни на одном лице которых нельзя ничего прочесть,— это явление совершенно в России небывалое и невозможное. Лентяи они, озорники, невежды; но этой глупости, этой умершей «Психеи» (души) в них нет, в этом их обвинить невозможно. Даже иногда на сцене в театре выставлен студент «болтающийся», т. е. как сатирический сюжет,— и все-таки есть что смотреть в нем, чему смеяться, есть возможность живописи и портрета. Здесь я просто встал с лавки и, плпнув, сказал: «Дураки». Да будет прощено и это слово о великолепной в общем нации.

Не «великолепной», а скорее серенькой, тусклой: но что они сумели сделать из этого посредственного материала своей души через посредство работы, упорного труда, бесконечной добросовестности и наивной, героической и святой веры в прогресс, в вечную возможность вечного совершенствования! Россия не только по плечо, но и по пояс не доросла до Германии; и возможно ли не плакать, видя вот воочию, наглядно, как $2 \times 2 = 4$, до чего каждый русский сапожник и каждая портниха содержательнее, даровитее, духовнее, интереснее, фигурнее, изящнее (именно — изящнее!) таковых же немцев, и далее, перечисляя по рубрикам, то же скажешь о русском во всех положениях, состояниях, профессиях. Что за тайна?! Но никогда, как здесь, я не уверился в том, во что перестал верить в России: что теперешние ее несчастья, точно

будто бы «разложение» и проч., есть что-то. очевидно, минутное, какое-то недоразумение, что-то невероятное и. очевидно, имеющее скоро пройти! Ах, если бы не плутоватость наша, национальная, почти в каждом; если бы не эта наша русская лживость; если бы нам немножко немецкой нравственной серьезности, не патетической, но ровной и спокойной — какая бы нация вышла на востоке Европы, какая судьба! Но нет этого и, может быть, никогда не будет: и мы сумеем только «талантливо промотать» свое отечество, когда немцы сколачивают и сколотили уже из копеек великое царство. «Проклятая Россия», «благословенная Россия» — так эти две тезы и стучат в голову. Да будет прощено это слово, и вообще пусть читатель готовится извинять и извинять меня за несколько взволнованных мыслей, какие вызвал у меня Берлин.

Культура... Ну, вот отчего пишу эти мысли я, а не писал подобные или другие мысли в свое время Пушкин? То же чувствовал я в Италии: «Отчего пишу я, а не Пушкин?..» Я хочу сказать ту простую, оскорбительную и мучительную для русского мысль, что для человека такой наблюдательности, ума, впечатлительности, как Пушкин, не нашлось в России («в кульминационный момент ее политического могущества» каких-нибудь 3—4 тысяч руб., чтобы сказать ему: «Поди: ты имеешь ум, как никто из нас (и в том числе начальство, ибо это даже официально было признано!); и что ты увидишь там, что подумаешь, к чему вдохновишься — пиши сюда, на тусклую свою родину, в стихах или прозе, по-французски или по-русски. Пиши, что хочешь и как хочешь, или хотя ничего не пиши»). И что бы мы имели от Пушкина, увидь он Италию, Испанию, Англию, а не одни московские и петербургские закоулки, кишиневские да кавказские таборы — с интересными «цыганами». Нет, ей-ей, русского человека с тоскующим лицом и винить (особенно, чрезмерно) нельзя. Вот перед великолепным здешним университетом (какое здание — дворец на «Urter den Linden») стоят статуи двух, можно сказать, «святых» братьев, Александра и Вильгельма Гумбольдтов. Известно всем, какие впечатления Александр Гумбольдт вынес из путешествия по девственной, в научном отношении, Южной Америке. И тогда он захотел писать свой «Космос». Вот как происходит вдохновение! Но позвольте: что же бы Александр Гумбольдт написал, если бы какой-нибудь министр-вахмистр заставил его «составлять историю Берлинской королевской академии по архивным документам, хранящимся при канцелярии этой академии?» Александр Гумбольдт просто подох бы, ибо послушаться-то нельзя, вахмистр сильнее его, или превратился бы в какого-нибудь Пекарского, Сухомлинова и пр. и пр., в знакомые тусклые фигуры наших университетских трудолюбцев! Параллель-то Пушкина, которую я привел, неопровержима. Сказать, что в России так-таки и не могло быть своих Гумбольдтов, Риттеров, Моммсенов, — невозможно. Но нужно вдохновение; нужна вдохновляющая культура: а у нас какая-то дикая азиатчина, что-то поистине нероновское или

диоклетиановское в отношении к «Психее», «душе» человеческой, в смысле неуважения и презрения к ней, мучительства ее. Пример Пушкина неопровержим: почему пишу о Германии и Италии я, а не Пушкин? Пока это — так, а это — именно так, я неопровержим в той моей мысли, что русская культура просто раздавлена, как яйцо в руках самодура-силача. И ничего из этого яйца не вышло (кроме гадости), а может быть, вышла бы Жар-птица. Пушкин говорит и доказал собою, что могла бы родиться именно Жар-птица. Ну, может быть, вышло бы что-нибудь среднее, а у нас вышла просто гадость, вонючее содержание недоношенного яйца.

Бог с ней, с Россией, и с мыслями о ней. Пока я в Берлине и вижу эти довольные лица, я просто заражаюсь этим же довольством и радуюсь, что вот столько миллионов — не киснут, не охают, не «расстроены в нервах». Кто бы в человечестве ни был счастлив, а только был бы: мы должны этому радоваться всемирным человеческим чувством. Я сказал: задача немецкого правительства всегда была легка вследствие прелестных, особливых, глубоко провинциальных черт немецкого характера. Но и само это правительство, нельзя не заметить, всегда стояло впереди всяческого немецкого идеализма. Какое всюду — в памятниках, в надписях на памятниках — разлито уважение к этой, как я выразился, «вечной возможности вечного улучшения» в человечестве. Ученые здесь — короли, и царствуют наряду с императорами, и также чтутся ими, как и сами чтут их. «Fridericus rex Apollini et Musis» («Король Фридрих — Аполлону и Музам»), — прочел я на здании немецкой оперы. «Artem non odit nisi ignavus» («Искусство не ненавидит никто, кроме невежды») — вырезано на фронте Музеума — и читаешь это издали, так это огромно. Читают это гимназисты. В Музеуме они видят дивной работы крошечную ($\frac{3}{4}$ аршина) бронзовую статуетку «своего» Моммсена. читающего рукопись, и три портрета его же, удивительные по экспрессии фигуры и лица! «А вот как! Художники, король, вся Германия чтут этого длинноволосого старца, всю жизнь просидевшего за латинскими книгами». Ей-ей, это впечатление — как у афинян после Марафона: «Мы победили не силой, не величиной, но благородством, но уважением к уму, душе, к Психее человечества. И я буду таким же, не в его рост, но *растя туда же, куда он*». Такие впечатления даются улицей. И Иоганн с Амалией, потягивая свое безвкусное пиво и ведя безвкусные разговоры, думают, однако, и вправе думать: «Мы — граждане благородного отечества, первого в мире. У нас и Моммсен, и Гельмгольц, и Kaiser Wilhelm». И Kaiser Wilhelm старается для этих недалеких Иоганнов и Амалий, и старается для них же Моммсен. Все учат, муштруют друг друга, все вытягиваются — и все вперед, к «вечному прогрессу человечества». И он выходит. Да как ему и не выйти?!

Присматриваясь к этим удивительно непсихологичным лицам, к этому очевидному добродушию, простоватости и поверхностности, я все думал: откуда же взялась немецкая наука? и подлинно ли гениальна она?

В «Музее древнего и нового искусства» есть целый узкий зал, где выставлены, в величину оригинала и с бесподобной точностью, снимки со всех работ Микель-Анджело. Перенесены сюда, в гипсе, уже потемневшем, и гробницы Юлиана и Лоренцо Медичи, и Моисей — в полной величине. Вот такого никогда не имели немцы, как, и чего-нибудь подобного католицизму — не сотворили же они. Какой-то материалист сказал: «Человек есть то, что он есть». Конечно, это еще применимо к тому, что он «пьет». Вся немецкая культура и дух в конце концов замешаны на «добросовестном» пиве, но без игры виноградного вина. Вечного «Адониса», юного и прекрасного бога, увитого плющом и виноградом, все же никак не удалось залучить к себе немецкой культуре: ибо, напр., Винкельман и Лессинг, конечно, могли изучить «до ниточки» всякого Микель-Анджело, Моммсен мог лучше, чем кто-нибудь, осветить Суллу, Грахов и Цезаря: но это, во всяком случае, не то, что *быть самому* Буонаротти, или *быть* Цезарем и Суллою, или *иметь их в своей истории*. Сама немецкая наука, которая, как Ангел, осветила Европу XIX века, есть, однако же, Ангел какой-то бескрылый, чуть-чуть тупой и толстый, даже в их Гегелях и Кантах, т. е. вершинах. Ну, послушайте, то ли это, что Платон в Академии, что Пифагор — во главе им организованного «Пифагорейского союза»? То ли это, что странствующие, тоскующие и певческие мудрецы Греции?! Глубокая неэстетичность жизни первых умов Германии, именно — что они только кабинетно сочиняли книги и теории, а сами почти что вовсе даже и не жили, отнимает свет и блеск у немецкой науки. Точно эта вся наука «совершалась» где-то в погребке, а не на солнце, и не приняла в себя солнца. Отсюда «история возрождения наук и искусств в Италии» есть великая по занимательности, почти по романтизму страница всемирной истории. Ее изучать и описывать — увлекательно, *человечно*. Но, напр., писать «историю германской науки XIX века» — это почти только исчислять экспедиции и приводить «послужные списки» профессоров германских университетов, т. е. почти то же, что писать «историю Королевской академии по архивным данным». Нет романтизма. Нет игры. Нет поэзии. Нет «бога Адониса» в германской науке, как не посетил он и их добросовестную, но не гениальную «реформацию».

Я зашел к воскресной литургии в главную здесь церковь на Королевской площади. Музыка вот-вот кончалась, когда я входил; и появился на высокой их кафедре пастор-профессор, лет 50—55, типа Шлейермахера. Наши русские студенты Духовной академии ныне совершают «учебные» или вообще «воспитательные» поездки куда-то за границу, то в Константинополь, то в Рим. Ну, что же: напичкаются там археологией еще до большего пресыщения, чем до которого их пичкали и свои туземные наставники. Пора бы подумать нашему духовенству и «духовному начальству» не об археологии, а о живом страдальце, русском народе, и позаботиться всерьез: как будущие пастыри станут его наставлять и просвещать; а для этой цели свозить сей «живой багаж» не только

в тысячелетний Рим, но и в новенький Берлин. Проповедь пастора приурочена была к недавнему бракосочетанию германского кронпринца и была особенно обдуманна и торжественна. Он говорил о Лютере и реформации, что они значили для немецкого народа и из каких нравственных мотивов возникли. Это была дивно развернутая историческая лекция; и когда я смотрел на этого Шлейермахера («a presence»), подумал: «Да, вот настоящий корень германской науки — реформация! И как реформация была и останется сутью и душою церкви, религии немецкой, так и их наука, выросшая на корне же веры, точнее — ей в пособие, с нею в содружестве, уже само собою почувствовалась королями и народом священной, религиозно, благоговейно». В самом деле, проповедь эта была только вдохновенной лекцией; и ведь послушайте, отличная лекция в самом деле может стоять хорошей проповеди, дышать духом проповеди и одушевить слушателя более, чем «поучительное повествование» о том, что подделывали Юстиниан с Феодором в VI веке в Константинополе, и как их обличал Иоанн Златоуст, и как в наше время встречаются такие же приблизительно пороки, как при Иоанне Златоусте, и слушатели сказанное Иоанном Златоустом должны применять к себе. Не знаю, справедливо ли мне передавали, но я слышал, что уже в народе, среди простолюдинов, о наших проповедниках поговаривают: «Да я дешевле чем за три рубля (т. е. не иначе как за плату) не стану слушать никакой церковной проповеди»; а вот здесь тысячи две народа, и сплошь (судя по костюму и лицам) из образованных людей, не шелохнувшись, прослушали идейное освещение главного факта своей национальной истории и своей сердечной веры. Да и как не выслушать лекцию «какого-нибудь Шлейермахера»: вся Европа этих Шлейермахеров читает, по ним учится. Тогда как наших Филаретов и Платонов решительно невозможно, и не хочется, и не поучительно читать кроме как специалистам; да и им они нужны в целях повторения и подражания, а не то чтобы от сердца и для ума. Ума-то и сердца-то настоящего, связи-то с жизнью вот этого русского народа, теперь и здесь — и нет в проповедях русских и у русских проповедников. И для научения этому их можно бы, кроме Константинополя и Рима, свозить в Берлин, в Брюссель, вообще в современные, дышащие теперешней, а не исторической жизнью города. Хорошему всегда и везде можно учиться, не теряя русского обличья и добрых сторон русского характера. Но я кончу о пасторе. Слушая его, я думал про себя:

«Так вот, корень немецкой науки, как и немецкой добропорядочности корень, — в этом не гениальном, без Адониса, немецком протестантизме, в этом «*figor moralis*»*, с которым, можно сказать, мужик-Лютер поднялся против великолепных кардиналов и порвал все их расчудесные мантии и тиары, все их хитросплетенное и лукавое учение, полное софизмов и своекорыстия. Германский пастор уже почти

* нравственная ярость (лат.).

переходит в германского профессора, и профессор несет часть пасторского духа, жара, миссии. В то же время пастор — простой человек, как сказал о себе и Лютер, без «посвящения», без «таинства» на нем: так что проповедовать может и каждый смертный, и раз, кажется, за это взялся даже Kaiser Wilhelm. И вот откуда вся их и всех их нравственная серьезность: что они все: и сапожники, и министры, и члены палаты депутатов, и банковые дельцы, и сам их царь — немножко суть пасторы, со страхом Божиим, с законом совести и ответственности в сердце!»



В. В. РОЗНОВ

Среди художников

*С смущением смотрю я на книжку,
которую с таким старанием набирали наборщики
и корректировали корректоры,—
и вот будет читать читатель...*

*Ну, читателя мне не особенно жалко:
нужно же ему что-нибудь читать.*

Но корректоры, слепшие над набором...

*В книге есть мелочи, которые вообще
переиздавать не следовало бы. Сюда относится
в особенности почти вся библиография.*

*Не стану скрывать и скажу просто
о том дурном чувстве, которое побудило
включить в книгу и эти мелочи:*

*просто — желание сохранить «все»,
даже и те крупницы мысли, которые
едва ли зарабатывают труда наборщика.*

*Ну, вот я сказал свой «стыд», за который
немного побранит меня читатель, извинит
наборщик,— и облегчит авторское сердце.*

*«Сказанная вина — в полвины» —
есть или поговорка, или Божья заповедь.*

Спб., 20 октября 1913 г.

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАРОДНЫХ ВЫСТАВКАХ

Одна из самых всеобщих и самых непобедимых тенденций нашей эпохи есть тенденция к демократизации. Демократично становится все: наука, искусство, не говоря о законодательстве и управлении. Подобно тому как до XIX века все замыкалось в корпорации, все затаивалось во внутреннем своем содержании, — в планах, открытиях, мышлении, стремлениях, — так с начала XIX века все раскутывается, спешит в толпу, ищет внимания и одобрения. Ньютон, открыв в свое время дифференциальное исчисление, скрыл его под темными знаками и выражениями, окружил его умолчаниями, и вся честь великого открытия досталась Лейбницу, который самостоятельно и вторично нашел то же несколько лет спустя. Какая противоположность с открытиями нашего времени, которые, частица за частицею, раньше чем окончательно созрели в уме ученого, публикуются в рефератах, отрывочных заметках, и уже *in statu nascente* * становятся предметом всемирного обсуждения. Кох или Шенк и Ньютон — какая противоположность! какая противоположность — Парацельз и Эдиссон! Площадь становится кабинетом размышлений и открытий, человечество в необозримом его составе — аудиторией, вечно внимающей.

Даже самые аристократические умы, аристократические профессии, аристократические учреждения становятся демократичны. Римско-католическая церковь, несмотря на свою замкнутость и высокомерие, заводит газеты и журналы, т. е. обставляется демократическими орудиями влияния, чтобы поддержать свои средневековые принципы; дипломатика, устами Гладстона и Бисмарка, высказывает свои планы на митингах или перед шумливою парламентскою толпою; Ницше ищет читателей; Шопенгауэр изнывает от зависти, что Гегель имеет слушателей, когда у него их нет; Леопарди, Байрон — все это глубоко демократические умы по своим затаенным стремлениям, несмотря на внешний аристократизм свой. Уменья *презирать успех* нет более ни у кого: не читаться, не слышать аплодисментов — всякому кажется все равно что не жить. Никто не хочет заживо умирать; всякий рвется на солнце бытия, на солнце какого-то всемирного волнения, которое овладело человечеством после того, как оно столько веков прожило уединенною, разорванною на отдельные миры, жизнью.

* в состоянии возникновения (*лат.*).

Дурно ли это? Хорошо ли? Как аристократия имела свои специфические и неуничтожимые пороки, так их имеет и демократия, и, по-видимому, с тем же неуничтожимым характером. Вопли против демократизации уже раздалась; многим кажется, что она зальет все эфирно-тонкое в цивилизации человечества, что она никогда не поймет, а следовательно, не сумеет и сберечь тот аромат, который вносится в цивилизацию всегда индивидуальными усилиями исключительных людей, и без которого жизнь была бы тягостна, или, по крайней мере, безуютна, жестка. Не будем возражать против этого; не будем на этом настаивать. Заметим только, что глубочайшее и, пожалуй, единственное основание демократии написано во второй главе книги Бытия, в удивительных словах, предшествовавших созданию подруги Адама: *«не хорошо быть человеку одному»*. Вот закон, вот истина, написанная в ребрах наших, вырезанная в нашем мозгу, и которая констатирует и освящает вечное стремление человека к человеку, вечное слияние их, вечную и священную *демократию*.

И в самом деле, демократия новых времен, демократия христианского мира существенным образом отличается от языческой. Там народ требовал всего, и высшие классы отдавали, уступали с отвращением, негодованием; не отдавали всегда, когда могли не отдать. Но посмотрите на наше время; ученые *сами* спешат в толпу. Посмотрите на удивительный процесс возникновения наших школ: народ почти их не желает, во всяком случае, — не рвется к ним; но образованные девушки и юноши, молодые священники, так же как иногда и неопытные студенты, наконец, Церковь, земство, города — наперерыв друг перед другом спешат со своими школами к народу; показывают ему страны, народы, исторические события в туманных картинах; объясняют физические опыты; и, словом, всяческими способами усиливаются *слить его с собою*, с миром своих знаний, с колоритом своего понимания.

Это — новое явление; это — явление христианское. Оно, быть может, потому и неудержимо, что в сущности, нечего возразить против него; что возражения, которые мы готовы бы против него сделать, направлены против его извращений и никогда — против его существа. «Цивилизация огрубевает»... Но ведь сущность демократизации в том именно и состоит, чтобы всякий вкус, всякую тонкость внести в народ, а не «смаковать» ее в уединении. «Опошлится наука»... Но ведь сущность демократизации состоит в том, чтобы ответить всемирною радостью уединенной мысли философа, и неужели это не окрылит его? Демократизация — это *всемирность*, и ничего еще более. Это — волнение истории, достигшее краев мира, последних глубин народных масс, и ничего, кроме этого, в ее понятии не содержится. Плуг забирает наконец последнюю новь; всякое сердце забирается и приобщается всемирной тревоге. Каков ее смысл, будет ли он низок или благороден, благотворен или губелен — это отнюдь не предрешается целиною, по которой идет плуг, но уже теми, кто его направляет, т. е. в конце концов индивидуумом, гением, культурою, которые ищут новых сердец.

Читатель да простит нам эти чрезмерно общие соображения; правда, мириады фактов навевают их, и мы все-таки их не высказали бы, если бы не частный и характерный новый факт. Мы говорим о тенденции живописи, этого тончайшего из искусств, передвинуться из салонов, картинных галерей, из академий — в серые народные волны. Жажда всемирного сорадования, тронувшая поэтов, писателей, ученых, трогающая сухих политиков, не могла пройти мимо людей, суть творчества которых состоит в некотором тайном сорадовании природе и волнующейся окрест жизни. Нельзя изображать, не любя изображаемого; нельзя захотеть срисовать, уже предварительно не залюбовавшись срисовываемым. Живопись поэтому есть, вероятно, самое любящее из искусств, и притом любящее не субъективную, нервную, таящуюся любовью, как к этому способна музыка, но успокоенную, ясную, созерцательную. Всякий художник есть созерцатель: он не хочет переделать предмет, разбить его форму и дать ему другую. Акт насильственности, так присущий композитору, по существу своему всегда реформатору, — отсутствует вовсе у живописца, по существу своему консерватора, который уже самым существом своего любующего созерцания утверждает вещь, хочет утвердить ее истину, и всегда закрепляет ее образ.

Но вот здесь — маленькая опасность «демократии». Народ никогда не должен быть *vulgus* *, и «народное» не должно состоять в опошлении. Сохраняй и закрепляй образ, но позади его станови свет души своей, особенной, уединенной души, — души именно художника, который ведь отличен же от других людей, несет на себе печать особенного избрания. Сохраняй образ, извне взятый, но своею бессмертною душою в его чертах просвечивай: особенною любовью своею, углом своего созерцания, точками, на которых остановилось твое внимание. Олеограф — тот *все* срисовывает; художник *избирает*. И хоть он гораздо более натуралист, т. е. точнее воспроизводит природу, чем олеограф, но он вместе и идеалист, ибо в самой природе мимо одного проходит с опущенной кистью, и при взгляде на другое играет душою, начинает рисовать. Этим он учит. Учитель не ломая, не переделывая, даже не увлекая к новому, — как это делает неволью для себя композитор, — но только через простое забвение, простым актом, что он не залюбовался, не остановился, не закрепил. Вот метод учения, нежный до религиозности, который находится в руках живописца, присущ живописи. Его не следует забывать, и особенно не следует забывать, идя с искусством своим в народ.

В Москве, среди местных художников, возникла мысль сделать выставки живописи не только доступными для народа с внешней стороны, по цене, но и понятными по внутреннему содержанию, сюжетам;

* чернь (лат.).

наконец, двинуться с этими выставками в серые массы, «передвигая» их не из столицы в столицу, от фешенебельного общества к фешенебельному, но идя с ними в большие фабричные центры, в большие торговые села. Не должно забывать, что к числу коренных москвичей принадлежит и В. Васнецов, давший такое богатое и неожиданное движение русской живописи. Москва — это, конечно, сам δῆμος; δῆμος * даже в барстве своем, столь чуждом «снобизма»; и конечно, она есть δῆμος в лучшем, христианском смысле; отчего и покорил он себе, без внешней борьбы, даже барство. Славянофильство все ultra-демократично, порывисто-демократично, хотя это есть барское учение не только по происхождению всех своих основателей и столпов, но также и по утонченности своей конструкции. В Москве давно стушеваны и примирены противоречия положений и даже противоречия образования. Грановский или Герцен — как они были, в сущности, умственно-демократичны! — особенно если рядом с ними поставить Чернышевского, Благосветлова, с их высокомерием «несколькими книжками», которые они прочли сверх тех, которые все читали. Университет московский всегда был демократичен. И мы не удивляемся нисколько, что и искусство тамошнее первое двигается в народ, и с тем же здоровым духом, с тем же естественным, нерассчитанным порывом, как двинулись гораздо ранее его к народу и в народ местная литература, местное мышление.

Идея народных выставок родилась незадолго до образования «Товарищества московских художников» (1896 г.), и в среде тех самых лиц, которые образовали из себя это товарищество. Было предположено исполнить целый ряд картин, где был бы образно передан ход нашей истории в ее центральных моментах и с сохранением хронологической последовательности. Справедливо был высказан взгляд, что библейские и евангельские сюжеты уже теперь известны в народе более, нежели события родной истории, и приковывают интерес народа еще горячее. Решено было избрать темами картин и жизнь Праотцев, Судей и Царей израилевых, наконец.— пророков. Нельзя представить себе, в самом деле, степень не только обогащения фактическим знанием, но и оживления и облагорожения народной фантазии, какое могло бы быть последствием устройства подобных выставок, в зависимости, конечно, от высоты исполнения. Кто представит себе серое однообразие фабричной жизни, ее затхлую удушливость и часто растлевающие условия, тот оценит, каким порывом свежего ветра и даже поэзии пахнули бы сюда эти выставки.

Нам хотелось бы здесь напомнить одну истину, нередко забываемую при попытках сблизиться или сблизать с собою народ. Никогда на него не следует смотреть как на ребенка, или даже — как на малолетнего.

* демос, народ (греч.).

Народная стихия полна серьезности, полна содержательности. Народ пережил и ежеминутно переживает в себе, в частном быту своем, глубочайшие душевные драмы; он чутко наблюдателен; он упорно размышляет. Мы не впадем вовсе в преувеличение, если скажем, что это — «варвар-Шекспир», т. е. «варвар» по отсутствию в нем меры, «вкуса», и также грамотности, но с запасом шекспировских страстей и также шекспировских догадок: ведь и великий английский драматург не знал географии и истории, даже в пределах, полагаемых теперь школами самого невысокого типа. Поэтому упрощенный донельзя сюжет, картина только как иллюстрация к тексту краткого учебника священной или отечественной истории — не займут или мало займут его. Если в душе художника есть мистическая глубина, пусть он не боится выносить ее в народ. Рисунки г. Васнецова, так часто мистически-сложные, могли бы приковать величайшее внимание народа, стать источником сложных размышлений. Все это — благо к благу. В прошедшем человеческого рода, с его грехом и искуплением, даже в прошедшем только земли своей, народ чувствует бездны глубины и поэзии; для него это всегда прежде всего — путь Провидения, где много загадочного и почти все священо. Не вздумайте же освещать для него этот путь олеографиями; тут требуется истинное мастерство, требуется богатство собственного содержания; вовсе не понижение и упрощение таланта требуется, а скорее его крайнее напряжение.

В самом деле, для идеалов своей души, — собственно лишь в народе мистический художник встретит ценителя одного с собою уровня. Все для народа серьезно: грех для него есть точно *грех*, грехопадение — точно грехопадение, а не *аллегория*; это — не поэзия, не «археологическая подробность» давно «разрушенная критикою». И также художник если он избирает это своим сюжетом, то хоть на минуту начинает все это чувствовать не как аллегория, но как действительность, исполненную глубочайшей правды, если даже и не буквальной. Общество оценит у него технику картины; но полет фантазии, но нежные и сокровенные созерцания души, «угол зрения» и «точки внимания» — быстрее разгадает народ, и он теплее на них отзовется. Вот линия касания, возможная между искусством и народною стихиею.

Я не могу не кончить одним маленьким воспоминанием. Несколько лет назад, на Нижегородской ярмарке, в отделе фотографий и гравюр около так называемого «Главного дома», висела довольно распространенная картина Ангела с поднятыми крылами и припавшей к груди его полураздетой девушки. Когда я подошел к рисунку — и мне всегда нравившемуся — около него стояла, и уже, очевидно, давно, девочка-подросток, лет 13, из простых. Очевидно, преодолевая смущение, она спросила у меня, что это значит, т. е. чтобы я объяснил ей *сюжет*. Мне всегда это казалось иллюстрацией к «Демону» Лермонтова, и я стал

передавать историю Гудала и его дочери. Вдруг, к удивлению, девочка прервала меня: «Нет! Это не то!!» Я замолчал, потому что как я мог доказать ей, что это — «то»? Но, очевидно, что-то *свое*, глубокое и таинственное, по тону восклицания гораздо содержательнее, нежели только сюжет «Демона», связалось в ее душе с рисунком. *Что* именно — я так и не узнал, как-то инстинктивно удерживаясь от расспросов, боясь их неделикатности. Но вот внешний знак внутреннего впечатления, который я подсмотрел когда-то, и делюсь им с возможным читателем-художником. Безмолвная душа народная есть то же, что молчащий инструмент, и уже от смычка будет зависеть, какие звуки извлечь из нее.

1897 г.

О ПУШКИНСКОЙ АКАДЕМИИ

Наперерыв вся Россия думает, как еще и еще увенчать своего Пушкина. Италия, страна художеств, давала капитолийское венчание избранникам; смотря на всероссийские сборы к торжеству столетия рождения великого поэта, невольно приходит на ум, что Россия впервые дает избраннику ума и муз что-то похожее на это капитолийское венчание. Ко дню этому готовятся целые города. В газетах появляется известие, что вот «такой-то город» «так-то думает отпраздновать юбилей». И, главное, нет инициатора этих приготовлений; даже нет никого главного в них; нет руководителя. Готовится *Россия*, готовятся все, и все делается *само собою*. Это самая замечательная сторона в плетении венка, самая симпатичная.

Да будет позволено сказать два слова об одном особенном увековечении памяти поэта, которое нам приходит на ум.

Если что не идет к Пушкину, то это стих Лермонтова о себе:

Я знал *одной* лишь думы власть,
Одну, но пламенную, страсть...

Напротив, Пушкина можно определять лишь отрицательно, т. е. отвечая «нет!», «нет!» и «нет!» — на попытку указать в нем *одну* господствующую думу, или — постоянно *одно и то же*, нерассеиваемое, настроение. Монотонность совершенно исключена из его гения; выразимся в терминах, особенно понятных: ему чужда монотонность, и, может быть, чужд в идейном смысле, в поэтическом смысле — монотеизм. Он — *все-божник*, т. е. идеал его дрожал на каждом листочке Божьего творения; в каждом лице человеческом, поискав, он мог или, по крайней мере, готов был его найти. Вся его жизнь и была таким-то собираньем

этих идеалов — прогулкою в Саду Божиим, где он указывал человечеству: «А вот еще что можно любить!»... «или — вот это!» «Но оглянитесь, разве *то* — хуже?!» Никто не оспорит, что в этом его суть. Чувства гневливости почти отсутствуют в нем. В этом отношении замечателен один отрывок, посмертно найденный в его бумагах; он в нем отвечал на упреки друзей, отчасти и на недоумение врагов, отчего он не отвечал ничего на жестокие критические приговоры, какие ему случалось читать о себе? Оправдание его вполне серьезно и почти пунктуально, но оканчивается припискою, которая, в сущности, зачеркивает все пункты: «Никогда не мог преодолеть в себе *смертной скуки* подобного ответа». Не буквально, но смысл этот, и он отвечает всему, что мы знаем о поэте. Однако не только поверхностно, но и плоско было бы думать о нем, что он страдал и, так сказать, тонул в какой-то любвеобильности, в вечном пылании положительными чувствами. Эта бенедиктовщина души также была совершенно исключена из его настроения. Нет, — он был серьезен, был вдумчив; ходя в Саду Божиим, — он не издал ни одного «аха», но как бы вторично, в уме и поэтическом даре, он насаждал его, повторял дело Божиих рук... Но уже выходили не вещи, а идеи о вещах, — не цветок, но песня о цветке, однако покрывающая глубиною и красотою всю полноту его сложного строения. Так получился «Пушкин», эти «семь томов» обильно комментируемых созданий, где мы находим своеобразный и замкнутый, совершенно закругленный «мир» как «космос», как «украшенное Божие творение»! Можно Пушкиным питаться и можно им одним пропитаться всю жизнь. Попробуйте жить Гоголем, попробуйте жить Лермонтовым: вы будете задушены их (сердечным и умственным) монотеизмом... Через немного времени вы почувствуете ужасную удушаемость себя, как в комнате с закрытыми окнами и насыщенной ароматом сильно пахнущих цветов, и броситесь к двери с криком: «простора!» «воздуха!» У Пушкина — все двери открыты, да и нет дверей, потому что нет стен, нет самой комнаты: это — в точности сад, где вы не устаете.

Конечно, Россия никогда не станет «жить Пушкиным», как греки, не остановившись на Гомере, перешли к Пиндару, Софоклу; перешли к Аристофану. Но тут не недостаточность поэта, а потребность движения. В этом движении — потребность, между прочим, подышать и атмосферой *исключительных настроений*. «Мертвые души» и «Мцыри» — почти современны Пушкину, и замечательно, что из сада его поэзии Россия так быстро заглянула в эти два исключительные и фантастические кабинета. Вернемся к Пушкину. «Циклос», «круг» его созданий сам по себе, без отношения к историческому народному движению, вполне способен насытить человека и дать ему прожить собою всю жизнь. Скажем более: если Россия в некоторых исключительных своих душах, составляющих нить исторического вперед ее движения, конечно, вечно

будет обогащаться исключительностями. — будет искать ударных форм разного в веках, но единичного порознь и в каждую минуту, поэтического и философского монотеизма, — то в заурядных своих частях, которые трудятся, у коих есть практика жизни и теория не стала жизнью. она спокойно и до конца может питаться и жить одним Пушкиным. Т. е. Пушкин может быть таким же духовным родителем для России, как для Греции был — до самого ее конца — Гомер. Вы ищете сказки — он дает вам сказку; вы ищете светской шалости — вот она.

Отдай любви
Младые лета,
И в шуме света
Любви. Адель,
Мою свирель.

На каждую вашу нужду, и в каждый миг, когда вы захотели бы сорвать цветок и закрепить им память дорогого мгновения, заложить ее в дорогую страницу книги своей жизни — он подает вам цветок-стихотворение. И это не только относительно беспечальных мгновений, но и самых печальных, ледящих душу:

Итак — хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы,
И Девы-Розы пьем дыханье,
Быть может — полное чумы.

И сейчас — какая перемена тона:

— Безбожный пир! Безбожные безумцы!

По этому-то богатству тонов, которые не исчерпаны ни обществом нашим, ни литературою, и в себе самих даже неисчерпаемы — «дондеже умрем», — мы и сказали, что Пушкин способен пропитать Россию до могилы не в исключительных ее натурах.

Что же это значит? Откуда это богатство? Что это за особый строй души? Критика русская давно (еще с Белинского) его определила термином — «художественность». Художник есть тот, кто, может быть, и заражает, но ранее — сам заражается; в отличие от пророка, который только заражает, но — если позволительно перенесение узкого медицинского термина — заражается только Богом; им слушаем, ему — *Он* открыт. «И небеса отверзты» — пророку: а художнику вечно открыта только земля. и, как это было с Пушкиным, — ему открыта бывает иногда *вся земля*. Не будем обманываться, что у Пушкина есть «Пророк»; это страница сирийской истории, сирийской пустыни, которую он отразил в прозрачном лоне своей души, как отразились в нем и страницы Аль-Корана:

О, жены чистые Пророка!...
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока.
Под сладкой тенью тишины
Живите скромно: вам пристало
Безбрачной девы покрывало.
Храните верные сердца.
Для нег законных и стыдливых:
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица.
А вы, о гости Магомета,
Стекаясь к вечери его,
Брегитесь суетами света
Смутить пророка моего.
В пареньи дум благочестивых
Не любит он велеречивых
И слов нескромных и пустых...
Почтите пир его смиреньем
И целомудренным склоненьем
Его невольниц молодых.

И рядом с этою мусульманскою рапсодией — дивный православный канон:

Отцы-пустынники и жены непорочны,
Чтоб сердцем улетать во области заочны.
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
Сложили множество божественных молитв...
Но ни одна из них меня не умиляет,
Как та, которую священник повторяет
Во дни печальные великого поста.
Всех чаще мне она приходит на уста —
И падшего свежит неведомою силой:
«Владыка дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия, — не дай душе моей!
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия — мнe в сердце оживи».

Какая противоположность! Но один и другой топ равно серьезны. То есть истинно серьезное и оригинально серьезное в Пушкине было, так сказать, не звуки, которые он ловил, но ухо его. Есть знаменитое выражение, в Апокалипсисе и у Иезекииля, о небесных существах, «исполненных очей спереди и сзади, внутри и снаружи», т. е. существ — как ткани «очей», как *полноты* «очей». Все «очи, очи и очи», и вот — *все* существо; может быть, — тайна *всякого* существа, каждого из нас?.. Тайна эта разгадывается в великих людях. • Что такое Рафаэль, как не какой-то всемирный Глаз, *человек*, ставший *Глазом*, оформившийся весь в это огромное и необозримое видение, в котором переливались и переплетались земные и небесные краски, земные и небесные тени, штрихи?.. Он *все* видит, и этим *только* видением он ограничен. Звуков он не слышит, не понимает; не понимает же мыслей или очень ограниченно их

понимает. •И таков был Бетховен, столь же всемирное и такое же вековечное Ухо. Читатель простит, что я пишу нарицательные имена с большой буквы: до того очевидно, что нарицательное, т. е. общее свойство, стало собственным и личным и именуемым у этих людей. Пушкин был всемирное внимание, всемирная вдумчивость. Не только было бы напрасно искать у него одного господствующего тона, но совершенно очевидно, что этого тона и не было; что он пришел на землю не чтобы принести, но чтобы полюбить: полюбить эту прекрасную землю и, ничем исключительно новым не утолщив ее богатств,— скорее вознести ее к небу, и уж если обогатить, то самое небо — земными предметами, земным содержанием, земными тонами. Чувство трансцендентного ему совершенно чуждо, в противоположность Гоголю, Лермонтову, из новых — Достоевскому и Толстому. Самая молитва, как приведенная: «Отцы-пустынники...» — у него всегда феномен, а не ноумен; поэтому рассеивается, а не стоит постоянно; и, в конце концов,—

Ревет ли зверь в лесу ночном,
Поет ли дева за холмом,
На всякий звук
Родит он отзвук...

Преображенная земля, преобразуемая земля! Не падающие на землю зигзаги электричества, совсем нет! — но какое-то пресыщение изяществом всего, растущего с земли и из земли:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты

— это стихотворение к А. П. Керн, повторенное в отношении к тысяче предметов, и образует поэзию Пушкина, ценное у Пушкина, правду Пушкина:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

(Из того же стихотворения)

И все также забывал Пушкин, и на этом забвении основывалась его сила; т. е. сила к новому и столь же правдивому восхищению перед совершенно противоположным! Дар вечно нового (перед своим прежним) в поэзии, именно необозримое в поэзии много-божие, много-обожение, как последствие свободы ума от заповеди монотеистичной и немного монотонной, по крайней мере, в поэзии монотонной: «Аз есмь Бог твой... и не будет тебе инии бози...» Ведь забывать,— это и для каждого из нас есть условие вновь узнавать; и мы даже не научились бы, ничему бы не научились, если б в секунду научения каким-то волшебством не забывали совершенно всего, кроме этого единичного, что в данную секунду познаем. Монотеисты-евреи так и не образовали никакой науки. У них не было и нет дара забвения.

Но довольно о Пушкине и несколько слов — об его увенчании. Это — Академия Изыщных Искусств, — которую мы хотели бы, чтобы она наименовалась *Пушкинскою Академией*.

В самом деле, в России нет ее, России нужна она. И нет имени, нет памяти, нет гения, к коему она так приурочивалась бы, как к Пушкину. Пушкин — это земное изящество, это — универсальное изящество. И только. Но изящество, действительно возведенное к апофеозу, — отбежавшее от внешней красоты и приблизившееся к внутренней, к доброте и правде:

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждешь меня!
Ты под окном своей светлицы
Горюешь будто на часах,
И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках.

В самом деле, в одном отношении мы можем назвать Пушкина самым красивым во всемирной литературе поэтом, потому что красота у него сошла вглубь, пошла внутрь. Тут две тысячи лет нового углубления, христианского развития сердца, но пошедшего не специально в религию, а отраженно бросившего зарю на искусство. И в самом деле —

Голубка дряхлая моя

— о няне старой: почему это не есть Небесная Афродита, христианская Афродита, которую предчувствовал Платон, сумрачно говоря «нет! нет! нет!» по отношению к своим, к афинским, смазливым, и ограниченным богам. Земные боги умерли; сошли небесные боги.

Академия Изыщных Искусств, — в Петербурге ли или еще лучше в Царском Селе, — это питомник изящества и всяких изящных дисциплин, без всякого ограничения; питомник, в который войдя великий поэт повторил бы собственный стих:

...весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую:
Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе.
Сколько богов, и богинь, и героев.

Тут Аполлон — идеал. там Ниобея — печаль...
Весело мне!

Мы воспользовались стихом, чтобы весело очертить радостную мысль собственным словом художника и, так сказать, ввести читателя в мир душевной его, поэта, радости, если б он вошел в питомник изящества, в самом деле над ним воздвигнутый мавзолеем. Кстати, в мастерской художника, среди Аполлонов и Ниобей, Пушкин вспомнил уопшего же:

...в толпе молчаливых кумиров
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет;
В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя, как бы гордился тобой!

Конечно, мы даже и отдаленно не разумеем здесь Школы Живописи или Ваяния *в их изолированности*, что все уже есть,— хотя, конечно, ничему не помешает параллелизм в них или к ним. Есть *изящные вещи*, но есть еще *само изящество* коего и живопись, и ваяния суть только факультеты. И как помимо Медицинской Академии есть Университет,— так, *может* быть, и настоль же *нужна* около специальных художественных школ Академия Изящных Искусств: которая была бы столько же академией архитектуры, как и академией вокального совершенствования, музыкальных упражнений, равно чтений из Магабараты и Рамааны, и все прочее. На Западе давно есть наука искусства, история искусства; искусство вообще есть нечто разнородное с наукой, есть даже огромная поправка к науке, может быть,— *другой мир*, великое *ограничение* разума и его претензий. Для наук — пусть недостаточно,— но все же много у нас сделано. И если не ничего, то чрезвычайно мало сделано для искусств. Даже нельзя скоро найти и, может быть, даже вовсе нельзя найти в России места, куда придя можно было бы совершенно быть уверенным, что вот здесь *узнаешь о плодах работ Винкельмана* или *о результатах критики Лессинга*. «Критики»... Какая богатая область у нас, в нашей собственной истории и развитии! — но кафедры *истории русской критики*, или кафедры *истории критики всемирной*, или — *теории критики* нигде в России нет. Вот — для проектируемой нами Академии — ряд кафедр, которые достаточно назвать, чтобы почувствовать, как они нужны, как они уместны в России.

Наш театр... Разве он не пережил эпоху Оффенбаха и разве ее допустила бы серьезная, доминирующая в стране школа, как именно *Университет Изящного*, с свободным карающим бичом в руке? Какова роль Шекспира на нашем театре? Что мы успеваем сделать для народного театра? Вы видите, что не только *кафедры* на этот зов, на эту мысль бегут, но и бегут *темы*, т. е. *нужды дня*, и, сбегаясь на улице, так сказать, роют уже фундамент нового здания, на фронте которого были бы

И мраморные циркули и лиры,
И свитки — в мраморных руках.

И наряду с нею, эту воспоминаемую красотою,—

...арфа серафима,

которой умел внимать

В священном ужасе поэт.

Академия Изящных Искусств непременно стала бы *авторитетом изящества, критиком* в изящном. И когда все виды красоты так глубоко

падают теперь и Афродита уличная решительно не дает прохода добрым людям, даже обывателям, сторонним искусству,— право же, в *такое время* нелишне два раза «отмерить» прежде, чем решительно и строго отказать на просьбу «о неуместной затее»...

Да встретит слово это добрую минуту...

1899 г.

СКАЗКИ И ПРАВДОПОДОБИЯ

Эдуард Лабулэ. Волшебные сказки.
Перевод с французского Е. Г. Бартеновой,
М. Л. Лихтенштадт и С. С. Миримановой.
С.-Петербург. 1900.

Большой и превосходно изданный том заключает в себе тридцать внимательно и местами художественно переведенных сказок Лабулэ. Некоторые сказки связываются в преемственную нить поучительных фантазий; такова «Народная мудрость, или Путешествие капитана Жана». В предисловии сам Лабулэ так описывает свое отношение к предмету: «Между другими своими слабостями я доныне сохранил любовь к волшебным сказкам. И вечером, когда все спит вокруг меня, когда дневная работа уже закончена, когда, утомленный изучением этого сборища всяких ужасов и безумств, называемого всеобщей историей, я считаю себя вправе отдаться самому себе, я снова возвращаюсь к своим друзьям детства, спрятанным в уголке, известном мне одному. Там, позади Лафонтена, который так любил «*Ослиную кожу*»,— Вольтера, который был бы царем рассказчиков, если бы был не так умен и несколько более сдержан,— Гете, этого великого философа, который всю свою жизнь так любил Восток, сказки, детей и цветы,— у меня спрятаны *Сказки Перро* и *Тысяча и одна ночь*. А рядом с этими великими творениями я храню сборники пленительных сказок Севера и Юга, доказывающих, что везде люди нуждаются в чудесном, скрашивающем их серенькую жизнь. Там у меня *Сборник бр. Гриммов* и неаполитанский *Pentamerone*, полный веселости и остроумия. Там рядом со скандинавскими сказками у меня стоят и кельтские; Восток имеет своим представителем роман «*Амтар*», санскритские сказки *Сомадевы*, переведенные на немецкий язык ученым Брокгаузом, *Хитопадешу*, *Заколдованный Трон*, *Панча-Тантру*. Персам там отведено также надлежащее место, и, право, они не менее изобретательны и не менее смелы, чем другие народы. Но, увы! наш ученый Жульен не перевел нам еще с китайского *Лиао-чай-чи-и*,— двадцать шесть томов волшебных сказок; а они без него никогда не попадут в наши коллекции» (Предисловие, стр. VII).

Детский мир — еще не затуманившийся небесный мир, и каждое прикосновение к нему очищает взрослого, соскабливает заношенную старую кожуру с ученого и очищает из-под гражданина — человека.

Вернуться к детям — значит вернуться к истине и здоровью; а задернуть занавескою шкафы серьезных книг и открыть хоть бы один из 26-ти томов *Лиао-чай-чи-и* — это значит сразу сбросить с плеч несколько лет старости, опыта и раздраженной печени. Кто знает, через век, через два не сделается ли серьезною политическою программю лозунг: «Опять — к детям!», «все — к детям!»; да и — не только политическою, а культурно-религиозною программю! Ибо, в самом деле, такая программа есть нечто цельное и очень содержательное, и о качественной ценности сего никто не подымет спора. Сказка есть прекрасный литературный мостик к такой программе: ее читает ребенок, а пишет взрослый, пишет утомленный политик и опытный литератор, как Лабулэ, т. е. она занимает обоих, обоих общит между собою. Сейчас я не могу забыть впечатлений одного лета: был критический момент в моей служебной деятельности; в ожидательном положении я попал к маленьким моим племянникам и нашел у них, в каком-то сокращении, *Тысячу и одну ночь*. Ничем не занятый месяца 1½, я открыл их «для пополнения образования» и ознакомления с знаменитою литературною вещью. И все эти 1½ месяца, забыв о должности, о тревожном своем положении, я провалился на кровати, точно в песках Аравии, утопая в фантазиях Шехеразады. Тó же может пережить и всякий,— и сказка вообще лучшее утешение в недоумении, смущении или, например, среди житейского унижения. Только около больного не следует читать сказок.

Сказки Лабулэ представляют местами знаменитый политический памфлет; увы, в наше время, человеку нашего века, трудно быть сказочником на манер древних. У Лабулэ жгуч самый язык, который щиплет совесть, как горчичник щиплет кожу.

«— Сударыня,— говорит Перлино богатой старухе, сминавающей его,— сказывают, что работа — ремесло быков; ничего нет здоровее отдыха. Я хотел бы иметь такое положение, чтобы мне ничего не надо было делать, но чтобы я мог получать так же много, как каноники св. Януария.

— Как! — вскричала дама Звонких Червонцев.— Ты уже теперь хочешь быть сенатором?

— Вот именно, сударыня, да еще двойным, чтобы получать двойной оклад жалованья» (стр. 276).

И эти жгучие слова сменяются у него наивно прелестным тоном, исполненным первобытной стихийности:

«Вдруг Виолетта услышала шепот соседних деревьев... Способность понимать все творения Божии дается лишь невинным.

— Сосед,— сказало рожковое дерево оливковому,— как неосторожно эта молодая девушка ложится там на земле. Через час выйдут волки, и если они пощадят ее, то роса и утренний холод наградят ее такой лихорадкой, что ей уже не подняться. Почему не взберется она на мои ветви? Она спокойно могла бы спать здесь, и я охотно предложил бы ей несколько из моих стручков, чтобы она могла восстановить свои силы.

-- Ты прав, сосед.— ответило оливковое дерево,— но было бы лучше, если бы дитя, до отхода ко сну, просунуло руку в дупло моего ствола. Там спрятано платье и волюнка странствующего музыканта. Даже и для того, кто не боится ночной свежести, теплый плащ — не лишняя вещь. Что же и говорить о девушке, на которой нет ничего, кроме кружевного платья и атласных башмачков?

Эти слова оживили заблудившуюся Виолетту. Когда ощупью она нашла грубую шерстяную куртку, плащ из козьей шкуры, волюнку и остроконечную шляпу странствующего музыканта, она храбро взобралась на рожковое дерево, поела его сладких плодов, утолила жажду вечерней росой и, закутавшись, устроилась насколько возможно удобнее между двух ветвей. Дерево приняло ее в свои отцовские объятия; дикие голуби, покинув свои гнезда, укрыли ее своими листьями; ветер укачивал ее, как ребенка,— и она уснула, думая о своем возлюбленном» (стр. 378).

Это благоухание природы — в той же сказке, откуда мы взяли и желчную выходку.

Замечательно *родство* сказок с *мифами*; т. е. мы хотим сказать, что в сказках есть часть вечной истины, бесспорно, заключенной в мифах. Миф есть прикровение истины, которую мы не хотим сказать прямо и которая остается истиною в наше время, как и в древнее. Читая, например, сказку «Три лимона», я был поражен сходством одной ее части с известным мифом о халдейской Истар и Издубаре. Карлино (в сказке «Три лимона»), желая вернуть себе прекрасную невесту, приплывает, по указанию вешего старичка, на остров «Трех Парок» и обращается к первой:

«— Спасайся, несчастный! — вскричала ему она. Я знаю, что привело тебя сюда, но я ничего не могу для тебя сделать. Обратись к моей сестре: может быть, она и сделает, что ты хочешь.

Она — жизнь, я — смерть.

Он бежит к той. Страна изменяется; на место пустыни появляется плодородная долина. Но вот вид самой Парки: слепая женщина, под тенью фигового дерева, наматывает на веретено золотые и шелковые нити:

— Дитя мое,— говорит она,— и я не могу ничего для тебя сделать! Я — несчастная слепая и сама не знаю, что делаю. Эта кудель, которой не я выбирала, будет располагать участью всех тех, которые родились в этот час. Я не знаю, богатство или бедность, счастье или несчастье связаны с этой нитью, которой я не вижу. Раба своей судьбы, я ничего не могу создать. Обратись к другой моей сестре,— может быть, она сделает то, чего ты желаешь. Она — рождение, я — жизнь.

— Благодарю,— сказал Карлино. И с легким сердцем он побежал к самой младшей из парок».

И вот дальше — замечательное описание:

«Он скоро отыскал ее; она была красива и свежа, как сама весна. Вокруг нее все произрастало, все получало жизнь: *хлебные зерна пробурывали землю и вытягивали свои зеленые ростки на черных нивах; на апельсиновых деревьях распускались цветы; у почек больших деревьев лопались красноватые чешуйки; цыплята, едва покрытые пухом, бежали вокруг беспокойщейся наседки, а ягнята сосали молоко своей матери.* Это была первая улыбка жизни».

Читатель, знакомый с древностью, узнает Цереру, римские статуи которой представляют женщину, увитую пшеничными колосьями. Но полная аналогия проходит в мифе об Истар (Астарта). Потеряв возлюбленного Думмуци, она во что бы то ни стало хочет вернуть его на землю.

«— Он в Преисподней и ты должна сойти туда за ним», — узнает она волю судеб.

И вот Истар «спускается в преисподнюю». Та, которая есть «сама жизнь», — входит в пасть смерти, сочетается со смертью; до известной степени, по природе своей. — она *супружится со смертью*, ибо ничего другого, кроме супружества, не содержится в ее понятии и существе. Какой ужас! что-то необыкновенное!! Но что же происходит на земле? Обратное картине, нарисованной Лабулэ в «Трех лимонах»! Боги, принудившие Истар «сойти в Преисподнюю», сами пугаются последствий своего решения: земля и все на земле теряет *силу, инстинкт, умение*, в конце концов — *тайну* рождения; и это в картинном мифе проведено по царствам животному и растительному. Невольно вспоминается и восклицание мемфисских жрецов, когда стены храма Сераписа дрожали от ударов римских таранов:

«— Если храм Сераписа разрушится — Вселенная рухнет».

Грубые римляне, не понимая аллегории, продолжали разрушать; и разрушили *вещественный* храм Сераписа. Но ведь богу этому поклялись *через* храм и в храме!? *Разрушен* ли был и даже *доступен* ли для таранов *самый бог*? Около стен храма пальмы качали свои ветки. Каждая *клеточка* в стволе пальмы, в листе пальмы, а более всего — в цветке пальмы, в ее тычинке и пестике — «есть храм Невидимого и Неуничтожимого». Разружьте, однако, клеточку, «сошлите Истар в преисподнюю», отнимите — и притом метафизически, вечно — у природы *меньше* из сахара и клея *ткать эту клеточку, инстинкт* ее ткать, *тайну* ткать ее. И вот, как жрецы сказали, — «Вселенная не устоит»!

«Клеточка»-то и есть «храм Бога живого»! — А каменный храм есть лишь ее увеличенное в объеме подражание. Отсюда, на что не обратили внимания ученые, *первые* на земле храмы, да и до сих пор существо храма, — есть собственно *соединение клеток*, клеток; есть *организм* клеток, с частями главными, «святейшими», и — второстепенными, менее святыми. Но мы несколько отклоняемся в сторону, хотя и очень интересную сторону.

Сказки Лабулэ исполнены глубокомыслия и остроумия, а их острота и жгучесть уничтожают единственное неприятное качество, присущее или возможное в сказках; деланную наивность или излишнюю слащавость. Такими недостатками, между прочим, страдают многие сказки Андерсена.

1900 г.

БАЛЕТ РУК (Сиамцы в Петербурге)

Прежде всего, как бывший учитель гимназии, я пожалел, что не вижу в театре гимназистов и гимназисток. О сиамцах я сам преподавал кратко и вообще, что там «все дико», что «это далеко и первобытно», «почти за тридевять земель», но что «туда пробрались европейцы и, Бог даст, скоро будет все лучше». Одна и та же ошибка представления была у гимназистов и учителя, у гимназистов — в сокращении, у учителя — в распространенном виде. Поэтому, когда, отломав французскую комедь с декольте, военными мундирами, любовью и переодеваниями (первая часть вечернего представления).— подняли занавес, и вышли сиамцы, я, увидев нечто невиданное и невообразимое, подумал: «Ах, где же мои милые ученики?»... Теперь я поправлю свои краткие и неверные уроки; скажу, что я сам понял и чему научился; и, может быть, скажу нечто ценное не только для гимназистов, но и для множества взрослой и образованной публики, видевшей в разных русских и европейских театрах эти странные танцы и слушавших эту чрезвычайно странную музыку.

Музыка — в сущности, цимбалы; ни одного струнного инструмента, ни одной протяжной ноты. Музыка их есть игра *постукиваний*. В ней нет печали и нет радости. Вообще нет наших протяжных и тягучих чувств. Сиамец вышел, взглянул на солнце, постучал палочками и, улыбнувшись звукам, ушел. Вот и все. Тут нет развития, и едва ли оно ожидается. Едва ли есть воспоминания и история. Так куклы детей и игра детская в куклы не имеют истории и культуры. И вообще мысль о детях не оставляла меня все время в театре. Впечатление было сильное и иногда доходило до настоящего умиления, до чего-то высокотрогательного, но именно — отнесенного к детям, к последнему закатывающемуся детству человечества. «Вот кого бы я не хотел обидеть! Вот кого бесконечно страшно и жалко обидеть!» — это не раз мелькало у меня в театре.

Вышли танцовщицы. Они все залиты шелком, золотом и светом. Любовь к нарядному, блестящему, сверкающему, очевидно, национальна. Среди номеров представления один был с копьями. В сущности,

это — не копьё, а какой-то плоский дротик, длинный, стальной, но плоскость которого не равна, а, вероятно, сложена из множества плоскостей, величиной в серебряный рубль, под очень слабым углом преломления. Кто запомнил вид моря, и именно дребезжание лучей солнца, или, еще лучше, яркой луны в бесчисленных переломах морской ряби, в этой голубой ряби,— тот поймет сущность эффекта, о котором я говорю. Танцующие девушки и дротики были в вечном движении, и получалось в воздухе это характерное сверкание моря, фантастическое и красивое. Очевидно, это занимает глаз сиамца. И по всему видно, что жажда блеска,— не красивого в позе, не изящного в пластике (греческие «линии»), а сверкающего в солнце, напр., пятна или полосы,— управляет их вкусом.

Оттого одежды их невообразимо нарядны. Никакой балет и опера (у нас) не могут дать понятия об их, в сущности, национальных костюмах. Например, на голове — целая золотая пагода! В рисунке это некрасиво, в действительности — изумительно красиво по сложности рисунка, тонкой работе, изящности всего сложения. Голова — всегда и непременно убрана; видно только одно лицо, верхняя половина шеи, часть волос. В одном отделе танцев у всех около правого уха был распускающийся большой цветок. И еще — нет цветов ни в костюмах, ни в руках! Когда множество цветов, куча цветов у человека или на человеке — это безобразно, как бывает часто у нас на женских платьях. Это — сено, а не цветы. Один большой цветок — это выразительно, это понятно. Наконец, это умеренно и, следовательно, красиво. «Я сама цветок, но я не играю цветами: цветы — не для игры». Это целомудренно.

Лица — восковые, бледно-бледно-серебристые, как потемневшее старое серебро; у некоторых челюсти выдаются, но, странно, это не безобразит,— так это национально и гармонирует со всем остальным в костюме и движениях. Но выдающиеся челюсти — не у всех, скорей у немногих; но всем присущ странный монгольский или монгольско-арийский вид: *заснувшее* лицо, которое *видит*. «Это — спящие и не пробудившиеся люди» — так мелькало у меня в голове при зрелище. «Вот странный народ: сущность их истории — непробужденность». В Европе люди пробудились и забегали, и беготня есть сущность европейской истории. Смотря на сиамцев, точно я проходил длинным дортуаром, где все — спящие, но с открытыми лицами и в разных положениях.

Теперь — танцы; это главное, потому что мы смотрели танцовщиц. Половина труппы одета мужчинами и половина — женщинами, хотя в мужском сиамском костюме, удлинённом или уширенном в каждой части и состоящем из цветных или золотых полотнищ, тоже много женственного. Ведь детей-мальчиков одевают в рубашечки, как девочек-детей; и у этого народа, характерно и поразительно детского, очевидно,

костюмы и костюмировка еще не разделились глубоко по полам. Но я о танцах. В них нет брызга. Насколько сверкают их костюмы, настолько же — полное и глубокое отсутствие сверкания в движениях. С изумлением я смотрел все полтора часа, — сколько длилось представление, — что в движениях на всем этом протяжении времени не было вовсе ни одного ускорения и ни одного замедления. Сделайте сложный механизм, с рычагами и разными фигурными украшениями, и заведите его *по часовому способу*: все — задвигается, но все движения через час, два, три — не ускорятся и не замедлятся. Притом так как часовая пружина развертывается медленно, то все движения получатся чрезвычайно медленные. И вот тут у сиамцев, очевидно, — *центр их искусства*, настоящая прелесть и настоящая торжественность!

Кто видел индусских бронзовых божков, вероятно, замечал следующую некрасивую особенность: у идола шесть или восемь рук, но все они не опущены и не сложены, а *вытянуты в стороны и разнообразно изогнуты*. В статуэтке это не красиво и дает фигуре типичный и восточный тон. Но некрасиво только оттого, что неподвижно. Смотря на сиамцев, видя эту путаницу и целый лес изогнутых движений, я понял, до чего это национально! — до чего эти божки с вытянутыми руками выражают какую-то тайну индусско-монгольского или вообще южноазиатского духа! Возьмите лес лиан, этих тонких для дерева и толстых для змеи колец и лент, которые сплетаются и переплетают внутри себя гигантские стволы тропических лесов, — и, далее, эти лианы изогнутые приведите в таинственное сомнамбулическое движение, темное, не проснувшееся, неудержимое в каждую порознь секунду и ни в одну секунду не ускоряющееся, — и вы получите сиамский танец! Головы и шеи — в незаметном и постоянном движении: это — часовая стрелка, она ведется-ведется, но так медленно, что вы почти не замечаете; туловище и ноги несколько ускореннее вывертываются, сгибаются и вытягиваются то в стороны, то вниз или вверх, но все же чрезвычайно медленно. Но вот руки... *тут* главное! И вы восклицаете: « — да *весь* танец есть только *балет рук!*» Это уже минутная стрелка, и она движется быстрее, хотя по тому же закону размерности, неустойчивости и сомнамбулизма. Что делается с пальцами!.. Ладонь и пальцы, вся кисть руки, — в них сосредоточено существо танца. Лист на дереве быстрее растет, нежели ствол, корни и вершина; и так как для меня несомненно, что балет сиамский выражает *рост дерева* и имеет своим прообразом этот рост, то листья-кисти (рук) и движутся всего быстрее. Тут, вероятно, и пламенная готовность, и техническое приспособление, вытянувшее дальше «натуру». Вот ладонь вся вытянута и недвижна, но один палец отделяется, куда-то движется, движется...; вы замечаете, что навстречу ему отделяется и движется другой палец, и, вместе с третьим пальцем, они образовали петлю или кольцо. В то же время и в локте и в плече рука (медленнее) тоже сгибается, и эта движущая фигурка пальцев описывает в воздухе одну или другую линию. Здесь выражено, что лист не только

сам изменяется, но и прменяется его положение в воздухе в зависимости от того, что хотя и медленнее, но растет тоже и сук дерева, на котором лист сидит. Но это еще не все: какою-то *своею* памятью, *другою* памятью, отогнутая за спину или обращенная к земле вторая рука сгибается по совершенно иному закону и типу, пальцы вяют свою ленту, имеющую только ту связь с лентой правой руки, что они ни в чем не совпадают. И корень растет, пока растет сучок, но растет иначе: так все было и у сямцев, танцующих лес.

Они спят, как спит лес; и они живут, как лес живет. И они движутся, но не по типу животного, а по типу растения. Весь сонм танцующих — священная смоковница... По страшной серьезности лиц несомненно, что они танцуют священный танец. Первый раз видел я священный танец.— Боже, как это прекрасно! Мы знаем только трепака,— «комедь» в танце; вальс или мазурка.— ну, да это... зал, блеск, бал. Но ведь есть еще *рощи*,— и там совсем другое, таинственнейшее и святое *движение*, бесшумное и торжественное: вот так и двигались, наподобие лиан в лунном сиянии, эти чуждые нам и странные фигуры! «Они чувствуют Бога! — да, они чувствуют его!» — этого нельзя было не прошептать, смотря на страшную, тяжеловесную торжественность фигур, поз и всего рисунка танца. Конечно, они чувствуют Его не так, как мы; но ведь есть Бог и в пальмах, и вот они с Ним соотносятся, вытягиваясь, как пальмы! И тут это впечатление безмерно серьезных детей — детей, которые чувствуют что-то такое, что чувствуют и взрослые, что знаем мы — это во мне вызвало умиление. «Да,— вы спите в своем вечном дортуаре, но сны ваши как-то странно совпадают с нашей действительностью» — так думал я, европеец, об их далеком Сиаме, кусочек которого они принесли в Петербург.

«Милые дети, вас обижают европейцы»... Сколько раз я формулировал в театре слово «чудовища»... Да,— нужно быть чудовищем, чтобы пробудить этих восточных сомнамбул и, как «свинья-черт» в «Сорочинской ярмарке» Гоголя, спросить: «А что вы тут поделяваете, господа? Я вас хочу съесть». Европеец лезет чертом в Азию и ломает их тысячетлетние, так глубоко согласованные с природою, милые куклы. Не потому, что это был театр, не потому, что танцующие были женщины, но потому, что это были дети. очевидные дети по племени, истории, по бесконечной доверчивости их задумчивых лиц,— я видел, что обидеть их ничего не стоит и не требует никакой силы. Но религиозный страх обидеть — есть! О... как страшно их коснуться! Я вспомнил истории об инженерах, полковниках и туристах, которые обижают тамошних девушек почти с простотою, как повар режет курицу. О, как это страшно! Как за это отомстит Бог! Это — дети, характерные Его дети, очевидные Божии дети, под таинственным Божиим и вместе пальмовым покровом.

Танцы менялись не по движениям, но по предметам в руках: с металлическими пластинками в руках, которые мне показались копьями или дротиками, с фонарями и с веерами. Особенно был фантастичен танец с фонарями. Так как огня днем не видно, то, очевидно, в их земле это — ночной танец. Собственно, в руках — не фонарь, а какая-то круглая и прозрачная чашечка, в которой горит восковая свеча. Сперва слабый, а потом сильнее и сильнее распространился пряный запах, приятный. В состав свечи, очевидно, входит что-то подобное нашему ладану, какие-то сильно пахучие смолы. И все — в движении: также изгибаются руки. Это ползут гигантские змеи, во лбу которых не глаза, а красные горящие шары. Совсем темно — и человеческие фигуры, как тусклые тени, в стороне и около этих шаров. Только недостает былых слонов, которые, догадавшись о близкой им человеческой мысли, тоже в такт начали бы раскачивать белыми своими туловищами и хоботами. Тогда жили бы три царства природы; на Востоке, верно, они и живут все три вместе. Танец с веерами был само изящество. Различные сочетания вееров выражали *разными формами касаний* то ласку, то, может быть, если они умеют гневаться, — гнев.

Сверх танцев были представлены и сцены, житейские, бытовые. Удивительно, — балет рук продолжался и здесь. Конечно, разговаривая, и мы жестикулируем. Но здесь на *одну треть* слов было *две трети* жестов — очевидно понятных, очевидно вразумительных, и все столь же медленно-тягучих. Они *говорят*, т.е. у них есть звуки, пищание какие-то, похожие на стукание цимбалов; но, очевидно, не только «сложносоставных» предложений наших грамматик — нет, но — и не развилось вообще придаточное предложение; разве что есть одно главное. Еще вероятнее, что язык их состоит из одних стучающихся друг о дружку слов, из словаря без грамматики. Но столь же очевидно, что в движениях, в жестах, в мимике — пропорционально развитая грамматика, с синтаксисом и даже со стилистикой! Они как глухонемые. Да, вот им параллель! Как будто говорить они выучились только недавно, и для них это ново и затруднительно, а к жестам они привыкли уж с каких пор! Жених перед невестой только попискивает, а руки так и вьются, художественно, виртуозно. Но невеста побиделась: она вдруг побежала с визгом дикой кошки, нелепым, некрасивым! О, не перешедшие в человека обезьяны... Но оба остановились. Он провел ей рукой по лицу чуть-чуть, нежно; она ударила его еще нежнее по кисти руки: это — наше движение, как у нас! Кстати, ласковый удар по руке — единственное не тягучее, не змеиное движение за весь час представления!

Но почему же так много движений и так мало слов? Если взять наш балет, то, очевидно, это — *балет ног*. И танец — всякий вообще — у нас есть, очевидно, рисунок ног, «вензеля», которые «пишет» таинственная

ступня человека. Кстати, объясню, почему «таинственная»: кисть руки и ступня ног мне представляются, одна и другая, маленькою и неразвитою человеческой головкой, далеко отброшенною от всепоглощающего туловища. На концах рук и ног, удаленные от туловищного притяжения и подчиняющей силы, так сказать, в анархии и свободе, выключились на свет Божий еще две *головки*, выключились несмело, робко, но все-таки как *головки*, даже с затылочной и лицевой в себе стороною. *Лицевая* сторона — это *ладонь* и *подошва*, совершенно без волос, и с таинственными «линиями», здесь проходящими, зачатком «черт лица». Но все испугалось, не развилось и спряталось. Однако в кисти руки есть своя маленькая «душка», если не большая полная *душа*. Кисть руки имеет свой почерк, неповторимый, неусвоенный: это — ее характер, это — ее *нóров*. Ступня ноги имеет очевидную *память*: она запоминает дорогу, ибо, замечавшись на улице, мы все же правильно попадаем в свой дом: «ноги привели». Если вы запомнили о редко употребляемом слове, «е» или «ѣ» в нем пишется, а написать нужно верно, то сделайте следующее. Смотри на стену и вообще не думая, что делаете, напишите раз семь это забытое слово и, как напишете, с «ѣ» или «е», — так и верно: это *рука вспомнила*, это в кисти руки сказалась ее слабая, но своя самостоятельная, независящая от головного мозга, зачаточная память. И вот, когда голова забыла, — рука, положим, раз сто в жизни написавшая это слово, — помнит и в данном случае выручает голову.

Музыка в технике своей (брызги движений по клавишам) есть до известной степени произведение кисти руки, а танец есть радость и поэзия и «душа» ступни. То она вытягивается, то стучит так и этак, вообще то и это делает, не всегда видное для глаз и, следовательно, в смысле красоты и вообще непрременной составной части танца — не нужное. Но сгибы корпуса — уже не от нее:

Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вот — прыжок, — и вот летит,
Летит, как пух от уст Эола,
То стан совет, то разовьет...

Последняя строчка — уже *музыка самого тела*. Вернусь к сиамам. У них именно мысль, говор и целые составные предложения, «с придаточными» и проч., — в корпусе тела. «Что это такое?», думал я, сидя в театре. Увы... *как* мы, ну, например, писатели, чувствуем свое *тело*?

Голова наша пылает, а уж *тело почти не живет*. Голова страшно удалилась и отделилась у нас от тела, отделилась и выделилась. Она чудовищна, огромна; не спорим, что она не только пылает, но и хороша в духовном смысле. У нее только недостает крыльев: вырасти около уха крылья, и она отделилась бы от туловища и полетела... «к Богу». Да, не спорим! — но сейчас же за головой у нас и в нас начинается мертвая

земля: тупое и вялое, довольно грязное тело, глубочайше неодоухотворенное. О, это такое тело, которое прямо надо похоронить,— и не поддерживай его голова, оно само прямо зарылось бы в землю. Теперь возьмем сиамца; голова у него не только не с крыльями, но, напротив, характерно мертвенна. Это видели все зрители, это едва ли от кого ускользнуло. Тусклое, матовое, недвижимое, совершенно без выражения — лицо. Напротив — тело воздушно и мысленно. Говорить сиамцы не умеют, а все и постоянно — в движении, и, главное,— не останавливаемся, не утомляющем их, напротив, даже невольном и неодолимом и, очевидно, приятном для них. Движения их членов им сладки, как жилам — бегущая по ним кровь. Мысль струится и у них, но не из головы, а еще во всем теле — однако та же бессмертная мысль! Вероятно, все согласятся, видевшие танец и даже ничего в нем специально сиамского не понимая,— т. е. специальных сиамских условностей, жестов,— что он прекрасен, серьезен и отличается от «мазурки» серьезным содержанием, сложностью и развитостью предложений и всего «духа» своего, подобно как мазурка отличается от «присядки». Нам танцевать невероятно трудно: у нас умерли тела, и, вероятно, в будущем станет танцев еще меньше, и они сами — еще хуже. У сиамцев не родилась еще голова. И их танцы — это целая цивилизация.

Да, как это ни удивительно,— целая цивилизация! Пока оркестр играл на своих шимбалах,— очевидно, была «низшая раса». Но когда появились танцы — столь же ощутимо было, что в этой линии телодвижений они перед нами, очевидно, высшая и даже до непонятности высшая раса! Ведь орангутанг дышит сильнее, чем я; и в крыльях орла больше силы, нежели в моих руках. И так, кое-что у животного выше, лучше, крепче, *сияющее*, чем у человека. Танец — полудуховное, полуживотное, граница и вместе соединение между миром человека и «дочеловека». И вот эта граница, исчезающая или исчезающая у нас, эта убранная перегородка, на одной стороне которой написано — «человек», а на другой написано — «животное», у сиамцев не только есть, жива, сохранена как «рудиментарный орган»,— но и ярка и обильно расписана надписями и всяким смыслом! Больше того: в сочетании с костюмами, с огнями, пластинками, веерами, это — поэзия, прекрасная животная поэзия! Ах, так *вот* каким я был «до сотворения человека»! — таким, как *вот эти* человекообразные лианы, эти задумчивые боа!.. И такое же тогда было у меня восковое лицо! И, может быть, такие же неподвижные, змеиные, черные глаза, ушедшие в небо и что-то там смутно гадающие. И эта же неустанность *regretium mobile* * пальцев, рук, шеи, и глухая безречность!..

* вечный двигатель (лат.).

Вообще они не улыбались,— и видно было, что не сдерживались, а им *не хотелось*, не манило улыбнуться. Три года назад я видел на студенческом балу в Петербурге танцующих китайцев: тоже совершенно серьезные лица: а улыбнутся — прекрасная, добрая улыбка. Кто наблюдал сиамцев, не мог не заметить, что, без всякого желанья ее скрыть, и у них раза два-три появлялась улыбка, нисколько не хоронящаяся и не сгоняемая с лица. И расплывалась, как самое легкое облачко, «*simulus*», летом. Прозрачное, белое пятнышко, в самом зените,— и нет его, разрешилось и слилось с установившейся синевою купола небесного. Так улыбка, как блуждание, появлялась и у сиамок: и редет, и редет, и снова прекрасно-тупое лицо, и один воск очертаний, прекраснейших очертаний. Этого многие, вероятно, не могли не заметить. Да и в партере я слышал вокруг себя раза два: «Вот эти две» или «одна,— обратите внимание, до чего художественное лицо: совершенно Мадонна!» Я уже сказал, что у большинства — выдающихся челюстей нет, да и когда есть — почему-то они ничего не портят; а глубокое благородство в выражении лиц, после смотренной «французской комедии», оставляло в самом деле впечатление «мадонн» Азии. Я вспомнил еще из впечатления ученических лет «стада Гелиоса», которые закололи себе в пищу неосторожные спутники Одиссея;— стада «священных телиц Солнца». Верно, эти «телицы» были такие же тупые и прекрасные, как сиамки, а сиамки были воистину священными телицами Индии.

* * *

Прекрасное представление показало нам уголок Азии. Я был только на одном представлении, но с каким удовольствием был бы на всех шести! Ходили слухи, что представление — грубо и что танцующие — «дрянь», и я пошел так, на всякий случай. Перед этим, в самом деле, играли французскую комедию,— не без дрейфусовских тенденций,— «Шампиньоль». Соль ее заключалась в том, что князь, отбывающий воинскую повинность, проходит степень денщика и в качестве такового разносит чай и управляет лампы. Княжеская кровь в нем кипит, но комедиант, т.е. составитель комедии, укрощает его, и, чем тот больше горячится, тем автор в более уничтожительное положение его ставит. В своем роде — «смирение гордости» и «укрощение страстей». Одна сцена представляет учение солдат, и дрейфусовский дух пьесы выразился в том, что все от генерала и до новобранца смешны, презренны, жалки, и их хочется бить. Таким образом, только автор серьезен, а все выведенные им сюжеты глупы. Мне стало жаль бедную союзницу России, и я пытался переделывать впечатленье в том смысле, что вероятно, все сюжеты пьесы в оригинале хороши, и голько их видал и изобразивший их автор высокомерен и глуп.

1900 г.

ВОПРОСЫ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

В. Л. Дедлов. Киевский Владимирский собор
и его художественные творцы.
С автотипическими снимками.
Москва, 1901

Автор этой небольшой книжки — один из серьезнейших наших писателей по наблюдательности, по вдумчивости; и ценность им написанных страниц уравнивает их скудное количество. Книжка включает в себе характеристики А. В. Прахова, ученого руководителя и как бы инспектора всех художественных работ в знаменитом ныне храме св. Владимира, в Киеве, — живописцев П. А. Сведомского, В. А. Котарбинского, В. М. Васнецова и М. В. Нестерова, и заканчивается небольшими суждениями о разных методах живописи. Автор лично знает всех названных лиц, и книга его есть не только описание их работ, но и пестрит личными впечатлениями, личными рассказами. Это сообщает книжке значительность и интерес, которые еще возрастут со временем. Как на особенно блестящие страницы укажем на характеристику северного великорусавятича, предпосланную очерку личности и жизни Васнецова, далее — на страницы о васнецовской «Богоматери» и о его же «Соборе русских святых». Вся книжка написана горячо и возбуждает в читателе бездну мыслей, иногда вызывая желание спора. Автор говорит о живописи; но ведь под живописью лежит религия, и автор судит, так сказать, о наземном, не решив дела о подземном. Что такое христианство? И до сих пор — тайна. Об этом свидетельствуют тысячелетние споры о его смысле и самый факт разделения церквей. Автор восторгается национализмом Владимирского собора; но русский человек умер бы от горя и тоски, если бы его стали успокаивать, что *в вере своей он — национален, выражает — свой национальный тип*, а не то что *в этой именно вере он — близок к Богу*. Разница огромная, вопросы огромные! Как будто в Перуне, Даж-боге и Велесе русский народ не был *национален*?! И ведь именно Васнецов есть великий создатель наших былинных типов, нашей еще былинной, дохристианской старины... Мы этим опровергаем теоретическую мысль В. Л. Дедлова, не заподозривая чистоты и высоты национально-христианской живописи Васнецова. Конечно, какое русское сердце не затрепещет при взгляде на его Богоматерь: наконец-то мы имеем *свое, родное* представление о дивном Лике и дивном событии, давно национализованном у итальянцев, у германцев, у голландцев... Но это трепетание во мне моего русского сердца, моей русской гордости, не закрывает от меня вопроса об абсолютном; молиться я хочу не как русский, а как *смертная тварь* — Бессмертному, как *конечный и ограниченный дух* — Бесконечному и Совершенному Существу. Стороны разные. Я могу быть особенным и исключительным грешником, я не «по-русски» грешу, а уже скорей по-«общечеловечески»; точнее же всего:

я лично сам грешу; и в молитве я делаю исход из этого индивидуального греха,— в индивидуальную же скорбь, муку, обращение к Богу. Поэтому я и представить себе не могу, чтобы глубоко пораженный в сердце человек стал «по-русски» молиться; «по-русски» он совершает только обряды. А если таков поворот спора, то совершенно возможно и утверждение, что знаменитый, царственный пункт новой русской живописи — есть только пункт *обрядовой нашей веры*, а не веры русской во всех ее глубинах и пропастях. Далее, я имею упрек к живописцам-расписателям Киевского собора, как любитель Св. Писания: почему из книг Ветхого Завета взяты сюжетами двенадцать пророков, Моисей, Давид, Соломон — и почему не *взят Иов*? Мне, моей христианской душе, может быть, особенно скорбной, он нужен для вразумления, для успокоения, для утешения... Что за *избегание тем*, что за *сужение их*? Оно-то и показывает, что знаменитый Собор более выражает русскую «манеру» молиться, нежели русскую потребность молиться, во всей бесконечности ее мотивов. Где опять *Руфь и Вооз*, — и прекрасная бедная *Ноеминь*? где *Товия и Ангел*, — вечные образцы для юных, где слепой старец-*Товит* и прекрасная, молящая себе смерти, *Сарра*? Я их не нахожу. Таким образом, я нахожу в живописи Собора не *сплошную любовь к Св. Писанию*, а какие-то *выборки из Св. Писания*, — может быть, сектантские или склоняющиеся к сектантству. Ибо все секты начинались с «выбирания» и «подчеркивания». Смотря на эти «выборки», я вижу *нерасположенность* у авторов к *другим, не иллюстрированным местам Св. Писания*. И даже я могу указать здесь к каким. Вся Библия есть священное словесное одеяние к *святой библейской семье*: вся Библия пестреет чудеснейшими сценами этой семьи, из которых... ни одна (*ни одна!!!*) не попала на стены Владимирского собора!!! Разве же это не односторонность? Я благоговеею перед работами Котарбинского, Васнецова, Нестерова, Сведомского, но оспорят ли они, что я имею причину для упрека как жаждущий религиозного научения человек? *Живописью любоваться я могу прийти в музей; а в церковь я иду за Божескою наукой, за идеалом, за путем жизни, за образцом. И как семьянин — ничего не нахожу, совершенно ничего!!!* Вот Дедлов описывает, что «Андрей Боголюбский представлен в латах, с мечом», — *воином*; но ведь во всяком случае *воинское меньше обнимается верою, чем семья и семейное?! Символы войны есть в соборе, а символов семьи в соборе — нет. Это — односторонность, которую при резкости я назову и сектантством. И вытекает эта односторонность именно из того, что все живописцы-расписатели Киевского собора и их биограф, г. Дедлов, вращаются, как я сказал, в наземном, в живописи, в сущности музейной, а не в подземном, не в религии! И Византия и Русь ничего, кроме печальных иллюстраций к «Домострою», в сфере семьи не дали, не создали; и семья до такой степени в обеих этих странах была постоянно забыта, обойдена и религиозно пренебрежена, что вот учителя, каковыми, конечно, являются религиозные живописцы, даже забыли о классической стране семьи.*

о классически-семейном народе, откуда бы они могли взять живописную, ударяющую в сердце, «проповедь»! Вот что значит слишком «порусски» понимать религию! Сказать, что Россия *исчерпала* круг религии, все пути ее *исходила* и во всех путях *до конца дошла*,— значит сказать просто нелепость, значит начать хвастать, а не говорить истину! Россия прошла лишь узкий путь ее, взяла лишь одну ниточку: это — *отречение от мира*, действительно великие и действительно прекрасные заветы Сирийского, Египетского и Афонского пустынножительства. Но «так *возлюбил Бог мир*, что и Сына Своего Единородного предал *за мир*»... Вот на *эту-то* широкую столбовую дорогу религии,— жертвы *миру*, жертвы *для мира*, жертвы *в пользу мира* для исцеления его земных мук,— на эту главную мировую дорогу русское религиозное сознание еще и не вступило. И труды Нестерова, Васнецова, Котарбинского, Сведомского — суть *воспоминательные*, по отношению к нашей истории, труды, а — не *пророчесственные* труды. Это — хвала девятивековому *нашему прошлому*,— хвала узкая и «национальная»; но это — не пионерство и не *всемирный путь*.— Но, затем, что в пределах своей задачи они создали великое и прекрасное, создали единственное доселе,— было бы напрасно оспаривать. Наша поправка отнюдь не художественная, но она — очень упорная религиозная поправка.

1901 г.

ЗАНИМАТЕЛЬНЫЙ ВЕЧЕР

(Еще о сиамских танцовщицах)

Теперь уже во мне несколько ослабело то чрезвычайное чувство, которое вызвал вечер представления придворной труппы танцовщиц сиамского короля; и на просьбы некоторых друзей восстановить это чувство и объяснить его — я могу дать только несколько бессильных слов.

Впечатления Востока редки у нас. Я никогда не бывал восточнее Симбирска; никогда не видал и не наблюдал наших так называемых «инородцев». Хотя и был на Кавказе,— но, увы, способ новейшего путешествия по железным дорогам и в почтовом omnibusе исключает какую-нибудь возможность рассматривания природы и людей. В сущности — везде видишь Петербург; Петербург — с Невского, Петербург — с Сенной, но все-таки Петербург, т. е. сумму удобств и приспособлений одного типа. Поэтому Востока мы вообще несколько не знаем. Мы имеем представление: — «отнимите у человека мыло, не давайте ему одеколону, уберите гребенку из его парфюмерии,— и то нечесаное и неумытое, неуклюжее и безграмотное, что останется,— будет

восточный человек»... — «Его нужно цивилизовать, и его можно эксплуатировать» — вот итог наблюдений!

Поэтому в группе танцовщиц сиа́мского короля меня прежде всего поразила высокая и очевидная *цивилизация*, но *не наша*. Вовсе не выскочила куча нечесаных господ, которые, попрыгав и навизжав, — как можно было бы ожидать, как вообще мы ожидаем от людей столь восточных стран, — вызвали бы маленький смешок, маленькую зевоту и непреодолимое чувство после последнего акта: «домой!» Напротив. Осталось впечатление большой задумчивости, и нисколько нежелания скорее забыть впечатление. Но я договарю о «нечесанности Востока». Все мы помним из странствований Одиссея, что, выбравшись из пучины морской, выпавшись в древесных сухих листьях, усталый, изможденный и проч., этот герой, сохраненный богами, берет ванну или окунается в море и затем «*натирает свое тело маслом*». Что́ это такое, я никогда не понимал в детстве и не знаю до сих пор. Но это есть явно что-то усиленно-чистоплотное, до чего мы еще не додумались, секрета чего наше время не понимает. Когда высыпала группа сиа́мского короля — я сейчас вспомнил это древнее «умашение»: до того очевидно было; что не только лицо или голова, но все протяжение тела этих фигур было усиленно вычищено, «умашено», не имело ничего небрежного или сального в своей обстановке или домашнем обиходе. «*Мыла им!* — *мыла им!*» — думаем мы о Востоке. Но тут я, западный человек, подумал о себе: «Как мало у нас мыла!»

* * *

Это было первое, сразу же зрительное впечатление. Без сомнения, на Востоке много своих тайн. Восток многое, чего мы не знаем, знает. И, наконец, он многого умеет достигать своими особенными путями. Здесь, на Сергиевской улице, поблизости пересечения ее с Воскресенским проспектом, есть китайское посольство. И вот, года 1½ назад, переехав в эту часть города и идя однажды по Воскресенскому проспекту, я заметил впереди ковыляющую китайскую женщину с мальчиком лет пяти. По костюму это не была матрона, но, очевидно, не была и из прислуги. Вследствие изуродованности ног ей было чрезвычайно трудно идти. Я решил ее наблюдать, и с наблюдениями рядом текли размышления. «Это, очевидно, их *терем*», — т. е. та же самая цель, которая в средневековый период русского существования достигалась теремом, затвором и уединением, достигнута у них особым, несколько болезненным вначале, но потом уже привычным, и как все привычное — не тягостным более, *воспитанием ног*. Навсегда прелестью женщины остается некоторая неподвижность или, по крайней мере, медлительность в движениях. Вертлявая женщина, как и курящая, — навсегда останется вне идеала своего пола. Все призвания женщины сосредоточивают ее в *точку*, а не в полет. *Хозяйка* дома, *мать* детей, *супруга* мужа, — все это предполагает во всяком случае небольшие движения, отрицает беглость, бег. Жены,

мáтери и супруги сейчас несколько «разбежались» в Европе, и это вызывает бесчисленные жалобы не только покинутых мужей, но и вообще жалобы на извращение предполагаемого женского душевного образа. Древний наш терем, нисколько не «сажая женщину на цепь», как объясняют историки нашей культуры, ставил границу ее движениям,— и уже через это одно развивал из нее чрезвычайные энергии в сторону нежности, мягкости души, махровости и аромата. Как-то я разглядывал фотографии константинопольских видов у одного моего друга, недавно вернувшегося из поездки туда.— «А это что такое?» — спросил я о двух-трех перетянутых мешках.— «Так одеваются их женщины,— ответил он.— Они никогда не выходят, а когда выходят — то одеваются *так*». Костюм состоял буквально из мешка, перетянутого в поясе и скрывающего фигуру, в которой можно было предполагать старость, немощь, а не хорошенькую женщину. Между тем именно проходила в нем цветущая и, может быть, прекрасная женщина Стамбула. Но никто решительно *на нее не полюбуется*,— и это чрезвычайно важная метафизика и психология. Вы знаете нежную пыльцу на крыльях бабочки. Каждый взгляд, особенно мужчины на женщину, всякое самое мимолетное любование, и даже, возможно,— простой, еще ничего не видящий взгляд сзади, и вопрос в себе и молча (увы, у нас столь привычный!): «не хорошенькая ли?» — свимает одну такую пылинку с метафизической красоты женщины, он ее духовно оголяет, и, словом, я не знаю что... но он ее губит, уменьшает, расхорашивает. Пройдя раз по бульвару — она вернется к мужу не так хороша; вернувшись из театра — она не будет уже хороша. Вообще в уединении, в *невидимости*, лежит огромная тайна сохранения женщины; и всякая цивилизация, в которой на женщину обращено большое внимание, которой женщина усиленно нужна,— сохранит ее негу, узорную пыльцу ее души, через различные методы ее некоторого уединения. Кажется, в женщине и самой есть инстинкт к этому; и наиболее прелестная женщина всегда инстинктивно обернется в некоторую вуальку невидимости.

Китайка шла, медленно ковляясь... Она была вовсе не красива, и — уже не молода. Но то особенное, женское, что составляет неразрешимый «х» в женском уравнении,— было в ней ярко выражено, и делало то, что и не молодая, и не красивая она была привлекательна. Могла быть мила мужу, когда не была немила даже прохожему. Сам чудный махаон, несравненной красоты, если вы сотрете у него с крыл всю пыльцу,— станет сиротою сравнительно с сумеречной маленькой и некрасивой бабочкой. Так эта китайка: она все-таки была *красивее* наших дам *monde'a **, в шелку и кружевах. «Вот от человека ничего не осталось»,— думается при взгляде на представительниц этого *beau monde'a ***.

* свет (*фр.*).

** высший свет (*фр.*).

Секретов души никак нельзя скрыть; и после хорошей вытертости тела — второе ясное впечатление от сиамцев заключалось в том, что у них не было этой растрепанности, этого следа множества промелькнувших по телу чужих взглядов. Мы это и называем целомудрием человека. Среди представлений их было одно, показывающее объяснение жениха и невесты. Невозможно ничего представить себе более невинного! Невеста сидела, поджав под себя ноги. Жених что-то выразительно объяснял ей, кажется, в чем-то оправдывался. Она ему не верила, она его ревновала. Каким детским, боящимся измены, не хотящим измены взглядом она на него смотрела! Недоумение, горечь, серьезность «будущих обязанностей», «моих и твоих», выражено было на милом фарфоровом личике.

И все они — фарфоровые. Я теперь перехожу к выражению лица сиамцев. Оно глубоко безвыразительно, и в этом заключается особенность его выражения. Все европейские лица немножко играют, немного сияют; в случаях, когда сияние поднимается, — оно сообщает европейскому лицу необыкновенную красоту; в случаях, когда оно опускается, — оно делает лицо европейца отвратительным. Гамма красоты здесь необыкновенно велика. Представляю себе, как хорош был Плюшкин (подлинный); и представляю себе маркиза Позу. У сиамца что есть — то есть. Гамма колебаний его души не обширна, и душа в нем не помогает лицу, но она поэтому же и не роняет лица. Лицо и фигура и вообще весь человек — хорош или дурен в зависимости от того, как он вышел из лона матери. «Удалось» — и он прекрасен; «не удалось» — и ничто не поправляет неудачника. Но эти фарфоровые лица сидят на живом растении. Я теперь перехожу к главному — танцам.

Что они выражали собою? Ничего нельзя представить более удивительного, нового, неожиданного (для европейца). Группа девушек и юношей представляла (я думаю) — лес. Иначе откуда самая мысль этих тягучих, медленных-медленных, «поводящих» как судорога — движений? Южный лес быстро растет, и, может быть, зоркий глаз первобытного и внимательного человека заметил движение роста лиан, удивился ему, захотел выразить в себе эту тайну мира. Насколько лица сиамок были недвижимы, настолько же абсолютно отсутствовал покой в остальном теле. «Это — Бог, покоящийся на мире», — подумал я о головках их в отношении к телу. Руки их, в *кисти*, по всему вероятно, выражали *листья*: лист всего быстрее, заметнее и неустойчивее растет; и кисть руки более всего была оживлена в танце, наиболее — если позволительно выразиться — «танцевала». Я внимательно смотрел: ни один палец не оставался недвижим в каждую последующую секунду сравнительно с предыдущей; не оставались в одинаковом расположении и все пять пальцев; и в то же время происходило продвижение во всей постановке кисти (в ее сочленении с локтевой костью), которая, одновременно, передвигалась по какой-нибудь кривой линии в воздухе,

потому что передвигалась вся рука в плече. Это было, положим, с левою рукою; в то же время правая рука нисколько не повторяла левую, она имела «свой танец», свое и совершенно другое устремление. «Одна ветвь бежит вверх, другая вбок». И одновременно сам ствол, весь корпус гела, гнулся и гнулся, на изменявшихся, в положении своем и во всех сгибах, ногах. Все жило, только лицо умерло! — Все жило глубоко бессознательною жизнью.

* * *

Да, лицо уснуло или не пробудилось: а тело жило нам не понятною жизнью, может быть, — от нас отлетевшею жизнью! «Животный эпос» становился глубоко понятным при взгляде на сиамцев. «Так вот где сказка! и вот как живут в сказках!» — короткою, красивою и неправдоподобною жизнью. «Деревья знают какую-то тайну, лисицы — говорят, медведи — царствуют». Все ведь есть в человеке, полный животный эпос. Но для нас, европейцев, это — конченная сказка, а для сиамцев все еще шепчет милая Шехеразада. Во всяком случае, бесспорно, что сиамцы совершенно иначе чувствуют свои руки, свои ноги, свою грудь и живот, нежели мы; мы чувствуем это как подвески под головою, почти с тою же отчужденностью, как красавица — серьги, которые она носит. У европейца живет только голова; остальное — кухня, кухонные вещи, предметы удобства, необходимости и распоряжения головы. Мы только не чувствуем («забыли»), до чего бесконечно умерло в нас тело! Его просто — нет! Это — туман! Жрущий,двигающийся, «функционирующий», — предмет внимания докторов, а не философов, а главное — не предмет внимания *меня самого*. «Я болен; — на, лечи мое тело», — как «эта кастрюля прохудилась — и пусть ее возьмет и полудит медник». Никакой общности у нас с нашим телом нет. Мы — отлетели; мы — ангелы; и «тело» лежит мертвою «перстью», первобытною «красною глиною» на земле. Это — ужасный переворот, может быть, — это печальный переворот. Но не будем говорить о нас, а о сиамцах.

Они были глубоко серьезны. Чувствовалось, что танец их не был *нерелигиозный*, хотя определенно я этого не знаю. Он выражал (как я догадываюсь) — мир, жизнь мира, рост «былинок»: а это, конечно, — священо, и танец — не мог не быть священным. Оговоримся. Физиология (то, что мы *называем* физиологиею), конечно, должна входить в религию, как-то «священствовать», быть «священником» Богу; иначе пришлось бы порвать Бога с миром, вырвать Бога из мира, мир отнять у Бога. Это — невозможно, это — ужасно! Умерев в теле, мы более этого не чувствуем, но наши религиозные понятия (увы! только *понятия*) должны представиться прямо ужасными, деревянными и «атеистическими» для всех, кто еще в теле и телом продолжает жить. И истина — на их стороне. Конечно, — и тело Богу! и оно должно быть введено в молитву и само жить молитвенно, молясь!! «Жить», и *этим самым, живя,* —

молиться. Как это сделать, что это такое — нам не понятно, не по существу дела, но по нашей специально-европейской ограниченности. Мир — в Боге, и Бог — в мире; отсюда — физиология есть некоторая теология. Да ведь, в сущности, и богословы и физиологи и начинают уже путаться около этой темы: «Э... ничего не можем *тут* разобрать», «какой-то узел вещей», «*нерв* мира». Так констатируют физиологи *пульс* жизни. И богословы радостно подхватывают: «потому и не можете разобрать, что *тут* — Бог». Сиамцы не неправы в танцах. «Вот сейчас зацветет мое тело... как лилия», «лес... задвигается, под южными звездами!» «Но для этого нужен храм, — если уже мир не есть сам приготовленный для человека храм!»

Мир — асимметричен; *правильно* расставленных колонн, *равных* промежутков между точками и линиями, *повторяющихся* движений или *параллельных* — нет в нем; все — *расходится*, или — *сходится*; ничто ни на что *не похоже*; все — вечно *новое*. Мир есть *личность*, не сохраняющая верности себе ни в одной точке и ни в одну минуту. Я думаю, соответственно этому, аллегорический танец сиамцев и был так глубоко асимметричен, так преднамеренно асимметричен. Если бы этого не было в намерениях, то как не *повторить* бы фигуре — фигуру, палецу — другой палец, левой руке — правую. Но повторений и параллелизма вовсе не было, это кидалось в глаза! «Все — разное, и в разные стороны! Это — не парк, а — лес». Так думалось.

* * *

Костюмы их были великолепны. «Мы живем в прекрасной природе и сами хотим быть прекрасными»; или «Бог убил бы нас, если бы мы захотели быть хуже других его творений». У лисицы есть чудный хвост, у павлина — роскошное оперение; кто лучше колибри и фазана? И человек, оглядываясь, может полюбоваться на свое платье, как павлин — на свой веер. «Бедного» лицемерия у сиамцев не было. Они были бессильны и прекрасны, как животные, в противоположность «монашествующим» народам Европы, которые наделены пушками. Особенно хорош был танец с веерами. У каждой из танцовщиц было по вееру, в каждой руке. Широкий и распушенный, он как бы продолжал кисть руки, делал более выразительную и видимую кисть руки: в этом танце движение конечностей перешло, переложилось на движение веера. Так хороши у них были цветы в головах: не было у них *засытанности* цветами, что, кажется, есть безвкусице, как «цветы по подолу» наших дам, — эти порошинки, в которых ничего не видно и нельзя различить, цветок это, или мушка, или какое-нибудь «вообще украшение». Один, большой, определенный, раскрытый цветок около уха — это лучше, тут — более вкуса. Мы ведь так утратили чувство природы, что украшаем себя скорее «эмблемами» цветов, намеками на цветы, нежели цветами сколько-

нибудь «в самом деле». «Немножко лилового»... это «пусть будет сирень». Между тем ведь грешно воспроизводить не настоящую, *точь-в-точь*, сирень,— не с тем числом лепестков или не с такими тычинками и пестиками. «Нет, уж *как Бог*» (дал, устроил): этот страх должен бы быть у нас и в costume, — в той части его, которая *имитирует, воспроизводит*, а не есть наше сотворение.

Вот немногие и уже потускневшие штрихи очень краткого (только один вечер), но в ту минуту яркого, впечатления. Было бы в высокой степени желательно появление в Петербурге глубин Азии, интимностей Азии. По тем кусочкам, которые мы видели, это — нисколько не отвратительно, а скорее занимательно и даже привлекательно. Я, по крайней мере, нашел этих сиамцев гораздо «славянофильнее» и, так сказать, «более подвигающими вопрос России вперед», нежели все нервные речи и статьи И. С. Аксакова, ужасно смахивавшего на благодетельного Гамбетту.

1901 г.

ЖИЗНЬ НА ПОДМОСТКАХ

I

«Хризантемы»

г-жи Владимировой

Театр есть самое живое выражение жизни. Его позволительно сравнить с тем зеркалом, в которое смотрелась стареющая и злая мачеха, и оно показывало ей все набегающие морщинки лица, давало зрелище и вместе критику. Театр, конечно, лучше своею половиною принадлежит эстетике; но он дает одновременно много пищи уму, размышлению. Эстетик и публицист могут волноваться на нем совершенно разными чувствами. Посещая театр исключительно как зритель и для отдыха, я позволю себе время от времени, не вдаваясь в технику представления и игру актеров, делиться с читателями мыслями, возбуждаемыми самою пьесой.

От начала и до конца, смотря пьесе г-жи Владимировой «Хризантемы», я передумывал как бы ряд тем. Как известно, хризантемами называется порода цветов больших и красивых, но без запаха и быстро вянущих. В пьесе этим именем назван цветник женщин, нарядных, беспечных, с явными или тайными приключениями, и пьесу можно бы озаглавить — «Женщины». Жизнь их образует картину великосветского и, во всяком случае, очень богатого круга общества. «В Вене она сделала попону комнатной своей собачке в тридцать тысяч рублей», — говорит на бале одна из красавиц. — «Ах, если бы мне быть такой собачкой, я одела бы эту попону и убежала!» — говорит небогатая полууниженная кузина хозяйки дома, только что выпущенная из института. Но ее

юность, почти еще детская, лучше собачьей попоны: ей делает предложение один миллионер, затевающий восстановление каких-то не то греческих, не то византийских ристалищ, с непременным условием, чтобы правила конями — «дамочки!», «дамочки!». Старик 70-ти лет весь слезится на «дамочек», поминутно прикладывает к их ручкам и избирает полурбенка Ольгу, родственницу хозяйки дома, в невесты себе. Таким образом, и невинная милая девушка есть уже будущая «хризантема». Начавшаяся привязанность к бедному секретарю растоптана, она сочетается законным браком с тугим бумажником миллионера, а затем, по кончине дедушки-мужа, начнет вторую половину жизненной роли в качестве уже влюбчивой мамыши и влюбчивой (по летам) бабушки. Всегда бывает, что в действительной жизни поруганная любовь мстит за себя тому, кто неосторожно ее в себе погасил, т. е. не умел любить и отстоять свое чувство. Секретарь Вишнеvский — красавец-балбес, красавец-лошадь — сватается к такой бабушке с капиталом и приводит в отчаяние, в неподдельные слезы, в истинное горе Мими. Вот мы и у ног главной героини. Она замужем за директором фабрики. В свое время она сказала добродетельному человеку, что войдет в его занятия, разделит его вкусы; и слепая добродетель — а когда же добродетель не бывает слепа? — предлагает ей руку, кошелек и венец. Она взяла венец, воспользовалась кошельком, а что касается до «руки и сердца», то это и так и сяк... В уговор непременным условием входит венец и содержание от мужа, но все прочее есть желаемые условия, но, однако, не оговоренные в качестве непременных. Муж производит на нее впечатление виселицы, на которой она должна повеситься, и ввиду такого скверного зрелища, которое у нее постоянно перед носом, она уходит в упоение нарядов. Образуется классическая «хризантема». Добродетель вздыхает, но жена не слышит вздохов. Сущность пьесы составляет разорение женою мужа, — тема калейдоскопически повторяющаяся в обществе, как и другая тема: обобрание бедняком-мужем богатой жены. До сватовства Вишнеvского к старухе, она, так сказать, горит огнем счастья и осыпает поцелуями въздыханца-мужа за каждый оплаченный счет портнихи или ювелира. «Да сколько же, Мими?» — спрашивает он. Но у Мими есть совершенно секретные расходы, вроде пяти тысяч за лошадей, которых отвели в конюшню не ее, а любовника. На совершенной неясности и частью секретности ее долгов основывается разорение ее мужа; подавляемая ими, она доходит до кражи, и, чтобы избегнуть суда и уголовщины, отдается судебному следователю, князю Туматову, т. е. не раз отдается, а всякий раз, когда он этого пожелает. Когда я смотрел это место пьесы и спрашивал себя, как возможна уплата богатою матроною из общества такому-то грозному человеку своим телом, то невольно ответил, что ведь эта уплата реально включает в себя только мучительную боль, но уже боль этого самого характера, т. е. жертва телом ненавистному человеку составляла и сущность жизни с мужем. Таким образом, к совершенному падению, к простой продаже себя за вексель

или за повестку из суда протаптывается дорожка не так называемую «любовью», т. е. «романом» хотя бы замужней женщины, а именно *замужеством*, и брак без любви и есть подлинное и *первое падение девушки*, притом *окончательное*. Вот если бы позор общественный казнил такой брак без любви, как первый вынос своего тела на продажу, то и последующих падений, за вексель или повестку из суда, просто *не могло бы происходить*. Собственно молодая Россия, кажется, и передвигается к этому воззрению на нравственность женщины, определяя ее не как безароматную хризантему, а как душистый цветок любви,— подлинной, истинной, при которой все в женщине спасено. Представителями этой молодой России выведен ряд фигур, противоположных «хризантемам». Это бедная подруга по школе Мими, поступающая переписчицей к несчастному слепнушему мужу Мими и вспыхнувшая к нему стыдливою, молчаливою, скромною любовью, и тетка Мими, богатая фабрикантша Калинина, погруженная в школы, в помощь бедным, в помощь даже злым и дурным, которые не умеют с собою управиться. Вообще, смотря пьесу в театре, как-то яснее видишь разделение Руси на старую, еще блистающую, но догорающую — и молодую, с новыми заветами труда, терпения, добросовестности, подлинной любви. Едва ли авторы пьес выдумывают зрелище, да и мы, смотря пьесы, только видим, что они обводят синим карандашом, в сущности, уже известное нам, т. е. уже мелькающее в жизни. Тетка в конце концов спасает от разорения и мужа племянницы, которую она презирает, но бережет его, как сберегает и переписчицу, и даже заставляет ее открыться себе в любви к нему. И все она сберегает, эта мудрая царица развратного пчелиного улья, и хорошо зрителю смотреть на ее роль и думать, что и в жизни есть такие люди (а они подлинно есть).

«Хризантемам» остается только догореть и угаснуть. Откуда они? Я слышал жалобу на пьесу, что она «представляет разложение общества», но в ответ спросил: «А разве не страшно жить в разлагающемся обществе?» Кто живет в жизни, тот не должен отказываться смотреть пьесы. Откуда же «хризантемы»? — спрашиваю. Мне кажется, общество что просило, то и получило. Известно, как определяется прямая линия: «кратчайшее расстояние между двумя точками». Как расстояние не кратчайшее — так линия и не прямая. Тут разделение ясно и путаницы нет, потому что определение точно. Но общество, попросив семьи и брака, определило их *не* через детей: ну, дети и *выпали* из семьи; определило их *не* через любовь: и любовь тоже *выпала* из семьи. Вообще выпало из семьи и брака все то, что *не входит* в них *безусловным определением*. В состав прямой линии входит только «краткость расстояния между двумя точками», а в состав брака входит только его «форма»; ну и получилась «формальная семья», и развился мало-помалу в веках взгляд на семью только как на «формальность», но уже зато *непрерывную формальность*. А человек, существо вечно религиозное и вечно поэтическое, с тем вместе существо несколько дикое и лесное, всегда

считал для себя прямо унижительным становиться «формальным», быть в истории чем-то вроде «нотариуса у самого себя». Он великий браконьер. Вся поэзия и мистика брака, реальное его существо. *И не охваченное определением*, как определение прямой охватывает ее сущность, выскользнуло из семьи с насмешливым: «тебе меня не нужно!» — и ушло в так называемую «любовь». Брак стал прозаичен, любовь стала поэтична. Она стала содержательна, разнообразна, душиста, тогда как семья и брак наполнились формальными «хризантемами». «Le mariage est le tombeau de l'amour» *, удивляются французы, не заметившие, что они никогда и не ставили «l'amour» как *conditio sine qua non* ** брака. В конце концов, смотря грустную (по мысли) пьесу, не раз вспомнишь из «Руслана и Людмилы»:

Любви роскошная звезда,
Ты закатилась навсегда.

Пьеса есть картина похороненной любви и скучных, томительных «формальностей», которые одни остались на ее могиле. В самом деле, в любви какой источник возможностей, какое сокровище обещаний! Если бы взять человека, вот эту самую Мими, еще при рождении, — и подумать, какой дар в виде способности к любви положила ей в колыбельку волшебница-природа, *natura-genitrix* ***, то нельзя представить себе более печальной участи, чем то употребление благородной способности, какое дала нам увидеть на сцене г-жа Владимирова. Я хочу сказать, что если нам кажется глупым тратить на *ничто* свой ум, писать стихи à la Барков, имея гений Пушкина, или мужество выражать в ночных уличных ссорах, то как же назвать ту плоскую и тоскливую картину, в которую мы бытовым, законодательным и религиозным образом уложили «любви роскошную звезду?!»...

1901 г.

II

«Под колесом»

Драма в 4-х действиях
г-на Жданова

Нужно очень много мужества, нужно очень много надежды на свои силы, чтобы в господствующий на сцене ворох комедий, «бытовых сцен», «сценок с натуры», водевилей, «летних картинок» и т. п. войти с новой большой драмой. Г. Жданов, молодой автор (его усиленно вызывала публика), написал сложную и до известной степени тяжеловесную драму, которая, однако, смотрится до конца с все возрастающим

* Брак — могила любви (*фр.*).

** неслепенное условие (*лат.*).

*** природа-прародительница (*лат.*).

интересом, благодаря содержательности, серьезности и нравственному в ней элементу. Название пьесы заимствовано от сновидения пожилой несчастной купчихи Оладиной. Ей снится, что ко всему горю и унижению, которое она терпела от мужа 25 лет, присоединилось и следующее: умирая, он бросает в нее свой бумажник (с деньгами), и в фантастическом сне ей кажется, что бумажник этот превращается в колесо, от которого она никак не может увернуться, оно наступает на нее и наконец раздавливает ее. Сон этот, давший название драме, вставлен несколько искусственно, потому что незаметно, в середину ее, тогда как его следовало или отнести совсем в конец — как разъяснение всего виденного, или поместить в самое начало — как пролог или введение к пьесе. А рассказ его (Оладиною) написан и разыгран гораздо ярче, выпуклее. Первое действие открывается в тускло освещенной комнате (удивительно неблагоприятный момент для впечатления от всей пьесы) и начинается получасовым диалогом, почти даже монологом, состоящим в повествовании Оладиной о своей жизни с умирающим в это время мужем. Эта часть пьесы — самая неудачная. Невозможно так истязать терпение полного театра, вынужденного слушать, как старуха-не-старуха и молодуха-не-молодуха слабым, не интересным голосом передает страннице Агньюшке (краткая, выразительная, отлично сыгранная г-жою Яблочкиною роль) историю судьбы своей. Молоденькой, неопытной девочкой вышла она замуж за торговца-тысячника, который через десять лет стал «миллионщиком». И как он стал миллионщиком, «то меня, миленькая, спустил в кухню, а в комнаты взял себе француженку». Бормочет старуха эту канитель, состоящую из сплошного унижения, позора, несчастия. Из детей некоторые вышли здоровые, двое младших — с придурью и даже совсем дураковатые, «одного ребеночка супруг зашиб» и т. п. Неискусство автора заключается в том, что нельзя разъяснять смысл пьесы в столь длинном монологе, без страсти, без игры, а состоящем в рассказе. Это ведь эпический элемент, едва ли в драме уместный. Но вот и кончились слабости пьесы. Свет переменяется, распахивается дверь, и появляются наследники умирающего: два сына, две дочери и два зятя. Отсюда начиная действие идет энергично, быстро, красиво, ярко, раскрашено. Идут вóроны к умирающему, идут за деньгами, довольные, смелые, дочери — разнаряженные; все нахальные, один сын — невменяемо пьяный (крошечная, но хорошо сделанная игра г. Киенского). И когда выносят завешание, оказывается, к прискорбию и смущению всех, что папаша все капиталы завещал супруге, «так как она много терпела от меня 25 лет». Драма отсюда и завязывается. Она вся сосредотачивается на вдове-миллионщице (превосходная игра г-жи Горевой), Аггее Аггеевиче Зыкове, старшем зяте-хищнике (тоже прекрасная игра г. Михайлова) и добром сыне Николае (трудная, бесцветная и потому слабо выполненная роль г. Северского). Этого Николая отец при жизни гнал; мать к нему привязалась. Из него вышел прекрасный человек, образованный, начитанный, гуманный к рабочим. И вообще это

есть умственный свет в пьесе. Фон-Визин идею пьесы влагал бывало в «старо»-дума; по изменившимся временам зная лучшего теперь влагается в «молодо»-думов. Таковы Николай и его прекрасная жена (г-жа Сабинина), друг мужа своего, которая почти при полном отсутствии речей производит на зрителей скромностью, милovidностью, сердечностью прекрасное впечатление. Вообще замечательно, что добродетельные роли у актеров почему-то не выходят, а у актрис почему-то выходят. Нельзя же думать, чтобы в самых пьесах добродетель не шла к ролям мужским, а только — к женским. Вдова дает Николаю доверенность на управление полученным наследством, и он начинает кой о чем неудобном спрашивать Аггея Аггеича, мужа старшей и циничной своей сестры Анфисы (не дурная, но слишком однообразная игра г-жи Холмской), бывшего последние пять лет директором или управляющим делами покойного. Г. Михайлов дал яркую, превосходную рисовку этому Аггею. Николай натывается на жилу, кремень,— и, конечно, разбивается. Аггей оттирает его от матери, мать уничтожает доверенность,— и добродетели с добродетельною супругой остаются только уехать. Сам же Аггей пробирается между тем в городские головы. Он предлагает «мамаше» (теще) подписать бумажку, по которой она, думая о Боге и спасении души, передает капиталы «деточкам»... «А себе вы, мамаша, припишите в конце — вот тут и место оставлено,— что желаете, домик ли али еще что, для покоя и уединения». Старуха, видя, что ее хотят лишит власти, раздражается, укоряет, гневается, выгоняет; но уже хорошо спевшиеся «деточки» предусмотрительно решили на этот случай — освидетельствование докторами и назначение опеки. Всем коноводит голова, Аггей, «дьявол», как его называет выходящая из себя теща. На том, что она теряет равновесие духа, и основано свидетельство ее врачами. Горева превосходно, прямо художественно, проводит трудную и тонкую, каждую минуту изменчивую, роль. Дело в том, что 25 лет несчастная и униженная женщина — к пятидесятому году жизни становится легко возбудимою, легко раздражимою, безвольною и вместе гневною; далее, у нее есть крайний риск пережить сумасшедшие минуты: она живет совестью среди бессовестных. Ее распалют, подкальвают к минуте появления докторов, и она выбегает перед ними во всей красе растрепанных чувств и неупорядоченных речей. Доктора (бесцветные и дурно сыгранные фигуры) запротоколивают «сумасшедшую», все — по форме, подписи есть, печати есть, закон неумолим, четыре миллиона переходят в руки наследников, а ненужную старуху спускают в кухню под надзор и до некоторой степени караул грязной кухарки. Наступает крайнее время несчастья и нравственный центр пьесы; вырвавшись, старуха — на этот раз уже близкая к умопомешательству — перед детьми своими становится на колени и просит, чтобы ее не держали так, что деньги она им отдает, но чтобы они ее отпустили в монастырь, где она пострижется. Тут происходит не чрезмерно грубая, но чрезмерно жесткая сцена. Пьеса вообще богата бесчеловечием, и ее можно было бы озаглавить: «Темная Русь». Никому старуха не нужна, роскошные дочери

от нее отворачиваются, а «зятек» говорит, что никак нельзя в монастырь, ибо там злые люди мало ли что могут ей нашептать, а надо опять в «кухоньку, к Праскудии Ивановне»... «— Опять в кухню, под присмотр грязной бабы!»... И она проклинает детей, но ее уже грубо, крепко берут за руки и выводят куда следует. Тут приказчик Рябинушкин (колоритная и хорошо сыгранная г. Яковлевым роль), стянувший вóвремя у Аггея Аггеевича «записную книжку» со всякими уголовными в ней каверзами против «дьявола», дает Николаю эстафету, тот приезжает, назначается новое медицинское освидетельствование больной; но после счастливых минут встречи с добрым сыном несчастная действительно мешается. Однако «записная книжка» действует и уже выбранный «голова» должен изъясниться с судебным следователем, являющимся вслед за докторами. Занавес падает. Публика громко захлопала, очевидно, от нравственного удовлетворения, когда главный плут попался, и почти готова была венчать его обличителя, другого плута, Рябинушкина. Пьеса вообще похожа на драму в суде. И зрители невольно входят в роль присяжных.

Будь у автора мастерство, пьеса вышла бы великолепна. Теперь она только умна, серьезна, совестлива. Она очень волнует душу, но это не художественное волнение. Напр., дочери Оладиной могли бы чем-нибудь одна от другой отличаться. Между тем у них нет личных характеров, и это какие-то шуршащие шлейфы и штемпеля бессердечности, легкости и упитанности. Муж второй дочери, Натальи, мужик-лопата, тоже не имеет ничего личного в себе. Это — ходячие роли, т. е. лица, которые в пьесе только ходят, но у них никакой нет роли. Вообще *играют* пьесе только три отмеченные нами лица; остальные лишь присутствуют, а ничего не играют. Это недостаток пьесы. Наконец, в центральном пункте действие разлагается на взаимоотношение слишком уже вульгарных сил: несчастного, около которого борются злой и добрый. Злой топит, добрый спасает. И притом как один не сумел спасти, так другой не сумел утопить. Злой наказан, но слишком поздно, и добрый восторжествовал, но тоже слишком поздно. Однако пьеса написана человеком сильно чувствующим, и самое письмо его — сильное, резкое, как оно бывает на хороших картинах натуральной школы. Вероятно, она будет обильно смотреться. А нравственный ее элемент искупает недочеты техники. «Ну, и темна же наша Русь», — думаешь, смотря в театре, думаешь, вернувшись домой. Публицистическое ее значение очень большое. На вопрос: «откуда может прийти свет?» — вопрос, напрашивающийся относительно всей Руси, — только и сможешь ответить: «из книги! от книги!» И тут снова вспоминаешь Николая и Елену, добрых, кротких, с их заботами о рабочих, с заботою о матери, кажется, «сицилистах» (социалистах), по определению Аггея Аггеевича: но вот подите же, при «сицилизме» своем — впервые дающих на Руси образец патриархально-го уважения к родителям и святой дружественности мужа и жены.

III

«Ганнеле» Гауптмана

В первый раз я увидел знаменитую пьесу Гауптмана, весьма старательно поставленную на театре Литературно-Художественного общества. Задачи представления, однако, превышают силы исполнителей. Сперва отмечу, что мне не понравилось, а потом скажу о положительных качествах. Грубы все ангелы во втором действии, в противоположность каменному «Призраку смерти», который хорош, но опять же хорош — пока он движется. Ангелы положительно некрасивы и слишком великовозрастны, так что пропадает необходимая здесь иллюзия красоты, воздушности и прозрачности. Дожидаешься с нетерпением, пока уберутся сии перзере-лые девицы. Во всяком случае, если их нечем заменить, то их можно показывать только в полутени. Далее Ганнеле (г-жа Озерова), несмотря на превосходную игру, имеет тот недостаток, что все же не есть полуребенок, девочка невинная, наивная, а есть больная девица. Окончательно неудачен Готтвальд, он же «странник» (г. Глаголин), роль необыкновенно трудная для актера, как все «святые роли», т. е. бесцветные, бескровные, — ходячие поучения и сборные добродетели. Эта немецкая микстура совсем не выходит на русской сцене. Пьеса сразу погружает вас в мир иллюзии, и, в сущности, она очень хороша, хотя немного трудна для зрителя. Поэтель и больная, как центр представления, — непривычны, тягостны, жалостны. Особенно в первые минуты действие положительно неприятно. Но затем чудные звуки невидимой музыки, смены тьмы и света, очень искусно представленные на театре, мир «потусторонний» и «здесьшний» в их чередовании. — уносят вас, как грезы, вдаль. Еще бы немного лучше! еще куда-нибудь выше, и в самой пьесе и в исполнении! — и зрителю было бы совсем хорошо. Но дирекция все-таки поработала старательно, особенно в сфере музыкальных и световых явлений, и впечатление чрезвычайной важности зрелища не оставляет присутствующего в зале. «Призрак матери» (г-жа Туманова) чрезвычайно хорош, особенно во втором действии. Первое явление этого призрака, как и вообще декораторские передвижения (например, в самом конце пьесы, смены видений и действительности), — неуловимы и не оставляют желать ничего лучшего. Пьяный вотчим Маттерн (г. Тихомиров) — чудовищен, страшен, страшен от начала и до конца. Очень хороши черные монашенки, рассматривающие серебряное одеяние усопшей Ганнеле. Вообще пьеса вызывает на множество размышлений. Сам Гауптман едва ли заметил, что ведь дикие слова вотчима в последнем явлении, где он куражится, что благодетельствовал этой ленивой падчерице, тогда как мог бы выгнать ее на мороз, а что если он ее и бил иногда, то ведь «кто любит — тот и наказует», исторически и традиционно относится к тому же лицу, которое под видом «странника» говорит разные сахарные слова. Наконец ведь слишком понятно, где нравственный «гвоздь» пьесы: «Призрак матери», который зовет к себе (на небо) дочь, с синяками, с опухолями на теле, с истерическим испугом при

одной мысли о появлении вотчима, и, наконец, зверский и пьяный образ последнего — не оставляют сомнения, что мы имеем перед собою 1001 страницу мартиролога женщин и детей, «сего семени дьявольского», искустельного для добродетельных потомков Адама. Цветы, играющие некоторую роль в пьесе,— как залог соединения небесного с земным,— тоже носят совсем другой колер и аромат, нежели «Призрак смерти», сей темный ангел, и темно-ризые чернички, сплетничающие над серебристым одеянием усопшей Ганнеле.

Сперва мне было неприятно, когда после столь серьезной пьесы начали играть «Каково веемся, таково и мелется» (комедия г. Тарановского). Но я вспомнил, что и в древности после трагедии всегда исполнялась комедия. Через несколько минут впечатление от «Ганнеле» рассеялось, и мы все, т. е., кажется, весь театр, дружно смеялись веселой, живой и отлично пошедшей бытовой пьесе. Я ее мысленно связал с «Ганнеле». «Нравственный гвоздь» и здесь тот же, только там он взят с трагического конца, а здесь — с комического. Милейшая Александра Ильинична (г-жа Холмская) всех связывает узами Гименея,— лакеев, горничных, знакомых и родных. Не на одной, так на другой женись. Узы эти — легкие, приятные. Мужья и «рогоносцы», «побежденные» и «победители» — все легко порхают по сцене в каком-то вихре. К чему страдать, к чему иметь роль Ганнеле или «призрака ее матери»? Тут же истину можно взять не с острого, а с гладкого конца, и тогда все отлично устроится. В сущности, «Ганнеле» есть средневековая реакция, в которую никто не верит, а всякий верит теперь, что «каково веемся, таково и мелется», и достаточно не вздыхать в жизни, чтобы начать до «животиков» смеяться в ней. Кто тут *чи* дети — и не разберешь. На Раичку (слабое исполнение г-жи Лялиной) два претендента в отцы: Курдюков (превосходное исполнение г. Яковлева) и Федор Богданович Фриш; один жених от нее отказывается, но другой и заглазно берет, когда второй папаша наобещал ему 25 000. «Что делать,— восклицает лакей Платон,— убить Петьку (мнимого любовника жены) — в Сибирь пойдешь, жену убить — еще строже накажут; легче всего пойти и самому повеситься». И он бросает господский фрак и щетку на пол и идет испытать наименее горькую из трех чаш. Но, оказывается, любовника у жены нет: ведь они живут еще медовый месяц. У зрителя остается, однако, надежда, что чего нет, то будет, а во всяком случае может быть. С самого начала пьесы барин спрашивает новобрачного: «Платон, можно поцеловать жену?» — «Для че, барин, нельзя». Так что тут все как-то друг около друга маслянится, и всякое сопротивление, можно сказать, застряло бы, как сухая корка в горле.

«Да ну их»,— говорит.
Вот,— говорит,— потеха:
 Ей-ей, умру,
 Ей-ей, умру,
Ей-ей, умру от смеха».

И публика дружно-дружно раскатывалась со смеха. Бедная Ганнеле! Тебе совсем не место среди нас. Уйди к небожителям и оставь земным земное.

Так на трагические громы, разразившиеся над землею двадцать веков назад, человек ответил в XIX веке рассыпчатым смехом. Не все бояться, плакать: пора и утереть глаза.

1901 г.

«ИППОЛИТ» ЭВРИПИДА НА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНЕ

Представлению трагедии предшествовало чтение Д. С. Мережковского: «О новом значении древней трагедии», которое на другой день все прочли в «Новом Времени». Появись эта краткая и справедливая статья в той же газете накануне представления или в самый день представления на обороте афиш,— и это литературное введение к сценическому зрелищу выиграло бы в понятности, в убедительности, в то же время устранив из зрелища самую его неприятную часть. Замечательный по звучности, ясности и приятности в зале, голос лектора звучал глухо в огромном здании театра. При всех усилиях слуха — связность речи терялась, и долетали только афоризмы. Малейший шорох в соседней ложе (все знают, как наша публика на этот счет бесперемонна) уносил подлежащее, сказуемое, а то и все главное предложение из фразы, и вы ловили, раздосадованный и измученный, только ее последние рассыпчатые слова. «Театр осквернен»... «Современно не сегодняшнее, а вечное»... «Такая-то олимпиада афинской эры и сегодняшний вечер здесь, в Петербурге»... Эти афоризмы, как они ни кратки, были, однако, достаточны, чтобы заставить почувствовать, что мы собрались сюда не на зрелище и удовольствие, не «пришли в театр», а присутствуем при гигантском напряжении воли одного или немногих лиц вдвинуть на сцену театра нечто новое, как бы не умещающееся на ней. «Трещит по всем швам» — так можно сказать про тело театра, когда в него вошла эта истинная древняя душа его. Я думаю, что в этих словах я отыскиваю только философское обоснование восклицанию 19-летней девушки, случайно уловленному мною по окончании зрелища, при выходе из театра. Лицо ее было глубоко задумчиво, и она произнесла, почти со слезами в голосе:

«Как упало с тех пор все, все!!»...

— Что? — не удержался я и спросил.

«Человек, жизнь! — все», — ответила она...

В самом деле, смотря на зрелище, было почти нестерпимо думать, что вот назавтра здесь же будет представлен клочок из жизни петербургских чиновников, самая остроумная часть которого, заставляющая заливаться смехом все пять ярусов театра, заключается в том, что одному актеру, во время кадрили, пришло на ум аккомпанировать танцам и музыке носком сапога. Сапог повертывался так и этак. И то, что в пьесе «играл роль сапог», и такую «говорящую» роль,— это составило психологический центр дела и создало, так сказать, успех пьесе, автору, вечеру и больше всего, конечно, театральной кассе.

«Как упал человек с тех пор»...— «Нужно было совершиться какому-то вторичному и еще более глубокому, чем первое, грехопадению, пусть и незаметному для самого человека, чтобы он упал *оттуда* — сюда»,— так и я думал все время, пока длилось зрелище.

* * *

На разработку его, я думаю, были употреблены бесчисленные усилия. Можно было заметить, что некоторые действующие лица хора совершали жесты и движения несколько автоматически, как бы боясь оступиться, от излишней осторожности. Нужно было каждому актеру, завтра и вчера играющему «комедь», совершенно перевоплотиться, пересоздаться для этого представления. И это в общем и в частности было достигнуто вполне. Мы действительно не имели на сцене никакого остатка от вчерашних и завтрашних зрелищ, и иллюзия на несколько часов получилась полная.

С самого начала представления, даже несколько предшествуя ему, и до конца его, играла тихая, почти заглушенная и невидимая музыка. Есть ли это новая прибавка, или воспроизведение древности — я не знаю: но для нового зрителя она показалась мне и, может быть, многим — необходимою. Мы до того привыкли видеть на сцене нервы, изломанность, какие-то осколки характеров, мучительно кричащие о себе,— что сразу и без приготовления в звуках увидеть необыкновенный покой и важность жизни, какую-то бесслезную белую «обедню», было бы слишком режуще и для глаза, и для мысли. Далее, музыка сглаживала и делала вовсе незаметным отсутствие того множества случайных поворотов действия, то смешных, то жалостных, или неожиданных и пугающих, какие обычно наполняют сцену и занимают «театрала» на два-три часа. Я хочу сказать, что привычка к шуму и гаму на сцене сделалась уже неистребимой в современном зрителе; и чтобы без шума, без гама и случайностей не скучать в зрительном зале, человеку нашего времени надо быть несколько парализованным,— быть притупленным изящным притуплением. Через музыку это и достигалось. Она все время аккомпанировала сцене тихими тонами, медленными гаммами, не привлекая собственно на себя никакого внимания, и необыкновенно помогая целому.

Почти с самых же первых секунд, как раздвинулся занавес и показалась нагая Греция, — сама в себе, не затененная книгою и книгопечатанием, гимназию и трудами учения, а свободная, легкая, общедоступная, требующая только внимания, — в публике разлилась смесь недоумения и восхищения. Недоумения — к смыслу, восхищения — перед пластикой. Спокойствия и равнодушия в публике во всяком случае не было. Собственно *представление* «Ипполита» (обозначая все новыми терминами) сочетало в себе драму, балет и концерт, явно требуя для себя, наравне со словесною, одинаковой разработки картинной стороны и музыкального аккомпанемента. Все представление было классическою статуей, но только движущаяся и меняющаяся; «статуйность» зрелища — это было главным от него впечатлением. Не знаю, сняты ли с него фотографии; но мысль о их необходимости не оставляла меня ни на минуту. Статуи — молчаливы. Я уже сказал, что шум и гам, нервы и патология напомнили современную сцену. Древняя трагедия, будучи дивною статуею, говорит мало, медленно. «Душа словесная» как бы только пробивается еще, выбивается из прекрасного тела, но не вырвалась из него, не освободилась, не полетела по своим особливым законам и не разбила прекрасную форму, выносившую ее.

Д. С. Мережковский в лекции своей рассказал нам смысл этой древней трагедии. Но сама трагедия далеко не говорит об этом так отдельно, развито и углубленно, как ее комментатор. Скорее древним только приходили на ум темы Д. С. Мережковского: они догадывались о них, как дети, — глубоким и чистым догадыванием. О, как бывают трудны и медленны первые догадки! Но зато они сказываются такими словами, каких не умеет найти поздний и более развитый ум. Конечно, как разъяснил в своем чтении переводчик древней трагедии, уже в древнем человеке, еще задолго до Р. Х., почувствовалось это двойное влечение: одно — к соединению полов, легкое, нетрудное, доступное всякому, всяким и испытываемое, которое в психологическом предварении своем называется «любовью», а в реальном осуществлении дает брак, семью и рождает детей; и — совсем другое влечение, гораздо редчайшее, переживаемое почти каждым на короткое время в пору предлюбобную, но затем в этих «всех» бесследно исчезающее. Однако исключительные, редкие лица бывают и остаются им проникнуты на всем протяжении своего бесплодного, не рождающего существования. Это — влечение к полной и нетронутой целокупности себя, отталкивание от всякого общения с другим полом, вечная девственность... Девственность — как *natura divina* (в смысле «странная, не человеческая, неизъяснимая»), а — не как закон, и даже не как идеал или заповедь, что все явилось гораздо позже. Нам кажется, Д. С. Мережковский преувеличивает, приписывая Ипполиту такую *virginitas naturalis* *: из трагедии Эврипида видно, что скорее Ипполит проходит только девственность *возраста*, несколько

* природная девственность (лат.).

застоявшуюся, задлившуюся в нем. Охотник, среди товарищей, в лугах, в лесах, он «исступленно стыдлив», как все мы бываем исступленно стыдливы в 13—14 лет. Скорее всего *пора* его, думается, — предлюбовная. Но во всяком случае этот момент, всего только минута возраста всех нас, есть дробь целого и огромного, о котором говорит Д. С. Мережковский, и о чем под именем «Афродиты Урании» говорит Платон в «Пире». «Артемиды», никогда не замужня, есть действительно факт психологии и истории. Это отталкивание от сближения полов хотя встречается несравненно реже, чем нам всем знакомое притяжение противоположных полов, однако и теперь — *есть*, и — *было* с древних времен. Борьба между Артемидою и Афродитою — она налицо не только в истории Федры и Ипполита, но — и в истории всемирной.

* * *

Когда я смотрел «Ипполита» и слушал речи двух борющихся за судьбу человека и в душе человека «богинь», я припомнил свое посещение в Риме мастерской одного нашего художника. Показав мне разные редкости, он взял напоследок со стола две глиняные куколки, немного совершеннее по работе наших деревенских глиняных петушков, и сказал: «Вот Пенаты древнеримские, купил за столько-то на толкучем, подлинная древность по определению знатоков». — «Пенаты?», — переспросил я с удивлением, — «Да! — это Mars и Venus; их ставили в каждой хижине Лациума, и они охраняли семью» (наш «домовой», но еще в добром смысле). Вспомнил я это, смотря на «Ипполита» и держа в уме слова Библии о сотворении человека «по образу и по подобию Божьему». В Лациуме не читали Библии, а был инстинкт выразить ее истину: и они душу *воителя и зверолова*, каким был *всякий* мужчина, поняли как отпрыск Марса, «образ и подобие» его, а душу родительницы, жены и хозяйки латинских хижин обозначили как текущую («луч от луча», «свет от света») из существа Venus. Словом, если человек действительно «по образу и подобию» чьему-то, то ведь это только другие слова для обозначения мысли, что «Образец *подобен* человеку»... Раз человек — небесно-образен, то и Небо — человеко-образно. Этой связи разорвать нельзя, как сходство фотографии, которую мы держим в руках, и кого-то — или в данном случае Кого-то, — с кого она снята. Обычно мы признаем, легко и радостно, половину этой «двойной теоремы», — что «мы образ Божий»; но отчего-то с невероятным упорством отвергаем мысль, чтобы Существо Божие «имело все *наше*», — и лишь лучше и совершеннее, как присуще вообще прототипу и идеалу. Между тем «двойная теорема» обязательна к приему и во второй ее части. Или навсегда мы должны признать человека камнем, прахом из прахов, без связей с Небом, или — уж человек вселится в Небо, конечно, увеличенный, громадный, необозримый, гремящий молниями, смотрящий звездами... Venus-Mars, или как хотите назовите, но что-то — *непрерывно* *человеко-образное!* Или и душа моя. и загробная жизнь — мифы, или —

не совсем, призрачны были мифы древности! Они были похожи на истину, пожалуй, на наши современные метафизические и религиозные представления, вот как глиняная куклолка, показанная мне в Риме нашим художником, — на Афродиту Милосскую! Но ведь между ними есть разница в мастерстве обработки, а разницы в тенденции, в догадке — нет; и даже может быть под куклолкой тенденция была искреннее и живее, чем под Луврскою «Дивой».

Второе, что припомнилось мне, когда я смотрел «Ипполита», — это собственноручная подпись Льва XIII под своим портретом в Христианском Музее при Латеранском соборе (там два музея — «Museo papano» и «Museo Christiano» *). Портрет, небольшой и вообще непоказной, подарен был вскоре после избрания в папы, и в подписи, очень одушевленной (на латинском языке), мне кажется, отразилась минута волнения от избрания, и в ней он высказал, «для чего я папа», и даже отдаленно указал, *чей* он «папа». «Sancta Virgo»... ** начинаются строк восемь письма; подпись есть собственно *письмо* к Пречистой Деве; и это *обетное* письмо содержит как бы Аннибалу клятву неустанно бороться с врагами Sanctae Virginis и надежду победить их. Ни о чем другом — ни слова; ничьего еще имени, кроме имени Воплотительницы Бога, и — своего имени (подпись). Католичество как рыцарство Св. Девы, как тысячелетнее служение *virginitati naturali* — той «Урании», имя которой уже попадает у Платона и которую почтили в Артемиде греки, — так и было в каждой строке замечательной подписи. Так что Д. С. Мережковский, соединивший трагедию Эврипида со смыслом новых, нам современных борений, *да и вечных*, конечно, был прав. Едва ли бы он напряг огромные усилия для движения ее на Александрийскую сцену, если б для него она была только археологическим и литературным фактом. Постановка «Ипполита», а за ним, вероятно, и других трагедий Софокла и Эсхила, есть только момент в огромной идейной борьбе, куда вовлечена древность и новые времена, — борьбе не только идейной, но и религиозной.

* * *

Я позволю себе сделать только одну поправку к идеям Д. С. Мережковского — не от своего ума, а просто от вычитанных книг. Дело в том, что сама древность — и не только Греция, но и Восток, — считали именно Артемиду, а не Афродиту, — «жестокою»; что очень правильно и уже предсказало новейший европейский аскезис, который внес суровые, страдальческие, в средние века даже кровавые, ноты в христианство. Вл. Соловьев, припоминая испанскую инквизицию, раздраженно и бессильно говорит, что тут сказались *карфагенские* колонии на Пиренейском полуострове, остатки колониальной пунической крови, «воскресившей культы Молоха и Астарты». В общих у нас представлениях

* «Языческий музей» и «Христианский музей» (лат.).

** «Святая Дева» (лат.).

«Астарта» представляется как Афродита, она ставится на ее место и считается *родительницей плодов земных, устроительницей плодородия всех тварей*. Мнение это так привилось, что даже и не надо бы его поправлять. Пусть неверное имя прилагается к обратному факту. Но для научно-образованных людей следует не упускать из виду следующую историческую истину, которую для убедительности я приведу в виде цитаты: «Для умерщвления телесной похоти в жрецах и служителях храмов своих, *целомудренная богиня Астарта* требовала, чтобы они были кастрированы собственными руками. Поэтому при ее храмах были тысячи кастрированных жрецов и служителей, которые назывались *галлами*. Под разными именами Астарта была чтима во многих странах азиатского мира, Греции и Рима. Ее служители, *галлы*, одевались в пестрые женские платья; головы у них были обвиты желтыми полотняными или шелковыми повязками, другие носили белую одежду, украшенную спереди полосами красной ткани. Руки у них были открыты до самого плеча... На празднествах они бегают, кружатся, в экстазе кусают себе руки, а потом режут их мечами. Один из них, превосходящий прочих безумием, пускается со стенами и воплями пророчествовать, — как делали и жрецы Ваала, — он при всех исповедует свои грехи, берет бич с узлами и бьет им себя по спине до крови, режет себя мечами, так что с израненного тела льется кровь» (В. Соколов. Обрезание у евреев. Казань, 1892 г., стр. 173). — Известно, что «Астарта» азиатцев была в то же время «луна», и что Артемида греков имела это же ночное светило своим осязаемым, умоляемым образом. От этого в древности, особенно на Востоке, она изображалась с *лунным серпом* над головою, обращенным двумя острыми краями кверху *. Когда, путешествуя по Италии, я следил за особым, не имеющим никаких отражений у нас, культом «Мадонны», то я заметил, что и там всюду она изображается с *серпом луны*, но не на голове, а под ногами; однако под ногами не в знак унижения луны, растапывания ее, а как *подножия* и почти *престола*. Книжным основанием для этого взяты слова из XII-ой гл. «Апокалипсиса» о «жене рождающей», — «под ногами которой луна». Но Мадонна — не рождает, в одеяниях, с руками на груди, всегда у католиков чрезвычайно юная, она — девственница. Какая связь веков здесь, соотношение тысячелетий! какое единство воображения, и — вечность неумирающей темы! Это — *Лунная Дева*. И с тем же именем «Мадонна» мы видим вовсе другое изображение — *Мать-Кормилицу*. Католики наивно и совершенно ошибочно в отношении истории соединяют в одном имени два несовместимые существа. Одно из них, *virginitas*, выражалась

* У мусульман, как известно, до сих пор «луна» — на знаменах и флагах. Обычно это считается «модью» или «так-себе», во всяком случае, без определенного смысла, без догмата и тенденции под собою, без какой-либо «веры в луну». Но если мы сблизим «Аллах» с *Элоах*, единственным числом от множественного *Элогим* (Бытие, 1), и укажем на вечные и вечно неясные, бессильные попытки пророков отделить *Элоах* от «ваали» (= владыки, господá), то поймем, что у мусульман, не допускающих никакого видимого изображения божества, сохранился, однако, лунный серп, бывший некогда постоянным спутником азиатской «Небесной Девы».

у семитов Астартою, у греков — Артемидою; и у семитов это была жестокая богиня*.

Напротив, слова в «Ипполите» о жестокости Афродиты есть частная мысль Эврипида, за которую «стародум» Греции, Аристофан, и назвал его декадентом и извратителем исконных понятий родины. Ибо Родительница плодов земных, растительных, как и животных, представляет собою кротость, простоту и законосообразность:

Все, что дает Афродита Земная —
Радость полей и лугов и лесов...—

так формулировал ее, в одном стихотворении, даже аскет (по недоумению) В. С. Соловьев. А Гезиод в «Теогонии» говорит о ней же:

Но от начала честь восприяла она (Афродита); ей выделен
Особый удел среди людей и бессмертных богов:
Это — девичья болтовня и смехи и лукавство,
И веселие и сладость любви и нежность.

(«Теогония» Гезиода, перев. Т. Властова, стр. 28).

Таким образом, «Афродита» (для нас ведь это *факт*, а не *лицо*) — простушка по поведению, высокометафизична по природе, небесна по происхождению (εἶς Ουρανου, по Гезиоду); но ни в каком случае — не кровава; и хоть чувственна, но в меру, и нисколько не сладострастна, если люди имеют мудрость склонять перед нею головы вовремя. Она действительно «Властительница» — за исключением сурового круга *virginitatis naturalis*, — но нежною властью и приятною самим людям. Она имеет необозримых подданных, — весь мир, — но которые ее любят и в подданстве находят счастье и мудрый каждому удел. Не спорим, что Афродита и наказывает жестоко, до смерти: но это не суть, а случай, и происходит он только с непокорными. Ведь она родительница *жизней*; и если случается, что через нее гибнут, то это — *сам* приходит к смерти тот, кто *от нее отвращается*.

* * *

В зрелище «Ипполита» было нечто сомнамбулическое. Сюжет трагедии не развит, прост и не психологичен, как древняя былина в сравнении с современным романом; но былина имеет преимущества силы и серьезности в сравнении даже с очень хорошим романом. Проходила на сцене действительно светская форма литургии, — древнее языческое богослужение, которое еще не специализировалось, не осеменарилось, которое было просто торжественным течением жизни человеческой, освещенной торжественною, серьезною мыслью. В белых и черных одеждах, то

* Еще: «В Финикии женщины, в честь небесной девы Астарты, обрекали себя на безбрачие» (см.: Хрисанф. Религии древнего мира, т. II, стр. 303). О Вавилоне: «Остатки древневавилонской письменности говорят о существовании в Вавилоне и чисто аскетических воззрений. Последователи этой религии одевались в грубую черную одежду из шерсти, уклонялись от удовольствий жизни и в пище ограничивались самым необходимым...» (там же, стр. 267).

спускающиеся со ступеней, то медленно на них поднимающиеся, с черными прядями длинно падающих локонов, хоры казались прекрасны, как ангелы, только — большие, серьезные, человекообразные, не такие, как мы привыкли к их изображениям, всегда излишне детским. Возле меня сидел славянин-серб, кончивший С.-Петербургскую Духовную академию: «Вот *откуда* взяты (т. е. из древней трагедии) наши литургийные входы и выходы, и возгласы, и жесты! — воскликнул он. ...«И — *откуда* заимствован весь стиль, весь колорит, только применившись к новому объекту, именно к жизни И. Христа, к теме боговоплощения и христианской проповеди», — добавил бы я. Действительно, читая апокрифический сборник в девяти книгах, так называемые «Апостольские постановления», составленный между I-м и IV-м веками после Р. Х., я нашел там, к удивлению, текст почти всех современных нам литургийных молитвословий и прошений на эктениях, всех околопричастных возгласов и молитв, с указанием их порядка и произносящих лиц. (Святые Иоанн Златоуст и Василий Великий, как это и указывается историческою литературою, только несколько тронули и чуть-чуть видоизменили текст этих записей в «Апостольских постановлениях»). Следовательно, весь порядок и стиль теперешней нашей литургии восходит древностью к первым дням христианства, — к тем дням, когда наглядны были еще и язычество, и поборовшее его христианство. Победитель, очевидно, взял у побежденного стиль *этих* серьезных движений их театра, этих представлений перед присутствующими судьбы человеческой, — как он взял у него же базилику или место преторского суда в стиль внутреннего устройства храмов своих (католических).

Религия не непременно должна быть чем-то суровым, специальным и отрешенным от обыденных событий нашей жизни; не непременно должна чуждаться судьбы этого Ивана и той Марьи. Она может, напротив, именно захватывать в себя индивидуальную судьбу, если она почему-либо замечательна, — окружать ее, как петля окружает попавший в нее предмет. Религия может, — да будет позволено простоватое выражение, — застегиваться на жизнь и не застегиваться на жизнь; — «не приходится» на нее. У греков в трагедии их уже мерцает религия; и религиею была просто высокая дума около высокого события, или события странного, исключительного, или пугающего, или заинтересовывающего. Ведь и мы суеверно и «религиозно» волнуемся около необычайного события в своем доме, «явном наказании за (дотоле скрытый) грех» — в одном случае, и около «явной Божией помощи» себе — в другом случае. Вот предмет и для религии, и для трагедии; — тема, которую в одном случае разрабатывает Эврипид, а в другом мог бы взять и разработать Иоанн Златоуст. Люди испытали крушение на корабле, но он повернул к берегу и успел достичь его: испуганные пассажиры, дрожа от холода, от сырости, однако, требуют, прежде чем

обсудить, священника и жадно выслушивают, повторяя слова, *благодарственный молебен*. Вот начало и прототип первых *служб Богу*. Мы болеем и обращаемся за молитвой к священнику: вот вторая категория начальных молитв. Радость от избавления и надежда в опасности — это два момента, когда вырывается из нас молитвенное слово, когда душа теитизируется. Теперь эти маленькие — частные и личные — молитвы отошли на второй, если не на третий план; передний фас религии весь занят *общими схемами*, молитвами о всем мире, о событиях самых общих. Они стали очень торжественны, но нельзя не сказать, что они стали несколько официальные.

Д. С. Мережковский переводом и постановкой «Ипполита» дал нам увидеть кусочек этого мира, еще без отяжелевших молитв, без отсыревших служб, без длинного и казуистического богословия. Невозможно не заметить, что и до сих пор у евреев в синагоге не происходит никакого сложного и красивого служения, и что его не было и в Иерусалимском Храме, а красивые и религиозные процессии и обряды происходили — *на дому*. Храм был лишь точкою редких соединений всех домов как бы в одно течение реки (праздник «Очищения» — в Храме, праздник Пасхи — на дому, и на дому — еженедельные красивые субботние обряды). Израиль здесь, как и во множестве точек, сближается с язычеством, а — не с нами. И как Израиль был «бе к Богу», так язычество было не вовсе «без Бога», не вовсе «вне Бога». Классные уроки нашего «Закона Божия» не совсем правильны.

Это открытие касательно язычества я считаю одним из важнейших метафизических приобретений нашего времени, все последствия которого невозможно исчислить и предвидеть пока; но думаю, что оно начало высказываться слишком *преждевременно* и без достаточной подготовки почвы, без приведения достаточного числа аргументов. Этим я объясняю гнев, с одной стороны, шутки — с другой, которыми был встречен «Ипполит», и особенно объяснения к нему Д. С. Мережковского, через которые он делает Эврипида как бы одним из современных публицистов. Занавес слишком рано был поднят, и публика увидела действующих лиц, далеко не подготовившись. Дело в том, что надо было само общество *раскрытием его физических и физиологических язв* довести до сознания, что оно напрасно физический и физиологический мир *удалило* от Бога, вывело *за стан религиозных состояний*, где они и погибают, гнивают: ибо Бог есть «Огонь поедающий» (*Исход*), а затем в силу этого — и «Огонь очищающий». Только та жажда гонит нас к источникам вод, которая томит. И неосторожность Д. С. Мережковского заключалась в том, что он не выждал этого момента всеобщего томления. Справедливо он указал, что разделявшие древность «Афродита» и «Артемиды» разделяют и нас под формую борьбы *идеала брачного и семейного* с идеалом *духовно-скопческим* (припомним *оскопленных галлов*), *девственным*. Но чтобы от метафизического отвлечения дойти до *лица*,

нужно еще много пройти ступеней, или, точнее, нужно много пережить фаз *в себе*, поставить проблем и не найти им решения. Например, эта же самая физиология. Есть мир словесный — мир духовный-идеальный и высокий мир. Не отрицаем; но при всем напряжении логики из него ничего, кроме логики же, кроме новых и новых эманаций мыслимого, но *не осязаемого*, не получается. Возведите ум Канта в биллионную степень, — и все же единой зеленой травки, *растущей*, вы из него не получите. Для этого нужен кусочек «Афродиты»... Что такое? Какая чудовищность? какой здесь аргумент? Да тот простой, что

Радость лугов и полей и лесов

требует *новой категории*, совсем *иного бытия*, ни одна крупинка которого не заключается в биллионно-увеличенном уме Канта, а есть и содержится в моем маленьком и некрасивом телце, которое тоже есть — «травка», и как «травка от травы» — тоже восходит к какой-то чудовищной небесной «Лилии», как и «мысль от мысли», «догадка за догадкой», восходит все к какой-то чудовищно-огромной «Истине», всеобъемлюще-раскинутому «Разуму». Я хочу сказать, что бытие *реального мира* проектируется (как говорят в начертательной геометрии) на плоскость «того света» очерком *там* иного, но непременно *Реального же Существа*, — более, чем мы, плотяного и костного, более, чем мы, нервного и кровяного; и из его «дыхания», а не от «соображения» его — истекли мириады нами видимых *миров*. Ибо если в основе *ума Канта* лежит сперва *всемирная разумность*, а затем и *Верховный Разум*, то в основе (реальных) звезды и цветка лежит сперва *звездно-цветочная пыль* как некий мировой туман, а затем и... древнейшая какая-то одна и величайшая *Звезда и Лилия*, самая ранняя звезда и первый цветок, от коих родились все остальные. Но — Звезда особенно огромная, и — Лилия неизмеримая. Это я назвал «кусочком Афродиты», требующимся для объяснения *бытия мира*, и без которого равно не могли и не умеют обойтись в Лациуме, в Турции, древние недоумевающие евреи и мы. С другой стороны, на простой вопрос: «*откуда* (во всей совокупности обстоятельств, и физических и метафизических, и благочестивых и возможно-грешных) *рождаются дети*», — не только старуха Лациума и благочестивая еврейка, но и всякая русская деревенская баба, ответят решительно одно: «как же, батюшка, — *от Бога*». Но ведь решительно нельзя сказать и самый смелый теолог не скажет, что *дитя может родиться от девственного идеала* и *девственного идеализма*, и — от таковой заповеди, и — через *Законодателя-Девственника*. Так что слова русской бабы — «*рождается от Бога*» — прямо, так сказать, бурю разрывают девственный теизм и требуют *Законодателя-брачника* рядом и в совершенный уровень с *Законодателем-девственником*. Теизм европейский во всяком случае раскалывается и оказывается лишь *половиною подлинного теизма*. Или, скорее, он оказывается частицею колоссального реального теизма.

1902 г.

«БАБЫ» МАЛЯВИНА

«Этюд» г. Малявина, безусловно, господствует и в той зале, где он выставлен, и во всем ряде зал, где помещена выставка. Издали он светит как что-то яркое, определенное. А подойдя ближе,— вы не можете оторваться от него.

Это — «идея»!.. Три... не «крестьянки», не «русские», но именно «бабы» — до такой степени выразительны, что могут поспорить с известными «Богатырями» Васнецова, как символ «святоотечественного»... Пожалуй, «Богатыри» есть столько же картина, как и удачная иллюстрация к «Рассказам из русской истории» Рождественского, Сиповида и пр. и пр. По крайней мере, всякий составитель такой книжки, увидев композицию Васнецова, наверно, подумал: «а мы этого давно ждали». Таким образом, знаменитые «Богатыри» уже слишком классичны, слишком уставны, слишком правильно и обще покрывают заученное представление о богатырстве и богатырях на Руси.

«Три бабы» Малявина выражают Русь не которого-нибудь века, а всех веков,— но выражают ее не картинно, для сложения «былины», а буднично, на улице, на дворе, у колодца, на базаре, где угодно.

Мазки кисти, когда вы подходите близко, представляются просто брошенными друг на друга кирпичами. Да, но вот подите: эти кирпичи, более всего красные, уступающие часть поля — синему, дают впечатление необыкновенной первобытности и яркости, что и выражает «идею» их,— каковое слово шепчут невольно ваши губы перед картиною. Художник, вероятно, и сам не обратил внимания, что его краски «трех баб» дают состав русского национального флага; а смотря картину и на бессознательный выбор художником этих красок, начинаешь думать, что красно-сине-белый флаг выбран нами во флаг неспроста, а тут — «кровь говорила»...

В самом деле, в картине Малявина наблюдаешь, до чего эти три краски должны были понравиться трем бабам, и они взяли их на сарафаны, понявы, головные платки. Все остальное, кроме этих кирпичных цветов, которыми прилично разрисовать забор, а не человека, показалось бы запутанным, непонятым, ненужным и «декадентским», слишком мудреным и вычурным, этим трем бабам. Три цвета нашего национального флага, без полутонов и оттенков, без ослабления.— есть столь же не начавшаяся живопись, как и одетые в них существа есть почти не начавшийся человек.

Нигде этнографизм, как ступень к истории и до истории, не выражен так, как на великолепном этом полотне. Да, Малявин нарисовал какую-то «географию», а не человека. Но прелесть картины и высокий (высочайший) талант художника сказались в том, что на эту «географию» смотришь ненасытно, что она нравится и, наконец, несколько не против-

на. «Искусство подражает природе», — тут познаешь глубину этого аристотелевского определения. «Бабы» нравятся от того, что в них с волшебною точностью схвачены действительно три господствующие русские «географические» лица.

И от этих трех баб пойдет потом вся Русь, — родятся «Богатыри» Васнецова, как нечто позднейшее и благообразное. «Богатыри» перед «Бабами» — это уже чиновники, в мундире лат, шлема, все «по богатырской форме», — «как принято у богатырей». Да, талант истинный или истинно удачное произведение поражает и захватывает вас.

Средняя из баб — это та недалекость, односложность души, которой предстоит назавтра окончательно исчезнуть, истаять, перейдя просто в формы быта, в обычай, в простоватые и глуповатые манеры излишне-континентальной страны, которая живет от всего человечества и от всякой цивилизации «за морем, за океаном, в тридевятом царстве». Баба эта смеется каким-то смехом, в котором нет ни вчера, ни завтра; смеется *сейчас*, — и в ответ на шутку, сейчас выслушанную. Вся она — минута, не в смысле торопливости, а — короткости. Глупость ее, безобразие ее, веселость ее — все делает из нее именно какую-то только морщинку на «лике человеческом», феномен без субстрата, который пройдет и ничего после себя не оставит, кроме общей аттестации этнографа или историка: «Русь жила прежде и теперь живет весело: с румянцем, со смехом, с присловьями и прибаутками, которые собирали Даль, Сахаров и Снегирев».

Психологична из баб только левая (для зрителя): это — декадентка будущего, лицо нервное, мечтательное, с возможностью песен и бурь, хотя совершенно деревенское... С такими бабами происходят «истории»: или муж ее не влюбит и вгонит в могилу, или она его измучит непонятными мужику «вывертами». И род от нее, дети ее — пойдут нервные. Вообще это — драма, без малейшей примеси комедии и водевиля. Прекрасное лицо, начало русской истории, в своем роде психологические «Рюрик, Синеус и Трувор», которые, придя в чужую землю, начали ею «владеть и править», и отсюда пошли события, начала плестись веревка развивающихся событий. Переноса это на психологию и приурочивая к картине, скажем, что в левой фигуре дано «залетное» начало нашей истории, те неизвестно откуда берущиеся мечты, фантазии, чувства долга или ответственности, вообще драма и мука, — которые на заре истории скажутся мифом и образом «вещей птицы Гамаюна», выльются немного позднее в «Слове о Полку Игореве», сложат лучшие, заунывные народные песни, и, под конец, выразятся музыкой Лермонтова и Чайковского. Вещее, поэтическое и красивое начало.

Самая замечательная из фигур, однако, правая, которая и сообщает настоящую знаменательность картине. Это она придала красный,

огненный колорит ей, величину, яркость, незабываемость. Невозможно, ни один человек не скажет, что у нее есть «лицо»; во всяком салоне приходится сказать: «рыло». Такого *типа*, такого точно *сложения* лица я точно видал у нашего простонародья, и именно у баб, именно небольшого же роста. Словом, срисованность этой фигуры г. Малявиным не подлежит сомнению. Он только хорошо подметил значительность этого типа, нашел, что это — не просто факт, а идея и фатум истории. Бабу эту ничто не раздавит, а она собою все раздавит. Баба эта — Батый. От нее пошло, «уродилось», все грубое и жестокое на Руси, наглое и высокомерное. Вся «безжалостная Русь» пошла от нее. Тут — и Аракчеев, тут — и «опричнина» Грозного, и все худое, что — как злые татарове после битвы на Калке, — взяв в полон христианские душеньки, уложит их живыми на землю, покроет досками и усядется на тех досках обедать, а под досками косточки в это время хрустят.

И долго я смотрел и думал над картиной. То приблизишься, то дальше отойдешь. «Ну, уж три грации»... И пришло же на ум распределителям картин поместить рядом «Ужин» г. Бакста. Стильная декадентка *fin de siècle* *, черно-белая, тонкая, как горностаи, с таинственной улыбкой *à la* Джоконда, кушает апельсины. «Велика Диана Ефесская» велика, а уж главное — разнообразна, думаешь, перебегая глазом от тех трех фигур к этой, рядом поставленной. «И возможны же в истории такие перерождения, трансформации!! Да много ли лет между этою и этими фигурами прошло?»

— Тысяча лет, тысяча лет! — кивали из рам все четыре.

1903 г.

Р. С. Через несколько лет после того, как я видел в 1903 г. эту картину, не оригинал «Баб», купленный для Венецианского национального Музея, а одно из *повторений* того основного и первого прототипа, — я видел на которой-то выставке, на которой — не упомяну, *подготовительные этюды* г. Малявина к «Бадам». Они занимали одну или две стенки, и их было очень много, множество. Тут я увидел *глубокое терпение*, до известной степени *изнуренность*, еще совершенно молоденького автора над действительно великою темою — представить, выразить и понять *русское женское существо*, как своеобразное и новое среди француженок, немок, итальянок, англичанок, римлянок, гречанок, грузинок... Нужно, конечно, было изучать и брать не «дам», а *баб*. Отсюда — сюжет и *имя*. «Бабы» — это *вечная суть* русского, — как «чиновник», вообще, «купец» вообще же, как «боярин», «царь», «поп». Это — схема

* Конец века (фр.).

и прообраз, первоначальное и вечное. В теме и силе выполнения есть что-то Гоголевское, и его «Бабы» также никогда не выпадут из истории русской живописи, как «Мертвые души» никогда не исчезнут из истории русской литературы. По естественному ожиданию г. Малявин после «Баб» должен был умолкнуть или умереть: ибо *один сюжет*, так страстно взявший душу, — и сюжет замечательный, большой и истинный, — вообще не оставляет места для «вереницы прочего» и «будущего». Есть «однолюбы», «одножены» и проч. Малявин, кажется, из них. По крайней мере, я ничего потом не слыхал о нем, и о нем ничего не говорят. И об этом не нужно сожалеть. *Suum cuique...* * И, в сущности, Малявин взял *лучшую часть* в своем «однолюбии» и односюжетности.

1913 г.

НА ВЫСТАВКЕ «МИРА ИСКУССТВА»

«Городок на северной Двине» И. Грабаря, «Город строят» Н. Рериха, «Вечер» К. Сомова и «Корова» В. А. Серова привлекли одинаково мое внимание, как при первом, так и при втором посещении выставки.

1) Человек, — 2) Внутри его жилища и — 3) Его жилище извне, — таковы, в сущности, три темы, так сказать, антропологической живописи. Третья из этих тем хорошо выражена г. Грабарем и г. Рерихом, особенно — первым. Схвачена психология тихого, маленького, уединенного городка; не улицы его, не двора на нем — а *его всего*. Видишь «статую» города, — рассматриваемую и открытую как статуя человеческого тела. Домики, в самом деле, точно члены городского «целого». Маленькие окна даже не в маленьких домах дают превосходно впечатлительные холода. Тут около 65° северной широты, и с широким венецианским окном не раскинешься...

Около этой картины хочется назвать «Волхов» г. Рериха. Простота, монотонность, тишина, переходящая в могильность, — как хорошо выражены в этой небольшой картине! «Город строят», его же, дает картину человеческого труда. Если неосторожно стать близко к картине, то увидишь вместо людей какие-то белые пятна. Но ведь мы видим *геометрическую линию контура* лишь у самых близких предметов, приблизительно расположенных на письменном столе. Улицу, двор, лес, небо — мы в самом деле видим в *пятнах*, но так, что «пятна» от леса никак не смешаем с пятнами от улицы, стены, забора. На надлежащем расстоянии «Город строят» дает впечатление такой живости и натуральности, что хочется потянуть носом воздух, чтобы услышать чудный запах свежераспиленной сосновой доски.

* Каждому свое (лат.).

Совершенный контраст со всем вышеназванным составляет «Вечер» К. Сомова. Там природа поглотила человека, здесь человек поглотил природу. Сцена взята из конца XVIII и никак не позже начала XIX века; время — Де-Лиля или Руссо, время уроков Лагарпа царственному наследнику Екатерины и Павла. и — милого выезда за границу «Русского путешественника». Эпоха, представляющаяся нам наивной. с некрепкими мускулами, без чудовищных фабричных труб, без машин, без паровозов, тихоходящая, ползучая (сравнительно с нашею),— а как она может овладеть природою, обольстить природу, почти сделав ее продолжением своего костюма! Арка из зелени, с висящим виноградом, дает впечатление и триумфа и любви; как к ней идут изящные дамы и изысканный кавалер, среди этой зелени! Какой шаг сюда от «Города на северной Двине», от «Волхова»!..

Из картин Серова необыкновенно удачна «Екатерина II на охоте». Несмотря на миньютюрность рисунка, лицо Императрицы, уже в поздние годы ее царствования, — дышит красотью и внутренней молодостью. Она теперь — в движении и беззаботности, на краткий час отдыха от необозримых и ответственных трудов. Она полуобернула лицо назад и хочет что-то сказать скачущему за экипажем всаднику. Лица его не видно, кроме линии левой щеки. И лоб, и глаза, и губы, то есть *все* лицо, все *говорящее* в лице, — скрыто; но таково великое мастерство этого замечательного художника, что по одной линии скулы и бока подбородка не только угадываешь, но знаешь и лицо. и годы, и молодость, и счастье рыцаря. Это или Мамонов, или кто-нибудь из других «избранников славных». Он и стеснен, ему неловко, и вместе весь охвачен высоким чувством, что он господствует над Повелительницею самую безусловную форму господства. Страшная вершина, на которой и пробыть минуту — жутко и знойно. страшно и сладко; и все это Серов сумел передать в позе человека, в связи лиц, мчащихся на охоту.

Но chef d'oeuvre Серова на выставке — внутренность крестьянского двора, и на нем девочка, доящая корову. Поодаль сидит кошка, в полном спокойствии, почти дремоте. Кофточка на девочке, сидящей к зрителю спиною, весь бедный, слишком бедный двор, и беднее, жалче их всех — крестьянская коровенка, черная с белыми пятнами, с белой мордой, глупенькая и маленькая, всю зиму кормленная соломой, — все достигает высочайшего мастерства и есть истинно великолепный портрет народного быта, деревни именно той поры, когда повсюду начали собираться «местные совещания о нуждах сельского хозяйства». И как эта коровенка приложила плотно хвост к себе, — так, точь-в-точь так, стоят коровки (отнюдь не распушено, не свободно), когда их доят; это и я наблюдал сколько раз! И девочка старательно делает свое дело. Но только не много она молока надоит, сколько ни старайся. Кошка также достигает высшей степени портретности. Между прочим, как она внут-

рения сравнительна с коровой! «Я — вся *наружу*», — говорит корова; «у меня снаружи ничего не рассмотришь: я вся *внутри*», — говорит собаю кошка. Два типа животного, животной природы — так разошлись!

• Г-н Врубель для многих стал «местом пререкаемым» в живописи. Тема «Демона», очевидно, его сильно занимает. И на прошлогодней выставке, и на нынешней он дал по «Демону», трактованному и здесь и там оригинально, по совершенно новому.

Важна уже попытка выйти из трафаретного представления: черного человека с крыльями большой летучей мыши, «обворожительного» при положительном к нему отношении, или — с красными глазами и красным языком, при сатирическом отношении или при боязливом.

Г. Врубель дает «демона» и «демоническое» как проступающую в природе человечность, человекообразность. «Демон» у него не «пролетает над миром», а «выходит из мира». Невозможно отрицать, что в этом его усилии есть смысл. «Демоническое», в противоположность «ангельскому», *простее* человека, *ниже* человека. На выставке этого года он выглядывает из сирени, почти хочется сказать — «вытекает из сирени», и завершает лицом человеческим минеральную громаду, являясь и сам каким-то одушевленным минералом. Все это очень умно, очень осмысленно.

Между прочим, г. Врубель отлично владеет красками, и — глубокий, страстный ценитель перелива тонов. В его «Натурщице» и «Гареме» даны тончайшие соединения и размещения цветов. Вообще, в художнике этом много азиатского, — не в порицательном, а в хорошем смысле. Все его темы — другие, нежели прочих художников. Он не возьмет ни «царскую охоту», ни «избу на Днепре» сюжетом. Он копается в природе и в фантастическом, может быть объясняя их друг другом, как ученый объясняет один порядок явлений — другим. Он пишет много. Видно, что душа его волнуется. И, может быть, из этих волнений выкатятся драгоценные жемчужины.

1903 г.

ПУБЛИЦИСТИКА НА СЦЕНЕ

(«Весенний поток»
г-на Косоротова)

В два последние года на сцене даны «Петербургские трущобы», «Падшие», «Вопрос», «Катюша Маслова» — так и этак поворачивающие все одну тему, дающие обществу и зрителям рассмотреть с разных сторон одно и то же положение: девушки без замужества, и как и чем это *кончается*, и что мы об этом *должны думать*. Большою новинкою

и большим шагом вперед в этом отношении была виденная мною на сцене театра г-жи Комиссаржевской пьеса: «Весенний поток» г. Косорова. О театре я не пишу и не собираюсь писать, но так много я писал о данной теме, что на этот раз позволю себе коснуться театра как публицист.

Без числа вызывали автора... Но среди публики, при выходе из театра, я услышал брошенную фразу, которая, пожалуй, лестнее многочисленных вызывов: «за пять лет, как я живу в Петербурге, я вижу только третью интересную пьесу» (т. е. из вновь поставленных). Судивший, очевидно, был или строгий критик, или ничем не удовлетворимый брюзга. То или другое, но автору одинаково лестно узнать, что он справился с взыскательностью одного или с ипохондрией другого.

Пьеса не представляет выдающихся художественных достоинств. В ней даны интересные положения и очень тусклые характеры. Но по мысли и по манере она смело и свежо написана, наивна и мудра, — и это составило причину ее успеха. Сыграна она была во всех отношениях плохо (пожалуй, за исключением игры г. Бравича), и все симпатии зрителей поэтому мы должны отнести исключительно к содержанию ее. Действительно, во время длинных антрактов ее в залах фойе везде слышались разговоры о теме разыгрываемого представления и о заявленных со сцены тезисах, к которым мы и переходим.

Зала загородного ресторана, довольно убогая и мало приличная. Сюда вводит молодую девушку довольно помятый господин. Вы недоумеваете и морщитесь, ожидая видеть скабрзную сцену наших бульварных и трактирных нравов, которые надоели в жизни и противны на сцене. Это — лакейская сторона цивилизации, о которой было много пролито бессильных слез. Но сцена поворачивается совсем заново для зрителя, — и пьесу нужно смотреть второй раз, чтобы не пережить первых неприятных минут этого непонимания. Добавим, что автор хорошо бы сделал, если бы шире раздвинул и богаче психологически разработал эту начальную сцену и вместе основной тезис всей пьесы. Оказывается, помятый господин впервые встретился с этою девушкой, которая напросилась к нему сама, и он ее принял за проститутку: но каково было его изумление, когда, вся застыдившись, с измученным видом, она говорит, что — еще невинная девушка, и что бросил ее к нему не голод, а заговорившая в крови ее «весна». Согласитесь, добрый читатель, что ничего подобного никогда еще не было сказано с театральных подмостков, и в этом мы видим изумительную смелость автора, которая объясняется только молодостью его и лишь молодости свойственною пламенной верой в новое свое убеждение. Ведь сцен «падения» на театре и в жизни — сколько угодно. Но все это — «падения», и так они и чувствуют себя; и разыгрываются на театре и в жизни сально и нагло. Автор продолжает удивлять зрителей: сцена не выходит ни сальною, ни наглою, люди перед зрителями оба чисты и нравственны

и остаются таковыми до конца пьесы. А главное, автор и все действующие лица, симпатично поставленные в пьесе, нимало не видят в заявленном намерении девушки какого-либо уклона к «падению», тенденции сюда, и страстно и гневно отвергают претензию определить таким именем поступок девушки (Наташи). Свистки и шиканье, которые непременно поднялись бы в театре при заявлении подобной философии, остановлены тем непосредственным зрительным впечатлением, действующим быстрее и неодолимее всяких рассуждений, что девушка — точно хорошая и хранит в себе вечные черты своего пола: стыдливость, застенчивость, робость. Помятый господин оказывается тоже из порядочных. В сущности, это разбитое известной дурной болезнью существо, в свое время любившее молодою любовью девушку, но удержанный от *mésalliance*'а * старшим братцем и воспитателем своим, который, взамен брака по страсти, предложил ему женитьбу по интересу: от нее отказался юноша, а потом, как и тысячи подобных, повел беспорядочную жизнь, заразился и в течение всей пьесы, в сущности, медленно умирает и философствует. К философии его мы перейдем ниже, а теперь доскажем сцену: он бережно отговаривает желающую ему отдаться девушку, которая в своем желании оказывается упорнее, чем можно было ожидать по ее смущенному, сконфуженному при входе в номер виду. Едва она услышала его ласковые, деликатные слова, увидела в нем не прохожего по улице, а человека с индивидуальностью, с сердцем, как с нее спала робость: она снимает кофточку, улыбается ему, велит спросить вина и говорит, что пришла для весенних ласк. «Хорошо! хорошо! но это завтра! Завтра увидимся!» И называет адрес своего дома, где он живет с высокочинным своим братом. Едва она вышла, как из соседнего номера, откуда слышался шум, врывается к нему в номер оказавшаяся знакомою толпа молодежи. Среди закусок и шампанского слышатся (тоже очень скомканные) речи за жизненность новых идей, за права «весны» в человеческой натуре, и вспоминаются (едва ли это нужно было) мифы о древних «центаврах», этих существах, в которых животное, человеческое и божеское смешано было столь непонятным для нас образом. Слышатся идеи, которые мелькали на страницах «Мира Искусства» и «Нового Пути», тенденции, которые высказывались и прозаически и в стихах Д. С. Мережковским, Ф. К. Соллогубом, З. Гиппиус. Русская «весна» смешивается с греческою, едва ли к большой выгоде первой. Нам кажется, русская «весна» может протечь все мартовские, апрельские и майские дни своею собственною чередою, и чем меньше воспоминаний, тем оригинальнее и сосредоточеннее она пройдет свои дни. Ведь нужно же истории чего-нибудь нового!

Пьеса становится понятно только со второго действия. Показывается линия старых людей и молодого поколения. Центральным лицом становится (и остается до конца пьесы) этот болеющий второй

* неравный брак (*фр.*).

брат. Он — резонер пьесы, ее философ, а вместе и устроитель счастья молодых и защитник прав молодости. Философия его наглядна потому, что он сам, своею фигурою, подтверждает ее, и вместе она страстна, бурна, ибо идет из пережитого опыта. Известна поговорка; «что имеем — не храним, потерявши — плачем». Никто так не знает изощренной цены денег, как бедняк, цены таланта — как бездарный, здоровья — как больной и, наконец, — цены физических сил, весенней природы человека, как навсегда потерявший эти силы. Позорная и несчастная болезнь сделала его, человека если не молодого, то средних лет, калекою; и вот он с бурными упреками высказывает старшему брату, заменившему для него отца по воспитанию, что этой искалеченностью своею обязан он рецептам житейского благоразумия, каких всю жизнь тот придерживался. Мумия старого чиновника, который заявляет, что, «женившись, — надо оставить мысли, а зарабатывать хлеб для семьи», а что, «пока мысли бродят, — человек и права не имеет жениться», вызывает естественное отвращение зрителей, которые переносят невольное сочувствие к молодым, возвращающим со смехом старцу: «Так! брак — это какой-то гроб; и ложиться в этот гроб-брак нужно только мертвецам... Все, что не умерло и не начало разлагаться, не имеет права на брак и должно себя калечить, вот как этот инвалид» (о больном брате). Хорошую же будущность человечеству и народам сулит эта и государственная, и церковная, и бытовая мораль, по которой действительно теперь все живут, и к ней приноровлены самые законы!..» Сочувствие зрителей, повторяем, резко переходит на сторону автора, и он тем смелее проводит перед ними свои новаторские принципы, не пугающие никого, потому что все видят их в руках естественно-здоровых и естественно-нравственных людей. В самом деле, страшнее вырождения целого племени что же можно вообразить? Что можно представить себе более ужасного, чем рождение целого поколения инвалидов-младенцев, худосочных и тупеньких, от этого тупого, ледяного, бесстрастного брака, откуда вынута все, кроме «высшего благоразумия», по сочетанию капиталов, чинов и орденов. Перед такою картиною вырождения нации... ну, что может значить, что которая-то Наташа из миллиона русских Наташ взяла да и отдалась в минуту страсти, первому молодому человеку, без подготовительного романа, а просто потому, что в ней заговорил «кентавр»? Право, тяжелее от этого никому из окружающих не станет; «ближнего» она не обидела; отечеству ущерба не нанесла. Все неудобное (не непременно, а возможное), что отсюда могло бы произойти, падает на ее собственную биографию, в которой мы должны предоставить разбираться ей самой. И нации и окружающим она принесет ребенка с большим задатком здоровья и таланта. А разве ребенок — лишнее для нации? Если один ребенок лишнее — и все дети не нужны! А если все дети и вообще дети нужны, то и ее ребенок пойдет в положительный и хороший счет. Во всяком случае, от нее или от подобных ей

не сделался бы калекою философ данной пьесы, человек и с мудростью, и с большим сердцем; а этот умный человек, да и вообще всякий человек, тоже что-нибудь значит для нации, для мирового счета. Вот сколько плюсов насчитали мы: и делаем это не без мысли возразить почтенному сотруднику «Русского Слова», г. В. Артабану, который в разборе своем этой пьесы, данной с успехом в Москве, осуждает «кентавра», заговорившего в Наташе. Если бы он имел какую-нибудь силу положить «заговор», умиряющий страсти,— в другом, в мужском поле! Но он этого не может... Или если бы он имел силу административно и законодательно перевернуть так всю нашу цивилизацию, чтобы оба пола по достижении лет зрелости вступали как раз и совершенно удачно в надлежащие рамки счастливого романа с вожделенным браком в заключение. Но даже и у романистов, т. е. на бумаге, романы не всегда гладко выходят, а в жизни роза сердечного увлечения окружена еще большими шипами. Во всех подобных случаях мужчина ничем не вынужден сдерживаться и, очевидно, никогда не будет сдерживаться; и известные болезни со всеми ужасами общенационального вырождения никогда не перестанут зловонить в цивилизации, пока навстречу «кентавру» в одном поле не пойдет такой же «кентавр» другого пола, как это — позволю себе побогословствовать — совершенно твердо установил Бог в *тождестве инстинкта деторождения* у обоих полов. При этой встрече — только родится здоровый ребенок, плюс для нации. Без этой встречи получится одна старая дева, бремя родителей и нации, бремя для себя; и — голый и отвратительный поступок мужчины, акт чистого разврата, не уравновешенный никаким плюсом. Успокоимся: $^{80}/_{100}$ все же пройдут обычные фазисы романтической счастливой любви и лягут в ту долговечную ячейку, к какой привыкли мы. А $^{20}/_{100}$... ну, представим им быть счастливыми на свой манер. Девушка в ребенке ведь получит смысл, задачу существования; ребенок согреет всю ее биографию. Не отнимем у нее ее маленького тепла, когда сами не можем дать ей большего.

Вот почему я становлюсь совершенно на сторону автора, когда устами замужней племянницы главного резонирующего лица пьесы он говорит, обращаясь к Наташе и в то же время к обществу:

«— Ты — героиня! То — был твой подвиг! Общество, которое, отняв у женщины все, посягнуло и на ее права становиться супругою и матерью...» И следуют громы.

Опять останавлиюсь на возражении почтенного Артабана, который недоуменно и не без горести спрашивает: «в чем же геройство? где подвиг? удовлетворить свой инстинкт!!» Да, но ведь она совершает его в новизне особых условий, оговоренных автором: 1) она девушка невинная, 2) с стыдом, застенчивостью, без малейших в ней штрихов сальности и наглости, 3) ее гонит не голод, а 4) чистый и открыто высказанный инстинкт супружества и материнства, который она хочет удовлет-

ворить... под оглушительный свист и топот общества, который на этот раз остановлен лишь тонкою кистью автора. «Подвиг» включает в себя страдание, и она удовлетворяет законный инстинкт материнства, готовая принять страдание. Г-н Артабан спрашивает: «Но отчего же она не пережила длительного романа с заключительным счастливым концом? Пусть бы она и отдалась, но по любви, а не по инстинкту, который напоминает конюшню». Позволю себе заступиться за *некрасивых* девушек, за *несчастных* девушек, просто с несчастно сложившейся биографией. Пересчитайте в нашем даже образованном и состоятельном слое общества число девушек без замужества,— и вы увидите, что я говорю о тысячах в каждом большом городе, о сотнях тысяч в стране. А дети каждой нужны; а быть согретою теплом если не супружеского счастья, то материнского счастья, которое дается и часом супружества,— всякой из них нужно. Да я напому из вековой Библии Руфь и Вооза, из которых первая буквально поступила, как Наташа же, придя, принаряженная свекровью, к вовсе не знавшему ее Воозу на ложе, и сказала, когда тот проснулся ночью: «Господин мой, вот раба твоя возле ног твоих: подыми воскрилия свои на меня». И, во-первых, осталась праведною женщиною, а во-вторых, сделалась праматерью И. Христа. Пример во всяком случае убедительный,— и по крайней мере богословы наши должны быть остановлены этим примером и удержаться от всяких возражений против поступка Наташи.

Наконец, ведь не могут быть названы развратными целые эпохи цивилизации, необыкновенно притом устойчивые и спокойные, признанно благочестивые. Позвольте, а чем был брак в допетровской Руси, когда высокие стены терема охраняли девушку, как белую жемчужину, от всякого захватывания чужими руками, от разговора с чужим, от чужого даже глаза? Это ли не было само целомудрие и святость?! Но следите дальше мысль терема, и вы увидите, что каждая барышня совершала поступок Наташи... нет, хуже: родители и весь склад древнеблагочестивой Руси своею волею буквально повторяли то же самое, что совершила только своею волею и относительно себя одной эта девушка XX-го века! Именно, едва достигала боярышня лет возможного супружества и материнства (и как рано! ведь древние браки заключались в 13—14 лет!), как родители приводили к ней на ложе буквально кентавра: они отдавали ее плотски и голо мужчине, с которым она *и слова раньше не говорила*, которого *первый раз в жизни видела*; и в тот же день, когда они первый раз увидели лицо друг друга, они фактически делались супругами, а на свадебном пиру гости не расходились, пока им не выносилась невестина сорочка со знаками, что уже она сделалась супругою!! Читайте подробности об этом в записках дворянина XVIII века Андрея Болотова о своем собственном дне свадьбы. Роман считался неприличным; заговорить с женихом до брака — бесстыдством! Что же совершалось? Церковный (ибо до сих пор люди церкви на допетровский брак смотрят, как на идеал) и общенародный идеал требовал теоретичес-

ки и заставлял выполнять практически всю сумму девушек-боярышень, девушек-дворянок, девушек-поповен буквально сочетание кентавриц и кентавров, без малейшей примеси духа, любви, психологического ознакомления с предметом страсти! Жестоким мы это называем теперь (ибо происходили отсюда ужасные неудачи, ужасные несчастья), но кто же назвал когда-нибудь это устройство брака в Древней Руси развратным, сластолюбивым, сальным, наглым?! Но какова же была лежавшая в основе этого устройства идея, предпосылка, убеждение, религиозный закон (ибо церковь в то время всем руководила)? Да именно — признание, что *божественен* закон «оплодотворяйтесь, множьтесь» без всякой психологии! Что существо-то «кентавра» в нас, или — что то же — «весеннего потока» в жилах, костях и нервах выросших детей их,— требует голого, без всякого ознакомления, «вслепую», с кем попало (ибо для невесты никогда не виденный ею жених и муж был, конечно, «кто попало», просто выбранный родителями «кентавр») удовлетворения. Но именно *это самое*, лишь *своею волею*, и совершает Наташа, и все-таки она выбирает хоть по *лицу* и *фигуре* человека себе, тогда как в Древней Руси отрицалось и лицо и фигура: и 1) «невинная девушка» (идея пьесы К-ва) 2) отдавалась, 3) в половом отношении, 4) голому и чистому полу мужчины, 5) при благословении церкви и радости родителей! Мы только не замечаем этого, потому что все не подчеркнуто. Но вот я подчеркиваю: и всякий поражается не только сходством, но полным тожеством! То же хранится до сих пор на Востоке, который древнее и религиознее Европы. Так было в библейские времена. «Роман девушки с молодым человеком» был «неприличным поведением» девушки, падением ее; а «сочетание кентавров», буквально — «конюшня», как иронически замечает г. Артабан, это-то в Палестине, в Аравии, в Византии и св. Руси, и именовалось и чувствовалось чем-то священным! Вот они, последние штрихи в истории, последние тени всемирно существовавшей в древности «священной проституции», о которой дико воображают историки, что это были какие-то «девицы с желтым билетом» и чуть ли не с «врачебно-полицейским надзором», между тем как это была параллель старомосковским боярышням, девство которых не разрушалось иначе, как «вслепую», «с первым (невесте) попавшимся мужчиною», «голым и чистым половым актом», «непреренно без любви, без всякой тени предвещающего психологического знакомства»: основные, фундаментальные черты всякой проституции! Но в Египте, как свидетельствует с ужасом Масперо, первый знаток древнейшей истории, термины «проститутка» („la prostituée“) и «святая» („sainte“) были тождественны. Что же это такое?! Мог ли бы прожить Египет с желтыми билетами 4000 лет? Да это и было то же, что священная «фата» на московских боярышнях, зажженные свечи, пение певчих, образа, тамошний (египетский) священник,— все позванное в окружение поступка, который и на Москве считался самым торжественным в браке, а с физиологической стороны не отличался ничем (и страшно было запрещено отличаться!) от поступка

всякой девушки на бульваре с встречным мужчиною, который отводит ее в уединенную комнату! — «Но», скажут... «то́ была невинность!» Вот именно г. Косоротов и вывел невинную невинность! В этом и заключается страшная и единственная его новизна и смелость. «Не невинных», нахальных, наглых, это самое делающих — сколько угодно среди нас, в литературе, на подмостках сцены. «Не невинность» — и мы спокойны! «Невинность» — и мы все возмущены! Да позвольте, уж задумаюсь я: не проституты ли мы все?

Когда Варя (действующее лицо пьесы) назвала поступок Наташи «геройским», сказала: «Ты совершила подвиг», — то она определила точнее тот предмет, о котором говорит: что это было стихийное движение к материнству и супружеству, а вовсе не искание удовольствия и не первый шаг к веселой жизни. Собственно, вот это одно мне и представляется возможным назвать «разворотом»: профанацию материнских и супружеских инстинктов, обращение их в орудие достижения других целей, более низменных и поверхностных, напр. для осуществления известного способа жизни, — комфортной, богатой, ленивой, беззаботной, веселой, праздной. Когда низменная цель (праздная жизнь) подчиняет себе нечто более высокое в человеке (супружество, материнство), то вот это и есть «падение», «потеря себя», ибо здесь человек «упал» с высоты первоначального инстинкта, «потерял» высокий залог, священный задаток в себе. Но чтобы иметь право назвать «потерю себя» или «падением» приобретение ребенка, для этого надо совершить сперва мысленное человекоубийство, почувствовав и с убеждением сказав, что ребенок сам по себе есть гадость, минус, — ущерб человека и несчастье для рода человеческого. Никто этого не скажет. А не скажет никто, то и придется согласиться с Варей, что цивилизация, безумно и преступно отняв у девушки (или женщины) всевозможные общественные права, посягнула и на внутреннее и неотъемлемое право каждой женщины становиться супругою и матерью. Опять, выведи г. Косоротов обыкновенное влюбление и «падение» (сюжет тысячи романов и пьес), и он соскользнул бы на трафарет общепризнанного факта и общеизвестной картины: стоящая на коленях перед «старшими» девушка с просьбою: — «Извините, согрешила». Этого он не хотел. Именно не это было его темою, и вот отчего он устранил влюбление. Он именно взял стихию, природу. Ведь, надеюсь, природа не ниже же стоит феерии, жизнь не ниже декорации? А влюбление, естественно завершаясь фактом супружества, только до времени декорирует его, представляет собою розовую дверь, ведущую в совершенно простую спальню. Природа только кажется грубее, но на самом деле она гораздо мистичнее и священнее всяких феерий, как это и почувствовали простым не рассуждающим инстинктом в Москве, в Галилее, в Аравии. Что такое девушка *an und für sich* *, как не построенный дом, в который еще не вошел и не населил его жилец?

* сама по себе (нем.).

Бессмыслица! Напрасный труд строительства, проступок против цивилизации! Ребенок, материнство, супружество и есть *население пустого дома*, к которому рвется и каждая должна рваться с той неодолимостью, как, по представлению древних, рвалась «природа, боявшаяся пустоты!» Древние, замечая, что в природе нигде не бывает пустоты, что вода в насосе подымается под поршнем, олицетворили этот закон с присущей им живостью воображения: «природа страшится пустоты». Вот и женская природа, в цельной сложности духовных и физических сил.— своих инстинктов, своих талантов, своего призвания,— чувствует такой же ужас перед «пустотой девичества» и избегает ее и до конца истории будет избегать всеми доступными способами! Выпадут лучшие для этого способы — возьмет она лучшие; но не попадутся лучшие — возьмет она средние; а отняты у нее и средние — схватится она за худшие! Вечно схватится, несмотря на все протесты — схватится! Да если бы ужас перед «пустотой девичества» был меньше, то и самое существование человечества, продление жизни его на земле, было бы не так надежно обеспечено. Здесь мерка морали, устанавливаемая г. Артабаном, отступает перед неизмеримо высшими мерками метафизики, и притом метафизики самого бытия рода человеческого! Будь послабее в нас «кентавр», заколоти мы наглухо розовыми дверями сокрытую за ними «конюшню», начни мы девушек мучительнее стыдить или они сами пронзительнее стыдиться,— и столпы храма бытия человеческого потряслись бы до возможности ему разрушиться! Нет, природа не глупее нас. Поверим, что она — не порочнее нас. Допустим мысли в нее, духа, идеала, присутствие цели! Сирень не напрасно цветет. Пение соловья не напрасно имеет какое-то соотношение с волнениями нашего сердца. Эй, старые люди, старая цивилизация: заготовь все нужное — уже до сирени, до соловья! А нет, то соловей и сирень поправят цивилизацию, сохранив вечное и выше цивилизации стоящее: забьется у девушки сердце, задумается юноша,— глянет луна, осветив обоих,— и совершится, хотя бы разбив цивилизацию, то, что от Бога идет и в ясных словах заповедано, что обеспечивает собою все цивилизации, целый ряд их, и Китай, и Японию, и Туран, и Вавилон, и Египет; и наш 2000-летний и вовсе не самый обширный христианский мир.

Г-н Артабан и часть публики, разговаривавшей горячо о пьесе, в сущности, судит и пересуживает в тысячный раз о существовании розовых дверей. Мы не отрицаем эти последние, но делаем это «во-вторых», тогда как он вынужден будет признать существование кентавра и весеннего потока «во-первых». Без «кентавра» ничего бы не было, и самые розовые двери никогда бы не понадобились. Самая идея их никогда бы не возникла и в цивилизации они не появились бы. Ведь не строим же мы «розовых дверей» перед департаментом, перед училищем, перед университетом, манежем, перед сенатом? Ответьте-ка: почему? Пусть г. Артабан ответит: почему? А вот для «кентавров» и для осуществления (заметьте, не для романа, а для осуществления!) брака все цивилизации

построили такие двери, сообразно вкусу и разуму каждой. Да и еще больше: сторожайше запрещают войти кентаврам в их «конюшню» (все терминология г. Артабана) иначе чем только через эту розовую дверь, и сам г. Артабан говорит, что «нужен бы роман предварительно», т. е. в сущности той же все «розовой двери» требует, как и церковь и государство, считая профанацией этот акт без соблюдения строго определенных и именно религиозных обрядов. Теперь все это полиняло, изменило колорит свой, превратилось в «формальное дозволение на разврат», как констатировал скорбный автор «Крейцеровой сонаты». Но «от начала было не так», скажу я словами Евангелия: никакого и никто «разрешения» не спрашивал в Аравии, в Китае, в Японии (все сами родители устраивали). А «обряд» везде существует, обнаруживая первобытное существо свое «привета», религиозного «здравствуй». Вспомним «священную проституцию» древних, вспомним «посвятивших себя» ей при иерусалимском храме (см. «Богословский Вестник» *, декабрь 1904 г., статью проф. Тихомирова: «К истолкованию *Исход*, гл. 20, ст. 14»); но для нас важнее невольный инстинкт г. Артабана. Что же, *сперва* ли построилась розовая дверь, а уже *потом* когда-то и ненароком в нее забрел «кентавр»? Но ведь тогда бы его выгнали оттуда. Напротив, его усердно туда вгоняют. Да и перед сенатом «розовых дверей» не строят. Значит, не «кентавр» по «розовым дверям», «для розовых дверей», а «розовые двери» — по «кентавру» и «для кентавра». Значит, он *главное* и *значащее*. Он хозяин всего. Так это г. Косоротов и поставил. Устами умирающего героя пьесы он говорит: — «Эти последние дни, когда я ходил между забором и крыльцом и всматривался в растущую у ног траву, я думал: людям дано солнце, а они зажигают фонари! Все признают, что природа мудрее искусств, а сами стараются заглушить природу. Трава, цветы, деревья, птицы, животные, целая природа исполняет вечный закон своего Творца; только самому себе человек запретил это исполнение; а когда исполнил — кается, считает себя преступником, а обезумевшие люди бросаются на такого с осуждением». Мы прибавим, что хороша природа, но не надо отрицать и искусства, однако не в качестве поправки природы, и уже тем более не в качестве противодействия ей, но как ей привета, для нее *украшения* (ибо ведь сам человек есть *природа же?* и его *дары* — тоже природа? И музыка и живопись —

* «В библейские времена за сношение с профессиональной (!!) блудницей мужчина не подвергался ответственности и сама блудница не была преступницей. Для обозначения такой блудницы употреблялся термин «кедеша», «посвященная» (у египтян, по Масперо, «la sainte», «святая»). Слово это встречается в Библии 4 раза: в *Бытии*, 38 гл., стих 21 и 22; *Второзаконие*, глава 13, стих 18, и у *пророка Осии*, гл. 4, стих 14. Оно, впрочем, служит собственно для обозначения так называемой священной проституции, т. е. в честь богини Астарты. Подобный же религиозный смысл имело и название мужчины, профессионального (!) блудника. «кинедом» — «cinaedus»; см.: *Иов*. 36:14; *Второзаконие*: 23,18; *Царств*, главы 14, 15, 22 и 23». К этой цитате из проф. Тихомирова добавим только то звуковое, словесное сближение, что ведь и «Святая Святых» Храма и Скинии звучало по-еврейски: «Кедеш Кедешим», т. е. один и тот же звук слышался уху народному и в названии «профессиональной (!) блудницы» («кедеша»), и заветнейшей, сокровенной части храма.

все из природы течет и по законам природы действует). И так, мы «розовую дверь» ставим на свое место. Скорбим о Наташе (хотя не осуждаем ее: этого-то ни малейше, за это готовы умереть!), — скорбим, что ей в судьбе своей пришлось выбрать самую бедную, не украшенную, *хотя совершенно законную*, тропу. Скорбим, о нищенке, имея (сами) богатства; но и она ест (тот) хлеб, какой едим мы! Пусть бы лучше она прошла и роман. Мы уже не в тереме, а в свободном движении, — и в наших свободных условиях ни одна девушка не вынуждена, как в древней Руси, «лечь втемную» с женихом. Возможность любви, кроме уродливых и несчастных (а и их мы не должны забыть, им должны создать свой удел, и он может граничить с уделом Наташи), — и так, возможность этой любви есть у каждой, у каждого; и вот, в сущности, та нормальная колея, о которой справедливо говорит г. Артабан. Он только не прав в осуждении г. Косоротова, который вывел исключительный случай всецело в *методических* целях ясной темы и ясного доказательства. И он достиг цели своей. В горячих разговорах все оспаривали автора: «пусть бы она полюбила, — *тогда имела бы право!*» Позвольте, но ведь еще накануне представления этого не говорили. Ибо между говорившими множество было барышень, замужних дам, — и говорили они, окруженные слушающим обществом. Сцена есть великий, даже единственный по силе, рычаг мысли и убеждения. Стоило г. Косоротову вывести *так действующую* невинную, застенчивую девушку, как все сказали: «*так может поступить и невинная!*» Но ведь этого никогда не говорили! Все говорили: «они — бесстыдные!»... Образ победил мысль. Стоило также замужней женщине сказать со сцены: «она взяла право материнства и супружества силою» (заметим, никого не погубив, как «ловящие женихов» злые или богатые девы собственно губят своим инстинктом судьбу человека) — и опять эта важная мысль сразу усвоилась огромною толпою. Да, театр может быть училищем и трибуною. Со сцены можно спорить. И этот спор нелегко победить бескровной, бескартинной публицистике.

1905 г.

О РАБОТАХ Л. В. ШЕРВУДА

Выставка «Нового общества художников», устроенная в Академии Наук, невелика, но интересна. При обзоре кажется, что группа художников, соединенных здесь, решила следовать так называемому «новому искусству», но убрав из него все вычурное и раздражающее, всякие преувеличения. Здесь нет талантов, подобных малявинскому; но около большинства картин приятно постоять: это непосредственное впечатление далеко не уносишь с каждой выставки. Впрочем, я хочу говорить не о всей выставке, о которой пусть судят специалисты, а только о скульптурных работах г. Шервуда, по связи сюжетов их с историей и с литературой.

Как мы слышали, молодой художник — сын автора монографии «Исследование законов искусства», печатавшейся в начале девяностых годов прошлого века в «Русском Обзрении». Монография с величайшим интересом читалась вовсе не одними специалистами, по обилию в ней философского содержания. Но перейдем к предмету.

Л. В. Шервуд выставил три работы: эскизы памятников гр. П. П. Шувалову и Г. И. Успенскому и этюд головы Петра Великого. Нельзя представить себе сюжетов, так сказать, более разлетающихся по разным направлениям: царь, меланхолик-писатель, и — деятель промышленности. Памятник Шувалову поставлен на Урале рабочими обширнейшего завода, которым управлял покойный. В военной тужурке, крепко опершись обеими руками о камень, сам весь будто камень, с твердым, деловым лицом, кажется сотворенным еще до появления самых имен проклятых болезней: «неврастения», «сплиф», «меланхолия», — граф-генерал-и-техник говорит что-то рабочим. Сперва на этот эскиз обращаешь менее внимания, чем на два другие, связанные с именами, известными всей России. Мешает впечатлению и цвет эскиза, неприятно-красный (подлинник другого цвета). Но, затем, по чувству глубокого в нем реализма, по отброшенности всяких шаблонов, непременно связываемых с идеей монумента, — всякого условного тряпья «классичности», с которым действительно стал в полный разрез тот специальный мир, из которого взят сюжет данного памятника (заводская промышленность), — по всем этим сильным в нем чертам эскиз памятника Шувалову начинаешь ставить на первом месте в смысле собственно художественной техники и художественного воображения. Скульптор забывает себя, когда работает, и думает только о воплощаемом лице, проникая в его суть. Мне кажется, это и есть главное не в идеальном и фантастическом, а в реальном искусстве. Столь же опасно для всякого живого «сюжета» попасть под одеяние завешанных поз, завешанных из истории искусства положений тела и выражений лица. Наши памятники, украшающие площади столицы, все решительно испорчены наложением этого «общего» и «воспоминательного», под давлением которого ваятели работали фигуры царей, полководцев и писателей. «Слабо, потому что нет индивидуального, не видно исключительного и нового, что принесло с собою в историю это лицо», — вот приговор над десятками таких «площадных» и в буквальном и в переносном смысле монументов. Шервуд поднялся над этим, — очень большая честь для начинающего скульптора, работы которого я вижу впервые на выставках. Опускаю голову Петра (хоть она и великолепна), чтобы сберечь строки для Успенского. Сила, полет, сильные чувственные страсти, эта характерная нерастущая борода, невыразимые усы (редкие, жесткие, почти даже не затеняющие верхней губы), страшные комки мяса и костей в скулах и подбородке, — и вообще вся нижняя волевая часть лица, выдававшаяся вперед сравнительно

с лобной, теоретической, — при выражении скорей веселом, «удачном», «преуспевающим» (в трудах), — все чудно схвачено в этой голове... Но перехожу к Успенскому (эскиз памятника, поставленного на Волковом кладбище). Подпершись рукой, смотря в сторону и даль, безвольный, добрый, без инициативы, с «вопросом» в лице, который хочет и не умеет перейти в негодование и застывает как недоумение, — сидит наш «народник» не то затуманившись в воображении, не то кого-то слушая, спрашивая и не решаясь осудить. Вот уже не «царственная натура», не повелительная, не распоряжающаяся. Между рядом стоящим Петром и им больше различия и, кажется, психологической борьбы, чем теперь между русскими и японцами. *Форма* человека, «статуя» человека, — разбита и лежит осколками у подножия духа. *Дух* здесь — все; дух, мысль, воображение, долг. А тело этого тщедушного человека... где оно? что оно? Точно червяк, унесенный орлом вверх. Ремесленники, чиновники, неудачники, алкоголики — вот бремя этого человека, которое он признает для себя золотую ношею, и самого себя ощутил точно священником в несении этого бремени. Возьмите структуру Акакия Акакиевича и вложите в нее сознание миссии Шекспира — и вы получите в этой смеси много материала для черт автора «Нравов Растеряевой улицы». Так, смотря на памятник его, точно бредешь по страницам его сочинений, изданным в двух ужасно неуклюжих и тяжелых томах. И думаешь, встав наконец со стула перед эскизом: «Да, эта статуя точно — *его сочинения*, иллюстрированные портретом и биографией сочинителя». Сюжеты и автор, герои и наблюдатель их сливаются в путаный узел, где не умеешь различить границ. «А что-то милое, хоть и не царственное; что-то удивительно русское и дорогое»... Повторяем, умение схватить психологию и быт, и схватить их в скульптуре, — что, конечно, неизмеримо труднее, нежели для средств живописи, — составляет выдающуюся личную черту г. Шервуда. Хочется, чтобы читатели пошли и проверили мои наблюдения.

1905 г.

АРХЕОЛОГИЯ ДРЕВНИХ МИНИАТЮР

I

Кто рассматривал древние манускрипты, тот знает всю увлекательную прелесть крошечных изображений около текста их, то иллюстрирующих этот текст, то навеянных им. Каково живописное, художественное значение этих миниатюр, начертанных рукою не автора манускрипта, но его переписчика? Никакого. Но от этой безличности автора-миниатюриста, от отсутствия в нем художественных притязаний и ожиданий, миниатюры получают непредугадываемый новый интерес: ими *говорит*

эпоха, а не лицо и имя,— и значение их для историка, для археолога, даже для психолога эпохи становится почти ценнее высоких личных произведений искусства.

Через миниатюры выражаются наивные верования эпохи, так сказать, скульптурная лепка воображения, способность представлять и вспоминать. И так как время переписки рукописи, а следовательно, и происхождения рисунков известно с точностью до одного столетия, одного десятилетия, и иногда даже с точностью до одного определенного года,— то мы получаем в миниатюрах драгоценный материал судить об этих способностях души у безличного человека, «вообще» у человека, положим, например, 1380 года! Прибавьте сюда, что в миниатюре, например, передан рисунок церкви, какую видел этот человек 1380 года, уличная сценка безвестного средневекового городка, костюмы и особенно позы, манеры священника, дворянина и простолюдина той эпохи,— и вы оцените неизмеримый научный интерес, и особенно интерес психологический этих миниатюр! Это — материал фактический. Но и, далее, как представлял себе человек ад, рай, святость, грех, Бога и святых, мучения и радости, грех и наказание,— все это может отразиться и действительно отражается в миниатюрах, если их взято достаточное число для изучения.

1380 год — большая древность. Но что же мы скажем о годе 980, 680-м? о приближении к самой эре христианской, к I и II векам сюда и туда, после Р. Х. и до Р. Х.? и о миниатюрах этого времени, дошедших до нас почти в неисчислимом количестве, и притом выполненных на металле? Каждый изумится. Я прибавлю, что эти особенные миниатюры рассматривались и оценивались миллионами современников своих, которые сказали свое «да» об изображенном предмете и мастерстве, верности изображения. Через них, через эти миниатюры, таким образом говорит не только «средний человек» своей эпохи, положим I века до Р. Х., но и говорит он, проводя каждое слово, каждое движение живописующей руки, через цензуру своей эпохи. Таким образом, значение миниатюры — говорит *от лица своего времени и образами своего времени* — здесь удесят�еряется! Мы видим рынок Рима времен Цезаря или Катона, Гракхов или Спициона, видим рынок Афин, Коринфа, Александрии и, наконец, рынки самых крошечных (это-то и замечательно!) городков Малой Азии, Финикии, Сирии, как бы вдруг рассыпавшиеся перед нашими изумленными глазами горшки свои, продажи, покупки, торг, суету, «богов» и нравы, мифы и предания... Что за богатство!! Ученый растеривается, художник растеривается. Но ведь все это — «в миниатюре», в чрезвычайном уменьшении против подлинного вида; зато — и без художественных претензий, без злоупотребления личной фантазией и творчеством. Какие-то копийки предметов, подлинныя и подлинных, но очень маленькие... Нужно вооружиться увеличительным стеклом. Любитель взял лупу и замер от восхищения и поучительности зрелища.

Приблизительно таково было восхищение людей XVI и XVII вв. и, позднее,— уже настоящих ученых XVIII века, когда они впервые обратили внимание на изображения, сделанные на античных монетах. Известно, как умер Винкельман. Возвращаясь в Вену после продолжительного пребывания в Италии, он остановился дня на два в Триесте, и здесь завел недостаточно обдуманное знакомство с неизвестным попутчиком. Попутчик этот заметил, что Винкельман все разбирает какие-то серебряные и золотые монеты. Воображая, что это капитал скупого богача, он убил его и ограбил: монеты оказались древними!! Убийца был наказан, но уже не было в живых великого основателя науки истории древнего искусства! *Что* же он на них рассматривал,— он, всю жизнь посвятивший изучению статуй? Прежде всего отметим нетерпеливость великого человека: в дороге, в портовом городе, остановившись для передышки, наконец в присутствии гостя,— он отходит в уголок, развертывает драгоценные свои свертки, и перебирает драхмы, тетрадрахмы, статуры, оболы, сикли, на которые теперь ничего нельзя купить! Но в древности все на это покупали... Это был живой когда-то, потом умерший, и в руках Винкельмана вновь воскреснувший рынок. А сам Винкельман с замиранием сердца следил, как этот «рынок» лепил своих богов, богинь и героев...

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...
Сколько богов, и богинь, и героев! Вот Зевс-громовержец,
Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.
Тут — Аполлон-идеал, там — Ниобея-печаль.
Весело мне...

С этим чувством «веселости» о богатой находке, вероятно, рассматривал свои монеты археолог-Винкельман. Мы вторично подчеркиваем его нетерпеливость «еще посмотреть», бывшую причиною его печальной и страшной смерти. «Нетерпеливость» эта, постоянный возрастающий восторг перед открывающимися сокровищами древних металлических миниатюр,— и до сих пор живет в нумизматах, чем объясняется происхождение изумительных по колоссальности трудов их, изумительное количество учености, времени и денег, потраченных на составление просто только описаний и каталогов древних монет! И это начиная уже с XVII века! Ваддингтон, бывший послом Франции при коронации императора Александра III, оставляя пышные приемы и блистательные балы, уходил в сумеречные залы нашего Эрмитажа, чтобы с лупою в руках еще и еще рассматривать сокровища древних монет, здесь собранные. В настоящее время в Париже выходит, под редакцией его друзей по науке, огромное, им начатое и неоконченное описание малоазиатских греческих монет. Читатель удивится дробности предмета: между тем (и отсюда и происходит существенным образом интерес нумизматики) в Малой Азии был 371 город, которые в течение веков, некоторые в течение полутысячелетия и даже почти тысячелетия, чеканили свою самостоятельную монету! И везде на этих монетах свои *туземные*,

местные, городские и областные боги, богини, полубоги, герои и правители и цари... Мастерская — лучшая, чем та, в которую «весело» входил Пушкин...

II

Нумизматику по справедливости можно назвать царственной наукою: до такой степени нередки случаи, что сами государи, или лица царских домов, посвящали ей свой не только мимолетный досуг, но серьезное научное внимание. Я упомянул о Ваддингтоне, французском после при русском дворе: можно предположить большое число удовольствий, которое было в его распоряжении, или большие задачи «карьеры», службы, честолюбия и власти. Но, вооружившись увеличительным стеклом, он предпочел рассматривать миниатюры Пергама, Абидоса и Кизика! Можно было бы отнестись это не к интересу предмета, а к исключительности личного вкуса; однако такую же «исключительностью» слаб или богат ныне царствующий король Италии, ею «страдал», а вероятнее, «был счастлив» покойный наследник русского престола, второй сын Императора Александра III, собравший изумительную коллекцию сицилийских греческих монет, и вел. кн. Александр Михайлович, у которого находится богатейшая в мире коллекция монет греческих городов, расположенных (кругом) по берегам Черного моря. Может быть, скажут: «это дурной вкус наших времен». Но я обращаю внимание, что разумнейшие из римских императоров, напр. особенно Траян, были так заинтересованы смыслом изображений и также высоким мастерством самого изображения на республиканских римских монетах, что «реставрировали» их. Можно ли представить, чтобы, напр., в 1904 году кому-нибудь пришла мысль «реставрировать» монеты, напр., Алексея Михайловича, Петра Великого или Екатерины I? Все те же — орлы и надписи «рубель», или портрет государя и также «рубель». Но, напр., на монете, выбитой одним из членов рода Мамалиев, восстановленной Траяном, изображены: на лицевой стороне прекрасный бюст Меркурия, голова, плечи и часть груди, в легком хитоне, из-под которого выдаются нагие руки; на голове бога «петазос», легкая шапочка, едва покрывающая курчавый затылок, с маленькими поднятыми на ее верхушке крылышками; позади бюста — жезл Меркурия, рукоять которого представляет двух змей, сплетшихся в форме цифры «8», только разорванной сверху. Обратная сторона представляет Улисса, вернувшегося в родную Итаку после 20-летнего странствования: в высокой шапке и коротком одеянии идет старик-герой, опираясь на высокий посох; его встречает обрадованный пес, узнавший своего хозяина, несмотря на его преображенный вид, в котором он не был признан ни сыном, ни кем из домочадцев! Как же выражено, что собака не просто «подошла к какому-то человеку», как можно ожидать от миниатюры более чем 2000-летней давности, а «встретила» его? Схвачена и передана в серебре точная фигура встреча-

ющей, приветствующей возвращение хозяина, домашней собаки: она низко нагнулась на вытянутых немного вперед передних лапах, едва не касаясь грудью земли, вытянула вперед морду, а зад ее поднят над головой и спиной на высоких, нисколько не согнутых задних ногах. Почему именно эти изображения попали на монету? Выбита она была в 671 году от основания Рима (83 г. до Р. Х.) сыном трибуна 664 года, когда он проходил должность «монетария», одну из младших государственных должностей, состоявшую в наблюдении за чеканкой монеты. Фамилия эта происходила из города Тускулума, где она была патрицианскою и сделалась в Риме плебейскою. Основание Тускулума приписывалось легендами Телегону, сыну Улисса, и знаменитой волшебнице Цирцеи, которая, превратив через волшебный напиток спутников Улисса, высланных им вперед, в свиней, хотела повторить это и с самим Улиссом, пошедшим отыскивать их по следам... Но божество покровительствовало Улиссу: к нему был послан «вестник богов» Гермес (у римлян — Меркурий), который в виде молодого юноши (так он и представлен на монете) подошел к нему, рассказал о чарах Цирцеи и дал ему знаменитую траву *моли*, имея которую при себе Улисс не только был в безопасности от чар и силы волшебницы, но и мог подчинить ее себе. Так все и вышло, как предсказал Гермес: все знают историю эту по мифам. Но как интересно увидеть ее в изображении человека I века до Р. Х.! Мы видим именно того Меркурия, того возвращающегося домой Улисса, какого представляли себе люди поздней римской республиканской эпохи. Монета эта, величиною в серебряный двугривенный, теперь, с изображением фотографии, могла бы дать прекрасный большой рисунок знаменитых фигур и сцены. А подлинник ее, в течение двух тысяч лет переходивший из рук в руки, сперва торговцев и потом случайных владельцев и, наконец, любителей-собирателей, стоит всего от 1 р. до 2 р., смотря по сохранности. Наконец, экземпляр безукоризненной сохранности, без малейшей порчи, нисколько не потертый, как бы недавно из чекана, может стоить все-таки не дороже 5 руб.! Такие безукоризненной сохранности экземпляры, как бы недавно из чекана, попадаются чрезвычайно редко и обозначаются у нумизматов тремя буквами: «f. d. c.» (*fleur de coin*, цвет чекана). На 100 экземпляров монеты данного рисунка едва можно отыскать один, который позволительно отметить этими волшебными тремя буквами, дающими полное удовлетворение нумизмату. На самом деле почти все древние монеты дошли до нас в более или менее изломанном, испарпанном, стершемся от употребления виде: обычно — изображение измято или страшно обтерлось, сглажено; буквы надписи многие или вовсе стерлись, или перестали разбираться от сильной потертости; иногда видно только начало или только конец надписи, ибо обычно она идет по краю ободка, который стирался от употребления! И только редчайший случай, когда новенькая монета попадала к какому-нибудь скупцу-одиночке, к фанатическому скряге, который ее не клал в карман, чтобы израсходовать, а клал в кубышку.

в медный или глиняный кувшин, и зарывал в землю, в саду, в погребе, в лесу, пряча от воров или, пожалуй, от нелюбимых наследников,— только в этом случае монета I—II века до Р. Х. выходит в XIX, в XX веке после Р. Х. как бы только что вышедшей из рук монетария. «Восстановленные» монеты в торговлю не шли: они дарились императором в своем кругу, друзьям и родственникам или любителям-археологам. Поэтому выпускались в небольшом количестве, и сохранилось их очень немного, откуда и приистекает страшно высокая ценность безусловно всех «восстановленных» экземпляров, хотя художественный характер их чекана большею частью ниже республиканского, и собственно исторический интерес, конечно, ниже; но «реставрированная» Траяном монета Мамилиев этого типа уже стоит не от 1 р. 50 к. до 2 р., а 300—350 и 400 франков (смотря по сохранности), т. е. не менее 150 рублей! Всего Траяном было «восстановлено» 39 типов республиканских монет из общего числа их 742 типов. Мне, в моих нумизматических поисках, ни разу не попалось «реставрированной» монеты; хотя, признаюсь, я, с моей точки зрения на нумизматику, не дал бы за такую монету и 15 руб. Тут уже начинается «любительство», а не наука, действует спорт на редкости, а не интересы истории.

III

Как-то я разговорился с человеком очень образованным, окончившим университет, теперь уже почти министром, объехавшим весь свет, бывшим в Италии, в Египте и Индии. Я спросил его:

— Может быть, вам попадались древние монеты? Может быть, у вас есть они?

— Древние монеты? Предлагали очень много у самых подножий пирамид. Но я, конечно, отказался: *ведь они все поддельные!*

«Они все поддельные» — это такая аксиома, в которой невозможно переубедить среднего образованного русского человека! Мы, русские, не начали сколько-нибудь — распространенно и общедоступно — заниматься нумизматикою, а к нам уже вползла эта чудовищная змея, предупреждающая и делающая невозможным самый интерес к нумизматике: убеждение, что подлинных монет или *нет*, или они уже все *подобраны в музеи и кабинеты*, и у торговцев могут попасться только фальшивые, или почти все сплошь фальшивые. Передавая мне горсть, довольно полновесную, серебряных греческих драхм и медных обол, один друг мне сказал:

— Нате, батюшка! Подлинные. Моему отцу за 70 лет, а он еще в молодости совершил путешествие в Морею и там приобрел эти монеты. Теперь таких не найдете, *теперь все поддельные*. А эти вырыты были на его глазах, и тогда еще дураки были и подделывать не научились.

Эта горсть монет, штук в 150, и сделала меня, непредвиденно и случайно, страстным нумизматом. Невозможно было не рассмотреть того, что досталось даром. И что же я почувствовал, когда среди Паллад и Зевсов... увидел Химеру и трех танцующих нимф! Три девушки, взявшись за руки, танцуют — как танцуют! — и это сделано в серебре за 2300 лет до нас, и это — сейчас у меня, на моей ладони, под увеличительным стеклом!! Неужели я имею перед собою искусство эллинов в подлиннике?! Но вот — Химера: лев идет влево, все четыре ноги — в шаге; передняя лапа поднята, из спины выходит высоко поднявшаяся змея! Сказочное чудовище, сделанное людьми, которые в него верили! верили в Химеру!! Робко я вступил в Эрмитаж, под его гостеприимные своды, где немногие для целой России знатоки нумизматики проводят всю жизнь в рассматривании, изучении, классификации и описании древних монет,— прося сказать, что же это за чудеса попали ко мне?

— Три нимфы — это на монете города Филиппи, вот на обороте и надпись «φιλιππων», т. е. филиппийцев, жителей города Филиппи, основанного Филиппом Македонским. Другая монета, с Химерою, — Сикиона, вот видите большое «Σ», начальная буква его имени. Это века IV до Р. X.

— Подлинная?

— Конечно, подлинная!

— Но чего же это тогда стоит?

— Драхма Сикиона, с Химерой, рублей 5—6, Филиппи с нимфами — два-три рубля.

— Так дешево? Я думал, целое состояние!

— Зачем же «состояние», если они попадаются постоянно. Есть монеты, стоящие почти «состояние», но они к вам не попадут: их один-два экземпляра во всем свете, и стоимость их исчисляется до двух и даже до трех тысяч рублей за одну монету! Но вы можете всю жизнь заниматься собиранием древних монет, потратить на это большие деньги, и, однако, не только не купить, но даже и не встретить никогда у торговцев или случайных продавцов подобной монеты. Все такие монеты под стеклом и крепким замком в коллекциях Лондона, Парижа, Берлина и Вены, стоимость которых исчисляется в десятки миллионов рублей; или — в частных коллекциях страшных богачей, стоимость которых простирается до сотен тысяч рублей.

Однако это не совсем так. И до сих пор, особенно в южной России, мало тронутой раскопками и инженерными работами,— весьма часто открываются клады монет при проведении железных дорог, и отыскиваются страшно редкие монеты. Так была найдена за последние годы тетрадрахма Понтийского царя Митридата IV и жены его Лаодикеи (250—190 гг. до Р. X.); проданная крестьянином мелкому торговцу за немного рублей, она быстро возвысилась в цене, переходя из рук в руки, к более крупным и знающим торговцам, пока не попала к председателю Московского Нумизматического общества, г. Ф. Прове, за несколько сот

рублей. Год назад г. Прове продал с аукциона свое собрание, состоявшее из 3078 монет, через венскую фирму монетных торговцев, братьев Эггер, за общую сумму 149141 крону, причем монета Митридата IV и Лаодикей пошла одна за 10500 крон, т. е. 5000 рублей. и была куплена в Париж. В руках г. Прове сохранился, к счастью, золотой статир архонта Игизонта, который стоит еще гораздо дороже тетрадрахмы Митридата IV, ибо он представляет единственный в свете экземпляр; вероятно, он не будет выпущен из России, как это плачевно случилось с тетрадрахмою Понтийского царя и царицы. Ценность последней тем более удивительна, что их в свете два экземпляра (теперь оба в Париже), и что это не золотая, а серебряная монета. Но ценность объясняется тем, что монета имеет значение исторического памятника: в величину серебряного рубля выгравированы глубоко индивидуальные лица царя и царицы, с такой тонкостью и мастерством, как это умели делать только греческие художники-резчики! Курчавая, коротко остриженная голова царя, выпуклое, негритянского типа, лицо его с толстыми губами, воловьей толстая шея, с морщинами на ней,— все дает свидетельство, что это не «вообще классическое лицо», но как бы фотография исторического человека, умершего 2250 лет назад! единственная или сохранившаяся в двух экземплярах фотография!! Какой здесь интерес для такого историка, как Момзен! Конечно, она стоит 10500 крон, и даже это дешево. Кстати, о «поддельных монетах». Момзен сам посвятил классический труд древней нумизматике, и уже можно думать, что он-то не принимал фальшивые монеты за поддельные!

Всем, кто высказывает это «всеобщее убеждение», что подлинно древних монет у торговцев нет, или что они — крайне редки, я отвечаю одним вопросом, который повторяю здесь, ибо испытал его силу:

— Вам попадались когда-нибудь поддельные екатерининские пятики? или поддельные елисаветинские рубли?

И, услышав «нет!», продолжаю:

— Так же точно, пропорционально, не существуют, и они ни для чего не нужны, эти «поддельные» римские динарии и греческие драхмы! Они немногим дороже монет екатерининского и елисаветинского времени, а встречаются настолько же чаще, насколько торговля в цветущие времена Греции и Рима не только превосходила русскую торговлю XVIII века, но даже и русскую торговлю будущего XXI века! Торговая жизнь кипела, искусство стояло высоко, все богатства мира стекались поочередно в Рим, Александрию, ко двору Александра Великого, в Афины, в Карфаген, Сидон и Тир; мудрено ли же, что чудные монеты Птолемея и Селевкидов, огромные «двойные сикли» финикиян, с изображением их корабля и струящейся под ним воды, продаются не свыше 25 рублей, и часто за 20, 10 и 8 рублей,— прекрасной сохранности, с полными надписями, с портретами Птолемея и Селевкидов и с прекрасной нагой фигурой Аполлона, сидящего на «амфалосе». Это был камень конусообразной формы, находившийся в алтаре его храмов.

Последнее изображение — обычный тип оборотной стороны сирийских монет. Кто будет их «подделывать», если неподдельная стоит 12 рублей и если для сколько-нибудь не пошлой подделки надо употребить месяц труда, специальные инструменты и большое знание нумизматики? И кому сбывать эти фальшивые монеты, если их, собирателей, несколько человек во всей России и от покупателя до покупателя надо ехать от Петербурга до Ростова-на-Дону, и продать этому «покупателю» товару на 10, на 100 р., с опасением, что он бросит вам в лицо ваши наглые подделки?! Чем «подделывать», лучше заказать капитанам черноморских пароходов купить их в Константинополе или Смирне, где они ценятся по рублю за пригоршню бронзовых монет или по 5 р. за пригоршню серебряных. Это — несравненно дешевле стоимости работы в подделке, и будут подлинные, т. е. не будет скандала при продаже.

И все же подделки есть. Имея собрание в 3¹/₂ тысячи монет, я рублей 100 истратил на покупку подделок, самых пошлых, но только в самом начале собирания! Быстро приобретается навык; если не с полной уверенностью говорить: «вот это — подделка», то по крайней мере сомневаться в подлинности, — и тогда сейчас, при малейшем возбуждении подозрения, воздерживаться от покупки. При этой осторожности риск очень мал. А для различений подделок есть очень дешевый способ: именно копаться и копаться, всматриваться и всматриваться, с увеличительным стеклом в руках, в ничего не стоящий «лом» древних монет, т. е. в остатки, обломки, совершенно почти стершиеся экземпляры их. Такие обломки и «хлам» «уже, конечно, не подделаны, потому что *ничего* не стоят: между тем, например, в 5 или 10 экземплярах монеты, положим, императора Адриана сохранены решительно *все части* этой монеты, но только раскиданные на 5—10 монетах; вот тут-то и можно безошибочно присмотреться к характеру работы! Монеты для разных городов, эпох и народов были до того характерны, что, напр., монеты Пантикапеи и Ольвии можно узнать по одной букве, по осколку совершенно маленькому!

Но есть подделки художественно-научные, страшно трудные для различения: но — только редких и дорогих монет, продажа которых могла вознаградить огромный труд и стоимость производства поддельных монет! Знаменитейшие подделки были сделаны Беккером, ученым нумизматом, который обманул все музеи Европы, «вырыв из земли клад» с изумительными по красоте и совершенству чекана монетами и распродав их любителям всей Европы. Когда в 1830 году открылось его позорное дело, — унижительное и для торговца, — этот ученый покончил самоубийством. Всего он вырезал 662 штемпеля, и теперь они все изучены, описаны и отмечены. Подделки его всегда можно узнать по тому, что они уже слишком красивы, слишком манят взор, — «древнее древних» и изящнее изящнейших и так «испорчены», что все важное уцелело. Никогда отшибленного носа, раздавленных губ, надпись не стерта, а всегда срезана, и то в несущественной части, причем оставлены

края букв, всегда при изумительной красоте гравировки рисунка-портрета!!! Их так немного и они настолько уже попали «к знатокам» в свое время и хранятся у них в качестве ценных копий с редких монет, что в торговле их почти не попадает. Затем подделок действительно очень много — в Риме возле Колизея, в Пестуме около развалин храма Посейдона,— у имеющих здесь торговцев «древностями»,— и, вероятно, у «подножий пирамид». То, что я встречал в этом отношении в Риме, было совершенно неинтересно, страшно дорого и почти сплошь фальшиво. Но зато очень дешево, совершенно подлинные и тогда страшно интересные я приобретал... в Петербурге, просто в меняльных лавках, торгующих процентными бумагами, на Невском, Гороховой и Садовой улицах! Как они сюда попадали — мудрено сказать. Я не могу объяснить себе иначе, как тем, что это — части тайно расхищаемых дорогих коллекций, перешедших к невежественным наследникам, и, затем через слуг попадающие к «кому-нибудь», за стоимость только металла, и скапливающиеся в конце-концов у торговцев. Здесь, между прочим, я приобрел великолепно сохранившиеся серебряные и огромные бронзовые монеты Птолемея; позднее Малоазийские и царей Вифинии и Сирии.

1906 г.

Р. С. В настоящее время знаменитейшим поставщиком во все музеи Европы,— в наш Эрмитаж, в Британский, Берлинский и Парижский музей,— является турок *Осман Нурри-бей*. Он имеет своих агентов, разыскивающих для него монеты при раскопках, во всех древних городах Малой Азии, Турции, Персии, Греции и северной Африки. Ежегодно он приезжает со своими «новостями» в Петербург и Москву, в марте или апреле месяце, и останавливается (теперь) в *Hôtel Regina*, Морская ул.

Примеч. 1913 г.

АЛЕКС. АНДР. ИВАНОВ И КАРТИНА ЕГО «ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ»

В нынешнем году 16 июля исполнилось сто лет со дня рождения А. А. Иванова, творца «Явления Христа народу»,— картины, хранящейся в Московском Публичном Румянцевском музее. Многочисленные этюды к ней, из которых некоторые сильнее частных самой картины,— находятся в отдельном помещении Третьяковской галереи. Таким образом, Москва владеет почти всем художественным наследством, оставленным замечательнейшим из наших живописцев,— даже, по мнению некоторых, величайшим. В Эрмитаже и в собрании М. П. Боткина

находятся только первые, почти ученические, работы художника на заданные темы: «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры» и др. подобные, на классические и на библейские или скорее псевдоклассические и псевдо-библейские сюжеты. Из последних назовем: «Иосиф в темнице истолковывает сны царедворцам фараона». Читатель нашего времени сразу поймет, что художнику при выборе таких тем, и еще хуже — при даче их, не оставалось ничего, как рисовать одежды, обстановку, кусочки страны, иногда не виденной и знакомой лишь по атласам, т. е. так и иначе комбинировать атласы же, разрисовывать до известной степени красками по топографическим контурам этих атласов! и — больше ничего!!! «Сон фараона», «истолкование сна» — какая *каббалистика*!!! Надо быть каббалистом или по крайней мере русским суевером, — прожить годы, провести юность где-нибудь среди вотяков, видя их языческие жертвоприношения, — по крайней мере провести время, и не малое, среди цыган и цыганок, чтобы почувствовать эту жадность к волшебству и испытать ту неуверенную колеблющуюся психологию, которая ищет «в теперешнем» знаков «будущего»... Без этого ученик Академии в Петербурге, на рациональном Васильевском о-ве, что мог нарисовать на данную тему, кроме... одежд, фигур, фигур феллахов, для чего-то введенных в темницу? — и для сведения и доказательства, что все это происходило «в Египте», поместить где-нибудь уголок пирамид и обелисков... Несбыточность и невозможность, как «Юрий Милославский» под пером петербургского чиновника Загоскина, или как «Джулио Мости». «драматическая фантазия с интермедией», Кукольника. Но такие были времена, что мы срисовывали, копировали, а не творили. «Срисовывали» целые категории явлений, так сказать, целые «провинции» великого царства искусств, наук, цивилизации... Вот «оды» — без восторга, «сатира» — без злости, «театр» — без какой-нибудь необходимости что-нибудь и кого-нибудь представлять: все вообще и в целом «Беллерофонт, поражающий Химеру» — под кистью петербургского начинающего художника, которому ни до Беллерофонта, ни до Химеры дела нет, а есть дело до его экзаменаторов, строго поглядывающих на ученическую работу «начинающего»...

Перевернем обратно и вообразим египтян — рисующих «Слушателя у телефона», ассирийца — ваяющего «Русского протодиакона», или китайцев — изображающих «Конспиративную квартиру на Садовой улице»... Гадость и ненужность! Такая же и подобная гадость и ненужность продержалась у нас сто лет и рухнула, как балаган... Иванов темою «Явление Христа народу» соединил этот падающий балаган академических заказов с зарождающимся движением к воплощению в искусстве простого, естественного, *живого* и *действительного*. Он взял подлинную веру, свою и народную, но взял ее не в живом моменте своей или виденной молитвы, а — в отвлечении и обобщении, отнеся

к объекту, более которого не может быть: «Мессия перед народом», «первое явление Христа народу»... Тут есть немножко Гоголя, иллюзий его последних лет. •Христианство — это полуреальность, полумечта, полужакт, полуожидание — оно для поколения тех лет, впервые пробуждавшегося к реальному, представлялось величайшею историческою, мировую реальностью; реальностью, которая едва вмещается в России, в целой новой Европе,— вместились и еще не уместилась, все раздвигает собою, все ломает неизмеримым своим объемом. В дни наши эту самую тему художник, пожалуй, бы взял понароднее и живее, как, напр., ее выразил Достоевский в виде «Вторичного появления Христа на земле» в XVI веке, в Севилье, только что вот-вот после auto-da-fé (начало «Легенды об инквизиторе» в «Бр. Карамазовых»). Тут можно внести нашу психологию, наши специальные ожидания и специальные страдания, разочарования, недоумения... Но Христос и Его *первое явление евреям?*.. Это... тот же «Беллерофонт», почти!..

Те времена, евреи? Что мог знать и изобразить о них Иванов, кроме «еврейских бород», смуглого цвета кожи, непременно «шкуры на плече» Иоанна Крестителя, и — фигур в разных позах?!.. Увы, «Беллерофонт» и «Беллерофонт»... Иной поворот дела, если мы возьмем «грех» и «искупление»: но тогда зачем «Крещение в Иордани»?.. Ко «греху» и «искуплению» это непременно отношения не имеет, это первенствующего значения не носит... Тогда нужно было брать Голгофу, мучения во дворе первосвященника, «Иисус перед Пилатом», или, напр., этот «Сон учеников» во время Гефсиманской молитвы... Что-нибудь из последних дней. «Явление Христа народу» — темою этою Иванов как бы хотел изваять и увековечить страницу учебной истории, так сказать, построить тяжеловесную и тысячелетнюю пирамиду на труд одного вечера Иловайского, где сей ученый муж и сотни ему подобных изъясняют в важных и равнодушных строках «все значение пришествия И. Христа» на землю, собственно — появление Его среди народов, и еще колоритнее — «появление Его в истории» — и даже пожалуй именно в «истории Шлоссера», Вебера или Иловайского... Иванов вместо того, чтобы взять «христианство» как «факт души», «перелом души», страницу «моей душевной истории», — что возможно было выразить через беседу с Никодимом, с Самарянкой, через «Преображение» и многие другие внутренне-душевные, страшно-замкнутые, как бы «запертые» страницы Евангелия, — взялся изобразить «историческое значение христианства», «роль его в истории»... Можно думать, от того так долго и работал он над картиной (20 лет), что была неудача в первоначальном ее замысле, и вообще сбивчивость в самой мысли, с которою художник приступил к «труду своей жизни»... Что так долго не дается, не выполняется, что до такой степени «ползет» — уже не есть плод вдохновенья. Это — компиляция кистью на философскую или ученую тему... «Значение христианства для истории», конечно, определяется «значением Христа для человека»: но это сказалось в беседе с Никодимом, с Самарянкой, в секунды

призыва апостолов, в словах к Нафанаилу, вообще в «затворенных» событиях, с тайным веянием около слов и поступков. В «Крещении» же ровно ничего из этого не сказалось, ничего нежного, проникающего, трогающего, *преображающего*. Ни — в крещении, ни — в каком-либо другом событии на улице, среди толпы... Иванов изнемог под темою «Первое явление Христа народу», которое (страшно сказать!) комически соскальзывало на «первое представление» народу, где «представляющим» и почти «рекомендующим» является Иоанн Креститель и отчасти Иванов: невозможное положение! мучительная какофония, под которою упал художник, сам как бы «Христос под крестом»!..

Отсюда *на первом месте* в картине и выступает «тот, кто представляет» — Иоанн Креститель. Картина вовсе не изображает того, что под нею подписано. Настоящее название картины — «Пустынник Иоанн среди народа»... Иисус,— о Нем никто и не говорит среди критиков, оценщиков, зрителей! никто!! никто!!! Да и нечего говорить: *Христос почти не нарисован!* А написано под картиною и тема была: «Первое явление Христа народу»... Но Его нет, почти нет!.. Опять рвется комическое сравнение: «дверь растворена! все ждут — но он почему-то задержался»... Картина *без сюжета* или, во всяком случае, «не по подписи»... Удивительно! И для Иисуса у него нет тех бесчисленных эскизов, какие остались «от мальчиков» и от «головы Иоанна»... Эта «голова Иоанна» и есть самое замечательное «лицо» в картине,— есть самый сюжет, возбудивший толки, удивление. Так «голова Иоанна»: а при чем же тут «явление Христа народу»?.. Если «голова» закрыла все поле, заняла 20 лет работы... то ей и место, и положение, и «историческая роль»... Я же и говорю, что все это «Беллерофонт»... Наполовину — так, в смысле и «да» и «нет». Отчего Иванов отнес Иисуса вдаль,— в такую перспективу, что фигура Его представляется *маленькой*, а лицо и *вовсе не разглядываемо!* Что за поразительность в знаменитой картине, которая рисуется целую жизнь и которую вся Россия ждет увидеть,— нарисовать главное лицо, до известной степени *Единственное Лицо* (ибо на кого же *в присутствии Иисуса* смотреть!) так, что... *ничего не видно!* Вероятно, единственный казус в истории живописи... «Нарисовал, но не покажу». Хуже этого вышло: нарисовал, но так, что ничего нельзя рассмотреть. Единственный казус... Фигура очень маленькая... Для «смирения»?.. Тогда понятна очень большая и выпуклая фигура Иоанна. Да, «смирение», очевидно, занимало Иванова, как и его друга Гоголя. Но неужели для «смирения» художник поставил Его так далеко? Вероятнее, что он *убежал* от темы, не будучи в силах произнести о ней ни одного слова. Да и *нечего* было произнести: в крещении ни «исторического значения христианства», ни «внутреннего действия Христа на душу» — не было. Художник ошибся в теме, неверно звав момент и не установив, что именно он хочет выразить картиной.

Бледно-голубой хитон драпируется красиво и — не красиво... Ничего нет! Ну, «хитон»: но почему это «явление Христа народу»? Если хитон виден, а лицо не видно, то есть только «явление хитона народу». Тогда надо было рисовать «разделение риз»: было бы выразительнее. Наконец, эти группы народа, это просто «народная сцена в Галилее», — какую подпись собственно и следовало сделать под картиною, — какое она имеет отношение ко Христу и связь с Ним? Чем-нибудь они измучены, эти люди? томятся? раскаиваются? Не заметно. Один Иоанн Креститель с его: «Вон, вон!.. глядите!!» А что «вон» — темно... Картина ничего об этом не говорит, да и не могла бы сказать. «Явление Христа народу» есть существенно *не этнографический факт*, а душевный, тогда как Иванов до очевидности рисовал этнографию, и это до очевидности видно по его эскизам. Ну, — это хорошо к «Путешествию Ливингстона», к «Странствованию по Св. Местам» игумена Даниила: но к чему тут «явление Христа народу»? Перед Христом, для Христа, вокруг Христа — этнография просто не существовала, малилась до нуля. Но когда этот «нуль» Иванов разрисовал до очень большой величины, занял им все полотно картины, и он только один и виден, этот нуль, а Христос почти не виден, то... опять какое же это и почему «явление Христа народу», а не скорее «затмение Христа народом»?.. Ну, вот это опять настоящее имя картины, которую через силу кончил Иванов, *гениально — в деталях и, даже не начав, — в теме*; привез и умер, почти в самый день ее выставки. «Так тяжело»... Фатум, — но кое-что говорящий собой о художнике, о работе, может быть, даже о теме ее...

Иванов творил и жил в гоголевское время, в эти годы формирования общих религиозных концепций; и отдался теме чрезвычайно общего значения, полуисторической, полуфилософской. Реализм проснулся тогда тоже везде; но не смел пробудиться в религии. Только в одной религии мы обязаны были грезить, мечтать, но не видеть и не смотреть. «Беллерофонты» всего дольше удержались здесь, потому что здесь все было — не наше, все — принесенное, заимствованное... Знаменитые позднейшие картины, — «Протодиакон», «В монастырской гостинице», «Крестный ход», — поставили нас на землю и вывели первый большой «Аз» Православно-Русской живописи... Они нарисовали нам «русское язычество» в оболочке христианской терминологии, — нарисовали чистую этнографию, вставленную в киот древней византийской резьбы и позолоты...

Все ли это? Кончается ли этим «вера русских»? «Вера русских»... Но ведь это уже не «служилый» иерархический люд, круга которого единственно коснулась пока кисть наших великих реалистов... «Веры русской», т. е. ликом людей, прибегающих к храму, наши художники не тронули

ни отрицательно, ни положительно. «Вера русская» — если взять со стороны не иерархии, а «пасомых» — вся заключается в «молитве», как у иерархии она вся заключена в «обряде»... «Обряды» и все русские исполняют, при «обрядях» присутствуют; но «обрядово молятся» только старообрядцы, и более в отпор угнетению, постигшему эти обряды, нежели по существу и порыву. В общем же, все русские, «исполняя обряды», имеют молитву вне их, независимо от них, пожалуй, согласно с ними или, точнее, параллельно с ними, — но как нечто особое, как другой, лирический, свой у каждого мир. Тема эта очень мало затронута литературою, но все же затронута:

Но жарка свеча
Поселянина
Пред иконою
Божьей Матери...

Но живопись ее не коснулась. Можно сказать: кого хотя однажды случай привел увидеть это, уже не принял бы на себя или не увлекся в конце концов академическими же, или же патетически-учебными, темами вроде «явления Мессии народу». Как и отвернулся бы со скукой от «язычества» иерархии и около иерархии...

1906 г.

МОЛЯЩАЯСЯ РУСЬ

(На выставке картин
М. В. Нестерова)

Теперь, когда старая Русь так ломается, стоя перед неведомым будущим, отойдя от старых богов, — может быть, особенно поучительно взглянуть на выставку картин М. В. Нестерова (Малая Конюшенная, д. 3). Здесь — полное отсутствие тем новых, сюжетов современных. Ничто не говорит нам о городе, об интеллигенции. Это — Русь до университета, пожалуй — до Петра Великого, хотя много нарисовано художником с *натуры*. Но все зарисованное взято с таких кусочков русской действительности, куда не проникло ни влияние университета, ни даже вообще гражданские преобразования за последние 200 лет иначе, как в виде слуха. Это — Русь монастырская, церковная, сельская. Реденький лесок, чистое поле, пустынный берег реки... И везде — богомольцы, множество богомольцев... Много монахов. Почему-то нигде священника. *Монах и крестьянин* — этим исчерпывается священная религиозная Русь, которой г. Нестеров явился великим живописцем.

Везде он изобразил душевную боль, как источник религии и религиозности... Вспомнишь стих:

Чем ночь *темней* — тем ярче звезды,
Чем *глубже* скорбь — тем ближе Бог.

Так ли это? *Всегда ли и единственно* ли так? Г. Нестеров твердо говорит, что это — *всегда так бывает*, а наблюдение над русской жизнью подтверждает его заключения. Об этом говорит и известный стих Тютчева:

Удрученный *ношей крестной*,
Всю тебя, земля родная,
В *рабском* виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Что это *русский* религиозный мотив — слишком известно. Но так ли это? Универсально ли это так? В заключительной точке не обещает ли это или не содержит ли уже это всепоглощающего Молоха отрицания и ужаса? «Если *только через скорбь* можем узреть Бога, — *рванемся к скорбям!*» Не эта ли мысль или эта философия лежала в мрачных финикийских, вообще хамитических религиях? При звуках печальной музыки, одновременно и настраивавшей нужным образом душу, и заглушавшей крики детей, отцы и матери подносили первенцов-младенцев своих и клали их на раскаленные докрасна лапы чудовища. Вот *боль*, доведенная до вершины, вот заключение тезиса:

Чем глубже скорбь — тем *ближе Бог*.

Опасная доктрина, в которую мы не углублялись более, чем с поверхности. Мы — северные люди; у нас — ни пальм, ни — баобабов. Сосенки, березки. При таком *не углублении* видна только прекрасная меланхолия, тихая, задумчивая природа, — эти монастырские стены, возле которых в белую ночь стоят, задумавшись, два монаха, юноша и пожилой (№ 4 выставки); или — гладь реки, где два монаха, и тоже молоденький и старик (№ 6 выставки). На этой степени, где *боль* есть только грусть или спокойствие, она привлекательна, по крайней мере для созерцателя, — как *ландшафт*. Так ли думают в самых монастырях *субъекты*, носители грустных чувств? Не знаю. Но нельзя отрицать прелести, и может быть, даже субъективной прелести, самого испытывающего грусть в этих его переживаниях. Некоторые раны любил... Не хочешь их забыть, вспоминаешь... Есть *сладость ран!*.. опасная доктрина! Молох!! Под северным небом это еще прекрасно, останавливаясь на черте меланхолии, но под южным небом и вообще где все — *настоящее*, в полный рост, отсюда вырастают человеческие жертвоприношения, причем (как в некоторых культах) жертва сама *испытывала сладость быть принесенной!*

Чем глубже скорбь — тем *ближе Бог*.

У нас это выразилось в знаменитых заукойных мотивах: плачем, когда слышим чтение! и — рыдаем, когда поют! И *это рыдание* — бесспорно! бесспорно! — нам *слаще песен и плясок!*!! Но вдумаясь, что же тут родит «сладкое»? Да то, что скорбь эта — *настоящее, непритворное!* что — вот гроб, в нем — близкий человек, т. е. что есть *повод*

к скорби, *подлинное* лишение, *подлинное* несчастье! Вот — умер человек... и тогда — это *сладкая* скорбь. Совсем Молох, разгадка финикийских культов, их смысла, поэзии, страшной силы *очарования* ими (они очень распространялись) и *привязанности* к ним (их страшно защищали туземцы)! «Сладкие скорби! сладкие слезы!» — Ну, тогда ведь не все ли равно, что «вкусить сладости слез *после смерти* близкого», или что — «*поискать* сладости слез, толкнув *близкого к смерти*» (жертвоприношения)? Тягостные сближения. Но и у нас уже народно говорят, матери говорят: «*хорошо умереть* младенцем, — не нагресишь», «младенческая душе-нька *прямо к Богу* идет», «*всегда в раю*»... Как это близко уже к финики-янам: «всегда — в раю», «вот прямо — к Богу».

•Я с грустью бродил по выставке. Сколько грустных лиц! Ни одного веселого. Ни одного даже спокойного. «Все недовольны! И — все счастливы! Такова-то Русь», — улыбнулся я про себя. И остановился возле маленького эскиза, к которому приколоты карточка с надписью: «Продана». Эскиз выполнен акварелью и назван «Два лада» (№ 11 каталога). Что такое «Лада», «Два Лада»? И вспомнил я из былин и язычества:

Ой, Дид Ладо!
Сеяли, сеяли...

И еще что-то. «Дид Ладо» — «*дед* Ладо», «старый-престарый», «первый, старейший». Между тем г. Нестеров нарисовал двух юнейших существ, почти мальчика и девочку, отрока и отроковицу, которые, взявшись за руку, полубегут, полутанцуют, полунесутся в воздухе над полем, среди весенней природы. «Ладо», — Боже мой, да ведь это то же, что «ладно», «складно», «согласно», «вместе». Взялись два «лада», два кротких, дружных или любящих существа, не непременно жених и невеста, а, может быть, брат и сестрица, и полетели по природе с криками: «Ладно! все ладно! все связано в мире! Мир — великая гармония!» Первый раз из рисунка г. Нестерова я понял и истолковал себе, что древние славянские божества «Лады» обозначают просто *мир, умиротворенность* природы, хорошо «слаженной» Творцом ее, и затем — дружбу, любовь. А что этих юнейших красавцев народ назвал «дидами», «дедами», то это напомнило мне из Гезиода:

*Прежде всех, смертных и бессмертных, родился Эрос,
Бог юнейший и старейший.*

«Лады» — это наши русские «Лары», Lares, божества спокойствия, мира и идиллии. Ну, а скажите, пожалуйста: отчего это нельзя при мире, «ладе», идиллии молиться? Ответ, пожалуй, очень прост: да потому, что «мир» и «лад» — такая вкусная вещь, которую самому скушать хочется; иначе говоря, что при «ладе» и «мире» и наслаждаешься «миром»

и «ладом»... Ну, хорошо: и ребенок, когда захворает, то зовет: «папочка! папочка!» Однако никак бы я не захотел, чтобы для удовольствия, услышать это действительно милое «папочка! папочка!», мой ребенок действительно заболел. Ужасное предположение! Нет, пусть он играет себе, на меня не оборачиваясь, и если здоров и все у него есть, «ладится», то пусть хоть целый день или неделю не вспоминает меня. Зачем мне его зов? Для меня? Но я счастлив тем, что вижу его здоровым и нормальным, «ладным». А так как человек «создан по образу и подобию Божию», то я заключаю отсюда, что хотя Бог (подобный во всем Отцу и отцам) и отзывается на наши горестные зывания, — но, однако, Ему, в небесной его сущности, сладостнее видеть нас просто нормальными, здоровыми, спокойными, веселыми, хотя бы при этом мы Ему вовсе не молились. Тут Он, видя, что мы нормальны, предоставляет нас просто маленьким божкам, — «ладам», домашним, полевым, всяким. Нельзя не вспомнить, что в раю, который в Библии назван «раем *сладости*», — молитв и не было, храмов — не было, хотя ощущение Бога, общее и не «натертое» — было. Но только после грехопадения начались жертвоприношения, храмы и молитвы.

Будем же молиться в скорбях, когда они пришли как *fatum*.
Но пока спокойно все, вспомним милых «ладов»...

1907 г.

ГДЕ ЖЕ «РЕЛИГИЯ МОЛОДОСТИ»?

(По поводу выставки картин
М. В. Нестерова)

Выставка картин М. В. Нестерова, и между ними огромного нового полотна: «Святая Русь», — из Петербурга передвинулась в Москву. Москва, вероятно, так же вся пересмотрит ее, как ее пересмотрел весь Петербург. От самого художника я слышал, что он получил приглашение выставить картины свои в Венеции, но, по разным мотивам, не решается пока дать утвердительного ответа. Выставка вообще замечательна, и о ней хочется говорить, спорить.

Художник силен. Он имеет убежденное слово. Картины его — это некоторый цельный, сильный и яркий взгляд на вещи, на человека, на религию, который как бы делает вызов зрителю: «победи меня, если можешь».

Попробуем разобраться... Ведь можно и не *победить*, а *ограничить*? Это даже в сфере самых бесспорных истин. На предложение умилиться «истинностью» таблицы умножения — можно ответить, что есть еще алгебра; а на слова: «нет ничего *выше* Рафаэля» — можно указать, что он

ограничен идиллией и что ему вовсе не известен был мир трагического, т. е. самого глубокого, потрясающего и таинственного, чем живет человек. И Рафаэль — не все, и таблица умножения — не все.

* * *

Огромная новая картина М. В. Нестерова «Святая Русь», которую можно назвать «Молящаяся Русью», — являет группы народные, пришедшие поклониться Христу... В теме художника, мне кажется, была неясность: что это, внезапное явление Христа молящемуся народу? Или народ уже идет, бредет с этим: «Вон — Христос! Поклонимся Ему»? Четверо из фигур смотрят не на Христа (молодой крестьянин на коленях — в первом ряду, сестра милосердия, монахиня и мальчик — во втором ряду): явление невозможное, если бы они Его видели. Ясно, что они идут «вперед», «к православию», «к Христу»; и если Христос дан на картине, не выпукло, то лишь в качестве подписи: «вот Кому поклоняется св. Русь». Нравственный центр картины составляет не Христос, а — она сама, эта «Святая Русь», как бы «самомолящаяся Русь». Этих фигур стариков, старух, этой кликуши, монаха, схимницы — нельзя забыть! Да, подлинно мы ее видели, эту «Святую Русь», мы ее знаем; и художник лишь навеки и собирательно закрепил то, чем по кусочкам, по дробинкам мы все залюбовывались в свое время. Все это любили. Все это чтили. Все этому поклоняемся.

• Старики, старухи, больные, припадочные — вот «богомольцы» Руси. Где же, однако, норма и, особенно, где молодость, юность или просто возмужалый возраст? Только внимательно обрвизовав все фигуры по фотографии, я вижу сейчас, что нумерационно художник дал на семь старческих фигур (глубоко старческих!) — трех отроков и пять в молодом возрасте. Это требование симметрии в живописи, устранение однотонности, «монолога». Но нравственно картина есть именно монолог: старые, дряхлые лица — бессмертно-выразительны, крупны, бросаются в глаза! Из молодых — три чуть-чуть видны из-за других фигур. И общее впечатление от картины: «вот как молятся старые люди на Руси, — старые, больные и душевно ненормальные» (кликуша на крайней правой стороне).

Так больная и старая Русь молится... Где же *молодая*? Отвлекаясь от нашего момента и говоря вообще и «натурально», говоря за век и за века, можно ответить, что «молодая Русь» по трактирам водку пьет. Чтобы нарисовать полную картину «Святой Руси» в этнографическом смысле, от океана до океана, — дать очерк «Святой Руси», как мы произносим иногда это слово не без иронии и усмешки, — следовало бы против полотна М. В. Нестерова поставить другое такое же полотно: «Сцена в кабаке» — добрых старых времен... Вот — целовальник, красный и толстый; за спиной у него — ряды полочек с вожделенными бутылочками. И посреди кабака «растерзанная» сцена, с пляшущей посередине пьяной бабой, а по лавкам гости — пьяные, орущие песню

мужики. Над входом в залу, где были бы выставлены эти две картины, г. Нестерова и другая предполагаемая и дополнительная, можно было бы надписать: «Русь с переднего и с заднего крыльца»; или так как спор и тема носит церковно-религиозный оттенок, то надписать бы на одной двери славянскую вязью под титлами: «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых...», а на другой двери: «Вскую шатаешься...»

Старая Русь — молится, молилась; молодая — кутила. Или: в старости русский человек молится, а до старости пьянствует. Или еще и окончательно: в старости мы замаливаем грехи, которые накапливали до старости. Скажите, скажите: не *это* ли, в самом деле, целостный образ Руси, уже давний, привычный, заматоревший на нас? Не этот ли образ покачнулся в Крымскую кампанию и еще чувствительнее в 1904—1905 годах? Теперь он почти спал с нас,— и мы стоим дикие, нагие, без «образа и подобия», анархические не внешнею анархиею, а внутреннею. Ибо решительно не знаем, *чему* поклоняться, *как* поклоняться?! Все старое точно умерло или опозорено, а нового, достойного поклоняемого и вечного — нет ничего...

Отсюда глубокое наше бессилие поправиться, реформировать себя, и не теперь, а всегда: всякий раз когда, испытывая чрезвычайную политическую или социальную боль, мы делаем необыкновенное напряжение, чтобы подняться, и в первом же шаге к этому ищем идеала,— мы находим *только* идеалы, зовущие *назад, встарь*, и в последнем анализе — *идеальное* или идеализированное *старчество*, идеализированную и действительно *упорядоченную старость*. Петр Великий выскочил со своею «реформою» в нигилизм,— точно так же, как и 60-е годы. Просто — некуда деться. Или «Православие», «Святая Русь», седины и кликушество Нестерова, или «Всеяпнейший собор» и «Базаров, режущий лягушек» в XVIII и XIX столетиях. Некуда деваться: нет здорового, нормального, *взрослого и серьезного пути*. И, в последнем анализе, нет у нас *идеалов молодого, свежего, здорового, сильного*.

Все это — *есть как факты*, «матушкой природой» данные. Ну, конечно, ранее чем прийти в 50-летний возраст, каждый переживает 20-летний возраст. Но эти «натуральные» факты не управляются никакой «звездочкой»... никаким *идеалом* иначе, как *старости, старообразия*, «благочестивого замаливания грехов».

Я возьму три силы, заложенные в человеке:

- 1) разум,
- 2) мужество,
- 3) любовь,

и — нормальное состояние человек..:

- 4) семью,
- 5) детей,
- 6) соседей.

Если мы возьмем знаменитую молитву, которую переложил (неудачно) Пушкин и о которой Достоевский сказал, что хотя наш народ темен

и догматов веры своей, действительно, не знает, но что, однако, зная *только эту одну молитву*, — он знает и *все Православие* («Господи, Владыко живота моего»), то, спрашивается, что же он в этом «всем Православии» найдет наставительного, одушевляющего, поднимающего крылья —

- 1) для ума своего?
- 2) для мужества?
- 3) для любви?
- 4) для семьи?
- 5) для детей?
- 6) для соседей?

Текст этот мы все знаем, все умилились на него. «Господи, Владыко живота моего! Дух праздности, уныния, любоначала и празднословия не даждь мне! Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения, любви (христианской, сострадательной) даруй мне, рабу твоему! Ей, Господи: даруй мне зрети мое прегрешение, не осудати брата моего»...

Молитва *старца, старцев!* Это как бы «икона» старческого жития, старческой психологии. Это религия как бы «заката солнца», а не «восхода солнца». И родилась эта молитва, мы знаем, среди келий, раскиданных в пустыне египетской, повторялась в лесах саровских и московских. Вот идет старец с ведрцем почерпнуть воды к источнику и говорит себе: «Не стану гневаться на келейника (живущего за семь верст), хоть он мне и досадил грубым словом, стану трудиться, еще раз принесу в ведрце воды, полью капусту; буду цельный день молчать, творить умственную молитву; буду с радостью смотреть на эти вековые сосенки; не стану осуждать не очень нерадивых иноков, ночью постараюсь утомлять себя молитвою, дабы сейчас же заснуть после нее и не впасть в мысленный блуд...»

Да, *для старца и в пустыне* — молитва хороша. Полна и удовлетворительна. Но вот в городе, в каменном доме, где понапихано жильцов всяких сортов, и в одной семье скарлатина, в другой — неуплаченный в лавочке долг, в третьей — дети ленивы и не учатся, — что скажет каждому эта молитва?! Чему тут поможет «терпение», и «не осуждение брата моего», и «зрение моего прегрешения»? Просто это не связывается, *никак не связывается с тем, что есть*. Молитва эта *созерцательная, пустынная*, а не житейская. И с действительностью в городах, в селах, на жниве, на фабрике, при рубке леса, в работах на железной дороге, — с этою горько-сладкою действительностью, — она *не смешивается, не сливается*, как масло с водою! И масло хорошо, и вода хороша, но — порознь. Так-то — и это есть самая грустная истина нашей цивилизации — и религия наша, дивные иллюстрации к которой дал Нестеров, имеет ту поразительную особенность в себе, что она: 1) хороша, когда стоит далеко от жизни (монастырь, созерцательность), и — 2) просто *ничего не выходит*, когда она пытается с нею слиться.

Когда религия стоит далеко от жизни, и пока далеко,— она хороша! По крайней мере — красива, эстетична и, кажется, нравственна. «Добра в самой себе».

Как только она *приближается* к жизни, замешивается с нею,— является безвкусица и безобразие приблизительно «воды, взбалтываемой с маслом». Просто — *ничего* не выходит! *Ничего*... Как это ужасно!

Ничего — о труде и для труда! *Никакой им помощи!*

Ничего — о разуме и для разума! *Никакого ему руководства!*

Ничего — о предприимчивости, смелости, мужестве, храбрости! *Нет им крыльев!*

Ничего — о любви и детях! *Нет им цветка!*

Все закричат: «Но вы забыли *поэзию* православия! Тут — *пластика, художество*, которое сотворялось в веках!!» Я отвечу на это, что и не имею ни малейшего намерения отвергнуть или умалить дивное художество греков в христианстве, этот словесный Парфенон, может быть, даже лучший мраморного! Я говорю совершенно о другом: о *недостаточности, о неполноте*. Религия должна все обнимать, она — *universus* * духовный: ибо ведь она относится к Богу, Зиждителю *Universus*'а вещественного, видимого. Я сказал не всю свою мысль... «Религия должна *все* обнимать» — этот тезис естественно переходит в другой, более грустный: «а то, что *всего* не обнимает, и *не есть религия*, а только... пластика и поэзия около чего-то, чего — *нет!*»

Не здесь ли родник давно наблюдаемого «безверия» семинаристов и академиков,— и того вообще, что люди науки и знания незаметно и неуклонно разрывают с «верою». Они не удовлетворяются художеством; ум, правильно мыслящий, воспитанный, дисциплинированный, естественно, спрашивает о том, что *стоит за эстетикою*. Он хочет *предмета, и не качеств; существительного, а не прилагательных*... И вот этому-то требованию «*имени существительного в себе*» Православие и не может ответить иначе, как косвенно и уклончиво: «Взгляните на лики эти, старые, тысячелетие поклоняемые! Вслушайтесь в напевы эти, над которыми миллионы рыдают!..». На все это ум, на этот раз холодный и гордый, ответит: «Да! — это старцы *себе* сочинили, во утешение, чтобы не так грустно сходить в гроб. Легко умирать под этими ликами, под эти звуки, *но каково жить?* Здесь ничего — для жизни, ничего — даже наставительного. Все это — даже не нравственно, и не только односторонне, но и — глубоко *эгоистично*, ибо старцы даже не сложили ни одной молитвы для ребенка, молитвы ребенка за болящую мать, молитвы матери о болящем ребенке. Они думали *о себе*. Мне 30 лет:

* всеобщий (лит.).

позволю и я о себе подумать и, *vice versa* *, просто *забыть* о всем этом, и о ликах, и о напевах, пока в 60 лет я не начну в своем роде *выходить в отставку*.— и вот тогда вспомню об этой религии, характерной религии инвалидов и старичков на пенсии».

Возьмем *труд* человеческий: что лучше, желательнее, «богоугоднее».— трудиться или тунеядствовать? Казалось бы, о чем и спрашивать? До того ясно. Однако на этот ясный вопрос знаменитая притча,— неизъяснимо трогательная,— о богатом и Лазаре отвечает резко отрицательно, что «быть нищим *угоднее* Богу, *милее* для Бога, нежели быть вечно в труде» (суета). Пример Марии и Марфы подтверждает это же, раздвигает дальше эту мысль. Так как отвергнуть труд прямо было бы слишком чудовишно и разошлось бы прямо с заповеданием, данным Адаму, то отвержение коснулось *не прямо его*, а того, с чем труд связан, как с вечным *мотивом* своим,— коснулось *богатства*. «Не будь богат! Не стремись к богатству, довольству, избытку, обеспечению. Кормись около других,— крохами от стола их. Эти сытые, трудолюбивые, богатые пойдут в геенну огненную, а ты возляжешь с избранниками Божиими».

Нерв трудолюбия был перерезан, отныне станут трудиться «со скрежетом зубным», с отчаянием. Понесут работу как муку. Работа как *поэзия*, как *религия* — умерла и невоскресима, пока манит нас эта вековая притча...

И взгляните на живопись церковную: где здесь пахарь, проводящий борозду? Где усталая жница? Их нет; как нет и матери, кормящей грудью своего ребенка, нет матери, качающей засыпающего ребенка. *Грех* ли все это, земледелие, материнство? Скажут, что хотя это и «не грех», но, однако, все это «не церковно». Церковь — вне труда, вне семьи. «Лазарь» не косит, не пашет. У него нет мускулов. Он — и не муж. «Таковых есть Царство Небесное».

Старец, «в отставке», инвалид, «вот-вот умереть»...

И неужели только «на исходе» осветимо религию? Разве Бог создал только *закат солнечный*, и не Он ли же сотворил и утренний восход?

А если и *утро* принадлежит Богу, как *вечер*, то есть какая-то и религия молодости, юности, детства, свежести. Но только мы, под впечатлением «скорбных старых ликов» и печальных напевов, даже не умеем и подумать об этом, представить это... «Пути заказаны»... Но пути есть.

Кто-нибудь скажет: «*Чего* же вы хотите? Чтобы религия учила драться на кулачки?» Именно потому, что религия есть *религия*, т. е. непременно *идеализация* тех вещей, к которым она относится или кото-

* наоборот (*лат.*).

рые задевает, она и не может научать «драться на кулачки», как и вообще ничему грубому, жесткому. Религия *выше человеческого*, — а посему все человеческое она не может клонить долу, а только поднимать к небу.

1907 г.

М. В. НЕСТЕРОВ

— Ни одного лица спокойного...

— Ни одного «нормального», законосообразного, уравновешенного, «официально» одобренного...

— Ничего официального...

— Все в смятении!

— Смятение, как бы расходящееся из одной точки...

— В этой точке — молитва, экстаз... немного — сумасшествия... что-то прекрасное, безмолвное, целое, говорящее только жестами!.. Какая-то всемирная (или предмирная?) Офелия, как бы овладевшая стихиями природы и согнувшая по-своему деревья, расположившая по-своему пейзажи, давшая им свои краски и выражение, меланхолию, слезы, беззвучные крики...

— Вот Нестеров, сам — плотный художник, с твердым лицом, крепкой фигурой, едущий по монастырям и расписывающий соборы. Этими стихиями души своей, как внутренним соком, он «прилип» к религиозным сюжетам Руси, как они слагались и сложились до него, исторически; «прилип» и полюбил их, как супруг супругу. И как супруг чем сильнее и крепче любит супругу, чем страстнее к ней прижимается — тем более приближает ее к себе и преображает ее и изменяет в соответствии с собою: так Нестеров, отдавшись «церковной русской живописи», наполнил ее собою и бессознательно и невольно для себя подчинил ее той «Небесной Офелии», которая сама им когда-то могущественно овладела. Мы почти можем наблюдать по нему, как рождаются «мифы» и «мифологическое», как произрастают религии; как «индивидуальное» борется с народным, «любится» с ним и поборает его; и, словом, как появляется то, о чем говорят: «Вот — религиозный феномен: разгадывай и раскусывай его».

«Религиозный феномен» — это что угодно, в какой угодно форме: как — полоса религиозной живописи, как «религиозно-живописная школа», или — как фактическое чудо, как полоса «чудотворчества» и «религиозных увлечений» целой эпохи или народа; как — «Лурд», как — «Св. Сергий Радонежский», как — Мурильо, Гирландайо или Рафаэль. Выражения, оболочка — разны; формование, сердцевина — одна во всем.

«Одно во всем»... Вот это «одно» есть у Нестерова. И от этого он, его личность, как и совокупность нарисованного им, образуют «религиозный феномен», цельный в себе, замкнутый и законченный. Хотя обык-

новенно соединяют имена: «Васнецов и Нестеров», но для этого соединения нет никакого другого основания, кроме внешнего — их современности друг другу. На самом деле оба живописца идут параллельно и вне всякой связи и зависимости друг от друга. Нужно говорить: «вот — Васнецов», «вот — Нестеров» — или входить в одну залу — Васнецова и в другую — Нестерова.

* * *

Молитва... «Православие», этот сложный и огромный культурный феномен, взят Нестеровым в молитве, в молитвенности своей. В «православии» все есть: светлое и темное, краски и контуры, обряды и иерархия; есть законы, была история. Самая молитва была «по чину», но была и без чина — «на случай», «в случайных обстоятельствах». Но и в этих «случайных обстоятельствах» и уже вне всякого «чина» молитва вырывалась на Руси и у русского человека, так сказать, в общей гармонии с духом и историей и даже с иерархией и законами церкви своей: Нестеров вот именно и вынул из сердца русского человека эту «молитву в особых обстоятельствах и свою личную», и — облек ее в краски исторические, в быт исторический, которым она и не противоречит, но с которыми непременно связью не связана. Она — лична, порывиста; пылает, а не теплится. Это — «горе Аннушки», «потеря Исидора», «заключение судьбы старца Ивана», а — не безличный и «вообще» «выход из церкви», «около стен монастыря», «крестный ход», «в монастырской гостинице», «Верую, Господи, и исповедую» (Н. П. Богданова-Бельского), не — религиозный «жанр» и не «народные сцены» возле религии... Все эти «народные сцены» являли собою, в истории нашей живописи, как бы «la nature morte» * религии; Нестеров дает и дал ее «la nature vive» **.

Молитва есть сердце религии. Историки религий, обыкновенно профессора и обыкновенно туповатые, ища «причин религии» и «происхождения религий», указывают 1) на идею бесконечности, 2) необходимость безначального в основе всего начального, 3) идею силы, — безграничной среди ограниченных бессилий, и проч. и прочее: забывая, что «начало религий» кроется во всяком доме, в каждом человеке, что оно возможно во всякой биографии, хотя в некоторых биографиях и даже в очень многих никогда не наступает. Это — дело обстоятельств. Артезианский колодезь не вскрылся, но вода есть. Это «вода есть» всяких религий, и вообще религиозность, заключается в неудержимой потребности молитвы, — в том, что в некоторых обстоятельствах жизни, или трагических, или особенно высокого, «небесного» счастья, душа человеческая, душа личности человеческой, «вся превращается в молитву», так что в ней, кроме молитвы, ничего и нет, ни размышления, ни чувства, ни воли, ни объектов желания или стремления... Молитва и молитвенность

* мертвая природа (фр.).

** живая природа (фр.).

ранее всех «вер»: и веры собственно и сложились из этого основного молитвенного настроения; они построились в определенные речи,— уже гораздо менее твердого, оправдываемого и доказуемого содержания,— из этой почти бессловесной музыки души человеческой и, в зависимости от нее, от пластики лица человеческого, которую мы называем «молитвенностью»...

Человек испытал утрату чего-нибудь такого, с чем собственно и соединены были все его земные привязанности, скрепы с землею. Дом его, имущество его, близкие, друзья, место, отечество, это поле и этот луг, эти лица и, наконец, собственное его прошлое, стало *глубоко не нужно* ему, уже не «прикрепляет» его к себе; постыло, даже противно; все обращается в («nature morte»), «вещи» без значения и души... Он одинок и свободен, страшно свободен и страшно одинок. Небеса разверзаются: душою безгранично легкой и грустною, именно от того, что «скреп» нет,— он улетает в звезды, в глубь земли, «куда положен дорогой покойник» или «куда улетела дорогая покойница», и душою безгранично напряженною ищет жизни там на место умершей, всего умершего, («nature morte») — здесь... Лицо оступенелое, недвижимое; глаза устремлены в одну точку: губы сжаты, помертвели; глаза не умеют плакать: этот маньяк, «человек яко труп» живет далеко-далеко душою, за Сириусом, около центра земли,— как Данте в «Аде», «Чистилище» и «Рае», как ассирияне и египтяне в своих «астральных мифах», как греки около «хтонических» своих «божеств»...

И, наконец,— как русские в этих своих «легендах», «чудесах», «сказаниях», «преданиях», около монастырей, храмов, на погостах, около «Владычицы-заступницы», около «Всех скорбящих Радости». Какие названия: «скорбь», «заступление»... Вот начало религий! Чего же ищут ученые со своим: 1) идея *бесконечности*, 2) идея *всемогущества*?.. Впрочем, разве же когда-нибудь ученый «молился»? разве ему «прилично» молиться? И они пишут о «религиях», как если бы слепой писал «о цветах» или скопец «о любви»... Положим, и евнухи у турок видят сцены любви: но разве же им можно поручить написать стихотворение: «К возлюбленной»?!

* * *

Нестеров не иконописен. Не его дело писать «Бога», а только «как человек прибегает к Богу». *Молитвы*,— а не Тот, к Кому молитва. На его большом полотне «Святая Русь» — это сказалось с необыкновенной яркостью! левая часть, где стоят Спаситель и за Ним «особо чтимые» на Руси «угодники»: Николай Чудотворец, Сергей Радонежский и Георгий Победоносец — эту часть хочется закрыть руками. Еще образы угодников стереотипно «верны», т. е. как пишутся на образах, не хуже и не лучше. Но фигура Спасителя, в белом одеянии, с гордо поднятою головою, почти высокомерная, крепкая, немая... до чего, до чего это неудачно! «Всея Небесныя Державы Повелитель»... нет, это что-то

не русское, не народное, даже вовсе не церковное, просто никакое, никаковское... Но, закрыв или отбросив эту левую часть,— почти предаешься восклицаниям, глядя на правую, главную, почти занимающую все полотно... Это — молящаяся Русь! и как она скомпонована! Ни одного повторения! Все пришли *со своею молитвою*, каждый и каждая принесли «Вседержителю» свою молитву, свое исплаканное и недоплаканное горе, свою биографию... Биографию, так пошатнутую и уже почти конченную! Этот едва ли не слепой старец с белыми космами волос,— девочка умиленная, больше всего умиленная (она взирает на Спасителя), за плечо которой он держится,— две странницы с палками позади его, бабы, все видевшие и всех видевшие, сироты, одиночки, которых били в детстве и которые голодали всю жизнь,— старик с коробом и узлом впереди, на коленях,— этот монах, серьезный, «уставный»,— эта чуть ли не «сестра милосердия», только часть лица которой видно, в белом платочке и косынке,— недоумевающая, грешная, темная девочка-подросток, с острым и упорным, «во грехах» упорным, лицом,— и почти самые выразительные три последние фигуры: высокой старухи-схимницы, бабы «соседки» и, между ними в середине, юной и прекрасной «вопленницы» или «юродивой» или «святой» (музыка «Офелии» во всей картине),— как это все говорит!!!.. И наконец, пейзаж, покрытый снегом, с нашей северной плохой растительностью, и эта «любимая» синичка на тростинке, возле земли,— до чего все это «наше!» и как все это художник угадал или подметил и возлюбил!..•Нигде — мертвой точки, на огромном полотне.

Но я сказал, что он не «иконописен»,— и едва ли не было существенною ошибкою приглашать его «расписывать соборы», где надо было уже писать «того, к Кому молитва», а не самую молитву, молящихся. Его эскизы «Пр. Исаия», «Моисей» — верх слабости. Из икон только одна (№ 3 каталога выставки), «Богоматерь»,— мне показалась удачною. Это просто хорошо, как красота, как религиозное... Да ведь Богоматерь и молилась, а не только на Нее молятся: Богоматерь, со скорбным путем своим, с «оружием, проведенным через Ее сердце»,— это «наше», «мы»; т. е. высшее, чем мы, но все же глубоко-человеческое, а не одно и поглощающе-небесное. И это удалось Нестерову.

Лучшею картиною мне показалась «Убиенный Царевич Димитрий»... До объяснительных (в каталоге) слов художника: «по народному поверью души усопших девять дней пребывают на земле, не покидая близких своих» — нельзя было понять, что именно он изобразил. И, не понимая темы картины, она вся казалась до последней степени искусственною... Только теперь ясно, что он и рисовал *не реальность*, а... призрак-действительность, поверье-веру. Это выражено чудно, и едва поймешь, в чем дело,— как поймешь необыкновенную *удачу* в выполнении страшного трудной, сверхъестественно трудной темы... Царевич, убиенный... и странствует, и лежит... Он как бы странствует, поднятый Властною-Силою из гроба: но ноги недвижны, или едва ли движутся, и во всей

фигуре — эта мертвенность, страдание (убит, зарезан), жалоба и прощение «миру сему»... Рука или (у усопшего) «ручка» положена на грудь, и не как живая, и не как совершенно мертвая, «с которою все кончено»... Нет, для нее не все кончено, есть «тот свет», — и вот она и весь он еще в полу-«этом», полу-«том» свете... Граница, колебание между землею и «там» схвачена и выражена поразительно. Тонá — зеленоватые, прозрачные. Ни — день, ни — ночь, а сумерки, «тот свет». «Тот свет», но в котором живет и наша природа, этот сад или лес или «что-то» с растительностью, где странствует покойник и не покойник, с чуть-чуть закинутою головою. Теперь самое тайное в картине — улыбка Царевича, не жалующаяся, но жалкая, слабая, небесная, «святая»... Это — удивительно! Еще бы крапинка краски, тронуть бы кистью — и ничего бы не вышло (см. эскиз № 24).

Договорю об «иконности»... По самым задачам своим и существу это есть нечто «уставное» и «недвижное», — к чему относится и *может* и *должна* относиться «без препон» молитва всякого, во всяком состоянии, — всех, народа... Я сказал «без препон» — и в этом все дело. Здесь не должно быть никаких зацеп индивидуальности, никакой несоответственности поклоняющегося и поклоняемого: а поклоняются *все*, народ, и поклоняются *не в экстазе*, а спокойно, в нормальном состоянии, «вообще»... Отсюда икона должна иметь и получила как бы снятие с себя «всех индивидуальностей», индивидуализмов: она — обобщилась, есть «вообще икона», с потускнением в ней всего *особенного* и *частного*. Как это вне средств Нестерова! Вне линии его полета, гения. До известной степени он — *анти-«иконен»!* Хотя бы лично он и поклонялся «иконам», плакал пред ними: но нарисовать икону, хорошо и даже хотя бы удовлетворительно, — вне его средств. Он — лирик; ну, а икона — это существо «эпическое», «стоит в углу» и на нее «взирают». Необходимость общего и тусклого в иконе до того очевидна, что лучшие «иконы» суть потемневшие старые образа, где и не разберешь черт «лика», они намечены или видны чуть-чуть: да и то — скрыто, едва виднеется, в прорезе для «лица», сквозь золотую или серебряную ризу... Эти «ризы» у нас самое характерное в «иконопочитании»: о них надо бы писать особо, и я ограничусь здесь только общим замечанием, что суть «ризы» заключается именно в отрицании, в борьбе и победе над «живописью», «живыми» красками, над выразительностью, особенностями, индивидуализмом черт... Народ этого не любит и не хочет, — и ведь тут есть немножко чуткости к «поклонитесь в духе и истине»... Бог должен быть *невидим*, и Он, конечно, *невидим*: ну, а уж если история и быт и приказания сделали его «видимым», то «пожалуйста, поменьше», и лучше — если «совсем ничего нельзя разобрать» (под ризой, «темный лик», «старый образ», *почерневший*).

Но бог — «прибежище» мое, «заступник», «Сильный», перед Коем «расточаются врази» (бесы) и Который держит «в цепи» все эти «нечистые силы», — должен быть окружен сиянием, богатством, золотом.

нашим человеческим мастерством, «усердием», «жертвою», — и — вот родник этого искусства риз, золотых, серебряных, чеканных, с жемчужными венцами и нагрудниками... Великолепие и сила! Об иконе Божией Матери, которую похитили в Казани, в связи с этим похищением писали, что она «имела *не одну, а несколько риз*»: и, вероятно, в праздник особенно торжественный «Матушку» облакали в ризу особенно великолепно... Это хорошо, это народно, это живо. Тут, в этом усердии к «ризам», конечно, есть несколько «язычества», отрицания христианского «спиритуализма»: но ведь давно начали говорить и указывать, что не все в язычестве было ложно и что есть в нем бессмертные частицы.

• О Нестерове и о Васнецове можно сказать, что они оба изменили характер «православной русской живописи», внося в ее эпические тихие воды струю музыки, лирики и личного начала. «Суть»-то Православия они бесконечно возлюбили: но «суть»-то эту они и бесконечно изменили. Просто они одолели ее своим талантом: ибо и «тишина»-то ее, эта бесконечная эпичность, кроме многих других причин имела еще под собою и то маленькое простое обстоятельство, что сонмы мастеров-ремесленников старой Руси и «обыкновенной» Руси были просто бесталанны и даже религиозно-неодушевлены. «Одно к одному», и к большим причинам прибавилась эта маленькая. И вообще Русь, сравнительно с Западом, прожила бесшумную историю: вместо Крестовых походов — «хождение игумена Даниила во Св. Град Иерусалим», вместо Колумба и Кортеса — странствование купца Коробейникова в Индию, вместо революций — «избрание Михаила на царство»... Все — тише, глаже. Без этих Альп... Все «Валдайские возвышенности», едва заметные даже для усталой лошадки. • Не будем этого порицать и вспомним изречение Монтескье: «Счастливы народы, которые *не имели истории*». Шум времен есть «история» в смысле сцены, драки, свалки, шума и грязи. Наши тихие дома не имеют «истории», и чем меньше в них «историй» — тем, конечно, лучше. Религия наша, церковь наша — это тоже едва-с-«Валдайскими возвышенностями» необозримая равнина, на которую не заглядится художник и мыслитель, но где отдыхает душа... «Отдыхает» душа, «утихает» сердце, «облегчается» грусть, горе, печаль... Вот — православие, тихое, милое, без Монбланов, без бурь. Без опасных ледников и сверкания снежных вершин... Тут все — быт и контуры быта. Но история двигается, и, может быть, мы придвинулись к тому, что Монтескье назвал «несчастиями истории». Нестеров и Васнецов не без причины появились: и как на одну из глубоких, подземных причин можно указать на то, что до них «живопись Православия», кроме серьезных, но равнодушных красок, стала невольно прибегать иногда и к комическим краскам. «Крестный ход», «Протодиакон». «В монастырской гостинице», «Венчание» (в Третьяковской галерее) — все это, *убы*, есть. было в «быту» нашей церкви, церковности... «Валдай» еще терпим: но непереносима топь, болото. Где появилось смешное или презренное — вовсе уж нет «веры», невозможна или пропадает она...

И вот явилась буря, вихрь... Явилась музыка. «Эпичность» Православия простерлась до того, что она даже не допустила музыки в себя, этого первого, главного выражения религиозных настроений. «Слишком беспокойно»... «Быт» до того одолел, что начал затягивать все «Православие» какою-то паутиною и сонливостью: и до такой степени, что встревоженным, тоскующим душам, т. е. *настоящим*-то религиозным душам, стало просто некуда прибегнуть со своими молитвами, молитвенностью. Ни — «хтонических божеств», ни — «разверстого Неба»: одни «Александры Невские» в латах, — и вот-вот бы только надеть на них регалии, звезды, «ордена», как уже и надели наши архиереи...

Тихо, сонно... Нет и «Валдая»: и он, невысоконый, скрылся за спиною... Тележка все скатывалась, скатывалась... Показались топи, сырь... Потянуло болотом; заела мушкара...

Тут, как звонкая песня жаворонка из голубого жаркого неба, — раздалась музыка и музыкальность Васнецова, Нестерова. «К небу! к небу!»... Все оглянулись к небу. Вот отчего мы их любим.

1907 г.

ИБСЕН И ПУШКИН — «АНДЖЕЛО» И «БРАНД»

О «Бранде» Ибсена много писали и говорили в связи с постановкою его на сцене Художественного театра сперва в Москве и затем в Петербурге. Причем менее говорили о пьесе в сценическом или литературном отношении, а все внимание сосредоточилось на героическом характере главного действующего лица, молодого пастора Бранда. Он вызвал искренний, глубокий энтузиазм. Мне лично пришлось выслушать чтение в Петербурге. Не так давно г. Свенцицкий, наиболее энергичный ревнитель церковного обновления, прочел здесь, в Петербурге, в одном небольшом религиозно-философском кружке о том же «Бранде». Чтец был очень увлечен личностью Бранда, и, когда я слушал его молодую, суровую речь, точно обличающую современное рыхлое общество и зовущую его к «Богу высот», мне было грустно и жутко...

Вероятно, Ибсену была известна заметка, приведенная Грегоровиусом в «Истории города Рима», что когда Григорий Гильдебрандт еще был монахом и проводил свои реформы, то пятившееся перед ним духовенство, довольно слабое и довольно грешное, говорило: «Это какой-то *святой сатана*». С одной стороны, Григорий так был предан Богу, что не мог служить мессы, не заплакав в некоторых местах ее. А с другой стороны... он был так беспощаден к человеческим слабостям, вообще к человеку, даже к тому что нормально в человеке, но только слишком *обыкновенно*, — как вот и этот протестантский «Бранд».

С другой стороны, Ибсен, наверное, не знал нашего Пушкина и его бессмертного «Анджело». Вы помните доброго старого дука (герцога),

который, желая поправить нравы и распущенность в своем народе, временно оставил свое герцогство и передал бразды правления суровому Анджело. Идеалист Анджело,— идеалист закона, государства и также «добродетелей»,— споткнулся о скромную, стыдливую девушку, которая пришла его умолять о прощении своего брата-повесы, который «произвел общественный беспорядок», сделав беременною одну горожанку... Но не буду пересказывать: пусть читатель прочтет «Анджело» и с запасом впечатлений от него, непременно с этим запасом, перечтет или идет смотреть пьесу Ибсена...

Бранд — это молодой энтузиаст веры. Без всякой необходимости и только для прикрасы ему приданы реформаторские мысли, сурово-реформаторские и одновременно религиозно-революционные. Повторяем, это ненужная прикраса: ибо и протестантская, и католическая Церковь, как равно и наша православная, в ортодоксальной основе своей, в *нетронутой, нереформированной сущности*, страшно требовательны, строги и *хотят всего того, и ничего более, чего хотел Бранд* и чего он требовал от людей, от родных... Все они проповедают именно «Бога высот», проповедают Голгофу, суровый идеализм; требуют беспощадного самоограничения, отречения *ради служения Богу* от жены, детей, отца и матери, от имущества, богатства и суеты... Т. е. всего того, *чего требовал Бранд* и что составляет новизну и «реформационность» его личности. Все это старо, как мир: строфы Ибсена-Бранда, только могущественнее и прекраснее, есть у бл. Августина; совсем по-Брандовски (почти в тех же словах) это было выражено бл. Иеронимом. Помните, как он передавал о явившемся к нему И. Христе, который потребовал от него, чтобы он отрекся от эллинизма и латыни, «перестал быть цицеронианином»,— или, в противном случае, «пусть не носит имя христианина». Это слишком старо в истории, это всеобщее. В XIX веке знаменитый архимандрит Фотий в русском обществе проповедал с не меньшей строгостью, чем ибсеновский Бранд, приблизительно то самое. По всему этому «реформационность» Бранда — только прикраса. Это обыкновеннейший ортодокс, но очень талантливый, пламенный,— энтузиаст *дела наравне со словом*. Однако и не больше: никакой, *показанной Ибсеном*, новой конструкции религиозных представлений он не имеет. И немудрено: автор не мог вложить своему герою, чего он сам не имел. Ведь, если не ошибаюсь, Ибсен вовсе не религиозный реформатор... Об этом не следовало бы забывать гг. Свенцицкому, Эрну и Ельчанинову, которые устно и печатно выступили в нашем обществе с культом *личности и дела* Бранда.

Если бы Ибсен припомнил черты биографии Григория VII Гильдебрандта и прочел пушкинского «Анджело», он едва ли написал бы «Бранда»: ибо Бранд укладывается в которую-то из этих двух схем. В удачном и чистосердечном случае, если он золото без прогаров,— это все-таки только «святой сатана», за которым следовать мы сознательно не хотим. Во втором случае, менее удачном. т. е. если он только золотист

снаружи и вот пока очень молод, а на самом деле у него есть «червоточинки», личные *свои* поползновения, хотя бы и очень идеалистические, но именно свои,— он всего-навсего молодой «Анджело» или — скажем понятиями нашей истории — Победоносцев сейчас по выходе из Училища Правоведения.

Кажется, истина лежит где-то в середине, на соединительной линии между Гильдебрандтом и Анджело. Гильдебрандт, повернувший весь католицизм на новый путь, конечно.— что-то побольше ибсеновского персонажа, как побольше и самого Ибсена. Итак, Бранд ближе к Анджело. Это ничего, что он замучил свою бедную жену и упрекал ее, что она «привязана еще к идолу», к этим вот остаткам платяща и игрушек своего умершего ребенка. «Почему ты ко мне *одному*, великому Бранду, не привязана, а привязана еще и к памяти ребенка?» Тут так и брезжится Анджело: Бранд просто не любит жены своей, вяло ее любит; и это не ручательство, что этот господин под старость не взглянется на... какую-нибудь Вирсавию. Ведь опять же Давид, оставивший вековые псалмы, был что-то покрупнее и *подействительнее* Бранда...

В конце концов я думаю, что «Бранд» — претенциозное и поучающее произведение Ибсена, не весьма удачное даже в литературном отношении, а в религиозно-нравственном — глубоко-ложное...

В целях диалектики приму на себя роль *вовсе неверующего*, вот как Фохт или Мошот, и начну спорить с «Брандом» и его русскими прозелитами. Это будет рельефнее рассуждений. Итак, Бранд повелительно зовет меня «поклониться его Богу высот». Поклониться Богу суровому и взыскательному, Который более всего презирает человеческие слабости, осуждает самую человечность («гуманизм» в пьесе) и требует исполнения долга, долга и долга. «Долга» не в отношении к людям, а только в отношении Себя, «Бога высот», немолчаливого и гремящего идеалами, которых, впрочем, *нигде не формулирует и не определяет*. Бог его поэтому есть еще как бы Бог до «откровения», не давший *людям* никакой заповеди. Но собственное Его «божественное Лицо» не оставлено в тени Ибсеном и Брандом. По Бранду, Бог этот требует страдания, самоотречения, «Голгофы, которую каждый должен найти в жизни своей, на пути своем». Почесываю затылок и отвечаю:

«Не только я не хочу никакого личного страдания и лично вас, пастор Бранд, считаю служителем бесовским: но еще и позволю себе призвать вас с вашим «Богом» — или, по-моему, бесом — к суду юристов, совести, науки или философии, чего хотите. Страдать... *любить* страдания, *хотеть* страдать, ха-ха-ха! Да я страдал даже когда рождался: таз матери, естественный человеческий таз, так узок, что рождение подобно ушибу, и я начал жизнь с ушиба, потому что «Бог» ваш, а по-моему бес, не бросил страдальцам-женщинам, рождающим детей.

такой для «всемогущества» Его, с позволения сказать, корки плесневелого хлеба, как лишний дюйм тазового отверстия. Мать мучилась, кричала, — моя милая и добрая матушка, которой уж я никак не променяю ни на ваше самолюбие, г. пастор, ни на вашего какого-то сделанного из чугуна и цемента «бога», по-моему же беса. К счастью, когда я происходил на свет и пока ваш «Бог» дремливо блаженствовал в голубых небесах, на грязной земле случился добряк-доктор, вот из тех мелких людишек, которых вы так всемерно презираете, ваше тщеславное убожество: когда я не проходил через таз матери, он дал ей порошок *secali* *, тер ей живот руками, старательно тер, так что пот катился. А когда она, наконец, родила, то весело и радостно засмеялся и пошел мыть руки, весь грязный, загрязненный тем самым, чего ни божеское величество, ни пасторские молитвы не постарались преобразить во что-нибудь приятное, сладкое, душистое. Да будь бы я Богом — устал бы рождение цветами: ведь такое благодеяние для рода человеческого и всей земли! Но я вспоминаю доктора: мы были страшно бедны, когда я родился, и я не забуду рассказа матери, что этот немудрящий доктор, помогший моему рождению, положил желтенькую бумажку, старый наш русский рубль, ей под подушку: уж не знаю, на пищу роженице или на лекарство, им прописанное... Так я понимаю, что этот врач, по вашему, — ничтожнейший человечико, был «гора», имел «горнюю веру», да и сам, пожалуй, как некий святой, ангел, стоял «на горе» (призыв Ибсена): ибо, очевидно, он так не с матерью моей одной поступил, а имел обыкновенную и серенькую привычку со всеми так же поступать, с богатого возьмет, бедному даст. Ну и уж если вы призываете меня «к религии» (тезис Ибсена и Бранда), то я, по Огюсту Конту и его «религии человечества», буду что ли зажигать лампадку или запишу в свои домашние «святцы» вот этого доктора. Сперва, конечно, — мою матушку, ибо она не только дала мне жизнь, но и никогда-то ни в чем меня не обидела и от многого худого спасла; а затем около ее имени поставлю вот и имя этого уездного врача. Но ни Бранда, ни его «Бога высот» в «святцы» свои не запишу: и по простой причине, что не чувствую себя нисколько им обязанным. Например, матушка выходила меня от скарлатины, которая налетела на меня, когда мне было семь лет. У меня сохранилось одно впечатление, как лупилась кожа на шее и отходила целыми тряпочками, и я так любил ее сдирать. Но мать передавала, до чего она боялась за меня. Скажите, пожалуйста, кого же мне благодарить или кому свечки ставить, матушке ли, которая меня выходила, или вашему «Богу», который наслал на меня такую гадость, как скарлатина... наслал в семь лет, когда, ей-же-ей, я еще не успел нагрешить. Правда, вы, г. Бранд, говорите в довольно неуклюжих стихах, что

Бог на внуков
За дедов грех взысканье налагает...

* спорынья (лат.).

Но это такая юриспруденция, перед которой всякий даже нетрезвый мировой судья попятился бы. Во всяком случае, я не понимаю, за что я должен «бить лбом» перед вашим идолом. Вы говорите: «Голгофа», «неси Голгофу», ибо вот и «Христос ее нес». Позвольте; Христос за то, что Он «был вознесен на крест», и именно в связи с этим и по основанию этому, получил все царства земные в обладание, как и предвидел это самым точным образом: «егда вознесусь — тогда *всех привлеку к Себе*», — говорил он, — а Церковь изъясняет, «что под *вознесением* здесь Иисус разумел *распятие* Свое, — которое, таким образом, предсказал». Слишком понятно, что суточное страдание Он — бессмертный и вечный — взял, чтобы за него приобрести тысячелетнее царство. Все мы, христиане, весь цивилизованный мир, и носим на шее печать Иисусову, как бы свидетельство подданства Его Царству. Но вот у меня четверо братишек и сестренко до двух лет померло: все «родимчиком» или «от зубков». Никак я не могу поверить, чтобы они все «за грехи мамаша помирали», ибо мамаша одна, а их четверо. Ведь это брать 400 процентов: ни один закладчик столько не берет, и наши милосердные законы даже запрещают то, что «небесное милосердие» преспокойно взыскивает. Но я поповскому рассуждению насчет взыскания «с внуков», поповскому и ибсеновскому, вовсе не верю; и думаю, что тут вовсе не «мамаша», а просто — *так*: «умер и баста». Ужасно. Если, напр., круп, то ребенок от медленно затягивающейся пленкою дыхательной щели медленно задыхается. Медленно задыхается, ребенок... Ну, хоть бы сразу, как разбойник ножом по горлу — чирк и кончено. Для чего же «медленно»-то затягивать — это на случай «всемогущества»... Вы говорите — «Голгофа»: да круп ужаснее Голгофы, ибо, во-первых, длительнее ее, да и самая сущность задыхания право-же тяжелее. Но счет ужасно неправилен, это счет какого-то мошеннического банка: ибо четыре мои братишки и сестренки ровно ничего не получили за детское свое страдание, тогда как там за сутки страдания все же «царства земные», о соблазнительности которых даже и для Иисуса знал искуситель: иначе не поманил бы его ими, «показав во мгновении времени». Знаете, до 33 лет Иисус вовсе не хворал, об этом не записано, да и кажется по существу это невозможно. Многие ли из нас похвалятся этим? Сколько умирает до 33 лет. Какую же «награду» приняли все эти задохшиеся, с разорвавшимися сердцами, умершие от уремии, воспалений и проч., и проч. Нет, верно, греки недаром именовали богов своих «οὶ μακάρεσσι θεοί», «счастливые боги»... Воистину, «счастливое божество»: себе — все, человеку — ничего, себе — вечная жизнь, нам — 60 лет какой-то толчеи, ни ладно, ни неладно, день — сыт, день — голоден, и, главное, эти ужасные болезни, да еще выпадающие при нужде. Нет, уж если поклоняться (как Ибсен и Бранд требуют) «Голгофе» или там «страданию» вообще, то потрудитесь-ка, небеса, поклониться земле: ибо «небеса» — они какие-то чугунные или уж очень «праведные», что ли: ни — трескаются. ни — болеют. Пролетит комета, прометет хвостом — и ничего. Все им «ничего», этим

небесам: а на земле — землетрясения, вулканы, голод, холера, ужасы и гадости. Тó уж если «страданию» поклоняться, то пусть пастор Бранд, еще молоденький и такой кругленький, счастливенький, полижет у меня ноги, а его «Бог высот» пусть поползает здесь на земле, и если Он вправду «всемогущ», то пусть хоть доделает там, где у докторов, у экономистов и проч. «нехватка», т. е. поможет там, где они и стараются, и потеют — да не выходит... Чтó, отговариваетесь? Пастор Бранд так горд, что не хочет поклониться, а требует, чтобы ему поклонялись. И о «Боге высот» рассказывает, что Он, правда, всемогущ, но не станет же заниматься такими пустяками, как помощь роженицам или разрешение экономического вопроса. Но в таком случае, пожалуйста же, оставьте нас в покое, оставьте вообще всю землю с вашими выпренностями и якобы «идеализмом», который мне представляется преестественной гадостью. И знаете что: я думаю, что Бранд вовсе не «служитель Бога Вышнего», а служитель грошového своего «я», и что прежде всего о Боге-то Неисповедимом он не имеет никакого представления, ни малейшего понятия. Ибо сотворивший океаны, луга, всех тварей на земле и в воздухе, в голубом воздухе и голубом море, никак не мог бы сотворить их для Голгофы, скарлатины и холеры: что все это пришло *вне Бога и не от Бога*, а от Злого Духа,— и Бранд оттого так и безобразен, и зол, хотя и запасся «революционным аттестатом» для пропуска в современный свет, что он есть служитель Злого Духа. Такой когда-то гулял по земле в Сатане, а теперь примеривает рабочий пиджак. Но это все равно: он безобразен и зол».

Post scriptum (после представления в Михайловском театре).

Желая проверить свои мысли, высказанные под литературными впечатлениями *в чтении*, я отправился на представление пьесы. И нахожу, что нужно кое-что *переиначить, перекроить* в моих взглядах, не отказываясь нисколько от них как от *определенных религиозных тезисов*. Но дело в том, что в дивном изображении Художественного театра Бранд показан менее «идеалистом-реформатором», нежели патологическим субъектом, с крайне плохой прогностикой. А с больных «не спрашивают». Все время, пока этот начинающий деятель расправлялся с матерью, женою и ребенком (которых всех уморил) и ломался с бургомистром и с врачом матери, которые все умнее и лучше его,— глубокое презрение стояло в душе моей и губы шептали невольно: «негодяй». И только судорожно сведенное лицо его, показывавшее не «глубокие идеи», а глубокое страдание в самом обыкновенном медицинском смысле, заставляло сказать о нем словами молитвы Господней: «Оставим ему *долги* его»... *Лично и за себя* он не только ни одного «долга» не исполнил, но ему даже и на ум не приходит, что ближние тоже что-нибудь вправе от него потребовать. Замечательно, что вся публика смотрела на него явно неприязненно: после первых двух актов не было ни одного вызова.

Только когда появляется оттеняющий его *карикатурный* пастор, в белой шляпе, туняец и ритор, — на фоне этой *карикатуры* Бранд начинает нравиться. Захлопала публика, и с нею хлопал и я: таково непосредственное ощущение. Лучше, конечно уж, больной, нежели мошенник. Речь его к народу хороша, и все это время, пока он ведет, т. е. *начинает* вести народ вверх, в горы, к «снежному храму», — он нравится, и почти забываешь, что это — больной. Но затем все кончается катастрофой: «пророка» засыпает лавина, с неба слышен голос: «Deus est Deus caritatis» *, а фея гор, манящая героя «в высь», оказывается искусителем, т. е. приблизительно злым духом, как я и выразился в статье своей, не выдав еще пьесы на сцене. В конце концов, мне кажется, что это — слабое произведение Ибсена, в котором автор «не свел концов с концами» и едва ли сам знал определенно, что он хотел сказать своим Брандом и что за лицо он выставил в нем.

1907 г.

СУДЬБА «ЧЕРНЫХ ВОРОНОВ»

«Черные вороны», теперь снятые с репертуара всех театров России, давались непрерывно — до запрещения пьесы — в маленьком театре Неметти, на Петербургской стороне. Я не спешил смотреть пьесы, думая, по обывательскому обычаю, что «еще успею», — и пошел всего за несколько дней до запрещения. Театр был совершенно полон. И так как пьеса давалась почти ежедневно с начала зимнего сезона, — то, очевидно, публика постоянно валила гурьбой на это представление. В самом деле, Кронштадт, с «великим учителем веры», живущим в нем, и свившие себе гнездо в Ораниенбауме «иоанниты» — это слишком петербургские явления, чтобы обыватели столицы могли остаться равнодушными к пьесе. С «иоаннитами» так или иначе приходилось сталкиваться многим, а слышали о них все.

Пьеса мне не понравилась. Она написана слишком для улицы, для грубых вкусов и элементарного восприятия. Какая-то банда мошенников, мужчин и женщин, преувеличив и без того великое народное почитание к от. Иоанну Кронштадтскому, довела это почитание до «обоготворения *з*аживо», — и на нем основала обирание простодушного темного народа, со всех концов России стекающегося в Кронштадт, чтобы «видеть Батюшку» и получить от него тот или иной дар, помощь, совет, исцеление. Все это, мы знаем, было еще и отчасти есть. Во все это вмешалась печать и вынуждена была вмешаться полиция. Все это уничтожено или по крайней мере из явного вида приведено в потаенный...

* Бог есть бог милосердия (лат.).

Г-н Протопопов, автор этой пьесы, боролся. «колотя обухом по голове»,— против гнусных проделок людей, отвратительных для полиции, общества и просвещения,— противных здравому смыслу и всякой чести. Борьба была несколько элементарна, несколько грубовата. Но и то нужно сказать, что так как «иоанниты» находили жертвы своего обмана по преимуществу среди темного и полутемного населения, то, очевидно, пьеса и должна быть рассчитана на восприятие громадных масс, а не «шекспиристов» и «шиллеристов».

Пойти посмотреть пьесу меня понудила статья официального петербургского миссионера, г. Булгакова, который в ноябрьской книжке «Миссионерского Обозрения», т. е. издания официального и обязательного к выписке во все российские епархии, в статье «Еще об иоаннитах» громил эту шайку даже сильнее драматурга г. Протопопова. Зная, что пьеса запрещена к представлению в Москве,— я и отправился посмотреть ее в театре, думая: «Если официальный чиновник Духовного Ведомства говорит об иоаннитах в таком тоне и в таких словах, требуя не просто их преследования, но — искоренения их, то каким образом могут запретить пьесу, столь официально полезную и одобряемую?!»

А всего через несколько дней пьеса запрещена была к представлению не только в Петербурге, но во всех городах России.

Я был поражен. И, случайно встретившись с г. Протопоповым, в одной из петербургских редакций, заговорил с ним о статье миссионера Булгакова.

— Послушайте,— сказал я ему,— достаньте эту статью, вырежьте ее из книжки «Миссионерского Обозрения», и, приложив к своему прошению,— поднимите дело о снятии запрещения с вашей пьесы. Это *народно-необходимая, народно-нужная* пьеса.

Он рассмеялся:

— Неужели вы меня считаете таким неопытным?.. Когда я написал пьесу, то я, первым делом, послал ее этому уважаемому и авторитетному в Духовном Ведомстве миссионеру Булгакову, чтобы иметь его взгляд и заключение о пользе или, по крайней мере, о позволительности постановки пьесы в театре. Миссионер этот,— хотя, говорят, очень суровый,— оказался в высшей степени добросовестным и прямым в своем деле человеком. Он мне ответил на *официальном бланке петербургского епархиального миссионера*, что не только, «как знаток дела иоаннитов, находит изображение их вполне отвечающим истине и действительности, но и благодарил меня за то, что с помощью театра я задумал бороться с темным, бессмысленным и отвратительным явлением, которое не только портит чистоту веры в населении и кладет пятно на нашу Церковь, но которое победить нет силы у разрозненных и слабых сил миссии, у миссионеров»... Конечно, я дела о запрещении пьесы не оставлю, и, конечно, этого официального письма Булгакова я не потерял: я его двину против темных сил...

— Мало этого,— продолжал он,— я достал официальную циркулярную бумагу, в которой рекомендовалась губернаторам моя пьеса, как чрезвычайно полезная в общественном отношении, и высказывалось пожелание, чтобы она не только беспрепятственно ставилась на сцене, но чтобы ей было оказано известное покровительство.

— Неужели?! — Я был изумлен.— И в результате?..

— И в результате пьесу запретили сперва в Москве, а теперь и для всей России. Я несколько не виню светскую власть, не имею причины винить и духовную власть: я вам сказал о взгляде миссионера Булгакова, да и вы сами читали его статью. Тут именно закулисные темные силы, с которыми вынуждены считаться и официальные власти. В Москве мою пьесу несколько не отвергли, но по соображениям, не имеющим ничего общего с личным внутренним убеждением, сказали, что с постановкою ее «надо быть осторожным»... Была нерешительность, которая перешла в запрещение,— очевидно, под давлением сил, совершенно чуждых самим запрещающим...

— Так вы несколько не в претензии на московские власти?

— Ни малейше. В гражданских властях Москвы я нашел и понимание и сочувствие.

Я дивился. Но и то сказать: как поступить официальной власти, если к ней явится «уважаемый ревнитель» и заявит, что «помилуйте, г. Протопопов *задевает Православие*, глумится над *верой народною*» и проч., и проч., и проч.; что «с подмостков сцены раздается пение священных гимнов, какое православный народ привык слушать только в церкви», и что «это — такое *кощунство*, какого вы, представитель официальной власти, *не вправе допускать*». Власть,— потому именно, что она «официальная»,— не может входить в существо вещей, в сердце вещей; она вынуждена довольствоваться и руководиться шаблонами, внешностью. Ну, а с внешностью как же: с одной стороны — театр, «бесовское игрище», а с другой — действительно напевы, для исполнения которых приходится приглашать хор Архангельского. Но ведь все-то дело и заключается в том, что «напевы» поют мошенники, которых надо как-нибудь разоблачить...

Припомнилась мне моя поездка лет десять тому назад в Кронштадт,— по особенному случаю и за особенною нуждою. В частных квартирах, понятное дело, было невозможно переночевать, а «общежитие», или «дом трудолюбия» был переполнен. День начинал вечереть, и я с тревогою остановился на улице... Вдруг ко мне стали подбегать... чернички... Монахини не монахини,— потому что что же монахиням бегать по улицам,— но одетые по-монашески.

— Спаси, Господи!.. Вам переночевать надо?

— Переночевать, да не знаю где. Там нет мест? Я указал на «общежитие».

— Какие места, тьмы тьмущие идут к Батюшке... Все занято. Вы откуда будете?

— Из Петербурга.

— А звание?

Я сказал, кто «есмь».

— Может быть, спаси нас, Господи, и помилуй, и нашлась бы для вас комнатка. Подождите здесь.

Мне что же. Стоял и буду стоять, идти некуда.

Выбегает опять черничка.

— Комната есть. Пожалуйте за мной.

Вошел. Какие-то неосвещенные коридоры. Прошел через несколько общих комнат, где сидели, стояли и лежали «всякие»... Опять коридор и, наконец, комната, «номер».

Кладу вещи, снимаю пальто и галоши. В дверях та же физиономия.

— Спаси, Господи... Вам ничего не угодно будет?

— Самовар и булку.

Чиркаю спичку и закуриваю папиросу. Вдруг черничка испугалась:

— Бросьте, бросьте! Или ступайте отсюда. Такая святыня — и табак. Мы таких не пускаем.

Смушенно я провинился решительному и повелительному голосу. Гипнотизирует.

— Хорошо, голубушка, хорошо...

Подали самовар. Напился. Думаю ложиться спать, и слышу — общие голоса поют молитвы.

Взяло любопытство. Вышел. Опять какие-то закоулки и коридорчики. И «братцы» и «сестрицы» сидят по уголкам, положив голову — где «сестрица» к «братцу», где «братец» к «сестрице» на колени. Думаю «не очень духовно»... Иду дальше. Голоса громче и наконец — совсем «как хор Архангельского». Я отворил дверь, но, испугавшись, отступил.

Это было что-то до того неубранное, нечесаное, с резким запахом пота, и все это «пело» до того нестройными и дикими голосами перед громадным образом с мерцающими 2—3-мя лампадами, что, мне казалось, если я войду, со мной может что-нибудь дурное случиться — не то убьют, не то тут же «вознесут в святые»... Все может статься. Например, табак — убьют; но если бы я заревел диким голосом, начал выкликать, что «Петербург говорит за безбожие», — то меня могли бы и на руках понести. Это была никогда мною не виданная так близко и в такой массе темнота народная, страшная-страшная, которую можно увлечь куда угодно, бросить куда угодно, — к преступлению, к подвигу, к убийству, к самоубийству даже (под религиозным мотивом), к растерзанию ближнего. Я убоился и ушел...

Утром рассчитываюсь.

— Что вы, батюшка, спаси нас, Господи, рубль даете. Эта комната стоит три рубля.

Отдал.

— А что это у вас все головами на коленях лежат, — мужчины у женщин и женщины у мужчин?

— Спаси нас, Господи! Вы не разобрали. Это страннички и странницы. Притомились и прилегли.

— Да для чего же все мужской пол около женского, а женский около мужского? А папиросы, сказали, нельзя выкурить, грех.

— Грех.

— А это?

— Да что «это»? Вы не разобрали. Они в духовной беседе были, духовное слово говорили. Вам, мирским, не понять...

— Да монахини они, что ли? *Вы* то — монахиня?..

— Не монахиня, а вроде как монахиня. Черничка. От мира отреклась, скромного не вкушаю, плотского греха не творю...

— И они такие?

— Такие.

— Так три рубля?

— Что вы, батюшка? А за самовары-то?

— А за самовары почему?

— А по пятидесяти копеек, спаси Господи...

* * *

Г-ну Протопопову я сказал, что пьеса его... жестка, что надо было бы тоньше и сильнее ударить. Привел примеры грубых слов и поступков.

— Но ведь вы не изучали дела «иоаннитов», а я читал протоколы ораниенбаумской полиции. Пьеса моя оттого и показалась вам не литературною, что она действительно — не литература, а только — протокол в лицах. Ничего выдуманного, сочиненного мною — нет. Их «Богородица» Порфирия говорила наперсникам: «Хоть мне и пятьдесят лет, а я еще *жить* хочу»; а когда арестовали ближайшее к ней лицо, то арестовавшему приставу он заявил нахально:

— Что вы меня берете, как мошенника? Я не мошенник, а *учитель*?..

Это был едва грамотный мужик, наглый, распутный, как оказалось на следствии...

Я подивился.

И нашло же покровителей «гнездо»...

Можно вообразить себе, как эти люди, насочинявшие себе живых «христов» и «богородиц», живых «Михаилов Архангелов», — радуются и говорят теперь, что «сами Силы Небесные вступились за них и поперли врагов вспять». Ведь кроме печатной литературы существует и рукописная; существует и устная речь... И я воображаю, как читается и выслушивается все это нечесаною массою, от рождения не видавшею мыла и гребенки.

А, впрочем, «мирянам этого не понять»...

Еще одно. Ведь защитники, истинно русские люди, несомненно, действуют в защиту суеверия... Но как *явно* нельзя опереться на суеверие, то официально и перед официальными властями им приходится говорить:

— В пьесе оскорбляют *православие*...

Но тогда будущий историк не вправе ли будет формулировать:

«До какого падения в суеверие и до каких злоупотреблений дошло правослаvie в первое десятилетие XX века — показывает дело иоаннитов». — И расскажет всю историю по «документам», куда войдут миссионер Булгаков, и драматург Протопопов, и ораниенбаумская полиция с ее «дознаниями», — и окончательное, по проискам темных сил, запрещение пьесы к постановке во всех городах Российской Империи.

1908 г.

РЕЛИГИЯ И ЗРЕЛИЩА

(По поводу снятия со сцены
«Саломеи» Уайльда)

Мы ленивы и не любопытны.

Пушкин

Скучно идет русская история, без логики и последовательности. Почему вдруг наступает одно, а не другое? Историк-прагматист станет искать *причин* этого в жизни народа с внутреннею логикою, но русский историк знает, что не сюда ему надо направляться, не к обстоятельствам народной жизни, не к цепи звеньев длинного развития, не к разуму и не железному давлению условий. Нет, не сюда! Ему надо будет рыться в мемуарах, в частной корреспонденции, в истории знакомств, дружбы, случайных встреч и случайных разговоров. Что такое m-me Крюденер в русской истории? что было ей до русского народа, и что русскому народу до нее? Но занесенная в Петербург как блуждающая комета, она своим характером и фантастикою создает целое умственное течение, приносит с собою новую моральную атмосферу, для которой никаких мотивов собственно в жизни *русского общества* не было, не говоря уж о русском простом народе, зачитывавшимся в пору Священного союза «Бовой-королевичем». У западных народов всегда было чувство ответственности перед *истиною*, была *внутренняя боязнь* разойтись с нею. Одним из трогательных проявлений этого был обычай, установившийся перед канонизациею новых святых. Когда уже все было готово, чудеса засвидетельствованы, мощи осмотрены и оставалось только провозгласить имя усопшего праведника, то Римская Церковь давала слово «адвокату дьявола»: именно в течение определенного срока она давала право каждому, кто захочет, приводить другие, противоположные свидетельства против этого святого — разбирать и критиковать его жизнь, опровергать или разъяснять научно его чудеса, наконец, — прямо злословить его и клеветать на него, оставив, конечно, за собою право опровергать эти клеветы и злословие. И только когда «адвокаты дьявола» выговаривали все, что у них могло быть на уме и сердце, и ничего не находилось нового, — Церковь торжественно провозглашала «святым»

такое-то имя, и уж с этого времени хула на него казнилась как богохульство. Здесь есть именно логика; есть целомудрие перед истиною. «Скажи все, что можешь, против тезиса; но если ты ничего сказать не можешь, признай его как святыню, как частицу божественной истины». И в одном фазисе, и в другом фазисе отношение к истине было до религиозности серьезным.

Но у нас?.. Ничего подобного даже представить нельзя! Кому надо знать *истину* о будущем святом? Говор толпы все нарастает, всхлипывания баб становятся громче, молва о чудесах перерастает всякую возможную легенду, становится нелепою, и «чем нелепее, тем и паче» все это переходит в санкцию, с сокрушением ребер каждому, кто вздумал бы усомниться. Тут народный говор невинен; но поразительно, что люди, стоящие в стороне от народного говора, стоят с пустым сердцем, и уже по тому одному они не сливаются с народным чувством, что им никакого дела нет до того, содержится ли истина в этом говоре, или он поднят суеверием и темнотою. Они просто утилизируют этот подъем как некоторую силу, как некоторое богатство, как некоторый «улов рыбы», как некоторое «свое съедобное»,— без всякого интереса к его сущности и содержанию. «Мы ленивы и не любопытны»,— сказал Пушкин. Всякое исследование есть труд, а мы ленивы; всякая правда есть труд души, иногда страдание души,— для чего же будут беспокоиться Обломовы?

История с запрещением для представления пьесы Уайльда «Саломея» полна этих подробностей, характеризующих все русские дела и русские события. Еще накануне запрещения никто не мог ожидать его, и оно явилось буквально как цвет на деревьях в сентябре: ни погода, ни время года, ничто из общих условий жизни — его не предвещало и не предсказывало. Событие произошло как-то бесшабашно,— именно как снег в мае или цветение вишен в сентябре. Кто запретил? Церковь, духовенство? Оно молчало. Вмешался какой-то уличный человек,— в данном вопросе уличный, т. е. в высшей степени посторонний как сфере театрального искусства, так и сфере религиозных мотивов, по которым пьеса была запрещена. Буквально среди представления поднялся господин из партера и закричал: «Спусти занавес!» И занавес спустили. Почему? Да потому, что все это — в России. А Россия — территория неожиданностей и беспричинного. В Берлине актеры продолжали бы играть, публика не допустила бы и мысли, что то, что нравится *всем*, может быть остановлено по желанию *одного*, и самому дебоширу разъяснили бы в участке, что он живет в столице цивилизованного государства и здесь не подобает вести себя как самоеду в приполярных льдах. Но в Берлине был Гегель и написал свою «Логикку», были Гумбольдт и Риттер; Германия есть страна Гете и Шиллера; в Германии был Лютер.

Сколько-нибудь близкие к Церкви люди, сколько-нибудь знакомые с историей церковного воздействия на народ, религиозного воспитания народа,— не могли бы забыть, что *сценическое представление* евангель-

ских и библейских сюжетов есть старая вещь в Европе и России, введенная самою же Церковью или же при ее горячем участии и сочувствии; вещь — народная и любимая народом. Кто же не знает той азбуки, что самое расположение годового богослужения, как равно чтений и песнопений на всенощной, заутрене и литургии,— *представляет* «в лицах, движениях и словах историю спасения рода человеческого, с ветхозаветным подготовлением к нему и с заключительным моментом служения Сына Человеческого». От этого причащение, передающее Тайную Вечерю, и поставлено в конце литургии, а не в середине ее, как следовало бы средоточию и важнейшему моменту. Но все в *службе церковной* держится исторического порядка, потому что самая идея службы — *запечатлеть* перед народом, *зрительно в лицах* повторить перед ним то главное событие, которое произошло 1900 лет назад и которым народ питается религиозно до сих пор. Отсюда понятно, что раз самая *идея церковной службы* имеет в виду *олицетворить, представить и запечатлеть* евангельские события, то духовенство не только не пренебрежало, но даже старалось о подобном же *олицетворении и прочих подробностей евангельского рассказа*, не представленных в круге богослужения — в *иное время, в другом месте, другими лицами*. Отсюда уже сами собою развились *средневековые мистерии* на Западе и у нас. Они были естественным продолжением и естественными *вариантами церковного богослужения*, выросшими на *церковной почве*, в церковном духе, в глубочайше религиозную эпоху. В эпоху крестовых походов и сейчас после них, до самого позднего времени, в этих представлениях то ветхозаветного, то новозаветного содержания принимали участие, т. е. становились «актерами», и низшие клирики наряду с вольными актерами; причем, играя святых, они брали для костюмов себе ризы из храма. До такой степени все было близко к храму, невозбранно с церковной точки зрения! Сочинителями пьес обычно бывали духовные же лица, иногда высокопоставленные. Так бывало это и у нас, на Руси. Сейчас, за давностью времени, я не помню, кому и какая именно «трагедокомедия» принадлежала, Стефану ли Яворскому или Феофану Прокоповичу: но которое-то из *этих лиц*, митрополит или архиепископ, написало эту «трагедокомедию», так как хорошо помню, что когда в диссертации, писанной незабвенному Ник. Саввичу Тихонравову, на тему «Стефан Яворский и Феофан Прокопович»,— я, прочтя *все церковные труды* обоих иерархов, пренебрег прочесть единственную эту «трагедокомедию», не считая ее важным материалом,— то профессор мне сбавил балл за нее и тут же подал собственное исследование об этой «трагедокомедии», т. е. «трагикомедии»,— *сценическом представлении*, конечно,— из священной истории! Сцена бывала открытая, как в наших загородных садах, но только она была таких размеров, что зрителями ее могло сделаться большинство жителей тогдашних немногочисленных городов; на самой же сцене помещались актеры иногда в числе более ста человек. Начиналось представление с раннего утра; прерывалось во время обеда, когда зрители расходились

по домам; затем они торопливо собирались вновь,— и представление шло до позднего вечера. Иногда же, от множества запечатлеваемых событий, которые невозможно было передать в один день, представление затягивалось на несколько дней и даже на целую неделю. Для города это было великое торжество,— и нельзя не сблизить, по значению для населения, этих средневековых «мистерий» с нашими «крестными ходами», также собирающими к себе толпу, также *народно* любимыми, в которых также *оживляется* и «звонит» весь город. Это что-то незатейливое, нехитрое, но важное и людное. В средневековых городах на время представления мистерий прекращалась торговля, лавки закрывались, останавливалось движение по улицам обозов и экипажей, чтобы ничто в городе не шумело и не мешало зрителям слушать и смотреть, а актерам играть, петь и говорить. Издержки представления, часто очень большие, принимал на себя город. Перед зрителями висел огромный занавес с изображенной на нем пастью дракона, «от которой мы спаслись Господом нашим И. Христом», страдания и смерть Коего предсказывались в мистерии. Ибо чаще всего сюжетом мистерии избирались именно «страсти Господни» «*passiones Domini*». Сцена разделялась на несколько отделений. Ближе к зрителям помещался ад; это то, что нам всем грозило бы, если бы мы не были искуплены Спасителем. Дальше, в глубине сцены, расположены были двор Ирода, двор Пилата, Иерусалимский Храм и проч. Еще дальше и глубже помещался рай, где пребывал Господь и ангелы. Предметами представления служили не только «страсти Господни», но и отдельные эпизоды евангельской истории и, наконец, даже некоторые отдельные притчи. Так, во французском городе Меце в 1437 году была представлена большая мистерия «Мшение Господа», окончившаяся разрушением Иерусалима, и в которой действовала труппа из 177 лиц. В 1322 году эйзенахские монахи разыграли перед ландграфом тюрингенским Фридрихом притчу о десяти девах, причем действие так потрясло этого доброго государя, что он впал в болезнь, от которой умер через три года. Его смутило и опечалило, что строгость Божественного Жениха не смягчилась ни мольбами святых, ни даже мольбами Богородицы, и Он предал неразумных дев,— детей мирских удовольствий,— в руки дьяволов. Но впечатление пьес не всегда бывало так строго. Замечательную часть мистерий составляли вводные эпизоды, носившие *местный бытовой характер*,— чем не возмущался наивный вкус того времени. Так, в мистерии «Страсти Господни» Мария Магдалина в начальных актах представления смешит зрителей танцами и кокетством; римские воины, стоящие у трех крестов, перебрасываются грубыми шутками. Этот же *бытовой элемент* введен в сцену между вифлеемскими пастухами; Иосиф ссорится и бранится с девушками, обмывающими новорожденного Христа; лавочник, у которого три Марии покупают миро для умащения тела Спасителя,— дерется со своею женою. Этот народный и бытовой элемент, введенный в представление высокотрагического и высокорелигиозного значения,

не казался уничижающим и оскорбляющим священные события и священные лица. Не казался тогдашнему суровому взгляду на религию! Почему? Да потому, что он был серьезен. Если Спасителя не *оскорбляло* же то, что к Нему обращались люди из народа,— говорили с Ним, удерживали Его за край одежды, спрашивали Его и требовали у Него ответа,— то каким образом все это может оскорбить в *представлении*, на *сцене*, в *символической передаче*? Ведь если вообще *бытовое* и *народное* оскорбляет своей *близостью* религиозное, то мы должны оскорбляться всякою страницей Евангелия, каждым событием из жизни Христа! Религиозному уму это сразу понятно. Не для того ли и *сошел* Спаситель на землю, чтобы *смешаться* с землею и с земным и *через это смешение* исцелить и спасти все земное,— землю.

В Киевской и Московской Руси, во времена Богдана Хмельницкого и Алексея Михайловича, были представляемые: «Действие на Страсти Господни списанное», «Мудрость предвечная», «Мистерия об Алексии, человеке Божием», «Пещное действо,— о Данииле и еще двух отроках, вверженных в огненную печь царем Навуходоносором» и «Действо в неделю Вайи или шествие на осляти». Часть последнего перешла в ежегодный официальный обряд, где Царь «всея Руси» вел под уздцы осла, на котором восседал патриарх, изображавший Спасителя. Таким образом, ничей решительно *вкус* и *ничья религия* не оскорблялась *представляемостью*, *представлением* божественных лиц,— даже как *главною темою*, не говоря уже о *вставочном эпизоде* и лицах *не божеского достоинства*. Этот главный предмет надо твердо держать в уме и не давать забивать его побочными рассуждениями, которые, как бы основательны ни были или ни казались, не могут пошатнуть основной исторической истины: *совместимости* священных событий и лиц в существе их с *зрелищем* в существе его, дозволительности сближения или сдвижения *священной истории* и *театра*. Скажут: «Но театр опошлился, сделался непереносимо светским». Позвольте: уберите вы с храма крест, вынесите все иконы, загасите лампы, уберите утварь алтаря и уничтожьте иконостас,— и в высоком куполообразном здании из кирпича и с отделениями не останется ничего священного. То же произошло от усилий, в разное время повторявшихся, но все в тоне и духе господина, прервавшего представление «Саломеи». Все время «не допускали *священного* на театр». Скажите, пожалуйста: как же *осталось* бы что-нибудь священное в театре?! Был дом; в нем были комнаты без икон и были комнаты с иконами; но жестокий хозяин или хозяин-ханжа, возмущенный тем, что не во всех его комнатах поставлены иконы, приказал бы вынести иконы и из тех комнат, где они стояли! Конечно,— дом остался бы *без икон* и превратился бы в *чисто светский*, пожалуй,— безбожный или внебожий. Поставили религию во «вне»,— ну, *внутри* и осталось все без религии! Но это не «само сделалось», не «театр сделался», а *вы* сделали, или другие, с театром. Сам по себе театр, в его тысячелетней истории, 1) был несколько веков только религиозным, 2) потом —

смешанным из религиозных и светских элементов и 3) наконец — только светским. Но нижние ярусы его, и притом больше половины целого здания,— суть ярусы церковного стиля, существа и содержания (века древности); строились клириками, представлялись там пьесы, сочиненные иерархами, и играли эти пьесы клирики смешанно с актерами.

Вот суть дела, вот история его, о которой понятия не имел помешавший представлению господин; или он забыл об этой общеизвестной вещи,— как Ноздрев, которому при его темпераменте присуще обо всем забывать. Впечатлительный человек, он отдается власти минуты. Пришел на репетицию «Саломеи», и, вероятно, только тут ему представилось впервые: «А как же, ведь тут передан эпизод из *упоминаемого* в Евангелии события, а между тем этот эпизод разыгрывают *актеры* и на сцене *театра*; это — оскорбительно для зрителей-христиан, оскорбительно и для христианского правительства, для православной России». Тема вспыхнула у него с тою быстротою, как они всегда вспыхивают у таких людей: тема для шума, скандала и «истории» в уличном смысле. Мы нарочно отмечаем, что событие это только *упоминается* в Евангелии, как там много упоминается из такого, что не происходит, так сказать, *в поле самого Евангелия*, как его средоточие, как предмет его рассказа. Но Иродиада и ее пляска, но Ирод,— что в *них-то* «священного»?! Это — языческие лица, языческая обстановка, и не позволять *их* к представлению — все равно что не допускать на сцену событий из царствования Нерона и личность самого Нерона,— на том основании, что «при нем были мученики христианства». В пьесе Уайльда эта языческая часть и составляет главное и весь сюжет; отрицательно и жестоко эти языческие лица связаны с Иоанном Крестителем, пострадавшим от них и через них. Самое большее, о чем мог просить возмущившийся зритель,— это о том, чтобы на сцене «театра» не было выведено это священное лицо; и, по положению его в пьесе Уайльда, это, конечно, было вполне возможно. Мы возвращаемся к тому, что в России все идет случайно и беспричинно: если бы зашумевший в театре господин был просвещенным человеком, он не поднял бы скандала и крика и не побежал бы жаловаться, а спокойно вошел бы в переговоры с администрацией театра, указав на то, что ему кажется сомнительным, что возбуждает в нем вопрос, как в верующем человеке. Вера тиха, вдумчива; вера не бесчинствует и никого не оскорбляет. Но, кажется, всего менее приходится говорить о «вере» во всем этом русском происшествии... Удивительнее всего в нем, что, когда «возмущенный в душе» господин побежал жаловаться, у выслушавших его также не пробудилось никакой мысли о том, что театр и существо театра нимало не противоречат существованию священной истории, так как *театр даже и возник для представления в лицах и наглядно именно священных историй*, «мистерий». В городе Обераммергау, в Германии, до сих пор разыгрывается полная евангельская история на сцене; а местные крестьяне, разыгрывающие эту сложную и длинную мистерию, закрепили за домами своими, за фамилиями, определенные роли,— например,

апостола Петра и апостола Иоанна, Иисуса Христа, двух разбойников, Иосифа, Марии Магдалины и Божией Матери, Иуды, римских воинов и проч. Лет пять назад в Петербурге, при Училище Евангелической Церкви, на Большой Конюшенной улице, было показано это немецкое представление, и на нем было много и русских детей. Нельзя не упомянуть, что к порядку этих явлений принадлежит и известная панорама, показанная года четыре назад в Москве, а теперь показываемая в Петербурге, на Невском проспекте, — «Голгофа». Панорама — дело торговое, дело светское; сюжеты панорамы — все светские; но вот явился церковный сюжет, и все пошли на него усиленную толпою, а приезжающие из уездов священники прежде всего спешат повидать «Голгофу», как «свое дело», «родную» себе картину, как предмет из области своего слова и деятельности. Все смотрят на это как на иллюстрацию, как на помощь книге, — как на зрелище, которое может действовать сильнее отвлеченной книги.

Во всем этом шумном эпизоде с запрещением «Саломеи» можно только пожалеть о том, до чего у нас вообще скудно развито образование и размышление, — и от этого именно события на Руси происходят с такою неожиданностью и случайностью. Один закричал, другой испугался; и крик этот — вздор, и испуг этот — вздор, но два эти вздора, помноженные друг на друга, уже родят событие. Вспомнишь Грибоедова и его вековечное «Горе от ума».

Или, еще лучше, Пушкина с его печальным — «мы ленивы и не любопытны».

1908 г.

P. S. Увы, tempora mutantur et nos mutamur in illis *. Припоминаемые мною Средние века, где были благочестивы и зрители и актеры, едва ли могут быть поставлены в «пример» нам и в «позволение» нам... И тут уместна другая латинская поговорка: Quod licet Jovi, non licet bovi **.

Примеч. 1913 г.

СИЦИЛИАНЦЫ В ПЕТЕРБУРГЕ

Сонный, мокрый Петербург вяло встретил и проводил сицилианцев. Громадный зал Консерватории 19-го ноября был не наполовину пуст, а почти пуст: только человек 60—80 сидело в передней половине зала, и все приняло такой вид, будто происходит репетиция «с допущением гостей», а не настоящее вечернее представление. Несмотря на это, благородные сицилианцы играли «вовсю»: одушевление, — величайшее,

* времена меняются, и мы меняемся с ними (лат.).

** Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку (лат.).

какого прежде мне не случалось видеть на сцене,— царило с первого и до последнего момента, и притом не у главных только действующих лиц, но даже у третьестепенных,— по нашему,— «хористов». Но здесь их нельзя было назвать «хористами». Игнали, жили на сцене — все.

В антракте я встретил захлебывающегося от восторга С. С. Боткина, медика, художника и коллекционера. «Как мало публики!» — заметил я. «Мало? — удивился он,— мне кажется — очень много: вчера было тридцать человек. Я смотрю их уже восьмой раз»...

Итак, от 30 до 60—80 человек каких-то любителей и художников смотрело труппу, повторяясь изо дня в день в зале: и, значит, интеллигентный и общественный Петербург вполне отсутствовал. Между тем с первого же момента, как поднялся занавес, вы чувствовали, что сюда следовало бы придти, учиться совершенно новому,— по крайней мере в России новому,— мастерству. Актерское ремесло или великое театральное искусство в России, через сто лет триумфов и неудач, обратилось под конец в какую-то прискучившую всем *службу*,— прискучившую актерам, прискучившую зрителям,— куда ездят поскучать и позевать после дня хлопот и работы, а актеры вылезают из своих жилищ к ночи, чтобы поработать ногами и руками, поработать голосом и жестами, и этим трудом своим дать маленький отдых *«настоящему»* серьезному Петербургу, *«настоящей»* серьезной Москве, *«настоящей»* серьезной России. Все это — без вдохновения. Чувствуется именно служба и заработок, пот и труд, копоть и отделка,— без всякого оживления изнутри. Иной раз смотришь час, смотришь два часа из кресла, из ложи: и вот челюсти заворачиваются в ужасную ломающую вас зевоту, и вы шепчете:

— Господи! какая чепуха. Господи, кто это писал пьесу?! Господи, для чего это *играют!*

«Играют»... даже нельзя приложить этот милый грациозный термин к тому, что вы видите на сцене. Там просто «служат», служат для своего «двадцатого числа». В конце концов Россия, это громадное *казенное ведомство*, ведомство всех цветов, оттенков, форм и проявлений,— подчинило закону своего существования, духу жизни своей или, вернее, духу своей безжизненности и театр и актера. Актера я люблю: это — русская богема. Люблю шик их, люблю скорбь их,— рюмочку и тайную слезу. Но пришло «20-е число» и съело все...

Русскому актеру с его разбитыми надеждами, как инвалиду неудачной биографии, следовало непременно прийти и взглянуть на сицилианцев, неунывавших и при полном отсутствии сборов. Но он не пришел, завистливо и бездарно; не захотел смотреть упрека себе, не захотел увидеть *свое* «можно бы», которое давно стало невозможным.

«Сколько солнца!» — думалось, глядя на этих беспрерывно, скороговоркой стрекочущих второстепенных лиц пьесы «Феодализм». Люди — маленькие, уголок страны — маленький и события и отношения — все маленькое! Но в капле воды, зачерпнутой из природного озера, куда

больше жизни, чем в ушате остатков разных кислот. копоты и выпариваний, который стоит на заднем дворе химического завода. Уже по отъезде сицилианцев какой-то поношенный литератор из «Речи» писал, что «действующие лица пьес их, да и сами изображающие их актеры — по душевному развитию стоят не выше обезьян». Будто? А когда молодой, нелюбимый муж, передавая жене своей монетку за монеткой, вынимаемую из грязной тряпки, рассказывает, как он добыл каждую из них, — это тоже зоология? А когда он, узнав из насмешливых песенок, да и из рассказа жены, что она его не любит и что она уже не девушка, — полный отчаяния, ярости и все еще нежнейшей любви, перерывает ножом ситный хлеб, точно перерывает сопернику горло, и все кричит, повышая голос: «*mange!*» и, после отказа ее есть, — на все и во всем отказа — в один миг обращает в осколки посуду и все, стоящее на столе, — все это обезьяна, и только обезьяна? Но, правда, образованные литераторы уже не ревнуют и не только «мирятся» с изменой, но и уступают жене без всякого протеста: однако на этой последней ступени образованности господин в смокинге не похож ли на перегнанную в химическом кубе воду, о которой говорят, что она «не имеет вкуса, запаха и никакого цвета». Ведь эта мертвая вода больше не любит, не ненавидит, не гневается, — и если она еще сохраняет способность строчить строки, то поистине какой в этом смысл? — и не несчастна ли та литература и то общество, которые вынуждены поглощать эту мертвечину?

Кто не ревнует за женщину, тот не будет ревновать и за свободу родины, за захват гражданских своих прав, — иначе как мозговым, вялым, книжным ревнованием. Есть разница в волнении, происходящем из так называемых теоретических убеждений, и в волнении, растущем прямо из крови. Туманный север живет первыми, юг — вторыми. Свобода не как грызня за права, не как какая-то судебная волокита между «привилегиями короля» и «правами Нижней Палаты», которая в Англии тянулась два века и наконец решилась в пользу Нижней Палаты, — а свобода как радость жизни, как избыток счастья, как такая полнота и восторг бытия, что человек призывает разделить ее с собою и животных, наконец даже растения, — эта небесная свобода рождается только из южного солнца. Вспомним Библию и ее «юбилейные годы», когда рабы отпускались на волю, заимодавец не взыскивал долгов и даже жатва не снималась с поля хозяином, а все предоставлялось в общее пользование всех, — и мы поймем, что *эти* свобода, как религиозный пир нации за мировым столом, совершенно отличается от английской свободы, где при всех «правах Нижней Палаты» бедняк остается как всегда беден, должник сидит в долговой тюрьме, грабитель режет на дороге и, вообще, в *молекулярном* сложении нации ничего не переменилось, а все осталось и при «свободе» по-прежнему.

Возвращаясь к театру: глядя на сицилианцев, я завидовал именно этому солнцу в характерах их, в словах, в складе речи и движений. Глубокая естественность движений, их страстность и живость, заставила

меня сперва думать, что в народной любимой пьесе дана только *тема* пьесы и *темы* самых действий, наконец, даже сцен, но что каждая сцена в ее подробностях *импровизируется* сейчас на подмостках. Но С. С. Боткин, указав на суфлера, поправил меня: «Нет, в пьесе даны самые слова; но нет сомнения, что актеры *стилизуют* отдельные сцены заново в каждое представление; что трафарета в игре — действительно нет».

Мысль о сицилианцах как о подкрашенных обезьянах, вероятно, внушила та заключительная сцена «Феодализма», где муж, открыв наконец соблазителя своей жены, *загрызает* его... Мне нравится миг перед этим: когда, схватив всей пригоршней его за шевелюру, он поворачивает его лицо к себе. Испуг и недоумение виновного, недоумение этого барина и господина, щеголя и развратника, — и торжество, слитое с яростью, простолюдина-мужа — непередаваемы! Но это — только миг, полоска молнии перед громом. Он бросает его на пол и впивается зубами в горло. Как «зверь»... Правда. Но ведь мы *дышим*, как звери, и что тут унижительного? Кровь обращается в нашем теле по тому же сплетению артерий и вен, как у коровы и тигра, — и какой тут предмет для скорби? Разве этот щеголь соблазнил крестьянскую девушку-сироту, повинуюсь не тем же инстинктам, какие действуют у животных? Подобные «соблазнения» происходят в жизни, и на сцене, и в нашем культурном обществе, — и никто за это не именует наше общество, наши пьесы и наших Дон-Жуанов «ушедшими недалеко от обезьяны». Но если мы видим человекообразное в *соблазне*, хотя он и совершается *modo animalium* *, то почему мы будем видеть зверообразное в *расправе* *modo animalium*? И что такое наши револьвер и кинжал, как не удлинение первобытного зуба, как не заострение первобытного когтя? И не все ли одно курице, когтит ли ее ястреб или отрубает ей голову повар? Право, последнее гаже, а для курицы как-то ужаснее: ибо безысходно, ибо нельзя спастись, «участь такая». Природа все-таки красивее, природа милостивее.

Я сравнивал мысленно игру сицилианцев с игрою труппы Сада-Акко, японской знаменитости, игравшей лет восемь назад в Европе и Петербурге, и затем — с игрою Московского художественного театра. В японской пьесе поражала глубокая нравственность всего сюжета и превосходная игра, — также не одной только главной актрисы, но и второстепенных актеров. Сюжет был из феодальных японских времен: но, Боже, какая разница между японскими самураями и итальянскими дворянами! У первых все построено на верности человека человеку, на нравственном долге, на правде в любви; у христиан жизнь проходит как праздник господ на спинах согнувшихся рабов, без всякого даже *вопроса* о какой-нибудь правде, о долге, о верности. До некоторой степени эту жизнь

* по-животному (лат.).

можно назвать животною: но — не со стороны мужа-простолюдина, который перегрызает горло соблазнителью его невесты, а — со стороны вот этого соблазнителя, который в своих «феодалных отношениях» валяется как сыр в масле, не помня ни Бога, ни совести, точно не замечая присутствия других людей. Сцена японской пьесы, где муж крадется к кровати, чтобы зарезать своего врага, и зарезывает вместо него свою любимую жену, потому что она, зная о намерении мужа, поменялась кроватями с этим человеком, которому обязана была когда-то спасением своей чести и жизни, — не забывается и через много лет. Увидя ошибку, он завыл как-то жалобно, «по-японски», как собака. Но в этой собачьей скорби было столько человеческого, более чем человеческого, — что помнишь звуки сквозь сотню раздирательных сцен, какие видел на русском театре и моментально забыл! Он завыл гихо, как умирающий, как раненый безнадежно: в вое почувствовалась такая безмерная глубина души! Кровать стояла высоко, и к ней вело несколько ступеней: убийца не вскрикнул, не расшибся, не ударился об пол. С глубокой естественностью он как-то опустился, сразу сел, как только свет фонаря упал на лицо зарезанной: и затем, так как ступеньки были узенькие, то он свалился со ступеньки на ступеньку, медленно и все воя. Он не умел упасть, не сумел упасть: зрители увидели закоченевшего, парализованного человека, который по законам механики, как мертвое тело, скатывается туда, куда тянет тело и где нет сопротивления. Как это было сильнее истерик, криков! Как это было страшно! и... благородно!

Игра японцев была необыкновенно *отделана*, была прекрасна и в мелочах, — и напоминала этими мелочами игру Московского художественного театра. С тем вместе эти театры, московский и японский, оба совершенно противоположны Сицилийскому народному театру. Это — две разных школы, ответ на требования двух разных вкусов, проводники двух совершенно разнородных взглядов на театр. Когда смотришь сицилийцев, то, вследствие великой природной талантливости актеров и врожденного изящества их, отдаешь предпочтение их игре и перед москвичами, и перед японцами. Но это — случай, удача. В Сицилии есть, без сомнения, множество *подобных* же трупп, но с обыкновенными, заурядными способностями, — и игра их, вероятно, в высшей степени непереносима. В таких посредственных труппах искусство, разум, *традиция* и *школа* не закрашивают их врожденную посредственность, и она выпяливается перед зрителями во всей ее убогости и, пожалуй, отвратительности. Между тем театр все-таки есть искусство, т. е. *искусственность*. Искусство же *воспроизводит* природу (действительность), *повторяет* природу, но — *не переносит ее целиком в свою область*, в область красок, форм, бронзы или, вот, — на сцену. Величайшие в истории реалисты, семиты, поклонившиеся действительности как чему-то священному, «святому», запретили вовсе, *религиозно запретили себе*, всякие копии («идолы») и копирование (искусство)! К чему *двойники*, зачем *удвоенность*, к чему *мираж*, — когда есть действительное,

подлинное, что следует любить и чтить. Такова борьба евреев, Библии, Талмуда против «кумиров». Театр есть также «кумир» и «построение кумиров», — «подобий» моисеева законодательства. Отвращение к этим «подобиям» вытекает вовсе не из идеализма евреев и Библии, не из спиритуализма будто бы их, не из схематизма и отвлеченности их духа, а, напротив, — из непредставимой для нас силы реализма в них, нюха, и жадного нюха, к трепещущей кровью действительности! Уж какой там схематизм и спиритуализм, когда в основу всего положено разделение на «трефа» и «кошер», на употребительность и запрещенность разных сортов мяса, смотря по способу убоя скота. До такой конкретности, конкретизированности религиозных понятий, никогда не доходили в Европе.

Но я отвлекся. Если, таким образом, театр есть искусство, то он допускает, а в некоторых случаях и требует *искусственности*. Оставляя в стороне игру японской труппы и останавливаясь на москвичах, мы должны заметить, что гг. Станиславский и Немирович-Данченко довели *обдуманность* игры до апогея; и, до известной степени, они закончили вообще *возможное* в этом направлении, закончили данную школу, поставили около нее точку. Обстановка пьесы, гримы, костюмы, но главным образом, конечно, самая игра актеров, ведение всех ролей, до самых последних подробностей, доведена под умным управлением и направлением глав театра до последнего совершенства. Всему дан последний чекан, последний удар сценического резца. «Живи и далее *так же*», — хочется воскликнуть театру, посмотрев, напр., «На дне» М. Горького или «Вишневый сад» Чехова. — «*Живи* дальше...» Но вот на слово-то «живи» невольно поперхнешься. Все это — *слеплено*, все это — *мозаика* замечательного режиссера; я бы даже сказал — «гениального» режиссера, если бы по самому существу своего дела режиссерство не было сферой исключительно ума, понимания, такта и опытности, а отнюдь — не гениальности, ни в каком случае — гениальности. Московск. худож. театр весь есть мозаика: а мозаика — не «живет», но, просуществовав некоторое время. — даже и рассыпается. Дело в том, что актеры Художественного театра вовсе не «живут» на сцене, а только выполняют, не отступив в звуке и позе ни на миллиметр, ни на полутон, заранее уже обдуманное, взвешенное, выверенное. Собственно вдохновенен в театре *один* г. Станиславский, но это режиссерское вдохновение, чем оно выше и гениальнее, — тем властительнее связывает самую возможность вдохновения у исполнителей, т. е. у актеров. — у всей массы их. Театр не «живет», а именно — «представляет». Конечно, это — *так и правильно*, это — согласно с самою задачею искусства, *искусственности*, — с задачами *сцены*, где мы видим не жизнь, а *подражание* жизни, «кумир» ее, «идол» ее. Но в Художественном театре это доведено до края и даже переведено через край, и здесь как-то вершина отрицает свое основание. Дело в том, что актер в некоторые патетические и *гениальные* секунды

игры вносит вдруг кусочек подлинной действительности; он, правда,— «играет», «подражает»: но с игрою вдруг начинает сливаться его подлинная натура, которая дает свой сок, свой звук,—и сердца зрителей потрясаются, как это недостижимо вообще для актера и сцены в их прямой задаче показать *подобие*. Сквозь «кумир» просвечивает Бог,— чтобы через секунду опять сокрыться. Игра актера, после гениальной секунды *невыносимой для сцены правды*, опять впадает в неправду и бедность собственно искусственности, актерского мастерства, грима и позы, хотя бы и с величайшим совершенством разработанных. Но это — уже не то, ибо никто не смешает даже самый великолепный кумир с существом Божеским и божественною истиною. Возвращаясь от аналогий к самому делу, мы заметим, что Художественный театр в Москве сделал невозможным самое зарождение *именно на его сцене* таких артистов, как Ермолова, как Федотова или покойный Музиль; о таких артистах, как Шумский и Щепкин, я не говорю, по незнанию их; Мочалова, как описывает игру его Белинский, тоже нельзя представить на сцене Художественного театра. Художественный театр прекрасен *именно весь*, в нем прекрасно *именно все*; но среди этого *сплошного прекрасного* не проходит изумительных штрихов, которые восхищали бы душу особенным непереносимым восхищением. Он поэтому чарует ваш взор тот вечер, когда вы смотрите его игру; и каждый вечер вам хочется снова повторить это очарование, т. е. опять пойти в него. Но это не все действие театра, которое возможно. Вы *через несколько лет* не вспомните, как задрожал вдруг голос у такого-то артиста или как он выполнил такой-то жест,— который лег на вас неизгладимым пластическим впечатлением, вызвал у вас секретно слезу, воспитал вас, дал вам новое чувство, новое понимание жизненных вещей, житейских положений и отношений.

Поэтому в силу самого существа своего Художественный театр навеки останется более сильным в области *комедии*, нежели в области *трагедии*, в области *быта*, нежели в области — *лирики и страсти*. По самому существу он скульптурен, а не музыкален. А театр должен быть и музыкален. Сцена должна не только артистически очаровывать, но и нравственно волновать зрителей. Все это недостижимо для театра г. Станиславского или — чрезвычайно трудно достижимо, почти — недостижимо. В последнее время он обратился к даванию *стилизированных* вещей. Это в высшей степени естественно, так как тут пластика, стиль, играет господствующую роль.— так как это другой, обратный полюс музыки и музыкального. А он не музыкален. Замечу, наконец, что он очень культурен, но он в высшей степени не отвечает русским способностям, которые в театре иногда требуют натуры «живьем». И, вообще, не отвечает существу русского театра, который допускает введение «грима» и «паричка», техники и искусственности — только там, где изменяет природный дар, где недостает внутреннего жара. А где он есть, они играют и призваны играть «свою роль».

Театр г. Станиславского появился у нас в пору глубокого упадка сил сценического мастерства, когда Ермолова и Федотова уже почти закатились за горизонт, Стрепетова умерла, когда давно умерли Щепкин и Шумский — в Петербурге на всех сценах играют какие-то худошавые или толстые чурбаны, и театр окончательно стал превращаться в пошное ремесло, скучное для зрителей и едва кормящее своих лжежрецов. В эту пору выступил г. Станиславский со своей мыслью. Недостаток таланта, *которого не было, не было просто нигде в театре*, — он заменил глубокою личною вдумчивостью в дело и тщательной, бережливой обработкой всех подробностей. Нет актеров — выступил режиссер. И выступил почти гениально. Он заставил почти позабыть, в чем дело. Он сделал величайшую *подделку таланта*, которая почти заставила забыть о недостатке его, — забыть, что в природной даровитости актера — все дело сцены. Он подкрасил нашу печальную действительность, которая является едва ли не печальною действительностью всех сцен Европы. Почему-то *это искусство* везде падает и уже упало. Что-то есть в духе эпохи, что мешает расцвести ему. Большие ли страдания, большая ли лирика мешает этому или страшное опошление бытовых форм и, наконец, крайняя раздробленность индивидуальных существований, обособленных фигур?.. Кто знает! Все хмурятся. «Всем не до театра». В театр не собираются, «предвкушая», а — заезжают. «Лучше в компании, чем одному», и отправляются туда, иногда не забыв справиться, — «хорош ли буфет?..». При такой публике мудрено актерам играть с жаром. Публика и актеры подталкивают друг друга к общему ничтожеству, умалению. Ну, это в общем — очень большое движение, и не станем же мы каркать, как черные вороны, что вообще вся наша цивилизация с разных концов «подмачивается»...

1909 г.

ИЗ МЫСЛЕЙ ЗРИТЕЛЯ

Театр мог бы и должен бы являться таким же средоточием идейной, умственной, нравственной, даже наконец политической жизни страны, как литература, т. е. как совокупность, положим, журналов и газет. В апогее, в расцвете этого рода искусства или, точнее, этого способа *выражать себя* — история такого-то актера или история такого-то маленького, индивидуализированного театра должна бы быть также интересна и сложна, как история (беру примеры наудачу) нашего «Современника», «Дела», «Московских Ведомостей» и проч. Она должна бы иметь в себе такие же и, главное, в таких же подробностях великие и плачевные дни; иметь свои падения и триумфы. За погребальную колесницу великого актера должна бы также идти *нация*, — хоть в ее кусочке, частице, — как идут за погребальную колесницу великого писателя и композитора, Глинки или Чайковского. Конечно, все это

и есть, их с любовью провожают в могилу; имя актера, артиста, артистки — почтенно. Я с любовью осматривал на Смоленском (в Спб.) кладбище один памятник, воздвигнутый любимой артистке императорской сцены (имя сейчас забыл). Я чувствовал что-то особенное и волнующее в этом сочетании православных молитв, православного погребения, всей обрядности, всей видимости православия,— с мыслью об «артистке императорских театров», о которой, думая, всегда вспомнишь стих Пушкина:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит...

И около этого... печальное, протяженное, дьяконское: «Юность и доброта телесная во время смерти увядает! и язык опалается, и гортань иссушивается,— очей красота угасает, доброта лица изменяется, вся сила воли сокрушается,— и все безмолвствует»... Острое сочетание...

Итак, любовь и уважение, конечно, провожают в могилу артистов, но все это как-то более тускло, более узко, мало сравнительно с тем волнением, какое окружает гроб и погребение писателя, оратора, великого общественного деятеля. Между тем актер *живым волнением волновал живую массу!* Это такое огромное действие, такое огромное дело, наконец, до того это сладко и мило для толпы, что рыдания, а не «кое-что» должно бы окружить «вечную разлуку»... Я говорю о гробе, потому что около него подводятся *итоги*,— и, таким образом, говорю о *всей* жизни, о *цельной* оценке человека и деятельности.

Нет любви к вещи без интереса к ее *подробностям*. Мне кажется, настолько и любимую книжкою у каждого актера должны бы быть «Театральные воспоминания» С. Т. Аксакова, автора «Семейной хроники». Эти воспоминания, касающиеся все *мелочей* великого театрального искусства, написаны почти с такой же любовью, как и воспоминания Багрова-внука. Вот вчитываясь в эти мелочи, думаешь, что театр действительно мог бы сделаться великим, если бы к нему было, т.е. *сохранилось* и *распространилось*, то отношение, какое было у С. Т. Аксакова; может быть, было и у многих людей его поколения, но потом куда-то бесследно исчезло. Актер и публика взаимно творят друг друга. Актер притягивает к театру, и из новичков или зашедших в театр «поскучать» он делает любителей Мельпомены; с другой стороны, чуткая художественная толпа волнует и подымает актера: взаимный магнетизм, без которого обе стороны остаются холодны, индифферентны, незначащи. Игра, сцена и зрители — это всегда целое, или бессмысленное, или высокоосмысленное.

В составе разнообразных способностей, которые создают великого актера, выделим и назовем одну — *силу*. Это и не искусство, это и не темперамент, горячность. Можно очень горячиться на сцене, играть очень живо; это *займет* публику,— черта очень невысокая. Зрителями овладевает только *сила*,— и актер может все в себе сделать, все подделать, но *силы* он подделать не может. Это — богатство, напор воли:

Тогда пишу. Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум...

В этих коротких, сухих словах, без всяких украшений, в самом их слогe и ритме, у Лермонтова чудно передалось и выразилось то особенное одушевление, в котором поэт кладет на бумагу могущественные строки. Замените слова «тогда пишу» словами «тогда играю», «тогда говорю» (со сцены) — и вы получите то, что я хочу сказать о могущественном актере. Я почти не умел бы приложить это к *комическому актеру*, да, кажется, этого и нельзя приложить; это относится только к *трагику*, и особенно к исполнению *старинных трагедий*, с их длинными монологами. Как известно, «люди стали меньше» сравнительно с добрыми старыми могущественными временами,— и то, что прежде «само собою» писалось и произносилось, теперь не только написать, но и *произнести* стало неумогу, т. е. с этим высоким подъемом, одушевлением на длинную страницу стихов. Дыхание стало короче, прерывистее, пульс сделался слабже. Выкрикнуть, сделать эффектное движение — да; но «говорить» минут 5—7, недвижно, как вот льются стихи в «Мцыри», и с этим могуществом, под которым замирает и не дышит зала,— этого *нет*, к этому нет сил. «И люди стали меньше, и время стало меньше». Ведь Расин писал трагедии тогда же, когда Паскаль — свои «Pensées» *.

Я сказал, что театр мог бы быть таким же средоточием жизни, как и литература,— но отнюдь *не вторя* ей:

Не подражай,— своеобразен гений! —

сказал когда-то Баратынский. И стих этот,— обращенный к Мицкевичу, который подражал Байрону,— приложим не только к поэтам, вообще не только к *лицам*, но и к *областям* искусства. Ни одна из них не должна вторить, не должна вообще *подчиняться*. У театра свои средства, свои способы; театр, например, не может передавать ничего интимного, скрытого, внутреннего, ибо он — для *зрителя* и все обязан сделать *очевидным*, видимым и осязаемым. В зависимости от совершенно другого матерьяла, чем каким обладает повествователь или лирик,— театр, конечно, и не должен никогда *повторять* ни повествователя, ни лирика. Но у него зато есть *сила*: при мастерстве актера и пьесы он дает присутствующим не *чтение*, а *событие*! Таким образом, закон театра,

* «Мысли» (фр.).

в отличие от закона литературы, есть *фактичность*, *громкость* и *видимость*. Нет штрихов, разрисовки, теней. Нет и невозможны они, а значит, ни к чему в эту сторону делать усилий ни актеру, ни драматургу. Задача пьесы — не *разъяснить*, а — *показать*. Если тут и происходит разъяснение, то — «показом», и непременно кратко и сильно. Вообще *сила* и *краткость*, как бы *ударность* всего, — есть основной закон театра. Может статься, знаменитые в классической сцене три «единства» — времени, места и действия — вытекли сами собою из этого основного закона театра, как он представился непосредственно первоначально-наивному человеку, изобретшему «сценическое представление». Обратим также внимание на то, что у Шекспира, нарушившего эти «единства» — с первым же поднятием занавеса и затем далее на всем протяжении пьесы, — все идет ярко, сочно, выпукло, именно *ударно*.

Не могу не поделиться с читателями, что единственный случай, когда я не то что заплакал в театре, но у меня навернулись слезы и «защипало в носу» из переполненного сердца, — это было на представлении в московском Малом театре «Зимней сказки» Шекспира, — именно в том заключительном моменте, где Гермiona оказывается жива, — где, показанная дочери в виде статуи, она вдруг начинает двигаться и обнаруживает себя живою. Я не прочитал пьесы перед тем, как пойти в театр, и, следя за действиями на сцене, думал, что она давно погибла. Не понимаю, отчего не дают эту пьесу теперь: на всем ее протяжении разбросано столько *благородных*, трогających картин и диалогов!.. До сих пор в моих ушах звучит голос слабоумного: «Вот, послушайте: я видел в лесу, как медведь драл человека. Этот человек кричал: Помогите мне, я — *дворянин!!*» В мертвых устах непонимающего слабоумного это так поразительно: ничего более демократического или, точнее, — всемирно-человеческого, каковы *ужас*, *страх*, *боль*, *несчастье*, что заливают собою и мнет под собою титулы, чины, классы, социальные перегородки, — я не читал ни в нашей, ни в других литературах! А я читал и Руссо и Вольтера. У Шекспира это так благородно... В самом деле, медведь дерет человека: ну, и *где* тут его титулы, знатность, за которые он всю жизнь цеплялся, всю жизнь достигал *их!* В этом сопоставлении *ничтожное в себе* вдруг становится так *очевидно*, так *доказано!!* А говорит эти слова дурак, даже и не догадывающийся, что можно рассуждать, доказывать.

Или — плут на сельской площади, продающий новые книжки (ведь в веке Шекспира это мастерство еще было несколько новым): «Вот, девушки и парни, покупайте! — тут напечатана та песня, которую пропела чудовищная рыба, выставившись из моря на двадцать сажень!» — Толпа жадно раскупает. Живо переносишься в век чудес и счастливого народного доверия. И, наконец, — Гермiona и ее жених, 13 и 15 лет, еще дети, в первой любви: когда они ходят, положив одну руку на плечо друг другу, и так *природно* счастливо смотрят один на другого, что, кажется,

будто видишь счастливых в раю или что-то близкое к этому. Так живо впечатление: между тем я видел пьесу не менее 23-х лет назад! Это было одно из лучших, *благороднейших* впечатлений, пережитых мною за всю жизнь...

1909 г.

ТАНЦЫ НЕВИННОСТИ

(Айседора Дункан)

Я надписал неверно, неточно, — от робости... Нужно сказать — «*Пляски невинности*», но до того боишься этого «православного» маханья руками, окриков: «что вы? куда вы?» — что невольно сгибаешь голову, говоришь не своими словами, хочешь хоть под чужими соусами пропустить настоящую свою мысль. И так как читатель уже не испуган заглавием «*Танцы невинности*», — ибо, например, «танцы» институток 4-го класса суть, конечно, «невинны», и с этим согласится даже каждый протоиерей, — то я могу теперь, когда читатель не бросил номера газеты от одного «возмутительного заглавия», сказать, что хочу говорить вовсе не о «танцах», а о *пляске*, прыганьях, скаканье, которые в то же время глубоко невинны, чисты, природны, наивны. Разумеется, — не в натуре, а в имитации. Т. е. *натура* человека, который это исполняет, может быть и «развратна» (это уступка протоиереям), — о г-же Дункан я абсолютно ничего не знаю, — но *что* представляет она, *что* имитирует, *что* воскресила, это — чисто, прекрасно, невинно, хотя и представляет собою скаканье и прыганье женщины в том «невинном костюме», который у нас допустим только на рисунках и недопустим совершенно натуре, в зрении на живом человеке. А здесь Дункан была перед тысячною толпою мужчин и женщин в душном зале Малого театра (Спб.)... Зрелище необыкновенное.

Но начну сначала. Имя Дункан прогремело уже по всему свету, и нет, кажется, журнала и газеты, которые бы о ней не писали, нет литератора и, в особенности, живописца, который бы о ней не произнес своего суждения. Так что, собственно, «тема исчерпана», но — в смысле итогов, слившихся в общеинтеллигентную молву. Мне кажется, я не повторю ничего из этой «молвы», так как смотрел на Дункан со своих особых точек зрения, выразившихся в многолетних моих писаниях о поле и о тех частях человеческой культуры, которые с полом связаны, и так как рассматривал Дункан и изучал ее пляски совершенно так, как если бы их видел впервые, как если бы впервые появилось это зрелище. Правда, я ее видел года три или четыре назад, когда она впервые появилась в Петербурге, но, в силу невыносимо высоких цен, я сидел где-то в двадцатых

рядах громадного зала Консерватории и, как и $\frac{7}{10}$ публики, решительно ничего не рассмотрел, кроме *силуэта* носящейся по сцене женщины, не видя всех подробностей движения, не видя в особенности — лица. И, как эти $\frac{7}{10}$, я не составил никакого заключения о зрелище и не решался возражать, когда в громадной массе покатила волна молвы, что «древность тут ни при чем, а приманка — в голом теле женщины», на каковое зрелище «все и бегут» и платят за него бешеные деньги (стул 20-х рядов стоил выше 7-ми рублей). Думаю, что это мнение образовалось именно в тех $\frac{7}{10}$ публики, которые настоящим образом ничего не видели, и в той другой публике, еще более численной, которая г-жу Дункан вовсе не видела, а уже судила по слухам, в которых главною и правдивою частью было то, что она «скачет» и что она «полунагая». «А, понимаем! — крутили свои усы слушатели и поглаживали свои бороды они же, — понимаем!» И тут им помавали главами протоиереи:

— Поняли?!

* * *

Я сидел теперь во 2-й от сцены ложе 1-го яруса и даже без бинокля мог видеть отчетливо все мелочи. Зал был полон: и я не отрицаю, что среди *впервые* идущих смотреть Дункан, т. е. вовсе ее не видевших и не имеющих самого понятия о том, что она делает, есть этот мотив — увидеть на сцене полуголую женщину. В бившейся около кассы огромной толпе, получившей в большинстве отказ за неимением билетов, было много неинтеллигентных, грубоватых и плосковатых лиц. Но, повторяю, это — толпа с улицы, бившаяся перед театром и в театр не вошедшая. Это — «наша толпа», «русская толпа», до Дункан и без Дункан. Так как последующие мои рассуждения будут вестись с точки зрения истории культуры, то нужно твердо это отметить, что порыв «взглянуть на нагую женщину» есть именно *наш порыв*, порыв Петербурга, Москвы, России, может быть, даже Европы, — порыв и готовность «заплатить что угодно», чтобы хоть одним глазком и хоть издали, а поглядеть на танцующую женщину в таком виде, в таком раздеванье, как «в другом месте и за дешевле не увидишь». — «Взгляну. А потом выругаю, сотворю мораль», — самое русское суждение, «человека себе на уме»; и, вероятно, оно-то главным образом подняло и покатило громаду молвы о Дункан.

Зала была спокойна; молода и в пожилом возрасте, наполовину мужская и наполовину женская. Но вовсе не виделось тех дряхлых старичков, с брюшком и отвислой нижней губою, каких видишь на зрелищах с ожидающимся «обнажением». Биноклей и вообще жадности к ожидаемому, этой «моей скрытой жадности», — не чувствовалось и не было в зале. Я был два раза кряду; первый раз почти весь первый ряд кресел, прямо перед рампою, был занят почему-то почти исключительно женщинами немного за средний возраст, спокойными, образованными,

без «туалетов». Было несколько военной молодежи, несколько студентов; были матери с подростками-дочерьми, и вообще были учащиеся-подростки. очевидно приведенные родителями. Во 2-м ряду кресел я увидел красивую фигуру г. Станиславского, и на мой вопрос мне сказали, что он посетил *все представления* г-жи Дункан, не пропустив ни одного. Мне кажется, это одно многого стоит: основатель Художественного театра, конечно, знал, что ему смотреть; конечно, это человек мысли и высокой вкусовой оценки. Но и весь состав публики был явно умный и серьезный...

Как известно, все пляски сопровождаются музыкою. Первый вечер шел под аккомпанемент, — по крайней мере, часть, — античной музыки, этой медлительной струнной музыки, такой красивой, такой особенной. Пальцы брали струны, и эти тактически понесшиеся по зале волны звуков как-то моментально переносили душу к древним храмам, к народным древним *хора* *, где двигались фигуры в хитонах и тогах, где прически были иные, волосы смуглее, глаза темнее наших, лица изящнее, до чего изящнее наших! С досадой я смотрел на затянутую серым или зеленоватым сукном сцену, думая: почему не догадались где-нибудь поставить курящийся жертвенник? Это — не много, а так дополняло бы музыку, так требовалось музыкой!.. Этот первый вечер «классической музыки» мне понравился гораздо более второго вечера «новой музыки», где игрались Бетховен и Шопен, — хотя они и иллюстрировались все же классическими танцами.

И вот появляется Дункан. В балете, — как он есть и принят, — танцовщица всегда вылетает из-за кулис уже танцую и носится по сцене все танцую и танцую. Это и утомительно, и монотонно, и как-то не содержит в себе мысли. Дункан показывается где-то сбоку и в самой глубине сцены и долго идет по задней стенке ее, около висящего сукна, мало отделяясь от него. Что-то скромное и милое, не рвущееся к вам на глаза, не торопящееся выскочить. Между тем музыка продолжается; и вот — данное место ее, данный такт, с которого все «начинается», и Айседора Дункан — начинает.

Да *это* не «танцы»! — самая глубокая разнородность!! И на балах, и в балете — везде в нашем танце *главное* и почти *все* принадлежит ногам. Что «танец» есть какое-то «упражнение ног», есть поэзия движения ног и «ножек», то — аксиома; но, оказывается, только — *нашего времени*. и это показала Дункан воскрешением древнего танца. У нас все принадлежит ногам и «ножкам», — мужскому каблуку, бьющему такт, и женскому носку, на который подымается или около которого кружится

* собрание (греч.).

балерина. «Балерина» и «носок туфли» — нераздельные понятия: нельзя представить балерину без этого «носка туфли», о котором если начнешь думать, то решительно ничего не придумаешь: носок и носок — ничего больше, ни вперед, ни назад. Далее, о знаменитой Истоминой Пушкин пишет в «Онегине»:

То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

И несколько ранее этих строк:

Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит, —
И вдруг — прыжок, и вдруг — летит,
Летит как пух от уст Эола.

Это — два элемента балетного, т. е. усовершенствованного, виртуозного танца, до которого не достягают «простые смертные» на балах. Один, это — кружение около носка, когда ноги балерины поставлены одна к другой под прямым углом, как две ножки разогнутого циркуля, и другой элемент — это нагиб корпуса, также до прямого угла с ногою, причем от затылка балерины до носка поднятой ноги фигура ее представляет одну горизонтальную линию, положенную на другую, вертикальную, именно на стоящую на полу ногу... Но, — Боже мой! — что же все это значит? Что это трудно, — с этим согласиться можно: большой палец ног должен быть какой-то костяной или превратиться в один кусок мозоли. Но что же все это значит или что выражает? Это — удивительно, но красиво ли это? — даже на это трудно ответить! Зрители удивляются трудности движений, неестественности почти извращенных положений тела, — ибо *само по себе* этих положений тело никогда не примет, никогда их не принимает и балерина *сама для себя*. Одна и в пустой комнате она никогда так не начнет танцевать! Это все танцуется *для зрителей*, чтобы кого-то занять и кого-то удивить. Это до того *не природный* танец, вернее, в этом танце до такой степени природа забыла о себе самой, так умерла в себе самой, что даже удивительно! Он по противо-природности — *аскетичен*, этот балет; и в то же время — как и все аскетическое — чувственен: ибо что может значить эта поднятая до высоты пояса и даже выше нога, которую медленно кружащаяся балерина обращает носком к публике? По хореографии, может быть, это что-нибудь и значит, но зрители видят только полуопрокинувшуюся деву-нимфу, которая обращает к ним самые сокровенные места своего тела!.. Некрасов недаром написал об этом моменте: «бери бинокль и смотри». Хотя все скрыто в облаке кисеи и тюля...

Бальные танцы — это вечные «па». Ноги пишут узоры в то время, как рука кавалера охватывает талию дамы, а локоть дамы положен на руку кавалера, на предплечье его. Объемие не объятие, а что-то похожее; какое-то замершее, остановившееся на половине объятие, которое не продвигалось далее, — в то время как ноги несутся в головокружительном «па». Начато руками, но остановлено, потому что они видны,

и продолжено ногами, потому что они не видны. Все восполняется музыкою, и даже она единственно в танце существенна: она «говорит» за кавалера и даму, передает друг другу их взаимное волнение, довольно значительное. В танце очень много движения, энергии. Но обратите внимание: верхняя половина тела, вот выше талии, и у кавалера и у дамы — замерла: руки, грудь, шея, голова, вся фигура — абсолютно недвижны, точно занемели, и лицо часто совершенно бессмысленно, бездушно, без воображения; вся энергия спустилась ниже талии: там огромное, порывистое движение... Все восполняется непреходящим декольте дамы, — этим манящим полузакрытием, полукрытием волнующих, страстных, чувственных частей корпуса и фигуры. Что-то, в общем все, — раздражающее, недоконченное, начатое, оборванное, не смеющее, желающее... И нельзя сказать, чтобы эти желания были чисты.

Все «истинно христианские удовольствия», — и танцы, и балет! ...Боже, да и как же иначе? — ведь их выработывала целая цивилизация, вкус и тон веков, тайные вкусы и изощренный вкус утонченнейшей натуры! «Вот так положите руку», «грудь непременно должна быть декольтирована», «руки — в перчатках, хоть до локтя»; но там, где рука чувственна, т. е. выше локтя и до плеча, и самое плечо, и белая шея, сильная, точеная — все это должно быть открыто, все должно дышать в лицо мужчине. И мужчина должен быть обтянут, чтобы его гибкая, стройная фигура была видна вся женщине; женщина всегда впечатлительнее к фигуре мужчины, чем к лицу его. По лицу она только знакомится, но потом чувствует фигуру, сжатую, твердую, сильную, властную. Это — облегающий фрак, сюртук, мундир. Никаких этих драпирующих складок...

Европеец — во фраке.

А древний ходил в тоге, где *фигуры* совсем не видно!

* * *

И вот выходит Дункан с босыми ногами. Она некрасива; хотя в портретах лицо ее и красиво, «классично», но в натуре это — типичная, умная, интеллигентная англичанка, американка, — саксонская кровь, из которой откуда же вырасти классическим чертам?! Нет, обыкновенное лицо немецкой складки, без единой в себе классической линии. Волосы лежат хорошо, с этой греческой простотой и греческой красотой. Когда они полураспущены — тоже хорошо; но это — простое повторение статуй и рисунков на вазах и монетах. Там все хорошо. Ноги в самом деле босые, и полупрозрачный хитон серого или вяло-желтого цвета, скорее грязного или пепельного, дает видеть ногу до колен, даже когда она недвижна. Это — узловатые, худые, крепкие ноги, с дурной кожей, не чистой и отнюдь не белой. Почему она их не попудрила или не забелила? Средства косметики так бесчисленны. Но, в самом деле, она ничего на них не положила; а женщины так щекотливы насчет красоты ног! И лицо некрасиво, а ноги и совсем нехороши: европейские, немецкие

ноги, которые вот древним искусством зарабатывают себе хлеб. Грудь... Одет на Дункан общеизвестный хитон «Артемиды на охоте», т. е. перетянутая ремешком почти мужская рубашка до колен, которая выше пояса раздвояется на правую и левую половины, облегающие бока и часть груди и спины,— но так, что два огромные выреза-треугольника оставляют треть спины и треть груди совершенно обнаженными. Самый хитон очень легкий, из батиста или чего-то в этом роде; но так как к поясу он стянут в складки, сложен в складки, то вообще ниже талии и до верха бедер (но только до верха) все закрыто и даже непрозрачно. Но скрыт и совершенно не виден только именно торс, т. е. вся брюшная и тазовая часть фигуры. Притом, скрыт не намеренно: а — как рубашка естественно шире книзу, да и вообще она была широка у Артемиды, то — все и легло само собою так, что ни собака Артемиды, помогавшая ей в ночных охотах, ни зрители в Малом театре ничего не могли рассмотреть. Но ниже торса, крупа, даже при неподвижности, все тело, бедра почти до самого живота, совершенно просвечивали через хитон, давая видеть всю красоту вообще ведь прекрасной человеческой фигуры, лучшей фигуры в мироздании! С этим-то,— что человек был сотворен «прекраснейшим из всего на земле»,— и Филарет не спорит. Дункан сказала: «Вот, смотрите на меня, вот — человек!»

Скромная, с некрасивыми ногами, без косметики,— она была хороша! Горсть пудры, брошенная на себя,— и, кажется, все закричали бы на нее: «Вы говорите, что человек прекрасен *сам в себе*, а между тем обсыпались мукой». Все отвернулись бы. А теперь все жадно смотрели «просто на человека».

Я не сразу заметил, но когда обратил внимание, то с удивлением увидел, что свободно лежащая рубашка образует около правой и левой ее груди что-то вроде мешочка, или, может быть, мешочек опять «сам собою» образовался около небольших девственных грудей Артемиды, причем так как она бегала по лесам и никого не видела, то естественно ей не пришло на ум, что кто-нибудь может увидеть не только всю полную грудь ее, в полном очерке, но и темнеющий сквозь ткань хитона сосок. И когда она не очень быстро двигалась,— слегка двигались под хитоном и эти темные пятнышки сосков. «Ну, полная натура!» — подивился я из логи. Не только балерины, но и какие угодно певички из каких угодно садов что угодно покажут, что угодно дадут почувствовать; но почему-то соска, его *одного* именно, ни за что и никогда не обнажают! должно быть, кажется некрасивым,— трудно иначе объяснить. Ибо не «застенчивость» же там, где переступлена бывает вообще всякая застенчивость. Закона этого, психологического закона, я не умею объяснить, не нахожу: потому что вообще-то ведь орган питания младенца, конечно, не может не быть столь же священен и чист, как и самое питание,— вполне равен ему. Почему же поэтому стыдиться? Единственное возможное объяснение,— что женщины *сами* не чувствуют его красивым, может быть, чувствуют отталкивающим, слишком физиологичным. Но Артемиды

до этих мудростей не дошла,— и Дункан, не выставляясь и не прячась, не скрыла ни некрасивости своих ног, ни своих девственных сосков.

Но грудь у нее не пышная и не красивая. Однако и не некрасивая. Как обыкновенно бывает у девушек.

Во время танцев она ни разу не взялась за край платья пальцами. Некоторые танцы она вела в хитоне, другие,— в пеллосе. Это — длинное, почти до земли, очень широкое одеяние, хотя тоже из тончайшей материи,— во всем, как у древних, при их непомерно жарком климате. Там никакое утолщение тканей было невозможно ради солнца. Итак, она ни разу не взяла кончиками пальцев хотя бы которую-нибудь складку одежды,— и не повела ее в сторону, не потянула, не подняла. Этой «чесотки рук» около «своего платья» и чаще около «своих юбок»,— какая так присуща новой женщине в быту, на сцене, везде,— у нее не проявилось ни разу. Платье лежало на ней почти как брошенное на стул,— недвижимое, не вызывая к себе никакого внимания. Она не чувствовала своего платья, и *психологически* на ней как бы не было вовсе одежды: она не имела к ней никакого, ни положительного, ни отрицательного, отношения. Не «занималась» ею и ничего «с ней не делала». Просто, Греция — еще не Африка: утренники, особенно в горах, в лесу, бывают холодны; и она бросила на плечи кое-какую одежду, или что-то вроде одежды, лохмоток, кусок; но как только ощущение холода прошло, она совершенно забыла, отчего это прошло, и просто не обратила внимания, что на ней уже лежит одежда, и продолжала вести себя, как бы этой одежды не было.

И вот поднимается солнце, древний Гелиос (лампа в переднем углу сцены, задрапированная, так что видны только льющиеся лучи света)... Это приводит ее в такой восторг, что она начинает скакать навстречу лучам, точно ловя их руками и вскидывая высоко ноги, точно и ими хочет захватить луч в самое существо свое. «Я люблю тебя, Солнце, и я глотаю лучи твои,— источник жизни во мне»,— молились ее танцы, какие-то и физиологические, и смутно-душевные, неясные, безотчетные. Но понятна была вера древних, шедшая еще от халдеев, что «когда-нибудь которая-нибудь девушка забеременеет от Солнца». Для этого они поднимались на вершину своего семиярусного храма и там проводили ночь, наутро встречая Солнце. Небольшие разрезы хитона Дункан разлетались, она именно точно охватывала лучи ногами, чуть-чуть их закругляя в движении, и взбрасывала очень высоко, почти выше живота. Все становилось грубо, сильно, со страшной энергией,— и бедра, очень красивы, обнажались во всю полноту свою, почти до крупа. Ну, в лесу как в лесу: халдеанки не церемонились в Вавилоне, ни гречанки — на Геликоне. Но ничего не было «нарочного», все было в отношении к Солнцу... И эти пляски женщины, и без пудры и без трико, в силу отсутствия умысла и намеренности остались так невинными и чистыми.

хотя в то же время были физиологичны, как остается невинно одинокое купанье девушки и вообще невинна вся физиология без зрителя. «Так было, так нужно». Но это — один танец, утренний, перед Авророй, пред «Златокудрой Эос» греков: все прочие пляски уже не были физиологичны.

Что они выражали собою? «Вот росло растеньице и выросло». Росла и девушка, и тоже выросла. Рос и целый народец, как их мирты, как тамошние кипарисы, оливы. И рост этот, самое ощущение роста — было глубоко блаженно, физиологически благодатно. Ну, ведь вдохнуть воздуха ранним утром — это лучше, чем взглянуть на рисунок Рафаэля. Есть особая благодать физики, не меньшая всякой духовности, — особенно когда она первая, когда она ранняя. Потом уже пойдет угар и муть, озноб и пекло. Но первое дыхание просто природою?! Тут — закружишься, один закружишься, без товарищества, без хоров. Танцуешь не потому, что «научился» танцевать; но *сам* танцуешь, изобретаешь танец. Дункан и показала эти *первые* танцы, ранние, как утро, «первые», как еда и питье, «не изобретенные» — тоже как питье и пища, а — *начавшиеся сами собою*, из физиологии человека, из самоощущения человека! Но где центр этого самоощущения?

Новый танец помещает его или, точнее, — указывает, в *нижней половине человеческой фигуры*: танцуют ноги, бедра, таз, хотя и задрапированные. Но почему это так? Самоощущение даже физиологического счастья тем не менее происходит в мозгу, в душе. «Подымается грудь» при счастье, «всплескивают руки» при хорошем известии, блестят глаза, или они же выражают ужас, печаль, гнев. Все выражения, все ощущающее происходит в верхней половине фигуры. Соответственно этому, как мы и видим на бесчисленных остатках вазовой античной живописи, на барельефах древних саркофагов, на античных монетах, — *древний танец* был более танцем *рук, шеи, головы, груди*, — *верхнего*, а не нижнего человека, — чем ног: ноги только передвигали эту танцующую фигуру, почти как колесики передвигали бы актера, — немного более, незначительно более. Отсюда в танце Дункан — совершенное отсутствие нашего «па», этого всепоглощающего «па»; музыке и ее такту повинуются не ноги Дункан, а — *вся* Дункан, эта пляшущая девушка; более же всего музыке следует ее чуткий музыкальный *корпус, линия от пояса до талии*. Вот что танцует: плечи, грудь, шея, — очень много шея, — и голова. в ее легких склонениях и откидываниях. *Танцует дух человека*, древняя «психея» Эллады. Как в новом танце ни на минуту не остаются спокойны *ноги*, — тревога идет в бедрах, в ступне ноги, — так у Дункан не остаются на две минуты в том же положении *руки*: они в постоянном грациозном движении, всегда — в позе, танцуют *они*, — главным образом *они*! И только когда самоощущение девушки переходит в бурный восторг, — она вскидывает ноги, как на лугу, как в лесу, дико и невинно,

до полного их обнажения, и, однако, совершенно невинно! Это прекрасно и благородно. *Танцует природа*, — не павшая, первозданная природа.

Так прыгает лань около Дианы. Так Дункан прыгала перед Солнцем. К чему тут, что бедра ее видны, что соски темнеют через тюль? Это так же не смущает и не волнует, не притягивает и не отталкивает, как ползуший с горы ледник. Вечное и натуральное.

— Благословен Бог, создавший натуру, — шепчешь про себя.
И только. И больше ничего.

* * *

Как у бывшего педагога, у меня сейчас же мелькнула мысль, что все школы надо привести сюда, — сделав танцы Дункан потом предметом урочных объяснений. Что значит «объяснять античный мир», не показав ни кусочка живого античного мира? Бессмысленно. «По-немецки» до глупости. Дункан, путем счастливой мысли, счастливой догадки, и затем путем кропотливых и, очевидно, многолетних изучений, — наконец, путем настойчивых упражнений «в английском характере», вынесла в свет Божий до некоторой степени «фокус» античной жизни, этот ее *танец*, в котором ведь в самом деле отражается весь человек, живет вся цивилизация, ее пластика, ее музыка, ее линии, ее душа, ее — *все!* Показала, — и невозможно не восхититься. Через глаз, путем «опыта», в «истинно английском вкусе» и с «английским методом» она сделала более ста Кюнеров, подвинула дело «классического образования» более всех Толстых, Леонтьевых и Катковых: ибо большая разница прочитать «о классических танцах» в «Словаре классических древностей» Любкера и — увидеть хотя бы затянутую сукном сцену. т. е. что-то мешающее, лишнее, и — на ней все-таки греческую девушку, поклонницу Зевса и Артемиды, которая то, натягивая лук, пускает стрелы, то бьется с врагом, как амазонка, то просто развится на лугу с невыразимой грацией движений.

Эти прекрасные поднятые руки, имитирующие игру на флейте, игру на струнах (к сожалению, может быть с ошибкою, Дункан это имитировала без инструментов в руках), эти всплескивающие в воздухе кисти рук, эта длинная сильная шея (единственно красивая часть у Дункан), в ее ланеобразном сгибе, — хотелось всему этому поклониться живым классическим поклонением!

Ничего мутного — все так прозрачно!

Ничего грешного — все так невинно!

Вот — Дункан и дело, которое она сделала!

Личность ее, школа ее сыграют большую роль в борьбе идей новой цивилизации. Как характерно, что она появилась в момент того, что можно наименовать «великою революциею», движущеюся от Китая до Пиренеев, и суть которой заключается в каком-то великом умирании всего прежнего, в великом рождении чего-то всего нового.

В великом хороводе народов и лиц, партий литературы, который ведется одною путеводною звездой — «возвращение к природе! возвращение к естественному!» — эта смелая девушка идет незаметною, маленькою фигуркою, но необходимою.

1909 г.

ГОГОЛЕВСКИЕ ДНИ В МОСКВЕ

Всякое удовольствие стоит труда, и иногда большого: за эти три дня, 26, 27 и 28 апреля, когда Москва сыпала на головы своих гостей всяческие умственные, литературные, музыкальные и художественные удовольствия, я до того устал, как не уставал за много лет, и даже, кажется, — никогда. Боль в спине, изломанные ноги, голова, точно налитая свинцом, и, ко всему, раздражение на вся и всех, на удовольствия и доставивших их — вот осязаемый результат праздников, с которыми на четвертый день я беспомощно лежал на кушетке, как умирающий цирковой боец. Недаром я так смутился, когда мне было предложено поехать на эти дни в Москву «возложить венок» и проч... Я попал в пасть чудовища, именуемого «удовольствием», которое съело скромного журналиста почти до сапогов.

В Москве — снег, дождь и всякая гадость валится с неба. «Неужели не прояснеет к завтраму? — думал, конечно, не один я. — Как же открывать памятник? Как соберутся толпы детей из школ к его подножию? Нельзя церемонию окончить в один час, а несколько часов под дождем и снегом, в некоторые минуты с непокрытою головою, — это пытка».

Но Бог сжалился: настало 26 апреля, и утро прояснилось. С неба ничего не падает; земля сырая, частью мокрая, но без луж. Открытие памятника вполне возможно и, может быть, даже будет приятно. Во всяком случае, неожиданно хорошая погода после дурной разлила на все лица заметное удовольствие, и день этот, открытие памятника, и все связанные с открытием «чтения», встречались оживленно и почти весело.

Второй большой памятник великому писателю, — второму после Пушкина. Теперь очередь за Грибоедовым: следующий памятник будет ему; или — коллективный памятник славянофильству и славянофилам, этому великому московскому явлению, великому московскому умственному движению.

Заупокойная литургия в храме Спасителя протекала торжественно и красиво, как все архиерейские службы. Был полный порядок: народ не теснился, никто никого не сбил с ног. Но вот 12 часов — и все поспешили к памятнику.

«Эстрады не будут заняты: осмотр накануне привел к убеждению в их непрочности, и не велено пускать туда зрителей, во избежание

не наверной, но возможной катастрофы». Это, конечно, хорошо, что накануне осмотрели, но если бы осмотрели за неделю, то, наверное, указали бы и приказали укрепить эстрады, и тогда бы не было в день открытия растерявшейся толпы, которая, не будучи пущена на заготовленные здесь места и уже придя к памятнику, естественно кинулась на ту тесную площадку около самого памятника, которую должны бы были занимать только лица, делегации и группы их, которые имели непосредственное отношение к открытию памятника, связь с открытием. Множество венков, так бережно принесенных сюда, почти мялись или были под угрозой вот-вот измяться. Несколько генералов и печальных профессоров бродили у подножия, вплотную к памятнику, беспомощно разводя руками, когда их просили о введении какого-нибудь порядка, о сбережении венков. И венконосцы почти все вступали в брань и толкотню с толпою, которая напирала и напирала.

Но вот полотно сдернулось... Не все знали или помнили проект памятника, и многие смотрели на него и оценивали его свежим впечатлением первого взгляда. Так смотрел на него и я...

Памятник хорош и не хорош; и очень хорош и очень не хорош...

Председатель Общества любителей российской словесности, А. Е. Грузинский, произнес речь перед памятником, — довольно длинную, но которой никто не слышал (обыкновенный голос на площади)... Затем вереницей пошли «чествования» и «торжества»... *Зачем они? кому они?..* «Нам», в сущности, — а «к Гоголю» их отношение слабо или ничтожно... «Нам», разумеется, надо периодически оживляться, и для этого в повод избирается манифест, праздник, юбилей «события» или «героя», и — вот таковое «открытие памятника»... Как было бы ярко и красиво, если бы готовый памятник обнажался от закутывающего полотна в ночь, в тиши, в безмолвии: и назавтра утром все *нашли бы* его, увидели бы, что — он *есть*... Без шума, без речей и вообще без запыленных листьев старого венка, которым вымели пол. «Открытие памятника», правда, — точно «метут пол»: все вещи сдвинуты с места и все ходят осовелые, не находя себе приюта.

.....

Слуги стали гасить огни, — но мы упросили не гасить одной залы. Это было где-то, *где* — не помню, но только зал было множество, и все были убраны «бюстиками Гоголя», повторяющими фигуру его на памятнике... Они наскучили, как «орел» на пятаке... Сидели, пила, кто платил — не знаю, были беллетрист Б. З. и его жена, еще кто-то, и еще кто-то, и, наконец маленького роста, пожилого возраста, мягкий в фигуре преподаватель гимназии, который повторял часто:

— Я, батюшка, — *шестидесятник*...

Кажется, прибавлял еще:

— И на *этом* остаюсь...

Всякое явление «хорошо в самом себе». За много лет я пережил впервые *свежее впечатление* людей тех лет, или учеников тех лет, — и не могу передать, как оно было мило, хорошо, приятно. Несносная сторона «гоголевских дней в Москве» заключалась в том, что все несколько ломались, все говорили «не очень *себе* нужное», — и этот учитель, с упорною жизнью в *себе* и для *себя*, и с благородной привязанностью к годам, которые, в сущности, и прошли и не могли его поблагодарить, не могли даже его услышать, — был необыкновенно красив. Он чувствовал себя окруженным — тут за вином, тут за столом — «новейшей русской литературой», отчасти декадентством, отчасти мистицизмом, отчасти черт знает чем, и, наливая вино, без вражды и без сочувствия, без гнева и дружбы, очерчивал как бы магический круг вокруг себя, в котором чувствовал себя совершенно хорошо, удобно и счастливо, как бы история никуда далее не шла, а главное — он сам никуда не пойдет вместе с этой историей.

Мне что-то почудилось в нем *единственно*, может быть, торжествовавшее «открытие памятника великому реалисту Гоголю», — он мне представился *единственно* принесшим *настоящий венок* Гоголю, — как его истолковывали 60-е годы, Чернышевский и «Современник», истолковывали вообще «все». Может быть, это истолкование и узко, может быть, и даже наверно — оно ложно. Не в этом дело. Наши иллюзии творят жизнь не менее, чем самые заправские факты. Пусть в *субъекте* своем Гоголь не был ни реалистом, ни натуралистом: творило «дело» не то, чем он был в «субъекте», но творило дело то, чем он *казался* в «объекте», — казался *зрителям*, современникам, читателям. Жизнь и историю сотворило, и — *огромную жизнь* сотворило, именно *принятие его за натуралиста и реалиста*, именно то, что и «Ревизора», и «Мертвые души» все сочли (пусть ложно) за *копию* с действительности, подписав под творениями — «с *подлинным* верно».

Наставление на этом — детское, нелепое, неумное — принадлежит последнему фазису деятельности Белинского, и особенно 60-м годам. Оно-то, таковое понимание, пусть равное полному непониманию, однако, и произвело весь «бурелом» в истории, оно и сообщило Гоголю огромную силу ломающего лома, — поистине значение того архимедовского рычага, которым великий механик обещал бы перевернуть землю, «если бы нашел *точку опоры*». Гоголь в «Мертвых душах» и мелочнее в «Ревизоре» и дал вот для русской ломающей силы такую «точку опоры». Он показал всю Россию бездоблестной, — небытием. Показал с такой невероятной силой и яркостью, что зрители ослепли и на минуту перестали видеть действительность, перестали что-нибудь *знать*, перестали понимать, что ничего подобного «Мертвым душам», конечно, нет в живой жизни и в *полноте* живой жизни... Один вой, жалобный,

убитый, пронесся по стране: «Ничего нет!..» «Пусто!»... «Пуст Божий мир!»... И явился взрыв такой деятельности, такого подъема, какого за десятилетие нельзя было ожидать в довольно спокойной и эпической России...

Вот что значат иллюзии...

Мы пили. Лампы не гасли. Наконец с укоряющими лицами слуги стали гасить их «помаленьку». Решительно не хотелось мне расставаться с учителем,— ни с розами, которые кто-то поставил на столе и которые мы рвали и осыпали ими друг друга. Все было весело и по-братски. Первый раз в жизни я испытал действие вина, которое не переношу, т. е. испытал, что в вине есть «добро»...

Из речей была очень хороша речь харьковского проф. Багалея; очень умна, смела и дерзка речь Брюсова; и «Господи, ты один знаешь, что это такое» — речь профессора в актовом зале Университета, который говорил с час... о службе Гоголя в Московском университете в должности преподавателя всеобщей истории... Исчислил все его «повышения по службе» и проч. и проч.,— все это с самым серьезным видом.

«Знатные иностранцы», которых было позвано много,— говорили тоже хорошо. Между ними я увидел впервые Де-Вогюз, которому так много обязана русская литература в деле признания ее и усвоения ее западными литературами. Издавна говорилось ему в сердце «спасибо» и «спасибо»...

Вообще было много хорошего. Но ничего подобного тому, что произошло при открытии памятника Пушкину в Москве же, когда говорили Достоевский, Тургенев, Островский... Кто мог бы скрасить празднество — это Ключевский: но он вовсе не показался на открытии памятника, кажется, за недолгое перед тем потеряв жену и угнетенный в душе... Это незаменимое «отсутствие» не было вознаграждено ни одним из сереньких «присутствий». Выслушать взгляд Ключевского на Гоголя — это было бы целое событие. Бог его не дал нам...

1909—1913 гг.

ГОГОЛЬ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ТЕАТРА

Литература как *рассказ* и литература как *излияние сердца* глубоко разнородны с театром, который дает *зрелище, представление*. Вот отчего *повесть* и *стихотворение* с древнейших времен и до нашего времени заняли и занимают почти все поле литературы, словесности,— оставив

театру сравнительно малое место у себя. Театр имеет *боковое соприкосание* с литературою,— но он *глубоко самостоятелен, самороден*. Боковое соприкосание он имеет также с музыкою и с живописью: ибо театр есть *зрелище*, и уже поэтому он есть *картина*, или становится в некоторые моменты картиною; и некоторые движения на сцене, или некоторые патетические места представления, зовут в помощь себе *музыку*.— улучшаются, когда сопровождаются музыкою. Один вид театральных представлений, а именно *балет*, даже и состоит только из музыки и живописи, из ряда музыкальных нумеров, сопровождающих ряд сменяющихся немых картин. Все это мы говорим, чтобы утвердить в мысли слушателей то положение, что театр есть *совершенно самостоятельное целое*, имеющее свой *дух*, свои *внутренние законы*, а не есть отдел литературы, не есть одна из форм литературного творчества писателей. К сожалению, театр далек от признания этой полной самостоятельности своего значения, и большинство литераторов смотрит на него, как на некоторую второстепенную область своего творчества, как на место отдохновения, как на арену похвал себе, как на сферу забав, шутки, веселости. Мы несколько преувеличиваем положение вещей, чтобы ярче подчеркнуть ту истину, которая существует. Уменьшите наши жалобы и обвинения, и вы получите полную действительность.

Такие лица, как Шекспир, Мольер или Островский,— исключение. Это всецело люди театра. И скорее к литературе они принадлежат боковым образом. Но что такое «Плоды просвещения» и «Власть тьмы» около «Войны и мира» и «Анны Карениной» у Толстого? Что такое «Ревизор» около «Мертвых душ» Гоголя и даже «Борис Годунов» около «Евгения Онегина» и стихотворений Пушкина? Как ни прекрасны и полны величия эти драматические создания, сразу же очевидно, что это суть плоды отдыха названных поэтов и художников.

Плодом отдыха или, вернее,— вторичным помещением в другое место своего богатства был и «Ревизор» Гоголя, как и его другие более мелкие пьесы, «Тяжба», «Женитьба», «Игроки». Хронологически, правда, они предшествовали «Мертвым душам»: но по существу это те же «Мертвые души», перенесенные на сцену. Тот же рисунок, *та же тема* живописи, один рисуемый сюжет, и — ни одной *новой мысли* в «Мертвых душах», сравнительно с «Ревизором»,— или в «Ревизоре», сравнительно с «Мертвыми душами».

Мы можем поэтому сказать, что «Ревизор» и прочие пьесы Гоголя суть *первоначальный абрис*, суть *пробные эскизы*, на которых великий писатель пробовал свою силу, в которых он приспособлялся и подготавливал себя к великой эпопее «Мертвых душ». «Мертвые души» исчерпали всего Гоголя и выразили всего его: в этом отношении они свели значение «Ревизора» в положение этюда. Так, у живописца Иванова, друга Гоголя, множество этюдов подготавливали «Явление Христа

народу». Все это — «предварительное» и, до известной степени, — зачеркнутое главною окончательною картиною. Но, рассматривая их, мы находим, что некоторые этюды до того разительны. вышли до того удачны под моментальным вдохновением живописца, — что стоят выше соответствующих частей большой картины Иванова. В этом их интерес и значение для изучающего художественную личность Иванова; в этом лежит и некоторая их «абсолютная ценность» для зрителя и для истории русской живописи.

Точь-в-точь такое же положение занимает «Ревизор» в отношении к «Мертвым душам».

Рисуется все то же темное, вернее, — *грязное*, засоренное и заношенное, русское захолустье, какое рисуется и в «Мертвых душах»... Какая-то «щель жизни», полная мрака, невежества, злоупотреблений, являет для парящего над нею гигантского воображения художника *ряд прежде всего смешных, забавных сцен и положений*, — представляет область сплошного и притом невыразимого комизма. Вот основная сущность всего, — та сущность, которая потом повторится в «Мертвых душах». Но в литературе, как и вообще в *искусстве*, гений сказывается не в *теме*, а в *выполнении*, не в «*вообще*», а в *частностях*; не в том, *что* изображает автор, а в том, *как* он это изображает.

И здесь Гоголь, можно сказать, не знает соперничества, великое мастерство его не имеет предела. Один знаменитый германский критик пишет, что первые главы «Мертвых душ» вполне уравниваются совершеннейшим произведениям греческого резца, т. е. что его Чичиков, Петрушка, Манилов, Собакевич, Плюшкин — такие же вечные, но только уничижительные фигуры человечества, какие эллинский гений рукою Праксителей и Фидиев воплотил в своих Зевсах, Аполлонах, Палладах, Афродитах, в этих образах *преувеличенной, идеализированной* человечности; что у Гоголя и у тех греков — одно мастерство, одно искусство, одна степень волшебной силы. Вот эта волшебная сила мастерства вложена и в «Ревизора». Хлестаков, почтмейстер, вводное лицо Осипа и все чиновничество маленького городка того времени — вычеканены для русской сцены, для русского зрителя, для всего потомства с таким же изумительным мастерством, с тою же *вечностью* и *типичностью*, как Софокл воплотил для всего человечества греческий тип человека и греческий тип жизни в своих Эдипах, Антигонах и Креонах. Мало того — Гоголь дал *школу*, создал *движение на сцене*. Мысленно мы будем держать в памяти «Бориса Годунова», «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери» Пушкина, — то почувствуем, что все последующее движение русского театра продолжало и продолжает собою Гоголя, а не Пушкина. продолжает «Ревизора», а не продолжает «Бориса Годунова». Не только весь Островский, но и такие вещи, как «Плоды просвещения» и «Власть тьмы» Толстого, примыкают к «Ревизору». Они изображают то же самое, что изображал Гоголь, и под тем же самым углом смеха и ужаса под каким он взглянул на сор и темь русской жизни.

Между многими качествами сила Гоголя и власть его над читателями проистекает из изумительного чувства им *русского слова*. Никто так не знал русского слова, не чуял его духа и формы. Можно сказать, *лицо* русского человека он видел под формою русского слова,— как бы *в вуали из слов, речи*. Точно он слышал речь человека или речи множества людей: и так постигал душу слова, что по малейшим вибрациям его безошибочно заключал о личности фигур, о характере и жизни человека и людей. Вот это-то знание слова передано им и в великую комедию. Как у Фидия значаще не то, что он изображал именно «Зевса», т. е.— не в теме, а все дело заключалось в том, *как* резец и молоток работали около мрамора, *как* именно *провел он* одну черту, провел другую,— так и у Гоголя в его «Ревизоре» изумительную сторону составляет дух языка, все эти речи, какие говорят Хлестаков или Сквозник-Дмухановский, в *интонациях* речей. *Действия, хода* в пьесе почти нет,— или они, в сущности, глупы; того, что технически зовется «интригою» или «фабулою»,— почти нет, или они совершенно не значащи сами по себе. Все дело в фигурах, в изваяниях. Гоголь дал нашему театру изваянную комедию,— но где материалом ваения было слово, а не мрамор. В конце концов, поэтому его пьеса есть живопись. И к театру он примыкает именно этою стороною, т. е. насколько театр имеет боковое соприкосание с живописью, поскольку он есть в тесном смысле — *зрелище*.

Таким образом он толкнул русский театр на дорогу жанра, бытового изображения. Здесь он дал нечто несравненное, и здесь лежит его величие. Но здесь же он получает себе и границу. Жанр и быт навсегда останутся *одною из глав* великого театрального мастерства, но не *всю книгу* театрального искусства. Вспомним Шекспира и его «Гамлета»: это уже не жанр, это уже не быт. Это — *мысль* и некоторое *вековечное поучение* со сцены. Этого не нужно забывать.

Много ли говорит Осип в «Ревизоре»? — всего один монолог.

— «Веревочку... Давай сюда и веревочку. И веревочка пригодится»...

Так говорит этот изголодавшийся слуга около изголодавшегося барина. И вся Россия запомнила эту «веревочку». Вот что значит дух языка. Осип произносит один монолог о ничего не значащих вещах. Но он *так* произнесен,— слова, им выговоренные, соль этих слов, дух их *таковы*, что Осипа из «Ревизора» все знают, пожалуй, ярче, чем знают и помнят главных действующих лиц многих комедий Островского. Тут — совершенство чеканки,— тут все принадлежит форме, а не содержанию. В содержании — ничего значительного. С мастерством Фидия Гоголь изваял насекомых маленького городка в маленькую историческую эпоху: и эти крошечные бронзовые фигурки, которые могут все уместиться на ладони руки,— их рассматривают и всегда будут рассматривать с удивлением и завидованием более слабые мастера более громоздких созданий.

— «И веревочку подай сюда»...

Так в этой фразе и исчеканился весь человек и вся его голодная, бесприютная жизнь. Именно бесприютная, бездомная, в зависимости от бездомных привычек хозяина. Так умел Гоголь в одной фразе вычеканить всего человека. Поклонимся этому удивительному художнику, поклонимся его гению, украсившему театр наш бессмертною комедиею. Пусть это был только предварительный эскиз «Мертвых душ»... Гоголь не жил для театра, и театр не может жить им. Театр может жить только тем, кто сам *весь и всю жизнь* живет или жил для театра. Так английский театр весь сплелся с Шекспиром. Так прошла эпоха Островского в истории русского театра. Гоголь положил сюда один цветок... Сцена взяла его с благодарностью. Но она помнит, что это есть более литературное произведение, нежели сценическое произведение; это есть прежде всего *живопись*, а не *действие*. А сцена без действия есть то же, что тело без души. И театр не может не искать эту свою душу, не может не звать ее, не надеяться найти. Пока наш театр далеко не нашел еще своей души. Он весь в поисках, в тревоге, в ожидании,— и не нужно закрывать глаза на эту действительность.

Сцена призвана не только изображать и осмеивать, она еще может поучать и растрогивать. Она может звать к идеалу, к более утонченному и благородному взгляду человека на человека, к лучшему отношению людей друг к другу. Сцена могущественна: и в пять минут она может взволновать зрителей так, как читателя не взволнует целая книга. Это оттого, что на сцене все *осязательно*, все *очевидно*, что она убеждает не доводом, а *фактом*. Не воспользоваться этим могущественным нравственным рычагом невозможно. И театр должен после Гоголя расти и в *глубину* и в *ширину*. Он должен давать не только сценки, изображать не только происшествия; он в силах рождать в обществе новые *мысли*, он в силах поднимать бродящие в обществе настроения до напряжения могучей страсти, до пламенной решимости. И один из великих учителей театра, Гоголь, не сказал бы «спасибо» ученикам, если бы они не пошли вперед своего учителя, а все толкались бы на том месте, на котором он стоял. Вещий ум Гоголя этого бы не одобрил. Он благословляет нас из темной могилки в Московском Даниловом монастыре идти в новый и трудный путь, в долгий путь.

1909 г.

ОТЧЕГО НЕ УДАЛСЯ ПАМЯТНИК ГОГОЛЮ?

Об этом очень много говорят в Петербурге,— вероятно, говорит или в свое время подумала вся Москва; это, без сомнения, легло печальною мыслью по всей России. Памятника, по крайней мере в Москве,—

второго Гоголю не будет: и то, что испорчено «на этом месте и в этот год», естественно, никогда не исправится. Это, конечно, безмерно печально. Все говорят это с каким-то осуждением Москве,— как будто памятник ставила не вся Россия. «Но Москва не умела подумать», «не умела выбрать». Мне кажется, тут больше виновата печать: она не умела своевременно критикою проекта заставить отложить его или переделать его.

Мне ужасно жаль художника Андреева: представляю его смущение! Он, вероятно, никак не ожидал такого впечатления от своей работы «в деле»,— так как проект ведь всем нравился и имел причины понравиться! В самом Андрееве, как он работал над моделью, видно одушевление: ведь лицо Гоголя на памятнике — совсем не то, что на памятнике же лицо Пушкина! Там — только схема и, позволим выразиться грубо, только бронзовая «болванка» того, кого мы любим под именем «Александра Сергеевича»; но Гоголь — это чувствуется — был таким, как его представил г. Андреев. Ну был — *в последний момент*, уже не творческий момент: однако все-таки же — *был!* Это — портрет *живого, натурального* человека, что очень много для памятника, который всегда являет схему или идею изображенного человека, по несчастному неумению русских. В памятнике Гоголя есть, несомненно, «кое-что» необыкновенно ценное,— и редкое. Рассматриваемый вблизи, он чрезвычайно нравится, *заинтересовывает*. А ведь, например, памятник Пушкину в Москве до того шаблонен, что на него невозможно долго смотреть: *скучно!* Этой ужасной скуки нет в памятнике Гоголю; но печаль состоит в том, что в нем совершенно ничего не видно, едва вы отделились от него на некоторое расстояние. Сзади же он представляет положительное и бессмысленное безобразие.

Степень раздражения, высказываемого по адресу г. Андреева, так велика, что мне привелось раз услышать ревнивое к чести Гоголя и к чести Москвы замечание, что работу Андреева «нужно взорвать, уничтожить»;— «тогда по крайней мере когда-нибудь кто-нибудь воздвигнет достойное и Гоголя и Москвы».

* * *

Это было сказано в горячем споре со мною,— горячем и упорном. Спорщик был молчаливый, умный человек. А я чувствовал какую-то тоску от всего, что он говорил, сознавая, что тут есть и какая-то осязаемая правда,— потому что что же за памятник, в котором ничего *не видно*,— и вместе какая-то неправда, но которую я не умел опровергнуть. Споривший сам не видал памятника и полагался на множество сообщений о нем, вторивших в одну ноту: «памятник не годится», «он поставлен не великому человеку, а какому-то больному существу,

до которого нам дела нет». Споривший передавал эти порицания своих корреспондентов.

— Кому «дела нет»? — переспросил я.

Он остановился в недоумении.

— Никому. Гоголь написал великие вещи, и за великие вещи ему поставили памятник. За *болезни* памятников не ставят.

— Знаете, — ответил я, — «*памятник Гоголю*», «Гоголь, *изваянный в бронзе*», — задача неразрешимая. Здесь существо увековечивания, существо бронзирования, существо памятникоделания, — простите чудовищное выражение, — встречает неодолимые преграды в лице того, кому монумент воздвигается. Черная плита, как на могиле Гоголя в Даниловом монастыре... да, это — *так*, это — *можно*, хорошо и «идет». Там — никаких изображений, ни — портрета его. И настоящий «памятник Гоголю в Москве» был и останется единственно этот массивный, тяжелый, глухой и слепой гранит на его могиле; работа же Андреева — просто *ничего*. Это — неудачно решенная на доске задача ученика, которую, если хотите, можно стереть мокрой губкой. Но «не удалась» задача не оттого, что художник слаб, что неумел или глуп, что он не был воодушевлен или старателен: вовсе нет! Но была *неверность* в самой задаче, в самом задавании, о чем не подумали тридцать лет назад. Нельзя вообще задавать «изобразить Гоголя» или — «увековечить память о его творениях»...

— Отчего нельзя?

— Вы раньше упомянули, говоря об *идеалах* Гоголя, о его *молодых* повестях, и назвали особенно его «Тараса Бульбу». Но ведь не *за это же* поставили ему памятник. Все вами названное — только опыты, только «пробы пера». Кто же увекочивает начинания, а не конец? Это противоречит идее «памятника». «Памятник» ставится «всему» в человеке, ставится «целому» человека и творца. Это — непременно. Андреев так невольно и взял: взял — конец! Но тут идея памятника столкнулась с фактом в человеке: «конец» Гоголя есть сожжение 2-го тома «Мертвых душ», безумие и смерть. Андреев волею-неволею взялся за это, и его Гоголь с упреком, недоумением и негодованием смотрит в толпу у своего подножия, — готовый бросить в печь свои творения...

— Это — болезнь, *этого* конца не надо было изображать. Тут — *психиатрия*, до которой *литературе* нет дела...

— Но что же вы сделаете и как поступите, если в факте колоссальной *литературной* значительности развивался все время другой *психиатрический* факт, — но не медицинско-психиатрический, а метафизико-психиатрический. От души «Ивана Ивановича» до души Платона — неизмеримая разница; и если медик, с заботой прописать лекарство, изучает пульс Ивана Ивановича, прописывает ему бром и холодные компрессы на голову, то все это забавно в отношении Платона, который, однако, в лучшем своем трактате, «Пире», высказывал тезис, что «только люди, способные к безумию, и именно в паре-

ксизмах безумия, приносят на землю глубокие откровения истины». Согласитесь, что бром очень мало помогает против такой философии. Гоголь кончил безумием, но гениальным и гениально, — как мог бы им кончить в другой обстановке и среди других людей Платон, — как на границе этого «безумия» прожил всю жизнь знаменитый Паскаль, коего «Pensées» не то же самое, а, однако, родственны с «Перепискою» Гоголя. Но оставим сравнения, которые всегда только приблизительны. Указывая на Паскаля — математика, физика, святого, философа, экзальтированного меланхолика, — я хочу только указать, до какой степени в самом деле не сходны души человеческие от «Ивана Ивановича» до некоторых исключительных натур, которые уже с детства, с 11-ти лет, кажутся странными своим родителям и всем окружающим, кажутся болезненными, внушают тревогу; и доктора только оттого, что их не зовут, — не прописывают уже с детства им своего брома и холодных компрессов. Паскаль всю жизнь носил под одеждою что-то вроде вериг, усеянных маленькими гвоздиками, и, когда чувствовал, что мысль его гечет «не туда», куда надо было его суровой морали, — натягивал веревочку на теле, и гвоздики впивались в него. Эта тайная внутренняя инквизиция в таком математике, как Паскаль, «несоизмерима» со «здравым умом» гимназических учителей и практикующих медиков. Но они новых теорем не изобрели, а Паскаль изобрел. Я веду свою речь к тому, что измерения и емкость души человеческой очень мало известны не только обыкновенному наблюдателю, но даже и науке. И некоторые формы гениальности или, вернее, «приступы» гениальности — сродни безумию или вытекают из форм безумия, почти безумия: безумия не в логическом смысле, не в смысле умения *связывать мысли, сочетать понятия* и проч., а безумия в смысле *смятения* всех чувств, необыкновенного внутреннего волнения, «пожара» души, «революции» в душе. Заметьте, что с «помешанными» необыкновенно скучно; «помешательство» не интересно ни для кого, кроме медика. Помешательство — минус души, а не плюс души. Но с Гоголем никак не было неинтересно в миг сожжения им рукописи; Гоголь наводил скуку своим экстазом, своими уверениями, что он «счастлив» и «оставьте меня одного», именно только на медиков, и — потому, что они не могли прописать ему бром; но наверное можно сказать, что в этот миг на него бы взглянул огромным, расширенным глазом Пушкин, что ему мог бы сказать пронизающее до глубины души слово Лермонтов; что с ним повел бы взаимно-понятную речь Паскаль. Итак, это безумие — особого рода, не медицинское, а — метафизическое, где менее безумствует мысль и более безумствует воля, сердце, совесть, «грех» в нас, «святость» в нас; где миры здешний и «тамошний» странно перепутываются, взаимодействуют, человеку открываются «небеса», и вообще он ощущает, видит и знает много вещей, весьма странных с точки зрения аптекарского магазина и департамента железнодорожных дел, но не очень уже странных для священника, для отшельника, для святого, для ясновидящего, для Платона,

Паскаля и, может быть, для каких-нибудь мудрецов Индии или сектантов Ирана. В Гоголе с детства, с десяти лет, когда он был уже странным мальчиком в семье и школе, а я думаю — с самого рождения, т. е. уже врожденно,— жило, росло и развивалось это гениальное, особенное, исключительное безумие, которое перед концом всем овладело, разлилось «вовсю», но и ранее «конца» было в нем единственно растущим, деятельным, движущим началом. Разве в заключительной строчке «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем»: «*Скучно на этом свете, господа!*»,— такой коротенькой, такой неожиданной,— уже не сказался весь дух и настроение «Мертвых душ», не глянули из-под веселого рассказца меланхолические глаза, тускло и странно уставленные на мир? Гоголь никогда не менялся, не перестраивался. Он был всегда таким, каким родился,— и только рос. Рос в странное уединение свое, в безумие свое, в тоску свою,— увы, слишком явную! И самую тоску он не мог ни рассеять, ни раскидать; едва ли даже умел постичь... «Нашла туча — и задавила. Как темно,— боже, как темно в сем мире!»... И — ничего больше, ничего — более понятного. Но я возвращаюсь к теме памятника... Как же вы хотите, чтобы такое «коронование» человека,— а памятник есть «коронование»,— удалось, вышло удачным и даже просто осмысленным? Гоголю вообще невозможно поставить хорошего памятника. И не нужно. Ему лично вовсе не нужно, «не благопотребно», как говорят семинаристы; но и для России тоже не нужно. Смотрите, сколько у нас «божественных» изображений: а в Библии и у евреев — не было ни одного. Почему? Потому что у евреев священное было *не* изображимо, не вырази́мо. Так от религии эта разница переходит и в другие области. Есть вещи, просящиеся под резец, так сказать, «монументальные» уже в существе своем, в натуре своей, во вдохновении своем, в идее своей. Легко Фальконету было делать Петра; не трудно было делать памятник и Крылову,— чуть ли не единственно удачные у нас памятники. Но и Фальконет «измарал бы дело», будь перед ним поставлена тема: «памятник Гоголю». Как делать? Натурально? Не натурально? Реально, символически? Не устроить ли где-нибудь сбоку Аполлона с лирою? Не дать ли в руки самому Гоголю лиру? Фальконет сломал бы орудия мастерства перед задачей выполнить неисполнимое. Ведь Гоголь и лирик, и натуралист. Но сочетать эти понятия можно именно только в слове, можно об этом рассказать, можно об этом рассуждать, но *представить* соединение лиризма и натурализма невозможно. Ничего нет легче, как прочесть лекцию о Гоголе и дивно иллюстрировать ее отрывками из его творений. В слове все выйдет красочно, великолепно. А в лепке? — Попробуйте только вылепить Плюшкина или Собакевича. В чтении это — хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть тело, лепка есть форма, и повинуетя она всем законам осязаемого и осязаемого. Как вы извяете «бесплотных духов» Гоголя и его самого, который в значительной степени был тоже «бесплотным духом»... и, добавлю безумное определение:

видимость полного человека — имел, а *натуру полного человека* — *вовсе не имел!* Вот в этой-то «неполноте» его и заключается настоящая причина прямо невозможности его изобразить, иначе как в лицевом или бюстовом портрете, притом на плоскости, в красках, а — не в объеме, не в бронзе, и, уж конечно, — не в полном росте! Изобразите-ко Гоголя в полном росте на памятнике: дети будут разбегаться, да и взрослые отвернутся.

«Мертвые души» и «Ревизор» все венчают: но что это такое? Отрицание монументальности, отрицание нужности самого портрета. Гоголь нарисовал *последний* портрет этих «душ», предсмертный портрет. И так нарисовал, что вся Россия закричала: «*Похоронить их!* — похоронить как можно скорее!! Засыпать землею, чтобы и лица их не видно было, не слышно было запаха их!» Согласитесь, что тут не до монументов; что тут монументу совершенно нечего делать. Самая суть дела и суть «пришествия в Россию Гоголя» заключалась именно в том, что Россия была или, по крайней мере, представлялась сама по себе «монументальною», величественною, значительною: Гоголь же прошелся по всем этим «монументам», воображаемым или действительным, и смял их все, могущественно смял своими тощими, бессильными ногами, так что и следа от них не осталось, а осталась одна безобразная каша...

— Помните ли вы тот разговор Чичикова с генералом Бетришевым, где упоминается об «Истории генералов 12-го года»? Если придвинуть сюда еще «Историю о капитане Копейкине», то оба эти эпизода составят всего несколько страниц великой и грустной поэмы, великой и страшной поэмы: но их впечатление до того неотразимо, что у читающего совершенно ничего не остается от впитанного с детства восторга к Отечественной войне. Труд этого года, страдания этого года и, наконец, *подлинное величие* его — куда-то улечивается. А никакого порицания нет, никакой сатиры нет. Нет насмешки, глумления. Страницы как страницы. Только как-то *словечки поставлены особенно*. Как они поставлены, — секрет этого знал один Гоголь. «Словечки» у него тоже были какие-то бессмертные духи, как-то умело каждое словечко свое нужное сказать, свое нужное дело сделать. И как оно залезает под череп читателя — никакими стальными щипцами этого словечка оттуда не вытащишь. И живет этот «душок» — словечко под черепом, и грызет он вашу душу, наводя тоже какое-то безумие на вас, пока вы не скажете с Гоголем:

— «Темно... Боже, как темно в этом мире!»

— «Боже, как грустна наша Россия!» — сказал Пушкин, прочтя первые главы «Мертвых душ», — сказал это вот-вот после войны 12-го года, после царствования Екатерины II, и давший знаменитый о России ответ Чаадаеву.

Чаадаеву он мог ответить. Но Гоголю — не смог. Случилось хуже: он вдруг не захотел ответить ему, Пушкин вдруг согласился с Гоголем: ибо выражение его после прочтения «Мертвых душ»: «Боже, как грустна

наша Россия» — есть подпись под поэмою, есть согласие с творцом поэмы. Это удивительно. Тайна Гоголя, как-то связанная с его «безумием», заключается в совершенной неодолимости всего, что он говорил в унижительном направлении, мнушем, раздавливающим, дробящем; тогда как против его лирики, пафоса и «выспренности» устоять было не трудно. Это последнее было просто «так», веяло вне черт его таинственного гения.

Ну, что же тут ставить памятник? Кому? Чему? Пыли, которая одна легла следом по той дорожке, по которой прошелся Гоголь? Воздвигают *созидателю*, воздвигают *строителю*, воздвигают тому, кто несет в руках яблоки, — мировые яблоки на мирское вкушение. Но самая суть пафоса и вдохновения у Гоголя шла по обратному, антимонументальному направлению: пустыня, ничего. Один Бог над землею, да яркие звезды в небе, — с которыми умеет говорить пустынный поэт, худой, изнеможенный. И только он и умеет смотреть на них, вверх; а как оглянется кругом — все вдруг начинает уходить под землю, вниз, в могилу: и целая планета становится могилою своего обитателя-человека.

— «Грустно на этом свете, господа».

И не могло не быть «грустно» душе такой особенной, и одинокой, и зловещей. С зловещею звездою над собой, пожалуй, — с черною звездою в себе.

1909 г.

К ОТКРЫТИЮ ПАМЯТНИКА ГОСУДАРЮ АЛЕКСАНДРУ III

Сегодня открывается в Петербурге памятник Государю Александру III, — в художественном исполнении князя П. Трубецкого, лучшего русского скульптора за последние годы. Все взглянут в Петербурге на памятник; все в России оглянутся на 13-летнее царствование Александра III и на монументальную личность столь рано и столь неожиданно скончавшегося Царя. Среди русских людей среднего и преклонного возраста, которые были свидетелями этого царствования, были «верноподданными» этого Государя, есть очень немалое число таких лиц, которые не только сберегают свято его память, но в воображении своем, в мысли своей, подняли этот образ на одинокую и для других недосягаемую высоту. У всех есть живое памятование его; вероятно, у всех это — добрая память. Но кроме этого естественного следа о себе в людской памяти, Александр III создал в сердцах некоторых лиц настоящий культ себя, почитание, — благоговение, пронизанное личной и трогательной привязанностью. Основано это на двух чертах этого Государя: одной

общечеловеческого характера и другой местного характера. Первая заключалась в том, что он принес с собою на трон, поднял на трон самую уважаемую, трудную и редкую черту общечеловеческой души, которая выше всего оценивается у обыкновенных людей, вдали от трона и ниже трона, именно — прямодушие, открытость и доброту. Как будто эти черты обыкновенные: но на самом деле, оглядываясь кругом, всматриваясь в ряд прожитых лет, каждый остановится — из множества встреченных и виденных им людей, — на очень немногих именах, на очень немногих лицах, к которым эти эпитеты приложит с полною уверенностью. До того редка, до такой странности на самом деле исключительна эта кажущаяся «обыкновенною» черта!!! И такие люди, проходящие в нашей памяти, суть самые нам приятные в воспоминании люди. Вот этой-то любимейшей человеческой черте Александр III дал трон, — когда ей редко приходится иметь удел даже в обыкновенной знатности или около богатства, влияния и силы. В светло-голубых глазах его, смотревших несколько исподлобья, скорей с недоумением и размышлением, нежели с недоверием, в его массивной фигуре, стойкой и спокойной, в отсутствии почти физической возможности в каких бы то ни было условиях быстро повернуться, увернуться или извернуться, лежал точно патент на всеобщее доверие. И кто встречался с этой фигурой, на кого смотрел этот тихий задумчивый взор, должен был думать только о *себе* и *своей* правде, уже будучи обеспечен правдою и прямою с другой стороны. Все это было чем-то врожденным в Александре III. ● Второе качество — местного, не общечеловеческого характера. Со времени Петра I русские не видели на троне лица до такой степени «от плоти и кости своей», как отец нынешнего Государя. От физических особенностей, начиная с роста и всего характерного облика фигуры и лица, и до мелких привычек, навыков, обыкновений, до способа мыслить и чувствовать, до способа решать дела и оценивать людей и окружающую обстановку — это был русский из русских. Совершенно невольно французско-немецкие формы военной одежды он переделал в русские, — с шапкою, шароварами за голенищем и широким кушаком. Это одна из подробностей, вытекших из его привязанности и к духу русского народа, и к быту русского народа, ко всем проявлениям этого народа. Для русских было чрезвычайно драгоценно, было мило и сладко, что *первый* русский человек, вершина всей пирамиды Русского Царства, венчает так стильно и правильно, так соответственно делу, это свое Царство, этот стомиллионный свой народ.

Все русские, несколько оскорбляемые тем, что всегда ранее и — с перерывами — уже целых два века в России иностранным выходцам или окраинным чужеродцам давался перевес и предпочтение в службе, в движении, в отличиях, в награде и признании таланта и заслуг, — все они были подняты этим благородным Государем, который гордился более всего тем, что он был именно Русский Государь, что он был вождем и главою именно русского народа, русской державы. Он дал тип

Русского Самодержца я окружил ореолом русского самодержавие. Он дал его в силе и простоте; дал без кичливости и не произнес за 13 лет царствования,— очень благополучного царствования,— ни одной кичливой, гордой, самонадеянной фразы. И если особый характер русского царения, особый тип и дух русского царя составляет,— как учили славянофилы,— оригинальную и важную особенность духа русской истории, то эту особенность Александр III выразил с большою глубиною, сделал видимою для всего света и признанною всем светом. Весь свет оценил его. Мы переходим теперь к краткому взгляду на его царство.

• «Россия для русских»,— произнес он лозунг для внутренней жизни России; но с переменами этот лозунг читался и во внешних отношениях: «Россия никого не теснит: но требую,— говорил он как Русский Царь,— чтобы и Россию никто не теснил». Он встал стражем и властелином на ее границе, как на известной картине Васнецова — «Русские богатыри на заставе». Всем, даже и ростом, он походит на среднего из богатырей Васнецова: и поднесенная ко лбу рука этого среднего богатыря как-то передает даже физические приемы безвременно скончавшегося нашего северного тронного богатыря. Имя русское, авторитет русский чрезвычайно вырос за эти 13 лет. Известно, что Александр III сам лично руководил иностранною политикою; и в ней он был так же сдержан, осторожен и вместе величественно значителен, как на сторожевой службе на Балканах, командуя защитным корпусом. Он сошел в гроб, каким взошел на трон, не изменившись, не пошатнувшись. • Смерть его победила, но из людей его никто не победил. Болезнь источила его и изнурила, но события не смели коснуться тлением его трона и державы. Везде при нем выдвигались русские люди. «Россия для русских»: как этот лозунг противоположен положению тех вещей, когда Ермолов, смеясь, говаривал, что «для преуспения в службе он думает переменить русскую свою фамилию на немецкую».

Что касается более далеких горизонтов истории, то лично Государь Александр III, как известно, не был против созыва народных представителей, против приближения общества к чреде правления. Удержан он был от этого окружающими сановниками, главным образом Победоносцевым, и могущественным в то время Катковым. Вдумчиво он как бы сказал им: «Хорошо, отлагается: некоторый срок еще делайте сами и одни, делайте люди мундира и формы. И если будет хорошо — хорошо». На 13 лет «хорошего» хватило, пока внешний удар не закачал Россию, и тогда вдруг обнаружилось, до чего слабы и неумелы, до чего в высшем значении слова даже не были патриотичны люди формы и мундира, одни они. И тогда длинный поезд Русского Царства пришлось перевести на другие рельсы.

Но это не против мысли Александра III. Тихим глазом своим он с одобрением взглянул бы на это передвижение русского поезда, столь исторически необходимое. Это совершенно отвечает тому слову об «отложении» общей реформы, а не об отрицании ее, какое он высказал

в столь мучительные и смутные для него дни, как следовавшие за 1 марта.

Смотри же с любовью сверху, из «той жизни» на русскую землю, наш добрый и любимый Государь. Мы же будем вечно хранить твою память. А сегодня все пойдем посмотреть на бронзовое напоминание тебя, и все, все перенесемся воображением и мыслью к благородному живому прообразу монумента.

1909 г.

АКТЕР

...Я стоял за чуть отодвинутой занавеской и смотрел с ужасом на полуголого, почти голого человека, сидевшего на стуле перед большим зеркалом: руки, плечи, верхняя часть груди совершенно обнажены, туловище под какой-то прозрачной сеткой, на ногах «что-то», скорее похожее на чулок, нежели на обыкновенную часть этого белья, из ног одна в высоком, почти женском башмаке, другая — голая.

— Скорее, братец, скорее! — говорил он одевавшему его человеку.

Этот «одевавший», по деятельности — слуга, представлялся мне цивилизованным человеком, ибо он имел полное платье полного человека, и в качестве «человека культуры» казался мне господином, баринном; а сидевший на стуле голый субъект, в силу сорванности с него «следов цивилизации», мне представлялся его подчиненным, слугою, рабом... Рабом врожденным, кого-то или чего-то, — но именно *рабом*. В нем не было «самого», не чувствовалось — «вот я». Какое же «я», когда он весь на моих глазах преобразовывается?!

Натягивая вместо штанов «что-то», сидевший положил ногу на плечо одетого, который стоял перед ним на коленях, — и скороговоркой повторял: «Скорей зашнуровывай!» Это относилось к желтым ботинкам почти до колена. Тот клал крест-накрест тесемки по пуговицам. Все молча, покорно, скоро. Одевавшийся разговаривал со скульптором Ш., с которым я вошел впервые в жизни в «уборную актера»... Меня он не видел, и я слушал только:

— Знаете, я всем говорю, что вы меня лепите в «Гамлете»... Помните! — И он смеялся. Скульптор молчал.

— Скорее, братец!.. Немного волосы...

Цивилизованный слуга, приподняв прядь волос на темени, что-то сделал около них черными палочками, после чего на гладком темени образовалось два локона вверх.

«И тот, и — не тот», — мелькнуло у меня, когда я видел, что знакомый мне человек, которого я знал годы, на моих глазах преобразовывается *часть за частью* в другого кого-то, незнакомого, нового, древнего, воинственного человека.

«Ведь он — не *воин*, может быть, — даже не храбр, а преобразовывается в героя средних веков! Так, пожалуй, он преобразуется даже в мудреца, наденет тогу, станет говорить мудрые речи...»

— Скорей давай шпагу! — перебивал он разговор со скульптором обращением к одетому.

Тот подал; послушно, молча, точно господин повиновался рабу: потому что голый — раб. Это — Пятница на острове Робинзона. Но «Пятница» быстро преобразовался тоже в цивилизованного человека, только старого времени, лет за триста назад.

Наконец, он заметил меня за занавескою и дружески приветствовал. Как обыкновенный человек, своим голосом! Я не помню, что ответил, но я весь был погружен в думу, смотря на его тело, большое, полное, белое, такое красивое и все еще полуголое, а в части — уже одетое, но совсем, совсем не в платье нашего времени! Что-то было сказано еще. Мы со скульптором вышли.

Скульптор что-то говорил. Он — тягучий, вялый, тусклый, хотя страшно энергичный, огненный внутри. Я его люблю. Люблю и уважаю. Я его перебил:

— Не говорите глупостей. Мы видели, как *делается человек*...

Он молчал. Он все с полуслова понимает. Но никогда не ответит. Только мычит.

— Как это странно! Как это *страшно*!

— Да! Что? Почему? — Нечленораздельное мычание.

— Иван-то Иванович? — Уже не Иван Иванович, а *кто-то!*.. Он сделался кем-то другим: сперва рука *кого-то другого*, потом ноги опять *чь-то иные*, бедра — совсем не *Ивана Ивановича*; туловище, такая трудная массивная часть, — и оно сделалось *новое!* И, наконец, — царственная голова! Он приделал себе голову!!! Черт возьми, — с кудрями, и как ходили триста лет назад! И из-под всего этого *чужого* звучит:

— «Здравствуйте, В. В.! И Вы пришли?»

Я-то «пришел», и это так понятно, рационально: отчего мне не подняться на лестницу?

Но вот он?..

Забыв о скульптуре, я думал об актере:

— *Кто же он?!*

Меня поразило что: не то, что он — переодевался. Мы все можем переодеться: но у нас это для курьеза, а он *серьезно*. У нас это случай в жизни, но у него самая *суть* жизни!!!

«Где же *суть* его? *суть* актера?» — В голове работала целая фабрика. За целые годы я не был так поражен, как минуту назад: в душе моей было смущение и целый вой скорбящих чувств. Не знаю почему, но прибавились раздражение, гнев. Мне захотелось сделать что-то неприят-

ное «переодевавшемся», и хоть это неделикатно, но выскажу вслух: ударить его!

«Разбить фигуру!»

— Как вы, м.г., смеете, если вы мой знакомый, если ты *тот...* А если вы — средневековый воин, то как вы смели со мною знакомиться? Я выходцев с того света не люблю, привидений не уважаю, фарсов в жизни моей, понимаете, — *в моей жизни, личной и собственной*, — не потерплю!!! Как же вы можете издеваться надо мною, издеваясь прежде над собою: ибо если вы — средневековый воин, *то кто же я?*

Смута. Светопреставление.

Фабрика в моей голове работала. Я был смущен, но это — второе. Больше всего я был *испуган* какой-то метафизической тайной, мне вдруг замигавшей из-под обыкновенного зрелища «переодевающегося актера». Правда, я впервые видел такого, я не приучался к этому с детства. Смута вышла из-за того, что я зрелым, старым взглядом, — ну, и образованным, развитым, — увидел то, к чему, вероятно, постепенно привыкают, и еще с лет неразмышляющей, незрелой юности.

— Сущность человека в том, что «делается человек». Ах, черт возьми, черт возьми!

«Делать человека» смеет только Бог. Кошунство заключается в том, что он «сам приделал себе голову». Свою снял и поставил в угол, а из угла взял другую, рыцарскую, и приставил себе. И так может — королевскую, мудреца и т. д.

«Сколько угодно голов и каких угодно».

Это вполне «черт знает что такое».

Но я бы не был испуган и «заинтересован тайной», если бы он не делал это... охотно! С этого начинался мой психологический ужас. Когда я в детстве переодевался раз «для чего-то» и «в кого-то», то, я помню, до чего это было неудобно, неприятно, физически ощутимо — неприятно. «Не соответствовало делу». У него же это явно «соответствует делу», ибо все шло так ходко, и, — что главное меня пугало, — он охотно хватал части платья, с удовольствием тянул на себя, напр., эти бабьи туфли с тесемками, и все к нему точно приставало!

Точно приставало! В этом все и дело.

И он это — *охотно*: тут начинался мой испуг.

«Кто же ты, чертова маска?»

Я говорю о развившемся во мне гневе. О, как понятно, что актерство долго запрещалось! Что ценимые религиозно женщины вовсе не допускались до актерства! Тут не то, что «неприличные роли»: ведь все их смотрят, и смотреть прилично. Но «играть?».

— «Играть?»

В этом *вся* шутка. Играть страшно. И женщинам долго запрещалось это вовсе не под мотивом неприличия, унижения своего звания или сословия, но оттого, что когда это было впервые, когда только что слагался театр, то еще *не привыкшее к нему общество* испытывало

мистический страх к положению актера, к сущности актера, имея от новизны вот то ощущение, какое при первом взгляде пережил я, или — близкое к этому.

«Играть жизнь», «играть человека». Страшно! Отвратительно!

— Фу, обезьяна: если ты не можешь быть человеком,— лучше умри!
Вот чувство. И страх. И смятение.

Во мне стояла вражда. И, извиняясь, я выскажу все, что мне пришло в взволнованный ум.

Он потому так охотно переодевается, что в сущности и метафизически он вовсе никак не одет. Он голый. Но это — тайна, неизвестная и ему самому. Оттого он и хватается чужие одежды, а они к нему идут, льнут. Тут страшное дело. Актер — страшный человек, страшное существо. Актера никто не знает, и он сам себя не знает. Непременно перед тем, как «нашел поприще», он страшно томится, томится ему самому непонятным томлением. Он хочет кого-нибудь играть... Играть? — Ему нужно играть, без этого он задыхается, как пустое место без содержания; как платье, которое ни на кого не одето. Страшная сущность актера в том, что он на кого-то должен быть «одет», — на короля, героя, мудреца, на Агамемнона или коллежского секретаря. Это вполне дьявольская вещь, и существо актера глубоко дьявольское. Он, видите ли, «играет роли». Недаром старушки крестятся, встречаясь с актером: это вполне *точно и правильно!* Нужно креститься, ибо актер до такой степени мало похож на человека, «на всех нас», как этого нельзя понять умом. «Ему хочется играть роли», «он любит играть роли», без них он как неживой. Но ведь тайна в том и заключается, что он действительно неживой до «роли Ивана Ивановича или Ивана Поликарповича»; а как «надевает роль» — оживает, становится кем-то! Так разве же это не колдовство и чертовщина, что человек «находит себя», только «войдя в другого», и есть «сам» и «я» — влезши в чужое «я»... «Дьявол, рассыпись!» — только и можно сказать. Что же такое актер *до роли?* В этом и заключается вся суть и адское пламя дела.

«Нет меня», «мертвая рыба», «вобла, выброшенная на берег и задохшаяся». Все люди до роли солидны, серьезны, деловиты, интересны, умны: «вот я,— человек!». Таинственное существо актера получает возможность произнести о себе все эти солидные слова, наконец уважаемые и нормальные слова, «присущие человеку», лишь когда он «входит в чужую роль», например короля и рыцаря, а до этого...

Что «до этого»? Вот тут и страшно.

«До этого» — ничего.

Как ничего??!

Мертвая вобла. Пустое «нет». Лица нет. Человека нет. Вовсе ничего нет, только видимость. Страшная видимость человека. Когда человека вовсе нет!

Тогда огненно он ухватился за чужие одежды, чужие «роли». Гений. Темперамент. Страсть. Все увлечены. «Какое неподражаемое сходство».

Но под этим великая метафизическая тайна «возможности актера», какую в какой-то малой и редкой дроби вложил же Бог в человека при создании его. И почти хочется сказать: когда Бог сотворял человека, то ненавидевший и смеявшийся над Ним дьявол в одно место «массы», из которой Бог лепил Свое «подобие и образ», ткнул пальцем, оставил дыру, не заполненную ничем. А Бог, не заметив, замешал и эту «дыру» в состав человека, и вот из нее и от нее в человечестве и получились «актеры», «пустые человеки», которым нужно, до ада и нетерпения, в кого-нибудь «вплощаться», «быть кем-то», древним, новым, Иваном Ивановичем, Агамемноном, но ни в каком случае *не собой, не прежним, не урожденным*. Мать актера только сделала видимость родов, а не родила, и «мальчик у нее», «мальчик Ваня», был только по-видимому им. И когда подрос, то затосковал, стал подражать в голосе, в манерах другим и все скучал, о всем говорил «не то», и поистине к его душе или «чему-то» на месте души идут слова поэта:

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна, —

пока, увидев парик, чужие волосы, одежду, тогу, меч и все надев на себя, он воскликнул великое: «Нашел!!!»

«Я жив! Я тоже человек!»

«Я Агамемнон».

«А вот теперь — Федор Кузьмич».

А ваш *собственный вид*?

Вот перед чем затрепещет актер:

— *Собственный вид*? Все его имеют, даже бессловесные. Я — метафизическое существо и *собственного вида* никакого не имею.

Это — гений. Гений театра, запоминающийся навек. Но к грани этого гения подходит каждый «способный актер», «с призванием». Меньше вида, — больше гения. Но если «собственный вид» сколько-нибудь значителен в человеке, — из него выйдет лишь малоспособный актер: он будет все играть «себя же», роли его будут сходны между собой, просто он будет «плохо играть», неправдоподобно, не будет «настоящий Агамемнон», «как живой». Но если он совершенно тускл, безвиден, — Агамемнон «будет как живой».

Зал замрет в восторге: «Вот игра!»

«Какое очарование! Он дал нам настоящего московского купца. Его — мимика! Его — манеры! Его — слова, тон! Да это что: психикато — подлинного купца! Полный и до чего живой образ, — яркий, незабываемый!»

«Как *живое* видели!», «Как посмотрели на *настоящую жизнь*!», «Вот это — труппа!», «Вот театр!».

Актер снял парик. Снял чужие одежды. Отрекся от чужого голоса. Надевает свои калоши, выходит из театра, входит в ваш дом... Если вы

внимательны, вы заметите, что «дома» актер или вял, безжизнен, молчалив, «точно нет его»; а если оживляется, начинает много говорить, то ужасно непохоже на других людей, «как мы», и мало-помалу, незаметно и увлекаемо для себя, начинает входить «в чужие роли», или, точнее, в манерах и голосе его, в приемах его, в самой психике его «бьется кто-то не он», хочет «родиться не он», но не зарождается; он сбивается, волны ходят туда и сюда, волны нерожденной жизни, и в его лице — все по мере оживленья — мелькают чужие лица, легион чужих лиц.

«Все не своих! Все маски!» Чудовишно.

Может ли актер любить? Привязаться?

Настоящий актер любит «только свои роли». Чудовишно и действительно.

В реальной жизни актер должен быть ужасен, «никакой настоящей жизни». Обыкновенный человек, связавший свою жизнь с актером, непременно начнет разбиваться о него... Он истрадается, измучится. «Я хватаю, стараюсь обнять; но это — только призрак. Где же ты, настоящий, ты — Ваня, Алеша?»

— В театре. В роли Сусанина, в роли Петра. А посмотрела бы ты там меня: театр плачет.

— Да, но муж?

— Но сын?

— Отец?

— Где гражданин, обыватель?

«Кое-что» из этого есть. Так, видимости, миражи. И то если не настоящий актер. У *настоящего* актера искусство убило все... И у других «талантов» или «призваний» искусство и наука отнимают многое, поглощают многое; но, в сущности, поглощают только досуг, ум, мысль. У актера же, ужасно выговорить, — поглощено самое *лицо, индивидуальность*. У него «искусством» отнята душа, и вне искусства он... без души!

Он контур. «Бог обвел мелом фигуру: а вдунуть душу забыл». И вышел «актер». Без «божественной души» в себе, чего не лишены птицы: млекопитающие, все существа «индивидуализированные». Актер не индивидуализирован. Вот его сущность. Какая страшная сущность. Какая судьба, и, наконец, дивное положение в истории и всемирной культуре.

Служите, люди, панихиды: особенно усердно служите и с великими заклинаниями и просительными молитвами, когда умирает актер. Некто странный прошел между вами, и дошел до конца дивного пути своего; тяжелого, мучительного.

МАРЧЕЛЛА ЗЕМБРИХ

Когда немецкая пресса «доброго старого времени» упрекала однажды правительство за то, что знаменитая балетная танцовщица Королевского Театра получает больше жалованья, чем министры, то Гейне ответил насмешливо: «Отчего же ей не получать больше жалованья, раз ее танцы доставляют удовольствие всему Берлину, тогда как труды министров не только не доставляют никому никакого удовольствия, но и приносят скорее всем вред». Этот маленький спор между политикой и искусством все время стоял у меня в душе, когда я слушал в Консерватории Зембрих, опять посетившую Петербург после десятилетнего отсутствия.

— Почему ей не платят столько, чтобы она пела в Петербурге и Москве, — вместо того чтобы усладить слух грубых американцев? Американцам ведь нужно имя, а не звуки. Им пой хоть курица, только бы это была самая знаменитая курица в мире. Тогда как город Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, Направника есть действительно «взыскательный в музыке город»... Голос певца и певицы каждый год уже не тот, что в предшествующем году: и лишиться на десять лет такой певицы, как Зембрих, — это не только музыкальный траур, но до некоторой степени это и маленький национальный траур. Чем слушать не Бог весть какие важные разговоры в Думе, где кадеты подсиживают октябристов, а октябристы подсиживают кадетов, — не лучше ли слушать эти несущиеся по зале, кажется — без конца несущиеся, звуки:

Gualtier Malde...

.....
E pur l'ultimo sospir
Caro nome tuo sarò.
Gualtie... Malde... *

И идет прекрасная Джильда, дочь в своем роде тоже прекрасного горбуна (Риголетто), на верх своей хижины, со светильником; идет так медленно, нескончаемо повторяя сказанное ей впервые имя дорогого человека...

Я закрыл глаза, чтобы впасть в полную иллюзию, не чувствовать, не видеть зала, люстр, сцены. И звуки неслись, неслись из такой глубины души, — становясь ниже, тише... Какая-то смесь голубки и соловья,

* Гвальтьер Мальде...

.....
И с последним вздохом
Имя твое дорогое.
Гвальтье... Мальде...

да майской ночи и тех благословенных стран юга, где небо темнее и звезды ярче, любовь расцветает пышнее, чем под нашим 60-м градусом северной широты.

Звук голоса Зембрих несравненное голоса и Арнольдсон, и Боронат, в их даже самые удачные минуты. Там просто хорошее, прекрасное, восхитительное, здесь — удивительное. Я настаиваю на этом термине — «удивительное», желая выразить им, что голос Зембрих, как и Мазини, есть прежде всего некоторый феномен природы, до известной степени *lusus naturae*, «игра природы», который невозможно выработать, «сделать», нельзя создать никакую школу, нельзя его отыскать иначе как случайно, — подобно рудокопу, вдруг и нечаянно находящему крупный, миллионный алмаз после долгих лет поисков сотен и тысяч других таких же рудокопов.

«Бог послал», — говорит рудокоп. «Бог послал», — должны бы говорить люди, читая как своих современников — Пушкина и Лермонтова или вот слушаая современных себе певцов — Мазини, Зембрих. Как прав Гейне: ну, можно ли платить столько искусственным, сделанным ценностям, вроде зауряд-министров, которые портят воздух столицы и решительно расстраивают нервы целой стране. Господь с ними: оловянные депутаты в зауряд-Думе и оловянные министры на «скамьях правительства» не стоят дороже, чем оловянные солдатики, в которые играют дети.

А здесь — натура, Бог и творение.

В чем суть этой природы? На это можно ответить только сравнениями, символами, уподоблениями. Говорить прямо тут невозможно, по крайней мере не музыканту, а слушателю.

Мазини очень человечен в своем голосе: когда, бывало, в «*I piscatori*» («Искатели жемчуга») он широко расставит ноги, сделает что-то нужное и понятное ему с горлом и раскроет рот, то с чарующей, непередаваемой негой, — с *невоскресимой негой!* — звуки льются из какой-то бездонной глубины... И кажется, это поет не певец. а «натура человеческая», недра всего человечества, что-то подземное, древнее, старое... Читатель рассмеется моим определением, но никто не может связать *слушателя* и запретить ему сказать то, что он чувствует, — без теории и «школы». Ну, так чувствую! — что же мне делать. Точно это древний «див» зашел в лесу: лесное божество, раньше сотворения человека; и в голосе его я прямо слышу этих древних гномов, но не безобразных, а прекрасных, отмечая в имени их просто первозданную природу, до создания цивилизаций и истории. Всей этой кучи слов, сказанных мною о Мазини, никак нельзя повторить о Зембрих, — и в этом я нахожу право сказать эти слова, ибо они нечто выражают, некоторую определенную мысль: иначе их можно было бы или о всем и всех сказать, или ни о ком и ни о чем. Зембрих, напротив, — вся в цивилизации, это глубоко цивилизованная

певица: в ней не только несравненна натура, но и несравненна обработка природы. Это — бриллиант, который долго шлифовали, и он весь горит и весь на виду. «Недр» и «древнего» я не нахожу в ней: голос ее есть феномен гораздо более наружного, поверхностного характера, чем голос Мазини. Мне понятна мысль, понятен порыв все продать, имущество, дом,— и, обратив в деньги их, начать ездить за Мазини, сделав из жизни своей профессию его слушателя. Мазини точно открывал что-то новое о человеке: «Вот я стою, вы — слушайте: и вы узнаете, что такое любовь, как говорит она, как поет она». За этим можно странствовать, и понятна *влюбленность* в пение Мазини. Зембрих совсем другое: нельзя влюбиться в ее пение, побежать за ней, странствовать за ней. Но что же? Что же?

— «Что это я слушаю? — спрашивал я себя, закрыв глаза.— Какой-то световой звук, что-то удивительно воздушное, благородное, чистое». Как слово «недра» мелькает в голове при слушании Мазини, так слово «свет», «световое» мелькает при слушании Зембрих. Я себе не представляю другого такого же, и в особенности другого — большей чистоты, голоса. Ни «задоринки» в самом утонченном смысле. Но это мало и даже совсем не то. Поет какая-то «*casta diva*» *, точно эта «*casta diva*» спряталась где-то в ее серебряном горлышке,— и оттуда решила показать земным слушателям чуда не земного пения, а именно — вот «верхних сфер»... ну, неба, что ли... Пусть опять не смеется читатель и не упрекает меня за неточность, ибо я определенно называю «недра»,— говоря о Мазини, и определенно называю «небо», «воздух»,— говоря о Зембрих. Ну, и еще утреннюю первую зарю: тоже подходит. Та ранняя заря, в которой нет силы или в которой сила не составляет особенности, а особенность состоит в том, что она именно первая, раньше всего, и будит людей, и говорит им первый привет, и зовет к себе их первую молитву. Чистое и прекрасное — вот Зембрих; чарующее, за чем бежать бы, бежать в смятении,— вот Мазини.

Ну, и ей-Богу, ей-ей, это дороже, лучше, небеснее, за это на рубли можно дороже заплатить, чем не только за Кокковцова и Курлова, но даже и за всепочтенного, страшно почтенного «самого» Петра Аркадьевича... А впрочем, теперь такие «суды» и такая «охрана», что я благо-разумно умолкаю, но решительно скажу, что не только итальянское пение, но и танцы Павловой и Преображенской, которые я тоже ухитрился видеть в эту зиму, нахожу лучше, человеколюбивее и мудрее и русской политики, которою я, впрочем, не занимаюсь, и богословской полемики, которою, к «моему христианскому прискорбию», я постоянно занят.

* популярная актриса (*итал.*).

Post scriptum и pro domo sua *: архимандрит Михаил (теперь в старообрядчестве), раз упрекая меня в Религиозно-философских собраниях, выразился: «Красноречие Р-ва мне напоминает бриллианты *Травиаты*»... Тогда же я подумал, в 1903 году: «Ах, если бы мы все, все, блудящие здесь языком, и я, и оппоненты мои, имели ту правду подвига, тот героизм подвига, то великое христианское самоотречение, какое сделала Травиата! Но мы все — и в подвязки на ее башмаки не годимся». И вот вчера, когда Зембрих, смотрясь в зеркало и умирая, запела:

«Or tutto fini» (итак, все кончено),--

я, удерживая слезы, подумал: «Какие мы были все грешники, и я, и от. Михаил, и вся суетная тогдашняя зала, перед этой мученицей и праведницей, ее любовью, ее благородством»...

Зрелище благородного — смиряет. Ах, если бы духовенство ходило слушать «Травиату», как оно лучше бы чувствовало, мыслило, как меньше бы спорило, больше бы делало!.. Право же, «Травиата» душеспасительнее их богословия. И вообще, какие бы розы выросли, при музыке и благородных зрелищах, на теперешнем семинарском кладбище.

1909 г.

PAOLO TRUBEZKOI И ЕГО ПАМЯТНИК АЛЕКСАНДРУ III

...Среди разного живописного хлама, загромождающего столы художников, я увидел небольшой картон, представляющий массивного всадника, с знакомыми очертаниями лица, на замечательно некрасивой лошади. Это было в квартире-редакции «Мира Искусств» С. П. Дягилева, сколько помнится, в 1901 или 1902 году.

— Это что такое? -- спросил я, удивленный.

— Это — проект памятника Александру III.

«Проект памятника?.. увековечение?.. главная мысль царствования?!...» И я не мог оторвать глаз от рисунка.

— Вам нравится? — спросил вечно смеющийся Дягилев, умный, тонкий и наблюдательный молодой человек. — Но рисунок так безобразен, хотя мне тоже нравится, и находит столько критиков!.. Как поставить такой памятник *Императору*?! Автор — князь Павел (назвал и отчество, забытое мною) Трубецкой, называющий себя «Паоло Трубецким». Я его видел: редко оригинальный человек, гениальный, невежественный.*Вообразите, он Толстого не читал. -- Толстого не читал?!..

— Толстой в назидание подарил ему свои сочинения, когда он был у него в Ясной Поляне. Но, уезжая, тот забыл их у него.

* Дополнение и для себя (лат.).

Это мне показалось «шаржем» и преувеличением. Как забыть подарок, полученный из рук Толстого? Это что-то деланное, род духовного кокетства.

И я снова взял рисунок в руки и не мог оторваться:

— Это замечательно. это замечательно! Тут *все мы*, вся наша Русь от 1881 до 1894 года,— чаяния, неуклюжие идеалы, «тпрр-у», «стой» политики и публицистики, в которой и я так старался, бывало... Да и все мы, сколько нас!!.. Боже, до чего это *верно!* До чего это *точно!* Тут и Грингмут, и М. П. Соловьев, главноуправляющий по делам печати, и Л. А. Тихомиров, и субсидируемое старообрядцем Морозовым «Русское Обозрение», которого никто не читал, оно давало только убытки. Сколько пота... И вот — 1902 год, и только теперь, оглянувшись, видишь, как все это было...

— ...было похоже на этот памятник?

— Я не знаю что, как: но я сам с величайшими усилиями тянул «гуж» в эти годы, и вот, взглянув на это, на эту бесхвостую лошадь — непременно бесхвостую! — и плачу, и негодую, и смеюсь каким-то живым смехом, «от пупика»... Потому что все это — правда, в этом коне, всаднике, монументе!.. Изумительно!

— Я очень рад вашему впечатлению, потому что Паоло Трубецкой и мне чрезвычайно понравился, и я нахожу его страшно даровитым человеком. Но, к сожалению, должен вас разочаровать: ваши соображения, наверное, ошибочны, потому что он не только все время жил в Италии, но и совершенно не интересуется политикой,— и то, что было вам так занимательно в Москве и Петербурге, нисколько не занимало его во Флоренции.* Он — чудак, оригинал и невежда. Он — флорентинец; но вот вы видели Рим, поехав из Петербурга, а он, всю жизнь прожив во Флоренции, не видал Рима, и просто потому, что лень, и еще потому, что неинтересно. Едва можно верить...

И мне показалось это опять «шаржем» и «деланностью»: как не доехать до Рима из Флоренции? Личность скульптора мне не вырисовывалась симпатичною.

— Я не знаю — как и что: но памятник мне безумно нравится!

— Сам Трубецкой тоже доволен проектом, и когда я, желая ему сказать любезность, заметил, что «Петербург будет украшен вторым художественным памятником после памятника Фальконета Петру Великому», он перебил энергично: «Я надеюсь сделать *кое-что получше Фальконета*»...

Дягилев улыбался своей улыбкой, где у него всегда так мешаются ласка, насмешливость и «про себя» ум...

— Но, знаете, он не преувеличил! К статуе Фальконета, этому величию, этой красоте поскакавшей вперед России... как идет придвинуть эту статую... России через 200 лет после Петра, растерявшей столько надежд... Огромно, могуче, некрасиво, безобразно даже. И отрубленный хвост, — до чего нужен этот отрубленный хвост! Кажется, это

у Крылова в басне кому-то отрубили хвост... нет, крысы отъели у живой щуки хвост. Так разве же у России не «отъели хвост», несмотря на все ее Сенаты и Государственные Советы и все сословные суды, разные интендантства, старички в отставке и без отставки, и все эти адмиралтейств-крысы и т. п. и т. п., «имена же их Ты, Господи, веши»... Трубецкой ничего не читает,— верно. Ничего даже не знает,— опять верно. Но тогда, значит, он и без чтения, и без знания уловляет, однако, суть вещей, как собака «верхним чутьем» знает о пролетевшей по воздуху птице... Трубецкой не знает фактов, не следит за политикой, не толкует о событиях и не вслушивается в то, что про события говорят; но это пока только «деревья», ежедневное, еженедельное, ежемесячное, что от него не закрывает «леса»... Не вслушиваясь, не всматриваясь в подробности, он по виду русских людей, по фигуре русских людей, по лицам и говору русских людей, вот как собака «верхним чутьем». — знает ту страну, то государство, тот исторический возраст государства, то счастье или несчастье, надежды или безнадежность, которые могли родить и рождают и вот выслали за границу этих русских людей, которых он все-таки видал же! Я откажусь от своей мысли, что он здесь выразил Россию, если вы мне объясните обрубленный, «отъеденный» или вырванный, хвост у его клячи... Ведь это — монумент! Боже, кто же не знает, что монументы сплошь бывают великолепные, что «строить памятник» и «строить великолепие» — это синонимы? Что же могло побудить его, вдохновить руку его, повести линии... так жалкие, грустные, столь не эстетичные! Я согласен, что художник ничего намеренно не делает, и не удивился бы, если бы Трубецкой отверг те мысли, какие я говорю сейчас. Но рука художника знает больше, чем его голова, как и у собаки ведь один только нос имеет те великие сведения в зоологии, каких не имеет решительно сама собака. Настоящее художество, как и настоящая поэзия, и даже — в глубине вещей — настоящая философия, безглазы, безосознательны, туман какой-то, электричество, но из которого идут живые молнии, ослепительный свет, пронизывающий предметы и освещающий их до дна. Все же хоть уголок Руси видел Трубецкой... По фигурам людей, по русским людям, он,— полуитальянец, флорентинец, ваявший Данте, видевший флорентинское небо,— учуял, из какой измятой, из какой суровой, из какой опасной и лукавой страны вышли эти люди, эти недоедающие задавленные эстеты, эти поэты с грустными стихами, на все способные, ничего не имеющие... Я не знаю — что и как: но в памятнике он изумительно выразил все, что *есть*... И монумент Фальконета для меня — опера, феерия невиданной действительности, а памятник Трубецкого — это такое родное, «мое», «наше», «всероссийское», что хочется... плакать и смеяться, как я смеюсь и внутренне плачу, глядя на этот памятник!..

На самом деле я глядел на клочок бумаги. С этого времени, сколько позволительно и уместно писателю, я сделался энтузиастом Трубецкого.

и где бы ни увидел по каталогу, что есть его работа на выставке,— спешил ее смотреть.

•Памятник его Данте — великолепен. «Как вы так сделали? — спросил его И. Е. Репин.— Вы изучали *Божественную комедию*?» — «Ну,— ответил он с отвращением,— стану я читать такую скучищу». Так мне передавал, смеясь, Репин. Позвольте, так если он умел так Данте выразить, точно всю жизнь его одного изучал, им одним проникся до мозга костей, то отчего тоже, «не знакомый и с политикою», он не мог — без всякой тенденции, вовсе не намеренно — отразить в памятнике Александру III или, вернее, всему прошлому царствованию суть этого царствования и даже «итоги» 200 лет истории нашей?! Просто как поэт, как художник, как провидец, он дал «истину»,— без комментариев, без предварительной ученой подготовки; и только мы, взглянув на эту «истину», поражены ее правдою и глубиной, и можем сделать к ней длинные комментарии. Он дал это бессознательно. Мы это сознаем. Но я возвращаюсь к памятнику Данте: изящный, стильный (какая в этом отношении противоположность памятнику Александру III!), как была стильна вся эпоха XIII века, строгий, сжатый сильным боковым сжатием, он весь устремлен кверху! Как это хорошо! Боже, до чего это выражает Данте! Когда во Флоренции я осматривал памятник Данте, поставленный какими-то мещанами какому-то мещаниншишке Данте, я вспоминал великолепную модель Трубецкого, я не знал, чем объяснить выбор, как понять художественный позор итальянцев в этом памятнике самому изящному, самому красивому человеку во всей истории новой Италии, после Рима?.. Мне и теперь это кажется изумительным, и я думаю только: не старый ли, не прежний ли я видел монумент Данте, который решили сломать и взамен его поставить другой, для чего Трубецкой и дал свой проект? Тогда — понятно. Как Данте одинок,— не только в духе своем одинок, но и во времени своем был одинок, угрюм, ото всех ушел вдаль,— так в памятнике ему Трубецкой со страшной силой, с изумительной способностью выразил эту одинокость,— уходящую ввысь. Боже, как это хорошо, до чего точно! В Трубецком точно задышало то вдохновение, которое выдохнуло из себя готику: ведь его памятник Данте, не имеющий ни одной иглы, ни одного острого угла, т. е., казалось бы, расходящийся с основным законом и методом готики,— тем не менее готичен! имеет *готическую же душу*!! Это выражено через боковое сдавливание и, пропорционально, через высоту постамента. Смотришь,— и чаруешься, чувствуя, что в этом суть и готики. И опять — скорей идейно, чем зрительно,— высота памятника выражена через это озеро, какое-то плоское, разлившееся у подножия его, где задыхаются павшие души. Как все это точно, как ничего тут не забыто «все забывающим», «рассеянным» художником...

Если памятник Данте, столь стильный и изящный, придвинуть к памятнику Александра III, то из неизмеримой их разницы можно понять, до чего всеобъемлющ талант Трубецкого, до чего велика «амплитуда» его качания, говоря терминами часового мастерства. Перехожу теперь к этому памятнику, который неделю назад я осмóтрел в натуре. Он бесконечно обезображен пьедесталом: розовый гранит, «благородного розового цвета», отполированный, вылизанный и вычищенный, как бонбоньерка для продажи барышне, и на нем... водружена «матушка Русь с Царем ее».

«Конь уперся... Голова упрямая и глупая. Чуть что волосы не торчат ежом. Конь не понимает, куда его понукают. Да и не хочет никуда идти. Конь — ужасный либерал: головой ни взад, ни вперед, ни в бок. «Дайте реформу, без этого не шевельнусь». — «Будет тебе реформа!»... Больно коню: мундштук страшно распылил рот, нижняя челюсть почти под прямым углом к линии головы. Неслыханная, невиданная вещь ни на одном, ни на едином памятнике во всемирном памятовоздвижении. Попробуйте-ка объяснить это! Но ведь это — Родичев и Петрункевич в Твери, не Бог знает какой премудрый Родичев, но который вечно бурчит про себя: «Всех закатаю!» Я сказал, что голова у коня упрямая и негениальная, «как мы все», «как Русь», как «наша интеллигенция». — «Пустите к свету!» А хвоста нет, хвост отъеден у этой умницы. Между хвостом — или, лучше сказать, «недостатком хвоста» — и злой, оскаленной головой помещено громадное туловище с бочищами, с ножищами, с брюшищем, каких решительно ни у одной лошади нет, и Трубецкой... явно рисовал не лошадь, а черт знает что! «Вдохновение», бессознательность!.. Именно так и нужно было: ну, какой «конь» Россия, — свинья, а не конь. «Чудище обло», — обмолвился где-то Третьяковский, а Радишев взял это слово в эпиграф к своему «Путешествию от Москвы до Петербурга». Совершенно соглашаюсь, что Трубецкой ни о каком Радишеве не слыхал, но ведь пространство-то между Москвою и Петербургом, курные избы, голод, темь — те же самые сейчас, какие видел и Радишев; и Трубецкой, одним глазком посмóтрел на все это, вот так же точно, как он «не читал Данте», — инстинктивно выбрал в «верх» под императора не коня, а «чудище обло»... Зад, — главное, какой зад у коня! Вы замечали художественный вкус у русских, у самых что ни на есть аристократических русских людей, приделывать для чего-то кучерам чудовищные зады, кладя под кафтан целую подушку. Что за идея? — объясните! Но, должно быть, какая-то историческая тенденция, «мировой» вкус, что ли... «Задом (надо бы сказать грубее) живет человек, а не головой», — так, должно быть, изъясняют мужики господскую тенденцию к задастым кучерам. Но, вообще говоря, мы «разуму не доверяем», и это уже что-то более обширное, чем вкус к особым кучерам, хотя удивительно гармонирующее с ним. Даже раскольники, предпочитавшие гореть, чем дать занести свои имена в статистические списки, — и они выразились в этом лошадином «заде»... Трубецкой, который, конечно.

видал и удивлялся «большим крупам» у кучеров, который что-нибудь слышал о закопавшихся в земле раскольниках, как-нибудь видал и слышал, хоть и не вслушиваясь, русских спорящих либералов,— все это смесил, соединил в великой безотчетности своей фантазии, своего слепого гения, слепого ума, и посадил упрямую, злую, почти ослиную голову («уперлась вниз по-ослиному») на громадную полулошадь, полу... Бог знает что... Помесь из осла, лошади и с примесью коровы... «Не затанцует». Да, такая не затанцует; и как мундштук ни давит в небо, «матушка Русь» решительно не умеет танцевать ни по чьей указке и ни под какую музыку... Тут и Петру Великому «скончание», и памятник Фальконета — только обманувшая надежда и феерия...

«Ничего не поделаешь,— говорит Всадник,— никуда не едет; одни либералишки, с которыми каши не сварить»... Благородный, полугрустный, точно обращенный внутрь себя, взгляд Императора удивительно передает его фигуру, его «стиль», как я его помню; и удивительным образом это уловлено и передано в таком грубом, жестком материале, как бронза. Произошло это оттого, что взгляд Александра III был художественным центром его фигуры и, должно быть, до того выражал его душу,— ту «единую душу», которая сказывалась и в жестах, в манерах, в постановке шеи и груди,— что, смотря лишь на эти части фигуры в бронзе, вспоминаешь и его взор... Не умею выразить, но когда смотришь от Николаевского вокзала на памятник, то хотя замечаешь, что собственно черты лица не абсолютно похожи, немножко чужды живому памятнику лица Царя, но зато «весь Царь» необыкновенно похож на когда-то виденную, единственную, ни с кем не смешиваемую фигуру, и похож не только в фигуре, но и преимущественно в голове, и вот в этом взоре... Мне кажется, что «взор человека» образует не одно глазное яблоко, но именно вся фигура; и ведь у впервые встречаемого человека нам кидается в глаза его «взор» еще издали, при входе в комнату, когда мы не различили цвета его глаз и их блеска. «Взор» — это «как глядит человек», манера, метод смотрения. И у Трубецкого Александр III «глядит» так, как мы видели, видали.

«Ничего не поделаешь! Не едет»... Перед ногами — круча, и путь далек. Николаевский вокзал открывает Сибирскую дорогу. «Много всякого народа перебивало в Сибири»,— от петровских раскольников до декабристов «и так далее»... Упрям конь и ни под шпорами, ни под музыкой не танцует. На сем «чудище облом» царственно покоится огромная фигура, с благородным и грустным лицом, так далеким от мысли непременно кого-нибудь задергивать, куда-нибудь гнать. Хотя «ведь нужно же куда-нибудь ехать»... Между добрым, «благим предначертанием» Всадника и злым конем с раскрытою пастью есть какое-то недоумение, что-то несоответствующее. Конь, очевидно, не понимает Всадника, явно благого, предполагая в нем «злой умысел» всадить его в яму, уронить в пропасть. Конь так туп, что не видит, что ведь с ним полетит и всадник туда же, и, значит, у него явно нет «злого умысла»,

не может его быть. Но не верят старые начетчики, что «ревизская перепись» не от Антихриста; ничему не верит и Родичев в Твери. С другой стороны, видя, что конь храпит, всадник принимает его за помешанную, совершенно дикую и опасную лошадь, на которой если нельзя ехать, то хоть следует стоять безопасно и недвижно. Так все это и остановилось, уперлось...

На розовой бонбоньерке! Черт знает что такое! Мне, спустя год или два, Дягилев передавал о Трубецком, что он измучен «переделками», которых требуют приближенные ко Двору люди, с таким весом, перед которым он должен был уступить. Не был доволен проектом покойный Великий Князь Владимир Александрович,— и детали были изменены. Гораздо лучше был постепенный подъем всадника до обрыва, перед которым он остановился. Это закругляло всю мысль, это в самом деле передавало «Россию» и «Царство» до 1904 и 1905 годов. И, конечно, все это было хорошо... как у Фальконета, только — в другом стиле, совершенно в другом!..

«Как все изящно началось и... неукложе кончилось»,— мог подумать историк, взглянув и обдумав два памятника.

— Это — тогда! — мог сказать обыватель, взглянув на монумент на Сенатской площади.

— Это — теперь! — подумал бы он, взглянув на новый памятник.

«Сапоги-то на Царе делало наше интендантство». Ну, и что же, конечно,— не парижские сапоги, не сапожки; но Русь топтана именно такими сапогами,— сапожищами. И до чего нам родная, милая вся эта Русь,— и сапоги. и даже самое интендантство, где если не я подвизаюсь, то подвизался мой троюродный дедушка. Ну и что же, все мы — тут, все — не ангелы. И плутоваты, и умны, и лгунишки при случае, и на циничный анекдот мастера, и тоскующую песнь спеть — тоже мастера. Вильгельму II пусть воздвигают великолепный монумент, но монумент Трубецкого,— единственный в мире по всем подробностям, по всем частностям,— есть именно наш русский монумент. И хулителям его, непонимающим хулителям, ответим то же, что простой Пушкин ответил на «великолепные» рассуждения Чаадаева: «Нам другой Руси не надо, ни другой истории».

Некрасивы наши матушки родные: и стары, и в болезнях, и без наряда, а ни на кого мы их не променяем. Вот и все.

1909 г.

ПАМЯТИ СЕРГ. СЕРГ. БОТКИНА

С упрямым хохлом на лбу,— но именно не упрямый, уступчивый, мягкий, весь рассыпчатый, всегда решительно жизнерадостный, предприниматель, надеющийся,— Сергей Сергеевич Боткин был душою художественных кружков в Петербурге, и в частности — молодого круж-

ка «Мира искусства», где он был «своим человеком»; как, вероятно, и везде его чувствовали все «своим человеком». В военном докторском мундире и профессор, он «как все порядочные русские люди», конечно, «служил», но весь был таков, что ни о каком «мундире» и «урочных часах службы» не приходило на ум тому, с кем он разговаривал или кто на него смотрел. Ощущение «частного», глубоко «частного», исключительно «домашнего» — веяло вокруг него, в близости с ним. Не было фигуры менее официальной и «должностной», чем он. Не змейка — по отсутствию злобы, — но шаловливая ящерица смеха, шутки, остроумия вилась у него в речи, тихим баском, и в больших и (думаю) чувственных губах; а лицо, с обилием нежно-розовой краски, пушенной под кожу, являло всего более ласковости именно в отношении того, над кем или над чем он шутил, острил, в чем замечал невинно-забавную сторону.

— Счастливый человек, — невольно приходило на ум. И казалось, никто, как он сам, не говорил беззаботно и весело:

— Какой я счастливый.

И вдруг он умер! В пятьдесят лет! Это как гром на безоблачном небе! Не верилось и ужасало.

— Кому же и жить, как не Сергею Сергеевичу Боткину.

И среди живых — он в гробу. Цвет лица ужасно бледный... и все оно, это прекрасное милое русское лицо, так вдруг ужасно постарело!

С этажерочек, полочек его кабинета также смотрели головы Медузы, нимфы и герои: все, что окружало его ученую и врачебную работу, — этот мир искусства, которым он окружал себя, а из зала несло: «Иди же несть печаль и вздыхание» и «прегрешения вольные и невольные». Боже, как все ужасно в мире, ужасно и кратко! Огромная толпа людей, очевидно горячо любивших покойного, стеснилась в его большой квартире-музее.

Кто не был, кто мог не быть поражен его смертью!

Сухая, тощая смерть подползла и съела этого большого крупного человека. В один час. И притом — доктора!

И доктор, и христианин... но смерть срезала все страшным лезвием своим. «Лопнул сосуд в мозгу». Никто этого не знал, не предвидел. Да и нельзя предвидеть.

Но преодолеем смерть мыслью о живом, воспоминанием о живом, теплотой своих тел к усопшему: будем говорить и будем долго еще говорить о нем, как бы он был жив и никуда не уходил от нас.

От древних веков, еще от Египта, до наших дней, до последних выставок, он любил все красивое, характерное, национальное. Любил во всякой вещице ее физиономию, метко уловляя ее своим глазом, явно художественным.

— Взгляните, какова голова этой египтянки!

Он купил мрамор в Париже, всего за 400 рублей. Я, уже прощаясь, из прихожей опять входил в комнаты, чтобы взглянуть на нее. Эта чудесная

улыбка,— не губ, а всего лица,— которая характерна для египтян и им одним была присуща во всем древнем и новом мире. проступала в удивительном мраморе так экспрессивно, как я не видал ни в одном музее у нас, в Германии или в Италии. И где, бывало, мы ни встретимся,— перебросимся:

— А египтянка-то?

— Да!..

Еще он показывал какой-то шкаф, в котором, чтобы описать все ящички, инкрустации и смысл их, надо писать диссертацию. Как «щит Ахилла» в Илиаде, занявший описанием чуть не целую песнь Илиады.

И потом он вынимал карточки с рисунками, объясняя историю покупок и происхождение купленных вещей. И тихим баском речь его лилась... как в хорошей обедне нескончаемая «Херувимская». Он жил перед рисунками, поэтизировал, мечтал, объяснял, сравнивал... И больше всего надеялся: «вперед», «еще»!

«Когда же ты остановишься?» — думалось.

И вдруг кончилось все!

«Широка ты, Русская земля, что рождаешь широкое и разнообразное и благодатное». Мысль о шире приходила при взгляде на этого русского человека. По стану и фигуре, по домовитости, по «рассыпчатости», по «старожительству» в мире искусств. его хотелось назвать Фамусовым художественных кружков. который везде «как у себя дома» и у него все «как у себя дома», без формы и принуждения. Но уже прожили десятилетия, прошел век: и в широкий халат Фамусова вошел просвещенный европейский человек и весь зажегся инициативой и творчеством. Только старая русская повадка, хочется сказать — московская повадка, сохранилась у него. «Вот и те же часы, и та же гостиная, и старая мебель». Но все позолотилось новым вкусом, просвещением, необозримыми учеными сведениями.

Хорошая порода... хорошая старая порода... Смерть, как ты смела разбить этот старый драгоценный мрамор!

Ужасно. И непоправимо. Теперь везде похолодеет, где он бывал. И долго-долго, когда речь беседующих прервется и никто не сумеет завязать ее вновь, когда гостям станет скучно, когда почувствуется в гостиной холод, гости подумают молча:

— Это оттого, что с нами нет Сергея Сергеевича Боткина.

Мир тебе, истинно прекрасный и добрый русский человек!

1910 г.

ПАМЯТИ В. Ф. КОММИССАРЖЕВСКОЙ

Как Несчастливцев в «Лесе» Островского неожиданно находит «трагическую актрису» в имении своей тетушки, вдовы-помещицы Гурмыжской, в лице ее дальней и бедной родственницы, теснимой любовью

и обстоятельствами,— так Россия, до некоторой степени, нашла себе «трагическую актрису» в лице безвременно погибшей Коммиссаржевской. И так же жадно, как он,— она ухватилась за Веру Федоровну. И театр ее в Петербурге, но особенно она сама лично,— были окружены горячею любовью энтузиастов, особенно из молодежи.

* * *

Коммиссаржевская значительно выходила из рамок «актерства», «актрисы»... Привычка ли, традиция ли, а может быть, и бедность талантов на сцене, сделали то, что со словом «актер» мы невольно соединяем представление чего-то «сехового», ремесленного; чего-то «непременного» — с одной стороны, и «на все руки годного» — с другой. «Иван Иванович» или «Варвара Ивановна» на все роли пригодны,— только меняют «парички». И, с другой стороны, они всю жизнь только и делают, что «меняют парички»: другой жизни нет... Человека нет, гражданина нет; только «играют роли»; и, в сущности,— сами «без роли» в громаде человечества.

Коммиссаржевская была гражданин, человек; была художница. «Цехом» и «ремеслом» от нее не пахло.

Более: не выйди она в актрисы, художественный ее дар или, скорее, дар лирико-художественный прорвался бы в другую сферу, только лишь немного изменив свои очертания, «применившись к обстоятельствам». У нее было большое «я». И это «я» везде бы выразилось, засверкало и привлекло к себе внимание.

Отнимите у М. Г. Савиной, тоже великой актрисы, гардероб и гримы: отберите у нее «роли», и что останется?... Умная живая женщина; даровитый человек. Но без всякого другого призвания. Ни на какой сфере она не вышла бы из рамок «обыкновенного», — и только единственно на сцене она заблестала и приковала к себе взоры, умы, критику.

Это — урожденная актриса, от колыбели актриса. И — только актриса.

Коммиссаржевская... скорей была яркий, патетический, лирический талант, который мог выброситься куда угодно, на какой угодно берег. И если он выбросился на сцену, то это была судьба, может быть, счастливая судьба, но — без *непременного в себе*. Отсюда, в противоположность Савиной, она так поздно выступила на сцену, — и задумывала, последний год, перейти в другую совсем сферу, педагогическо-театральную. Всякому понятно, что это — совсем иное, чем *самой* играть на сцене, под тысячею устремленных на нее глаз. Другой талант, другие средства ума, другие слова и движения. Все другое.

Достаточно было немного раз увидеть ее на сцене, чтобы почувствовать, до чего она бессильна, как слабеет в *главных господствующих, вековых* ролях русского театра — *бытовых*; или, так как этих ролей она и не брала на себя, в *отдельных, кратких черточках* «бытового», которые ведь не могут не встретиться в каждой роли, как они есть и в каждом

положении человека, самом трагическом и случайном. Всякий герой и во всяком несчастии ведь ест, пьет, спит и, словом, не свободен от первоначальных, простейших элементов «быта». Это и подводит нас к главной и новой черте Коммиссаржевской: она была совершенно неспособна передать сколько-нибудь характерно и живо, наконец — просто *умело*, ни одного штриха «быта», т. е. «повседневного», «обыкновенного»! Как это удивительно: *не умеет* ничего *обыкновенного*!! То есть — вся *необыкновенна и нова*!

Конечно... «трагическая актриса»! и даже — трагическая личность!

Это и есть ее главное. «Гримы» не затушевывали Коммиссаржевскую, а «роли» она играла только те хорошо, где играла «Коммиссаржевскую», все — *ее* и *ее*, *ее* — одну, *ее* — всегда; играла *свои* оттенки, интонации, трансформации, перевоплощения. В душе ее и в голосе звенела одна струна, болезненная, надтреснутая, — которую ничто заглушить не могло... И по этой звенящей струне голоса, такой особенной и личной, всегда было найти ее, в толпе, в ночи, где угодно... По звуку открывалось лицо, в звуке узнавался человек. («Это опять *она*!») — сказал бы каждый, не знающий ее в лицо, или рассеянный, или случайно отвернувшийся от сцены.

Загадочно и прекрасно. Немного волшебно. В *актере* это волшебное, — «играющем всякие роли». Гейне как будто лично знал Коммиссаржевскую, написав стихи:

Расписаны были кулисы пестро,
Я так декламировал страстно,
И мантии блеск, и на шляпе перо,
И чувства, — все было прекрасно.
Но вот, хоть уж сбросил я это тряпье,
Хоть нет театрального хламу,
Доселе болит еще сердце мое,
Как будто играю я драму!
И что я поддельною болью считал,
То боль оказалась живая, —
О, Боже, — я, раненый насмерть, играл,
Гладиатора смерть представляя!

Совпадение роли и действительности, живого существа и «актрисы», так поразительно в Коммиссаржевской и так исключительно для нее, — что это не могло не обратить всеобщего внимания. Кто же интересуется актером «как частным человеком»? Он — «весь на сцене». Но к Коммиссаржевской существовал всеобщий интерес как к человеку, так как все чувствовали, что в ней «актриса» и «человек» слиты в одно. И не человек служит «актрисе», а «актриса» служит человеку.

Это всех взволновало и заняло.

Еще немного чего-то добавить бы, — и получилось бы великолепное зрелище... Но у Коммиссаржевской был «надтреснутый голос»... Мечты души ее были гораздо выше действительности: зрение хватало дальше, чем сила крыльев. Она вся была трепетание, порыв, но не успех...

Так и полюбили в ней все этот трепет, порыв и страдание; полюбили бессилие... Оплакиваемое нами всеми в себе...

Каждый полюбил в ней частицу своей души, лучшую; трагическую и бессильную.

Русские «струны» все звучат в тумане.

Звуки слышим, лица не видим.

Кто-то зовет, куда — не знаем.

И тоскуем. И будем жить в тоске, пока не умрем...

Все — как Коммиссаржевская.

Вот в этот полет своего «турне» она и увлекла души множества людей, особенно молодежи; но не ее одной, далеко не одной ее. Всякий молча, про себя, в глубине души отнес что-то заветное *свое* к «ней», соединил *свое лучшее*, может быть похороненное или замученное, — к «ней»; и следил с двойною мукою за ее движениями, голосом, словами на сцене... Но кое-что из «сценического» каждый смотрел, как на тропочку своей биографии, своего «возможно бы», «нужно бы», но что «не вышло», «не удалось» или «чего я не сделал»...

И вот еще немножко бы большого разума сюда, на сцену, или самообладания, или могущества какого-то, которое мы не умеем определить. Но все русское бессильно...

Она умерла страшно и прекрасно. Ну, что умереть «на пенсии» и в старости, с вывалившимися зубами. Дайте немного прекрасного самой жизни, — а не одному театру. Жизнь также хочет, темный Рок истории хочет и трагедии, а не одной комедии и водевилей. Рок говорит: «Вы все живете бытом, но нужен и случай».

Коммиссаржевская из черной урны Рока вынула «случай», самый ужасный, но и прекрасный.

Именно — в Самарканде, у сартов, вдали, вдали ото всех, кто знал и любил ее, — от заражения черною оспой.

Была — и нет.

Любили — и нет ничего.

Так погасла ее «перелетная звездочка», только пересекшая нашу земную атмосферу. И откуда она пришла, куда ушла она, — не знаем.

Мы взглянули, — и ничего нет. А любили и залюбовались и «по звездочке» гадали свою судьбу. Но мы еще живем, а ее нет.

1910 г.

ТЕАТР И ЮНОСТЬ

Рассматриваю рисунки «Китайского театра» в Царском Селе по приложению к «Ежегоднику Императорских театров» * — и мысль присмирела, а воображение широко раскрыло крылья. Царское Село, Петербург,

* Вып. III за 1910 г.

лед, холод, отвратительное небо, гвардейцы, чиновники, дело, служба,— и около этой возмутительной прозы, может быть как бунт против нее, воля настойчиво, упорно, наконец отчаянно создала мир безудержной фантазии, совершенно детской, совершенно наивной, совершенно невинной! «Мы отдали *день* черту, *вечером* — зажигаются огни, и мы опять дети, в маленькой детской комнате, окружены ангелами ли, феями ли, крошечными гениями, куколками, с которыми ведем притворные разговоры, и шала в них, и веря им; и отдыхаем... чтобы наутро опять проснуться чертом и приняться за чертовские дела, именуемые службою и работою». В детской комнате, как я наблюдал у себя дома, собственно громоздится целая мифология, и познание «древних религий», может быть, всего лучше было бы начинать с внимательного изучения детской комнаты и того, что в ней творится... Она наполнена мифами; в ней есть религия — именно языческая, состоящая в принятии бездушевного за одушевленное; есть страхи, есть надежды; религия беспечальная еще и вместе таинственная и прелестная. Полусказка, полу-«страх Божий». Театр и инстинкт театра,— по крайней мере в наше время, убийственно-прозаичное и скучное,— есть великий талант временами возвращаться к детству и творить все, что творят дети, т. е. выдумывать, сочинять и верить сочиняемому, как действительному.

Над *вымыслом* слезами обольюсь,—

как сказал Пушкин,— сказал незадолго до смерти, утомленный жизнью,— о чудном даре фантазировать и верить.

И вот в Царском Селе созданся Китайский театр. «Мы будем как китайцы.— сидеть в китайской обстановке, смотреть китайское небо, следить за деликатной неуклюжей походкой китайянок... ей-ей с минутным желанием устроить маленький роман с ребенком-женщиной неведомого Востока». — Почему не Париж, не Берлин? — «О, это слишком близко!» — Почему не Эллада? — «Нет, это все-таки похоже на нас: ведь мы все вышли из Эллады, ее искусства и наук. Нужно совершенно другое, новое: вот — Китай! С ним мы уже не имеем ничего родственного, ни одной нити реальной связи. Сюда-то мы и уйдем»...

Совершенно как дети в детской: чем дальше от *теперь* и *здесь* — тем лучше! Чем непохожее на действительность — тем правдоподобнее и реальнее в том новом мире, который имеет законы существования, отрицательные в отношении законов, по которым движется действительная жизнь... Тем ближе, наконец,— к подлинной, настоящей мифологии и религии!

И вот тайный советник, который утром говорил наставительные слова коллежскому асессору, вечером глядит на эти пагоды с такими странными параллельными дощечками, на зеленых драконов и гирлянды голубеньких огней... А главное — воздух и небо, и эта гладь воды настоящего Ян-тце-Кианга! Сон и религия... Право,— язычество вокруг!

Хоть бы малюсенький «крестик» где напомнил, что мы — в христианской стране и сами христиане. Но всякий «крестик» предусмотрительно убран. В «Китайском театре» Царского Села Христос не приходил на землю, ап. Павел не проповедывал, «пап» не совершалось и митрополитов тоже, а есть только... голубой Ян-тце-Кианг и над ним голубое небо и смертная охота влюбиться в какую-нибудь китаянку.

Назавтра тайный советник опять будет распекать коллежского асессора. Да, но это — завтра! Теперь 11 часов ночи, и мы — в Китае!

Все хорошо, если бы не подагра: пробуждает к действительности. Хочется загрезить, заснуть, но ни грёза, ни сон не держится:

Облетели цветы
И угасли огни...

В шестьдесят лет нет ни крепкого сна, ни золотых сновидений. И как часто можно услышать шепот в креслах: «Настоящее удовольствие я чувствую не в театре, а после театра. Теперь — это все-таки усталость. Но дома, но теплый халат, горячая чашка чаю и постель — это да, и лучше всего именно после театра, т. е. сверх-утомившись. Вот как вечерний моцион перед сном, я употребляю иногда театр».

* * *

Это — другое дело. И Черномор говорил перед Людмилою: «Ох, старость непоправима».

Как-то в суете, заботах и той уторопленности жизни, которая на минуту разрушает такт и предусмотрительность, я отправил небольшую дочь-подростка на утреннее представление «Пиковой Дамы» в Консерваторию. За это потом очень бранил меня Л. Б. Бертенсон и упрекал такими серьезными упреками, от которых совестно было во мне «гражданину», «литератору» и «отцу». Все три конфузились. Но осталось незабываемым впечатление от явной и грубой педагогической ошибки.

Вернулись. И благоразумная немка, которая была с детьми в театре, доложила, что все было хорошо, музыка хорошо, пение хорошо, публики немного и достаточно, ничего из вещей не забыли в театре и проехали туда и обратно недорого. Вся проза была в исправности, и сели обедать с той мыслью, что дочь не повредила себя за те часы, в которые, по стечению обстоятельств, было «не до нее». Отправлена она была на оперу случайно, за какое-то недоданное и обещанное другое удовольствие или в уравнение с другим удовольствием, какое всем досталось кроме ее. Мотивов не помню. Наступал вечер, и надо было позвать ее пить обычное «молоко».

В комнате, однако, ее не было, и на оклики она также не отзывалась. Недоумение. И наконец, при более подробном осмотре, уже в вечернем сумраке, заметили, что из-под стола торчит кусок юбки. — «Вера, ты тут?» — «Ну, что вам?» — «Что ты там делаешь?» — Молчание. — «Да вылезай же, Вера!» — «Оставьте меня в покое, оставьте!» —

Не понимаем.— «Чего оставьте: вылезай пить молоко». Еще какая-то возня, уговоры, сопротивление, — конечно, недолго: и девочка поднялась с полу, вся опухшая от слез, с сверкающими глазами, то поднимаемыми на окружающих с гневом, то опускаемыми в какой-то стыдливости. Все были изумлены и ничего не поняли. На вопрос: «не обидел ли кто ее?» — все ответили отрицательно. «Не было ли ссоры с другими детьми?» Но и этого не было. Сама она не давала ответа ни на какие вопросы, кроме одного, раздраженного: «Оставьте меня в покое».

Что же делать, — «оставили». Может быть, и это было не педагогично, но ведь не вытаскивать же из детей клещами педагогически-необходимые признания. В что-то она затаилась, сделалась неразговорчива, со всеми вообще неразговорчива. Но вот чего я не мог не заметить, когда полушутя, полуиграя говорил с детьми домашним житейским языком, естественно прозаичным и иногда грубо-прозаичным. В то время как другие дети сливались с тоном разговора и шуток, эта отстранялась. Я говорил житейски-низким тоном, но у нее, очевидно, встал в душе какой-то другой тон отношения к действительности, да, может быть, и другая действительность; во всяком случае, — стояли в душе другие слова, другие мысли, другие чувства...

Пока все не разъяснилось: случайно нашли среди задачников, «Закона Божия» и диктанта клочок бумаги, где еще детскими большими буквами было записано впечатление от «Пиковой Дамы». Я его спрятал куда-то, и он хранится, но только теперь долго искать. Не могу выразить лучше его смысла и впечатления от него, — т. е. для меня, читателя, — как сравнить с тем, что я испытал, когда впервые услышал музыку Чайковского в «письме Татьяны» (опера «Евг. Онегин»)... Девочка ничего не поняла в опере, как и Татьяна ведь ничего не понимала в Онегине. Но на душу ее пахнуло что-то неизмеримо могущественнейшее, чем эта душа и ее слабые силенки, и она вся встала в каком-то трепете и дрожании, навстречу «неведомому миру», с этим ожиданием, что он убьет и осчастливит, что теперь она «уже совсем другая», чем до этой встречи, до этого узнания... Смятение, испуг и невыразимое счастье плелись в безграмотных строках. И вот, читатель не поверит, но это факт, чем они кончились: «Вера останется, как и Мария, вечною девою и не выйдет замуж». О «Марии» она узнала из Закона Божия: факт замужества ей, вероятно, был известен в общем очерке, конечно, без малейшего знания сущности. «Быть девою» значило «быть одинокою», «быть одною»; напр., залезть под стол и не играть с детьми. Явно было из безграмотных строк, что опера пахнула на нее невероятным очарованием и подняла «на дыбы» ее душу, — к героизму, к великому. «Только Мария, Божия Матерь: и ничто — менее... Вот чем стану я, хочу быть я, должна быть я»... Но во всяком случае и бесспорно, это было то самое чувство, которое старинных рыцарей уносило к великим обетам и посвящениям. Из этих рыцарей многие ведь были не грамотнее нашей Верочки и столь же наивны, как она.

Он имел одно виденье,
Непостижное уму...

Мы смеялись и разговаривали о клочке бумаги. Было явно, что она не только не поняла сюжета оперы, но и всех мест в ней, не относившихся «до дела»; даже их, в сущности, не заметила. Как ведь и Татьяна не заметила в Онегине многих существенных сторон, впившись душою только в одно, что он — «герой». Не заметила в нем прозы, не заметила в нем сухости, не заметила в нем изношенности. Наша Верочка также не заметила, что суть дела в опере заключается в картежной игре. Суть для нее была в том, что девушка в каком-то горе бросилась в реку, а Герман что-то поет в невыразимой тоске. Тоска здесь, и тоска там: эта шибка тоскующих душ, беспредметно (для нее) тоскующих, и затем страшно разбившихся и погибших — для нее и составляли «сюжет оперы», — то, о чем она написана, — то, что выражала музыка Чайковского. Все остальные действующие лица, в том числе и великая бабушка, были для нее хламом. «Только мешают смотреть и слушать, — следить за *главным*». Все, как в Онегине для Татьяны, которая «разгадки» его искала в заметках на полях прочитанных книг, а не в фактическом сообщении слуги, что «барин всего больше любит играть в карты»...

Прошло лет пять. Эта же девочка прочла уже всего Пушкина, Лермонтова, Диккенса (кроме «Пиквика») и, ища «чего-нибудь» еще, часто рылась в моих книгах. Она уже образовала у себя вкус к чтению и каким-то художественным чутьем угадывала, что хорошо и что плохо. В смысле вот этой художественной оценки я был однажды очень разочарован, когда она сказала, что «даже больше Пушкина ей нравится Лакмэ»...

— Лакмэ? Что такое? Я не понимаю.

— Да. Я нашла уголок, где спрятаны все оперы. И одну прочла. Это такая прелесть!

— «*Либретто*» опер?! Эта чепуха?! Фуй!...

Я наудачу сказал «Лакмэ», — потому что на самом деле не помню, что именно ей понравилось. Но сейчас же я взял либретто и пробежал конец, — обычно самое интересное и «трагическое» в опере. Ну, конечно: чудная дева умирала в священном лесу; солнце заходило; грудь ее теснили такие чувства, что не выразить. Тут — «вечная разлука», «загробные обещания», «коварные враждебные силы».

«Ах, Господь мой, — подумал я, — да ведь тут, однако, весь Жуковский. Девочка полюбила в «Лакмэ» (или чем-то) Жуковского, его *тон*, его *грезы*, его *сюжеты*... Именно — привидения, загробный мир, вечные обещания, — и чувства до того возвышенные, что земля не вынесет. Для нас, похолодевших в жизни, уже износившихся и безверных, — все это есть несносный хлам, чепуха и ложь; но ведь, кто знает, может быть, жизнь и заключается именно в ниспадении души от истины ко лжи.

от великого к мелочному. Но первоначальная душа, «пó вылете из рая», состоит именно в обещаниях *вечных*, в чувствах «великих, каких земля не выносит», и, наконец, она в родстве с «таинственным тамошним», раем ли, преисподнею ли, но только всего менее — с землею, куда родилась и пришла. Дети — великие реалисты, но только они соотносятся не с теми реальностями, с какими мы соотносимся. Не имея опыта жизненного, они берут вещи прямо без излома; напр., ведь клятва дается, конечно, не для обмана, а для исполнения; клятва в самой идее своей есть непременно *вечная* клятва. Дети так и берут ее: «какая же клятва, если она не вечна». Но точь-в-точь так берет дело и опера. Детский и оперный мир вполне гармонируют: и оба мира представляют «ложь» для 50-летнего возраста, для Петербурга и государственной службы, но представляют некоторую великую истину *в самой себе*, и — *в детской комнате*, до «грехопадения и слабости человеческой», до порога отцовского кабинета и матерней гостиной, где дела и разговоры ведутся несколько в ином тоне и не с тою правдою, как в этой детской комнате.

Опера есть продолжение и развитие детской комнаты; дети, именно они, а не мы, находятся в глубочайшем родстве с оперою. Что касается до «либретто», то ведь и дети говорят афоризмами, отрывочными фразами, прямыми (т. е. правдивыми и реальными) словами, без душевных изгибов и переходных оттенков, без той бытовой лжи, деланности и притворства, не находя которых в либретто оперы мы и называем его «глупым» и «нестественным». Но ведь и детей мы называем «еще глупыми» за их коротенькие суждения. Дети разговаривают оперными либретто, а не разговаривают языком Толстого и Достоевского; все у них — прямо, все — фактично, все в высшей степени правдиво, а отнюдь не психологично, не идейно, отнюдь не с тою «бахромою», какую отраживает на наших речах быт, испытания и вообще «грехопадение». Либретто — не наш мир, не наш язык; но и язык Левина и Раскольникова, каковым говорим мы, — не детский язык. В либретто говорят правдивые Дон-Кихоты, неопытные Пятницы (индеец, друг Робинзона Крузо), люди XI века, люди, освобождавшие Иерусалим. Но ведь это все вполне реально, и только мы никак не могли бы принять участия в этой чужой реальности, и оттого называем ее «чепухою»; тогда как дети называют ее «героическою правдою», в которой охотно и страстно приняли бы участие.

— «Страстно»... вот это-то и нехорошо!.. Дети должны пить в свое время молоко и ложиться спать.

Я и не спорю, и вообще моя мысль заключается не в сближении театра с буквальными детьми, а — с *подростками*, и, во-вторых, — в сближении, *допустимом* иногда, а отнюдь не в сближении обыденном или даже частом. Но иногда пусть посмотрят грезу; пусть взволнуются не обычным волнением; пусть пройдет перед ними небесное видение; с подлинно голубыми небесами и вечными обещаниями. Ах, да за что же ведь и мы любим оперу, как не за то, что она нас уносит в «мир иной»:

но мы уже не можем унести, тела отяжелели и крыл нет. Отрочество — это крылья в самой натуре. Перенесемся к Жуковскому: рассуждать по педагогам и по Бертенсону — то не надо бы нарождаться и Жуковскому. «Зачем тревожить спокойствие жителей столицы и губерний». Удивительно, как высшие педагогические соображения и мудрая медицина совпадают в советах с Дуббельтом и Бенкендорфом. «Зачем гражданам тревожиться, к чему им мечта? Это опасно. Пусть спят спокойным сном без сновидений».

* * *

Уже когда вышенаписанное было написано, я пережил лично впечатленье, которое еще более укрепило меня в убеждении, что надо детям дать «грёзу Жуковского», с которою я сближаю оперу. Шла «Манон» в прелестном исполнении Смирнова и особенно Кузнецовой-Бенуа. На мое почти немое желание взять в театр которую-нибудь девочку из двух, 15 и 14 лет, было отвечено протестом, столь категорическим, что я и не заикался далее. Но в опере я все время приноковывался смотреть на сцену детским взглядом, спрашивая, как подействовала бы она на подростков 14—15 лет. То оставлял, то возвращался к этим «примериваниям». Наконец, я унесся сам в грёзу и был истинно восхищен беспримерно благородным сюжетом. Сюжет мне так же нравился, как музыка, как все. Начиная с первого момента, где Манон сидит возле дерева, и до конца,— она дает такую массу художественных положений, художественных поз, художественных движений, что я подумал:

— Боже, да ведь опера *стоит университета!* Недаром мои товарищи в Москве, в 1878—1882 гг., пропуская часто лекции, всякий лишний рубль тащили в кассу театра, а потом дома неудержимо орали вместо Цицерона:

И будешь ты царица мира,
Подруга вечная моя —
(из «Демона», тогда недавно появившегося).

Или напевали себе под ус:

Но-о-ченька,
Ночь темная...
(оттуда же).

Университет из красок и звуков... Университет в таком сочетании пластических образов, возвышенных слов, западающих в душу мотивов, как это решительно недоступно для кафедры с ее сухопарым профессором. Я посмотрел на оперу, как на остаток того древнего, могущественного просвещения, когда еще — не умея говорить книгами — оно говорило линиями, формами, пластикой; пока, еще не разрушенное в настроениях газетами, оно дышало тем цельным вдохновением, которое выдохнуло готику и соборы. Опера — конечно, языческий храм или,

вернее, — волшебный храм, где молятся дохристианскими чистыми словами, отношениями; *молятся самою жизнью, возвышенною жизнью!* Ведь именно такова была древняя мифология: молились не читаемую молитвою, а подвигом! и — подвигом без оттенка христианского мученичества, — а героическим, или народно полезным, или лично благородным.

«Вот я, прекрасный человек, стою перед богами: и это — моя жертва им!»

Впрочем, страдание как элемент мученичества входит во все оперы, но только без христианского привкуса. Страдают за любовь. Страдают за верность. Страдают, исполняя клятвы. Везде — за человеческое достоинство; везде человек страдает за себя и за героическое в себе, против «низших сил» начинающейся пошлости, почти, можно сказать, — начинающегося «нашего времени».

Под этим углом опера есть возврат «к доброй старине»; и светское общество, особенно высшего круга, потому же любит смотреть ее, почему народ любит слушать былины. Ведь именно этот круг общества и создал и пережил все формы героической любви, героических отношений и т. д. Дворцовая жизнь Екатерины была весьма похожа на оперу; жизнь ее века вся была какою-то оперною мифологиєю. Для нас эта жизнь непонятна и непереносима; не те нервы, не те мускулы; не тот стиль зданий, зал, гостиных. Самая душа уже не та. Орлов поубавилось, куриц — прибавилось. Но и курица иногда взлетает; или, прижавшись к земле, закидывает набок голову и следит за ястребом в небе. Увы, эти грустные и некрасивые взгляды напоминают бинокли, направленные тайными советниками из лож и партера на шум и блеск сцены. Не те зрители, не те... Я кончу пожеланием, чтобы больше всего юность и отрочество, со своей способностью к героическому, со своим вкусом героического, — хлынула в широко распахнутые ворота Мельпомены.

1910 г.

РАБОТЫ ГОЛУБКИНОЙ

Ну, Голубкина: из дровяного полена вы сделали то, чего не смогли сделать из мрамора, бронзы и серебра.

Это № 108, «Голова мужчины» (скульптура), на выставке «Союза русских художников» (Невский, д. 42, армянской церкви).

Материалом взято полено, расколотое, узкое: часть его, более широкая, оставлена вовсе не обработанною, и на ней еще виднеется кой-где кора. Вообще — полено не «преднамеренное», а «как есть». Но что сделала из него художница, хочется сказать — великая художница!

Когда, лет пять назад, я увидел работы Голубкиной на какой-то выставке (из мрамора, женские портреты), я был поражен живостью,

экспрессией. Тогда же я спросил С. П. Дягилева, редактора «Мира искусства», — *кто она?*..

— Крестьянка... огородница!.. Теперь уехала в Париж и учится (кажется) у Родена. — Вообще, у знаменитого мастера.

— Сколько же стоит такой портрет-мрамор?.. Рублей тысячу?

— Что вы?! Рублей двести, двести пятьдесят.

Счастливы, кто может иметь портрет от Голубкиной: ведь это — увековечение личности. «Портреты» я бы делал с тем великим, осторожным и религиозным вниманием, с каким египтяне изготовляли свои мумии. *Один раз* только приходит каждое лицо в мир; *повторяющихся* лиц никогда не бывает; и сделать удачные портреты кого-нибудь — значит закрепить Божие мгновение навсегда, передать «Божью вещь» поколениям и векам.

Портрет, в красках или карандашом, как бы ни был хорош, всегда досягает и никогда не достигает, всегда старается и никогда не успевает, имеет всегда более иллюзию сходства, нежели настоящее сходство. Ибо всегда он на плоскости и есть плоскость: тогда как человек, лицо его, голова его — всегда есть объем, масса. Никаким мастерством красок, тонов, оттенков; перспективы не передать массивности, тяжеловесности, *мяса, тука*; не передать *толстого*; не передать того *кубического чувства*, которое испытывает зритель, стоя перед живым человеком. Живопись, самая превосходная, есть все-таки *призрак и волшебство* в отношении объемных тел, а не *натура и воспроизведение подлинного*.

Что же сделала Голубкина из этого полена?! Темные цвета усталого дерева, старого дерева, передали молодое еще, но усталое, опытное, много перенесшее, «много видов выдавшее», лицо... Борода — чуть-чуть (нужно же это наметить в полене!), лицо все сжатое, сухое, нервное; лицо узкое — как у фанатиков или людей «с особенной идеей». Образован он или не образован? — Не видно, потому что опыт личной жизни, испытания личной жизни залили значением своим школу, впечатления ученических годов. Толстые губы, подбородок клином, большие значительные глаза, формовка лба, — все говорит об энергии, убежденности, о сильной воле... Взглянул — и *знаешь* человека...

И между тем это только полено! «Вот и немножко коры».

Знаешь, на что можно рассчитывать в этом человеке. Вступить ли с ним в товарищество? Можно ли ему доверить деньги или идею?

А вот и затертые, потемневшие следы косаря сзади. Полено, очевидно, рубили: но художница выхватила его у дровосека под наитием вдруг вспыхнувшего вдохновения.

И заработал ее нож, и какие там, не знаю, инструменты.

И было полено, а стал человек. С душою, мыслью, возрастом... С опытом жизни в этом темном отливе дерева, в сжатых губах...

Ах, Голубкина, Голубкина: что бы вам употребить еще полено, что бы сделать из него меня... Меня, читателя, каждого... Торопитесь и спешите, но никогда не портите. Портрет — великое дело: повторение

творения рук Божиих, минутного и умирающего — в не умирающем материале.

В каталоге записано (как адрес): «гор. Зарайск, Рязанской губернии».

Счастливым же этот Зарайск, когда в нем рождаются такие огородницы. Какого же разума должен быть зарайский городской голова!!

1910 г.

К ВСЕОБЩЕМУ УСПОКОЕНИЮ НЕРВОВ...

После нумизматики, этого «металлического зеркала, отражающего в себе всю древность» (выражение Глинки-Бутковского), — самая интересная наука есть библиография. Народ может не иметь великих поэтов или великих философов, — что делать, «Бог не дал», «не уродилось». Но чего он *не вправе* не иметь — это превосходной библиографии, в смысле знания и интереса к старым книгам, к старым рукописям, к чудесам миниатюры и, наконец, ко всяким уклонам и мелочам, которые великолепно окружают эту изящнейшую и благороднейшую науку, как старое ожерелье грудь красавицы... Впрочем, — как шею красавицы; «грудь» — нескромно сказать в отношении добродетельной и чуть-чуть суховатой библиографии...

Ах, годы юности... Мы и в старости любим то, что успели полюбить в молодости. Как, живя на 25 руб. в месяц, я собирал под Сухаревой башней в Москве старого Ломоносова, Кантемира, Княжнина, Крылова, — *непрерывно в изданиях при жизни каждого автора*. И все скупил: 1-е издание «Российской грамматики» Ломоносова купил за 1 рубль; «Сатиры» Кантемира в превосходном современном переплете с предисловием к ним Феофана Прокоповича — за 5 руб.; «Сочинения Статского советника Михайла Ломоносова» 1757 г. — тоже за 5 руб. Какой портрет его там! А прелестные гравюры (напр., «Сон Светланы») к Жуковскому... Не говорю уже о петровских изданиях, как «Ифика Иерополитика» (т. е. «нравственность и государствоведение»)... И как я тащил все это домой. Уже по дороге проковыривал пальцем бумагу («во что завернуто»): чтобы в дырочку посмотреть золотистый переплет. Как переплетали тогда, золотили буквы: позолота *нисколько не потемнела* на современных самим авторам «Баснях» Сумарокова и «Сочинениях» Княжнина...

Наконец, я купил за 5 рублей даже инкунабулу. Вот ее заглавие: «*Quintiliani institutiones cum commento Laurentii Vallensis: Pomponii ac Sulpitii*» *. На ней, в конце книги, стоит год: «*Impressum Venetiis per Perigrinum de Pasqualibus de Bononia. Anno Domini MCCCCLXXXIII. Die XVIII Augusti*» ** (1494 год). Сохраняю правописание буква в букву.

* «Наставления Квинтилиана с комментариями Лоренция из Валлы. Помпония и Сulpicia» (лит.).

** «Напечатано в Венеции Перигрином Паскали из Болоньи. Год 1494 в день 18 августа» (лит.).

На заглавном листе надпись, чернилами: «Bernardus Treituvem Doctor Utriusque jvris Sarenissimi Utriusque Bavariae Ducis Albeati Consilarius etc. Patrus (sic!) meus mihi summo officio et observantia in perpetuum de inictus. 13 Calend. majj. Anno a Christo nato MDLXXIII hunc dono dedit librum. Ioannes» *.

И все за 5 рублей!! Книга по полям и между строк испещрена рукописными заметками. И, наконец, весь этот чудно сохранившийся экземпляр переплетен в лист пергаментной рукописи, черт ее знает что содержащей: может быть заклинания Фауста, какой-нибудь заговор или волшебство!!

Тут колдовство, тут бесом пахнет...

И переплетено вместе с напечатанною в 1481 году в городе Парме книгою: «Questiones perutiles super tota philosophia magistri Iohannis Wagri doctoris Parisiensis cum explanatione textus Aristotelis secundum mente doctoris subtilis Scoti» **.

И вот притащишь домой «известно в какую» студенческую комнату, быстро сбросишь веревки и бумажонки, раскроешь... и ничего не понимаешь! Тут-то самый и восторг. «Значит, что-нибудь интересное купил, если ничего понять нельзя». Но на лекциях уже слышал — «Лаврентий Валла» или «Пико-де-Мирандолла» (эту книгу купил уже в Петербурге), и вот начнешь подчитывать, справляться, ниточка за ниточкою распутывая клубок «библиографической находки».

Незабвенные дни... Нет, ей-ей: чтобы сохранить здоровье и нервы и избежать этой проклятой теперешней «неврастении», нужно непременно заниматься или нумизматикой, или библиографией. Не понимаю, чего смотрят доктора по нервным болезням. Все прописывают паллиативный бром, когда есть радикальная библиография...

И так дешево: ей-Богу, доступно всякому! За студенческие годы я до Карамзина включительно — и из пушкинской эпохи лишь прикупая прелестные тогдашние альманахи, «Северные Цветы», «Незабудочку», «Московский Меркурий» — в сущности приобрел *всю русскую литературу* рублей не более как за сто!! Все — случай! Ах, у библиографов «случай» играет большую роль, —

Тут домовой, тут леший бродит...

Все это пишу к тому, что в параллель к изумительным «Старым Годам» вот-вот начал выходить новый журнал «Русский библиофил», на русском и французском языках. Господа, бросьте браунинги и займитесь

* «Мой дядя Бернард Трейтувем, доктор обоих прав, советник светлейшего герцога обеих Баварий Альберта и проч., с великой и постоянной обязательностью и заботливостью подарил мне книгу сию за 13 дней до майских календ (19 апреля) 1573 г. по Р. X. Иоанн» (*лат.*).

** «Полезнейшие вопросы относительно целокупной философии, (сочинение) магистра Иоанна Вагра, доктора Парижского университета, с объяснением текста Аристотеля в духе тончайшего доктора (Дунса) Скота» (*лат.*).

библиографией! Все равно с этим чертовым «правительством» ничего не поделаешь. Плюньте. Оставьте. Сам Бог простит, что не одолели... Куда тут: сто тысяч войска, миллион войска, а нас, «студентов», приблизительно — ну, тысяч тридцать. Да и то не всех «согласных». С «обществом» наберется тысяч сто. С кулаками. Так что поделаешь с «кулаками», когда там пушки? Поэтому Господь простит, если мы «оставим». Сказано: «перекуем мечи на плуги». Ну — библиография и есть эти самые «плуги». Возьмем тихостью, возьмем терпением, возьмем кротостью, возьмем мирным трудом. Если оно, проклятое, увидит, что мы все читаем «Библиофила» и «Старые Годы» (конечно, — *ни в одну гимназию для учеников не выписывается*), то оно посмотрит-посмотрит, подождет-подождет — и снимет везде «худые положения», там «военные» и разные другие; и вообще тоже перекует «мечи на орала» и переделает «трехвостки» просто в веревочки для завязывания провизии. Ей-ей, это — не дурная политика; ибо и на «правительство» наше занятие библиографией подействует тоже как *Kali bromati* *.

Кстати, в «Мелких заметках» № 1-го «Библиофила» сообщается о таких имеющих скоро наступить аукционах древних рукописей и книг, что зубы разгораются. Автографы Байрона. Гайдна, письма Лютера к Карлу V-му, письма Тилли и Валленштейна... Вот бы купить для Спб. Публичной Библиотеки «просвещенному правительству» или Министерству просвещения — для Румянцевского Музеума в Москве. Ах, бывшие годы! ах, минувший век! Как умели это сделать Екатерина II, Александр I, Николай I. Но потом пришла проклятая «смута», и вот 50 лет все только «полияция» и «полияция», да «Ведомости Спб. Градоначальства», и нет шумящих и роскошных приобретений для музеев и библиотек... Захирел наш Эрмитаж, слышно; захирела «Публичная Библиотека»... Разве что пожертвуют сим бедным «нищенкам»... «У самих денег нет». И об этом говорят уже вслух и реально с антиквариями и коллекционерами.

1911 г.

ДОМИК ПУШКИНА В МОСКВЕ

Мне как-то пришлось описать домик во Франкфурте-на-Майне, где родился Гете. Вскоре я получил из Москвы письмо, где сообщается о домике в Первопрестольной, где родился Пушкин. Письмо так кратко, выразительно и обстоятельно, что позволю себе привести его, — тем более что оно писано студентом, и притом техником. Так как интереса теперешних студентов к Пушкину никто не предполагает, то письмо прочтется с двояким и удвоенным любопытством. «Недавно я прочел

* бромистый калий (лат.).

вашу статью о домике Гете. И мне сейчас же пришло сравнение: состояние этого домика, так оберегаемого немцами, — с тем домом, где родился наш русский Гете, Пушкин. Мне, как студенту Московского технического училища, каждый день приходится видеть этот дом. Он стоит на Немецкой улице (в Лефортовской части? — В. Р.). И вот чуть ли не в той самой комнате, где появился на свет будущий поэт, гордость нашей родины, там помещается мастерская сапожника. Что это, издевательство или какое-то преступное отношение перед памятью дорогого для России человека? Ведь там (не где-либо, а именно там, т. е. вот в этой комнате, где родился Пушкин) надо устроить музей или что-либо, посвященное его памяти; и во всяком случае сделать так, чтобы эта комната не сдавалась внаем... Что же смотрит Академия, Пушкинский лицей и друг? Следовало бы обратить на это внимание в печати, сопоставив отношение нас, русских, — к своему писателю и хотя бы немцев — к Гете».

Что же сказать? «Некому вспомнить», «некогда вспомнить». Все «текущие дела» у каждого. И у Академии, и у «Пушкинского» лицея... Ах, эти «текущие дела»: хоть бы они единовременно, ну, по крайней мере на несколько дней, проваливались все к черту: и тогда мы, освободив душу в «беззаботность», вспомнили бы сразу все важные дела, о которых при «текущей суете» решительно невозможно никому вспомнить. Полагаю, что и студент-техник оттого вспомнил о домике Пушкина, заметил его, даже вошел внутрь и рассмотрел там мастерскую сапожника, что он давно отлынивает от лекций и про себя, в душе, «забастовал» от техники, политики, — и украдкой читает стихи... Ах, эта ученическая лень: она имеет свою прелесть. Как начнешь лениться, так чему-нибудь и научишься. Так, тоже «бастуя» от лекций греческого языка немца Шварца, я, помню, выучил почти наизусть всего Лермонтова в университете...

«Кому вспомнить?»... А в самом деле — кому? Мне кажется, у нас пребывает «в лежачем положении» один изумительный человек и даже целая компания изумительных людей. Это не та «теплая» или «темная компания», о которой препирались в Г. Думе: это — золотая компания, благочестиво издающая «Старые Годы», воспроизводящая в изумительных снимках умирающие реликвии Руси, вероятно, почти разорившаяся на издании, без сомнения, никем не поддерживаемая из тех «теплых» и «темных» компаний, которые «княжат и владеют» Русью и русскими делами, и проч., и проч., и проч. Ну, вот ей и надо сказать:

— Встань, спящий!

— И зри, и храни!

— И имей власть на это! Имей право «veto», когда дело идет о разрушении; и право — приказать, в пределах некоторого небольшого ассигнования, что-нибудь реставрировать, хранить и проч.

Знаю, знаю, что у нас есть какая-то «комиссия», которой поручено «охранять»: но ведь у нее, конечно, завелись «текущие дела», и она

от них не может же оторваться к домику Пушкина, да, кроме того, этой комиссии, конечно, дана «инструкция» и, может, целый «устав», где 1) перечислено подробнейшим образом, что именно она должна «охранять», а через это, косвенно, ей и «запрещено» касаться вещей, в перечень не вошедших, и 2) указаны способы охранения, т. е. «отнестись к губернатору» или «обратить внимание епархиального архиерея». Конечно,— в «предмет» охранения вошли церкви, монастыри, иконы, «градские» каменные стены времен боярства и татарщины: а о «домиках, где рождались», например, поэты, ученые, замечательные деятели, должно быть, не упомянуто. «Нельзя всего вспомнить»... Но, я думаю, «вспомнит» тот, кто любит и свободен. Т. е. любит и трудится без «устава» и «инструкций». Такова-то и есть благочестивая компания «Старых Годов».

Ну, вот, взамен возни со всякими академиями и лицеями, ей и следует сказать краткое прутковское:

— Бодрствуй!

И как домик Пушкина в Москве, так и прелестный домик Лермонтова в Пятигорске, где он жил и создал великие свои создания, где сохранились в том самом виде все комнатки, весь сад (небольшой), с старыми, вековыми деревьями, которые знал и любил поэт,— все это будет бережною и умною рукою как бы поставлено под стеклянный колпак, для любви и поклонения потомства.

Это — нужно. Этому — время.

1911 г.

ВОЗЛЕ «РУССКОЙ ИДЕИ»...

Г-н Т. Ардов напечатал в «Утре России» несколько в высшей степени интересных статей о настоящем и будущем России... И не интересных только, но даже волнующих. Автор начал с пересказа одного эпизода в «Подростке» Достоевского: застрелился некто Крафт, обруселый немец, юноша, что-то вроде студента. И когда стали узнавать, *отчего* он застрелился, то стали говорить, будто причиною смерти послужили мысли, в которых находился последнее время этот Крафт: именно, что по его взгляду, очень долго зревшему, Россия — «второстепенное место» в истории, никакого всемирного призвания не заключающее и ни к какой всемирной роли не способная. Идеальный юноша так полюбил свою вторую мать, что не мог вынести этой печальной мысли и покончил с собою. Нужно заметить, примеры такой любви к России, и именно немцев,— встречаются!.. Меня в свое время это место из «Подростка» так же поразило, как и г-на Ардова. И тоже, окончив роман,— я возвращался к этим 2—3-м страничкам в начале его. Эпизод разителен тем, что лицо Крафта даже не выведено в повествовании, не показано: много-много, что он на какой-то странице «напился чаю» или сказал

кому-то: «Я к вам приду»... Таким образом, этот наклеенный сбоку романа кусочек печатной бумаги весьма походит на записочку, которую положили вам под подушку на ночь,— и она всю ночь будет вам сниться... Г-н Ардов весьма правдоподобно говорит, что это — мысль самого Достоевского; не постоянная его мысль, ибо вообще-то он стоял за «великое призвание России», но так... стоявшая у него «уголком» в душе мысль и которую он в душу читателя вставил тоже «уголком»...

— Можно с ума сойти... Может быть, бред есть все, что мы думаем о великом призвании России... И тогда — удар в висок свинцового куска... И вечная Ночь... Ибо для меня вечная Ночь переносимее, нежели мысль, что из России ничего не выйдет... А кажется — ничего не выйдет.

Это был «бес» Достоевского; его поистине «кошмар» и «черт» («Брат. Карамазовы»)... «Своя же мысль, но в отвратительном виде», — как он толкует там «беса». — «Господин в сером пиджаке, приживальщик»... «Мое подлое я, — которое убить бы, но убить — нет сил, оно — трансцендентно, оно — вечно». Крафт убил себя из-за этой мысли: а Достоевскому, поверь он в нее окончательно, т. е. окончательно разуверься в «будущности России», пришлось бы перелицевать всю свою литературную деятельность и попросту и смиренно пойти в «приживальщики» к М. М. Стасюлевичу, Спасовичу, Градовскому, Пыпину...

— Вот, мы же и говорили, Федор Михайлович, что все дело — в Западе, а Россия — пустое место. А вы нервничали; оскорбляли нас за эту прозаическую истину. Проза всегда сильнее стихов... Вы стишки очень любите, и это вредно, а главное — затемняет истину.

И Шиллер-Достоевский-Крафт выкрикнули:

— Нет, лучше пулю в висок... Лучше мозги пусть по стенам разбрызгаются, чем эта смердяковщина...

Замечательно, что та мысль, от которой благородный Крафт застрелился (Достоевский несколько раз называет его «благородным»), — эта же самая мысль внушает Смердякову его знаменитые «романсы». В человеке «с гитарой» описывается, как этот лакей хохлится со своею невестою и то «развивает ее», то очаровывает пением. «Россия-с, Марья Ивановна, — одно невежество. Россию завоевать нужно. Придут французы и покорят ее: а тогда я в Париже открою парикмахерскую».

Это та же «мысль Крафта», переданная «подлецу-приживальщику», бесу («в смокинге»), который страшнее всех демонов в плаще и сиянии. Единственный подлинный дьявол, — о, какой подлинный!

«Мое подлое я, но — трансцендентное».

— «Дьявол с Богом борется: а поле борьбы — сердца людей».

И Достоевский помогал и помогает своему «Богу»:

— Знаете ли вы, что есть только один Народ-Богоносец; и этот народ — русский... Когда народы начинают *смешивать* богов своих, то они исчезают: всякий народ *утверждает* себя в истории, *себя одного*

и своего Бога,— а других всех прочих богов и другие народы отвергает, уничтожает...

— Нет, Шатов,— поправляет его Ставрогин, коего «прежние мысли» излагал «бесталаный» друг... — Нет, я не смею теперь: я даже говорил еще властнее, еще гордее и абсолютнее... У вас «Бог» выходит каким-то только *атрибутом народности*,— его мечтой или «идеей», его «составной частью»... А ведь подлинно-то есть Бог, перед Которым народы — ничто, и вот это Он, Вечный, избирает преемственно себе тот или иной народ в «сыновство»... Так что «Русский народ-Богоносец» — эту мысль нужно читать наоборот, чем вы сказали: Истинный Вечный Бог избрал убогий народ наш, за его смирение и терпение, за его невидность и неблистанье, в союз с Собою: и этим народом Он покорит весь мир своей истине, которая есть именно — смирение, безвидность, простота, ясность, доброта.

Отсюда:

— *Смирись*, гордый человек! — брошенное русской интеллигенции,— т. е. «не изменяй своему Богу, Богу *смирения*, Который призвал тебя в *сыновство*». Ибо тогда, без идеала и помощи Божией,— мы погибнем.

И —

Образ кроткой Татьяны, безмолвной Татьяны, «покорной судьбе своей»,— который он бросил всем на Пушкинском празднике.

Таким образом, около «идеи Крафта», можно сказать, «танцует весь Достоевский»,— как около своего «беса», своей «мучительной идеи», своей «тоски за всю жизнь»...

— Позвольте, позвольте,— говорит прокурор в «Бр. Карамазовых»,— если в гоголевскую «тройку», так быстро и роскошно мчащуюся, что перед нею «сторонятся все народы», впрячь только героев этой самой «великой поэмы», ну — напр., Собакевича, Чичикова и Ноздрева,— то ведь что же тогда выйдет?.. Не далеко укачет такая «тройка»... Да, знаете, «народы»-то, пожалуй, и «сторонятся» перед Россией: но — от отвращения, от омерзения. И уже давненько подумывают: как им защититься от этой дикости, от этого иступленного преступления, от всех наших чудовищных пороков и низости... Как *связать* и *укротить* эту «бешено мчащуюся тройку», этот бешеный «развал» и «нигилизм»...

Опять — идея Крафта и Смердякова... А «прокурор» не похож ни на Крафта, ни на Смердякова. Прокурор — просто «порядочный человек», с некоторым чувством закона и долга; в то же время человек практический и трезвый, видящий, что делается вокруг. Он — человек маленький, но умный; но вот это небольшое, и, однако же, насущно-нужное в общественной жизни, чувство долга, закона и порядочности заставило его сказать о России... похоронное слово... Стасюлевич и Пыпин, люди не гениальные, тем именно и сильны и неборимы, что они говорят все время

«маленькую нужную идею», без которой «никак не обойтись»... Тут случилось странное *qui pro quo* *: именно Стасюлевичу и Пыпину выпала роль «смирненной Татьяны», убогая скромная роль сказать провинциальную истину, затхлую истину, «с сельского погоста», что: 1) нельзя обижать мужиков, вообще — сирот; 2) надо побольше школ; 3) мужика и бабу его надо лечить. Да,— не «сногшибательные» истины, не «ницшеанского» полета, без плаща, перьев и пламени:

— Не надо воровать носовых платков.

А Достоевский перед этой «простенькой истиной», в «платьице Татьяны», со своим «Народом-Богоносцем» и «Смирись, гордый человек»,— ну, идеями великими, восторженно-чудными,— играл все-таки роль «печального демона»...

Печальный демон, дух изгнания,
Летал над грешною землей...

и манил ее несказанными обещаниями «усыновления Божия»... Но на скромной земле «наседка-курица»,— вот этот Стасюлевич, вот этот Пыпин,— сжались крыльями над своим «земным выводком» и дерзко закричали: «Не хочу! Не хотим! Никому не дам и ни для чего не дам, ни ради каких обещаний, деревенскую нужду, деревенскую обиду, бабу, мужика и нуждающиеся в ремонте дороги».

— Мы — ремонтеры, Ваше Преосвященство: и вашей обедни нам пока некогда слушать.

Вот диалог между Достоевским и Стасюлевичем; между Стасюлевичем и Крафтом-Смердяковым-«прокурором»...

* * *

Одно воспоминание: когда я в молодости был учителем, то у меня был товарищ, ныне покойный, Серг. Ив. Саркисов, армянин. Был умен, пылок, преподавал греческий язык. Беззаветно любил одну русскую женщину, увы (по-русски) — чужую жену. Был счастлив с нею. Был в то же время страстный армянский патриот; составил армянскую грамматику и сделал в ней некоторые новые объяснения. Нашего, и в то же время его учителя, Ф. И. Буслаева, он за филологического таланта называл «богом», как и немецкого лингвиста Боппа, и своего летописца Моисея Хоренского. Вот он раз и говорит мне:

— Знаете ли вы одно место из Достоевского, где он говорит о *народах* в истории?

Я, конечно, знал. Но он раскрыл о «Народе-Богоносце» и прочел страстно, по-южному, декламируя. И заключил словами:

— Это — Евангелие истории... Евангелие и для всякого народа в унижении. Я не знаю еще таких слов на человеческом языке: это пророк говорил своему народу. Для русских это — Священное Писание.

* одно вместо другого, путаница (*лат.*).

Он, почему-то, еще очень восхищался Верою в «Обрыве» Гончарова, говоря, что лучшего типа девушки во всемирной литературе не знает. Не скрою, что в свое время и я был «закружен» им. Да, думаю, что это и вообще — так. Но это — в сторону, хоть может и пригодиться ниже. А пока вернусь к г. Ардову и его мыслям «около Крафта».

* * *

● Он привел — впрочем, известное — выражение императора Вильгельма, когда ему кто-то напомнил, что нужно думать не о «желтой опасности», а о «славянской угрозе».

— Что вы, Ваше Величество, тревожите мир указаниями на «желтую опасность». Она — далеко. Германия вся облегается славянскими народами. Славянский мир — вот где кроется опасность для Германии.

Тогда, будто бы, Вильгельм отвел в сторону говорившего и сказал ему вполне ясно:

— Нет!.. Никакой опасности — от славян... Славяне — это все не нация, это только удобрение для настоящей нации. Настоящая нация — мы, немцы; и славяне призваны к тому, чтобы унавожить поля, на которых со временем раскинется будущая Великая Германия.

● Этому отвечает выражение Франца-Иосифа, — фактический ответ его каким-то славянским депутатам, прочтенный мною лет шесть назад в газетах:

— Я предпочту стоять часовым солдатом возле немецкой палатки, в германском военном лагере, чем титуловаться «королем» ващим или вообще какого бы то ни было славянского народа.

То же презрение. Та же мысль: «Это — пустое место, для меня вовсе неинтересное».

Можно вообще допустить или угадывать, что *государственно* «по ту сторону Вержболова» эта мысль царит как аксиома. «Славяне — это туманность, которая разрешится в германское солнце». Славяне умрут, духовно, этнографически, всячески. Они просто — *не нужны миру*; и — потому, что в них *ничего нет*.

Мысль — Крафта, «прокурора», Смердякова; мысль Стасюлевича... «Что такое *особенное*? Ничего нет, ничего не *вижу*»...

— А я *вижу*!! — вопил Достоевский и указывал на то, о чем говорит далее г. Ардов и говорил гораздо ранее его Бисмарк.

● Бисмарк одно время был послан в Петербург и приглядывался к русскому характеру, к «русским людям»... Гениальному человеку, вот как и Гоголь, достаточно «проехаться по стране», чтобы заприметить в ней такое важное, чего «тутошные люди» век живя, — не заметят. И Гоголь это, только «проехавшись по России», заметил; и Бисмарк заметил, только «побывав в Петербурге послом».

С ним случился раз анекдот: он заблудился на медвежьей охоте. Поднялась пурга, дорога была потеряна, и Бисмарк очутился в положении поляков с Сусаниным. Лес, болото, снег, никуда дороги. Он считал себя погибшим:

— *Ничего!* — обернулся мужичок с облучка.

Он был один, с этим мужиком. Без русской речи, кроме каких-нибудь слов.

Мужичок все обертывался и утешал железного барина:

— Ничего, выберемся!

«Выберемся» он уже не понимал. А только запомнил это «ничего», много раз повторявшееся. И когда стал канцлером, то в затруднительных случаях любил повторять на непонятном языке:

— Ничего. Nitschevo.

Распространительно: «Бог не выдаст — свинья не съест». «Не пришел час *гибели* — и не погибнем. А пришел этот час, то, как ни кудахтайся, — не выберешься». В общем: «Ничего».

Так вот этот Бисмарк и говаривал:

— Все русские женственны. И в сочетании с мужественною тевтонскою расою — они дали бы, или дадут со временем, чудесный *человеческий матерьял для истории*.

Эту мысль Бисмарка — она же и мысль Вильгельма, а в конце концов, и мысль Крафта, Смердякова, Стасюлевича и «прокурора», — развивает от себя г. Ардов, и очень интересно:

— ● Германцы — хищническое племя. Вся Германия стоит на костях погибших славянских народностей, этих «поморян» Померании и «лабов» по реке Эльбе... Немецкий титул «граф» происходит от «грабить» и выражает волевое и мысленное движение — «грабь!», а немецкий глагол *haben*, т. е. «иметь», одного корня с «хапать», хватать, похищать. Немцы — мужское племя, с огромным инстинктом насильничества, господства, власти. Это — одна сторона, которая с запада Германии нашла себе ограничение в сильном и тоже мужском племени кельтов. Не то с востока: здесь Германия прилегает всем своим огромным боком к племени женственному, слабому, нежному, мягкому, уступчивому — к славянам, к русским. И то, что совершилось с прибалтийскими славянами, превращенными в рабов ливонскими рыцарями, немецкими грабительскими «графами», — неодолимо раньше или позже совершится вообще со всем славянством, начиная от поляков и малороссов и кончая русскими. Везде «slavi» будут «sclavi», как говорит и имя их: «славяне» значит «рабы». Неодолимо: ибо это вытекает из соотношения характеров, рас, психологий. «И посмотрите, — продолжает Ардов (отсюда и начинается интерес его мысли), — этому действительно отвечает наша народная психология, особенно как она сказала в самом ярком и многозначительном своем выражении, в великой русской литературе. Она прекрасна: но обратите же внимание, в чем лежит это ее «прекрасное». Тургенев, Толстой, Достоевский, Гончаров, целый ряд беллетристов-

народников, все с поразительным *единством* и *без какого-либо* значительного *исключения* возводят в перл нравственной красоты и духовного изящества слабого человека, безвольного человека, в сущности — ничтожного человека, еще страшнее и глубже — безжизненного человека, который не умеет ни бороться, ни жить, ни созидать, ни вообще что-либо делать: а, вот видите ли,— великолепно умирает и терпит!!! Это такая ужасная психология!.. и, что страшно, она так правдива и из «натуры», что голова кружится. От Татьяны, сказавшей:

Но я другому *отдана*
И буду *век* ему *верна* —

от этого ужасного слова, в сущности всемирного слова всякого рабства, всякого «оруженосца», «пажа», отнюдь не рыцаря, и не воина, не самостоятельного «я», — через «бедных людей» Достоевского (какой ужасный смысл в самом имени: Макар *Девушкин*) и его же «Честного вора» (аншлаг для всей Руси), через Платона Каратаева, через безвольных героев Тургенева, — проходит один стон вековечного раба: о том, откуда бы ему взять «господина», взять «господство» над собою... Это еще от новгородской Руси: «приидите *володеть* и *княжити* над нами». Перекидываясь от Рюрика и Трувора прямо в XIX век, что мы усмотрим во всех этих переводных изданиях Павленкова, в этом чисто женственном отдавании себя Боклю, Спенсеру, Дрэперу, Льюису, Мошоту, как раньше Гегелю, как недавно Ницше и перед ним Шопенгауэру, как не такое же «призвание князей», как не Татьянин ответ, как не вечное сознание: «Я сама — ничто; дурнушка, деревенская девушка... Но придет рыцарь, придет Солнышко, и от Него я рожу дитя-богатыря».

О, сущий «Макар Девушкин»!.. и имя-то себе выбрал мужчина — девичье. Ну, что тут поделаешь, если «от Рюрика»...

* * *

Но вспоминается бисмарковское:

— «Ничего».

Прежде, однако, чем перейти к «ничего», dokonчим Ардовскую мысль:

Ардов и говорит: «Да вся русская литература, а за нею и все общественные наши идеалы, общественные тенденции, суть женские, женственные. На вековечный крик самца-мужчины, ну, напр., самца-тевтона: «Я — хочу» — русское племя, устами по крайней мере литературы своей, отвечает: «Возьми меня!»

По-видимому: «сон Вильгельма совсем сбудется». Если бы не мужичок, успокоивавший посла:

— «Ничего, барин!.. Вывезет».

Ардов парирует «сон Вильгельма» следующим:

— Да посмотрите на русскую историю, не сейчас, а как она совершилась *сначала*. Достоевский и Толстой пришли только теперь, а ведь *что-то было и до них*. Не все были Рудины и тургеневские «нервы». Да

в русской истории положено столько *железа*, столько *мужчины*, такие *бронзовые характеры* «сколачивали Русь», как, может быть, этого не было у самих немцев, только к XVII веку сколотившихся в Пруссию. Суворов — уже это не «честный вор» из Достоевского; воины Бородин — не «Макары Девушкины»; сподвижники Екатерины и Петра — люди, которые никак не уступят в закале, в воле, энергии, в даре и силе созидания сподвижникам Фридриха Великого и старца Вильгельма.

* * *

Указав на это, в конце статей он, однако, отказывается от этого «железного созидания», — перенося все свои симпатии к мягкотелой «культурной работе». Вообще, мысль его интереснее началась, чем кончилась. «Загвоздка Крафта» остается невынутой. «Культурное созидание» еще лучше нас могут выполнить немцы: и тогда правильна мысль Смердякова — «пусть умная нация покорит глупую». Ардов предоставляет России роль какой-то ненужной, необъяснимо почему нужной, «связи» между «армянами, литовцами, хохлами, поляками, евреями, финнами» и проч. и проч. Роль чисто механическая, отнюдь не духовная. Все это сводится опять к «идеи Крафта»: а Крафт был «благородный человек» и кончил из-за нее самоубийством. Кстати, почему «Крафт», а не «Иванов»? И благороднейшего медика в «Бр. Карам.» Достоевский назвал «Герценштубе» и даже приписал где-то, что, «если вы захвораете серьезно, зовите к себе врача с немецким именем»; «это вам говорю я, русский из русских», — прибавил он.

«Крафт» — тот же «Даль», тот же «Гельфердинг», та же семья «Гротов». «Верный немец» — «верный» идея своей, привязанности. «Верный и последовательный» в своей идее. Оттого и «застрелился», — как застрелился бы Даль или еще «Востоков» (тоже — немец), «разуверься он в красоте и будущности русского языка, русских и России».

* * *

Осмотримся.

Бисмарк, вращавшийся в пору петербургского посольства в нашем обществе и присматривавшийся к русским характерам, говорил, что они «необыкновенно *женственны*»; и прибавил, что «в сочетании с *мужественным* германским элементом они могли бы дать чудный материал для истории». Эту же мысль, у Бисмарка не звучавшую уничижительно, император Вильгельм выразил так: «Славяне — не нация: это — только материал и почва, на которой вырастет другая нация, с историческим призванием». Он разумел будущую Германию. Оба тезиса поднимают вопрос о «мужественном» и «женственном» в истории.

«Муж есть *глава* дома»... Да... Но *хозяйкою* бывает жена. Та «жена», которая при замужестве потеряла свое имя, а во Франции не может распорядиться своим имуществом и даже своим заработком. Но и во Франции, как и в России, как решительно везде, жена напол-

няет «своей атмосферой» весь дом, сообщает ему прелесть или делает его грубым; всех привлекает к нему или от него отталкивает; и, в конце концов, она «управляет» и самим мужем, как шея движениями своими ставит *так и этак* голову, заставляет смотреть *туда* или *сюда* его глаза и, в глубине вещей, *нашептывает* ему мысли и решения...

Муж, положим, «глава»; но — на «шее», от которой и зависит «поворот головы».

Вот что можно ответить Вильгельму и Бисмарку на их указания о «женственном характере» славян, в частности — русских, и на «печальную роль подчиненности и даже рабства» в будущем, которую они нам предрекают, основываясь на нашей «женственности».

Достоевский, много мысли отдавший «будущему России», не сказал этой формулы, которую я говорю здесь, — формулы ясной и неопровержимой, ибо она физиологична и вместе духовна; но он тянулся именно сюда, указывая на «всемирную отзывчивость русских», на их «способность примирить в себе противоречия европейской культуры», на то, что «русские наиболее служат всемирному призванию своему, когда *наиболее от себя отрекаются*»... Пушкинская речь его, сказанная в этих тонах, известна; но гораздо менее известно одно место из «Подростка», именно диалог Версилова со своим сыном от крепостной девушки, где эта идея выражена с таким поэтическим обаянием, до того нежно и глубоко, так, наконец, всемирно-прекрасно, как ему не удавалось этого никогда потом... Много лет меня занимает мысль разобрать этот диалог: здесь выразилось «святое святых» души Достоевского, и тут он стоит не ниже, но, пожалуй, еще выше, чем в «Легенде об инквизиторе» и в монологе Шатова — Ставрогина о «Народе-Богоносце»... Эти слова грустного русского странника; бедного русского странника, бежавшего за границу чуть ли не от долгов, а в сущности — от скуки, от «нечего делать», с гордым заключительным: «Из них (европейцев) настоящим европейцем был *один я*... Ибо я *один* из всех их создал тоску Европы, создал судьбу Европы», и проч., — удивительны. Но тут нельзя передавать: поэзия цитируется, а не рассказывается. В этой идее Достоевский и выразил «святое святых» своей души, указав на особую внутреннюю миссию России в Европе, в христианстве, а затем и во всемирной истории: именно «докончить» дом ее, строительство ее, как женщина доканчивает холостую квартиру, когда входит в нее «невестою и женою» домохозяина.

Женщина *уступчива* и говорит «возьми меня» мужчине; да, но едва он ее «берет», как глубоко *весь переменается*. «Женишься — переменишься» — многодумная вековая поговорка. Это не жена *теряет* свое имя: так — лишь по документам, для полиции, дворников и консисто-

рии. На самом деле имя свое и, главное, лицо и душу теряет мужчина, муж. Как редко при муже живут его мать, его отец; а при «замужней дочери» обычно живет и мать. Жена не только «входит в дом мужа»: она входит как ласка и нежность в первый миг, но уже во второй — она делается «госпожою». Точнее, «господство» ей отдает муж, *добровольно и счастливо*.

Что это так выходит и в истории, можно видеть из того, что, например, у «женственных» русских никакого «варяжского периода», «норманнского периода» (мужской элемент) истории, быта, существования не было, не чувствовалось, не замечается. Тех, кого «женственная народность» призвала «володети и княжити над собою», — эти воинственные, железные норманны, придя, точно сами отдали кому-то власть; об их «власти», гордости и притеснениях нет никакого рассказа, они просто «сели» и начали «пировать и охотиться», да «воевать» с кочевниками. Пережились, народили детей и стали «Русью» — русскими, хлебосолами и православными, без памяти своего языка, родины, без памяти своих обычаев и законов. Нужно читать у Огюстена Тъери «Историю завоевания Англии норманнами», чтобы видеть, какой это был ужас, какая кровь и особенно какое ужасное *вековое угнетение*, наведшее черты искаженности на всю последующую английскую историю. Ничего подобного — у нас!..

Если мы перекинемся от тех давних времен, в *подробном образе* нам не известных, к векам XVIII и XIX, когда опять началось живое общение русских с «мужским» западным началом, — то опять увидим повторение этой же истории. Как будто снаружи и сначала — «подчинение русских», но затем сейчас же происходит более *внутреннее овладение* этими самыми подчинителями, всасывание их, засасывание их. «Женственное качество» — налицо: уступчивость, мягкость. Но оно сказывается как *сила*, обладание, овладение. Увы, не муж «обладает женою»; это только кажется так. На самом деле жена «обладает мужем», даже до поглощения. И не властью, не прямо, а вот этим таинственным «безволием», которое чарует «волящего» и грубого и покоряет его себе, как нежность и милость. Что будет «мило» мне, — то, поверьте, станет и «законом» мне. Вот на что не обратили внимания Бисмарк и Вильгельм. Даже Бисмарк заметил и *запомнил* «милого мужичка», утешавшего его своим «ничего», когда тот заблудился в снежных дебрях на охоте; а у мужичка едва ли сохранилась большая память о немецком барине, кроме того, что он его тогда «вызволил», — и «слава Богу», — за что получил, верно, «пятишницу» на чай. «Бисмарковского периода» в жизни мужика не было, но в необычайную сложность биографии Бисмарка все-таки вплеся русский взгляд, русский прием сказать «ничего!» в отчаянном положении. Не железный ли человек был Миних? А какое он принес «свое влияние» на Русь? Был суровый, даже до жестокости, командир; ругали, проклинали, но не больше. Однако уже его сын писал по-русски «Добавления к запискам господина Манштейна», — писал как

русский патриот, как русский служилый человек, как добрый работник на необозримой русской ниве. И теперь есть русские дворяне «Минихи», совершенно то же, как «Ивановы».

* * *

Русские имеют свойство отдаваться беззаветно чужим влияниям... именно, вот как невеста и жена — мужу... Но чем эта «отдача» беззаветнее, чище, бескорыстнее, даже до «убийства себя», тем таинственным образом она сильнее действует на того, кому была «отдача». И в супружестве не ветренная жена владеет мужем, но самая покорная, безропотная, отдающаяся «вся»... За «верную жену» муж сам обратно «умрет», — это уж закон великодушия и мужества. Тут происходит буквально святое *взаимокормление*; и вот его-то силу не учли историки, считающие, что процесс истории есть соперничество сил и интересов, соперничество властей, — и только. Оглядываясь назад, укажем: да отдавали ли мы какому-нибудь русскому мыслителю, — ну, Новикову, ну, Радищеву, Чаадаеву, Герцену, — столько сил и энтузиазма, столько чтения и бессонных ночей, сколько их отдали мы Боклю и Спенсеру?!.. А Ницше последних лет? Его «Зоратустру» цитировали как любимые стихотворения, как заветную, гонящую сон сказку; и Пушкин совершенно *никогда не знал* такой поры увлечения им, как была пора «Ницше» в его золотые дни. То же было за немного времени перед тем с Шопенгауэром. Факт этот до такой степени всеобщ и постоянен, что даже нельзя представить себе «образ русского общества», каким он был бы под воздействием «русского же увлечения». Если бы Русь зачиталась вдруг Пушкиным, стала его цитировать на перекрестках улиц, в каждом номере газет, во всяком журнале... — нельзя представить и вообразить!! «Русские бы стали на себя не похожи»: до такой степени увлекаться чем-нибудь непременно *из Европы* есть единственно «похожее на себя» у русских, у России... Женщина, вечно ищущая «жениха, главу и мужа»...

Сейчас совершенно еще не видно, что из этого выйдет; об этом пока тоскуют одни славянофилы, — «почти не русские». Но неизбежно что-то огромное должно выйти отсюда. Я думаю, отсюда-то именно и вытечет, через век, через $1/2$ века, огромное «нашептывающее» влияние русских на европейскую культуру в ее целом. Под воздействием этой непрерывной и страшной любви к себе, полной такого самозабвения, такого пламени, уже скучающая «мещанскою скукою» Европа не может не податься куда-то в сторону от своего эгоизма и сухости, своей деловитости и практицизма. Тут предсказывать невозможно: можно только указать на «Минихов», на Даля, на Востокова, Гротов, на еврея-собиранителя русских народных песен Шейна и добавить, что «русских католиков», как Волконские, как Мартынов и Гагарин, было меньше численно, а главное — они все были *меньшего значения*... Главное, тут что выходит: что русские, так страстно отдаваясь чужому,

сохраняют в самой «отдаче» свое «женственное я»: непременно требуют в том, чему отдаются,— кротости, любви, простоты, ясности; безусловно, ничему «грубому» как *таковому*, русские никогда не поклонились, не «отдались»,— ни Волконские, ни Гагария, ни Мартынов. Напротив, когда европейцы «отдаются русскому», то отдаются самой сердцевине их, вот этому «нежному женственному началу», т. е. отрекаются от самой сущности европейского начала, вот этого начала гордыни, захвата, господства. Эту разницу очень нужно иметь в виду: русские в «отдаче» сохраняют свою душу, усваивая лишь тело, формы другого... В католичестве они не «поднимают меч»; олютеранившись, не прибавляют еще сухости и суровости к протестантизму. Наоборот, везде вносят нежность, мягкость. Западные же увлекаются именно «женственностью» в нас... Ее ищут у Тургенева, у Толстого... Таким образом, мы увлекаемся у них «своим», не найдя в «грустной действительности на родине» соответственного *идеалу* своей души (всегда мягкому, всегда нежному); у них же «увлечение русским» всегда есть перемена «внутреннего идеала»... Есть «обрусевшие французы», отнюдь не потому, чтобы они у нас нашли почву для любви к «la gloire»... * Но «офранцузившиеся русские» никогда не говорили себе: «С новым Наполеоном я или потомки мои дойдем до края света». Никогда! Нет такой *мечты*!!

Русские принимают тело, но духа не принимают. Чужие, соединяясь с нами, принимают именно дух. Хотя *на словах* мы и увлекаемся будто бы «идейным миром» Европы... Это только так кажется. Укажите «объевропеившегося русского», который объевропеился бы с пылом к «власти», «захвату», «грабежу», к «grafen» и «haben» как «грабить» и «хапать»; чтобы мы немечились или французились по *мотивам к движению, завоеванию, созиданию*.

Мы надевали европейский сапог с мыслью, что он еще меньше будет жать ногу, чем «домашняя туфля». Но европейцы, когда снимали свой сапог, именно знали, что надевают «русскую туфлю», которая вообще нигде не жмет, но зато и не есть, в сущности, обувь. Они — отрекались; мы — «паче себя утверждали». Вера Фигнер перешла в социализм, когда увидела в Казани оскорбленным администрацией своего любимого учителя (см. ее «Воспоминания о Лесгафте»). Вот русский мотив. Но я не знал немца, который, принимая православие, думал бы: «Теперь у меня пойдут лучше занятия философиею», или «станет устойчивее фабрика», или «я что-нибудь сочиню даже выше Фауста». Мотивы немецкие исчезли; но у русских русский мотив (жалость, сострадание) усилился (т. е. когда они переходят в европеизм).

Печорин, странный идеалист 40-х годов, перешел в католичество. Что же, он стал «строить козни» лютеранам? А он поступил

* слава (фр.).

в иезуитский орден. Нет, он сделался «братом милосердия» в одном из ирландских госпиталей. «Русский мотив» усилился.

Весь русский социализм, в идеальной и чистой своей основе, основе первоначальной, — женственен; и есть только расширение «русской жалости», «сострадания к несчастным, бедным, нищим», к «неможным победить зло жизни». (Смотри разительные «Записки» Дебагория Мокриевича.) Но все это — мотивы еще Ульяны Осоргиной, о которой читал Ключевский в своей лекции «Добрые люди древней Руси». Смотри также женские типы Тургенева («собирала больных кошечек, больных птичек» Елена), или у Толстого, в «Воскресении», типы «политических», идущих в Сибирь: «дайте, я понесу вашего больного ребенка; вы сами устали». А социализм — европейская и притом очень жесткая, денежная и расчетливая идея (марксизм).

И в «дарвинизме» русских втайне увлекло больше всего то, что он «сшиб гордость у человека», заставив его «происходить» вместе с животными и от них. «Русское смирение» — и только. Везде русский в «западничестве» сохраняет свою душу; точнее, русский вырывается из «русских обстоятельств», все еще для него грубых и жестоких (хотя они несравненно «женственнее» западных), — и ищет в неясном или неведомом Западе, в гипотетическом Западе, условий или возможностей для такого высокого диапазона русских чувств, какому в отечестве грозит «кутузка».

* * *

Западным людям русская литература открыла эру нового нравственного миропорядка. Замечательно, что русские никогда не увлекались нравственными характерами западных литератур, если это не были характеры «дополнительные для русской души»... Например, Корделия увлекательна, но она есть олицетворение жалости к отцу. Герои Диккенса увлекательны, но это все есть «бедные люди» Достоевского и даже скромный герой гоголевской «Шинели». Нужно заметить, что Диккенс «пел» и любил не типичные английские идеалы, не людей «бифштекса» и гигантской работы. Сам Диккенс был изменник родины и «почти русский писатель» (см. Ульяну Осоргину в *древней Руси*). Оттого его на Руси и любили. Но «королей» и «министров» из Расина, Корнеля, из Виктора Гюго, из Дюма — никогда не любили, предпочитая им «воришек» из Эжена Сю. Заметив это, обратимся к Западу. Он преклонился вовсе не перед *художеством* русских писателей, довольно неуловимым в переводе, но перед новым нравственным миропорядком, какой открывался просто картинами русской жизни и характерами русских людей. Минувший год в Наугейме мне пришлось не самому слышать, но через третье лицо услышать рассказ о том необыкновенном и *исцеляющем* действии, какое русская литература производит на иностранцев, на американцев, немцев, англичан «в несчастии», в «ломке жизни», в «крушившейся судьбе».

— Я не знаю, что́ у нее... Она постоянно печальна. Подолгу и часто она говорит со мной о русской литературе, больше всего о Тургеневе. Она знает мельчайшие его вещи, знает незаметные его афоризмы. И вот, как Тургенев *смотрит на жизнь и на человека* — это неизъяснимо ее волнует, привлекает и, видимо, утешает, успокаивает. Она приводила мне места из его «Фауста» и из «Романа в девяти письмах», каких я и сама не заметила. А я знаю Тургенева и люблю его.

В Мюнхене, позднее, мне приводилось слышать от шведов:

— Мы же *знаем русскую жизнь*, потому что мы читали Толстого. И ваши деревни, и ваши мужики, и ваша религия — *не чужие нам*.

В самом деле, «литература — жизнь». Особенно у нас, особенно в «натуральной школе» нашей... Знают литературу, — и им открылась вся громада нашей жизни... ленивой, тихой, незаметной, глубокомысленной.

«В самом деле, русская туфля не жмет».

Есть ли *во всей русской литературе* хоть одна страница, где была бы сказана насмешка над «оставленною девушкою»? над ребенком? матерью? над бедностью? «Вор», — и тот в «честных» («Честный вор» у Достоевского). Русская литература есть сплошной гимн униженному и оскорбленному. И так как таковых множество всегда, везде, множество в гордой и гигантски работающей Европе, то можно представить взрыв восторга, когда всем им показана страна, показан целый народ, где никогда никто не смеет обидеть «сиротку» не в имущественном, а вот в нравственном смысле, — обидеть «убогого» по положению, по судьбе, по «ломке жизни». Таких слишком много. Что́ им скажут «короли» Гюго, да и вообще слишком явно «выдуманнные сюжеты» западной обычной беллетристики. Но русские рассказы, — тоже «обычно» из настоящей жизни, с несомненными чертами в себе «подлинной верности с действительностью», — могут дать утешение: «Есть страна, целый огромный народ, неизмеримого протяжения, где я не была бы *презираема*», «не была бы так грубо *оскорблена*», где всякий *заступился бы за меня*», где «взяли бы меня за руку и поставили на ноги». — «Я — окаянная, но — в нашей стране, а не на всей планете».

Вот действие русской литературы: оно многозначительно не по отзывам западной критики, не по шумной ее славе, не по осозательным триумфам, а по неосозательному, по не учитываемому нигде и никем сродству с душой простого читателя, повсеместного читателя, в известном строе этой души, в известном ее положении... «Кому-то русская песня всегда нравится»... Нет, — больше, лучше: «Есть души, которым русская песня одна нужна на свете, милее всего на свете,

как ушибленному — его мать, как больному ребенку — опять же мать его, может быть, некрасивая женщина и даже не добродетельная женщина». «Добродетели» с русских, конечно, странно спрашивать... «Тройка»... Но вот что есть всегда на Руси: отзывчивость. Она может быть даже оттого и создалась на Руси или преувеличилась на Руси, что слишком уж многих и повсеместно давят разные «тройки». Как бы то ни было, но «убаюкаться на Руси» многим хочется... Ну, и надеть наши «туфли»...

* * *

«Женственное» — облегает собою мужское, всасывает его. «Женственное» и «мужское» — как «вода» и «земля» или как «вода» и «камень». Сказано — «вода точит камень», но не сказано — «камень точит воду». Он ей только «мешает» бежать, куда нужно, «задерживает», «останавливает». «Мужское» во всяком случае — сила; и она слабее ласки. Ласка всегда переберет силу. «Гевтонское нашествие» упало бы в «Русь», как глыба земли в воду. Замутило бы ее, расплескало бы ее, но, в конце концов, растворилось бы в ней. «Русская стихия» осталась бы последнею и поверх всего. Вильгельм и Бисмарк естественно имели точку зрения «военачальническую» и вообще «начальническую»; но есть еще точка зрения «подданническая». Вот она-то и важна. Она была совсем не видна ни Бисмарку, ни Вильгельму. Заприметь они ее, они бы поняли, до какой степени «сон Вильгельма» несбыточен, невозможен и даже смешон. На Русь пришли лютеране Даль, Гильфердинг, Саблер; к сожалению, не умею назвать немецкую фамилию Востокова. И поразительно, что они все не только потеряли «свое немецкое», придя на Русь, с каковою потерею, естественно, *потускнели бы*. Этого не случилось, а случилось другое: они *расцвели*, стали ярче, сохранив всю деловитость и упорядоченность форм (немецкое «тело»), но пропитав все это «женственной душою» Востока... В конце концов оставили и свою религию, приняв нашу восточную, — без стеснения, без понуждения, даже без приманки, сами. Решительно невозможно себе представить, чтобы русский, придя в Германию, стал «ух какой вахмистр!». Т. е. немецкую душу совсем не принимают русские, а только — формы. Таким образом, на слова Франца-Иосифа, что он «предпочел бы стоять часовым у немецкой палатки, чем сделаться славянским королем», можно ответить: «Ну, ваше величество, сколько мы знаем случаев, что немцы предпочитают служить коллежскими секретарями у нас, чем у вас в полковниках». Как все это сделалось? Как случилось? Почему Саблер сделался энтузиастом консисторского делопроизводства? Почему Даль, чиновник в петербургском департаменте и лютеранин, стал собирать пословицы, поговорки и, наконец, весь «живой говор» Руси? Почему Шейн всю жизнь пробродил по селам и деревням, собирая самые *напевы*, самые *мотивы* бытовых, свадебных, похоронных песен? Он, талмудист-еврей?! Отчего Гершензон в Москве с такой любовью реставрирует всю старую литера-

турную Русь? «Женственная душа» и немножно «туфля» (должно быть, тоже не мужского покроя) везде просокались, отнюдь не разрушая мужских ихних «форм», мужского «тела», но паче сего укрепляя и расцвечивая. Решительно,— они работают по формам, по приемам лучше русских. Оттого Саблер и дошел до обер-прокурора: дело не малое. Но работают в русском духе, для русских целей. Работают в точности и полно *русскую работу*. Вот ряд маленьких *miracula ethinica* *, приняв которые во внимание, можно ответить и Бисмарку, и Вильгельму, и Францу-Иосифу, как тот мужичок в лесу:

— Ничего, барин... Вызволимся как-нибудь.

1911 г.

ПРИЛЕЖНЫЙ РЕДАКТОР

Говорят — русские люди не энергичны. Не всегда. В Симбирске 2-й или 3-й год издается

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

«ЖИЗНЬ»

(Интимные беседы)

Газета самостоятельного
народного творчества,

выходящая в неделю два раза. Цель издания газеты — «искание духа жизни». Кроме таких-то и таких-то отделов, большое место отведено «Письмам читателей». Письма принимаются: «крестьян, рабочих и сельских учителей. Творчеству женщины дается первое место». Издается, в небольшом формате, на очень хорошей (или недурной) бумаге. В газете много стихов, есть библиография, передовицы, решительно — все. Но «душу издания» составляет то, что я назвал бы «звенящею в тумане струною»: что-то мечтательное, нелепое, свежее, молодое. Даже нельзя понять, что читаешь, а только видишь, что писал хороший русский человек. Есть статьи исключительно нужные и полезные. — например, «Из жизни народных учителей и учительниц», за подписью «Максим». Есть стихи крестьян. Статьи не только местные, т. е. симбирские, но и присланные, напр., из Сызрани, т. е. уездов той же губернии. Газета вся пропитана (без усилий и претензий) гордым и самостоятельным духом, и нимало не вторит и не подражает газетам Петербурга и Москвы. Редактор-издатель — *Н. Н. Ильин* — года за полтора до издания газеты выпустил, тоже в Симбирске, какой-то не то рассказ, не то философию, «взгляд в будущее» или «взгляд в прошедшее», понять ничего нельзя, а только видно, что голова горячая и человек неуступчивый. Философия носила название,

* чудеса этики (лат.).

сколько помнится,— «Из дневника *Нелли*». «Нелли» и теперь фигурирует в числе сотрудников газеты,— и явно, что это также *Н. Н. Ильин*.

Года полтора назад посетил меня знакомый из Симбирска, и я его спрашиваю:

— Скажите, пожалуйста, что это за чудовище этот «Ильин», который, по-видимому, пишет сам всю свою газету? Идет? Есть подписка? Читают?

— Ильин — это молодой человек, или — не старьй, небольшой домовладелец, безумно любит литературу, с виду ужасно скромный, и хромой. В высшей степени не разговорчив. Серьй и неясный.

— Ну?

— Ну, какие же в Симбирске читатели? Все читают столицу. Но он не унывает и все печатает. Два раза в неделю,— это сто четыре номера. С «праздниками» и «двойными номерами» выйдет меньше. Все печатает...

И как деньги все, должно быть, уходят на бумагу и типографию, то он сам и разносит газету по домам, а на почту тратится только «иногородним».

Вдруг он мне сделался необыкновенно мил. Сам разносит свою газету! Хромой!! Сам ее всю «пишет»... Господа, преклонимся перед энтузиазмом и любовью к литературе. А симбирцам, да и вообще «по матушке Волге» советуем очень и очень оглянуться на любопытное литературное явление и протянуть руку героическому земляку.

1911 г.

Р. С. К удивлению и стыду, местная администрация чинит какие-то «цензурные препоны» этому гордому и самостоятельному изданию, воображая, что печатная «Жизнь» смутит и взволнует самую жизнь Поволжья... Стала придираться к ней, вместо того чтобы любить, беречь и лелеять оригинальное местное явление... Эй, русские чиновники: будьте сколько-нибудь позорче и поумнее...

1913 г.

НЕИЗДАННАЯ ПЬЕСА ТОЛСТОГО

в чтении Влад. Ив. Немировича-Данченко

...Сейчас прошло уже несколько дней с тех пор, как Влад. Ив. Немирович-Данченко читал на литературном собрании у Н. В. Остен-Дризену новую комедию гр. Толстого «Труп»; и читатель да не посетует, если моя передача впечатления будет сера, вяла. О сюжете этой комедии сообщалось в печати вскоре после смерти Толстого, и, признаюсь, чем пикантнее казался сюжет, тем менее ожидалось от самой комедии.

Вообразите, человеку нужно было умереть во что бы то ни стало, — ну, «до разреза». Нужно было дать жене развод для другого брака. Для этого необходимо, по православному закону, самому умереть. Человек так и хотел сделать, т. е. вправду застрелиться; но в момент покушения приятель ему объясняет, что он может «симулировать смерть», — и он симулирует утопление: оставляет после себя «труп», т. е. собственно белье и одежду на берегу реки, а сам при помощи подказавшего приятеля-забудлыги скрывается «в безвестность». Через несколько дней «труп» действительно нашли, а жена, которой его — уже в состоянии значительного разложения — показывают, находит его «сходным с мужем», от испуга, ужаса, смятения, от «заранее уверенности», что, конечно, «муж», так как он «утонул же» и его одежду нашли на берегу реки, и она его уже «оплакала»... Сильнейшая готовность, сильнейшая «уверенность» сыграла роль факта, как это нередко случается; полиция и закон получили «нужное удостоверение» и выдали мнимой вдове право на второе замужество. Все обошлось бы благополучно, не узнай об этом случайно один прощальга в трактире. Он решает на этом построить «шантаж» и все «разоблачает» перед судом. Живая новая семья, уже прижившая ребенка, в ужасе, — ибо она «подлежит по закону» расторжению брака... Происходит суд, и во время его «мнимый труп» превращается в «действительный труп»: он застреливается, — так как никакого другого средства не остается ему «спасти положение» живой семьи...

Да, странно. Но не приходит на ум, какая же тут может быть повесть, комедия или трагедия? Это «казус из старого делопроизводства», «отвратительная консисторская история», — предмет для анекдотического рассказа Горбунова, а никак не для литературного мастерства Толстого. «Именно Толстому-то тут и нечего делать», — ему, занятому великими нравственными темами, какие разрабатываются в «Воскресении» или «Власти тьмы». Представление о Толстом последних лет, даже последних десятилетий, когда он все «трудился», «заботился» и «учил», решительно не давало возможности представить в «Труппе» что-нибудь живое и занимательное...

«Анекдот, гением рассказанный... Но все-таки это будет пахнуть Горбуновым».

И я сел в дверях зала, не очень «ожидая»...

* * *

Комедия открывается перепалкой между тещей, дочерью ее, т. е. женой «несчастливого сюжета», и второю дочерью — девушкой, т. е. belle-soeur * того же «сюжета». Теща требует со скрежетом зубов, с властью и авторитетом, чтобы ее дочь кинула этого «негодяя», где-то пропадающего у цыганок, который 1) «ее обманывал», 2) «имел любовниц», 3) «мотал деньги». — «Ты еще можешь быть счастлива, — говорит

* свояченица, сестра жены (фр.).

заботливая мать,— тебя любит, безмолвно и безнадежно, друг твоего детства», такой-то.— «христианин, богач и предводитель дворянства»... В подробностях и мелочах определений я могу ошибиться, но не ошибаюсь в тоне. Едва я его услышал, как насторожил уши и, можно сказать, «раздул ноздри», как критик, почуяв в завязке же великолепный сюжет. Дочь в отчаянии и кричит, что она ни на кого не променяет «своего Федю»; что она его «любит». Что он хоть и «дурной», но, с другой стороны, в нем есть такие великие качества сердца, что он ей представляется выше и чище всех «не развратничающих» мужей и мужчин... На ее стороне оказывается и *belle-soeur*, девушка. Когда входит христианин и предводитель дворянства, предполагаемый «*bon sujet*» * для ее сестры, и та проводит его в спальню к больному ребенку,— она негодуяюще-ревниво кричит:

— Ну, что же, что «друг детства»? Ты можешь с ним говорить, могла вынести ему ребенка сюда, а не вести его в спальню, куда может войти только муж.

Моментально я почувствовал ту работу над «соотношением кровей», над тайною «родства» и родственных неисследимых нитей, в которой Толстой не имеет соперничества во всемирной литературе... Кто же не наблюдал, не знает, как девушки и «*belle-soeur*» привязываются страстно к семье замужней сестры,— не к ней лично, а вот именно к *детям* ее и к мужу ее, со страстным всего этого обережением, с защитой, с ревностью... Тут есть что-то сходное с «евнухом»: ибо *сами и для себя* такие девушки нередко перестают искать замужества, всецело отдаваясь «счастью сестры»... В сущности, чего они и сами о себе не подозревают, они любят же, но каким-то «кубическим корнем любви», своего «*beau-frère*» **,— без страсти, без малейшего влечения к соединению, без мысли о нем и со страхом перед ним, но именно, однако, любят романтично и чувственно, фатально и роковым образом: так как, независимо от воли их, кровь их, а через это и чувственность, «детонирует» параллельно крови замужней сестры. именно как сестры, именно потому, что та — сестра, а не чужая женщина. Это «отраженная любовь» или «вторая любовь»,— как я выразился, «кубического корня»,— и именуется «родственной любовью», «родною любовью»; и она-то и связывает налично-живое «генеалогическое дерево» в теплый, трепещущий чувством, крепко в одно связанный «круг родства», «родной дом», «родовой дом»... Связанность эта утолщается, утончается, холодеет, теплеет: но ее *суть* и есть *суть* родства. Без нее, без спасительного волшебства этой особой чувственности, человечество рассыпалось бы в «индивидуумы» и «пары», но не далее как только «пары»...

У Толстого роли этих «*belles-soeurs*» нигде не описано: в его громадном *рисунке* семьи и *разъяснений* семьи этот ее угол опущен. В новой пьесе его кисть так ярка, что одно время, слушая, я подумал: не выводит

* достойный человек (фр.).

** муж сестры (фр.).

ли он случая, когда сестра влюбляется формально и уже явно, без прикрываний «кубического корня», в мужа сестры? Как известно, это случается, до этого доходит. Но Толстой вывел не это: он вывел нормальное чувство, нормальное отношение девушки «к счастью своей замужней сестры», однако — столь верными и разъясняющими штрихами, что явилась возможность до выслушания всей пьесы принять эту «радость счастью сестры» за собственное ее чувство.

— Разве ты можешь,— говорит она сестре,— променять Федю на кого-нибудь? Разве есть еще другой такой мужчина, как Федя? Его душа... Но чья же душа может сравниться с его? Даже если бы ты его потеряла,— после него уже невозможно никого полюбить.

Это — то обаяние и нежность, которая есть почти уже любовь; недостает только пыла, страсти, огня. Недостает грубого, физического.

Свет видим, звезды не видим. Запах цветка слышим, а самого цветка не замечаем.

* * *

...Но и все в пьесе ново! Кто такой этот «Федя»? Его любят две такие прекраснейшие женщины, а он — «забуддыга» и, кроме того, «неверен жене», «заводит любовниц», на что Толстой всегда невыносимо сердился и малевал таковых мужчин черными-пречерными, кроме одного Стивы Облонского, как-то почти ненарочно оказавшегося у него «не черным». Но Стива Облонский, брат Карениной, короток душою; он живет ощущениями и без мысли; можно шепнуть на ухо читателю, что он немножко глуп, хотя Толстой этого нигде не говорит и даже *так* не рисует. Но тут гений его тонких красок: Облонский просто бездумен, беззаботен, очень мил и приятен, всем и даже жене своей, а изменяет походя от того, что он вообще живет, как «растет на свете Божья трава»... Однако «быть травой» мало и не очень умно для человека. Система выводов, на которой мы основали свое «подсказыванье» читателю...

Во втором действии Федя «где-то у цыган», — в гостинице, таборе или палатке, — «лежит ничком на диване». Пьян он или трезв, — нельзя разобрать. Ни в каком случае не «трезв», но и еще менее «пьян»... «На середине» где-то... И вообще около него «качаются туманы» и он весь «в тумане». В том и суть, что он — в грезе. Он — грезящий человек, отроду грезящий. Как хорошо это, — «лежать ничком». Он был бы страшно виноват перед женой, если бы ходил по комнате, рассматривал цыганок, играл с ними, но он «лежит ничком» и потому совершенно невинен не только перед женой, но и перед всем светом. Нет, это не Стива Облонский, который бегал бы петушком, метался, лизался, целовался. «Федя» даже целомудрен: *belle-soeur* не ошиблась, крича, что он лучше других мужчин. Федя тут, у цыган, — потому, что ему «тут хорошо». А почему «хорошо», — он разъяснить не умеет, ибо не логик. Он только говорит, не оборачивая к свету лица:

— Вот ту спойте, вот ту песню... «погребальную». Вот что Маня пела вчера; а «погребальной» я ее зову потому, что когда умру, то мне никаких похорон не надо и ничего не надо, а чтобы только Маня мне спела опять над телом эту песню. И больше ничего.

Поэт и сновидец... Это не только не «сытенный» Стива, который все-таки просится к хорошему жалованью и хорошей должности, это и не «мы»,— вообще буржуа и собственники... Каким-то чудом из горячих пустынь Аравии «Федя» перенесен в мокрую Россию, но сохранил память или, вернее сказать, тоску по тем горячим снам. Ведь и о цыганах Ал. Толстой сказал:

Из Индии дальней...

и т. д. и т. д., «до нас дошел ваш напев». Пушкин, как именно Федя, пропал у цыган днями, неделями... Но Толстой этого никогда не рисовал: филантроп, педагог и моралист, он сторонился от таких *mauvais sujets* *. «Труп» — явно пьеса, вырвавшаяся у него против всяких чаяний, против всяких особенно «планов жизни», «распланирования цивилизации», и он (думаю) от того ее и не хотел публиковать, что она очень сильна, страшно убедительна и вместе подрывает в корне всякие «планы» и «улучшения»...

Подите-ка, вот, «улучшите» этого Федю; а я, только выслушав пьесу, сам не прочтя и не видев в театре, твердил, идя домой: «Федя! Какой ты золотой весь! Ведь ты «пропадаешь», а мы все, не «пропадающие», и ноги твоей не стоим».

...Ну, понравилась девушка,— и женился. Так произошел его «брак», бескорыстный и чистый (так ли мы все женимся?). Но, в сущности, Федя есть вечно холостой человек, вечный безбрачник, без особенного влечения к женщинам, хотя также и без всякого от них воздержания: муж и всех, и — ничей. Может и никого не любить, ни с кем не «жить», а может и сразу любить многих, и «жить» тоже со многими. Женщина для него — не главное и даже вообще «не очень» в каком бы то ни было смысле. Он отнюдь не чувственный. Чуть-чуть, тончайшими красками. можно бы дорисовать, что он вообще не «муж» и не «любовник», а какой-то... странствователь, рыцарь, «забуддыга», Бог знает что; может быть,— поэт, скорей всего,— поэт, хотя без литературы и печати; и пожалуй,— монах, но вместо «надгробного рыдания» возлюбивший *грустную цыганскую песню вот «этой Мани»*... «Эта Маня» тоже в него влюбляется, оставляя табор, отца, мать... Идет за ним по трактирам, где он опускается «со ступеньки на ступеньку»; а он ее тоже почему-то не любит. Т. е. ее ласкает, говорит ей хорошие слова, но почему-то физически не любит или этого не ищет. Этого Толстой не нарисовал; да и Маня определенно плачется ему: «Отчего же ты-то меня не любишь, не хочешь меня,— когда я так хочу тебя, так полюбила тебя?»

* негодяй (фр.).

Чарующий образ Феди (и какое милое, из русских русское, имя!) всех влечет, кроме сообразительной и расчетливой тещи, видящей, что для дочери это «не партия»... Но и belle-soeur, и жена, а наконец, и «друг детства», почти вице-губернатор, все оставив, все забыв, вытаскивают его от цыган... Не надолго и безнадежно!.. Федя говорит: «Какой я муж?» И, переводя глаза на «друга детства», говорит: «Вот он — муж». И жена, а в особенности belle-soeur, говорят, что они «и слышать не хотят об этом», «будут его любить такого, как он есть, и всегда все будут ему прощать». Но остатками воли и сознания он решает твердо, что этого не будет, не должно быть; что семья гибнет около него; как и вообще он должен быть «один». Глубокое сознание в сущности и аскета и забулдыги. Ах, нащупать бы еще это дело: почему из аскетов одни выходят в «святые», а другие... в «забулдыги». Не так просто это дело, как кажется...

И вот они в отдельном кабинете, с цыганкой и пистолетом. Подвергается совершенно уже пьяный приятель, который говорит, что можно 1) и жить, и 2) устроить брак жены. Надо для этого «вычеркнуться» из живых, а «вычеркнуться» вовсе не то же, что «умереть». Происходит все то, что мы вкратце передали выше.

В сцене суда есть много общего с тем, что мы находим в «Воскресенье», но лучше, выше, принципиальнее. «Воскресенье» написано было, кажется, позднее «Трупа», и там есть много в критике суда или мелочного, или случайного, или слишком «на тему» и «преднамеренного». Весь «Труп» разворачивается естественнее: здесь не «лгуший» адвокат и не «зевающий» прокурор, а — закон, притом церковный и христианский закон, о разводе. Закон «требует», чтобы один муж предварительно умер, дабы другой мужчина мог вступить в права мужа. Т. е. он этого не «требует», а ставит «условием допустимости развода», но на практике и на деле выходит, что он именно «требует смерти». Нужно заметить, что сам Толстой еще в «Войне и мире», когда зашло дело о разводе Элен с Пьером, высказался с яркой насмешкой о хлопотах одного католического аббата, соблазнявшего Элен к перемене веры обещанием, что в таком случае «святейший папа объявит православный брак несуществующим и даст Элен Безуховой возможность выйти за другого». «Он, этот бесстыдный и хитрый аббат, говорил этой глупой и развратной Элен, что она еще при живом одном муже может выйти замуж за другого мужчину». И так в этом случае, так и всегда позднее, развод представлялся Толстому просто несуществующим, невозможным: до того он претил его «христианскому чувству». К удивлению, в «Трупе», — который весь разворачивается, повторяем, с глубокою натуральностью, — самым делом и самою жизнью Толстой вынужден сказать за развод слово такой яркости, такой убедительности и невозражаемости, какого решительно ни одному писателю не удавалось сказать. И в теории и практике развода пьеса эта должна сыграть непременно большую роль. Здесь против развода, и именно с точки зрения «своих

христианских чувств», высказывается только какая-то салоппница, чуть ли не мать вице-губернатора,— по совершенной черствости к людям и к жизни. И Толстой придал ее словам просто комический оттенок. Действительно, только *притворяясь*, можно было говорить, что «христианское целомудрие не допускает расторжения брака с мужем», который, как жену, любит и каждую цыганку. Кроме нее, этой салоппницы и ханжи, все ясным чувством чувствуют, что именно по закону целомудрия большой брак непременно должен быть расторгнут и заменен другим, нормальным и здоровым. Но Толстой величайшим художественным чувством показал, что в этом случае,— как, конечно, и во множестве подобных,— даже решительно никто не виноват, никто не безнравствен, в том числе и муж, так как он женился по действительной любви к своей жене, тогда невесте, а теперь тоже «любит» каждую цыганку опять по настоящей к ней любви, в то же время не переставая любить, уважать и оценивать глубоко и верно жену. Монах, аскет и забуддыга; в сущности — всегда и всех «жених», вечный «жених», и — ничей никогда «муж». Натура и закон. Федя, «устраивая свою жену замуж за другого мужчину» (какое страшное сочетание слов, казалось бы!),— на самом деле поступает как глубочайший христианин, насколько само христианство совпадает со справедливым и прекрасным в натуре человеческой. «Я тебе негоден; со мной ты счастлива никогда не будешь, и перемениться я не могу. Бери себе другого мужа»... «А как закон требует, чтобы для этого предварительно умер первый муж,— то я и умираю». Вот, поистине, где он «понес на плечах тяготу друга своего, жены своей»; вот что значит «положить душу и жизнь за ближнего своего». И ведь это бывает; у нас, у русских, это случается; — отдают другим своих жен! Когда я слушал чтение г. Немировича-Данченко, я все думал: «Боже, до чего это *русская пьеса*, до чего она будет непонятна и непостижима на Западе! Между тем русского без этих движений души, или в этом роде,— и понять нельзя». Нельзя понять русскую святость, русского праведного человека. Ибо Федя, кроме мечтателя и забуддыги, есть и праведный человек; отдаленно, «в тумане», это — Божий человек. В этот-то момент человечности и правды вдруг его хватает закон: «Вы симулировали самоубийство!» Адвокат поясняет, что за это «надо бы в каторгу, но присяжные оправдают». А на растерянный вопрос «забуддыги»: «А как же?» — продолжает объяснять и успокаивать: «В каторгу не пойдете. Ну, а брак, т. е. второй, конечно, будет признан недействительным, и она опять будет вашей женою, а вы — ее мужем»... Что он «симулировал» самоубийство не по своей же фантазии, не в виде детской игры, что он никак «опять мужем» не может стать, потому что окончательно уже загулялся, спился и вообще «невозможен», да у жены его и ребенок родился от второго мужа,— все это адвокату просто не приходит на ум, ибо не есть предмет какой-либо практики, да и оттого еще, что серией этих вопросов не интересуется ни закон, не «поинтересовалась» и церковь... Все, законополагая, «резали по

живому», — как шелковую материю в магазине. Тогда муж, все еще любящий свою жену, уважающий и второго мужа ее, — Толстой отметил это в низком поклоне его, когда они как «обвиняемые» проходили мимо его в зал суда, — застрелился «во исполнение строгого требования закона». — «Теперь вы свободны и счастливы», — говорит он последние слова, хрипя.

Какой ужас!

Какая правда!

Какое впечатление!

Милый Федя: всех оправдал, всех отпустил, все «искупил» своею смертью.

Пьеса эта гораздо лучше «Власти тьмы» и «Плодов просвещения».

1911 г.

КАК ХОРОШО ИНОГДА «НЕ ПОНИМАТЬ»...

Не будь на свете глупости, непонимания, вздора и чепухи, — было бы так скучно жить, что хоть зарезаться.

Вчера, по одному поводу, подарил мальшам, мальчику первого класса и девочке приготовительного класса, по рублю; и старшей девочке, 15 лет, подарил золотой в 5 рублей. Подарил и спешно сам перешел к «делу».

Ну, словом, скука. Получил выговор: «Таким маленьким давать деньги — значит развращать их». Нужно заметить, что через десять минут, как получила рубль, девочка-приготовишка вошла ко мне с подавленной тоской и невнятно прошептала: «Папа! Мне говорят, что из этого рубля я могу купить тетрадочку, карандашики и булку в гимназии»... Слеза «дрожит в ее ревнивом взоре»... — «Вздор! вздор! Ничего из рубля — *на дело*. Ты можешь его хоть выбросить на улицу, или купить цветов, или подать нищему (дети, почему-то, последнее очень любят). Это — тебе *на удовольствие*». А когда мне начали говорить «о развращающем влиянии денег», я вооружился правами «отца дома» и властительно распорядился не читать мне нотаций и вообще не продолжать рассуждений по поводу денег.

Когда я сегодня просыпался, то слышал сквозь сон, что что-то говорили о Народном Доме, — и даже меня о чем-то спрашивали, но, «видя третий сон», я ничего не разобрал, а отвечал: «Ладно! Согласен».

Проснулся... К утреннему чаю не вышли дети, и именно — приготовишка и первоклассник. «Где же они?» — «Вот что наделали твои ужасные деньги: они с вечера не могли заснуть, все о чем-то переговаривались, потихоньку от бонны, между собою. А сегодня чуть свет встали и отправились с нею брать билеты на *Мертвые Души*»...

— Какие *Мертвые Души*?

— Пьеса в Народном Доме. Вчера было объявление на нее, а сегодня идет. Хорошо это?

«Боже мой: *Мертвые Души* — очевидно, переделка из Гоголя. Но они никогда не слышали о Гоголе, не знают, что он написал «сию знаменитую поэму», не знают, что такое «помещичий быт» и «сороковые годы нашей истории», и даже не понимают самое слово «помещик», ибо их «история» и «география» ограничивается «извозчиком» или «трамваем», а остальной мир души занят «Людюю Власовской» (детская книга) и сказками Гриммов и Андерсена. Боже мой! Боже мой! Что же это за чепуха и что они поймут из «сей великой поэмы Гоголя»?..

— Я тебе говорила, что из твоего *рубля* ничего не выйдет, кроме развращения...

— Ах, оставь! Они, очевидно, поняли, что в *Мертвых Душах* передается в зрелищах, как из могил вылезают мертвецы, начинают ловить людей, а паче — маленьких детей. И — душить их или, еще того страшнее, — перегрызать им горло. И вот об этих-то ужасных зрелищах, которые увидят завтра, и переговаривались с вечера. Правда, в театре их ждет разочарование... Но, по моему мнению, очаровательна была ночь ожиданий, — и, черт возьми, мой рубль не напрасно пошел: он им дал, как говорит Пушкин,

...Неизъясними наслажденья...
Бессмертья, может быть, залог.

Не все ли равно, *увидеть* хорошую пьесу или — хорошо *помечтать* о пьесе.

Я вспомнил из детства, как, тоже мальчиком лет восьми, я вытащил с этажерки у брата переплетенную книгу и, открыв и увидев заглавие пьесы: «*Снявши голову*, по волосам не *плачут*», спрятал книгу под подолом рубашечки, ускользнул из комнаты «кое-куда», где меня трудно было найти маме, и с бьющимся сердцем начал читать... «Тут, конечно, напали разбойники и *кого-то зарезали* («снявши голову»); а когда *зарезали*, то оказалось, что зарезанный есть родственник зарезавшего разбойника, и он, держа отрезанную голову в руках, плакал над *волосами ее*... Это — чудесно, и то как разбойники напали, и то как хозяева боролись с ними!»

Читаю: ужасная чепуха! Какие-то купцы, какая-то тетушка, люди совсем ненужные. «Ну, это — пока, разбойники придут потом». И я терпеливо переползал со страницы на страницу (читал еще не «бегло»). — «Нет разбойников!» — Терплю, ползу. Господи, как трудно читать. Главное, совсем не понимаю, о чем читаю и что писатель вывел за неинтересных людей, разговаривающих о предметах, не имеющих никакого *содержания* и никакой занимательности. «Как ваше здоровье?» да «как поживаете?».. Но разбойники, однако, придут, не могут не прийти, ибо ведь сказано — «*снявши голову*», а «*снять голову*» — значит «отрезать ее». Значит, есть «зарезанный» и есть, конечно, «разбойник»...

Дочитав до четверти, я не мог дальше... Да, «разбойники придут», но с которой страницы — я не знаю. А до этой страницы... ужасно тяжело.

Не помню, как и когда я вернулся «к нам в комнаты» и обратно всунул на этажерку — помню, долговязую, большого формата — книгу. Без сомнения, это был один из томов «двухтомного» 1-го издания Островского. Шел или 68-й, или 69-й год XIX века.

Помню еще, гимназистом, открыл у себя роман — «Львы в провинции». Сейчас под-полу и в сени, а там — на чердак. «Это в провинцию привезли зверинец. Но на ночь забыли запереть клетку. Львы выскочили и разбежались по провинции. Теперь: каков испуг жителей, всех этих проклятых мешанинишек, лавочников. И кого они перекусали. И как их убили охотники. Но, вероятно, из охотников они кого-нибудь загрызли до смерти».

Читаю — уже бегло, легко: что за чепуха! Кто-то «вошел в комнату к Лизавете Семеновне и сказал»... Какое мне дело до «Лизаветы Семеновны» и что «сказал» этот болван? Что за пошлость и даже подлость наполнять книгу «разговорами», когда «разговаривать» мы сами умеем, и все «разговариваем», и ничего из этого не выходит. Я бы запретил «разговоры» в книгах: в книге должно быть *рассказано, изложено*, как нам *излагают* в гимназии и *излагает* няня. Это — дело... — Но нет, я дождусь же «львов в провинции».

Дочитал до конца. С отвращением, с гнусностью. Даже и не упомянуто обо «львах». Что же это такое? Боже, что же это за обман, за чепуха? Как смел автор так писать и кто смел печатать такую книгу?

.....
Растворились двери, мама показалась в них и, пошатываясь (больна), сказала со слезами в глазах:

— Вообрази, Вера (15 лет) сидит перед зеркалом, расчесывает волосы, и перед нею лежит твой *золотой*. Смотрит в зеркало, подсматривает, — не выются ли где-нибудь волосы (надежда, жажда), и смотрит на *золотой*; и не знает, куда смотреть... И вся счастлива, улыбается.

— Что ты, Верочка?

— Я просто не верю, что у меня — *золотой*. Вчера я думала, что папа обернул в золотую бумажку копейку: но это — *золотой! настоящий!* Я себе куплю кофточку, как у Лизы Б...

— Ну, вот: а ты говорила, что деньги *развращают*. На 7 рублей куплено столько удовольствия, сколько нам, старым, не купить его и на тысячи. Ах, скверный возраст, когда ничего «не надо». Ах, волшебный возраст, когда «всего хочется»...

Господа в 55 лет! — нам уже недоступны «глупости»; не станем же лишать великолепных «глупостей» тех, кто еще может их пережить как другую действительность.

Сегодня юбилейный спектакль М. И. Долиной. Те, которые соберутся услышать ее голос, сказать ей слово уважения и благодарной памяти, слово восхищения ее талантом и искусством, не должны забыть прибавить и одно слово: все мы кладем поклон в ее лице прекрасной и самостоятельной *русской женщине*, которая в обстоятельствах и условиях, чрезвычайно ломающих первоначальную душу, сумела охранить эту душу такую, как ее дал ей Господь Бог при рождении; и показала всем, кто умеет видеть, кому случится увидеть, что под первоклассною европейскою артисткою скрыт образ, говоря привычным языком, обывательницы,— богатый, яркий и сильный, которая молится молитвами со всею Русью, как и поет песни всей Руси. Я передам в этот день такое «подглядыванье», которое сделало на меня неизгладимое впечатление. Среди визита, шедшего ни скучно, ни весело, вошла женщина, ни молодая, ни старая, ни красивая, ни некрасивая, которая, сев, среди житейской и визитной суеты упомянула, что «в эти смятенные дни, когда все отступили от Руси и в воздухе повис стон и вой ругающихся над прошлым России голосов,— где же найти и утешение и успокоение, как не зайти в церковь»... «И я зашла, вся грустная... прослушала ектенью, услышала привычное пенье,— и успокоилась». Она передавала времяпрепровождение одного из будничных дней. Шел 1905 или 1906 год. Время было кончать визит; но, прощаясь, я не утерпел и спросил: «Как ваша фамилия?» — «Горленко». Это был любимый мною прекрасный писатель, года три назад умерший. — «Родственница его?» — «Нет... Горленко-Долина... певица!» — Певица, концертантка!.. Все знают тот порыв суеты, похвал, восторгов, тот хор и немножечко стадо «поклонников и поклонниц», который уносит артиста в какой-то счастливый и фантастический полет, где дальше и дальше скрывается от них семья, родной город, родные места, все родные чувства детства и юности, родные мысли детства и юности... В ухе — вечные звуки, космополитические звуки, всех голосов, всех наций, всех говоров; перед глазами — блестящая и тоже в сущности космополитическая толпа «любителей вокального искусства», — космополитическая уже по смене городов и стран. Где тут вспомнить *родную и старую* церковь,— с ее первобытными певчими, с длинноволосым дьяконом, с простым стареньким священником? Но Марья Ивановна вспомнила; точнее,— никогда не забывала. Для этого, кроме хорошо сложившегося счастливого детства, нужно было иметь и богатую самостоятельную натуру, сильный ум, несклончивый к колебаниям характер. Вот это прямое дерево, хорошо выросшее на русской земле, мы сегодня и приветствуем. Таланты — от Бога; но это сердце — уже от человека. Бедное человеческое сердце,— как оно мятется, как его разрывают вихри, как особенно разрывают вихри то сердце, которое случаем, удачею или талантом поднимается в высшие слои атмосферы! Тихие надземные ветерки ведь там превраща-

ются в воющую бурю. Но наш чистый и праведный Пушкин дал закон благородной памяти, каким-то инстинктом выразив его в русской женщине,— *памятливой русской женщине*:

...Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад,
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей...

Строки эти — какой-то вечный канон... Как всякий идеал — он недосыгаем, неосуществим; никто из живых, с костяным и плотным составом, людей не может помыслить стать в точку идеала: смертным — только смотреть издали на него и грустить неопределенной язвящей грустью о себе, о нем, о недосыгаемости его, о недостаточности своей. Так. Но одни — *дальше* от идеала, другие — все-таки *ближе*. Вот это «все-таки *ближе*» к вечному прообразу мне мелькнуло в некрасивой и немолодой женщине года четыре назад; и когда большинство естественно будет чествовать певицу, — некоторые поклонятся ее *благородной русской душе*. Да, есть что-то не беспричинное, чему залогом были положены, вероятно, еще в детстве, в детских впечатлениях, что она выступила с «Русскою песнею», не как с частью и подробностью своих артистических исполнений, а как с *объединяющею главною программю*. Это впервые случилось... Никто до Долиной этого не делал. «Тут моя *душа* поет, тут поет все мое прошлое». Вот этому-то и хотелось бы, чтобы поклонились некоторые в сегодняшний вечер.

1912 г.

ВОЗВРАТ К ПУШКИНУ

(К 75-летию дня его кончины)

27 января 1837—27 января 1912 года

Его еще нет, но его так хочется, этого возвращения. Правда, прошел уже

...суд *глупца* и смех *толпы холодной*,—

который надвигался на Пушкина при жизни и торжествовал свои триумфы в «разлитом море» 60-х—70-х годов. Пушкин поставлен на свое место,— и место это, первого русского поэта, утверждено за ним. Но это всероссийское признание, торжественное и национальное,

почти государственное, — наконец, признание литературное и ученое, — не то, о чем мечтается и что нужно; нужно не *ему*, а *нам*. Хочется, чтобы он вошел *другом в каждую русскую семью*, стал дядькою-сказочником для русских детей, благородным другом-джентльменом молодых матерей, собеседником старцев. Все это возможно. Для каждого *возраста* Пушкин имеет у себя нечто соответствующее, и мысль о разделении Пушкина и *раздельных его изданиях* «для детей», для «юношества» и для «зрелого возраста» — приходит на ум. Но это уже техника, и мы ее оставляем в стороне. Вот этого «под кровом домов» — ужасно мало. «Под кровом домов» скорее живут Лермонтов и Гоголь, всякая мельчайшая вещица которых бывает прочитана русским даровитым мальчиком и русскою даровитою девочкою уже к 12 и, самое позднее, к 15 годам. Между тем как пушкинские «Летопись села Горохина» или «Сцены из рыцарских времен» неизвестны или «оставлены в пренебрежении» и многими из взрослых. Дивные вещицы из его лирики, как мы неоднократно убеждались из расспросов, из разговоров, — остаются неизвестными или тускло помнятся, с трудом припоминаются, даже иногда корифеями литературы, не говоря о «людях общества». Пушкин скорее пошел в детальное изучение библиофилов. Вот они спорят и препираются о каждой его строчке. Но эти великие «корректоры текста» скорее мешают введению его под кровы домов. Нет *удобных* изданий Пушкина... Чтоб «взять Пушкина с полки», нужно иметь хороший рост, да и здоровенные руки: академические томы изломают руки, изломают институтке, гимназистке, мальчику. Студент ни за что их не возьмет в руки по «превосходительной учености»; «Петя 11 лет» ни за что не отыщет в десяти толстых томах, с грудами примечаний и вообще ученой работы, «своей дорогой сказочки» о царе Салтане или о работнике Балде. *Ходких изданий* совершенно нет; никакой «Посредник» над ними не трудился. Нет «Пушкина», которого можно было бы «сунуть под подушку», «забыть на ночном столике», «потерять — не жаль», потерять «с милым на прогулке», — сунуть в корзину или в карман, идя в лес по грибы или ягоды. Наконец, нет изданий той чарующей внешности, которые покупаются за обложку. Наши виртуозы обложки, как молодой художник Лансере, которые «возвели обложку к роскоши Шекспира», к «свободе и прелести Гете и Шиллера», — ни разу не коснулись волшебным пером своим «обложки к Пушкину». По-видимому, повинувшись господину всего, заказу, — они украшают обложки совершенно мертвенных и лишь претенциозных поэтов и прозаиков наших дней. Академии и большим издателям следовало бы давно утилизировать талант рисовальщиков в пользу Пушкина и других классиков.

Если бы Пушкин не только изучался учеными, а вот вошел *другом* в наши дома, — любовно прочитывался бы, нет, — *трепетно переживался бы каждым русским от 15 до 23 лет*, — он предупредил бы и сделал невозможным разлив пошлости в литературе, печати, в журнале и газе-

те, который продолжается вот лет десять уже. Ум Пушкина предохраняет от всего глупого, его благородство предохраняет от всего пошлого, разносторонность его души и занимавших его интересов предохраняет от того, что можно было бы назвать «раннею специализациею души»: так, марксизм, которому лет восемь назад отданы были души всего учащегося юношества, совершенно немыслим в юношестве, знакомом с Пушкиным. А это было именно время, когда шли «академические издания» Пушкина в редакции ученого Леонида Майкова, когда Лернер собирал свои «Дни и труды Пушкина» и шел спор о подлинности его «Русалки». Вина этому — и семья наша, где Пушкин решительно не «привился», но отчасти — и солидное Министерство народного просвещения. Оно решительно еще не дозрело до Пушкина, находясь на уровне «Былин, собранных Рыбниковым» и од Державина. Держась метода «всезнайства», оно пичкает учеников всех разрядов своими «образцами из всего понемножку», образцами из «Домостроя», образцами из Карамзина, «да не забыть бы хоть двух басен И. И. Дмитриева, как предшественника Крылова»; и когда ученики дотаскиваются до Пушкина, то они до того бывают истомлены «предшествующим курсом», а вместе получили такое основательное отвращение к «попам Сильвестрам и Юрию Крижаничу» (все область науки, а не педагогики), что, присоединив мысленно Пушкина «тоже к Крижаничу», ограничиваются и из него «требуемыми образцами», переходя в восьмой класс гимназии и на первом курсе университета прямо к Леониду Андрееву, как «сути» всего, как сочетавшему в себе «Манфреда», Шекспира и решительно всех. *Гимназия* — далека от задач *учености* и научного отношения к вещам, в том числе — к литературе. Отроческий возраст и возраст первой юности — время эстетики, годы увлечений, а не «ума холодных наблюдений», которыми его *преждевременно* и *по-старчески* пичкает чиновное Министерство. Вот если бы этим годам увлечения, да нашего русского увлечения, самозабвенного, даны были «в снесь» всего *три писателя*, только три — Пушкин, Лермонтов и кн. Одоевский. — причем они в семь лет могли бы быть разучены со всем энтузиазмом Белинского, приложением Лернера и любовью к минувшим дням Анненкова, — то и дома русские, и общество русское, и несчастная наша журналистика были бы предохранены от тысячи не только ложных шагов, но и шагов грязных, марающих. Но нашему Министерству просвещения «хоть кол на голове теши» — оно ничего не понимает. Ну, Бог с ним. Надежда — просто на отцов семьи, на матерей семьи. Пусть они воспользуются принципом педагогики: «не — многое, а — много». Пусть они предостерегают отрочество и юношество от *литературной рассеянности*: один Пушкин — *на много лет*, вот лозунг. вот дверь и путь.

Пушкин — это покой, ясность и уравновешенность. Пушкин — это какая-то *странная вечность*. В то время как романы Гете уже невозможно читать сейчас, или читаются они с невыносимым утомлением и скукою, «Пиковую даму» и «Дубровского» мы читаем с такой живостью

и интересом, как бы они *теперь* были написаны. *Ничего не устарело* в языке, в *течении речи*, в *душевном отношении* автора к людям, вещам, общественным отношениям. Это — чудо. Пушкин нисколько не состарился; и когда и Достоевский, и Толстой уже несколько устарели, устарели по самой нервозности своей, по идеям, по взглядам некоторым, — Пушкин ни в чем не устарел. И поглядите: лет через двадцать он будет *моложе и современнее* и Толстого и Достоевского. Как он имеет в себе нечто для всякого возраста, так (мы предчувствуем) в нем сохранится нечто и для всякого века и поколения. «Просто — поэт», как он и определял себя («Эхо»), — на все благородное давший благородный отзвук. Скажите: когда этому перестанет время, когда это станет «не нужно»? Так же это невозможно, как и то, чтобы «утратили прелесть и необходимость» березовая роща и бегущие весной ручьи. Пушкин был в высшей степени не специален ни в чем: и отсюда-то — его вечность и *общевоспитательность*. Все «уклоняющееся» и «нарочное» он как-то инстинктивно обходил; прошел легкою ириониею «нарочное» даже в «Фаусте» и в «Аде» Данте (его пародии), в столь мировых вещах. «Ну, к чему столько», например, мрака и ужасов — у флорентийского поэта? К чему эта задумчивость до чахотки у туманного немца:

...ты думаешь тогда,
Когда не думает никто.

Пушкин всегда с *природою* и уклоняется от человека везде, где он уклоняется от природы. В *самом человеке* он взял только *природно-человеческое*, — то, что присуще мудрейшему из зверей, полубогу и полуживотному: вот — старость, вот — детство, вот — потехи юности и грезы девушек, вот — труды замужних и отцов, вот — наши бабушки. *Все возрасты* взяты Пушкиным; и каждому возрасту он сказал на ух открытые думки его и слово нежного участия, утешения, поддержки. И все — немногословно. О, как все коротко и многодумно! Пушкина нужно «знать от доски до доски», и слова его

Над *вымыслом* слезами обольюсь —

есть завещание и вместе упрек нам — его благородный, не язвительный упрек. Заметьте еще: ничего *язвительного* на протяжении всех его томов! Это — прямо чудо... А как он негодовал! Но ядом не облил ни одну свою страницу. Вот почему он так воспитателен и здоров для души. Во всех его томах ни одной страницы *презрения к человеку*. Если мы будем считать, *что у него отсутствует*, то получится почти такое же богатство, как если мы будем пересчитывать, *что у него есть*. Мусора, сора, зависти, — никаких «смертных грехов»... Какая-то удивительно *чистая кровь* — почти суть Пушкина. И он не входит в «Курс русской словесности», а он есть *вся русская словесность*, но не в начальном осуществлении, где было столько «ложных шагов», а в благородной первоначальной задаче. Мы должны любить его, как люди «потерянного рая» любят и воображают о «возвращенном рае»... Но «хоть кол теши»... Оставим.

Купите-ка, господа, сегодня своим детишкам «удобного Пушкина» и отберите у них разные «новейшие произведения»... Уберите и крепко запирайте в шкаф, а еще лучше — ключ потеряйте. «Новейшие произведения» тем отмечаются, что польза от них происходит только тогда, когда их теряешь, забываешь у приятеля, когда их «зачитывают» или, наконец, когда какая-нибудь негсгорающая «Анафема» (Л. Андреева) наконец сгорает, хоть при пожаре квартиры.

Ну, довольно. Все эти мысли тоже «потерянного рая». К Пушкину, господа! — к Пушкину снова!.. Ондохнул бы на нашу желчь, — и желчь превратилась бы в улыбки. Никто бы не гневался «на теперешних», но никто бы и не читал их...

1912 г.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НОВИНКИ

I

П. Перцов. Венеция и венецианская живопись.
Издание второе, пересмотренное и исправленное.
Москва, 1912 г.

Счастливейшие из соотечественников поднимаются сейчас и уже отчасти поднялись, чтобы ехать в Италию. Когда-то это было удовольствием, доступным только для богатых; но теперь, благодаря «Обществу образовательных экскурсий», это поистине драгоценное наслаждение доступно и разной учебной мелкоте. Почему-то всегда мне воображается среди русской толпы, входящей в собор св. Марка, в Колизей, в Замок Св. Ангела или в галереи Питти и Уффици, — один исключительно косолапый, раскосый, неповоротливый юноша, лет 18-ти, в наибеднейшем пиджаке и совсем не причесанный, в душу которого все эти «святые старые камни» Европы (Достоевский) западут с особенною глубиною, зажгут там неугасимую искру; и в искусстве, в литературе, в науке он лет через 20 разом оплатит стоимость всех экскурсий и всех стараний «Общества экскурсий» и их трудолюбивых проводников-наставников... «Первая метла хорошо метет»: почему-то именно от *теперешних* экскурсий, пока они новы и свежи, ожидается много впечатления и, следовательно, результата...

Как раз к сезону экскурсий П. П. Перцов напечатал вторым изданием свою хорошенькую «Венецию и венецианскую живопись», придав ей, в отличие от первого издания (1905 года), совершенно карманный вид. К счастью, многочисленные снимки с картин, украшающие первое издание, все сохранены и во втором. Перцов — пассивный созерцатель-художник; не ждите в нем живого сочувствия и живого понимания «современности». В нем нет самого внимания ко всему этому. Греза

каждого его дня есть о *вчерашнем* дне. Поэтому, если бы он вздумал давать «Впечатления об Англии», а еже паче — о Соединенных Штатах, ничего бы не вышло, или вышел бы один комизм. Но к Италии и вот особенно к Венеции, которая и не имеет «сегодняшнего дня», в высшей степени идут его способности и самые недостатки. Вся Италия есть «первая аристократка» вчера и «последняя мещанка» сегодня; «сегодня» там — ничего интересного, важного, всемирного. Но почти тысячу лет Италия была (простите за грубость) каким-то «радием» Европы, дававшим во все стороны, во все страны тогдашнего цивилизованного мира — идеи, импульсы, толчки, зовы, призывы, исцеления... Да, исцеления, оживотворения: чем была бы Европа без католицизма? чем была бы она без Возрождения? Европа вся бы потускнела, вынь из нее этот дражайший алмазов «радий».

В основе — чудный *итальянский человек*, чудный *итальянец*, помесь римлян, осков, этрусков, готов, арабов, славян... Кто там ни воевал, ни «завоевывал» в эпоху «падения Западной Римской империи»? Но когда ее окончательно «завоевали» или завоеватели куда-то ушли или вымерли, — на месте всемирной толчеи остались драгоценные частицы всех племен земного шара (тогдашнего), отложившиеся там, как золотиносный песок на дне горных речек или как плодородный ил Египта в дельте Нила. Необыкновенный *гений*, необыкновенная *изобретательность*, необыкновенная *подвижность* — вот суть итальянца. Ничего — сонливого; ничего — косного; именно «радий», вечно действующий, в Гильдебрандте (папа Григорий VII), в Микель-Анджело, в Пьетро-Аретино (удивительная характеристика у Перцова этой фигуры «Возрождения»), в Колумбе, в Галилее, в шутах и великанах, в трагедии и комедии. Вся Италия — застывшие формы какого-то чудовищного извержения из недр земли, чудовищного переворота в недрах земли... Но он кончился, и теперь все замерло.

Но возвратимся к Венеции. Отчего она вся так цветиста, красочна, фигурна, точно «нарочно», — что и составляет ее «личную особенность»? Мне думается, — от камня без растительности, на котором она построена. Можно ли представить другой город, где нет ни дерева, ни клумбы цветов, ни «бульвара», ни «сада», ничего!! И все — невозможно! Вода и камень. А солнце и воздух южные. Тогда «цветы» полезли на фасады домов, на стены и выступы церквей, — но цветы из мрамора, гранита, золота, бронзы, из всевозможных мозаик. Нишета, нет, — *убитость* природы вызвала роскошнейшую в мире архитектуру, и именно — в *раскрашиваниях* роскошную! А затем это перешло «на все», — на дух, на быт, на жизнь дня, века и веков.

В течение многих лет, т. е. нескольких поездок по Италии, П. П. Перцов изучал, вернее, всматривался и залюбовывался искусством Италии; и лучшие страницы его книги посвящены описанию и истолковыванию фаз итальянской, в частности — венецианской, живописи и скульптуры. Но он смотрит на искусство не как техник-живописец,

с целью подсмотреть и научиться, а как историк культуры, который живопись объясняет через *человека* и, в свою очередь, постигает человека через живопись. Этот «радий» Италии вечно перед его глазами, и в сущности им одним и занята его книга; им и его «эманациями». «Римлянин», «человек Возрождения», «венецианский патриций» и «патрицианка» — вот главное; небо, соборы, пьядетта перед св. Марком, Canale Grande * — только аксессуары. Так ведь это и есть... Ах, что мир,— важен тот, *кто* на него смотрит.

Наслаждение и труд суть «боги» мира. Труд — в пыли дневной, в морщинах и мозолях. Но вот закатывается солнце... Я помню эту *раннюю ночь* на пьядетте Венеции. Все молчали. Пьядетта была точно голубая, и вся Венеция была залита каким-то голубым светом, шедшим от неба или от звезд или луны. Повторяю — все молчали. Витал великий «бог» наслаждения, главный бог земли. И человек забыл мозоли, труд, пот. Все, что он делал днем,— он позабыл легким забвением. Днем он работал, снискивал хлеб, пропитание,— не для пропитания и самого хлеба, ибо если бы для них работать, то лучше убить себя,— а чтобы все забыть ввечеру и отдаться *наслаждению*. Наслаждение есть великий бог, главный бог. У него чудовишные глаза, чудовишные ноздри, чудовишное ухо, чудовишный язык и, увы,— чрево. Все чудовишно и, увы,— прекрасно. И этот страшный «бог», вот когда взойдут звезды, тянет в себя все ароматы мира, все звуки мира, все краски его, все его сладости... как и мы тогда безмолвно тянули каждый свою «ниточку удовольствия».

— Хочу! живу! и *для Меня* живет все... А я обратно уже даю всему *жизнь*,— говорит великий Бог Ночи.

Так чередуются день и ночь, фабрика и храм, «обыкновенное» и божественное.

1912 г.

II

1812 год в баснях Крылова.

Силуэты Егора Нарбута.

Издание Общины св. Евгении. Спб. 1912 г.

Памяти Отечественной войны 1812 г.

Снимки с современных картин, воспроизведенные на лицевой стороне открытых писем.

Издание Общины св. Евгении.

Вот соединение аристократизма и демократии,— эти «открытки» в издании Общины св. Евгении: дешевизна — народная, даже просто-народная, 5—10—15 к. за экземпляр; работа — в высшей степени

* Большой канал (*итал.*).

аристократическая, мысленно взявшая в эпитафию знаменитый стих Горация: «Procul, profanum vulgus!» * В самом деле, в «открытках» передана вся художественная Россия, в лучших образцах кисти и резца, в лучших образцах зодчества, наконец,— вся старая, историческая Россия, в достопамятностях разных городов. Масса рисунков, специально исполненных для «открытых писем» Общины св. Евгении лучшими художниками! Недостаток «открыток» только тот, что они слишком хороши, т. е. их жаль посылать на почту, подвергать штемпелеванию, а просто хочется их покупать и составлять из них альбомы, т. е. целые исторические и картинные галереи, по 5 и 10 к. за штуку!! Посмотрите только *М. Добужинского* — «Александринский театр в зимний вечер», или «Весна» *Левитана*. Это сама поэзия в догадках художника и всем великолепии новейшей техники. Хочется невольно сказать, что все преимущества, какие имеет в смысле роскоши, культурности и обдуманности, в смысле богатства воспевающих средств, помощи художников и т. д., *Императорская сцена, Императорская опера, Императорские ученые и учебные заведения и художественные собрания*, — все эти же преимущества имеет маленькое ремесленно-торговое дело «открыток», пущенное в движение Общиной св. Евгении. Какое это знакомство с Россией, начиная с Костромы и Парголова и кончая убранством отдельных зал в дворцах Павловска, Царского Села, Гатчины, Петергофа! Да и это ли только: издано несколько тысяч «открыток», обнявших Россию в истории и географии, в сценах битв и в смиренных деревенских ландшафтах. Сколько пользы! Как хотелось бы двинуть это в село и деревню!

К юбилею Отечественной войны Общиной издана серия новых «открыток», в 55 штук, дающая в снимках с картин того времени: портреты Александра I и Кутузова, «Тильзитское свидание» (в красках), форму важнейших военных частей и полков, от «преображенца» до «ратника» (все в красках), хронику, по дням, с 12 июня (переход французов через Неман) до 3 декабря 1812 г. («В окрестностях Сморгони») — и, далее, такие сцены, как «Спуск статуи Наполеона с Вандомской колонны» (с современной событию гравюры), «Бивуак казаков в Париже» (с гравюр, современных событию) и «Смотр русским войскам при переходе через Мангейм 27 июня 1815 г.» (с акварели неизвестного мастера, хранящейся в Павловском дворце). Особенно ужасное впечатление оставляет «Замерзание французов 3 декабря», рисунок Фабер дю-Фора; особенно прекрасное — «У стен смоленского Кремля 18 августа, в 10 часов вечера».

* * *

И. А. Крылов отозвался на события 12-го года четырьмя баснями: знаменитую — «Волк на псарне», а также — «Обоз», «Ворона и курица»

* «Прочь непосвященный!» (лат.).

и «Щука и кот». «Неповоротливый и вялый с виду, — пишет Н. О. Лернер во вступительной статье, — но чуткий духом Крылов, как гражданин и патриот, оценил грозное значение нашествия иноплеменников на Россию, и в написанных им в 1812 г. баснях заключаются отклики на события мрачной годины. Спокойно, без раздражения, поэт смеялся и над безрассудной заносчивостью врагов, и над ошибками своих, и поддерживал в русском обществе спасительную бодрость. Крылов не только смотрел на Наполеона как на дерзкого авантюриста, волка в образе человеческом, но в самом национальном характере французов, в направлении их исторических судеб видел великую опасность для остального человечества, и особенно для России. Консерватор по убеждениям, сама невозмутимость, сама степенность по темпераменту, Крылов ненавидел революционный дух, представителями которого являлись французы. Губернера-француза он сравнил с ядовитой змеей, которая просится к крестьянину в дом нянчить детей («Крестьянин и змея»), и, конечно, о французах думал он, когда говорил о безнравственном народе, руководимом мнимыми мудрецами («Безбожники»). Крылов должен был желать родной стране победы над этим народом не только как над ее прямым врагом, но и как над носителем вредных, глетворных идей».

Изданы Общиною св. Евгении только четыре басни, — хотя полнее было бы в «12-й год в баснях Крылова» ввести как эти басни, т. е. «Крестьянин и змея» и «Безбожники», — так и «Кот и повар», «Раздел», «Добрую лисицу» и «Собачью дружбу», — в которых, по словам же г. Лернера, или несомненно, или правдоподобно содержатся намеки на отношения России к Наполеону, к своим германским союзникам («Собачья дружба»), или, вообще, к тогдашнему политическому и культурному положению России. Крылов — наш литературный Кутузов: даже и силуэты их, в черной краске выполненные, сходны. Теперь обратимся к рисункам. Все вообще издание, форматом в малый лист, отличается такую роскошью и художественностью, что не налюбуешься; а силуэты г. Нарбута, числом 21, — передающие для глаза сюжеты четырех басен и затем составляющие аллегорическую и историческую обстановку их же (портреты, аллегории, символы), — настоящая и высокая поэзия тушью. Хочется, чтобы свой высокий талант г. Нарбут приложил к иллюстрации наших классиков; хочется, чтобы вообще наши классики были когда-нибудь «императорски» изданы вот с таким же великолепием всех подробностей, живописи, бумаги, формата, шрифтов (конечно, старинного стиля!), как эти четыре басни в издании Общины св. Евгении. Танцовать, господа, — так танцовать.

К басням (каждой) сделаны г. Лернером исторические и библиографические примечания, — с его обычной компетентностью и искусством.

1912 г.

III

А. Смирнов - Кутачевский. Иванушка-дурачок.
Русские народные сказки.
Рисунки художников Н. Николаевского,
В. Каррика, С. Дудина, Г. Воропонова.
С.-Петербург. 1912 г.

Нельзя не порекомендовать горячо доброй русской земле и всем русским детям эту превосходную книжку, где прелесть народного вымысла и народного языка соединилась с тонким искусством художников-иллюстраторов. Книжка включает в себе сказки: «Дурень и его братья» (с 2 рисунками), «Новины с того света» (4 рисунка), «Набитый дурак» (4 рисунка), «Жар-птица» (6 рисунков), «Дурак» (1 рисунок), «Как три брата спорили» (1 рисунок), «Об Иванушке» (1 рисунок), «Иванушка-дурачок» (8 рисунков), «Царевна, решающая загадки» (4 рисунка), «Четыре братана» (5 рисунков), «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (8 рисунков), «Иван дурак» (5 рисунков), «Сивка-бурка» (2 рисунка), «Ванька-ротозей» (8 рисунков), «Мудрая жена» (4 рисунка), «Еще об Иванушке» (2 рисунка), «Сказка о семи братьях, удалых молодцах молодых», в стихах (3 рисунка), «Летучий корабль» (3 рисунка), «Иванушка-глушничок и Вифлеевна-богатырша» (6 рисунков).

Уже раньше, начиная с 1905 года, г. Смирнов работал над циклом сказок о знаменитом русском герое-«дураке», который на самом деле всех умнее, а главное — всех удачливее и счастливее. Об этом своеобразном народном эпосе он помещал статьи в журналах «Вопросы Жизни», «Русская Мысль» и «Образование». Разумеется, эти статьи научного, и вообще теоретического, содержания в данную книжку не вошли и в ней были бы совершенно неуместны. Книжка содержит только текст сказок. Но статьи и вообще все предварительное многолетнее изучение автора служат речательством за превосходную установку текста и за обдуманность иллюстраций.

Иллюстрации выполнены пером и вообще даны в одной черной краске. От этого они не только не проигрывают, а выигрывают. Мысль сюжета сказки не залеплена красным, желтым, синим и прочее, а выражена в тонко ведущем свое «дело» перерисовальщика или игле гравера. Большая честь гг. Николаевскому, Каррику, Дудину, Воропонову, — честь и «спасибо» от русских семей. Изящество и какая-то своеобразная грация рисунков, а вместе — их выразительность и, я сказал бы, даже *психологичность* не оставляет ничего желать. Например, «дурак»... Смотришь и говоришь: «Этого дурака я видел где-то». Сцены из сказочно-царской жизни полны пышности и великолепия и какой-то особой сказочной миловидности.

Сказка вообще миловиднее жизни, — что делать...

Что же такое этот «дурак»? — Это, мне кажется, народный потаенный спор против рационализма, рассудочности и механики, — народное

отстаивание мудрости, доверия к Богу, доверия к судьбе своей, доверия даже к случаю. И еще,— выражение предпочтения к *делу*, а не к рассуждениям, которые так часто драпируют собою тунеядство и обломовшину. Посмотрите-ка на «дурака» в работе,— хочется аплодировать:

«Он со всяким делом справляется и ни на кого не ругается: дурак и хату мел, и плетни плел, и за водой ходил, и коров доил — всякое домашнее дело у него в руках горело. Снохи (жены «умных» братьев) дурака любили, никогда его не били, когда нужно ласкали, потому что знали, что дурак им во всем подмога; но братья с дураком не знались, из-за него с женами ругались и каждый день им твердили, чтобы они его даром не кормили. Братьям не было заметно, что дурак работал на их жен безответно. Дурак каждый день бабам воду носил; а на это у него едва хватало сил: воды приходилось таскать не мало. Вот раз снохи тащат дурака с печи, просят, чтобы он, жалеючи их плечи, еще раз сходил за водой. «Ты парень молодой,— говорят они,— и сила у тебя чтó у быка; вот на́ко коромысло и ведерки, подвяжи свои опорки и беги скорей на реку»... Ну, тут, пошедши,— и поймал он «шуку», по повелению которой все делалось дураку, и он стал сильным и счастливым...

Так сказывается в сказке о нем.

Кроме некоторой философии, несомненно вложенной в «дурака», в происхождении его сыграла роль и некоторая конкретность. В слишком многих домах у русских все доброе и крепкое принадлежит действительно «дураку», т. е. «придурковатому» сыну в ряду многих детей, придурковатому «брату» среди способных братьев, но которые благодаря своей «талантливости», во-первых, ничего не делают, а, во-вторых, доходят до разных «художеств», приводящих их даже в тюрьму. Эти «талантливые натуры», очевидно, развалили бы весь дом,— развалили и растащили,— если бы не «дурак», которому «художества» и проступки и на ум не приходят, который только ест и работает,— ну, положим, как лошадь или корова (если случится быть «дуре-сестрице», что случается). Но ведь и в дому крестьянском лошадь явно полезнее пьющего человека, озорного человека, лентяя-человека. Лошадь безответно работает — вот как именно «дурак»; а «дурак» работает, как лошадь, и в сущности спасает весь дом, спасает и кормит, спасает и строит. В элементарной жизни, какова русская старая и русская деревенская до сих пор жизнь, «дурак» и все множество действительных «дураков» играют огромную строительную и огромную охранительную роль... И можно сказать, чуть-чуть преувеличив, что деревня только и живет «стариками и дураками» среди склонной «закучивать» молодежи и умников... Книга Родионова «Наше преступление» есть вся до некоторой степени вздох по исчезающему «дураке Иване» в деревне, который матери повинуется, Богу молится, дрова рубит, избу поправляет, живет и никого «при своей глупости» не обижает... Еще можно заметить отдаленно, что в практической работе на земле правительство русское, государство русское, цари русские всегда построили мысль свою и волю свою на «дураке»

или даже в дружелюбии с «работящим дураком», все возлагая на его покорность и терпение, всего надеясь от его работы и тихости и щедро его награждая полновесною заботою и любовью. Вечное «подожди» говорило оно «дураку» деревни и в конце концов освободило от крепостной зависимости благочестивого «дурака»,— и оттого и сказка очень умно и очень хитро приводит «дурака» непременно «во дворец», спасать «царскую дочку от чудовища», и тут-то «дурака» постигает счастье и торжество. Поговорка «служи, казак! — атаманом будешь» — являет собою и вариант сказки о «дураке», и завет русского народа самому себе.

1912 г.

IV

Пасквале Виллари. Джироламо Савонарола и его время. Том I. Перевод с итальянского Д. И. Березкова. С.-Петербург. 1913.

У нас развивается какая-то самодовлеющая техника печати; самодовлеющая и самодовольная. В то время как «Посмертные произведения гр. Л. Н. Толстого» отпечатаны аляповато и грубо, а Достоевский печатается в отвратительной рыночной форме еврейскою фирмою «Просвещение»,— будто какие-нибудь «Тайны Эженя Сю» или «приключения Шерлока Холмса»,— и томы его неприятно держать в руках,— вдруг появляется хороший, полезный, но нисколько не исключительный труд итальянского ученого Виллари о Савонароле с таким великолепием типографской техники, около которой кажутся нищенскими все решительно издания наших классиков. Почему *так* издается Виллари, а не Гончаров? Отчего так не изданы Тургенев и Толстой? Раньше всех «Мир искусства» и затем ряд фирм, между которыми надо отметить «Пантеон», начали эти великолепные издания, произведшие решительно реформу во внешнем виде книги. Но этой реформе как-то недостает головы. Чтобы все дело не стало смешным, здесь нужно соблюдать соответствие и пропорциональность. Нельзя же вводить в ареопаг судей, которыми является вся читающая Россия, великолепного Лермонтова в костюме убогой вдовицы, держащей в руках «лепту» (академическое его издание), а на скромного итальянского профессора надевать императорскую порфиру.

Труд Виллари, конечно доступный в подлиннике профессорам, не интересный миллионной толпе едва грамотного читателя, собственно появляется на русском языке для студентов-филологов и историков, для таковых же курсисток, для гимназистов старших классов и для всех образованных людей приблизительно университетского уровня. Вообще, это обыкновенная книга для обыкновенного читателя: и причина для роскоши единственно в фантазии типографии или переводчика и изда-

ющей фирмы «Грядущий день», с ее редактором и, очевидно, директором А. Л. Волынским.

Тема книги прекрасна: борьба Медичисов и Савонаролы, эпоха Возрождения и этот монашеский выпад против нее. Лучшее в ней — великолепно выполненные (за границею) портреты: Джулиано Медичи, Козимо Медичи, Лоренцо Медичи, а также — и друзей последнего Гириляндайо, Полициано и Марсилио Фечино. Последние — со стенной живописи церкви Santa Maria Novella во Флоренции, которую и я несколько раз осматривал. Теперь эта церковь ветхая-ветхая, как наш Василий Блаженный. Портреты трех Медичи — из галереи Уффици, там же. Труд Виллари вообще очень эскизен, короток, до известной степени «первоначален». В нем нет и тени живости и гения Мишле. В нем нет ни ярких характеристик, ни очень подробного изложения. До чего его страницы бессочны и почти напоминают по духу и легкой «морализуемости» распространенный учебник! Все это страшно сказать о книге таких типографских претензий, наконец, о книге такой огромной и тяжелой в руках, но я мужественно это говорю. На самом деле книга не так велика, как *кажется*: в ней всего 389 страниц из толстой бумаги, и набрана она великолепно крупным шрифтом. Текст короток, содержание «учебно»: а издана почему-то во вкусе Lorenzo il Magnifico *.

Какие лица у Козимо, у Лоренцо, у Полициано... Не зная о них подробностей (и Виллари их не дает), хочется выдумывать подробности! В Лоренцо — точно Каин. Можно написать музыку на его портрет, нарисованный Вазари. Тут чувствуется плут, гений, художник, сластолюбец; великолепный «пересмешник» человечества, циник до исподней рубашки и артист во всем: о нем можно писать стихи; особенно много можно писать о нем анекдотов; ода к нему вовсе не идет, но — бесконечная потаенная хроника. Козимо — с лицом и в одеянии не то Плюшкина, не то архиерея, несущий толстую, должно быть пергаментную, книгу (портрет Понтормо). Какие люди, какие времена! Между тем Виллари ухитрился о них написать бледнее, чем Ключевский о петербургской хронике XVIII века. Перевод г. Бережкова местами неуклюж, местами неправилен в отношении русского языка. Напр.: «Но в душе этих чужестранцев осталось убеждение, что их тактика и их большие отряды, запертые в тесных уличах Флоренции, помочь делу, при такой новой и им совершенно неизвестной манере воевать, не в силах» (стр. 178). Согласитесь сами, что это тянется как гуммиарабик и склеивает не только язык, но и мысль читателя. Неправильности: «трактаты, в верности которых (вместо — которым) он клялся, он нарушил при первом же удобном случае» (стр. 149); «Испания объединила королевства Кастилии и Арагонии (вместо — Кастилию и Арагонию), изгнала мавров и уже, водимая гением и предприимчивостью Христофора Колумба, перебрала свои владения за Атлантический океан» (стр. 152). Тут, конечно,

* Лоренцо Великолепного (итал.).

не «водимая», как «водят за нос», но — «ведомая». «Водимая» выражает постоянство действия в какой-нибудь срок; можно сказать, «водимая королем Фердинандом»; но Колумб только *раз* повел за собою испанцев, и они пошли за ним; а не постоянно куда-либо «водил» их. Напротив, они его отвели в тюрьму и он умер в оковах.

Вообще о всей книге можно сказать, что в ней много пуху и мало мяса. Единственно новая страница у Виллари — это где он рассказывает, что Савонарола купил и сохранил для Флоренции собрание греческих и римских рукописей Медичисов, которые могли бы пропасть или уйти во Францию в пору овладения Флоренциею войсками Карла VIII, и что, следовательно, он вовсе не был грубым врагом просвещения и классиков (стр. 374—375). Не только это указание, но и сопутствующие ему рассуждения Виллари совершенно основательны, и Савонарола был, конечно, благородным реформатором нравов, а ничуть не варваром-истребителем памятников античной красоты. Взгляд его на Савонаролу, как и на Медичисов, — умеренно-правильный, умеренно-спокойный. Он, конечно, верен *объективно*; но *субъективно* — это ученая умеренность автора как-то не дала ему почувствовать, по крайней мере не дала ему *выразить*, тот противоположный пламень двух сердец, Возрождения и монашества, которые боролись в конце XV века. Лучше бы ему сопоставить карнавальную песенку Лоренцо и потаенную молитву Джироламо: и тогда бы все стало понятнее. Тут боролись две поэзии, две красоты, может быть, — две даже истины. Два полюса. Или, точнее, — это соперничали истиной и красотой своей тропическое солнце и северное сияние. Право, трудно сказать, которое лучше... Одному — один час, и другому — другой час. И свое каждому — место. А они захотели оба царствовать в одной счастливой Флоренции и светить в одни и те же сутки на ее улицах.

И принеслись бури с севера и юга, и погасили магнетический свет Медичисов, и сожгли черного монаха.

1912 г.

V

Миронова в «Сафо»

Пьеса пуста, умна, поверхностна, как вообще у французов, которые умнее русских и взношеннее русских, и о ней нечего было бы писать, если бы не игра Мироновой. Эти случаи «возрождения» кокоток от подлинной любви и «впадения» чистых бытовых людей в руки кокоток — увековечены в «Даме с камелиями», — и их вариации никогда не превзойдут прототипа.

Я дремал, скучал и готов был бы заснуть, если б меня не разбудили выкрики Сафо-Мироновой, выкидывавшей белье своему «суженому», решившемуся вернуться «под сень струй», т. е. в домашний очаг, к клас-

сическим дядюшке и тетушке. «Это — натура!» «Это — так!»... «Ах, и опротивело же мне слышать об этой Роне, о старом винограднике и каштанах, где вам заготовлена созревающая девица», — говорит она возлюбленному... «Сосчитайте ваши платки!» — кричит она, кидая в него платками, и наконец выгребает из шкафа целую дюжину простынь и бросает в чемодан, около которого он копается. «Берите! Задохнитесь! Уходите!»

И, наконец, другое: она приползает к нему в деревню и молит его любви. Человека нет, женщины нет, гордости нет; есть бессилие и несчастье. Я широко раскрыл глаза и встал. Пьесы нет, есть Миронова. Сыграть этого места невозможно «искусно»: какое же «искусство» может что-нибудь сделать там, где нет логики, последовательности, где, наконец, нет ничего разумного и есть вой, побитая брошенная собака, которая любит побившего ее господина, когда он отпихивается от нее ногой... Я весь замер в неопишемом волнении. О, это — опять жизнь! — в моменте до того ужасном, но подобные моменты бывают, случаются... И опять Миронова тут не «играет», потому что «играть» невозможно, а каким-то чудом *переживает* перед зрителем ужасное событие, и зритель клянется в душе никогда не ставить женщину в такое положение.

Слов нет, ничего нет, движений нет; все, под действием тоски и горя, вернулось в какой-то первобытный хаос, к каким-то первым элементам человеческого существа, человеческого разума, скорей человеческой бессмыслицы. Перед нами тоскующее животное! О, как его жаль, как страшен его вид. Членораздельная речь исчезла, человеческое слово пропало, остались только обрывки этого, остались только начатки этого! Она валится; не падает, а валится — куда, все равно ей. Любовь не держит — и ничто не держит, верность не держит — и точно земля под нею проваливается.

Я встал и замер (сидел в уголку темной ложи).

— Это — совершенство!!!

Больше ничего бы не прибавил и почти напрасно написал эти строки! Идите все (хотя, я думаю, Миронова не может же *повторять* своей вообще *неповторимой* игры и, должно быть, играет каждый раз особю), — идите все и посмотрите этот женский ужас.

1912 г.

VI

Исполит Тэн. Путешествие по Италии.
Перевод П. П. Перцова. Т. I.
Неаполь и Рим. Москва. 1913 г.
Со множеством рисунков

«Земля на севере всегда сыра и черновата; даже зимой луга там (в Западной Европе) остаются зелеными. Здесь (на юге) все серо и бесцветно. Лысые горы, белые скалы, широкие бесплодные и каменистые

равнины, почти нигде нет деревьев, кроме как на пологих склонах и в лощинах, полных мелкого камня, где укрываются чахлые шпалеры маслин и миндаля. Не хватает красок; это — только рисунок, тонкий, изящный, как на заднем плане картин Перуджини. Поля похожи на большое серое полотно, однообразно расчерченное. Но нежное, бледное солнце льет дружелюбно свои лучи с лазури, слабый бриз доходит до щек, как поцелуй; это вовсе не зима: это — ожидание, ожидание лета. И вдруг открывается великолепие юга: пруд Берра — чудесная голубая пелена, неподвижная, как в чаше, среди белых гор, — потом море, бесконечно разверстое, великая водная стихия, сияющая, ласковая, в переливающихся красках, в которых есть нежность самой очаровательной фиалки или только что распустившегося барвинка. А вокруг — полосатые горы, которые кажутся увенчанными славою ангельской, — так много света держится на них, настолько это сияние, плененное в лощинах воздухом и расстоянием, кажется их одеждой. Оранжевый цветок в мраморной вазе, перламутровые жилки орхидеи, бледный бархат, окаймляющий ее лепестки, фиолетово-пурпуровая пыльца, которая дремлет в ее чашечке, — не более великолепны и милы... Вечером на дороге, идущей вдоль моря, теплый воздух касается лица; запах зеленеющих деревьев веет отовсюду, как благоухание лета; прозрачная вода кажется похожей на растопленный изумруд. Неопределенные, теряющиеся в темноте формы гор и крупные очертания берега неизменно благородны, а на самом краю неба просвет — полоса горящего пурпура — заставляет угадывать великолепие солнца»...

И еще немного:

«Хорошо, что я захватил в моем чемодане несколько греческих книг; нет ничего полезнее. К тому же классические фразы всплывают постоянно в уме в художественных галереях Италии: иная статуя заставляет почувствовать стих Гомера или начало диалога Платона. Уверяю тебя, что здесь Гомер и Платон — лучшие путеводители, чем все археологи, все художники, все каталоги на свете. По крайней мере, они более интересны, а для меня и понятнее»...

Эти шелковые строки и шелковые страницы *молодого* Тэна кладутся одна за другую перед глазом и умом читателя, и, перевернув триста таких страниц (крупной красивой печати), в опытном и любящем переводе г. Перцова, — читатель не чувствует себя утомленным. «Путешествие по Италии» — лучший труд Тэна, и совершенно поразительно, что он 60 лет оставался непереуведенным на русский язык, на который какой только дребедени не переводили!.. Сколько русских путешествуют по Италии, живут в Италии; сколько живет там людей, вовсе не владеющих языками, даже французским: и им не было дано этого живописнейшего и оживленнейшего «руководства для путешественника» и «руководства для художника». Но оставим переводчиков и вернемся к Тэну. Будущий автор книг «Старый порядок и революция», «Об уме и познании» и «Об искусстве», — он посетил Италию в 60-х годах прошлого века, именно на

рубже эпох, когда она еще не стала меркантильной и парламентской, хотя и готовилась и усиливалась к этому,— и когда, следовательно, еще не сбежали с нее древние великолепные краски и Возрождения, и папства, и могучего Рима консулов и императоров. Это был момент наилучший для срисовывания; и рисовальщик вошел в Италию и объехал Италию в наилучшую *свою* пору; когда ум его не был еще утомлен великими темами, которым он отдался потом, когда глаз зрителя был молод и все чувства восприимчивы. И каковы эти чувства и их *острота* — видно по сделанной первой выписке, где он накидывает (страница 6) первые ландшафты, которые увидел здесь; какова же была его *образовательная подготовка* — видно по второй выписке, которою он начинает обозрение скульптурных сокровищ Рима. «*Не гид,— а классики!*» Это восклицание *настоящего ученого*.

Будущий первый авторитет по истории Франции, он с этими же предрасположениями к историчности и с тем же запасом «реальных знаний» въехал в Италию. Тэн вообще — *реалист*; он перед всякими рассуждениями отдает первенство *здоровому глазу*, полному, исчерпывающему наблюдению. Поэтому читающий его книгу прежде всего наталкивается на массу фактов, обогащается массой сведений, и зрительного характера, и документального (что касается истории) характера. Конечно, этого недостаточно о стране, где нет чернозема, а есть Перуджини, где ландшафт всегда сер, а небо томительно воздушно, и «форнарина» («булочница») переделывается или преобразуется совершенно неисследимыми путями и способами в *Madonna Constabile* *. Вообще *эмпирический* ум Тэна не есть первоклассный ум для разгадки многих тайн Италии и «итальянщины». Но *возраст*, в какой Тэн путешествовал по Италии, все-таки поправлял эту господствующую и несколько одностороннюю черту его ума. Он был эмпирик, но не *жесток* эмпирик. Изучения Италии и размышлений хотя бы об итальянской живописи невозможно *кончить там*, где их кончает Тэн; но *для начала* и даже *для фундамента* дальнейшего изучения — нет лучшей книги, чем его.

«Путешествие по Италии» в переводе г. Перцова имеет большие преимущества перед французскою книгою, какую имеют перед собою западноевропейские читатели. Именно,— Тэн дает один *текст*; между тем *он* же говорит, что «ничто так не помогает осматриваться в Италии, как хорошие эстампы зданий, статуй и картин». Отец г. Перцова совершил путешествие по Италии именно в то время, когда туда путешествовал и Тэн,— и привез в свою Казанскую губернию (помещик тамошний) множество снимков, фотографий и гравюр. Ими обширно воспользовался г-н Перцов, и сам проведший два или три лета в Италии. О всех «видах городов», о «ландшафтах вообще», наконец, о зданиях, статуях и картинах,— *о которых рассказывается в тексте Тэна*,— он приложил превосходные снимки того времени. И не будет ошибкой сказать

* Мадонна Констабиле (*итал.*).

или улыбнуться, что французам не мешало бы «перевести своего Тэна -- с русского». В самом деле, главы Тэна — «Прогулка по Риму от десяти вечера до полночи» или «Улица в Неаполе» — гораздо *роскошнее* читается в Петербурге и Москве, чем в Париже и Гавре! Ибо русский читатель *видит на рисунках* то, что француз мучится *вообразить, представить* себе.

1913 г.

ДУНКАН И ЕЕ ТАНЦЫ

(14 января 1913 г. в Малом театре)

«Бог сотворил человека для труда»,— сказала Библия.

— И для танца,— вкрадливо заметила Греция. И, подняв руки в воздух и обнажив бедра ног, спросила:

— Для чего же они так устроены, с этими утолщениями, с этими сбегающими линиями и с другими избегающими линиями?..

— Вот, смотрите...

И понеслась в вихре легкой пляски, с развевающимися позади концами тканей, с другими концами, обвивающимися у бедер... Руки то поднимались, то опускались. Голова наклонялась, поворачивалась, откидывалась немного назад. И все время на губах блуждала счастливая улыбка.

«Улыбки не создал Бог»,— заметила строгая Библия.

— Улыбку я добавила от себя,— ответила Греция.— Она выросла «из всего». И просто — она *есть* оттого, что я счастлива...

«Человек *был* счастлив до падения»,— ответила утрюмо Библия.— После падения...»

— Я вспомнила то, что было до падения. И улыбнулась. *Вспоминать* не запретил Бог.

«Бог не запретил вспоминать рая»,— согласилась Библия. И умолкла.

Греция же все развивала танец. Она *подчинила* все танцу, и мало-помалу *вывела* все позы человеческие, все положения человеческого тела — из танца. Из танца,— и из воспоминания невинного состояния человека до грехопадения.

И боги и люди сказали: «Хорошо».

* * *

Вполне удивительно, что возрождение греческого танца произошло только теперь,— что это *первой* пришло на ум Дункан. Каким образом этого не произошло в особенности в эпоху Возрождения, в XV веке.— особенно удивительно. Может быть, оттого, что тогда еще не были найдены «мелочи искусства» — вазы, камни, монеты, по которым танец

античный восстанавливается вполне, до малейшего сгиба тела, до малейшей вариации в положении кисти руки. В XV и ближайших веках были найдены одни статуи, но в них танца вовсе нет, античной *жизни* вообще — вовсе нет. А потом пришла молитвенная Реформация, а еще потом — Революция; наступили такие хлопоты, что было вообще «не до того». Но раньше ли, позже ли античный танец вообще должен был *восстановиться*.

Кто знает вообще «мелочи античного искусства», — знает, что можно час рассматривать какую-нибудь монету, и именно рассматривать *смысл* ее; а конкретно — рассматривать и восторгаться и замирать над *положением на нем человеческого тела*. Можно объяснить себе эту грацию только из невинности человека, так как грациознее невинности ничего нет. Вот это: «нога сознает себя невинной», «живот был без греха», «перси не испытывали блудливости», «шея рабски не сгибалась», и через голову «не проползала каинская мысль» — это и *сотворило*, это и *совершило* удивительнейшие телоположения античного мира, сидячие, лежащие, полулежащие, — в походке, в беге, в танце... В длинном зале Эрмитажа, при входе в него, на стенах нарисованы бесчисленные из этих поз: нельзя оторваться от их *благородства*.

Но благородство — это невинность. Благородство есть наружность того, чего внутреннюю сторону мы называем невинностью.

* * *

Когда-нибудь Дункан, бродя по залам Британского музея, да и где бы то ни было по залам античного искусства, задалась естественным вопросом: «Почему эти *моменты*, раскиданные на вазах, камнях, монетах, не *слить в одно*, при каковом слиянии естественно они перейдут в *движение*, и это движение будет *танцем*?!» Так произошли танцы Дункан. Два часа имея ее перед собою в непрерывном движении, по-видимому совершенно свободном и подчиненном лишь воображению, я ни на секунду не видел ни одного положения кисти руки, всей руки, корпуса, бедра, всего тела в сгибании, в распрямлении, — наконец тела, лежащего на полу и как бы брошенного на пол (поза отчаяния), которого хорошо не знал бы по монетам, не помнил бы из монет. Таким образом, я могу свидетельствовать на основании некоторого изучения, что Дункан не дает *ничего от себя*; а, с другой стороны, что положенный ею в основу танцев археологический материал — огромен.

* * *

К этому она прибавила только натуру, должно быть имеющую что-то общее с греками. Уже то, что все тело «до такой степени ей понравилось» и что она положила долгие, без сомнения, годы на воспроизведение всего в собственном теле, конечно, — *перед зеркалом*, но (несомненно!) — и по вдохновению, по внутреннему чувству, по внутреннему порыву, — это говорит за глубокое и страстное влюбление танцовщицы

в античный мир. Несомненно! Надо было прыснуть веселостью из себя, — веселостью, чистотою и невинностью, — чтобы нет-нет и *без всякого зеркала*, вовсе не утилитарно и не «для карьеры», понестись в этом танце нимфы. «Будем немножко нимфами», «будем украдкой нимфами» — вот святое движение души современной грешной танцовщицы, которое вдруг выкинуло на сцену европейских театров греческий танец.

* * *

Что же она дает?

Знающий человек (ее личный знакомый) сообщил мне:

— Ей уже 43 года.

— Это все равно, — ответил я.

— У нее ступня ноги не хороша.

— Все равно.

— Ноги не пропорциональны туловищу: туловище — длиннее, чем нужно для целой фигуры, а ноги короче, чем требует этот общий рост.

— Ах, неужели вы думаете, что в Греции все были с пропорциональными ногами и что танцевали только до тех лет возраста, когда барышни нравятся в Петербурге? Все это петербургские суждения и мужские суждения, тогда как Дункан показывает Грецию, и она показывает ее вовсе не Петербургу, а только позволяет видеть между прочим и Петербургу. Неужели может быть возраст у человека, когда он глядит на бегущую по полю Диану, неужели Диана для смотрящего — женщина, а не богиня; и кто же у богинь спрашивает, «сколько им лет»? Вечно тот же возраст, вечные 17 лет. Ведь у Дункан не выросла борода, а возраст ее и теперь 17 лет, потому что она бежит по полю с резвостью 17-ти лет, с грацией 17-ти лет, со всеми движениями и улыбкою 17-летнего блаженства и возраста. «Блаженство» — вот суть богов; греки так и звали их — «блаженные боги», «οι μακαρες θεοι». А Дункан именно блаженно танцует, и лицо ее полно оступенелого восторга, точно она замерла во внутреннем видении светлых богов того мира. Все сделала ее любовь к этому миру; все сделала сила ее воображения, заставляющая ее совершенно забывать в часы танца о сущем нашем мире. Эта мощь воображения и сделала все. Танцы ее, все ее позы — в *точности античны*, об этом мне говорят мои изучения подлинников и свежая память их. А в этих позах, жестах, движениях — и *лежит все*. Личная ее красота или некрасивость не имеют никакого значения при этом. Она действительно открыла до сих пор не открытую область древнего искусства; мы знали его в *неподвижном*, как неподвижны все храмы и статуи, неподвижен и рисунок на *каждой порознь вазе и камее*. Она, соединив секунды в час, воспроизвела, воссоздала *движение античного мира* в прекраснейшем виде его — в *движущемся древнем человеке*. Это достойно быть увенчанным академиями. Но это — ученая и архео-

логически-эстетическая сторона. Дункан дала кой-что больше. В самой себе она почувствовала этот брызг весеннего дождя, первые чистые капли его в мае месяце, ощутив которые человек говорит:

— Выбежим в поле! Долой душные квартиры! В поле! В лес! В природу!..

И все молодеет. Весь Петербург молодеет в мае. Весь Петербург помолодел сегодня, отказываясь расходиться и крича:

— Еще!

— Еще!

И она еще выходила. Еще улыбалась. Еще танцевала. И она была счастлива с нами, а мы были счастливы с нею. И если вспомнить, что это было в *январе*,— во всяческом январе, и физическом и духовном, во время Турецко-Болгарской войны и когда еще не собралась Дума, а телеграммы запоздали,— то как ее не поблагодарить за этот обрывок Олимпа в Малом театре.

1913 г.

ВЕЛИКОРУССКИЙ ОРКЕСТР В. В. АНДРЕЕВА

Надели *фраки*, и балалайка *удалась*.

Это был последний инструмент, последнего русского человека, инструмент до того первоначальный, что он не только не «ожидал» от играющего слуха или умения, но не ставит требованием даже присутствие у него всех пальцев...«Трынь-брынь» — выходило, когда играющий просто «всей пятерней» махал по трем коротеньким струнам, издававшим коротенький звук, сейчас же умолкавший.

И им не наслаждались, а около него смеялись, гоготали. Он всегда был пьяный, этот инструмент,— и в противоположность достопочтенной гармонии, которая ходила в смазных сапогах, балалайка ходила просто босиком или в опорках, совершенно невообразимых. На такой-то балалайке играл свою «барыню-барыню» пьяный мастеровой, завалившийся в канаву.

Мимо него проходил однажды Василий Васильевич Андреев и протянул, остановившись над пьяным:

— Э-э-э...

Он был небольшого роста, и весь сжатый,— с боков, спереди, сзади,— сухой, крепкий, нервный. Волосом черен, и борода эспаньолкой à la Napoléon III. Не человек, а «фрак»... Все в нем — форма, срок и обязанность. Встает рано, ложится поздно, и все сутки в заботе, труде и неутомимости. Он остановился над канавой, услышав «трынь-брынь», и произнес твердо:

— Дело не в балалайке, а во фраке. Дело в том, что этот играющий на нем господин — босиком, не трезв и не умеет работать. Если бы он

умел работать, он и в балалайке отыскал бы средства и возможность художественного удовлетворения. А чтобы приучиться работать, надо прежде всего сбросить эти опорки и надеть французские штиблеты; далее — заменить остатки рваной рубахи и штанов голландским бельем, галстуком последнего фасона, и — главное! — по «тугой мерке» сшитым фраком, который бы сжимал, облегал бы человека, как стальную форму, который был бы «лучше, чем застегнутый», даже не будучи застегнут. Вот когда он наденет этот фрак, мы посмотрим...

И он взял вывалившийся у пьяного инструмент и унес к себе...

И работал день и ночь над ним. Хлопотал, заботился; всюду ездил, изучал, расспрашивал. Размышлял, много размышлял. Собрал учеников, помощников, школу с неизменным и единственным условием-канонем: «Никто без фрака да не приближается к балалайке».

* * *

И вышел через несколько лет «в Русь». Я слышал его, в частном доме, лет 20 назад, когда он только-только начинал: и хотя слушателями были все «люди русского направления», в халатах и полухалатах, он сам уже тогда был во фраке и в белом галстуке.

В этом и секрет.

В большом концерте 22 января в зале Дворянского Собрания («бенефис оркестра») играли «Осень» Чайковского: закрыв глаза, вы слышали воющий ветер, такой печальный, такой одинокий, — такой ужасный тем, что его покинули цветы и плоды, что он не ласкает никакой зелени, никакой жизни, и в нем самом нет жизни, а есть только страшная тоска стихии, несущейся над развалинами, над камнями, над бесплодной пустыней...

О, как страшно, и жалко, и пугливо! Это душа плачет, когда в ней осень, когда все потеряно, все утрачено...

Раскрыл глаза: перед замершим в благоговении залом сидит человек 70 людей в черных фраках и белых галстуках с сосредоточенностью монахов. И эти «монахи» Андреева, все с английскими проборами посредине головы, элегантные, молодые, энергичные, сидят над трехструнными балалайками, и каждый в отдельности и каждую минуту издает «трынь-брьнь». Да, но и «Медный всадник» Пушкина состоит в каждой строчке и во всяком слове из «аз-буки-веди», т. е. не из большого добра.

Но

Люблю тебя, Петра творенье.

...Андреев слил в шум ветра эти коротенькие, не способные к развитию звуки, звуки без тонов, звуки без теней... Тут что-то играли на «bis», в первом отделении концерта, играли «из Грига» (Андреев объявил): это был чудный шепот, — и вы слышали, как грудь шепчущего задыхалась от какого-то волнения... Балалайки шептали...

Балалайки шептали!!!

Но разве «современный слон» не танцует, а из «счета по пальцам» древнего человека не вышла теперешняя алгебра? Все дело — во фраке. Дело в том, чтобы не спать, думать, заботиться, на стуле сидеть прямо, а не разваливаться, чтобы вынести на чердак из жилых комнат всякие этакие «диванчики-разлегайчики», этакие «наши халатчики», сладенькие пуховички, и проч., и проч., и проч. Не туфли, а опара: нога так и тает. Андреев сказал: «Во-о-н!!!» «Это — не туфли, а сам сатана, прикинувшийся туфлей и соблазнивший человека ко сну, лени и ничегонеделанью, за которыми он погибнет гораздо вернее, чем со всякими Мессалинами, за которыми все-таки надо еще поухаживать, т. е. потрудиться». «В туфле — все семь смертных грехов»...

— Да,—

Люблю тебя, Петра творенье...

...И, замурывая и открывая глаза, я все обдумывал на концерте «петербургский период русской истории», и Андреев дал ему такую изумительную иллюстрацию в своем концерте. Кстати: впечатлению поумиляли и немецкие голоса, а до начала концерта при входе — речь французская и английская. Сзади же я по всей линии четвертого ряда кресел (позади себя) слышал *сплошную* немецкую речь «до» и «после» музыки. Иностранцы, очевидно, полюбили «Великорусский оркестр балалаечников В. В. Андреева», как одну из удивительных виртуозностей, какие достигаются над русским материалом его европейскою обработкой.

Слава — Андрееву.

Но прежде — слава Петру.

И очень большое «*pota bene*» нашим славянофилам.

22 января 1913 г.

Post scriptum

М. М. Иванов всегда логичен, всегда исторически-учен, и потому речь его всегда убедительна. Но он имеет *esprit mal tourné* *,— и оттого его речи могут иногда получать разрушительное, вредящее значение. Такова его последняя длинная речь о В. В. Андрееве, который *не для себя* отнюдь, а для дела, предпринятого им на музыкальное просвещение всей России, ходатайствует перед Г. Думою о субсидии.

Дело это — создание по *городам и городишкам* русским, при учебных заведениях, при воинских частях, при всевозможных маленьких сообществах, технических, промышленных, ремесленных и проч., *великорусских оркестров*, с употреблением древнейших и вместе простейших инструментов, балалайки, домры и гуслей. Учиться на таком инструмен-

* ум. направленный на дурное (фр.).

те всего недели две; всякий это сможет; и вместе с тем сам В. В. Андреев показал на своем оркестре, что «оркестр на этих инструментах» может давать волшебную музыку. Он имеет вдохновение к этому делу, — то вдохновение, которого до него никто не имел, и после него мало надежды, чтобы кто-нибудь с такою же силою, с равным талантом и с таким же успехом получил, выразил и осуществил такое вдохновение.

Дело это вполне национальное, народное. Он дает талант, натуру, «врожденное»; пусть казна приложит свой «рубль» — и дело сделается.

М. М. Иванов возражает:

1) Но ведь не давали же субсидии Славянскому, устройтедю народного хора, и семья его чуть не гибнет с голоду. М. М. Иванов пишет это с негодованием и горечью. Но делает вывод: «Следовательно, не надо давать и Андрееву». Напротив, именно «надо дать». Зачем же делать сплошь два скверные дела.

2) Балалайка, домра и гусли — не скрипка, «с ее тягучим волшебным звуком». И как «при железных дорогах» глупо заботиться о старых и несовершенных мальпостях и дилижансах, так точно незачем бросать деньги на ветер ради балалайки.

Да. Есть дороги. Но есть еще *тротуары*. И нельзя пренебрегать тротуара на Невском, «потому что есть железная дорога между Москвой и Петербургом». Явно, что скрипку не воспримет население, берущееся за балалайку, — не воспримут солдаты, не воспримут приказничьи клубы, не воспримут ученики ремесленных и реальных училищ, которые музыке *могут отдать небольшие и короткие досуги*, могут отдать ей *невысокие музыкальные способности*. В. В. Андреев все построил на небольших и на совершенно маленьких способностях, на небольшой привязанности к музыке: в том его гений, в том и величие его *народного дела*. Это действительно редчайшее сочетание огромного *личного дарования* с *самым скромным требованием от других*.

Германия, когда «возрождалась» после наполеоновского разгрома, поддерживала все подобные предприятия, клонившиеся к художественному, к умственному, к высшему духовному возрождению народных масс немецкого племени. Не дать «зачервиться» народному телу, зачервиться в пьянстве, в разгуле, во всяких гадостях, — это первое дело, первая забота государства. В этих намерениях построены и «Народные дома» у нас и во всей Европе, но, — увы, — сами, кажется, «зачервившиеся» нахлынувшим сюда потоком разгульного люда. Музыка Андреева, народная и элементарная, если бы она везде привилась (а она уже в *сотне* глухих и далеких городков привилась), дала бы множество узелков *благородного притяжения* народному духу и народным нравам, требуя, однако, от каждого участника не пассивного слушания звуков, но некоторой *выучки* и *постоянного упражнения*, которое приятно. Это сбережет множество народных душ, народных жизней, биографий; сбережет для трезвого труда и семейной жизни, для здорового и ясного быта.

Я думаю, и сам М. М. Иванов, в конце концов добрый и благожелательный человек и просвещенный музыкант, согласится с этим. И его *esprit mal tourné* обратится, «поворчав», в *esprit bien tourné*. Пусть и он пожелает доброго покровительства *народных представителей истинно народному делу*.

1913 г.

К ПОЖАРУ ТРОИЦКОГО СОБОРА

Петербург хотя и новый город, но ведь и все города очень древни только *по имени*, а по постройкам все очень новые; и в Петербурге много очень старых построек, более древних, чем в старых исторических городах нашей деревянной и кирпичной Руси. Троицкий собор на Петербургской стороне был привлекательнейшею из этих старинок. Он воистину был «Василием Блаженным» новой столицы.

Деревянный, полусерый, полусиний, с огромною главизною, с цветными стеклами в рамах, а потому и внутри без этого слишком рационального *белого света*, с деревянными полами, с превосходным хором, почему-то наполовину составленным из девичьих голосов (ученицы? любительницы?), храм этот производил совершенно новое впечатление, нежели большие соборы-дворцы Петербурга, с их мраморным великолепием и мраморною холодностью. Нигде православному в Петербурге так хорошо не молилось, так хорошо не слушалось и так охотно не подпевалось, как здесь. Убранство собора, некоторые реликвии петровских времен, а главное — вдохновение Петра, крепкого православного человека при всех его реформах, сказавшееся в построении первой церкви в новой столице во имя «Живоначальная Троицы», — все передавалось молящимся.

Бесконечно жаль почти полного разрушения собора пожаром. Пожар не от молнии, не от горящих соседних зданий, не от поджога злоумышленников, а от самовозгорания каких-то недосмотренных или неремонтированных труб представляет что-то постыдное и ложится на честь зрителей и блюстителей целостности собора. Кто они? За чем смотрели? О чем думали со своим смехотворным застрахованием святыни. «оцененной» в страховом обществе в 50 000 рублей? Странная оценка, да и православные люди, вероятно, с недоумением узнают, что церкви находятся на «страховании», как дома и другие ценности совершенно светского значения. Известно, что, когда у соседа горит дом, православные в сторону его выносят образа, чтобы защититься от огня. Таким образом, святыня сама себя защищает, и обращение к другим меркантильным способам «охраны» едва ли не «путает дела», что видимым образом выражается в ослаблении *личного* присмотра «*вот тут на месте*» и «*ежедневно*».

Собор Троицкий, к утешению всех петербуржцев, должен быть восстановлен во всех подробностях, до малейшей линии и до малейшей цветной полоски. Это, конечно, вполне возможно. Пусть он будет прежним милым Троицким собором, какой всегда знали петербуржцы и без которого им трудно обойтись.

Что-то роковое в этом году происходит с памятниками эпохи Петра Великого: давно ли сгорел Петровский дворец! Случайность около случайности наводит на мысль неодолимую тревогу: *когда и где* постигнет нас «третья случайность»? Оберегатели исторических святынь должны насторожиться. Кстати, всему Петербургу было бы интересно узнать, как оберегаются подобные святыни и ценности, чем обеспечена их безопасность; вверено ли подобное наблюдение единичным лицам или коллегиям? И вообще желательно было бы побольше *подробностей*, чтобы осветить это дело.

1913 г.

У АЙСЕДОРЫ ДУНКАН

Я посетил Айседору Дункан. Как и следовало ожидать, она не бездетна. На просьбу о портрете при прощании она помотала головой («нет») и, взяв со стола, показала портреты двух ребятишек, почти нагих, в чудных классических позах. «Только». На одном — она с детьми. На других двух — дети в разных позах. Мальчик лет 6, дочери лет 8. Чудные «пышки». Было бы не эллинистически в ее годы не иметь детей: *avis* * — ее поклонницам.

Да, она некрасива лицом. Но бесконечно мила в простоте и скромности своей. Она вся тихая. Никакого шика и ничего «актерского» и «театрального». С нею приехал ее брат, здоровенный американец. Они, оказывается, из Сан-Франциско.

Кое-что она сказала любопытное.

— Вот *отсюда* танцы, — и, сжав три пальца, как бы что выхватывая, она поднесла их к тому, что мы в жестах зовем «сердцем» и что есть центр грудной клетки.

— А не *это* танцы, — и она (в плиссированном капоте) сделала движение бедра в сторону и, затем, согнув в колене, — кверху. «И — не это»: согнула шею, повернула голову, подняла механически руку в воздух. «А вот — *это*», — и по некрасивому лицу ее разлилась нежная детская улыбка, совершенно счастливая, а руки всплеснулись кверху в неуловимо и настоящем греческом движении.

— Но отчего у вас все греческое?

Она задумалась и двинулась по комнате. Потом, с усилием, медленно сказала:

* уведомление (*фр.*).

— Если расти с детства нагим... стараясь оставаться как можно чаще нагим... и постоянно слышать в то же время музыку, то движения и позы сами собою выливаются именно в такую форму... Это не придуманное, и, я думаю, у греков — не специально греческое, а общечеловеческое. Танцы мои, просто танцы будущего, а не специально древнеэллинические танцы.

Я был поражен. Ведь греки у кого-то учились? У кого? — У природы!

— Вот *отсюда*, вот *отсюда!* — и она снова подняла обе руки к груди, смотря прекрасным взором на нас и как бы стараясь внушить мысль, по ее представлению — очень трудную.

— И когда *здесь* есть — выходит вот *это!* — и она всем корпусом, всей жизнью поднялась кверху. Движения тела не было, т. е. она не «прыгнула», но вся душа в ней поднялась, и у вас сочувственно поднялась душа. Она была совершенно прекрасна. — А лица — никакого, или что-то незначительное, но глубоко одушевленное, я сказал бы — «восхитительное».

Да, это есть в ней. Какое-то неуловимое движение *ниточек* в лице, в позе, какая-то «другая тень» на ней, — и «барыня в гостиной» становится нимфой. Впрочем, «барыни» в ней нет, разве по капоту. Она была вся усталая (дорога), почти больная, тусклая. Но вот «тут» (сердце) какое-то движение, — и она вся светлая.

Конечно, это огромный талант и вдохновение.

— Лучшие ученики и ученицы — из простонародья, из беднейших уличных семей, и у меня они учатся (бесплатная школа в Париже). Но я их не учу! О, нет!! Они движутся как хотят, делают что хотят, я только наблюдаю. Они *живут*, танцуют, «по-эллинически», т. е. просто «по себе», кто как хочет. Я им прибавляю только музыку и сама живу с ними.

Она подумала и кисло улыбнулась.

— Разве можно *научить* танцам? У кого есть призвание — просто танцует, живет танцую и движется прекрасно. Потому что он сам прекрасен и прекрасна его душа. Но «учить танцовать»... — она ждала руки, как бы выжимая воду из мокрого белья, — что же это будет?? — Она сделала вид, как что-то отшвыривает: — Этого несчастного, испуганного муштрованием, испуганного страхом ошибиться мальчика можно только бросить, как навсегда утратившего способность затанцевать. О, пусть ошибаются!! Пусть вообще «как хотят»; из этого «как хотят» *они сами* — и получается *их танец*, который есть в то же время *моя мечта* танца.

Нельзя не признать, что это есть вообще английский метод, — *их* метод жизни, *их* метод борьбы и «конкуренции». Из него *сам собою* родился «танец Дункан».

Вполне естественно. Ни в Германии, ни в России, где все «муштруют» и «тянут за ухо», не могло прийти ничего подобного на ум.

— Как мне хотелось и как я просила, чтобы в каком-нибудь учреждении мне дали зал для *бесплатного представления* ученикам, особенно

художественных училищ, особенно Академии Художеств!.. И ничего не могла добиться, везде отказали. Бедняки — вся моя надежда. В них лучшее понимание моей идеи, чего я хочу. И так мне хотелось бы танцовать именно для беднейших учеников. Но я могу дать труд даром, пусть же дадут даром зал.

Неужели в Петербурге не найдется?

Я смотрел на карточки детей: с греческими простыми повязками на лбу (ленточка, «диадема» древних), в кой-чем вместо наших панталон, лифчиков и всякой чепухи, они казались рожденными от лесной нимфы, где-то странствующей между озерами Эри и Онтарио.

Милая Дункан. И да будут счастливы ее дети. И да будут веселы ее ученики.

1913 г.

О КАРТИНЕ И. Е. РЕПИНА «17-е ОКТЯБРЯ»

Жидовство, сумасшествие, энтузиазм и святая чистота русских мальчиков и девочек — вот что сплело нашу революцию, понесшую красные знамена по Невскому на другой день по объявлении манифеста 17 октября,— так комментирует дело И. Е. Репин в выставленной им большой картине «17-е октября 1905 года» на XIII передвижной выставке. Картину эту хочется назвать лебединою и вместе завещательною песнью великого художника... Поистине «великого»... После всех споров, какие о нем велись, после бешеных усилий сорвать с него венок, этот эпитет особенно шепчется, усиленно шепчется.

Сколько понимания, сколько верности! Конечно, все жившие 1905—1906 гг. в Петербурге скажут о картине: «Это — *так!* это — *верно!*» Несут на плечах маньяка, с сумасшедшим выражением лица и потерявшего шапку. «До шапок ли тут, когда конституция». Лицо его не ясно в мысли, как именно у сумасшедшего, и видны только «глаза в одну точку» и расклокоченная борода. Это — «назарей» революция, к шевелюре которого вообще никогда не притрогивались ножницы, бритвы, гребенка и щетка. Умственная роль его небольшая: самого его несут на плечах, а он в свою очередь высоко держит над толпою «венки победы». Таким образом маньяк, как ему и следовало, вышел в простую деревянную подставку для плаката. Впереди всей процессии два гимназистика, и один не старше 4-го или 5-го класса, но и другой, старший, ближайший к зрителю, тоже не 8-го класса, а класса 6-го или 7-го. Кто видал массы гимназистов, не ошибется, взглянув на лицо, к которому классу относится «питомец школы». Два эти гимназиста и стоящий позади шестиклассника студент в фуражке, положивший ему руки на плечи, — «инструктор» пеня и идеи, — какая это опера!! Боже, до чего все это — *так!!*

«Так было! так мы все видели!»

В первой же линии, прямо «в рот» зрителю, орет песню курсистка 2-го или 1-го (никак не 4-го) курса, в маленькой меховой шапочке, с копной волос, вся в черном. Она вся «в затмении» и ничего не видит, ничего не слышит. О, она вполне самостоятельна, в свои 17 лет, и ничему не вторит, никому не подражает! Великий художник так ее и поставил, не связно ни с кем! Сложение ее рта (открыт, поет песню) и ее глаза — да они рассказывают больше тома «Былого», они уясняют революцию лучше всяких «историй» о ней. Девочка совсем «закружилась»... В сущности, она «закружилась» своими 17-ю годами, но это «закружение» возраста слилось у нее с петербургским вихрем, в который она попала из провинции, приехав сюда только 1½ года назад. И она сама не понимает, от возраста ли кричит или от революции. Ей хорошо, — о, как видно, что ей хорошо, что она вполне счастлива! И, ей-ей, для счастья юных я из 12 месяцев в году отдавал бы один — революции. Русская масленица. Репин, не замечая сам того, нарисовал «масленицу русской революции», карнавал ее, полный безумия, цветов и блаженства.

Позади ее — еврей и еврейка, муж и жена; он, — наверное, приват-доцент, а она имеет первого ребенка. У еврея — тупо-сосредоточенное лицо. С первого взгляда кажется, что вот эти евреи, лица которых наиболее выписаны и «портретны», и являются «разумом» революции, все в ней подсказали и ко всему в ней повели. Но это только при первом взгляде. Гений художника все подсторожил и все высмотрел. Еврей — совершенно тупой, и самая хитрость его (которая есть в лице) — тоже тупая, которая, проиграв все «в целом», выиграла «на сегодняшний день». Несравненно хитрее и именно *дальновидно*-хитрее толстое военное лицо (правый край картины), почтительно приподнявшее фуражку перед «победившей» революцией... Это лицо — подозрительное, сморщенное и презирающее. Приват же доцент имеет ума не больше, чем первокурсница впереди его, но он — считает, рассчитывает, «умозаключает», и в этой сухой ученой работе он так же беспредельно наивен, как и 17-летняя девочка.

Рядом с ним — еврейка, блаженная о первом своем ребенке, чуть-чуть открыла белые зубы и тоже чуть-чуть склонила сантиментально голову. Она счастлива ребенком и революцией. «Мы всего достигли». Она не говорит и не может говорить. Она не поет, как и муж ее приват-доцент сосредоточенно молчит. Впервые из картины Репина, столь разительно *истинной* по зарисованным лицам, я увидел, что «евреи в революции» в сущности не ведут, а именно *идут за* сумасшедшими мальчиками, но подбавляют к их энтузиазму хитрую технику, ловкую конспирацию и мнимо научную печатную макулатуру. В революции, как и везде, — евреи *не творцы*. Творит, выдумывает и рвется вперед арийская кровь. Это она бурлит и крутит воду. А евреи — «починщики часов», как и везде, с мелкоскопом в глазу, и рассматривают, и компилируют *подробности*, какой-нибудь «8-часовой день» и «организацию» забастовки.

Такая же «без мысли» и поднявшая букет высоко кверху еврейка, лет 35, в середине толпы, в центре картины. Дальше «поднятого букета» она вообще ничего не думает. Она вся — эффект, поза и *единичный* выкрик. Смотрите, у левого ее плеча чиновник в форме, тоже громко поющий песню «о ниспровержении правительства». Он начитался Щедрина, он вообще много читал,— и лет 20 нес на плечах служебную лямку «20 числа», которую в блаженный карнавал сбросил. Но еще лучше, в форменном пальто, чиновник лет 45, с крепко сжатыми губами и богомольно смотрящими вперед глазами! Вот лицо, полное уже мысли, веры,— лицо прекрасное, хотя тоже немножко тупое! Он всю жизнь философствовал у себя в департаменте, он читал декабристов и о декабристах, он все ждал, «когда придет пора»... И вот пришла вожденная «пора», конституция,— и он внутренне молится и весь сосредоточен.

Но посмотрите, какая разница в сосредоточенности у него и у еврея приват-доцента; они оба недалеко, но у еврея недалекость соскальзывает в счет, где он обнаруживает уже хитрость и умелость. Еврею есть дело до «сегодняшнего дня» и нет дела до России. Чиновник — русский идеалист-патриот; это — тот патриот, который ждал и не дождался реформ. И теперь «17 октября» в душе «служит молебен за будущее России». Роль еврея — глупая и хитрая; роль чиновника — наивная и благородная.

И все это «устрожил» Репин и дал прочитать в своей картине! Гений.

Позади еврея простолоудин-революционер, «распропагандированный» на митингах не более 9 месяцев назад. Это — «быдло» революции, ее пушечное мясо. Он голодал до 17 октября, но, увы, и после 17 октября будет голодать. И, наконец, позади его неоформленное лицо *настоящего* революционера, единственное «настоящее» лицо революции во всей картине: это — террорист, самоубийца, маньяк, сумасшедший. Он все молчит, и до революции и после революции. Молчит, молчит и потом убьет. А «почему убил», — не скажет и даже едва ли знает.

В середине благообразный старец с большой белой бородой. Это «общественный деятель», человек 60-х годов, «преданий Добролюбова» и «Современника». Лицо его — и огорченное и радующееся. Он 40 лет огорчился, а 17 октября возрадовался. Около него нарядная дева, его 40-летняя дочь, незамужняя, занимающаяся декадентством. В огромной шляпе и богатом пальто, с маленькими глазками и сухим ртом, она поет «лебединую песню» своего девичества, не замечая, что всю жизнь «осуждала» не столько старый порядок, сколько прискорбную личную судьбу.

Это единственный «немасленный блин» в репинской картине.

И еще еврей-студент, орущий во все горло (в центре, немного влево). Рот так раскрыт, что галка в него влетит. Хорош, недурненький, а какая мысль?! Но взгляните на его металлический, внешний, холодный энтузиазм, особенно сравнив его тоже с орущими русскими студентами и гимназистами!.. Сколько в последних внутреннего тепла...

Какая картина!.. Где ее видел Репин? Он *собирает* все откладывает в душе впечатления. И выразил через 6 лет накопленные (задолго и до 17 октября) «ощупывания» лиц человеческих, фигур человеческих, душ человеческих.

Да,— это великий «щупальщик» существа человеческого, наш Репин. И уж кого он «пощупал»,— не спрячет души своей. Его картины — и великолепная опера, и «тайное следствие» о том, что было и что есть на Руси. И по глубине и правде этого «следствия»,— поистине «страшно упасть в руки Репина». Страшно для живого человека подпасть под кисть его.

Картину «17-е октября» надо сопоставлять с «Мундирной Россией». Это — знаменитый «Государственный Совет»... Одна другую поясняет!.. И как русская история становится понятна в этом сопоставлении.

1913 г.

ПРЕЛЕСТИ СТАРОКНИЖИЯ

I

Библиотека А. В. Петрова.
Собрание книг,
изданных в царствование Петра Великого.
Санкт-Петербург. 1913 г.

На тихой, лежащей в стороне от «торговых дорог литературы» лужайке библиографии все вырастают новые цветы. Они тем целомудреннее, что их почти никто не видит. Вот выходит на лужайку одинокий дед... Склоняется, срывает цветок и долго втягивает носом его ароматичность. Это библиофил. Помню, лет 30 назад впечатление... Я присмотрел у букиниста, в крошечной лавчонке около Храма Спасителя — «La nouvelle Heloïse ou lettres de deux amants, habitans d'une petite ville au pied des Alpes»; recueillies et publiées par J.-J. Rousseau. A Londres. MDCCLXXXI» *, пять томиков крошечного формата, с прелестными гравюрками и в золотом обресе. Переплет кожаный.— И все ходил смотреть, не продано ли, пока скопится у меня три рубля (студент). Вот раз копаюсь там в книгах, одним глазом смотрю на незаметного Руссо, в темном уголку, а другим — на вошедшего ученого. Он был не очень еще стар, но очень изможден наукой и трудами. Заботливо он спросил у лавочника:

- А покажите мне ваш *Требник Петра Могилы*.
- Продали три дня назад за 160 рублей.
- Продали?!

* «Новая Элоиза, или Письма двух любовников в маленьком городке у подножия Альп». Собраны и изданы Ж.-Ж. Руссо. Лондон, 1781 (фр.).

Лавочник мотнул головой. Я смотрел на ученого. Он побледнел, а книга, которую он держал в руках, задрожала. Он сказал несколько невнятных, мягких слов, в которых я слышал только «целый» и «прекрасный экземпляр». На душу, на лицо его пал туман; случилось горе. Да, великая вещь — «упустить книгу». Ну, это понимают только благочестивые старцы, посещающие уединенную лесную поляну — библиофильство.

В минувшем году вышло превосходное, *настольное* для всякого библиофила, описание *И. Г. Иваска*: «Частные библиотеки в России», — с великолепными портретами собирателей книг, начиная с любимца царя Алексея Михайловича, боярина Артамона Сергеевича Матвеева, и кончая современными — братьями Щукиными, Юдиным, Шереметьевым и прочими мудрецами и благочестивцами земли русской. Дана *история* каждой библиотеки, куда она пошла, большею частью (увы!) разрозненно, — после смерти собирателя. Тут есть библиотеки и в 100 000 томов (Юдина), и совершенно маленькая, даже до 600 томов, библиотеки, например гимназического преподавателя (в Ярославле) Мезинова. Конечно, всем бы им место, по смерти владельцев, в *хорошо организованных губернских библиотеках*, — о которых решительно нужно «всероссийски» подумать. А то грошовые наши губернские больше «читальни», чем собственно библиотеки, задыхаются в Вербицкой и в «пролетариях, со всех сторон объединяйтесь». Они поддерживают и распространяют невежество, а не способствуют образованию. Неужели нет времени об этом подумать министру народного просвещения?

Свежий ландыш на этом поле — великолепно изданная «Библиотека А. В. Петрова. Собрание книг, изданных в царствование Петра Великого. С.-Петербург, 1913 г.», — увы, отпечатанная только в 100 экземплярах! Неужели числом «100» исчерпываются большие библиотеки в России и частные любители «книжной старины». Подобная цифра нам кажется явно безрассудной. Автору, очевидно, надо было издать по крайней мере 600 экземпляров, т. е. полунормальный «типографский завод». Стоимость печатания лишь немного удорожилась бы, — на стоимость бумаги, — и в таком количестве оно, конечно бы, раскупилось! Книги петровской печати — растерянная и исчезающая ценность наших дней: много погибло от петербургских наводнений, другие от пожаров и еще более всего — от мышей. Между тем А. В. Петрову удалось отыскать такие некоторые книги, каких не видели ни академик Пекарский, составивший известное описание книг петровской печати, ни — Бычков. Таково значащееся под № 17 описание аудиенции, данной Царем английскому «чрезвычайному послу и комиссару» Витворту в мае 1710 года. Это было «извинительное» посольство, — за оскорбление русского посла Андрея Матвеева. Оскорбление заключалось в том, что когда посол после тщетных переговоров о заключении союза с Англией

против Швеции был отозван и собирался уже выехать из Лондона,— то его карету остановили посланные купеческим шерифом люди, избили посла, изодрали его платье, «держа за ворот», и огняли у него шпагу, трость и шляпу: затем на простой извозчицкой повозке его отправили в долговую тюрьму. Причиной того была неуплата послом взятых займы денег. За Матвеева сейчас же вступились дипломатические представители других иностранных послов в Лондоне, ввиду чего английское правительство обещало дать русскому послу полное удовлетворение. После чего Матвеев покинул столицу Англии и уехал от «христоненавистного народа, канальского злочестия исполненного». В брошюре, отпечатанной в 200 экземплярах, и единственный экземпляр которой удалось найти г. Петрову, описан подробно прием Петром Великим английского чрезвычайного посла, содержание его речи и ответ Царя. Витворт при этом вручил и грамоту с извинениями, подписанную королевою Анною. Извинение это, замечает г. Петров, было принесено только в мае 1710 г., т. е. после Полтавской баталии, тогда как инцидент с послом Матвеевым произошел в 1708 году. Очевидно,— времена переменялись, и отношение к России стало другое после знаменитой «виктории». Есть и еще несколько книг величайшей редкости. Число всех собранных г. Петровым книг 100. Книга сопровождается фототипическим воспроизведением многих заглавных листов книг, которые по обычаю того времени обильно украшались замысловатыми рисунками,— то прямого, то аллегорического содержания. Кстати: проходя «Петра Великого» в гимназиях, ведь почти необходимо показать ученикам эту книжку Петрова,— показать ради воспроизведения заглавных листов первого гражданского книгопечатания в России! Это так ново и заняло бы учеников совершенно другим, нежели теперь, «видом книги». У Пекарского и у Бычкова этих фототипий заглавных листов — нет. А между тем как много говорят, например, заглавный лист «Географии генеральной или повсюдной» (1718 года) или две гравюры из книги «Земноводного круга описание» (1719 года), из коих одна символизирует Европу, а другая символизирует Азию. Решительно, нужно же вводить учеников в зрелище памятников древности: а то они, задыхаясь в «новинках», невольно станут глотать самоновейшие прокламации о низвержении всего на свете. Очень естественно в наших антиисторических гимназиях.

1913 г.

II

«Русский Библиофил» за 1913 г.,
V выпуск

В только что появившемся пятом выпуске нашего превосходного «Русского Библиофила» (надеюсь, этот хорошенький и умный журнал не выписывается в ученические библиотеки гимназий?) продолжают

печатанием «Записки князя Ив. Мих. Долгорукова». Это поэт, выпустивший в 1802 г. в Москве в университетской типографии у Люби, Гария и Попова большой том стихотворческих произведений в 390 страниц, под заглавием: «Бытие сердца моего или стихотворения князя Ивана Михайловича Долгорукова». Стихотворения, не блещущие поэзией (откуда ее всем взять?), но в которых везде видна благородная и ищущая мысль. Мысль эта, а следовательно и книга данная, положила свой умный камень в труднейшее дело созидания умственной храмины русского общества, которое вот от таких «Бытий сердца моего» до образов Платона Каратаева и Раскольникова у Толстого и у Достоевского шагнуло — всего в сто лет — шаг, пожалуй, более огромный и более психологически трудный, чем какой сделала Греция тоже в 100 лет от греко-персидских войн до века Перикла. Вот почему все умные камешки этого поразительного столетия мы должны благоговейно рассматривать, а при случае и целовать. Всякая книжка на синеватой слабой (пе плотной) бумаге (какой отлив!) должна быть рассмотрена, местами (для «образца») почитана, а бумага, с превосходным затхлым запахом нерешительного тления, должна быть и понюхана. Без утонченного «эллинского» обоняния вообще нет настоящего библиофила и едва ли могла бы сложиться подлинная библиография, сей культ старых книг. На странице 23-й «Бытия сердца моего» поэт и человек поместил надгробную надпись супруге своей, княгине Е. П. Долгоруковой, вырезанную на гробнице ее в Девичьем монастыре (в Москве):

Супруга нежного се памятник печали!
Сокрыта здесь в земле достойная жена;
Ума и сердца в ней доброты все сияли.
Угоден Богу тот, кто жил так, как она.

Редактор-издатель «Русского Библиофила» Н. В. Соловьев (не все знают, что это тот самый «Соловьев», который имеет гастрономическую лавку на углу Невского и Литейного, — и таким образом добрый Николай Васильевич (?) *всячески* окормляет Петербург) разыскал рукопись этих замечательных мемуаров, — и теперь с каким волнением к этому надгробному четверостишию мы прочитываем первый приуготовительный шаг:

«Посидевши с полчаса за столом в Braut-Kammer (опочивальня новобрачных), графиня Анна Николаевна Пушкина, сестра ее княгиня Меньшикова и княгиня Наталья Ивановна Куракина повели по обряду жену мою в спальню и там ее одели в ночное платье, а г-жа Бенкендорф снимала царские бриллианты для возвращения в целости (невеста — бедная дворянка Смирная, питомица Смольного монастыря; на свадьбу великая княгиня Мария Феодоровна, по этикету, украсила ей шею и голову собственными бриллиантами). Между тем я провожал гостей и, поблагодаря дядюшку (графа Строганова) за все его милости, принуж-

ден был им войти к жене в шелковом халате и колпаке, которые по точным правилам светских обрядов приготовили для меня в приданом невесты (привезено было ему в дом утром). Наконец все утихло в доме. Амур ждал своей минуты; он вознагражден непорочностью, и страсть моя к Евгении (невеста-жена) получила в сей день вожделеннейший трофей. Тако исполнились судьбы Божии, и мы начали супружеское поприще в райских восторгах».

Во всей обширной главе, описывающей женитьбу, интересно наблюдать, так сказать, филигранную отделку бытовых и общественных форм и удивительную серьезность мысли, серьезность ожиданий и серьезность самосознания жениха, всего 20-летнего юноши! Читаешь и думаешь: как бы необходимо и благотворно было сделать (без жеманства, без политики и без пропусков) классное, учебное издание лучших наших мемуаров за XVIII и XIX век. Конечно, это задача Министерства просвещения, и, конечно, Министерство никогда об этом не догадается.

В пятом выпуске помещена также очень большая статья, украшенная многими портретами, Н. П. Лихачева, под заглавием: «Генеалогическая история одной помещицкой библиотеки». В ней кидаются в глаза следующие высокоценные, педагогические слова: «Существует большая литература о грубости нравов людей XVIII века, о невежестве его общества, об офицерских оргиях и кутежах, но никем еще не собраны материалы на тему, какое количество из этих елизаветинских и екатерининских офицеров собирало и читало книги». Автор и хочет посмотреть на дело с этой стороны,— обратить внимание на образование, на чтение, на читателя XVIII века. И здесь мы также можем припомнить прелестные «Записки Андрея Тимофеевича Болотова», садовода, хозяина, офицера и дворянина XVIII века, который по уму, деловитости и доброму сердцу был бы украшением всякого века и всякого общества. Вообще сатиры двух заезжих к нам иностранцев, Кантемира и фон-Визина, вместе с полемическими проповедями Феофана Прокоповича бросили совершенно неверный свет на наш XVIII век. Эти сатиры, *одни* изучаемые в школах, посеяли в наших несчастно-воспитываемых юношах самоуверенное представление, будто XVIII век был веком непроходимой общественной грубости, глупости и пошлости, нравов темных и диких; будто это был век «недорослей» и Вральманов, Кутейкиных и Скотининых... И будто бы пушкинская эпоха родилась из *ничего*, без залогов, без предшественников... Это поистине дикое, а главное — вредное, антивоспитательное представление разрушается множеством теперь изданий, особенно превосходными «Старыми Годами» и «Русским Библиофилом». Они делают большое школьное дело, хоть несколько обезвреживая нигилизм, навеваемый плоским, мелким духом гимназического преподавания истории и словесности.

СТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ

Стих Пушкина

Поэт, не дорожи любовью народной —

так же относится к археологам, как и к поэтам. Да археологи и суть поэты. Разве можно без исключительной силы и самостоятельности воображения и всего клубка «внутри», который мы именуем «душою», уйти на годы, на всю жизнь от текущей действительности, — и перенестись в века минувшие, за тысячелетие, за два тысячелетия назад, и жить и счастликовствовать там как бы в сегодняшней действительности?! Удивительное явление, чудесные души. Там, где нам светло, — для них темно; где для нас ночь, — для них утро, полдень. «Наши дела» кажутся им серыми, неинтересными, вечерними, заснувшими. Но вот произносится священное слово — «*duo consules*» *, или стряхивается пыль с какого-нибудь византийского палимпсеста: то призывная труба, зовущая рыцаря науки в бой! Увядший, бледный, желтый, — желтый в свете нашего дня, — он зардевается румянцем, становится как юноша, вскакивает на многочисленных коней своих «фолиантов» и мчится в битву с «учеными затруднениями», рассеивая «темноты», преодолевая «противоречия памятников старины», реставрируя, находя, открывая и везде обнаруживая зоркость дитяти природы: потому что это — *его день, его действительность!* Тут он молод и всегда «женех», не спит, не ест, влюбленный, и проводит ночи напролет, склоняясь над пергаментною рукописью, над какими-нибудь «писцовыми книгами». Счастливое племя, — и счастливо время и народ, имеющие у себя два-три десятка этих особенных поэтов, которые тоже не дорожат «любовию народной», т. е. собственно — *окружающей толпы*, потому что меньше чем с Цезарем они не говорят.

С двумя такими поэтами, гг. Крамаренко и Тараном, мне пришлось встретиться на византийской выставке, в Обществе поощрения художеств, на Морской. Выставка занимает всего одну большую комнату, и тускла, безвидна для всякого, кто не знает ее *археологической загадки*. Настоящее ей место бы — на Васильевском острове, в Академии Наук или Академии Художеств, потому что она ничего, в сущности, не «выставляет», не «экспозирует», а дает образцы *работы*, секрет которой потерял несколько веков, — и несколько веков пытались восстановить утраченное мастерство, а два наших энтузиаста-археолога действительно восстановили его.

Это — *фрески*. Фрески, т. е. роспись стен, — мы знаем. Но мы знаем не *древние фрески*, которые стояли века, и их не могли смыть дожди, ветры, не смогло выжечь солнце, положим, XVI, XVII, XVIII и XIX веков!! *Четыреста лет* мочил дождь, пекло солнце: а краски стоят свежие, как бы сейчас сделанные... *Где этот секрет?* Стена с изображени-

* два консула (*итал.*).

ями «святых» и «священных событий» на ней — времен еще Грозного или времен Медичисов во Флоренции — стоит, не изменив «нарисованному на ней», потому что это «нарисованное» есть *одно со стеною*, потому что это — *сама стена цветная, картинная* и картина сохраняется, пока цела стена. Таким образом, *вечность живописи равняется вечности здания*.

Чудо!

И его сделали два (почти) юноши, прошедшие что-то около десяти лет в Италии, Константинополе и вообще на развалинах Византийской империи и произведшие бесчисленные опыты над известью, песком, красками...

Секрет *фресок* забыт был постепенно. Производство было очень трудно уже в пору своей живой действительности, — и уступало, медленно и практически, более легким способам эффектно расписывать стены, «очень свежо» на сегодня, на 10—20 лет, и совершенно «разрушенно» по минувании такого срока. Фрески настоящие есть живопись *по сырой штукатурке, сейчас же как она сделана*, причем водяные краски входят внутрь вещества этой штукатурки, сливаются с нею и уже никогда не сходят, пока цела она. Но, когда она высохнет, цвета и краски картины уже немного *не те, не таковы*, каковы они были сами по себе. Неизмеримая трудность и заключалась в том, чтобы через бесчисленные опыты и привыкание угадывать «краску, когда штукатурка обсохнет», — и приноровлять расположение и тона красок к тому, что «*надо*»; во-вторых, трудность была в необыкновенно быстрой рисовке (пока штукатурка сыра — *все должно быть кончено*), т. е. в сложной предварительной работе расчета, выгадывания и заготовления материалов. Все это было трудно. «Торопящиеся мастера» эпохи Возрождения, — мастера часто гениальные, а иногда и просто мастеровые, — предпочли просто *рисовать по сухой штукатурке масляными красками*. Масляные краски — живы и яркие; и художники вполне удовлетворяли заказчика. Но уже дети заказчика плакали: от картины оставались только куски. Масляная краска не пропускает влаги; поэтому-то сырость, которая всегда идет немного от стен, не находя выхода наружу, не имея «дыхания», производила, так сказать, «задохлость» внутри. Она скоплялась *позади картины*, с внутренней стороны штукатурки; «и через 20—30 лет всегда можно подвести даже целый палец под такую *фреску* *сзади*: она отстала от стены. И еще через 10—20 лет эта отставшая штукатурка начнет ломаться, а с нею ломается и самая картина». Так говорили мне изобретатели. «Наша же стена дышит легко. В груди у нее не спирает, влага выходит наружу и испаряется. Картина остается вечною, потому что картина — сам грунт, эта смесь песку и *старой, очень старой извести*, которая *непрерменно должна быть взята для наших фресок*»...

Чуть ли «секрет» и «открытие» и не заключается именно в этом: естественно употреблять в дело известь, «когда она погашена»... «Погасили», «готово», «делай». — «Рисуй на сыром грунте из такой

штукатурки». Что рисовать надо «по сырому грунту» — это знали. Но ничего не выходило, или выходили те «неудачные опыты и попытки», над которыми трудился весь XIX век, ничего не найдя и собственно придумав для фресок *суррогаты*, вроде покрывания стены стеклянной массой и разрисовки ее — тоже масляными красками. После бесчисленных опытов и изучения на месте остатков подлинных древних фресок гг. Крамаренко и Таран и отыскивали секрет. Нужно брать старую штукатурку, уже бывшую в деле, которая выстаивалась и сохла года, даже десятилетия, и тут в соотношении с атмосферой приобрела какие-то особенные химические и физические свойства; размельчать куски ее в порошок; и уже из нее делать *вторично штукатурку и на сырой ее грунт моментально* переводить с помощью кальк заготовленную в эскизе картину. Краски, все,— должно быть готово заранее.

«Тогда она будет вечна! А краски никогда не сойдут, и даже с веками они станут живее, свежее: это тайна и преимущество именно фресок, сухих водяных красок!»

Художники были в энтузиазме от своих «раскрашенных стен». То, что они говорили, показалось мне в высшей степени разумно и интересно. Я передам хоть часть их мысли:

— Мы не хотим «картины на полотне», которая выражает того, *кто* ее нарисовал, и говорит *посетителю* его мастерской, его *другу* или его *заказчику*. Все это — *личное* и как личное — *мелко*. Религия — не *личное дело*, а *народное дело*. Где же *народная*, а следовательно, и *настоящая религиозная живопись*? На Западе, где водворилась готика, стенная живопись естественно исчезла, потому что ей не было *места* в стрельчатых колоннах и в стрельчатых промежутках между окнами германских и французских церквей. Напротив, в православии, где вся стена сплошь перед молящимся народом, эта стена просит на себя живопись. «Икона», «образ» занимает квадратик на стене, и, как бы много ни было таких «квадратиков», они не закроют немой и бессмысленной «стены» перед его взором. В православии стена не может быть нема, она должна говорить. А говорить она может, конечно, не текстами, для которых есть книги и в старину были книжные свитки,— а своей *зарисованностью*. Народ в храме должен видеть себя окруженным священными сценами, картинами — огромного содержания и огромных размеров. Таковы — *фрески*. Только в православии они возможны, и, с другой стороны, без них православие — немо, бессильно, не выражено. Жадность к ним православных людей — велика: но приводит в отчаяние вид «стенной живописи по штукатурке», которая слезает, линяет, лопается и осыпается»...

«Фрески оживят храмы, стены... По стенам, в огромных измерениях, *разольется душа*, которая будет звать к молитве, которая будет *говорить молящемуся* столько же, как чтение и пение в храме, не менее... Историю христианства, истории евангельские он будет *зреть*,

а не слушать только... Будет зреть мучеников, страдания... Будет зреть и торжество православия, его светлые победы... Все это будет *народно*, а не *лично*; и пусть это не будет так утонченно, как картины на наших выставках,— эти нервные и крикливые, эти минутные создания,— зато это будет нечто вечное, вековое, чему поклонится и одно поколение, и другое, на что будут молиться роды и роды людей»...

В самом деле, «народ» филологически может быть, и происходит от идеи как бы откладывающихся в толщу истории «родов», «поколений». «Род» кладется на «род» — и происходит «народ».

— Так не разрушается у вас?... Даже от дождей?

— Конечно, мы так молоды, что *векового* испытания не могли произвести,— отвечали энтузиасты.— Мы жаждем раскрасить какую-нибудь часовню, церковь, хоть захудалую. Но, производя *вновь* работы, мы, бывало, забрызгаем свежей краской старую фреску. И преспокойно ее отмоешь, с мылом и всячески: это ее не изменяет ни на йоту. Наши работы можно стирать, как белье. А если их можно стирать, как белье, не разрушая, то, очевидно, они не побоятся и петербургских дождей.

— Значит, можно церкви расписывать и снаружи. Это очень красиво: ехать на извозчике или еще в трамвае, мимо «Вознесения Или Пророка на небо» или еще мимо «Жертвоприношения Исаака»...

— Можно.

— Сюжеты, я думаю, можно и переменить или распространить. Напр., кроме «Вознесения Или на небо», в Библии еще рассказывается, как пророк Даниил защитил Сусанну, мывшуюся в бассейне, которую обвинили старцы... Известный сюжет Рембрандта и других...

Угрюмые византинисты промолчали. Я не настаивал.

Я не мог не уважать их глубокой сосредоточенности на своей теме. Выставка — впрочем, вовсе не бывшая «exposition» * в обычном смысле, — прошла незамеченною, ибо не была вовсе понята петербуржцами. Когда я был на ней, дня три назад, в комнате *не было ни одного посетителя*, и я воспользовался этою пустотою, чтобы выпросить молодых художников. Затем вошел старый француз с женою — *и только*, за час времени, который я провел на ней.

1913 г.

НА КОНЦЕРТЕ ШАЛЯПИНА

Вечно «билеты все проданы», а чтобы они были «проданы», — надо, чтобы перед кассой дежурил хвост «жаждущих» сажень в двадцать... и вот эта совокупность обстоятельств сделала то, что я почти не слышал «нашего Федора Ивановича», как называл и вызывал Шаляпина во вчерашнем концерте мой сосед слева... В то время как его прослушала

* выставка, экспозиция (фр.).

вся Европа и вся Россия, слушали его и стар и млад, и богатый и бедный, мне привелось его услышать всего один раз в «Фаусте» (Мефистофель) лет восемь назад; а в завидной роли Грозного, — в чем так безумно хотелось посмотреть его, — так и не привелось увидеть. Может быть, приведется... Только поэтому, как некоторое *свежее впечатление*, я и позволю сказать себе несколько слов о нем... не как музыкант, даже не как слушатель, а как «зритель всего».

Да, именно «всего»... Едва он показался, где-то вбок, из невидной двери, и мой сосед, расталкивая соседок-дам, поднялся с энтузиазмом: «Федор Иванович идет», — как я тоже сделался моментально «энтузиастом этого Федора Ивановича», едва взглянув на его счастливое, молодое (а ведь лет 40 ему), какое-то неопытное и безгранично милое лицо... «Дай Бог успеха! Дай Бог удачи в голосе», — прошептал я невольно. Это — штука. Едва Шаляпин появляется, как все неодолимо желают ему успеха. За что?!?

За то, что он молод, за то, что он счастлив...

И «успеха» не может не выйти при этом слиянии огромных пожеланий толпы и естественного желания о том же его самого. «Шаляпин» и «неуспех» как-то несовместимы, неестественны и являли бы явно безобразный вид, не только антиэстетический, но и антимоラルный...

От дверей до эстрады — очень длинный путь. С места, где я сидел, однако, он был весь виден. И вот я смотрел, как он «выходил»... Тут не было ничего важного, торжественного, «аристократического». Он шел некрасивой, быстрой, торопящейся походкой, как самый «натуральный человек», — к ждущей его толпе, то поднимая глаза кверху (к хорам), то глядя перед собою (в зал)... Было что-то неумелое в нем, — и это производило то прекрасное впечатление, что «перед нами» не было ничего заношенного, «обыкновенного концертного», как бы не было самой эстрады и, так сказать, «театрального паричка». Этот надоевший «театральный парик», который так портит иллюзию художественности, — его не было здесь, и тем он сыграл «свою последнюю и прекрасную роль»...

Бог пения спешил к своему месту... Этот его характерный хохолок над лбом, *ни у кого* еще не встречающийся. Все его знают... Он *глубоко гармонирует* с линией лица под ним и гармонирует даже с дальнейшей фигурой. Можно Шаляпина представить или предположить без рук, без ног, — но без этого *пучка прямо стоящих*, не густых отнюдь, волос — нельзя его вообразить, нельзя о нем мыслить, думать. Это — как «длинные волосы» у Самсона: что-то личное, особенное и в чем «суть». Без «пучка» — Шаляпин пропадет, и даже его не за что будет любить. Изменит ему Далила, и изменит ему публика. В пучке же выражено: «Я так хочу». Выражен каприз, произвол, притом совершенно бессознательный и нецелесообразный, но глубоко природный, врожденный.

— «Он так хочет, наш Бог! Будь — по нему».

И ради хохолка публика все для него делает и, пока видит хохолок,— будет всегда все ему делать. «Это наш орленок, наш молодой орел. Сейчас он запоеет».

И он запел...

Сперва один, потом с квартетом,— и опять один, чередуясь. Тут, когда он стоял среди других и когда он пел вместе с другими, тоже прекраснейшими певцами, очень опытными, очень художниками в пении, можно было увидеть, в чем разница. Сами по себе прекрасные, прекрасные в одиночном, только квартетном, исполнении, они были около него как грибы, пение их превращалось в грибное пение, а его пение было каким-то шумом древесной листвы и ветра вверху. Они пели «в рот публике», «для этого зала». Шаляпин как будто «этого зала» вовсе не чувствовал: он просто пел — *где-то и как-то* — и звуки его не в зале неслись, а вверху носились и спускались в зал, которому таким образом «удалось услышать его пение» чуть не «случайно». Это есть действительно особенность его пения, не намеренная, не сделанная: может быть, даже им самим не замечаемая. У него «верхнее пение», которое спускается «вниз». Это-то и производит главную часть впечатления. Получается что-то царственное. У Шаляпина — царственное пение. Не голос его царственный, а пение его таково, «все в пении», и «он сам — *так поющий*». Это-то и дает обаяние в зале, чарует его,— может быть, не совсем отчетливым очарованием.

Сосед мой волновался. Опять вставая и всех беспокоя, он повторял: «Федор Иванович — *один*. Такого в Европе нет!!»

И, обращаясь к соседям, улыбаясь на говорившего, наивно продолжал:

«Он — *весь тут!* Забылся! Он отдает *всего себя* пению».

Не публике, не слушателям, а — пению. Это — *было!*.. Это — *так!*..

Голос Шаляпина, скорее *тон* его — чрезвычайно благородный. В сущности бас — *грубая* форма голоса. «Заливаются тенора», они-то именно «чаруют публику», и собственно вчера было удивительно, каким образом Шаляпин, *бас*, успел так зачаровать, производить это впечатление, получить эту славу? Но тут секрет, что у Шаляпина бас не имеет всех грубых особенностей этой части голоса, лишен всего грубого, жесткого в себе, — и, между тем, сохраняет силу именно баса. Вот это-то слияние необыкновенной силы с грацией тона, почти слияние *баса с тенором* в странной индивидуальности,— и производит все. Пользуясь древними мифами, я сказал бы, что это «Ахилл, спрятанный под женской одеждой», в пору его отрочества, когда заботливая мать Фетида скрывала его от зова на войну, и в этих целях, переодев в девушку, скрывала среди дочерей какого-то царя. А голос-то у него (Ахилла) был мужской. Вот у Шаляпина и есть это. В нем как-то слиты две природы:

его бас без «копыт», без «рогов», а одет, напротив, в прелестное тюлевое платье, с длинным треном и всем великолепием женских линий и форм... Это — образно. Перенесите теперь в звуки: и вы поймете, что такое Шаляпин и отчего чарует он.

И к этому еще чисто русский недостаток: дурной выбор пения. Непростительно было этим чудным голосом петь те мелочи, какие он пел. Он пел — пустяки. Ничего выдающегося, занимательного. Может быть, упрямый «кок» над головой мешает ему кого-нибудь слушать, с кем-нибудь советоваться. Он «все сам знает», этот Самсон с длинными волосами... Ах, он *далеко не все знает*, не знает он своей Далилы, — не знает и публики, которой решительно досадны были эти пустяки. Только кое-что было хорошо: «Вниз по матушке по Волге», да былина об Илье Муромце, да одна разбойничья песня... Прочее было *неизвестно в тексте* (и оттого частью непонятно, ибо иногда пение спускалось до шепота), — или просто неинтересно, скучно...

Но задушевность русского пения брала свое, — хлопали, кричали «бис», «еще»... «Еще, Федор Иванович!» — и Федор Иванович пел. Он совсем «наш Федор Иванович», даже в этом неумении выбрать, *что* петь. Как В. В. Андреева можно назвать гением прилежания, упорства работы над собою и над всем вокруг себя, около себя, — так Шаляпина можно назвать гением беспорядочности, растрепанности, и вообще этого «кока надо лбом», который «черт знает, чего хочет, — но ему не повиноваться нельзя». Видно сразу же, что он не бережет себя, не думает над собою, не *обрабатывает себя*. Около него нет культуры, он — явление. Шаляпин — явление, феномен, «гром с неба» или «зорька на горизонте»; Андреев весь — инженерное искусство, он «роет носом землю» и выстраивает чудесные ходы и проходы в камне, в песке, черт знает в чем. Нужно бы, чтобы около Шаляпина кто-нибудь поберег его. «Это колесо доедет до Казани», как говорил Гоголь, — а может быть, «и не доедет». Что-нибудь «треснет», и непременно «вдруг». С Шаляпиным «все может случиться», как с Андреевым «ничего не может случиться». Великолепная колесница Ахилла именно на самом великолепном сгибе пути может вдруг свалиться в канаву, как какая-то таратайка у Гоголя. Свалиться, разбиться и погубить прекрасного юношу. «Кок» его, — талант его. Гордость, самоуверенность; «ни с кем не советуясь» и «так хочу»...

Все, как у «бога» эллинов...

Но и «боги» их знали черную судьбу... И хочется сказать о «коке»: нужно беречься скрытой в нем лукавой силы и неверной судьбы...

Но пока все в сиянии. Прекрасный «бог» Руси, — «бог» и эллинский и былинный, — весь стройный, высокий, весь какой-то глубоко природный, не сделанный, а *выросший* — улыбался, был счастлив... И думалось, глядя на «все» в нем: действительно, все русские давно переделались

в каких-то немцев, во французов, во что-то международное и космополитическое; по крайней мере, переделались музыканты ее, скульпторы ее, артисты ее... люди эстрады и сцены. А *этот* точно вышел из темного волжского леса, надел не идущий к нему фрак... но забыл о *фраке*, о *нас*,— и, положив щеку в широкую русскую ладонь, запел... И точно все волжские леса, зеленые и ласковые, запели с ним и в нем.

Вот отчего Петербург и Европа так счастливо слушают Шаляпина. Мы слушаем и счастливы; а его «раздольная душа» тоже цветет, когда столько народа «гуляет во зеленом лесочке»... Так мы вчера «гуляли» в его пени; и «лесочек» радовался и розовому платочку, и кисейной козылочке, и хорошему пареньку, и «всей раздольной Руси».

Спасибо за «вчера».

1913 г.

ПАМЯТИ ИВ. ВЛАД. ЦВЕТАЕВА

Мало речистый, с тягучим медленным словом, к тому же не всегда внятнм, сильно сутуловатый, неповоротливый, Иван Владимирович Цветаев или — как звали его студенты — Johannes Zwetajeff, казалось, олицетворял собою русскую пассивность, русскую медленность, русскую неподвижность. Он вечно «тащился» и никогда не «шел». «Этот мешок можно унести или перевезти, но он сам никуда не пойдет и никуда не уедет». Так думалось, глядя на его одутловатое с небольшой русой бородкой лицо, на всю фигуру его «мешочком»,— и всю эту беспримерную тусклость, серость и неясность.

«Но,— говорит Платон в конце «Пира» об особых греческих тайниках-шкафах в виде Фавна,— подойди к этому некрасивому и даже безобразному фавну и раскрой его: ты увидишь, что он наполнен драгоценными камнями, золотыми изящными предметами и всяким блеском и красотой». Таков был и безвидный неповоротливый профессор Московского университета, который совершенно обратно своей наружности являл внутри себя неутомимую деятельность, несокрушимую энергию и настойчивость, необозримые знания самого трудного и утонченного характера. Цветаев — великое имя в древнеиталийской эпиграфике (надписи на камне) и создатель Московского Музея Изыщных Искусств. Он был великим украшением университета и города.

Жизнь каждого ученого рассказывается трудами его... Так, говорить «о Цветаеве» — значит говорить о волуминозных изданиях его, гораздо более известных и раскупаемых в Германии, Франции и Англии, нежели в России, где «музы» все еще зябнут,— и говорить о многих годах тех личных усилий, личных разговоров, личных упрашиваний и разъяснений. из которых каждое в отдельности не могло быть легким, которые остались в тени и темноте, но которые камешек за камешком поднимали

и воздвигали чудное здание «Музея Изыщных Искусств» на месте бывшей московской «Пересыльной тюрьмы», что на «Колымажном дворе», — неподалеку от Храма Спасителя. Подробно все это и будет восстановлено... Нельзя не пожалеть вообще, что жизнеописания людей науки, в противоположность жизнеописаниям романистов и стихотворцев, как-то странно заброшены в России. Нет сносных и даже, кажется, никаких биографий Буняковского, Чебышева, Кокшарова, Менделеева, Бутлерова и других наших натуралистов и математиков. А между тем труды их и личности их сложили всю умственную жизнь России в ее отчетливых и многозначительных линиях...

Ввиду этой-то «общей жалости» и нерадения мне хочется поделиться с читателями двумя письмами Ивана Владимировича Цветаева, где он, — в ответ на мои письменные расспросы и личные о нем воспоминания как о профессоре-наставнике университета, — дает интересные сообщения, которые могут пригодиться его биографу, да и прочтутся вообще с интересом всяким, кто посещал Музей Изыщных Искусств в Москве:

«От брата моего Дмитрия (Дмитрий Владимирович Цветаев, тогда профессор русской истории в Варшавском университете) я слышал, что вы меня помните и поминаете добрым словом. Как бы я желал видеть вас в Москве через 2—3 месяца, чтобы за это доброе чувство показать вам новый беломраморный Музей Изыщных Искусств, который, после 24-летних стараний, счастливая судьба помогла мне поставить на месте прежней жалкой и грязной Пересыльной московской тюрьмы на площади Колымажного двора, насупротив Храма Спасителя, на Волхонке! И здание Музея, облицованное белым уральским мрамором (из Уфимской губ.), вышло большим и монументальным, и коллекции, скульптурные по преимуществу, явились очень большими и богатыми. Дело, начавшееся с сотен рублей, теперь имеет поступлений до 3 миллионов рублей. Новое учреждение, юридически принадлежащее Московскому университету, стало, среди однородных интитутов Европы, вторым или третьим, уступая лишь дрезденскому Albertinum'у и берлинскому Музею слепков. Через 2—3 месяца главные подготовительные работы будут окончены и, если последует соизволение Государя, Музей может быть в конце августа или в начале сентября открыт.

Этому делу я отдал 24 года, со времени перехода на кафедру Истории искусств после проф. К. К. Герца, и, приближаясь к концу его, я считал себя счастливым. Но, говорят, судьба завистлива к считающим себя таковыми»...

Следует рассказ об омрачившей конец его жизни истории с одним сослуживцем по университету, — потом большим чиновником в Петербурге, — который неумоимо и много лет преследовал бедного Ив. Влад. Цветаева за случившееся в его, Цветаева, директорство, но без малейшей его вины, похищение нескольких гравюр из Румянцевского Музеума. На эти обвинения Цветаев ответил обширною книгою, изданною в Москве и в Лейпциге, — и по суду был вполне оправдан Сенатом. Предыдущее письмо от 21 мая 1911 года. Следующее от 3 июня 1911 года:

«Исключительную радость доставило мне ваше любезное письмо от 25 мая; я говорю «радость», потому что какое другое чувство в старом профессоре может возникнуть при неожиданной вести, что его добром вспоминают его давнишние слушатели, слушатели юных лет его учительской деятельности! Но вы, по доброте сердца, очень высокою мерою оцениваете мои тогдашние профессорские свойства: силы мои были небольшие, старание использовать их и сделать, на что хватало умения, было,— но это и все. Счастьем я объясняю и неожиданные деалектологические (изучение диалектов и говоров) успехи по древней Италии; молодая любознательность была устремлена на самые источники дела, какими служили италийские подписи,— и молодая отвага путешествий по италийским захолустьям, каковы, напр., Абрुццы, вознаградились неожиданными результатами. Это было очень давно, в пору давно минувшей юности, и я, вынужденный направить интересы в иную область знания, вспоминая об этом как о чем-то светлом, чистом, но уже давно-давно миновавшем вместе с первою половиною жизни.

В 1888 году у меня составилось решение занять кафедру изящных искусств, к которой готовили меня те же, вами добродушно вспоминаемые, «Оски» («Собрание Осских надписей», изданное на латинском языке Ив. Влад. Цветаевым около 1880 года). Из-за них, а потом и из-за остальных италиков,— сабинян, вольсков, пелигнов, фалисков и проч. братии,— я должен был работать по всем музеям Италии; так я сроднился со скульптурой и «римскими вещественными древностями». И меня, по окончании издания «Inscriptiones Italiae Mediae dialecticae» (1884 г.) и «Inscriptiones Italiae Inferioris dialecticae» * (1886 г.) потянуло сначала читать курсы по сакральным и бытовым «Римским древностям», а потом заняться классическою *скульптурой*. Кафедра искусств пустовала, я предложил факультету свои услуги под условием 1½-годовой командировки за границу. Там составил план организации «Музея скульптуры при университете». Дело это меня мало-помалу увлекло и стало дорогим. Последнее обстоятельство развязывало язык и перо. Убеждение в хорошем деле действовало на людей состоятельных, которые мне стали помогать разрешением приобретать скульптуры на такую-то сумму. Судьба настолько благословила это предприятие, что дело, начатое с сотен рублей, оканчивается теперь 3 миллионами, и начертанный сначала музейчик в 3—4 комнатки старого здания университета превратился вон в какую машину. При оценке этой метаморфозы планов и основания мне до конца жизни надо помнить сердечное отношение к этому Музею покойного великого князя Сергея Александровича, который искусство любил; ему мои старания нравились, и он стал председателем Комитета Музея. А это привлекло Ю. С. Нечаева-Мальцева, который принес нам не один миллион рублей и большое личное увлечение. Так сделалось это дело, близящееся теперь

* «Надписи на среднеиталийском диалекте», «Надписи на нижнеиталийском диалекте» (*лат.*).

к благополучному концу. Скоро я узнаю, когда предполагается Государем открытие этого Музея, в августе этого года или, по циркулирующему в Москве слуху, весной 1912 года. Своевременно я вас извещу и стану просить вас на этот особый праздник... Свою «защиту» от нападения министра просвещения (Шварца) я вам послал по петербургскому адресу. Да, жизнь нельзя называть счастливой раньше ее конца... Думал ли я, проводящий время в своих мечтах и исполнении планов, не имеющих ничего общего с «нерадением», быть отданным под уголовный суд Сената «за служебное нерадение» и «за бездействие власти»!.. До конца моей жизни — благодарность Сенату за принятую им роль моего адвоката. Сколько с 26 мая прислано ко мне телеграмм и писем со всей России с благожеланиями и поздравлениями! Спасибо добрым людям».

Дело это или, вернее, это безделье — одна из фантастических (по глупости и забавности) страниц в «Истории министерства народного просвещения»... Вместо того чтобы дорожить и пользоваться каждым сутками труда этого редкого ученого, искать у него советов, радоваться его одобрению, — министерство, в лице тогдашнего министра просвещения, подняло нелепую клевету против него, совершенно напоминающую жалобу Ивана Ивановича на Ивана Никифоровича в глухом хохлацком городке и в давние времена, — обвинив, что «по нерадению директора музея» были похищены во время его управления некоторые гравюры из московского Публичного и Румянцевского музея. Хотя не гравюры только, но *рукописи и древние книги* целую зиму таскались ученым-иезуитом из Петербургской Публичной библиотеки, и это было сочтено за *несчастье*, а не за «уголовное преступление» директора библиотеки; хотя, наконец, из Лувра утащили целую «Джиоконду» Леонардо да Винчи... Вообще эти казусы достойны оплакивания, против *возможности* их предусмотрительно должны вырабатываться меры, но, раз событие произошло, — просто глупо и странно усматривать в нем не только «уголовное преступление», но и простую вину человека, *вся жизнь* которого шла в направлении, противоположном идее распушенности, нерадения, небрежливости в отношении музейного охранения произведений искусства. Получив от него толстую, большого формата, книгу с изложением всего хода дела, я ужаснулся *его* труду и *его* потерянному ученому времени и не допустил себя читать эту книгу, сберегая свое время, жизнь и силы. Есть вещи а priori пустые, которые, конечно, есть и а posteriori пустые. Обвинение на данную тему Ив. Влад. Цветаева — то же, как если бы обвинять Пушкина в нерасположении к русскому народному языку. В другом письме он жалуется: «Дурной человек и ленивый чиновник не только оболгал меня, но и *похитил* (курсив Цветаева) у меня, скрывши перед Сенатом и перед Государем, все *доброе и полезное*, что я впервые внес в жизнь Румянцевского музея и что существует с пользою там теперь и будет существовать, должно существовать и впредь. Его пришлось уличить, и в «Спорных вопросах» (заглавие защитительной книги) я это сделал...»

Обходя весь этот мусор, посыпавшийся на голову старика и ученого, перейдем к живительным строкам его писем, где говорит его золотое и не замученное, а парящее вверх «я»:

«Работы в Музее идут и в праздничные дни,— как вот и сейчас раскладывают и расставляют по местам предметы египетской коллекции Голенищева, под руководством профессора Петербургского университета, нашего славного и за границей египтолога, Тураева, которого я имел счастье получить для Музея в звании хранителя восточного отделения (с правом его приезжать к нам для организационных работ). Надеемся поработать усиленным темпом эти четыре месяца, чтобы быть готовыми к открытию Музея в мае. Ждем Государя. Соберитесь посмотреть Музей весною, как хотите,— *в день* открытия, *до* открытия, когда будет все стоять на своих местах, или *после* открытия. Мы всегда будем рады показать вам все нами собранное. И я уверен, что богатство содержания не уступит достоинству внешнего вида здания».

Музей этот, необыкновенно густо посещаемый, как говорят его теперешние «отчеты», и являющийся прямо *учебным заведением* по искусству,— собирается стать таким же любимцем Москвы и России, как Третьяковская галерея. И даже проезжие через Москву, как приходилось слышать, неизменно осматривают: 1) царь-колокол, 2) царь-пушку, 3) Храм Спасителя, 4) Третьяковскую галерею, 5) Музей Изыщных Искусств... Не могу для любителей фольклора не передать впечатления одной простолюдинки, когда, открыв дверь первого же зала, она глянула на греческие скульптуры. Заслонив рукой лицо, эта несчастная воскликнула:

— Ой, страсти какие! Сколько мертвцов!!!

И, несмотря на все увещания «старших», не вошла в зал.

Да, конечно, «мертвцы»... Долго я размышлял над этим восклицанием. И смеюсь, и горюю, и рвет сердце недоумением. Нам — «статуя», «великолепие»; для крестьянки — «страсть» (страх), «мертвое тело», «покойник». Черт знает что такое. Не знаю, где правда, — в нашем ли восхищении, в ее ли *жизненном страхе*. Она прямо сказала, что «от страха умрет», если ее принудят войти в зал.

«Да почему мертвые, глупая? Каменные!!»

— Не шевелятся, не живые, а — *человек как есть*.

Ну, Господь с нею.

Нужно пожелать, чтобы одна волна энтузиазма поддержалась следующей *второю волною энтузиазма*. Нужно, чтобы Музей начал наполняться *подлинниками*. Ежегодно в Петербург и в Москву приезжает турок (образованный) Осман Нурри-бей, собиратель на всем востоке, в Малой Азии, в Сирии и Палестине, в Персии, не говоря уже об Европейской

Турции,— античных монет, и обогащает продажей их все музеи Европы, Британский Музей, Парижское собрание медалей и монет, Берлинский мюнц-кабинет. Монеты — один из великих памятников древнего искусства. Если бы Московский Музей Изящных Искусств получил возможность ежегодно покупать тысяч на 5—7 рублей монет и выставил их в *открытых* витринах, как это сделано в Эрмитаже, то посетители Музея, студенты, гимназисты,— получили бы великолепное зрелище. И, прежде всего, они получили бы *портретную галерею* всех древних царей, полководцев, вообще великих мужей древности, сделанных *в то время*, часто с изумительным мастерством *портретного сходства*. Это дивная школа древней истории,— и особенно нельзя не подумать о милых гимназистах, которые заглядятся и на портрет Юлия Цезаря, и на изумительный портрет нумидийского царя Юбы, в его высокой шапке и с характерной бородой, совершенно напоминающей наших горцев Кавказа, самого свирепого вида...

А древние языческие храмы, а сцены цирковой борьбы на динариях, и величавые боги, и красавицы-богини... Все есть на монетах, в золоте, серебре и бронзе. Нужно, чтобы сюда хлынула волна жертвований.

Вечная память Ивану Владимировичу Цветаеву. Имя его в просвещении России, вместе с именем благородного Ю. С. Нечаева-Мальцева и других жертвователей на этот Музей, никогда не будет забыто.

1913 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Воспитательное значение танцев

Айс. Дункан *

I

*Многоуважаемый Г. Варварин **.*
(Простите.)

За всю мою долгую жизнь ни одна на свете статья не выражала так полно (но, конечно, гораздо лучше) моих мыслей и чувств, как Ваши «Танцы невинности».

Я видел Дункан всего 1 раз в жизни, здесь, в Ростове, в вечер, когда у меня на душе было необыкновенно много всякой тяжести и даже горя, когда я, как мне казалось, был совсем неспособен поддаться каким бы то ни было чарам театра и хотел было передать кому-нибудь свой, заранее взятый, билет... А оказалось, что за этот вечер чудной музыки и танцев я не только успокоился, но, прямо-таки, обновился, освежился и помолодел душой, и очарован был настолько, что вместе со многими, совершенно незнакомыми мне людьми, долго-долго не хотел уходить из театра, умоляя милую девушку еще и еще появиться перед нами... Она выходила, ласково улыбалась... и танцевала, все более и более покоряя наши сердца.

Словом, в этот вечер я получил от театра то, что решительно никогда не получал от него: что-то чистое, светлое, милое осталось в душе и живет, не тускнея, вместе с скромным образом чистой девушки, как будто родной и близкой,— Дункан.

Она же, эта самая чаровница, сделала то, что я, как институтка, позволяю себе послать Вам, неизвестному мне автору, это письмо, чтобы выразить мой душевный привет, сердечную благодарность и крепко пожать Вашу руку.

Не осудите желающего Вам всего доброго.

Н. М-ко

апр. 23 дня 1909 г.

г. Ростов-на-Дону.

II

Уважаемый господин Варварин,

Спасибо Большое спасибо вам за статью «Танцы невинности». Давно слежу за вашей мыслью, давно она мне нравится, но такого удовольствия, какое получил при чтении вашей статьи «Танцы

* Позволяю себе приложить несколько из сохранившихся у меня писем, полученных по поводу статей об Айс. Дункан. «Голос из публики» — то же, что «голос из природы», «голос из леса», увы, задымленного и запыленного, засоренного человеком, но тем не менее все-таки из «собираемого леса». И его эхо, его отражения — драгоценны как уже наличный факт, коего писатель часто только ожидает, или надеется, или стирается вызвать своим пером. В. Р-в.

** Псевдоним мой в «Русском Слове» (Москва, газета), где была напечатана моя статья «Танцы невинности». В. Р-в.

невинности», я еще не испытывал. Сколько грязи, самой ужасной грязи в нашей жизни! Дело доходит до того, что дети 13—14 лет, эти зеленые ростки человечества, — его надежда и будущность в эти святые дни утра человечества, — начинают смотреть на подобных себе детей-девочек, как на женщину, и притом с самой грязной, физиологической стороны. Какое же это будущее человечества? Четырнадцать лет я работаю около детей, еще больше наблюдаю окружающее, и ужас берет от всего видимого. Как мало осталось невинных душ! Да, вы правы, тысячу раз правы: надо звать людей возвратиться к природе. В этом одно спасение, иначе человечество разложится, как труп. Как больно и как жаль, что я не имею вашего слова и мысли. С каким бы удовольствием присоединился к вашему зову. Недели полторы тому назад я послал свою слабую попытку в этом роде редакции «Русского Слова», но, очевидно, работа моя не принята. Будьте так добры, узнайте о судьбе ее и дайте мне ваш совет. Отныне я ваш ученик и с большим вниманием буду прислушиваться к вашим словам. Простите за беспокойство вас и примите уверения в самом глубоком уважении к вам.

Я. Ц-в.

Елисаветград, Херс. губ.
Апреля 24-го 1909 г.

**Комментарии
и указатель имен**

В публикуемых текстах сохраняются в основном особенности авторской пунктуации и своеобразия лексики. Написание собственных имен не унифицируется и не приводится в соответствие с ныне принятым. Воспроизведены шрифтовые выделения и сокращения розановского текста. Всем этим «мелочам» писатель придавал исключительное значение, хотя, с другой стороны, ему ничего не стоило неточно, по памяти процитировать Пушкина или Л. Толстого. Когда критика обращала его внимание на подобные «ошибки», он отказывался их исправлять, говоря, что ему по тем или иным причинам нужно было написать именно так. В этом состоит одна из особенностей использования «чужого слова» в текстах Розанова. Естественно, что мы не исправляли такие «ошибки», лишь оговаривая наиболее значительные из них в комментариях. Опечатки исправлены после сопоставления с текстом первой публикации в периодике.

ИТАЛЬЯНСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Книга посвящена двум поездкам В. В. Розанова в Европу — в Италию в 1901 году и в Швейцарию и Германию в 1905 году. В отличие, например, от Мережковских, которые почти ежегодно с приближением лета отправлялись на Запад, Розанову довелось побывать за границей всего три раза (о третьей своей поездке 1910 года на курорт Наугейм в Германии уже после выхода книги он также оставил цикл интересных очерков) (см.: Новое время. 1910. 6 июля — 28 августа).

Розанов не особенно стремился к расширению «географии» своего бытия, постоянно «путешествуя» по бесконечным лабиринтам собственной впечатлительной, многогранной души. Весь поглощенный своими идеями, мечтами, переживаниями, он много и почти непрерывно писал. По характеру Розанов был скорее домоседом, предпочитавшим проводить время в кругу своей большой семьи, за работой или над нумизматической коллекцией в ночном кабинетном уединении, а также в религиозно-философских спорах за чаем в непринужденной обстановке своих знаменитых воскресных «журфиксов». На лето он обычно снимал дачу в окрестностях Петербурга — в Териоках, Гатчине, Вырице или Луге. При этом Розанов никогда не испытывал недостатка в материале для творчества — он черпал его отовсюду: из своего прошлого, из книг, из окружающего его «моря житейского», из собственных размышлений и фантазий. Да и сам его жизненный маршрут впечатляют: Ветлуга — Кострома — Симбирск — Нижний Новгород — Москва — Брянск — Елец — Белый — Петербург — Сергиев Посад. Но эти часто вынужденные переезды — совсем другое, нежели вольное туристское путешествие, к тому же розановские жизненные странствия до Петербурга ограничивались центром России. Он писал в 1899 году, совершая путешествие в Прибалтику: «Нужно заметить, Бог так устраивал мою жизнь, что я не только не выезжал из любимого отечества, но никогда и не подъезжал близко к его границам» (Новое время. 1899. 27 августа).

Заграница интересовала Розанова довольно мало. Он заявил в «Опавших листьях»: «Кроме русских, единственно и исключительно русских, мне вообще никто не нужен, не мил и не интересен». При всей категоричности этого высказывания в нем есть и доля истины — родная русская действительность давала ему богатейшую пищу для ума и сердца, и особой потребности в путешествии в Европу у него не было, как, впрочем, не было и какой-либо предвзятости, пренебрежения к западной культуре — просто так складывались обстоятельства. Существовала еще одна, более прозаическая причина того, что ему было не до туристских поездок в молодые годы: крайняя стесненность в средствах.

Первое настоящее дальнейшее путешествие Розанов предпринял весной 1901 года. К этому времени не только стабилизировалось его материальное положение, но и укрепилась литературная репутация и он мог уже позволить себе путешествие в Западную Европу.

Почему он выбрал именно Италию? Возможно, его вдохновил П. Перцов, побывавший там незадолго до Розанова и привезший массу фотографий и по его просьбе «горсть древних монет», навсегда заразив писателя страстью к нумизматике. Вероятно, сыграл свою роль и характерный для этого времени эстетического «ренессанса» повышенный интерес к Италии среди петербургской творческой интеллигенции — достаточно упомянуть романы Мережковского или книгу А. Л. Волынского о Леонардо. Впрочем, для русских Италия вообще со времен Гоголя и А. Иванова представляла «землей обетованной». А критик А. А. Измайлов утверждает, видимо со слов Розанова, что это путешествие было выполнением обета, данного в годы студенчества (см.: Русское слово. 1909. 3 июля).

Конечно, Италия привлекала Розанова в первую очередь своим необычным сочетанием языческой древности, следы которой сохранились в многочисленных памятниках, с мощной современной католической культурой и ее душой — Ватиканом. Для Розанова одним из самых «больших вопросов» в этот период стала проблема несовместимости, как ему представлялось, христианского аскетизма с радостями семейной жизни. Язычество с его жизнеутверждением все больше привлекало Розанова. Что же касается предоставившейся возможности сопоставить православие с католичеством и протестантизмом, то Розанов был увлечен этой темой еще со времен «Легенды о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» (1891).

Розанов ехал в Италию далеко не таким подготовленным, как, скажем, тот же Мережковский — признанный эрудит-европеец, свободно владевший языками и чувствовавший себя на Западе, как дома. Для Розанова это было определенное испытание — в путешествии из Петербурга отправился «турист» совершенно неопытный, непрактичный и еще не совсем избавившийся от провинциализма. К тому же, как пишет сам Розанов, он поехал в Италию, не владея ни одним языком, «кроме русского» (его выручало кое-какое знание французского и латыни). Театральный критик и драматург Ю. Беляев вспомнил о своей первой встрече с Розановым, которая состоялась в Италии, на Via Augusta в Риме. По ряду признаков он сразу безошибочно признал в незнакомом туристе соотечественника: «...маленький человек в разлеталке и соломенной шляпе торгуетя с извозчиком, путая французские и итальянские слова. Удивлен, что итальянцы не понимают латыни» (Новое время. 1909. 24 июня). Даже выручавшую его латынь Розанов знал плохо — из-за нее он оставался гимназистом на второй год. Незнание языков, как язвительно отмечает критик В. Львов, не помешало ему «переспать всю книгу итальянскими фразами», в которых, естественно, немало ошибок (см.: Современный мир. 1909. № 8. С. 155—156).

«Итальянские впечатления» — очень русская книга, написанная «костромичом», «человеком в разлеталке и соломенной шляпе». Читатель не найдет в очерках Розанова широкой, подробной, объективной картины Италии. Выбор эпизодов и художественных объектов представляется в значительной мере случайным, да и описания богатейшего культурного наследия страны не отмечены особой эрудицией. Италия отразилась в очерках, по существу, лишь косвенно, через

прихотливое, хотя и живописное, чисто субъективное видение оригинального мыслителя и художника слова — именно художника по природе. Для туриста, собирающегося в Италию, Розанов даст не слишком много. Как отмечают критики, он не заменит ни путеводителей типа «Бедекера», ни обстоятельных пугающих заметок И. Тэна, ни книг У. Патера, Дж. Рескина, Б. Беренсона, раскрывающих сущность итальянской культуры. Что касается отечественной литературы, то в отношении информации книга Розанова заведомо проигрывает не только знаменитым «Образам Италии» (1911—1912) Павла Муратова, ставшим настольной книгой для всех увлеченных этой страной, но и таким книгам, как «Венеция и венецианская живопись» П. Перцова (1912) или «Рим» Б. Грифцова (1914). Однако это сочинение совсем иного рода, написанное с другими задачами, и у него есть своя неповторимая оригинальность, своя подкупающая подлинность, свое несомненное обаяние. Словом, прежде всего это очень «розановская» книга, несущая на себе яркий отпечаток его незаурядной индивидуальности.

Хорошо охарактеризовал книгу путевых заметок Розанова П. Муратов в «Образам Италии»: «В этой странной и такой чисто русской книге не слишком много Италии. Ее автор, чувствующий с единственной в своем роде глубиной уклад русской жизни, даже и в Италии всегда как бы повернут лицом к России. Не только его мысли, но даже и взоры его обращены домой. Он не был свободным странником; есть что-то похожее на «отпуск» в его досуге и на «отлучку» в его путешествии. Но слеп будет тот, кто не заметит и в этих страничках «Впечатлений», особенно там, где Розанов соприкоснулся с античным, алмазов чистой воды и черт гениального воображения» (*Муратов П. П. Образы Италии.* Спб., 1911. Т. 1. С. 12).

Очерки Розанова публиковались в «Новом времени», в основном по горячим следам путешествия, создавая у читателей острое чувство реальности и современности запечатленных автором наблюдений. Это ощущение непосредственности живых впечатлений, схваченных ярким, самобытным писателем, сохранилось и в книге. Три очерка были опубликованы в журнале «Мир искусства». Розановские легкие, затейливые, выразительные эссе, да еще в обрамлении очень созвучных им изящных рисунков Бакста в стиле «модерн», как нельзя лучше соответствовали эстетической программе журнала — чего нельзя было сказать, например, о тяжеловесном, печатавшемся из номера в номер исследовании Мережковского «Лев Толстой и Достоевский» или пространных «Философских разговорах» Н. Минского. При всей относительной консервативности эстетических вкусов Розанова его публикации в журнале способствовали утверждению нового искусства, опирающегося на религиозные начала.

Особый прилив поэтического вдохновения каждый раз вызывает у писателя встреча с языческим миром, неотделимым в Италии от христианства. Причудливое сочетание в Риме и других городах Италии памятников язычества и христианства буквально завораживает Розанова, и это ощущение эмоциональной возбужденности передается от него читателю. Розанов и в Италии не оставляет свои любимые темы. Вдохновляясь памятниками античности, он настойчиво проводит заветные мысли о полнокровности древней жизни, о культе семьи и брака, о единстве духа и пола в языческих религиях.

Разочарование Розанова в христианстве доходило в начале века до того, что порой он не удерживается и от прямых его обличений за «обескровливание» жизни, за отрицание природы: «Когда (это я видел в Берлине) переходились от греков к средневековью с его высокими и условными фигурами, где все вымыслено и вымучено, поражаешься, до чего христианство точно заволокло от человечества каким-то туманом всю природу...» Но в целом книга лишена тенденциозности, характерной для таких розановских произведений, как «Темный лик», «Люди лунного света» или «Апокалипсис нашего времени». Христианство все же по-прежнему привлекает, волнует Розанова ничуть не меньше, чем язычество. Эти два мироощущения противоречиво, как два полюса его души, сосуществуют в личности Розанова. В очерках ощущается тяготение автора к синтезу язычес-

кого и христианского начал, к единству плоти и духа, к религиозному оправданию семьи, природы, искусства.

Очень занимают Розанова и расхождения внутри христианства, приведшие к развятию столь разительно отличающихся культур. Пытливо всматриваясь в верования других народов, искренне волнуясь по поводу истинности религиозных переживаний итальянцев, Розанов невольно все время возвращается к русской действительности. Выступая дома как религиозный бунтарь, здесь он ощущает свою органическую связь с национальными православными традициями. Будучи очень русским по духу человеком, Розанов в Италии постоянно выступает как бы представителем русского народа, его культуры, его веры, ревниво сопоставляет русские начала с западными. Однако в своих сопоставлениях он далеко не всегда берет сторону соотечественников. Своиственные Розанову особая впечатлительность, глубокая интуиция, умение всецело сосредоточиться на предмете позволили ему быстро и основательно усвоить дух католицизма и протестантизма, выявить степень их влияния на бытовой уклад и характер народа. Розанов посещает церковные службы, всматривается в лица католического духовенства, размышляет о незнакомом и чуждом нам феномене папства и о протестантском восстании против него. Размышлений в книге, возможно, даже больше, чем непосредственных впечатлений. Религиозная сторона жизни особенно занимает Розанова. Он подмечает такие поразившие его главные черты католицизма, как дисциплина, твердость и ясность духа, жизненная активность. Позиция Розанова по отношению к католицизму была настолько непредвзятой, что иезуитская газета «Voce della Verita», по словам Беляева, даже усердно цитировала очерки Розанова по мере их появления в «Новом времени», подавая их как выступление русского, ратующего за соединение церквей. В увлечении католицизмом упрекал Розанова и тяготевший к охранительству А. А. Киреев. Однако именно в Италии Розанов убеждается, что различия между католиками и православными носят непреодолимый характер: «...это совсем разные религии — православие и католичество... «Примирение церквей!» Боже, какая это утопическая мечта гимназиста четвертого класса!»

Значительная часть книги посвящена архитектурным памятникам и произведениям искусства. Розанов отдает явное предпочтение произведениям бытового жанра и религиозной тематики. Непререкаемый авторитет для него в итальянском искусстве — Рафаэль. Так, в одной из более поздних статей — «Рафаэлевское и рембрандтовское христианство» — он пишет: «Высший художник христианского мира — Рафаэль». А. Бенуа утверждал в воспоминаниях, что Розанов на удивление мало интересовался искусством и судил о нем не по художественным достоинствам, а только с точки зрения сюжета. Действительно, Розанов и Рафаэля ценит не столько как гениального живописца, сколько как провозвестника «семейного христианства». Однако для своего времени взгляды Розанова на искусство не были ретроградными. Достаточно сопоставить очерки из «Итальянских впечатлений» с одновременно появлявшимися в «Новом времени» статьями художника и критика Н. Кравченко, в которых он с позиций академизма громил все новое в искусстве, чтобы поставить под сомнение утверждения об «отсталости» и «неразвитости суждений» Розанова. Розановское восприятие художественных явлений настолько индивидуально и своеобразно, что он и для общеизвестных шедевров искусства находит собственные слова и краски.

«Розанов интересен в музеях», — считает рецензент Ю. Беляев, отмечая такое важное достоинство Розанова, как свежесть восприятия, нежелание принимать во внимание расхожие оценки и устоявшиеся теории. Умение посмотреть на вещи так, будто видишь их впервые, обычно позволяет Розанову подметить в них нечто такое, что до него никто не замечал.

Иного мнения был П. Муратов, который в своей журнальной рецензии подверг Розанова суровой критике именно за освещение им искусства. По его словам, мысль Розанова, смелая, острая, оригинальная, становится робкой, вялой перед произведениями искусства (см.: Русская мысль. 1909. № 6. С. 158—159).

Оценка картин и даже их отбор для анализа показывают, как считает Муратов. Отсутствие у Розанова знаний, внутренней свободы и самостоятельности.

Конечно, с точки зрения искусствоведения критика Муратова отчасти справедлива, но непринужденно, спонтанно написанная книга не заслуживала упрека в «странной несвободе и спутанности суждений». Муратов был более беспристрастен в своей знаменитой книге, чем в журнальной рецензии. Розанов, естественно, и не стремился к воссозданию полной картины богатейшей итальянской культуры в беглых путевых заметках. Это именно розановские *впечатления*, с постоянно присутствующей личной оценкой автора, со своеобразной импрессионистической манерой письма.

Стилистика Розанова в этой типичной для него книге весьма необычна. Описания отличаются постоянными отступлениями от основной темы, обилием конкретных, но, казалось бы, второстепенных деталей, сопряжением внешне не связанных между собой сфер жизни и культуры, логически немотивированными переходами от нейтрального изложения фактических сведений к лирическим излияниям, от серьезных философских размышлений к легкомысленным субъективным догадкам или фантазиям. Кажется, будто автор пишет без разбора обо всем, что приходит ему в данный миг на ум, без плана и системы. В дробном потоке впечатлений, рассуждений, ассоциаций, поэтических образов писателя преобладает иррациональное, стихийное начало. «Всё в неточности, всё в неясности, всё в иррациональном: в этом главный источник вдохновения г. Розанова», — пишет рецензент из «Русского богатства» (1909. № 7). «Что это за вдохновенный сектантский припадок, где смешаны Толстой, Диана Эфесская, Гоголь, Митра, римляне, греки, славяне?» — словно вторит ему в «Новом времени» Ю. Беляев. Но именно благодаря непосредственности субъективно-импрессионистического авторского видения, алогичности сюжетного развития очерков и выразительного, неординарного использования образных средств частные путевые заметки обрели ту живописность и музыкальность, тот внутренний динамизм, которые позволяют рассматривать «Итальянские впечатления» не только как значительное достижение в жанре путешествий, но и как оригинальное литературное произведение, близкое к художественной прозе.

Книга «Итальянские впечатления» готовилась к выпуску в начале 1909 года. Ее изданием по поручению Розанова занимался С. П. Каблуков, секретарь Религиозно-философского общества, в то время друживший с писателем и помогавший ему. Каблуков подбирал бумагу и шрифт (наподобие использованного в книге новелл об Италии «Любовь сильнее смерти» Д. С. Мережковского издательством «Скорпион»), вел переговоры об обложке с Бакстом, имел дело с типографией. Примечательно, что ни Розанову, ни Каблукову не пришлось в голову исправить в книге хотя бы очевидные фактические и языковые неточности. Каблуков сообщает, что идея добавить в книгу статьи о Германии и Швейцарии возникла у Розанова уже в процессе подготовки «Итальянских впечатлений». Книга вышла в свет в начале мая 1909 года. Розанов подарил Каблукову экземпляр книги 12 мая с любопытной надписью: «Преданному и самоотверженному оруженосцу, — но не Санчо Панса, Сергею Платоновичу Каблукову. «Рыцарь печального образа» В. В. Розанов» (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Спб. Ф. 322. Оп. 250 а. Ед. хр. 4. С. 227).

Книга вышла в свет в сложный для Розанова момент. В 1909 году намечилось его расхождение с Мережковским, особенно усилившееся в мае в связи с полемикой по поводу «Вех». Если Мережковский как активный поборник «религиозной общественности» категорически отверг «реакционный» сборник, то Розанов писал, что «это — самая грустная и благородная книга, какая появлялась за последние годы» (Новое время. 1909. 27 апреля). Размежевание с Мережковским сопровождалось у Розанова постепенным возвращением к былым консервативным, национальным и соответственно православным позициям. Тем не менее при усиливающихся христианских тенденциях в том же 1909 году Розанов выпускает с помощью Каблукова критически заостренную брошюру «Русская церковь»

и запускает в производство большую, самую антихристианскую свою работу «В темных религиозных лучах», которой, однако, не суждено было выйти в свет из-за цензурного запрета. 17 июля 1909 года, когда Мережковские были по обыкновению во Франции, Розанов опубликовал крайне резкую статью «Сентиментализм и притворство как двигатели революции», после которой окончательно определилось отрицательное отношение к нему радикального лагеря. Думается, это «поправление» Розанова сказалось и на критических отзывах об «Итальянских впечатлениях» в «левой» печати.

Нововременские критики Ю. Беляев и И. К. Маркузе (выступивший под псевдонимом «М-е») оценили книгу своего коллеги по газете, естественно, положительно. Беляев особенно подробно остановился на самобытности Розанова, его исконной русскости и «варварском» отрицании Розановым всяких общепринятых теорий и знаний при восприятии явлений культуры. Этот «неоклассик с «русской бездной» в душе», утверждает Беляев, «мыслит образами, как всякий другой художник».

Маркузе, живший несколько лет в Риме, взял темой своей статьи сопоставление изображения Рима в «Итальянских впечатлениях» и в вышедшей за несколько лет до того книге известного беллетриста Боборыкина «Вечный город». Маркузе отмечает, что книга Розанова читается с удовольствием, хотя в ней довольно много фактических ошибок, в то время как выверенную книгу Боборыкина читать скучно, так как он излагает лишь заимствованные мысли. Критик подчеркивает художественность манеры изложения Розанова: «Как странно, что книга публициста (Розанова) написана живыми, яркими красками беллетриста, тогда как романист Боборыкин пишет о Риме слогом протоколиста!» (Новое время. 1909. 16 июля).

В. Лесовой в «Новом журнале для всех» (1909. № 11) заявляет об «Итальянских впечатлениях», что «это самая субъективная и самая односторонняя книга, какую только мог написать наблюдатель европейской культуры...». По мнению критика, живые, непосредственные впечатления автора часто не подкреплены анализом. В отличие от Измайлова, Лесовой считает недостатком то, что Розанов в основном сосредоточился на религиозных вопросах. Рецензент тем не менее выносит положительное общее суждение о книге: «Столько в ней разбросано неожиданно-ярких мыслей, столько метких характеристик, что, даже не соглашаясь с автором, даже отрицательно относясь к различным его идеям и обобщениям, — трудно оторваться от нее, не дочитав до конца».

Весьма негативно отнеслись к книге представители либеральной прессы — В. Львов из «Современного мира» и анонимный рецензент из «Русского богатства». Это неудивительно, так как в «левой» печати консервативный поворот Розанова был замечен и, конечно, повлиял на творческую установку рецензентов, хотя они лишь вскользь упоминают о политической позиции писателя. Критики делают упор на недостатки книги, прежде всего на многочисленные фактические и языковые неточности автора. Сами розановские заметки представляются В. Львову мимолетными, мало полезными для туриста, собирающегося в Италию, и имеющими лишь автобиографическое значение для самого Розанова.

Рецензент «Русского богатства» признает, что в этой «чисто обывательской» книге «есть яркие картинки, есть тонкие замечания, есть обычная для Розанова, убедительная и недоказательная лирика». Но при этом он утверждает, что теории у Розанова опережают впечатления, которых в книге практически нет, — Розанов, считает критик, подгоняет факты под свои теоретические домыслы и делает умозаключения, не имеющие ничего общего с действительностью. Особенно подробно останавливается критик «Русского богатства» на ошибках Розанова, порой действительно довольно курьезных, отмечая при этом, что автор книги — бывший педагог-историк.

Наиболее обстоятельный отзыв о книге дал А. А. Измайлов в статье «Около чужих алтарей». По его мнению, «Итальянские впечатления» — это глубокая, характерно русская философская книга, затрагивающая самые большие вопросы

современности во внешне легкой форме путевых заметок, «прекрасное явление среди сегодняшнего бездарного и фальшивого дня». Критик подчеркивает искренность переживаний Розанова, его неповторимую писательскую оригинальность, особое его внимание к проблемам религиозной веры. Измайлов убедительно пишет о яркости и увлекательности импрессионистической манеры Розанова. «Книга Розанова,— отмечает он,— плод настоящего русского ума, глубокого и смелого, думающего и верующего по-своему и не стыдящегося ни своей души, ни своей веры,— плод подлинного русского сердца, которое, видимо, у него, как у всех хороших русских людей, редко бывает на месте».

В творческом развитии Розанова данная книга была важна тем, что она помогла ему найти путь к свободному, образному выражению своих мыслей и чувств, подвела его к созданию собственной, чисто розановской формы «опавших листьев», позволившей ему полностью раскрыться в его главных книгах интимной афористической прозы. В очерках об Италии рельефно проявились такие черты творчества Розанова, как предельная субъективность, искренность переживаний, свобода выражения мыслей и чувств, яркость жизненных деталей, опора на автобиографизм, тяготение к художественной образности,— черты, развитие которых дало замечательный сплав мысли, факта и образа в «Уединенном» и «Опавших листьях».

Печатается по: *Розанов В. В. Итальянские впечатления.* Спб., 1909.

Предисловие

С. 19. *Л. С. Бакст... сдв. и л. предестинные рисунки.*— Бакст Лев Самуилович (настоящая фамилия Розенберг, 1866—1924)— живописец, график, дизайнер. Розанов опубликовал в журнале «Мир искусства» три очерка из вошедших впоследствии в книгу *Мир искусства*, 1902. Т. 7. № 2 («Пестум»); № 5—6 («Помпеи»); Т. 8. № 7 («Флоренция»). К двум из них Бакст сделал декоративные рисунки, которые были также воспроизведены в книге. Ему принадлежит и обложка «Итальянских впечатлений». Бакст исполнил также портрет В. В. Розанова в технике пастели (1901, сейчас в ГТГ).

С. 20. *...триремы Пирра.*— Трирема — древнее боевое гребное судно с тремя рядами весел. Пирр — царь Эпира, известен по выражению «Пиррова победа» (при возвращении Пирра после победы над римлянами в 280—279 гг. до н. э. его флот был разбит карфагенянами).

РИМ

Страстная пятница в Соборе св. Петра

Впервые: Новое время. 1901. 31 марта. № 9012, под названием «Страстная пятница».

С. 21. *...на отпевании покойного генерал-контролера Штрика.*— Отпевание действительного статского советника, генерал-контролера Василия Николаевича Штрика, который скончался 26 марта 1893 г. в возрасте 57 лет, состоялось 29 марта 1893 г. в церкви св. Исидора в Александро-Невской лавре. Розанов, только что прибывший в Петербург и получивший по договоренности с Т. И. Филипповым место чиновника Государственного контроля, вероятно, присутствовал на похоронах «по долгу службы».

С. 22. *В латинском словаре Кронеберга...*— Имеется в виду «Латинско-русский и русско-латинский лексикон» Ивана Яковлевича Кронеберга (1788—1839; 6-е изд. М., 1860).

С. 23. *...греческий словарь Синайского...*— «Греческо-русский словарь Ивана Синайского», в 2-х частях (3-е изд. М., 1879).

Страстная суббота в Колизее

Впервые: Новое время. 1901. 1 апр. № 9013.

Пасха в Соборе св. Петра

Впервые: Новое время. 1901. 13 апр. № 9023.

С. 26. *...filioque* — и от сына (лат.). Догмат римской католической церкви, признающий, в отличие от православия, исхождение Св. Духа не только от Бога-Отца, но и от Бога-Сына.

Опресноки — хлеб из пресного неквашеного теста. Употребление католиками опресноков при причащении послужило одним из поводов к спору между православным патриархом и папой около 867 г.

...повод Фотию выразить первые упреки папе Николаю I. — Патриарх Константинопольский Фотий выступил с критикой папства, что привело к временному разрыву церковей около 867 г.

С. 27. *...десять тысяч жрецов Ваала* — ср.: Библия. Третья книга Царств. 18:19.

...один я остался у Бога... — Там же. 19:10.

«Боже, буди милостлив ко мне, грешному» — Евангелие от Луки 18:13.

...ефимон — припев. В православной церковной службе — Великие повечерия, во время которых читается Великий канон с припевом «Помилуй мя, Боже, помилуй мя».

«Господи, владыко живота моего...» — великопостная молитва св. Ефрема Сирина.

«Воздеяние руку мою, жертва вечерняя» — стих из великой ектении — кратких прошений, исполняемых на вечерне: «Да исправится молитва моя яко кадило перед Тобою: воздеяние руку мою, жертва вечерняя. Услыши мя, Господи».

Нет, «аще не войти в чрево матери и не родитися снова» — Евангелие от Иоанна 3:4.

С. 31. *«Пиво пьем новое»* — Ирмос песни 3-го канона на св. Пасху: «Придите, пиво пьем новое, не от камень неплодна чудодеемое, но нетления источник из гроба одолживша Христа, в Немже утверждаемся».

«На божественней стражи богоглаголивый Аввакум» — ирмос песни 4-го канона на св. Пасху: «На божественней стражи богоглаголивый Аввакум да станет с нами и покажет светоносна Ангела, ясно глаголюще: днесь спасение миру, яко воскресе Христос, яко всесилен».

С. 32. *Я вдруг вспомнил один алыт в Брянске.* — Розанов преподавал в Брянской прогимназии в 1882—1887 гг.

По старому Риму

Впервые: Новое время. 1901 17, 21 апр., 8 мая. № 9021, 9031, 9048.

С. 34. *...записано у Ливия уже о сыне первой же несчастной весталки.* — См.: *Тит Ливий*. История Рима от основания города (I, 4, 21).

Лациум (Лация) — область Италии, в которой расположен Рим.

С. 35. *Вольскы* — древнее племя центральной Италии, покоренное римлянами в IV в. до н. э.

Кориолан — полупоупендарный римский полководец V в. до н. э., перешедший на сторону врагов Рима вольсков и возглавивший их войско. Ему посвящена драма В. Шекспира «Кориолан» (1607).

Дети и монахи в садах Боргезе

Впервые: Новое время. 1901. 24 апр. № 9034.

С. 40. *Галерея Боргезе*.— Музей и картинная галерея Боргезе находятся в старинном римском дворце, построенном в XVI в. и принадлежавшем в XVII в. кардиналу Шипиону Боргезе.

С. 41. *Эскуриал* (Эскориал) — резиденция испанских королей близ Мадрида, построенная в XVIII в. для Филиппа II.

С. 42. *Триденский* (Триентский) *собор* — собор католической церкви, проходил в 1545—1547, 1551—1552, 1562—1563 гг. в г. Триент (совр. Тренто), в 1547—1549 гг. — в Болонье. Базельский собор проходил в 1431—1449 гг. в Базеле и Лозанне.

С. 46. *...консул с ликторами* — консулы (их было два) — высшие должностные лица в Древнем Риме, избиравшиеся на год. Ликторы — прислужники, сопровождавшие высших должностных лиц в Древнем Риме.

Выцветающая живопись

Впервые: Новое время. 1901. 26 мая. № 9059. Иллюстр. приложение. С. 6—7.

С. 47. *Херувимская песнь* — духовная песнь православных христиан, исполняемая во время литургии верных при перенесении святых даров: «Иже херувимы тайно образующе...»

С. 48. *Сивилла ливийская*... Древние римляне обращались за советом в особо сложных случаях. По преданию, таинственные книги купил у Кумской сивиллы царь Тарквиний Гордый. Они хранились в храме Юпитера Капитолийского и погибли в 83 г. от пожара.

С. 50. *Рафаэль*. Афинская школа. Спор о причастии (совр. название — «Диспут» или «Диспута»). Фрески в Станца делья Синьятура. Рим. Ватиканский дворец. 1509—1511.

С. 51. *На последнем, возле Данта и Ариоста, он также нарисовал себя*.— На фреске «Парнас» (1510) Рафаэль изобразил Аполлона в окружении муз и деятелей искусств, среди которых поэты Данте и Лудовико Ариосто (1474—1533), сам Рафаэль и другие исторические лица.

В музеях Ватикана

Впервые: Новое время. 1901. 23 мая. № 9056.

С. 55. *«...темное пятно» в мраморе или полотне*.— Лессинг Г. Э. Избранное. М., 1980. С. 389.

С. 56. *...как они должны построить храм Богу (скинию)?*— Исход. 25:40.

С. 57. *...чему так дивился Лессинг*.— Лессинг Г. Э. Избранное. С. 485—488.

С. 58. *Избиение оптиматов*.— В 87 г. до н. э. Гай Марий и изгнанный консул Корнелий Цинна перебили «оптиматов» — защитников интересов знати.

С. 60. *...каждая сделана как бы охотником Нимвродом*.— Нимврод (в Библии) — сын Хуша, искусный охотник (см.: Бытие 10:9: «Он был сильный зверолов пред Господом»).

На вершине Колизея

Впервые: Новое время. 1901. 8 июня. № 9073. Иллюстр. приложение.

С. 64. *«Прости, развратный Рим»* — цитата из стихотворения «Умирающий гладиатор» М. Ю. Лермонтова (1836).

«Умиравший гладиатор» и «Моисей» Микель-Анджело

Впервые: Новое время. 1901. 2 июня. № 9066. Иллюстр. приложение.

С. 68. *Грегоровиус... рассказывает.*— См.: Грегоровиус Ф. История города Рима в средние века. Спб., 1888. Т. 3. С. 359.

Как мудра книга Марка Аврелия.— Имеется в виду философское сочинение императора и философа-стоика Марка Аврелия «К самому себе» (совр. рус. пер.: Размышление. Л., 1985).

Imp. Caesari...— Императору Цезарю, [сыну] божественного Антонина, внуку божественного Адриана, правнуку божественного Нерва, Марку Аврелию Антонину, благочестивому Августу Германскому, Сарматскому, верховному понтифику, наделенному властью народного трибуна в 26-й раз, императору в 7-й раз, консулу в 3-й раз, отцу отечества. Сенат и народ Рима (*лат.*).

С. 70. *...«страшной Гекаты», как называет ее Гезиод в «Тесгонии».* См.: Эллинские поэты. М., 1963. С. 182—183.

Из груди благой природы...— неточная цитата из «Песни Радости» (1823) — перевод Ф. И. Тютчева стихотворения Ф. Шиллера «An die Freude» (1785).

С. 72. *«Земля еси и в землю отыдеш».*— Ср.: Екклесиаст 12:7.

Он написал: «Юноша из Саиса»...— Розанов ошибся. Видимо, он приписал Шиллеру сочинение другого романтика — Новалиса («Ученики в Саисе», опубликовано посмертно в 1802 г.).

С. 73. *...как написал в знаменитом стихотворении Лермонтов.*— Имеется в виду стихотворение М. Ю. Лермонтова «Умиравший гладиатор» (1836).

Солнца она потушит...— неточная цитата из Г. Р. Державина («На смерть князя Мещерского», 1779).

С. 74. *«...детей возлюбленных, играющих детей»* — цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Умиравший гладиатор» (1836).

С. 75. *Микеланджело. Моисей.* 1515—1516.— Скульптура находится в ансамбле надгробия папы Юлия II в церкви Сан Пьетро ин Винколи в Риме.

...он был «кротчайший из людей».— Ср.: Числа. 12:3: «Моисей же был человек кротчайший из всех людей на земле».

«Господи, доколе я буду выносить ропот этого народа...» — Ср.: Числа. 11:10—14.

«Господи, если Ты решил изгладить из книги живота народа этот...» — Ср.: Исход. 32:32: «Прости им грех их. А если нет, то изгладь и меня из книги Твоей, в которую Ты вписал».

...«помавающий бровями» — неточная цитата из «Илиады» Гомера в переводе Н. И. Гнедича (I, 528).

НЕАПОЛИТАНСКИЙ ЗАЛИВ

Чудовище

Впервые: Новое время. 1901. 26 сент. № 9182.

С. 76. *Однажды я сидел в загородном саду в Москве.*— Розанов учился в Московском университете в 1878—1882 гг. Речь идет о Нескучном саду.

«Мартын Найденыш».— Имеется в виду: Сю Э. Мартин-найденш, или Записки камердинера (Martin, l'enfant trouvé, ou les mémoires d'un valet de chambre). Оттиски из журнала «Библиотека для чтения» за 1846—1847 гг. (пер. с фр. М., 1847).

С. 79. ...*Живем в Петербурге... на Шпалерной улице.*— В период поездки в Италию семья Розанова действительно жила в 1899—1905 гг. в Петербурге, на Шпалерной улице (д. 39, кв. 4).

С. 80. ...*куверт* — столовый прибор (от фр. *couvert*).

...*как в Смоленской губернии.*— В 1891—1893 гг. Розанов работал в прогимназии г. Белого Смоленской губернии. Городок был расположен вдали от железной дороги.

С. 81. ...*еще гимназистом, на Волге.*— Гимназические годы Розанова прошли на Волге: он учился в Костроме (1868—1870), Симбирске (1870—1872) и Нижнем Новгороде (1872—1878).

Солнце и виноград

Впервые: Новое время. 1903. 28 мая. № 9779. Иллюстр. приложение. С. 7—9.

С. 85. «*Руси есть веселие пити*» — неточная цитата из начальной летописи «Повесть временных лет».

Капри

Впервые: Новое время. 1902. 4 мая. № 9397. Иллюстр. приложение. С. 5—9.

С. 95. *Териоки* — прежнее название г. Зеленогорска, курортного места в пригороде Петербурга. Розанов летом 1908 и 1909 гг. снимал дачу под Териоками, в деревне Лепенене.

С. 96. «*Се раба Господня: буди мне по глаголу Твоему*» — Евангелие от Луки 1:38.

Uno, due, tre

Впервые: Новое время. 1901. 4 сент. № 9160.

С. 97. *Аника-воин* — один из персонажей русской бытовой поэзии (см., напр., в кн.: Народные баллады. М.; Л., 1963. С. 223—227).

С. 98. *Такой шаг я еще видел на Кавказе...*— Розанов путешествовал по Кавказу в 1898 и 1907 гг. (см. цикл очерков «С юга» в кн.: *Розанов В.* Литературные очерки. Спб., 1899. С. 179—210).

...*абиссинцы разбили итальянцев...*— Речь, вероятно, идет о поражении итальянского генерала Баратьери в Абиссинии в 1896 г., что привело к заключению 26 октября 1896 г. мира, по которому Италия отказывалась от протектората над Абиссинией.

С. 99. *Партенопа* (Парфенопа) — в греческой мифологии одна из сирен, дочь Ахелая и музы Мельпомены. Тело Парфенопы, погибшей после того, как она и ее сестры пропустили корабль Одиссея (по другому мифу — аргонавтов), было выброшено на берег, где возник город, названный в ее честь Парфенопеей (древнее название Неаполя).

С. 100. *Кюнер* Рафаэль (1802—1878) — автор неоднократно переиздававшегося учебника латинского языка для гимназий (*Кюнер Р.* Латинская грамматика с примерами и упражнениями, латинскою хрестоматиею и словарями латинско-русским и русско-латинским. М., 1867). Для Розанова, который учился по этому учебнику, «Кюнер» стал олицетворением всех неприятностей, связанных у него в гимназические годы с изучением латыни, из-за неуспехов в которой он даже оставался на второй год.

Помпеи

Впервые: Мир искусства. 1902. Т. 7. № 5—6. С. 352—358.

С. 101 *...почтенный русский профессор с немецкою фамилией...* — Речь идет о профессоре Шварце Александре Николаевиче (1848—1915) — преподавателе греческого языка в Московском университете, когда там учился Розанов. Его предельно нудные грамматические разборы древнегреческих текстов были нестерпимо скучны для студентов, переставших посещать занятия. Когда же Шварц стал в 1909 г. министром просвещения, то Розанов недоумевал по поводу этого назначения в связи с воспоминаниями о безликой фигуре профессора (см.: *Розанов В. Из дел нашей школы* // *Новое слово*. 1910. № 8. С. 23—27).

«*De corona*» — «О венке» (*лат.*). Речь древнегреческого оратора Демосфена (ок. 384—322 до н. э.) (см. совр. пер.: *Демосфен. Речи*).

Aorist — грамматическая форма времени в ряде языков, обозначающая действие, законченное в прошлом.

С. 102. *Palazzo Pitti* — Палаццо Питти — художественный музей во Флоренции. Строительство дворца начато в 1440 г. по проекту Ф. Брунеллески.

Strozzi — Палаццо Строцци, дворец семейства Строцци. Строительство начато в 1489 г. по проекту Бенедетто ди Майано, достраивал дворец Симоне дель Поллайоло.

С. 106. *...камень, каким у нас в Костроме нагревают для бань воду...* — В Костроме Розанов провел раннее детство (1859—1870). С ранних лет и на протяжении всей жизни он был большим любителем бани. См., напр., его любопытный этюд, в котором русская баня сравнивается с английской конституцией (*Розанов В. Литературные очерки*. Спб., 1899. С. 232—233).

...свет Гейслеровых трубок... — Газозарядные стеклянные трубки Гейслера с впаянными в них электродами светятся при прохождении через них электрического тока; они служат для исследования спектра газов.

Салерно

Впервые: Новое время. 1901. 4 сент. № 9160.

Пестум

Впервые: Мир искусства. 1902. Т. 7. № 2. С. 65—68, с рисунками Л. С. Бакста и фотографиями.

С. 110. «*И пусть у гробового входа...*» — из стихотворения А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829).

С. 111. *...в играх Навзикаи и ужинах Алкиноя...* — В греческой мифологии Навзикая, дочь царя феаков Алкиноя и Ареты, после стирки белья занялась у моря с подругами игрой в мяч. Они разбудили спавшего в кустах Одиссея, который был выброшен на берег при кораблекрушении (см.: *Гомер. Одиссея*. VI, 12—322). Алкиноя, царь феаков, радушно принял в своем дворце заброшенного на остров Одиссея и устроил в его честь пир (см.: *Гомер. Одиссея*. IX—XII).

ФЛОРЕНЦИЯ

Впервые: Мир искусства. 1902. Т. 7. № 7. С. 3—6, с рисунками Л. С. Бакста.

ВЕНЕЦИЯ

Золотистая Венеция

Впервые: Новое время. 1902. 11 июля. № 9464.

С. 115. *Падение башни св. Марка*.— Башня-колокольня св. Марка в Венеции рухнула 14 июня 1902 г. и была восстановлена в 1912 г.

Прошлеи — парадный вход на Акрополь в Афинах (437—432 до н. э.; архитектор Мнесикл). *Афина Промахос* (от греч. «передовой боец») — огромная статуя богини Афины, украшавшая Акрополь в Афинах.

С. 119. ...«поместил коней... в самом храме сына Давидова».— Ср.: Четвертая книга Царств. 23:11.

С. 120. *Ни св. Петра в Риме, ни св. Стефана в Вене... нельзя поставить рядом*.— Собор св. Петра в Риме — один из самых больших и наиболее известных христианских храмов, строился на протяжении столетий с участием Д. Браманте, Рафаэля, Микеланджело и др. Готический собор св. Стефана в Вене построен в основном в 1304—1454 гг.

Соломонов храм (храм Соломона) — иудейский храм в Иерусалиме. Был построен в X в. до н. э., разрушен римлянами в 70 г.

Арка Тита — триумфальная арка в честь победы римского императора Тита (39—81) в Иудейской войне. Сооружена на Капитолийской площади в Риме в 84 г.

История Сусанны — история богатой иудейки, оклеветанной в супружеской неверности двумя преследовавшими ее старейшинами, изложена в гл. XIII (апокрифической) Книги пророка Даниила. Сюжет «Сусанна и старцы» был популярен среди художников.

С. 121. *Ведь она замерла только с Наполеоном*.— После взятия Венеции наполеоновскими войсками в 1797 г. город потерял свое важное политическое значение. Многие произведения искусства были тогда увезены в Париж, но после падения Наполеона основная часть похищенных сокровищ была возвращена.

С. 122. *1000 лет одному св. Марку*.— Собор св. Марка (Сан Марко) в Венеции был построен в 829—832 гг.

К падению башни св. Марка

Впервые: Новое время. 1902. 22 июля. № 9475.

С. 122. *Колокольня Собора св. Марка* — квадратная башня высотой 99 м, самое высокое сооружение в Венеции, начато строительством в 888—912 гг. Приобрела окончательный вид в XVI в. 14 июня 1902 г. башня неожиданно рухнула. В 1912 г. башня-колокольня была восстановлена в прежнем виде.

Post-scriptum

Впервые: Новое время. 1902. 16 марта. № 9350, под названием «Практические указания». Перепечатано в кн.: *Розанов В. Около церковных стен*. Спб., 1906. Т. 2. С. 143—146, под названием «Кто задерживает обновление Церкви?».

С. 125. ...*это подозрение отчасти повторяет и г. Киреев*.— Розанов имеет в виду письмо А. А. Киреева в редакцию «Нового времени», в котором Киреев заявил: «Как для исправления наших церковных неладов некоторые верующие люди (между прочим, покойный Вл. Соловьев и благополучно здравствующий В. В. Розанов) указывают на Запад (на Рим), так и для исправления наших кричащих неладов политических нам зачастую указывают на Запад (на правовое государство)» (*Киреев А.* Письмо в редакцию //Новое время. 1902. 12 марта. № 9346).

Затем я поклонялся преспокойно мощам апостолов Петра, Матфея, Павла ... Православная Церковь сдержанно относится к поклонению мощам апостолов из-за сомнения в их подлинности (см. также: Розанов В. Русско-католические отношения // Около церковных стен. Спб., 1906. Т. 1. С. 412 и очерк «Салерно» в наст. изд.

...«чающим движения воды» — Евангелие от Иоанна. 5:3. Речь идет о полемике Розанова в «Новом времени», сначала с А. А. Киреевым по поводу старокатоличества, а затем с вступившими в спор А. А. Бронзовым и А. А. Папковым по поводу апокрифичности «Апостольских постановлений»: Киреев А. Новая энциклика папы // Новое время. 1902. 7 янв. № 9283; Розанов В. Папская «непогрешимость» как орудие реформации без революции // Новое время. 1902. 19 февр. № 9326; Бронзов А., проф. Письмо в редакцию // Новое время. 1902. 28 февр. № 9334; Розанов В. Письмо в редакцию. 4 марта. № 9338; Бронзов А., проф. Письмо в редакцию // Новое время. 1902. 6 марта. № 9340; Розанов В. Спор не на тему (письмо проф. А. А. Бронзову) // Новое время. 1902. 9 марта. № 9343; Бронзов А., проф. Разъяснение недоразумений (письмо В. В. Розанову) // Новое время. 1902. 11 марта. № 9345; Розанов В. Кому же верить, Петербургу или Москве? (Последний ответ проф. А. А. Бронзову) // Новое время. 1902. 11 марта. № 9345; Киреев А. Письмо в редакцию // Новое время. 1902. 12 марта. № 9346; Папков А. По поводу полемики между гг. Розановым и Бронзовым об «Апостольских Постановлениях» // Новое время. 1902. 12 марта. № 9346; Розанов В. Практическое указание // Новое время. 1902. 16 марта. № 9350. Эти очерки (часто с измененными названиями) перепечатаны в кн.: Розанов В. Около церковных стен. Спб., 1906. Т. 1. С. 113—123; Т. 2. С. 57—85.

С. 126. «Апостольские постановления» — древние тексты церковного права, в «непогрешимости» которых усомнился Розанов и апокрифичность которых разъяснил в ходе дискуссии в «Новом времени» проф. А. А. Бронзов.

...надпись на раскольничьей рукописи митрополита Платона. — Платон (в миру Петр Егорович Левшин, 1737—1812) — митрополит московский. Имеются в виду следующие слова митрополита Платона: «...следовало бы «Правила» Отцов и повести не иначе принять, как когда они согласны со Словом Божиим и служат тому объяснением» (см.: Розанов В. Около церковных стен. Спб., 1906. Т. 2. С. 66).

...из горчичного зерна — Евангелие от Матфея. 13:31.

ПО ГЕРМАНИИ

Сикстинская Мадонна

Впервые: Новое время. 1905. 3 июля. № 10536, под названием «Дрезденская Мадонна».

С. 129. Пантеон Агриппы — круглый храм-ротонда Пантеон (от греч. «место, посвященное всем богам»), памятник древнеримской архитектуры, построенный Марком Випсанием Агриппием, полководцем и зятем императора Августа в 27 г. В XII в. языческий прежде храм стал христианской церковью.

Капище Молоха

Впервые: Новое время. 1905. 9 июля. № 10542, под названием «Средневековая твердыня».

С. 132. Понтифекс — первосвященник, один из титулов папы.

С. 133. «Аугсбургское исповедание» — изложение основ лютеранства, составленное в 1530 г. протестантским богословом, сподвижником Лютера Филиппом Меланхтоном.

Впервые: Новое время. 1905. 27 июля. № 10560.

С. 134. *Помню, в Аренсбурге...* — Летом 1899 г. Розанов с семьей отдыхал в Аренсбурге на о. Сааремаа в Рижском заливе (Аренсбург до 1952 г. назывался Курессаре, позже — Кингисепп).

С. 135. *Крестовые походы* (1096—1220) — походы на Ближний Восток, организованные католической церковью.

Помню, лет 30 назад, в Москве... — Подробнее о своей жизни в немецкой семье Розанов писал, например, в статье «О звуках без отношения к смыслу» (Новый путь. 1903. № 7. С. 165—168).

С. 137. *Пинакотекa* — от греч. «хранилище картин», имеется в виду картинная галерея Старая Пинакотекa в Мюнхене.

Глиптотека — от греч. «хранилище картин», собрание скульптуры в Мюнхене.

Осколки эгинских мраморов. — Эгины — греческий остров в Эгейском море, город Эгина — культурный и коммерческий центр с VII в. до н. э. до завоевания Афинами (ок. 456 до н. э.).

Ниобия — в греческой мифологии дочь Тантала, гордая многочисленным потомством. Ниобия оскорбила богиню Лето (Латону), мать Аполлона и Артемиды, и дети Лето убили всех детей Ниобеи, сама же она окаменела.

И вспомнил я наших хлыстов... — Розанов интересовался хлыстами как своеобразным явлением, помогающим понять сущность религии, и в частности христианства. См. его книгу «Апокалиптическая секта. Хлысты и скопцы» (СПб., 1914).

С. 138. *...не нашел ли бы тогда другой Перуджино другого Рафаэля!* — Розанов имеет в виду, что Перуджино был учителем Рафаэля.

С. 139. *Мурильо* Бартоломео Эстебан — испанский живописец. Речь идет о следующих его картинах: «Едоки дыни и винограда» (ок. 1650); «Маленький продавец»; «Едоки паштета»; «Игроки в кости»; «Домашний туалет» (три последних — ок. 1670—1675).

«Форнарина» Рафаэля и «Беатриче Ченчи» находятся в совсем маленьких частных собраниях Рима. — Розанов ошибается: «Форнарина», как и «Беатриче Ченчи» художника Болонской школы Гвидо Рени (1575—1642), находится в Национальном музее в Риме. Специалисты не относят эти картины к числу шедевров — так, П. Муратов называет их «сомнительными портретами» (см.: *Муратов П. В. Розанов. Итальянские впечатления.* СПб., 1909 (рец.) // *Русская мысль.* 1909. № 6. С. 158). Ср. сопоставление «Форнарины» и «Беатриче Ченчи» у Тэна (*Тэн И. Путешествие по Италии.* М., 1913. Т. 1. С. 197—198).

Ченчи Беатриче (1577—1599) — молодая римлянка, дочь отличавшегося жестокостью графа Франческо Ченчи. Она устроила заговор с целью убийства отца и была казнена. Этот сюжет вдохновил английского поэта П.-Б. Шелли на создание трагедии «Ченчи» (1819).

С. 140. *...решительно не помню, когда... приобретена Курляндия...* — шведы покинули Курляндию после поражения в Полтавской битве в 1710 г. Окончательно Курляндия отошла к России в 1795 г. *Меншиков* Александр Данилович — сподвижник Петра I — принимал активное участие в переговорах и даже претендовал на курляндский престол, но он не сыграл большой роли в решении вопроса о Курляндии.

...наподобие сокровищницы Креза. — Крез — царь Лидии (560—546 до н. э.). Подробнее о нем см.: Геродот I, 26—56 и др.

С. 141. *...я отвечаю на резкий разбор моих мыслей...* — Имеется в виду полемика Розанова с сотрудником «Нового времени» И. К. Маркузе (псевдоним М-е) о романе Чернышевского «Что делать?» (*Розанов В. Когда-то*

знаменитый роман //Новое время. 1905. 8 июня, 12 июня. № 10511, 10515; М-е. По поводу старого романа //Новое время. 1905. 20 июня. № 10523). И. К. Маркузе (М-е) резко осудил высказанные Розановым в связи с романом мысли в поддержку свободы любви и брака.

С. 142. У Рембрандта особенно хорошо «Жертвоприношение Исаака». — Имеется в виду картина Рембрандта «Жертвоприношение Авраама». Авраам был готов принести в жертву своего сына Исаака по повелению Бога (Бытие: 22, 1—18).

Реликвии Кальвина

Впервые: Новое время. 1905. 2 августа. № 10566.

С. 143. *Вольтер* жил в местечке Ферней вблизи границ Франции и Швейцарии с 1758 по 1778 г.

С. 144. *Остров Ж. Ж. Руссо*. — Имеется в виду «Остров тополеи» на озере в поместье маркиза де Жирардена Эрменонвиль близ Парижа, где был первоначально похоронен Руссо. В 1794 г. решением Национального Конвента останки писателя были перевезены в Пантеон в Париже.

С. 146. *Представить себе Толстого, который... сжег бы Хилкова*. — Хилков Дмитрий Александрович — харьковский помещик, который под влиянием учения Л. Н. Толстого отказался от собственности. Однако впоследствии (ок. 1900) отошел от толстовства и примкнул к социалистам-революционерам.

...согласно учению Кальвина о «Вечном Предопределении». — Учение, по которому судьбы людей предопределены Богом, составляет основу идей Кальвина.

С. 147. ...как у Паскаля и мыслителей Порт-Рояля. — В XVII в. монастырь Пор-Рояль де Шам близ Парижа был центром христианского просвещения и науки, с которым были связаны Б. Паскаль, Ж. Расин, А. Арно, Р. Декарт и др.

Роган Рене де (1550—1586) — герцог, возглавлял армию кальвинистов в 1570 г. Его сын, Анри де Роган (1578—1638), — герцог, глава гугенотов, автор известных мемуаров.

С. 149. «*Иные дни — иные сны*» — вероятно, вольная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Примета» (1829):

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой...
Я ехал прочь: вные сны...

Возможный «гегемон» Европы

Впервые: Новое время. 1905. 29 июня. № 10532.

С. 151. *Платей* — место битвы 479 г. до н. э., в которой греческие войска разбили персов; *Саламин* — остров в Эгейском море, у которого в 480 г. до н. э. греческий флот разгромил персов.

С. 152. *Тип Кречинского*. — Имеется в виду персонаж пьесы А. В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского» (поставлена в 1855 г.).

С. 156. ...*Гробницы Юлиана и Лоренцо Медичи*. — Имеется в виду Капелла Медичи во Флоренции. *Лоренцо Медичи*, известный как «Лоренцо Великолепный», — флорентийский государственный деятель, правитель и покровитель искусств. *Джулиано Медичи* — брат Лоренцо Великолепного.

С. 157. ...*что подельывали Юстиниан с Феодорою... и как их обличал Иоанн Златоуст — Юстиниан* (482 или 483—565) — византийский император с 527 г.; *Феодора* (Теодора, 508?—548) — актриса, жена Юстиниана с 523; *Иоанн Златоуст* (между 344 и 354—407) — отец Церкви, патриарх Константинопольский. Грубая ошибка Розанова: Иоанн Златоуст жил до Юстиниана и Феодоры и, конечно, никак не мог их обличать. Иоанн Златоуст порицал за пристрастие

к роскоши и суетности знатных дам, и императрица Евдокия, приняв эти порицания на свой счет, подвергала Иоанна Златоуста преследованиям. О развратном и жестоком поведении императора Юстиниана и его жены Феодоры рассказывается в «Тайной истории» византийского писателя-историка Прокопия Кессарийского (ок. 500 — после 565) (см.: *Прокопий Кессарийский*. Тайная история. М., 1991).

В. А. Фатеев

СРЕДИ ХУДОЖНИКОВ

В канун 1914 г. на книжных прилавках появилась книга Розанова «Среди художников». В ней были собраны работы за 15 лет — наиболее плодотворный период деятельности писателя до первой мировой войны. Здесь статьи о литературе и изобразительном искусстве, театре и музыке, о народных выставках и «прелестях старокнижия».

Необычность точки зрения, нетрадиционность мышления и привлекала и отталкивала читателя. И сегодня еще взгляды Розанова на русских писателей и художников необычны, а в свое время их стороной обходила так называемая демократическая критика, а затем наше литературоведение. Но вдруг оказалось, что розановское представление о гоголевском гротеске, пушкинской гармонии, лермонтовском демонизме, о «молящейся Руси» М.В.Нестерова и о проникновении художественного гения И.Е.Репина в суть исторических событий, о природной естественности танца Айседоры Дункан и «раздольной душе» Федора Шаляпина — все это стало ближе и понятнее, чем десятилетиями утверждавшаяся официальная точка зрения на классику и реализм, на то, что такое «хорошо» и что такое «плохо».

В центре внимания Розанова не идеи, не идейные споры, а человек — его заботы и судьбы, его семья и дети, молодежь как будущее России. Именно это определяет его интерес к искусству. О великой актрисе В.Ф.Комиссаржевской он писал, что она прежде всего была человеком, художницей. «Цехом» и «ремеслом» от нее не пахло. «Более: не выйди она в актрисы, художественный ее дар, или, скорее, дар лирико-художественный, прорвался бы в другую сферу, только лишь немного изменив свои очертания, «применившись к обстоятельствам». У нее было большое «я». И это «я» везде бы выразилось, засверкало и привлекло к себе внимание».

Розанов стремился не к профессиональному анализу балетного танца или игры актера в драме, музыки или пения, живописи или скульптуры, а к решению мировоззренческих, ценностных проблем. Одну из своих «искусствоведческих» статей «О картине «Христос и богатый юноша» (Новое время. 1904. 8 марта) он начинает таким рассуждением: «Не будучи художником, не имея претензий на художественную критику, я позволю себе поделиться с читателем мыслями, навеянными на меня одною религиозною картиною на «Весенней выставке» в Академии Художеств».

Действительно, он выступал всегда не как художник, не как музыкант, артист или литератор-беллетрист, даже не как слушатель, а как «зритель всего». Притом это была самая активная жизненная позиция, глубоко нравственная, но не к «обществу», не к «общественным интересам», а к человеку. Недаром он так любил повторять слова Паскаля, сказанные о настоящей книге: «Рассчитывал на знакомство с автором, а обнаружил человека».

Тема «естественного человека» особенно выразительно прозвучала в статьях о «танцах невинности» Айседоры Дункан. Американская танцовщица как бы говорит зрителю: «Вот, смотрите на меня, вот — человек!» Для Розанова существовала не столько сама Дункан, сколько идеал природной женской красоты сам

по себе. «Скромная, с некрасивыми ногами, без косметики,— она была хороша! Горсть пудры, брошенная на себя,— и, кажется, все закричали бы на нее: «Вы говорите, что человек прекрасен *сам в себе*, а между тем обсыпались мукой». Все отвернулись бы. А теперь все жадно смотрели «просто на человека».

Айседора Дункан говорила о своих танцах как раз то, что увидел и почувствовал Розанов. Классическому балету она противопоставила естественность движения древних греков. В своей книге «Танец будущего» (1907) она писала: «Все движения современной балетной школы — *бесплодные движения*, ибо они противоестественны, ибо они стремятся создать иллюзию, будто бы для них законы тяготения не существуют... Во всех своих картинах и скульптурах, в своей архитектуре и поэзии, в танце и трагедии греки заимствовали свои движения из живой природы... Вот почему, когда я танцую босая по земле, я принимаю греческие позы, так как греческие позы как раз и являются естественными положениями на нашей планете. Во всяком искусстве нагое в то же время и самое прекрасное. Эта истина общеизвестна».

В танце Дункан, говорит Розанов, «танцует дух человека», «танцует природа,— не павшая, первозданная природа». И сквозь ткань хитона у танцующей Дункан темнеют пятнышки сосков. И для Розанова это тот «сосок мира», о котором он через несколько лет напишет в финале второго короба «Опавших листьев»: «И люблю я этот сосок мира, смуглый и благовонный, с чуть-чуть волосами вокруг. И держат мои ладони упругие груди, и далеким знанием знает Главица мира обо мне и бережет меня... Потому-то я люблю Бога».

Розанову принадлежат интереснейшие статьи о русском искусстве начала XX в. Философские размышления писателя по-новому преломились в статьях о картинах Нестерова, Малявина, Репина, о скульптуре Шервуда и Голубкиной, о вокальном искусстве Шаляпина и Долиной.

«Три бабы» Малявина, говорит Розанов, могут поспорить с «Богатырями» Васнецова как символ всего «святоотечественного», ибо выражают Русь не которого-нибудь века, а всех веков. В блестящей статье о картине Репина «17-е октября», которая до сих пор хранится в запасниках и не выставляется пред глазами нашего зрителя,— свидетельство конгенности писателя и художника, показавших ту сторону русской революции и безудержья ее идеологов, от которой всячески отрешивались затем ее адепты и теоретики. И эта картина Репина подавалась официальным искусствознанием как проявление упадка творчества великого художника. Более того, чтобы доказать недоказуемое, прибегают подчас к малопочтенным приемам. Так, одна из исследовательниц творчества Репина писала ради опорочивания репинского полотна, что «недаром картина <«17-ое октября»> так восхитила известного реакционера В.В.Розанова». «Имя же ее ты сам носи, Господи»,— как говорил в таких случаях Василий Васильевич, чтобы пошадить женщину.

Розанов назвал Репина великим «щупальщиком» существа человеческого. И уж тот, кого он «пощупал»,— не спрячет души своей. Его картины и эта летопишь русской революции, о которой первый сказал столь верное слово Розанов,— это «тайное следствие» о том, что было и что есть на Руси.

Глубокие и интересные мысли высказывал Розанов о литературе и культуре. Решительно осуждая символизм, он вместе с тем ввел символизм как литературный прием в свою публицистику, предлагая вместо логических рассуждений мозаику переливающихся чувств и мыслей, выраженных в необычных образах и словосочетаниях, в игре ассоциаций, что преобладает в его трилогии: «Уединенное» и два короба «Опавших листьев».

Символизму и декадентству Розанов противопоставляет идею русской национальной культуры. В программной статье «Возле «русской идеи»...», появившейся в полном виде в книге «Среди художников», он делил русских писателей на женственных (Карамзин, Лермонтов) и мужественных (Ломоносов, Пушкин). Это деление он выводил из разрабатывавшейся им многие годы философии и религии

пола и семьи как основообразующего начала нации и государства. Россию и русское искусство он относил по преимуществу к «женскому началу», а Германию и германцев — к «мужскому». При этом он развивал теорию преобладания женского начала над мужским. «Муж есть глава дома... Но хозяйкою его бывает жена... Она «управляет» и самим мужем, как шея движениями своими ставит так и зтак голову».

Все эти антропологические рассуждения ведутся Розановым ради вывода о всепоглощающей силе русского «женского» начала — своего рода феминизированного славянофильства, разновидности позднего славянофильства, приобретающего в начале XX в. самые неожиданные формы. «Женственное» — облегает собою «мужское», всасывает его. «Женственное» и «мужское» — как «вода» и «камень». Сказано: «вода точит камень», но не сказано — «камень точит воду». Идею русской женственности Розанов развил и в очерке о картине Ф.А.Малявина «Бабы».

Русскую литературу Розанов страстно любил. В одном из писем к А.С.Суворину он замечает: «В разные времена жизни я верил или пытался верить в разные стороны нашей жизни: то — в государство, то — в церковь. А кончил, казалось бы, самой вульгарной верой — в литературу». Но у Розанова никогда не было заданности в подходе к писателям. Он всецело полагался на свое чувство художника. А теории, концепции? — «Даже на ум не приходило».

Любовь к Пушкину как-то заглохла в русском обществе в «разливанном море» 60-х гг., когда, по определению Розанова, торжествовал в отношении к поэту «суд глупца и смех толпы холодной». Однако временное забвение Пушкина в ту эпоху, говорит Розанов, никакого радикального ущерба Пушкину не принесло. Эпоха была беднее «на Пушкина», но Пушкин во всей своей красе явился потом.

Вновь с небывалой силой интерес к Пушкину пробудился в русском обществе в связи с празднованием в 1899 г. столетия со дня рождения поэта. Пушкин многогранен, как сама жизнь. Монотонность, «одной лишь думы власть» совершенно исключена из его гения. «Попробуйте жить Гоголем, попробуйте жить Лермонтовым: вы будете задушены их (сердечным и умственным) монотонизмом...» — писал Розанов в публикуемой статье о Пушкинской Академии. И дело здесь, конечно же, не в попытке принизить дар Лермонтова (который Розанов ставил даже выше пушкинского) и не в отрицании Гоголя, о котором Розанов писал — и столь различно — всю жизнь, а в ощущении необходимости «возврата к Пушкину». Ведь именно так названа его статья к 75-летию смерти поэта, в которой прозвучал призыв к преодолению литературы «новейшего распада»: «К Пушкину, господа! — к Пушкину снова!»

Книга «Среди художников» стала последней попыткой Розанова собрать свои газетные и журнальные публикации первоначально в сборники, а затем в Собрание сочинений, план которого он набросал незадолго до окончания своего творческого пути. Свообразие этой книги состоит также в том, что в нее вошли как ранние, так и поздние работы Розанова по искусству. Казалось бы, «собрание мелочей, пустяков», как писал страстный приверженец Розанова поэт и критик Александр Диеперов. В журнале «София», который редактировал П.П.Муратов, он восхищался магией розановского повествования: «И только когда начинаешь читать, и с первых же строк необыкновенно легко и подкупающе зазвучит ритм речи, и захватит какая-то пронзительная, почти «впивающаяся» в каждый предмет мысль, — только тогда совершенно невольно забываешь и о случайности статей, и о ничтожности поводов их написания (постановка каких-нибудь «Хризантем»), и только любуешься этими «соображениями», «намеками», капризами, и в то же время непреодолимо покоряющимися, и этим языком — единственным сейчас по художественности языком в России» (София. М., 1914. № 3. С. 101).

Последователь Розанов и его биограф Эрих Голлербах, вспоминая о книге «Среди художников» уже после смерти писателя, писал: «Целая энциклопедия современного искусства! И это вовсе не фельетоны в духе Дорошевича — Амфитеатрова, с их порханьем по верхушкам вопросов и злободневным зубоскальством, а внимательные, вдумчивые характеристики, оживленные пафосом впечатлительного импрессионизма. Особенно удавался Розанову анализ художников, которые были ему в известной мере конгениальны (хотя бы одним «углом души»), как, напр., Нестеров, Трубецкой, Голубкина» (Голлербах Э. В. В. Розанов, как историк искусства и коллекционер // Среди коллекционеров. 1922. № 2. С. 37—38).

Автор комментариев выражает благодарность М. Л. Гаспарову за филологические консультации по древнегреческим и латинским текстам в произведениях В. В. Розанова.

Печатается по: *Розанов В. В. Среди художников.* СПб., 1914 (книга вышла в свет в ноябре 1913 г.).

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАРОДНЫХ ВЫСТАВКАХ

Впервые опубликовано в газете «Мировые отголоски» (СПб., 1897. 13 мая. № 130).

С. 165. ...«варвар-Шекспир»... — Выражение восходит к Вольтеру, который в предисловии к своей последней трагедии «Ирена» (1778) писал о Шекспире: «Дикарь с искрами гения, которые сверкают среди мрачной ночи его творчества».

О ПУШКИНСКОЙ АКАДЕМИИ

Впервые: Литературное приложение к «Торгово-промышленной газете» (1899. 23 мая. № 9), посвященное 100-летию юбилею со дня рождения А. С. Пушкина.

С. 166. *Я знал одной лишь думы власть...* — М. Ю. Лермонтов. Мцыри, 3.

С. 167. «Никогда не мог преодолеть в себе...» — Розанов излагает мысли неоконченных статей Пушкина «Опровержение на критики» и «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений».

...«семь томов»... — Впервые 7-томное издание Сочинений Пушкина выпустил П. В. Анненков в 1855—1857 гг. В 1887 г. вышло 7-томное издание Сочинений с объяснительными примечаниями П. О. Морозова и 7-томное Полное собрание сочинений под ред. П. А. Ефремова.

С. 168. *Отдай любви...* — А. С. Пушкин. Адели (1822).

«Безбожный пир! Безбожные безумцы!» — А. С. Пушкин. Пир во время чумы (1830).

Дондеже — пока (устар. и церк.).

С. 169. *О, жены чистые Пророка!*... — А. С. Пушкин. Подражание Корану (1824).

...«исполненных очей спереди и сзади, внутри и снаружи»... — Библия. Откровение Иоанна Богослова. 4: 6—8.

С. 170. *Ревет ли зверь в лесу ночном...* — неточная цитата из стихотворения Пушкина «Эхо» (1831).

С. 171. *...весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...* — А. С. Пушкин. Художнику (1836).

С. 172. *Магабарата* (Махабхарата) и *Рамаяна* — эпосы народов Индии.

И мраморные циркули и лиры... — неточная цитата из стихотворения Пушкина «В начале жизни школу помню я...» (1830).

В священном ужасе поэт... — А. С. Пушкин. «В часы забав иль праздной скуки...» (1830).

Впервые: Новый журнал иностранной литературы (1900. № 7. С. 92—94) под названием «Первый полный перевод сказок Лабулэ». Иной текст рецензии Розанова на сказки Лабулэ появился в «Новом времени» 26 мая 1900 г., № 8708 под названием «Сказочное царство». Эдуард Рене Лабулэ де Лефевр (1811—1883)— французский ученый, публицист, автор сборников сказок.

С. 173. «Ослиная кожа» — сатира Вольтера (1761).

Pentameron — первый в Европе сборник народных сказок в пересказе итальянского писателя Джамбаттиста Базиле (1575—1632), изданный в 1634—1636 гг.

«Антар» — пьеса в трех актах, перевод с арабского, издана в Москве в 1880 г.

Сомадева (Сомадевабхатта) — индийский поэт XI в., автор поэмы «Океан потоков сказаний». Имеется в виду немецкий перевод, подготовленный Германом Брокгаузом в «Библиотеке иностранной классики» (Лейпциг, 1843. Т. 26—27), под названием «Собрание сказок. Сомадева Бхатта из Кашмира».

Хитопадешу (Дружеское наставление) — индийская дидактическая повесть, созданная на санскрите в Бенгалии в X—XIV вв. Русский перевод: Хитопадеша. Басни и сказки индейские, сочиненные Вишну-Сармою на древнем индусском или санскритском языке. СПб., 1803.

«Панча-Тантру» (Панчатантра, «Пятикнижие») — памятник санскритской повествовательной литературы III—IV вв.

Ляо-чай-чи-и (Ляо Чжай чжи и) — сборник новелл («Рассказы о чудесах из кабинета Ляо») китайского писателя Пу Сун-Лина (1640—1715).

С. 175. *Истар* (Астар) — древнесемитское астральное божество, олицетворение планеты Венеры.

С. 176. *Серapis* — один из богов эллинистического мира. Его культ как бога столицы Египта Александрии был введен основателем династии Птоломеев — Птоломеем I Сотером (правил в 305—283 до н.э.). В имени Серapis соединены египетские боги Осирис и Апис (первоначально произносилось Осарapis).

БАЛЕТ РУК

(Сиамцы в Петербурге)

Впервые: *Розанов В.В.* Среди художников. СПб., 1914. С. 31—45. Написано в 1900 г. Газета «Новое время» сообщала 28 октября 1900 г., что в Петербург прибыла придворная труппа сиамского балета. Артисты из Бангкока дали два представления на сцене Михайловского и Александринского театров. По свидетельству библиографа Розанова С.А. Цветкова, статья не печаталась в периодике.

С. 180. «А что вы тут поделяваете, господа?» — В «Сорочинской ярмарке» Н.В. Гоголя (конец VII главы) «свиная рожа» как будто спрашивает: «А что вы тут делаете, добрые люди?»

С. 182. *Одной ногой касаясь пола...* — А.С. Пушкин. Евгений Онегин, I, 20.

С. 184. «...стада Гелиоса»... — В греческой мифологии у бога Солнца Гелиоса на мифическом острове Тринакрия паслись тучные стада белоснежных быков, на которых, несмотря на запрет, покусились спутники Одиссея. За это Зевс разбил корабль Одиссея молнией («Одиссея», XII, 352—388).

ВОПРОСЫ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

Впервые (без названия): Новое время. 1901. 19 сентября. № 9175. Иллюстр. приложение. Дедлов — псевдоним писателя и литературного критика Владимира Людвиговича Кигна (1856—1908), автора повести «Сашенька» (1892) и пугавых очерков по Италии и Египту. Печатался в газете «Неделя», в журналах «Вестник

Европы», «Русское богатство», «Нива». Розанову принадлежит рецензия на книгу В.Л.Дедлова «Панорама Сибири» (Новое время. 1900. 12 апреля. № 8664. Прил.).

С. 186. *Руфь* — в ветхозаветных преданиях моавитянка, прабабушка царя Давида. После смерти мужа вместе со своей свекровью Ноеминью делила все тяготы жизни, собирая в поле косясь. Владелец поля, знатный вифлеемец Вооз, восхищенный благородством Руфи, взял ее в жены («Книга Руфь»).

Товит — персонаж ветхозаветного предания («Книга Товита»), ослепший и впавший в нужду. Его племянница Сарра (в Мидии) перенесла смерть семи женихов. Бог послал ангела Рафаила, в сопровождении которого Товия, сын Товита, отправился в Мидию, женился на Сарре, а вернувшись к отцу, исцелил его от слепоты.

ЗАНИМАТЕЛЬНЫЙ ВЕЧЕР

(Еще о сямских танцовщиках)

Впервые: Мир искусства. 1901. Т. 5. Хроника. № 1. С. 43—48.

С. 188. *...переехав в эту часть города...* — В июле 1899 г. Розанов с семьей переехал с Петербургской стороны на Шпалерную улицу, д. 39, кв. 4. Воскресенский проспект — ныне ул. Чернышевского, Сергиевская — ныне ул. Чайковского.

С. 190. *Маркиз Поза* — персонаж из трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос» (1783—1787), провозвестник мирных реформ. Очевидно, Розанов имеет в виду одноименную оперу Дж. Верди (1867).

С. 193. *...нервные речи и статьи И.С.Аксакова...* — Имеется в виду, в частности, его речь 22 июня 1878 г. в Собрании Московского славянского благородного общества с резкой критикой решений Берлинского конгресса по итогам русско-турецкой войны и позиции, занятой русской делегацией на конгрессе: «Русь-победительница сама добровольно разжаловала себя в побежденную».

ЖИЗНЬ НА ПОДМОСТКАХ

I. «Хризантемы» 2-жи Владимировой

Впервые: Новое время (1901. 13 октября. № 9199), под названием «Жизнь на подмостках». Подпись: Ibis. Первое представление комедии в пяти действиях «Хризантемы» («Мими») Е.Владимировой состоялось в Театре Литературно-Художественного общества 1 октября 1901 г. Этот театр существовал в Петербурге в 1895—1917 гг. в здании на Фонтанке (ныне Большой драматический театр) и в обиходе часто именовался Малым, или Суворинским, театром (А.С.Суворин был главным пайщиком). Текст пьесы «Мими» Е.Владимировой опубликован в издании журнала «Театр и искусство» (СПб., 1901. 52 с.). Е.Владимирова — псевдоним писательницы Елизаветы Павловны Виндинг (1860-е гг. — после 1915).

С. 196. *Любови роскошная звезда...* — слова каватины Гориславы (пленницы Ратмира) из 3-го действия оперы М.И.Глинки «Руслан и Людмила». В поэме Пушкина эти строки отсутствуют.

II. «Под колесом».

Драма в 4-х действиях г-на Жданова

Впервые: Новое время (1901. 23 сентября. № 9179); под названием «Новая пьеса «Под колесом»». Драма в 4 д. Л.Г.Жданова». Подпись: Ibis. Пьеса впервые

представлена на сцене Театра Литературно-Художественного общества 17 сентября 1901 г. и удостоена премии на конкурсе Литературно-Художественного общества. Текст опубликован в издании журнала «Театр и искусство» (СПб., 1901. 74 с.). Жданов — псевдоним исторического романиста и драматурга Льва Григорьевича (Леона Германовича) Гельмана (р. 1854 г. в Киеве).

III. «Ганнеле» Гауптмана

Впервые: Новое время. 1901. 14 сентября. № 9170. Подпись: Ibis. Пьеса немецкого драматурга Герхарта Гауптмана (1862—1946) «Ганнеле» создана в 1894 г. Театр Литературно-Художественного общества поставил ее в 1897 г. (Панаевский театр в 1895 г.). Розанов присутствовал на спектакле 12 сентября 1901 г.

С. 201. «Да ну их», говорит...— В.С.Курочкин. «Как яблочко румян...» (1856). Перевод песни Беранже «Маленький седой человек».

«ИППОЛИТ» ЭВРИПИДА НА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНЕ

Впервые: Мир искусства. 1902. Т. 8. № 9—10. С. 240—248. Трагедия Еврипида «Ипполит» (428 г. до н.э.) была поставлена на сцене Александрийского театра в Петербурге 14 октября 1902 г.

С. 202. «О новом значении древней трагедии»...— Это вступительное слово Д.С.Мережковского к представлению «Ипполита» напечатано в «Новом времени» 15 октября 1902 г.

С. 208. *Все, что дает Афродита Земная...*— неточная цитата из стихотворения Вл.С.Соловьева «Das Ewigweibliche» («Черти морские меня полюбили...») (1898).

С. 209. *Эктеня* (ектенья) — часть православного богослужения, моление с разного рода прошениями.

С. 210. ...«бе к Богу»...— «Было к Богу». Евангелие от Иоанна. 1: 2.
...«Огнь поедаящий»...— Библия. Исход. 9: 23.

«БАБЫ» МАЛЯВИНА

Впервые: Мир искусства. 1903. Т. 9. Хроника. № 4. С. 33—35. Картина Филиппа Андреевича Малявина (1869—1940) «Три бабы» была выставлена на Выставке картин журнала «Мир искусства» (Москва, 1902) и на Пятой художественной выставке журнала «Мир искусства», проходившей в Петербурге в залах Общества поощрения художников (1903). В настоящее время находится в Национальном музее современного искусства в Париже.

С. 212. *Рождественский Сергей Васильевич* (р.1868) — автор «Лекций по русской истории» (СПб., 1903), читанных в 1902—03 учебном году на Петербургских женских курсах.

Сиповский Василий Дмитриевич (1843—1895) — историк, автор книги «Родная старина. Отечественная история в рассказах и картинах» (СПб., 1879—1884. Ч.1—3). К 1903 г. вышло 5 изданий.

Понява (панева) — яркая женская шерстяная юбка.

С. 213. *Сахаров Иван Петрович* (1807—1863) — этнограф-фольклорист, составитель «Сказаний русского народа о семейной жизни своих предков» (1836—1837. Ч. 1—3), «Песен русского народа» (1838—1839. Ч. 1—5), «Русских народных сказок» (1841).

Снегирев Иван Михайлович (1793—1868) — этнограф-фольклорист и археолог, автор книг «Русские в своих пословицах» (1831—1834. Кн. 1—4), «Русские народные пословицы и притчи» (1848), «О лубочных картинках русского народа» (1844).

НА ВЫСТАВКЕ «МИРА ИСКУССТВА»

Впервые: Мир искусства. 1903. Т. 9. Хроника. № 6. С. 53—55.

Пятая художественная выставка журнала «Мир искусства» проходила в Петербурге в 1903 г.

С. 216. ...«выезда за границу *«Русского путешественника»*.— Имеется в виду Н.М.Карамзин, автор «Писем русского путешественника» (1791—1795).

С. 217. ...«место пререкаемых»...— Библия. Псалтирь. 79: 7.

ПУБЛИЦИСТИКА НА СЦЕНЕ

(«Весенний поток» г-на Косоротова)

Впервые: Слово. СПб., 1905. 5 января. № 34.

Пьеса Александра Ивановича Косоротова (1868—1912) «Весенний поток. Драматический этюд в 4 д.» издана журналом «Театр и искусство» (СПб., 1904. 36 с.).

С. 217. «*Петербургские трущобы*» — драматические сцены в 5 действиях по роману Вс.В.Крестовского «Петербургские трущобы» (1864—1867) шли в Театре Литературно-Художественного общества в 1901 г.

«*Падшие*» — драма в 4 действиях Виктора Викторовича Протопопова (М., 1904).

«*Вопрос*» — комедия в 4 действиях и 5 картинах А.С.Суворина (СПб., 1902).

«*Катюша Маслова*» — инсценировка по роману Л.Н.Толстого «Воскресение».

С. 218. *Бравич* (Баранович) *Казимир Викентьевич* (1861—1912) — актер в 1897—1903 гг. петербургского Малого театра (Театр Суворина), в 1903—1908 гг. — театра Комиссаржевской, в 1909—1912 гг. — московского Малого театра.

С. 219. «*Новый путь*» — журнал, издававшийся в Петербурге П.П.Перцовым, Д.В.Философовым и Д.С.Мережковским в 1903—1904 гг. (в 1905 г. под названием «Вопросы жизни»). В журнале печатались отчеты заседаний Религиозно-Философского общества.

С. 221. *Артабан В.* — Под этим псевдонимом (имя парфянского царя) в 1903—1905 гг. в газете «Русское слово» печатался журналист, священник Григорий Спиридонович Петров (1868—1925).

Воскрилия — пола, подол верхней одежды. Розанов вспоминает строки из «Книги Иезекииля» (XVI: 8): «И простер Я воскрилия риз Моих на тебя и покрыл наготу твою».

С. 222. ...о своем собственном дне свадьбы...— Обычай описан в книге Андрея Тимофеевича Болотова (1738—1833) «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков» (СПб., 1871. Т. 2. С. 542. Письмо 116. Моя свадьба).

С. 223. *Масперо Гастон Камиль Шарль* (1846—1916) — французский египтолог, автор «Древней истории народов классического Востока» (рус. пер. 1895). В 1915 г. в русском переводе вышла его книга «Египет».

С. 225. *Туран* — древняя страна, населенная кочевыми восточноиранскими племенами.

С. 226. ...скорбный автор «*Крейцеровой сонаты*». — Розанов критически отослался к повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» (1891), о чем писал

в статье «Семья как религия» (Спб. Ведомости. 1898. 9 и 23 ноября; перепечатано в его книге «В мире неясного и нерешенного». СПб., 1901).

К истолкованию Исход. — См.: Тихомиров П. К истолкованию Исх. 20: 14 (против г. В. В. Розанова) // Богословский вестник. 1904. № 12. С. 759—780 (по поводу седьмой заповеди — не прелюбодействуй).

О РАБОТАХ Л. В. ШЕРВУДА

Впервые: Новое время (1905. 8 марта. № 10419); под названием «О работах г. Шервуда». Шервуд Леонид Владимирович (1871—1954) — скульптор, сын архитектора Владимира Осиповича Шервуда (1833—1897). Автор надгробия Г. И. Успенскому на Волковом кладбище в Петербурге (бронза, 1904).

С. 228. *«Исследование законов искусства»*... — работа академика В. О. Шервуда «Опыт исследования законов искусства. Живопись, скульптура, архитектура и орнаментика» печаталась в «Русском обозрении» с июля по декабрь 1894 г.

С. 229. *...в двух ужасно неуклюжих и тяжелых томах...* — Имеется в виду издание: Успенский Г. И. Соч.: В 2 т. / Вступ. ст. Н. Михайловского. СПб., 1889.

АРХЕОЛОГИЯ ДРЕВНИХ МИНИАТЮР

Впервые: Новое время. 1906. 18 февраля и 29 марта. № 10751, 10790. Иллюстр. приложение.

С. 231. *Грустен и весел вхожу...* — См. комментарий к статье «О Пушкинской Академии».

С. 232. *...ныне царствующий король Италии...* — Виктор Эммануил III (1869—1947), последний король Италии в 1900—1946 гг.

АЛЕКС. АНДР. ИВАНОВ И КАРТИНА ЕГО «ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ»

Впервые: Золотое руно (1906. № 12. С. 3—6); под названием «Александр Андреевич Иванов. 16 июня 1806 г.— 16 июня 1906 г.».

С. 238. *Румянцевский музей.* — Основан в Москве после перевоза в 1861 г. из Петербурга собрания книг, картин графа Н. П. Румянцева (1754—1826). В начале 1920-х гг. коллекции картин переданы в Третьяковскую галерею и другие музеи Москвы.

С. 239. *Беллерофонт* — в греческой мифологии герой, совершивший на крылатом коне Пегасе ряд подвигов: победил трехглавое чудовище Химеру, одолел амазонок и др.

«*Джулио Мости*» (1836) — драматическая фантазия Н. В. Кукольника (1809—1868).

С. 240. *...в истории Шлоссера...* — Имеется в виду «Всемирная история» (1844—1857, т. 1—19; рус. пер. 1861—1869) немецкого историка Фридриха Шлоссера (1776—1861).

Вебер Георг (1808—1888) — немецкий историк. Речь идет о его «Всеобщей истории» в 15 т. в переводе Н. Г. Чернышевского и В. Неведомского (1857—1880).

С. 242. *...«Путешествие Ливингстона»...* — Ливингстон Дейвид (1813—1873) — английский путешественник по Африке. Имеется в виду его книга «Путешествие по Замбези и ее притокам и открытие озер Ширва и Ниасса (1858—1864)», пер. с англ. под ред. Н. Страхова (СПб., 1867. Т. 1—2).

...«*Странствование по Св. Местам*» игумена Даниила... — Речь идет о книге: Путешествие игумена Даниила по Святой земле, в начале XII-го века (1113—1115) / Изд. под ред. А. С. Норова. СПб., 1864.

«Протоиакон» — картина М. Е. Репина (1877).
«В монастырской гостинице» (1882) — картина А. И. Корзухина (1835—1894).
«Крестный ход» — картина И. Е. Репина (1877).

С. 243. *Но жарка свеча поселянина...* — А. В. Кольцов. Урожай (1835).

МОЛЯЩАЯСЯ РУСЬ.

(На выставке картин
М. В. Нестерова)

Впервые: Новое время. 1907. 23 января. № 11087. Художник Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942) был одним из близких друзей Розанова. Они познакомились на персональной выставке Нестерова в Петербурге в январе 1907 г. (см. *Нестеров М. В.* Из писем. Л., 1968).

С. 243. *Чем ночь темней — тем ярче звезды...* — А. Н. Майков. Из Аполлодора Гностика (1878).

С. 244. *Удрученный ношей крестной...* — Ф. И. Тютчев. «Эти бедные селенья...» (1855).

С. 245. *Прежде всех, смертных и бессмертных, родился Эрос...* — Древнегреческий поэт Гесиод (8—7 вв. до н. э.) в начале поэмы «Теогония» («Происхождение богов») пишет: «Ранее всего был Хаос, но тогда же возникла и земля... и Тартар... также Эрос, прекраснейший из бессмертных богов» (пер. Г. Властова. Спб., 1885).

ГДЕ ЖЕ «РЕЛИГИЯ МОЛОДОСТИ»?

(По поводу выставки картин
М. В. Нестерова)

Впервые: Русское слово. 1907. 15 февраля. № 36. Подпись: В. Варварин.

С. 248. *«Блажен муж, иже не иде...»* — Библия. Псалтирь. I: 1.

Вскую — почему, для чего (древнерус.).

«*Всепеньейший собор*» — Всешутейший и всепеньейший собор организован Петром I в годы его молодой разгульной жизни (1694) как часть проводимого разрушения придворного старого этикета.

...*молитву, которую переложил... Пушкин...* — стихотворное переложение Пушкиным великопостной молитвы Ефрема Сирина («Отцы пустынники и жены непорочны», 1836).

...*о которой Достоевский сказал...* — Имеется в виду раздел «О любви к народу. Необходимый контакт с народом» в первой главе «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского за февраль 1876 г.

С. 249. ... *в лесах саровских...* — В июле 1904 г. в годовщину канонизации Серафима Саровского Розанов с семьей посетил Саровскую Пустынь в Тамбовской губернии.

С. 251. *Пример Марии и Марфы...* — Евангелие от Луки. 10: 41—42.

М. В. НЕСТЕРОВ

Впервые: Золотое руно. 1907. № 2. С. 3—7.

С. 254. *Хтонический* — относящийся к земле (Хтон — по-гречески — земля). Так назывались у греков те боги, которые были связаны с производительными силами земли или с подземным миром.

С. 257. ...*«хождение игумена Даниила во Св. Град Иерусалим»...* — См. комментарий к статье «Алекс. Андр. Иванов и картина его «Явление Христа народу».

Коробейников Трифон — московский купец. В 1582 г. по повелению Ивана Грозного отправился на Афон молиться об упокоении души убитого отцом царевича Ивана. Второе его путешествие было в 1593 г. в Константинополь и Палестину, откуда он привез в Москву модель Гроба Господня. Считается автором «Хождения... во Иерусалим», которое было широко распространено в рукописях (изд. 1889), однако в главной своей части является пересказом сочинения В. Познякова, посетившего эти места в 1558 г.

...«*Счастливы народы, которые не имели истории*...» — Французский просветитель Шарль Луи Монтескье (1689—1755) писал в «Максимах»: «Счастлив народ, у которого скучная история», а английский писатель Т. Карлейль в книге «Французская революция» (т. I, кн. 2, гл. 1) заметил: «Философ-парадоксалист, договаривая до конца афоризм Монтескье, сказал: «Счастлив народ, у которого нет истории».

ИБСЕН И ПУШКИН — «АНДЖЕЛО» И «БРАНД»

Впервые: Русская мысль (1907. № 8. Отд. II. С. 108—114); под названием «Наброски». Драматическая поэма Генрика Ибсена «Бранд» (1866) была поставлена Вл. И. Немировичем-Данченко и В. В. Лужским в Московском Художественном театре 20 декабря 1906 г. В роли Бранда выступил В. И. Качалов.

С. 258. *Свенцицкий Валентин Павлович* (1879—1931) — писатель, публицист. В 1905 г. вместе с философом Владимиром Францовичем Эрном (1882—1917) возглавил «Христианское братство борьбы», созданное для обновления христианских идей. В 1907 г. вышла его книга «Религиозный смысл «Бранда» Ибсена».

С. 259. ...*Эрну и Ельчанинову, которые выступали... с культом личности и дела Бранда.* — Имеется в виду статья В. Ф. Эрна «Плеханов об Ибсене» в еженедельнике «Век» 18 марта 1907 г. В том же еженедельнике 21 января 1907 г. была опубликована статья журналиста Александра Викторовича Ельчанинова (ум. 1934) «Бранд» драма Ибсена». В соавторстве с В. Эрном и П. Флоренским Ельчанинов написал книгу «История религии» (1909).

С. 260. *Вирсавия* — мать библейского царя Соломона (3-я Книга Царств, I).

С. 261. *Бог на внуков за дедов...* — слова Бранда во II действии пьесы.

С. 262. ...*егда вознесусь — тогда всех привлеку к Себе*... — Евангелие от Иоанна. XII: 32.

С. 263. «*Оставим ему долги его...*» — из молитвы «Отче наш» (Евангелие от Матфея. 6:12).

С. 264. *Бог... милосердия* — восклицание Кумской сивиллы в поэме Вергилия «Энеида» (VII, 46).

СУДЬБА «ЧЕРНЫХ ВОРОНОВ»

Впервые: Слово. Спб., 1908. 17 февраля. № 383. Подпись: В. Надеждин. Московская газета «Русское слово» отказалась печатать эту статью. Пьеса Виктора Викторовича Протопопова (ум. 1916) «Черные вороны» была издана журналом «Театр и искусство» (СПб., 1907, 95 с.).

С. 264. *Театр Неметти* — был на ул. Бол. Зеленина, д. 14, затем — Петербургский театр М. Т. Строева.

«*Великий учитель веры*». — Имеется в виду Иоанн Кронштадтский (Иоанн Ильич Сергиев, 1829—1908), протоиерей, настоятель Андреевского собора в Кронштадте. Канонизирован в 1990 г.

С. 265. ...*статья... Булгакова...*— Имеется в виду статья Н. Булгакова «Правда о секте Иоаннитов» в «Миссионерском обозрении» (1907. № 10. С. 1486—1490).

...*поездка лет десять тому назад в Кронштадт...*— Очевидно, имеется в виду поездка Розанова к Иоанну Кронштадтскому по поводу своих детей от второго брака, не признанного церковью.

С. 267. *Хор Архангельского* — организован в Петербурге в 1880 г. хорovým дирижером и композитором Александром Андреевичем Архангельским (1846—1924). Хор совершал концертные поездки по России и гастролировал за границей.

РЕЛИГИЯ И ЗРЕЛИЩА

(По поводу снятия со сцены «Саломеи» Уайльда)

Впервые: Русское слово. 1908. 12 ноября. № 263. Подпись: В. Варварин.

В 1908 г. в петербургском издательстве «Сириус» вышел перевод К. Бальмонта и Е. Андреевой с французского драмы Оскара Уайльда (1854—1900) «Саломея» (1893), написанной по-французски. 18 октября 1908 г. «Биржевые ведомости» сообщили о новом спектакле театра Комиссаржевской «Саломея», а 29 октября «Русское слово» писало, что представление «Саломеи» (иначе названной «Царевна») в театре Комиссаржевской, на основании ст. 1 и 38 Устава о предупреждении и пресечении преступлений, не допускается. Как сообщали «Биржевые ведомости» 25 октября 1908 г., накануне вечером был отдан экстренный приказ за подписью директора Императорских театров В. А. Теляковского о запрещении спектакля в Михайловском театре и театре Комиссаржевской (заметка «Печальный финал «Саломеи»).

Эпиграф статьи Розанова взят из второй главы «Путешествия в Арзрум» (1836) А. С. Пушкина.

С. 269. «*Бова-королевич*» — распространенная в русском народе сказка о подвигах доблестного рыцаря Бовы Гвидоновича. А. Н. Пыпин исследовал итальянские источники сказки, наиболее полные списки которой относятся к XVII в.

С. 270. *Ritter Carl* (1779—1859) — немецкий географ, профессор Берлинского университета. На русском языке издана его книга «Землеведение Азии» (СПб., 1856—1879. Т. 1—5).

С. 275. *Времена меняются, и мы меняемся с ними.*— Выражение приписывается франкскому императору Лотарю I (ок. 795—855).

СИЦИЛИАНЦЫ В ПЕТЕРБУРГЕ

Впервые: Журнал театра Литературно-Художественного общества. 1908/9. Вторая половина сезона. № 3—4. С. 10—13.

С. 275. ...*зал Консерватории 19-го ноября...*— Газета «Новое время» сообщила 19 ноября 1908 г.: «Сегодня, 19 ноября, в театре «Консерватория» состоится просальный бенефис знаменитого сицилийского трагика Дживани ди-Грассо. Будет поставлено «Feodalismo» («Долина»), где г. ди-Грассо играет свою лучшую коронную роль. Этот спектакль последний для Петербурга. Затем сицилийская труппа уезжает в Москву и оттуда в Италию».

С. 276. ...*двадцатого числа* — то есть день выплаты жалования чиновникам.

С. 277. «*Речь*» — ежедневная газета, центральный орган партии кадетов, фактическими редакторами которого были П. А. Милюков и И. В. Гессен. Закрыта 26 октября 1917 г.

С. 278. *Сада-Акко* (Сада Якко, 1872—1946) — японская актриса, прославившаяся ролью Дездемоны. В 1902 г. с труппой мужа Каваками гастролировала в России.

ИЗ МЫСЛЕЙ ЗРИТЕЛЯ

Впервые: Журнал театра Литературно-Художественного общества. 1908/9. Вторая половина сезона. № 7. С. 20—21.

С. 283. *Блистательна, полувоздушна...*— А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Песнь. I. Строфа 20.

С. 284. *Тогда пишу. Диктует совесть...*— М. Ю. Лермонтов. Журналист, читатель и писатель (1840).

Не подражай,— своеобразен гений!— из одноименного стихотворения Е. А. Баратынского (1828).

С. 285. *...на представлении в московском Малом Театре «Зимней сказки» Шекспира...*— об этом Розанов писал также в «Опавших листьях» (Короб I. СПб., 1913. С. 78).

ТАНЦЫ НЕВИННОСТИ

(Айседора Дункан)

Впервые: Русское слово. 1909. 21 апреля. № 90. Подпись: В. Варварин. Айседора Дункан (Данкан) (1878—1927) — американская танцовщица, противопоставившая классической школе балета свободный пластический танец. Гастролировала в России в 1905, 1907—1913 гг. и позднее. В 1907 г. в Москве вышла ее книга «Танец будущего».

С. 286. *...он посетил все представления г-жи Дункан...*— К. С. Станиславский писал в книге «Моя жизнь в искусстве»: «Я попал на концерт Дункан случайно, ничего дотол не слыжав о ней... После первого вечера я уже не пропускал ни одного концерта Дункан. Потребность видеть ее диктовалась изнутри артистическим чувством, родственным ее искусству» (Л., 1928. С. 574—575).

С. 289. *...«бери бинокль и смотри».*— Имеется в виду стихотворение Н. А. Некрасова «Балет» (1866).

С. 294. *Любкер Фридрих* (1811—1867) — автор «Реального словаря классической древности» (1855, рус. пер. с нем. СПб.; М., 1883—1887. Т. 1—5).

ГОГОЛЕВСКИЕ

ДНИ В МОСКВЕ

Впервые: Новое время. 1909. 3 и 8 мая. № 11903, 11908. Первоначальный газетный вариант статьи значительно отличается от опубликованного в книге «Среди художников» (см.: Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 550—551). Розанов был одним из корреспондентов «Нового времени» на юбилейных Гоголевских торжествах в Москве по случаю 100-летия со дня рождения писателя.

С. 295. *Заупокойная литургия...*— Торжества начались в 9 часов утра заупокойной литургией в Храме Христа Спасителя, на которой среди прочих присутствовал сын Пушкина (А. А. Пушкин). По окончании богослужения участники торжеств направились средней аллеей Пречистенского (ныне Гоголевского) бульвара к памятнику, занимавшему конец бульвара у Арбатской площади.

С. 296. *...А. Е. Грузинский, произнес речь...*— Историк литературы Алексей Евгеньевич Грузинский (1858—1930) начал свою речь словами: «Миг вожделенный настал, миг, завершающий давно предпринятое дело. Завеса спала, и перед нами увековечен образ одного из славнейших сынов России» (Новое время. 1909. 27 апреля. № 11897).

...не находя себе приюта.— Здесь и далее отточия в тексте статьи Розанова.

Б. 3.— писатель Борис Зайцев (1881—1972), который вспоминал о «ночном рауте в Думе»: «Мы засели с Василием Розановым. Кто-то подсаживался, кто-то отсаживался, лакеи таскали бутылку за бутылкой шампанского — могу сказать, хорошо я тогда узнал Розанова... — всю повадку его, манеру, словечки, трепетный блеск небольших глазок, весь талант, зажигающийся чувственностью, женщиной. Очень был он блестящ и мил в ту дальнюю ночь гоголевских торжеств» (Зайцев Б. Гоголь на Пречистенском // Литературная учеба. 1988. № 3. С. 117).

С. 298. *...речь харьковского проф. Багаляя...*— Отчет о Гоголевских торжествах и речь Д. И. Багаляя «Эволюция художественного творчества Н. В. Гоголя» опубликованы в книге: Гоголевские дни в Москве. М., Об-во любителей российской словесности, 1910.

...дерзка речь Брюсова...— 27 апреля 1909 г. на торжественном заседании Общества любителей российской словесности В. Я. Брюсов произнес речь, опубликованную под названием «Испепеленный» (Весы. 1909. № 4) и выпущенную тогда же отдельным изданием. В ней Брюсов заявил, что «после критических работ В. Розанова и Д. Мережковского невозможно более смотреть на Гоголя как на последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени».

...о службе Гоголя в Московском университете...— Имеется в виду речь проф. М. Н. Сперанского «Н. В. Гоголь и Московский университет». В 1845 г. Гоголь был избран почетным членом Московского университета, преподавал же всеобщую историю он в Петербургском университете (1834—1835).

...при открытии памятника Пушкину в Москве...— Открытие памятника работы А. М. Опекушина состоялось 6 июня 1880 г. на Тверском бульваре. 14 августа 1950 г. памятник был перемещен на другую сторону ул. Горького (на место снесенного Страстного монастыря). Речи Тургенева и Островского на Пушкинских торжествах были произнесены 7 июня, а Достоевского — 8 июня 1880 г.

ГОГОЛЬ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ТЕАТРА

Впервые: Новое время (1909. 21 марта. № 11862) и в «Журнале театра Литературно-Художественного общества» (1908/9. Вторая половина сезона. № 9—10. С. 9—11).

С. 299. «Тяжба» (1840) — драматический отрывок Н. В. Гоголя, опубликованный в его Сочинениях в 1842 г.

С. 302. *...могилки в Московском Даниловом монастыре...*— 31 мая 1931 г. прах Гоголя и памятник были перенесены с Даниловского кладбища на кладбище Новодевичьего монастыря.

ОТЧЕГО НЕ УДАЛСЯ ПАМЯТНИК ГОГОЛЮ?

Впервые: Журнал театра Литературно-Художественного общества. 1909. № 2. С. 9—12. В статье речь идет о памятнике Гоголю работы скульптора Н. А. Андреева (1873—1932), открытие которого состоялось 26 апреля 1909 г. В 1952 г. на том же месте Гоголевского бульвара был установлен новый памятник Гоголю, а памятник работы Андреева перенесен и установлен в 1959 г. во дворе дома № 7 по Суворовскому (быв. Никитскому) бульвару, где умер Гоголь.

С. 305. *...родственны с «Перепискою» Гоголя.*— Ср. высказывание Л. Н. Толстого в письме П. И. Бирюкову 5 октября 1887 г.: «Очень меня заняла последнее время еще Гоголя «Переписка с друзьями». Какая удивительная вещь! За 40 лет сказано, и прекрасно сказано, то, чем должна быть литература. Пошлые люди не поняли, и 40 лет лежит под спудом наш Паскаль».

С. 306. *Легко Фальконету было делать Петра...*— Памятник Петру I на Сенатской площади в Петербурге работы французского скульптора Э. М. Фальконе (1716—1791) был открыт в 1782 г.

Памятник Крылову — открыт 14 мая 1855 г. в Летнем саду в Петербурге. Автор П. К. Клодт (1805—1867) представил баснописца, по словам В. В. Стасова, «без всяких прикрас и без малейшей идеализации».

С. 307. ...«*Истории генералов 12-го года*». — Речь идет о второй главе второго тома «Мертвых душ» Гоголя.

«*Темно... Боже, как темно...*» — перефразировка мыслей из «Авторской исповеди» Гоголя.

...*ответ Чаадаеву* — письмо Пушкина П. Я. Чаадаеву 19 октября 1836 г., не отправленное адресату в связи с репрессиями, постигшими Чаадаева.

«*Боже, как грустна наша Россия!*»... — Н. В. Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями. Гл. 18. Четыре письма к различным лицам по поводу «Мертвых душ» (письмо третье).

К ОТКРЫТИЮ ПАМЯТНИКА ГОСУДАРЮ АЛЕКСАНДРУ III

Впервые: Новое время (1909. 23 мая. № 11922); без подписи и под названием «К открытию памятника императору Александру III». 23 мая 1909 г. на Знаменской площади Петербурга перед Николаевским вокзалом, откуда идет железная дорога на Великий Сибирский путь, был открыт памятник основателю этого «пути» императору Александру III. Снят в октябре 1937 г. в канун 20-летия Октября и ныне находится в Русском музее.

С. 310. ...*командуя защитным корпусом на Балканах*. — Во время русско-турецкой войны 1877—1878 гг. Александр III был командиром отдельного Русского отряда.

...*переменить русскую свою фамилию на немецкую*. — Розанов вспоминает анекдот: «У Ермолова спросили однажды, какой милости он желает? — Пусть пожалуют меня в немцы, — отвечал Ермолов и объяснил свой ответ тем, что немцем он может получить все уже сам» (*Погодин М. А. П. Ермолов. Материалы для его биографии. М., 1863. С. 6*).

АКТЕР

Впервые: Русское слово. 1909. 6 сентября. № 205. Подпись: В. Варварин.

С. 315. *И долго на свете томилась она...* — М. Ю. Лермонтов. Ангел (1831).

МАРЧЕЛЛА ЗЕМБРИХ

Впервые: Новое время. 1909. 7 апреля. № 11877. Польская певица (колоратурное сопрано) Марчелла Зембрих (1858—1935) гастролировала в России в 1880—1898 гг. и приехала вновь в 1909 г. В книге «Среди художников» Розанов воспроизводит ее портрет с дарственной надписью ему: «Многоуважаемому Пану Розанову, глубокому философу, который под впечатлением «*bel canto italiano*» выказал в высшей степени эстетические взгляды в области высокого искусства — музыки. Марчелла Зембрих. Петербург, 8/21 апреля 1909» (пер. с польского).

С. 318. «*Искатели жемчуга*» (1863) — опера Ж. Бизе. На русском языке поставлена в Петербурге в 1889 г.

С. 320. ...«*красноречие Р-ва мне напоминает бриллианты «Травиаты»*»... — В XIX Религиозно-Философском собрании отец Михаил, полемизируя с Розановым по вопросам брака и семьи, сказал: «Один из собеседников сравнил погрешки красноречия Розанова с бриллиантами «Травиаты». И я думаю, что это

есть проституирование истины» (Новый путь. 1903. № 12. С. 475). На это Н. М. Минский немедленно возразил: «Я позволю себе протестовать против употребления таких слов, как — проституирование истины. Мерещковский и Розанов говорили энергично, но не желали никого уязвить. Они стремились к тому, что считали правдой, хотели убедить своей правдой. Цель нашего общества — любовь, а не раздоры».

PAOLO TRUBEZKOI
И ЕГО ПАМЯТНИК
АЛЕКСАНДРУ III

Впервые: Русское слово (1909. 6 июня. № 128); под названием «Памятник императору Александру III». Подпись: В. Варварин. В газетной публикации сделано примечание от редакции: «Печатаемая статья г. Варварина, редакция считает долгом оговориться, что она решительно несогласна со взглядами нашего почтенного сотрудника на Россию и интеллигенцию. Но... да здравствует свобода мнения! И да здравствует уважение не только к чужому, но даже и к чуждому мнению!» Павел (Паоло) Петрович Трубецкой (1866—1938) — скульптор-импрессионист. Родился и провел молодость в Италии, в 1897—1906 гг. жил в Петербурге и Москве, затем во Франции, США, Италии. Памятник Александру III (бронза) создан им в 1900—1906 гг.

С. 320. ...он был у него в Ясной Поляне.— Трубецкой неоднократно бывал у Толстого в Ясной Поляне и лепил его в своей скульптурной мастерской в Москве. Дружеские отношения установились между ними с первых встреч в 1899 г.

С. 321. ...вторым художественным памятником после памятника Фальконе-та...— Памятник Петру Великому в Петербурге («Медный всадник») работы Этьенна Мориса Фальконе был открыт в 1782 г. После этого в городе было создано еще несколько художественных памятников: в 1799—1801 гг.— А. В. Суворову (скульптор М. И. Козловский), в 1837 г.— М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли (скульптор Б. И. Орловский), в 1855 г.— И. А. Крылову (скульптор П. К. Клодт), в 1856—1859 гг.— Николаю I (скульптор П. К. Клодт и др.), в 1862—1873 гг.— Екатерине II (скульптор М. О. Микешин и др.).

С. 322. ...крысы отъели у живой щуки хвост — басня И. А. Крылова «Щука и кот» (1813).

...«имена же их Ты, Господи, веси»...— так поминались безымянные казненные и погибшие.

С. 323. Памятник его Данте...— Для Италии Трубецкой создал модель монумента Данте, а позднее осуществил свой замысел памятника Данте в Сан-Франциско.

...мне передавал, смеясь, Репин.— Розанов был в дружеских отношениях с И. Е. Репиным, сохранилась его переписка с ним в 1909—1910 гг.

...во Флоренции... памятник Данте...— В 1865 г. во Флоренции к 600-летию со дня рождения Данте был открыт памятник работы Энрико Пацци.

С. 324. «Чудище обло» — В. К. Тредиаковский. Телемахиада (1766), XVIII.

С. 326. ...«нам другой Руси не надо, ни другой истории». — В письме П. Я. Чадаева 19 октября 1836 г. Пушкин писал: «...ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, как нам Бог ее дал» (пер. с фр.).

ПАМЯТИ СЕРГ. СЕРГ. БОТКИНА

Впервые: Новое время (1910. 31 января. № 12173); под названием «Памяти Сергея Сергеевича Боткина».

С. 328. ...«*щит Ахилла*»...— Описание щита Ахилла составляет заключительную часть XVIII главы «Илиады» Гомера.

«*Херувимская*» — христианское церковное песнопение.

ПАМЯТИ В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ

Впервые: Русское слово. 1910. 14 февраля. № 36. Фамилия выдающейся русской актрисы Веры Федоровны Комиссаржевской (1864—1910) писалась в прессе тех лет обычно через два «м».

С. 329. *Славина Мария Александровна* (1858 — год смерти неизвестен) — певица (мещо-сопрано), с 1879 по 1917 г. пела на сцене Мариинского театра в Петербурге, затем жила за границей.

С. 330. *Расписаны были кулисы пестро...*— из стихотворения Г. Гейне «Довольно! Пора мне забыть этот вздор!..» (1826) в переводе А. К. Толстого, сделанном по просьбе И. А. Гончарова для 5-й части романа «Обрыв», где впервые и напечатано (1869).

ТЕАТР И ЮНОСТЬ

Впервые: Ежегодник императорских театров. 1910. Т. 1. С. 46—55.

С. 332. *Над вымыслом слезами обольюсь...*— А. С. Пушкин. Элегия (1830). *Ян-тсе-Кiang* — река Янцзы в Китае.

С. 333. ...*Облетели цветы и угасли огни...*— С. Я. Надсон. Умерла моя муза!.. (1885): Облетели цветы, догорели огни.

...«*ох, старость непоправима*»...— Розанов имеет в виду конец четвертой песни поэмы «Руслан и Людмила», хотя, конечно, Черномор такого «перед Людмилою» не говорил.

С. 335. *Он имел одно виденье, непостижимое уму...*— А. С. Пушкин. «Жил на свете рыцарь бедный» (1829).

«*Лакмэ*» (1883) — опера французского композитора Л. Делиба (1836—1891). На русском языке впервые поставлена в 1892 г. в Большом театре.

С. 337. ...«*Манон*» (1884) — опера французского композитора Ж. Массне по роману А. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско». На русском языке поставлена в Петербурге в 1885 г.

...*(из «Демона», тогда недавно появившегося)*.— Имеется в виду опера А. Г. Рубинштейна «Демон» (1871, поставлена в Мариинском театре Петербурга в 1875 г.).

РАБОТЫ ГОЛУБКИНОЙ

Впервые: Новое время. 1910. 2 марта. № 12202. Скульптор Анна Семеновна Голубкина (1864—1927) училась в Москве в Училище живописи, ваяния и зодчества (1891—1894) у С. И. Иванова, в петербургской Академии художеств (1894) — у В. А. Беклемишева, в Париже — у французского скульптора О. Родена. С 1910 г. жила в Москве, до этого в Зарайске, где родилась. В феврале 1910 г. на 7-й выставке «Союза русских художников» в Петербурге были представлены две работы Голубкиной.

Впервые: Новое время. 1911. 7 февраля. № 12539.

С. 340. «Ифика иерополистика, или Философия нравоучительная, символами и приуподоблении изъясненная, к наставлению и ползе юным» — книга, изданная в Петербурге в 1724 г., автор неизвестен.

Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96) — древнеримский теоретик ораторского искусства, автор трактата «Риторические наставления» (в 12 кн., рус. перевод 1834) с комментариями итальянских гуманистов Лоренцо Валлы (1407—1457), Помпония Леты (1428—1497) и Иоанна Сульпиция.

С. 341. «Старые годы» — ежемесячник «для любителей искусства и старины», издававшийся в Петербурге в 1907—1916 гг..

«Русский библиофил» — журнал «для собирателей книг и гравюр», издавался Н. В. Соловьевым в Петербурге в 1911—1916 гг.

С. 342. ...«перекуем мечи на плуги» — Библия. Книга Исаии. II; 4.

Тилли Иоганн Церклас (1559—1632) — граф, полководец времен Тридцатилетней войны 1618—1648. После отставки Альбрехта Валленштейна (1583—1634) в 1630 г. стал главнокомандующим имперской армией. В журнале «Русский библиофил» (1911. № 1. С. 69) говорилось о предстоящем в мае 1911 г. аукционе автографов знаменитых людей.

ДОМИК ПУШКИНА В МОСКВЕ

Впервые: Новое время. 1911. 12 марта. № 12571. Вопрос о месте рождения Пушкина имеет длительную историю. В 1880 г. во время торжеств в связи с открытием памятника Пушкину Московская городская дума установила памятную доску на д. 27 по Немецкой ул. (ныне ул. Бауманская) как месте рождения поэта. В 1927 г., согласно новым разысканиям, доска была перенесена на д. 10, который в 30-е гг. был сломан, и на его месте выстроена школа (ныне д. 40). Новейшие исследования утверждают, что Пушкин родился в ином месте того же района, а именно в д. 4 по Малой Почтовой, который сгорел в 1812 г. Сейчас в этом месте находится школьная столовая № 25 (Куранты. Историко-краеведческий альманах. М., 1983).

С. 342. ...домик во Франкфурте-на-Майне... — Статья Розанова «В домике Гете» напечатана в газете «Русское слово» 15 июля 1910 г. под псевдонимом В. Варварин.

С. 344. — *Бодрствуй!* — Имеется в виду афоризм Козьмы Прутков (коллективный псевдоним и сатирический образ, созданный в 1850—1860-е гг. А. К. Толстым и братьями Жемчужниковыми) — «БДИ!».

...домик Лермонтова в Пятигорске... — Розанов побывал в Пятигорске в 1907 г. и один из первых выступил за организацию там музея, напечатав статью «Домик Лермонтова в Пятигорске» (Новое время. 1908. 16, 23 и 30 июня).

ВОЗЛЕ «РУССКОЙ ИДЕИ»...

Впервые: Русское слово (1911. 19 июля. № 165); под названием «Обмен духовных ценностей» (вторая часть статьи). Подпись: В. Варварин. В архиве Розанова сохранилась его помета: «Начало отказались печатать и сохранилось в рукописи» (РГБ. Ф. 249. Оп. 2. Карт. 11. Ед. хр. 12. Л. 415). Целиком впервые напечатано в кн.: Розанов В. В. Среди художников. М., 1914. С. 353—379.

С. 344. Г-н Т. Ардов напечатал... — Статьи постоянного сотрудника газеты «Утро России» Т. Ардова (настоящая фамилия: Тардов Владимир Геннадиевич, р. 1879) о настоящем и будущем России печатались в газете в июне 1911 г.

(«Мысли о будущем», «О новой России», «Еще о новой России»). Розанов цитирует статью Ардова «О русских судьбах» (Утро России. 1911. 5 июня), перепечатана в кн.: Ардов Т. Судьбы России. М., 1918.

...Россия — «второстепенное место»... — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 135.

С. 345. «Своя же мысль, но в отвратительном виде»... — глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» в «Братьях Карамазовых» Достоевского.

«Россия-с, Марья Ивановна... открою парикмахерскую» — неточный пересказ беседы Смердякова с Марьей Кондратьевной из главы «Смердяков с гитарой» в «Братьях Карамазовых».

— «Дьявол с Богом борется...» — слова Мити Карамазова (Т. 14. С. 100).

Народ-Богоносец — пересказ мыслей из романа Достоевского «Бесы» (Т. 10. С. 196 и след.).

С. 346. ...«Смирись, гордый человек»... — из речи Достоевского о Пушкине (Т. 26. С. 139).

С. 347. Печальный демон, дух изгнания... — начало «Демона» Лермонтова.

Серг. Ив. Саркисов... — Розанов писал о нем в статье «Армяне-москвичи» (Новое время. 1912. 24 февр.).

С. 348. ...«по ту сторону Вержболова»... — Через эту пограничную станцию на прусской границе осуществлялся главный ввоз иностранных товаров в северную столицу.

...достаточно «проехаться по стране»... — Имеется в виду глава 20 («Нужно проездиться по России») из книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями».

...он заблудился на медвежьей охоте. — Мемуары князя Бисмарка. СПб., 1899. С. 47—48.

С. 349. ...«грабь!»... «хапать»... — образцы «народной этимологии», т. е. чисто внешнего сближения слов различного происхождения.

С. 350. ...«придите володеть и княжить над нами» — слова из начальной русской летописи «Повесть временных лет» о призвании варягов.

С. 351. ...«пусть умная нация покорит глупую» — неточная цитата из «Братьев Карамазовых» Достоевского (Т. 14. С. 205).

С. 352. ...как шея движениями своими ставит так и этак голову... — К. Н. Леонтьев писал Розанову 24 мая 1891 г.: «Один 40-летний супруг, жену свою любивший неизменно и нежно в течение 20 лет и вполне ею довольный, говорил мне, однако, не раз: «Муж должен быть главою, но пусть хорошая жена вертит им так, как шея вертит голову. Кажется, будто голова сама вертится, а вертит ее шея; не надо, чтобы жена видимо командовала, это скверно». И я совершенно с ним согласен» (Русский вестник. 1903. № 5. С. 155—156).

...«всемирную отзывчивость русских»... — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 145—146.

...настоящим европейцем был один я... — пересказ слов Версилова из романа Достоевского «Подросток» (Т. 13. С. 377).

С. 354. ...«Добавления к запискам господина Манштейна»... — «Замечания на записки Манштейна о России 1724—1744 гг., написанные в 1770-х годах» Иоганна Эрнста Миниха (1707—1788) (СПб., 1817; 2-е изд. 1891).

С. 355. ...«Воспоминания о Лесгафте»... — Педагог и врач П. Ф. Лесгафт (1837—1909) был в 1871 г. отрешен от профессуры в Казанском университете, о чем революционерка Вера Николаевна Фигнер (1852—1942) вспоминала в статье «Две встречи (П. Ф. Лесгафт, 1871—1907)» в журнале «Русское богатство» (1910. № 12. Отд. 2. С. 80—91).

Печорин, странный идеалист 40-х годов... — Розанов ссылается на кн.: Гершензон М. О. Жизнь В. С. Печерина. М., 1910.

С. 356. ...Ульяны Осоргиной, о которой читал Ключевский...— В статье «В. О. Ключевский о древней Руси» (Русский вестник. 1892. № 7. С. 213—227) Розанов излагал работу Ключевского «Добрые люди древней Руси» (Сергиев Посад, 1892): «В 1601—1603 годах, во время посетившего Россию голода, жила в своем имении вдова-помещица... Ульяна Устиновна Осорьина. Это была простая, обыкновенная добрая женщина древней Руси» (перепечатано в книгах Розанова «Религия и культура» и «Природа и история»).

...«собирала больных кошечек, больных птичек»...— И. С. Тургенев. Накануне, гл. 6.

...вы сами устали...— пересказ эпизода из романа Л. Н. Толстого «Воскресение» (ч. III, гл. 2).

Минувший год в Наугейме...— Летом 1910 г. Розанов путешествовал по Германии и побывал в Баден-Наугейме.

Подолгу и часто она говорит... больше всего о Тургеневе.— В статье «Отцы воспитатели русского общества» Розанов рассказал об американке, встретившей в Наугейме русскую собеседницу, с которой она нашла общий язык благодаря Тургеневу: «По Тургеневу все русские персонажи, русская жизнь, русские особенные понятия — ей сделались «своими», гораздо более понятными и близкими, нежели американские, касающиеся «промышленности и торговли» (Новое время. 1915. 4 июля. № 14121).

ПРИЛЕЖНЫЙ РЕДАКТОР

Впервые: Розанов В. В. Среди художников. М., 1914. С. 380—382. Написано в июне 1913 г., но снято с набора в «Новом времени».

С. 359. «Жизнь» — газета, выходила в Симбирске в 1910—1911 гг., редактор-издатель Н. Н. Ильин. Вышло 15 номеров.

НЕИЗДАННАЯ ПЬЕСА ТОЛСТОГО

в чтении Влад. Ив. Немировича-Данченко

Впервые: Русское слово. 1911. 26 апреля. № 96. Подпись: В. Варварин.

С. 364. Из Индии дальше...— начало раннего стихотворения А. К. Толстого (1840-е гг.).

С. 365. «Воскресение» написано... позднее «Трупа»...— Над «Живым трупом» Толстой работал в 1900 г. (опубликовано в 1911 г.), а «Воскресение» появилось в печати в 1899 г.

«Он, этот бесстыдный и хитрый аббат...».— Розанов имеет в виду беседу Элен Безуховой с аббатом, когда она говорит: «...я, вступив в истинную религию, не могу быть связана тем, что наложила на меня ложная религия» (Толстой Л. Н. Война и мир. Т. 3, ч. III. § VI).

КАК ХОРОШО ИНОГДА «НЕ ПОНИМАТЬ»...

Впервые: Новое время (1911. 28 апреля. № 12616); под названием «Маленький мир».

С. 367. Слеза «дрожит в ее ревнивом взоре»...— А. К. Толстой. «Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре...» (1858).

С. 368. «Людя Власовская» («Людя Влассовская», 1904) — повесть Л. А. Чарской (настоящая фамилия — Чурилова, 1875—1937).

...Неизъяснимы наслаждения... Бессмертья, может быть, залог.— А. С. Пушкин. Пир во время чумы (1830).

«Снявши голову, по волосам не плачут» (1859) — комедия в 3-х действиях Василия Петровича Салькова.

С. 369. ...«*двухтомное*» 1-е издание *Островского* — вышло в Петербурге в 1859 г.

«*Львы в провинции*» (1852) — роман И. И. Панаева (1812—1862).

МАР. ИВ. ДОЛИНА

Впервые: *Розанов В. В.* Среди художников. СПб., 1914. С. 400—403. В написанной позднее статье «50-й (юбилейный) патриотический концерт М. И. Долиной» Розанов писал: «Так же могуче и нежно, и глубоко звучал сегодня контральто М. И. Долиной-Горленко, как уже много лет он звучит по городам России и по городам Европы. И это не преувеличение «для юбилея»: действительно — молодое, действительно — свежо... М. И. Долина и по рождению, и по замужеству — военная. И в ее «патриотических концертах в пользу раненых» сердце весть подало» (Новое время. 1915. 13 марта. № 14010). Мария Ивановна Долина (1868—1919) — артистка оперы (контральто). Девичья фамилия Саюшкина, в замужестве Горленко. В 1886—1904 гг. пела в Мариинском театре в Петербурге, затем занималась концертной деятельностью в России и за рубежом (циклы «Русская песня», «Славянская песня»).

С. 371. ...*Что в них? Сейчас отдать я рада...*— А. С. Пушкин. Евгений Онегин. VIII, 46.

ВОЗВРАТ К ПУШКИНУ

(К 75-летию дня его кончины)

Впервые: Новое время. 1912. 29 января. № 12889. 27 января (8 февраля) 1837 г. состоялась роковая дуэль Пушкина.

С. 371. ...*суд глупца и смех толпы холодной...*— А. С. Пушкин. Поэту (1830). «*Летопись села Горюхина*» — подцензурное название «Истории села Горюхина» Пушкина.

С. 372. «*Посредник*» — книжное издательство просветительного характера, возникшее в 1884 г. в Петербурге по инициативе Л. Н. Толстого и под руководством В. Г. Черткова (с 1892 г. — в Москве). Существовало до 1935 г.

С. 373. ...*в редакции ученого Леонида Майкова...*— Под редакцией и с примечаниями Л. Н. Майкова (1839—1900) в 1899 г. вышел первый том Сочинений Пушкина в издании Академии наук. Он же автор труда «Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки» (1899).

«*Дни и труды Пушкина*» (1903) — одна из ранних работ пушкиниста Н. О. Лернера (1877—1934).

«*Былины, собранные Рыбниковым*». — Речь идет о сборнике «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (1861—1867. Т. 1—4), включающем записи былин, исторических песен и баллад Севера.

...«*ума холодных наблюдений*»...— А. С. Пушкин. Посвящение к «Евгению Онегину».

...и *любовью к минувшим дням Анненкова...*— Имеются в виду мемуары критика П. В. Анненкова (1812/13—1887) «Замечательное десятилетие. 1838—1848» (1880). Он подготовил первое научное издание Сочинений Пушкина в 7 томах (1855—1857).

С. 374. ...*в «Фаусте» и в «Аде» Данте...*— А. С. Пушкин. «Сцена из «Фауста» (1825) и строки из «Евгения Онегина» (III, 22): «Я знал красавиц недоступных...» ...*ты думаешь тогда, когда не думает никто* — неточная цитата из «Сцены из «Фауста» Пушкина (слова Мефистофеля).

Над вымыслом слезами обольюсь...— А. С. Пушкин. Элегия (1830).

С. 375. «*Анафема*». — так Розанов иронически именуется драму Л. Н. Андреева «Анатэма» (1910).

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НОВИНКИ

I. П. Перцов. Венеция и венецианская живопись

Впервые: Новое время. 1912. 17 мая. № 12994.

С. 375. *Замок Св. Ангела* — в Риме, построен в VII в.

...«*святые старые камни*» Европы... — перифразировка слов из исповеди Версилова в романе Ф. М. Достоевского «*Подросток*» (ч. III, гл. 7, § 3).

II. 1812 год в баснях Крылова.

Памяти Отечественной войны 1812 г.

Впервые: Новое время. 1912. 7 августа. № 13076.

С. 377. *Община св. Евгении* (Красный Крест) — община милосердия под покровительством Е. И. В. Евгении Максимилиановны, принцессы Ольденбургской.

С. 378. «*Прочь, непосвященный!*» — Вергилий. Энеида. VI, 258 (слова Сибиллы при входе с Энеем в подземное царство).

С. 379. *Нарбут Георгий Иванович* (1886—1920) — русский и украинский график, член общества «Мир искусства»; получил известность своими иллюстрациями и оформлением книг, в том числе басен Крылова, изданных в 1911—1912 гг.

III. А. Смирнов-Кутачевский. Иванушка-дурачок.

Русские народные сказки

Впервые: Новое время. 1912. 23 декабря. № 13214.

С. 381. «*Наше преступление*».— *Родионов И. А.* Наше преступление (Не бред, а быль). Из современной народной жизни. 4-е изд. Спб., 1910. 434 с.

IV. Пасквале Виллари. Джироламо Савонарола

и его время. Том. I

Впервые: Новое время. 1912. 21 ноября. № 13182.

С. 382. «*Просвещение*» — книгоиздательство, основанное Натаном Сергеевичем Цетлиным при финансовой поддержке «Библиографического института» в Лейпциге; существовало в 1896—1918 гг. в Петербурге.

«*Пантеон*» — издательство, основанное в Петербурге в 1907 г. Зиновием Исаевичем Гржебиным (1869—1929); официальным представителем издательства был М. С. Фарбман (1880—1933).

С. 383. «*Грядущий день*» — петербургское издательство, в котором вышла книга П. Виллари «*Джироламо Савонарола и его время*» под редакцией А. Л. Волынского (СПб., 1913).

...которую и я несколько раз осматривал.— Розанов был в Италии весной 1901 г.

С. 384. ...в пору овладения Флоренцией войсками Карла VIII...— В 1494 г. французский король Карл VIII (1470—1498) без сражений овладел Неаполитанским королевством, а после изгнания из Флоренции рода Медичи 17 ноября 1494 г. 12-тысячная армия Карла VIII вошла во Флоренцию.

V. Миронова в «Сафо»

Впервые: Новое время. 1912. 11 декабря. № 13202. В воскресенье 9 декабря 1912 г. Розанов смотрел пьесу в пяти действиях «Сафо» по одноименному роману (1884) Альфонса Додэ (1840—1897), пер. Ю. Загуляевой, в театре Литературно-Художественного общества (в помещении Малого театра).

Валентина Алексеевна Миронова (ум. 1919) — актриса. В 1892—1897 гг. играла в Александринском театре. С 1901 г. — актриса театра Литературно-Художественного общества в Петербурге.

С. 384. *«Дама с камелиями»* (1852) — драма в пяти действиях Александра Дюма-сына (1824—1895) на сюжет его же одноименного романа. В России поставлена в 1867 г. в Михайловском театре (Петербург).

...«под сень струй»... — Н. В. Гоголь. Ревизор, д. IV, явл. 13.

VI. Ипполит Тэн. Путешествие по Италии

Впервые: Новое время. 1913. 2 мая. № 13339. Приложение. Книга французского философа и писателя Ипполита Тэна (1828—1893) «Путешествие по Италии» вышла в 1866 г. (т. 1—2, рус. пер. 1913—1916).

С. 387. *Мадонна Констабиле* — картина Рафаэля, написанная около 1502 г. (находится в Эрмитаже).

ДУНКАН И ЕЕ ТАНЦЫ

(14 января 1913 г. в Малом театре)

Впервые: Новое время. 1913. 16 января. № 13236.

С. 389. ...*положенный ею в основу танцев археологический материал*... — Розанов писал позднее об истоках танца Дункан: «Греческие вазы сумели запечатлеть красоту формы и красоту движения; каждая линия в них, даже в минуту полного покоя, потенциально заключает в себе момент последующего движения» (*Розанов В.* На печальном остатке жизни//Новое время. 1914. 15 апреля. № 13681).

С. 391. *Турецко-болгарская война*. — Имеется в виду первая Балканская война (октябрь 1912 — май 1913 г.) государств Балканского союза (Болгария, Греция, Сербия и Черногория) против Османской империи.

ВЕЛИКОРУССКИЙ ОРКЕСТР В. В. АНДРЕЕВА

Впервые: Новое время. 1913. 25 января. № 13245. Post scriptum — впервые под названием «Еще о В. В. Андрееве и его народном оркестре» в «Новом времени» (1913. 19 апреля. № 13326). Это название вынесено Розановым и в содержание книги «Среди художников».

Василий Васильевич Андреев (1861—1918) — музыкант, виртуоз на балалайке, организатор и руководитель первого оркестра русских народных инструментов (1886), с которым он концертировал в России и за границей.

С. 394. *Славянский (Агренев-Славянский) Дмитрий Александрович* (1836—1908) — создатель одного из наиболее популярных хоров того времени (1868), гастролировавшего в России и за границей. За 40 лет в странах Европы, Америки, Азии и Африки состоялось 15 тысяч выступлений хора.

К ПОЖАРУ ТРОИЦКОГО СОБОРА

Впервые: Новое время. 1913. 9 февраля. № 13260. Накануне, 8 февраля, газета «Новое время» сообщала: «7 февраля огнем полуразрушен деревянный храм Петербурга — собор во имя Св. Троицы на Петербургской стороне против Петропавловской крепости. Загорелось около четырех часов утра от неисправного состояния дымовых труб... Пожар был обнаружен дежурным сторожем, находившимся в алтаре, который разбудил других сторожей и с их помощью начал тушить пламя».

С. 396. ...*сгорел Петровский дворец*.— 23 июля 1912 г. на Петровском острове в Петербурге сгорел деревянный Петровский дворец, построенный в 1767—1768 гг. А. Ринальди.

У АЙСЕДОРЫ ДУНКАН

Впервые: Новое время. 1913. 19 февраля. № 13270. Талант А. Дункан постоянно привлекал внимание Розанова. Свою статью о ней «На печальном остатке жизни» он начал словами: «Оказывается, самое теплое воспоминание Айс. Дункан сохранила из всех ею посещенных стран — о России».

О КАРТИНЕ И. Е. РЕПИНА «17-е ОКТЯБРЯ»

Впервые: Новое время. 1913. 12 марта. № 13290. Картина И. Е. Репина «17-е октября» написана в 1907—1911 гг. и хранится ныне в Центральном музее революции (Москва).

С. 398. *Назарей* — христианин из иудеев.

С. 400. ...*старец с большой белой бородой*.— Современники угадывали в этой фигуре В. В. Стасова (1824—1906). И. Э. Грабарь писал, что в этой картине среди представителей интеллигенции «все узнавали Венгерова и Стасова» (*Грабарь И. Репин. М., 1964. Т. 2. С. 137*).

ПРЕЛЕСТИ СТАРОКНИЖИЯ

I. Библиотека А. В. Петрова. Собрание книг, изданных в царствование Петра Великого

Впервые: Новое время. 1913. 20 апреля. № 13327.

С. 401. *Помню, лет 30 назад...*— Розанов вспоминает годы учения в Московском университете (1878—1882).

С. 402. *Иваас Удо Георгиевич* (1878—1922) — библиограф и библиофил; его книга «Частные библиотеки России» печаталась в 1911 г. в журнале «Русский библиофил» и вышла отдельным изданием в 1912 г.

*II. «Русский Библиофил» за 1913 г.,
V выпуск*

Впервые: Новое время. 1913. 18 сентября. № 13477. Журнал «Русский библиофил. Иллюстрированный вестник для собирателей книг и гравюр» выходил в Петербурге в 1911—1916 гг. восемь раз в год (с 1913 г. подзаголовок: «Журнал историко-литературный и библиографический»).

С. 405. ...«*Записки Андрея Тимофеевича Болотова*»...— См. комментарий к статье «Публицистика на сцене».

С. 405. ...*будто это был век — «недорослей»*...-- Во втором коробе «Опавших листьев» (1915) Розанов писал: «Недоросли» глубокой провинциальной России несли ранец в итальянском походе Суворова, с ним усмиряли Польшу; а «бригадиры» командовали в этих войсках. Каковы они были? Верить ли Суворову или Фонвизину?»

СТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ

Впервые: Новое время. 26 апреля. № 13333.

С. 406. *Поэт, не дорожи любовью народной*...— А. С. Пушкин. Поэту (1830).

Палимпсест — рукопись на пергаменте поверх смытого или соскобленного текста.

С. 409. «Род» кладется на «род» — и происходит «народ». — Эту мысль Розанов почерпнул из письма М. Горького, который писал ему летом 1911 г. с Капри: «Мне тут даже слово самое нравится и опьяняет меня — народ — род на род — вавилонской башни строение...» В своей статье «Белинский и Достоевский» (Новое время. 1914. 8 июля. № 13764) Розанов вспомнил эти слова: «Горький гениально разъяснил происхождение слова «народ»: «род ложится на род, опять — народ, еще — на род: и бесчисленные пласты образуют народ». Отлично. Превосходно. Истинно».

НА КОНЦЕРТЕ ШАЛЯПИНА

Впервые: Новое время. 1913. 28 апреля. № 13335.

С. 410. *Самсон* — герой ветхозаветных преданий (Книга Судей, гл. 13—16). Виновницей его гибели стала его возлюбленная — филистимлянка Далила. Выведав у него, что источник его силы заключается в его волосах, она ночью остригла его, после чего филистимляне взяли его в плен и ослепили. Когда же волосы отросли, сила вернулась к нему. Он сдвигает с места столбы храма, обрушивая его на филистимлян, и погибает сам.

С. 411. *Ахилл* — в греческой мифологии один из величайших героев Троянской войны, сын царя мирмидонян Пелея и морской богини Фетиды. Мать, зная, что ее сыну предопределено судьбою погибнуть под Троей, стремилась спасти его и с этой целью спрятала Ахилла во дворце царя Ликомеда на острове Скирос, где он жил, одетый в женские одежды, среди дочерей Ликомеда, пока Одиссей, посланный ахейскими вождями, узнавшими предсказание, что без участия Ахилла поход на Трою обречен на неудачу, не обнаружил его среди дочерей царя и вернул в Грецию.

С. 412. «*Это колесо доедет до Казани*»... — Имеется в виду начало романа Н. В. Гоголя «Мертвые души».

ПАМЯТИ ИВ. ВЛАД. ЦВЕТАЕВА

Впервые: Новое время. 1913. 19 сентября. № 13478. Цветаев Иван Владимирович (1847—1913, 30 августа) — филолог-искусствовед, академик Академии художеств (1903). С 1889 г. заведовал кафедрой теории и истории изящных искусств в Московском университете. В 1900—1910 гг. — директор Румянцевского музея в Москве. Основатель и первый директор (с 1911 г.) Музея изящных искусств им. Александра III (ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

С. 414. *Колымажный двор* — место изготовления колымаг, закрытых экипажей шатрового типа с кожаными пологами, закрывающими окна.

Albertinum — арсенал в Дрездене, построенный в 1559—1563 гг. и перестроенный в 1884—1889 гг. в музей восточного и классического искусства и хранилище государственных архивов.

...*большим чиновником в Петербурге*... — Речь идет об Александре Николаевиче Шарце, преподавателе Московского университета, затем члене Государственного совета, министре народного просвещения.

С. 415. «*Собрание осских надписей*» — книга И. В. Цветаева «Сборник осских надписей с очерком фонетики, морфологии и глоссарием», издана в Киеве в 1877 г.

С. 416. ...*жалобу Ивана Ивановича на Ивана Никифоровича*... — Розанов часто обращался к этим образам из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя.

...утацили целую «Джоконду»... — Картина Леонардо да Винчи «Мона Лиза», известная также под именем «Джоконда» (ок. 1503), была похищена из Лувра (Париж) в 1911 г., возвращена в 1913 г.

«Спорные вопросы. Опыт самозащиты» — книга И. В. Цветаева (Москва — Дрезден, 1910). В 1911 г. в Лейпциге отпечатано «Дело бывшего министра народного просвещения тайного советника А. Н. Шварца и директора Румянцевского музея тайного советника И. В. Цветаева, заслуженных профессоров Московского университета».

С. 417. *Голенищев Владимир Семенович* (1856—1947) — египтолог. Его египетская коллекция хранится (с 1909 г.) в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. В 1915 г. переехал в Египет, где создал и возглавил кафедру египтологии Каирского университета.

С. 418. *Осман Нурри-бей*. — Об этом торговце монетами Розанов писал также в статье «Гоголь и Петрарка» (1918) (см.: *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989. С. 501).

Юба I (ум. 46 до н. э.) — нумидийский царь (Сев. Африка), известный своей свирепостью и жестокостью. Юлий Цезарь нанес ему оскорбление, потянув за борода.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

ВОСПИТАТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТАНЦЕВ

АЙС. ДУНКАН

Впервые: *Розанов В. В.* Среди художников. СПб., 1914. С. 497—499.

С. 420. *Елизаветград* — город на Украине, переименованный в 1924 г. в Зинovieвск, а после смерти Кирова — в Кировоград.

А. Н. Николюкин

- Аарон*, в Библии первый первосвященник (верховный жрец), старший брат Моисея — 69
- Авакум* (ок. VII в. до н. э.), ветхозаветный пророк, относится к т. наз. малым пророкам — 31
- Август* (63 до н. э.— 14 н. э.), римский император (с 27 до н. э.) — 22, 56, 87
- Августин Аврелий* (354—430), христианский теолог, философ, церковный деятель — 259
- Авель*, в Библии сын Адама и Евы, убитый из зависти своим братом Каином — 102
- Авраам*, в Библии старший из патриархов, прародитель еврейского народа — 142
- Аврелий Марк* (121—180), римский император (с 161) из династии Антонинов, философ-стоик — 22, 56, 68, 69
- Аврора*, в римской мифологии богиня утренней зари, соответствует греческой Эос — 293
- Агамемнон*, в греческой мифологии царь Микен, предводитель греков во время Троянской войны — 314, 315
- Агриппа Марк Випсаний* (ок. 63—12 до н. э.), римский полководец, политический деятель, строитель Пантеона в Риме — 129
- Агриппина Младшая* (15/16—59), мать Нерона — 88
- Адам*, в Библии первочеловек, прародитель человечества — 50, 58, 162, 201, 251
- Адонис*, в финикийской мифологии бог плодородия — 156, 157
- Адриан* (76—138), римский император (с 117) из династии Антонинов — 101, 102, 237
- Аксаков Иван Сергеевич* (1823—1886), русский публицист и общественный деятель, редактор ряда славянофильских изданий, сын С. Т. Аксакова и зять Ф. И. Тютчева — 193
- Аксаков Сергей Тимофеевич* (1791—1859), русский писатель — 283
- Александр I* (1777—1825), российский император (с 1801) — 150, 342, 373
- Александр III* (1845—1894), российский император (с 1881) — 14, 24, 231, 232, 308 — 310, 320, 323 — 325
- Александр Великий* (Александр Македонский) (356—323 до н. э.), царь Македонии (с 336 до н. э.), создавший недолговечную крупнейшую монархию древности — 236
- Александр Михайлович* (1866—1933), великий князь, внук Николая I, муж сестры Николая II — 232
- Александр Невский* (1220—1263), князь Новгородский (1236—1251), великий князь Владимирский (с 1252), полководец — 258
- Алексей Михайлович* (1629—1676), русский царь (с 1645) — 232, 273, 402
- Алексий Божий человек* (V в.), сын знатного римлянина, ставший на путь христианского служения — 273
- Алкиной*, в греческой мифологии царь феаков, устроивший пир в честь Одиссея — 111
- Альберт* (Альбрехт) V (ум. 1579), герцог Нижней и Верхней Баварии (с 1550) — 341

- Амур*, в римской мифологии божество любви, соответствует греческому Эроту — 405
- Амфитеатров* Александр Валентинович (1862—1938), русский писатель, журналист — 12
- Андерсен* Ханс Кристиан (1805—1875), датский писатель, стал известен своими сказками — 177, 368
- Андреев* Василий Васильевич (1861—1918), русский музыкант, организатор первого оркестра русских народных инструментов — 391—394, 412
- Андреев* Леонид Николаевич (1871—1919), русский писатель — 12, 373, 375
- Андреев* Николай Андреевич (1873—1932), русский скульптор, автор памятника Н. В. Гоголю (1904—1909) — 303, 304
- Андрей Боголюбский* (ок. 1111—1174), князь Владимиро-Суздальский (с 1157) — 186
- Анна* (1665—1714), английская королева (с 1702) из династии Стюартов — 403
- Анненков* Павел Васильевич (1813—1887), русский литературный критик, мемуарист — 373
- Аннибал* (Ганнибал) (247/246—183 до н. э.), карфагенский полководец — 206
- Антиной* (ум. 130), греческий юноша, любимец императора Адриана, был обожествлен после смерти — 73
- Антоний* (Александр Васильевич Валковский) (1846—1912), митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский — 9
- Антонины*, династия римских императоров (96—192) — 22, 69
- Аполлон*, в греческой мифологии бог-целитель, прорицатель, покровитель искусств — 58, 59, 72, 73, 104, 105, 123, 171, 231, 236, 300, 306
- Аракчев* Алексей Андреевич (1769—1834), русский политический и военный деятель при Александре I — 150, 214
- Ардов* Т. (наст. имя и фам. Владимир Геннадиевич Тардов) (1879 — после 1918), русский писатель и журналист — 344, 345, 348—351, 354
- Арес*, в греческой мифологии бог вероломной войны — 111
- Аретино* Пьетро (1492—1556), итальянский писатель — 376
- Ариосто* Лудовико (1474—1533), итальянский поэт — 51
- Аристотель* (384—322 до н. э.), древнегреческий философ и ученый-энциклопедист — 15, 48, 341
- Аристофан* (ок. 445— ок. 385 до н. э.), древнегреческий поэт-комедиограф — 167, 208
- Арнольдсон* Сигрид (1861—1943), шведская певица — 318
- Артабан В.* (наст. имя и фам. Григорий Спиридонович Петров) (1868—1925), священник, журналист, сотрудничал в газете «Русское слово» — 221—223, 225—227; см. также Петров Г. С.
- Артемиды*, в греческой мифологии богиня-девственница, покровительница охоты, соответствует римской Диане — 205—208, 210, 291, 294
- Архангельский* Александр Андреевич (1846—1924), русский хоровой дирижер — 266, 267
- Астарта*, в финикийской мифологии богиня плодородия, материнства и любви, в ассиро-вавилонской мифологии ей соответствует Иштар (Иштар) — 119, 175, 176, 206—208, 226
- Афина*, в греческой мифологии богиня мудрости, знаний, умения (мастерства), а также войны и победы — 115
- Афродита*, в греческой мифологии богиня любви и красоты — 72, 171, 173, 205—208, 210, 211, 300
- Ахав*, библейский царь царства Израиль (ок. 871—852 до н. э.), покровительствовал культу Ваала, был женат на Иезавели — 119
- Ахаз*, библейский царь царства Иудея (ок. 736—725 до н. э.), ввел культ ассирийских богов — 119
- Ахиллес* (Ахилл), в греческой мифологии один из храбрейших греческих воинов, герой Троянской войны — 45, 328, 411, 412

- Б. 3.— см. Зайцев Б. К.
- Багалец** Дмитрий Иванович (1857—1932), украинский историк — 298
- Байрон** Джордж Нозл Гордон (1788—1824), английский поэт-романтик, член палаты лордов (с 1809), участник освободительного движения в Италии и Греции — 161, 284, 342
- Бахст** (наст. фам. Розенберг) Лев Самуилович (Самойлович) (1866—1924), русский живописец, график, театральный художник, член объединения «Мир искусства» — 9, 19, 214
- Баратынский** (Боратынский) Евгений Абрамович (1800—1844), русский поэт — 284
- Барков** Иван Семенович (Степанович) — достоверно отчество неизвестно) (1732—1768), русский поэт, переводчик, известен как автор непристойных сочинений — 196
- Бартенева** Е. Г., переводчица с французского — 173
- Батый** (Бату) (1208—1255), монгольский хан, внук Чингисхана — 214
- Бедекер** Фриц (1844—1925), немецкий издатель, возглавил книгоиздательство, выпускающее путеводители по разным странам, после смерти своего отца Карла Бедекера, при нем был выпущен ряд путеводителей по Италии — 25
- Бейлис** Мендель Тевье (1874—1934), приказчик кирпичного завода, обвиненный в ритуальном убийстве в 1911 г. 13-летнего Андрея Юшинского, был признан судом невиновным — 10
- Беккер** (ум. 1830), нумизмат-фальшивомонетчик — 237
- Белинский** Виссарион Григорьевич (1811—1848), русский литературный критик, публицист, общественный деятель — 7, 12, 168, 281, 297, 373
- Беллерофонт**, в греческой мифологии герой, совершивший на крылатом коне Пегасе ряд подвигов, в том числе победивший трехглавую Химеру — 239—242
- Белый** Андрей (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев) (1880—1934), русский писатель, теоретик символизма — 9
- Беллев** Александр Дмитриевич, священник, богослов, у которого Розанов снимал дом в Сергиевом Посаде (1917—1919), где и умер — 14
- Бенедикт Нурсийский** (ок. 480—543/547), реформатор западного монашества, основатель ордена бенедиктинцев — 42
- Бенкендорф** Александр Христофорович (1783—1844), русский политический и военный деятель, шеф жандармов и начальник III отделения (политического сыска) (с 1826) — 337
- Бенкендорф** (урожд. Шиллинг фон Канштадт) Анна Юлиана (1759 — после 1830), мать А. Х. Бенкендорфа, подруга детства будущей императрицы Марии Федоровны — 404
- Бердяев** Николай Александрович (1874—1948), русский философ, с 1922 г. в эмиграции — 5, 9, 13, 14
- Бережков** Д. И., переводчик с итальянского — 382, 383
- Бёрне** Людвиг (1786—1837), немецкий публицист, литературный критик — 152
- Бернини** Лоренцо (1598—1680), итальянский архитектор и скульптор эпохи барокко — 40
- Бертенсон** Лев Бернардович (1850—1929), лейб-медик, врач-гигиенист — 333, 337
- Бетховен** Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор, пианист, дирижер — 170, 288
- Бисмарк** Отто фон Шёнхаузен (1815—1898), князь, первый рейхсканцлер Германской империи (1871—1890) — 143, 150, 151, 161, 348, 349, 351—353, 358, 359
- Благосветлов** Григорий Евлампиевич (1824—1880), русский публицист, редактор-издатель журналов левodemократического направления «Русское слово» и «Дело» — 164
- Блок** Александр Александрович (1880—1921), русский поэт — 12
- Богданов-Бельский** Николай Петрович (1868—1945), русский живописец, передвижник, с 1921 г. — в эмиграции — 253

- Бокль** Генри Томас (1821—1862), английский историк и социолог-позитивист — 350, 354
- Болотов** Андрей Тимофеевич (1738—1833), русский естествоиспытатель, агроном, писатель и мемуарист — 222, 405
- Болъ** (Бол) Фердинанд (1616—1680), голландский живописец и офортист — 127
- Бопп** Франц (1791—1867), немецкий лингвист — 347
- Боронат** (в замужестве Ржевусска) Олимпия (1867—1939), итальянская певица, в 1902—1912 гг. гастролерола в России — 318
- Боткин** Михаил Петрович (1839—1914), русский живописец и гравер, коллекционер — 238
- Боткин** Сергей Сергеевич (1859—1910), русский коллекционер, профессор-терапевт, племянник М. П. Боткина, зять П. М. Третьякова — 276, 278, 326—328
- Бравич** (Баранович) Казимир Викентьевич (1861—1912), русский актер, с 1897 г. играл в разных театрах, в том числе в 1903—1908 гг. в театре Комиссаржевской — 218
- Брокгауз** Герман (1806—1877), немецкий востоковед, перевел с санскритского сказки Сомადеви — 173
- Бронзов** Александр Александрович (р. 1858), русский богослов, религиозный писатель, профессор Санкт-Петербургской духовной академии — 125, 126
- Брут** Луций Юний, по преданию, установил в 510—509 до н. э. республиканский строй в Риме, став одним из первых консулов — 71
- Брут** Марк Юний (85—42 до н. э.), один из руководителей заговора против Юлия Цезаря в 44 до н. э. — 56
- Брюсов** Валерий Яковлевич (1873—1924), русский поэт и прозаик — 298
- Булгаков** Н., миссионер при Санкт-Петербургском духовном ведомстве — 265, 266, 269
- Булгаков** Сергей Николаевич (о. Сергий) (1871—1944), русский экономист, философ, богослов, с 1923 г. — в эмиграции — 5, 10, 11, 14
- Буняковский** Виктор Яковлевич (1804—1889), русский математик — 414
- Буслаев** Федор Иванович (1818—1897), русский филолог и искусствовед — 347
- Бутлеров** Александр Михайлович (1828—1886), русский химик-органик — 414
- Бутягина** Александра Михайловна (1883—1920), приемная дочь Розанова — 8
- Бутягина** (урожд. Руднева) Варвара Дмитриевна (1864—1923), вторая жена Розанова — 8
- Бух** Кристиан Леопольд фон (1774—1853), немецкий геолог — 66
- Бычков** Афанасий Федорович (1818—1899), русский историк, археограф, библиограф — 402, 403
- Бюхнер** Людвиг (1824—1899), немецкий врач, естествоиспытатель, философ — 37
- Ваал** (Баал, Балу), древнейшее название бога или богов, распространенное в Финикии, Палестине, Сирии, самым почитаемым был бог бури, дождя, плодородия, войны — 27, 70, 114, 119, 207
- Ваддингтон** Уильям Анри (1826—1894), французский политический деятель и ученый, занимавшийся археологией и нумизматикой — 231, 232
- Вазари** Джорджо (1511—1574), итальянский живописец, архитектор, историк искусства — 383
- Вахк**, в греческой мифологии одно из названий бога виноградарства и виноделия Диониса — 109
- Валленштейн** Альбрехт (1583—1634), полководец, главнокомандующий имперскими войсками (габсбургского блока) во время Тридцатилетней войны (с 1625), убит после понесенного поражения своими сторонниками — 133, 134, 342
- Ван Дейк** Антонис (1599—1641), фламандский живописец — 139
- Варвара** (ум. в нач. IV в.), христианская мученица — 127

- Варфоломей*, в христианстве один из двенадцати апостолов, согласно легенде, претерпел мученическую смерть — 141
- Василий Великий* (ок. 330—379), христианский церковный деятель, теолог, философ, епископ Кесарии Каппадокийской — 209
- Васнецов Виктор Михайлович* (1848—1926), русский живописец, известен полотнами на сказочно-исторические темы и как художник-монументалист (роспись Владимирского собора в Киеве) — 52, 142, 164, 165, 185—187, 212, 213, 253, 257, 258, 310
- Вебер Георг* (1808—1888), немецкий историк, автор 15-томной «Всеобщей истории» (1857—1880) — 240
- Веласкес* (Родригес де Сильва Веласкес) Диего (1599—1660), испанский живописец — 139, 141
- Велес* (Волос), в славяно-русской мифологии бог — покровитель домашних животных и бог богатства — 185
- Вельфы*, немецкий княжеский (герцогский) род, правил в Баварии (1070—1180), Саксонии (1137—1180) — 108
- Венера*, в римской мифологии богиня любви и красоты, соответствует греческой Афродите — 71, 205
- Вербицкая Анастасия Алексеевна* (1861—1928), русская писательница, для Розанова ее творчество не отвечало высоким читательским требованиям — 402
- Веронезе* (наст. фам. Кальяри) Паоло (1528—1588), итальянский живописец венецианской школы эпохи Возрождения — 50, 122
- Веспасиан* (9—79), римский император (с 69), основатель династии Флавиев — 22
- Веста*, в римской мифологии богиня домашнего очага — 33—35
- Виктория* (1819—1901), английская королева (с 1837) из Ганноверской династии — 78
- Виллари Паскуале* (1826—1917), итальянский историк и политический деятель — 382—384
- Вильгельм I Гогенцоллерн* (1797—1888), прусский король (с 1861) и германский император (с 1871) — 351
- Вильгельм II Гогенцоллерн* (1859—1941), германский император и прусский король (1888—1918) — 42, 150, 155, 158, 326, 348—350, 352, 353, 358, 359
- Винкельман Иоганн Иоахим* (1717—1768), немецкий историк искусства — 156, 172, 231
- Вирсавия*, в Библии одна из жен царя Давида, мать царя Соломона — 260
- Витворт*, английский посланник, прибывший к Петру I с особой миссией — 402, 403
- Владимир I* (ум. 1015), князь Новгородский (с 969), Киевский (с 980), ввел в качестве государственной религии христианство (988—989), канонизирован — 53
- Владимир Александрович* (1847—1909), великий князь, сын Александра II — 326
- Владимирова Е.* (наст. имя и фам. Елизавета Павловна Виндинг) (1860-е гг.— после 1915), русская писательница — 193, 196
- Властов Т.*, переводчик с древнегреческого — 208
- Вогюэ Эжен Мелькиор де* (1848—1910), французский дипломат, писатель, литературный критик, популяризатор русской литературы — 298
- Волконские*, русский княжеский род, восходящий к XIII в.— 354, 355
- Вольнский* (наст. фам. Флексер) Аким Львович (1863—1926), русский публицист, литературный критик, искусствовед — 383
- Вольта* Алессандро (1745—1827), итальянский физик и физиолог, один из создателей учения об электричестве — 71
- Вольтер* (наст. имя и фам. Мари Франсуа Аруэ) (1694—1778), французский писатель и философ-просветитель — 143, 173, 285
- Вооз*, в Библии муж Руфи, прадед царя Давида — 186, 222
- Воропонов Г.*, русский художник-иллюстратор — 380

- Востоков* (наст. фам. Остенок) Александр Христофорович (1781—1864), русский филолог и поэт — 351, 354, 358
- Врубель* Михаил Александрович (1856—1910), русский живописец, для его творчества характерны напряженность колорита и символичность образов — 217
- Гагарин* Иван Сергеевич (1814—1882), князь, русский дипломат, писатель, в 1843 г. уехал из России, перешел в католицизм и вступил в орден иезуитов — 354, 355
- Гайдн* Франц Йозеф (1732—1809), австрийский композитор — 342
- Галилей* Галилео (1564—1642), итальянский физик, математик, астроном, мыслитель — 71, 133, 376
- Гальвани* Луиджи (1737—1798), итальянский анатом и физиолог, один из создателей учения об электричестве — 71
- Гамбетта* Леон (1838—1882), французский политический деятель, премьер-министр и министр иностранных дел (1881—1882) — 193
- Гарибальди* Джузеппе (1807—1882), один из руководителей борьбы за освобождение и объединение Италии — 98
- Гаринг* Жан, вероятно, речь идет о портрете Рембрандта «Старый Харинг» (ок. 1656) — 142
- Гауптман* Герхарт (1862—1946), немецкий писатель — 200
- Гегель* Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831), немецкий философ, создатель логической системы теории диалектики — 152, 156, 161, 270, 350
- Гезиод* (Гесиод) (VIII—VII вв. до н. э.), древнегреческий поэт, автор эпических поэм «Труды и дни» и «Теогония» — 70, 208, 245
- Гейне* Генрих (1797—1856), немецкий поэт и публицист — 152, 317, 318, 330
- Геката*, в греческой мифологии богиня мрака, ночных видений и колдовства — 70, 73
- Гектор*, в греческой мифологии главный троянский герой в Троянской войне — 147
- Гельмгольц* Герман Людвиг Фердинанд (1821—1894), немецкий физик, физиолог, психолог, математически обосновал закон сохранения энергии — 133, 155
- Георгий Победоносец*, согласно легенде, воин, замученный во время гонений на христиан, главное в его образе — мотив драконоборчества — 254
- Гера*, в греческой мифологии верховная богиня, сестра и жена Зевса — 57
- Геркулес* (Геракл), в греческой мифологии герой, наделенный необычайной силой и совершивший множество подвигов — 23
- Геродот* (490/480 — ок. 425 до н. э.), древнегреческий историк, «отец истории» — 140
- Герострат*, грек из Эфеса, сжегший, чтобы прославиться, храм Артемиды Эфесской в 356 до н. э. — 70
- Герц* Карл Карлович (1820—1883), русский археолог и историк искусства, профессор Московского университета — 414
- Герцен* Александр Иванович (1812—1870), русский писатель, публицист, философ, общественный деятель — 164, 354
- Гершензон* Михаил Осипович (1869—1925), русский историк литературы и общественной мысли — 14, 358
- Гёте* Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель, мыслитель, естествоиспытатель — 173, 270, 342, 343, 372, 373
- Гильбердинг* Александр Федорович (1831—1872), русский фольклорист и историк — 351, 358
- Гименей*, в греческой мифологии божество брака — 201
- Гиппиус* Зинаида Николаевна (1869—1945), русская писательница, литературный критик, общественная деятельница, мемуаристка, с 1920 г. в эмиграции — 9, 219

- Гирляндайо* (Гирландайо) (наст. фам. ди Томмазо Бигорди) Доменико (1449—1494), итальянский живописец флорентийской школы эпохи Раннего Возрождения — 252, 383
- Глаголин* (наст. фам. Гусев) Борис Сергеевич (р. 1879), русский актер — 200
- Гладстон* Уильям Юарт (1809—1898), английский политический деятель, неоднократно премьер-министр — 143, 161
- Глазунов* Александр Константинович (1865—1936), русский композитор и дирижер — 317
- Глинка* Михаил Иванович (1804—1857), русский композитор — 282
- Глинка-Бутковский* Александр Петрович, русский историк, нумизмат, автор книги «Нумизматика, или История монет древних, средних и новых времен» (1861) — 340
- Говоруха-Отрок* Юрий Николаевич (1850—1896), русский писатель и критик — 16
- Гогенштауфены* (Штауфены), династия германских королей и императоров Священной Римской империи (1138—1254) и королей Сицилийского королевства (1197—1268) — 108
- Гоголь* Николай Васильевич (1809—1852), русский писатель — 11, 12, 16, 71, 85, 135, 152, 167, 170, 180, 215, 240, 241, 296—308, 348, 368, 372, 412, 414
- Голенищев* Владимир Семенович (1856—1947), русский египтолог, с 1915 г. жил в Египте, где основал кафедру египтологии Каирского университета — 417
- Голицын* Л., его скульптурный портрет, выполненный П. Трубецким, упоминает Розанов — 142
- Голлербах* Эрих Федорович (1895—1942), русский литературовед, искусствовед, вел переписку с Розановым в последние годы его жизни, автор книг и статей о нем — 12
- Голубкина* Анна Семеновна (1864—1927), русский скульптор — 338, 339
- Гольбейн* Ханс Младший (1497/1498—1543), немецкий живописец и график эпохи Возрождения — 127
- Гомер*, полупоэтический древнегреческий эпический поэт — 56, 75, 167, 168, 386
- Гончаров* Иван Александрович (1812—1891), русский писатель — 85, 348, 349, 382
- Гораций* (Квинт Гораций Флакк) (65—8 до н. э.), римский поэт — 378
- Горбунов* Иван Федорович (1831—1895), русский писатель, автор и исполнитель устных рассказов из народного быта — 361
- Горева* Елизавета Николаевна (1859—1917), русская актриса — 197, 198
- Горленко* Василий Петрович (1853—1907), русский этнограф, искусствовед, литературный критик, публицист — 370
- Горький* Максим (наст. имя и фам. Алексе́й Макси́мович Пешко́в) (1868—1936), русский писатель, литературный критик, публицист — 12, 146, 280
- Грабарь* Игорь Эммануилович (1871—1960), русский живописец и искусствовед, руководитель многолетнего издания «История русского искусства» (1909—1916) — 215
- Градковский* Григорий Константинович (1842—1915), русский публицист, редактор-издатель «Русского обозрения» — 345
- Граки*, братья: Тиберий (162—133 до н. э.) и Гай (153—121 до н. э.), римские народные трибуны, пытавшиеся провести демократические реформы и погибшие в борьбе со своими противниками — 22, 156, 230
- Грановский* Тимофей Николаевич (1813—1855), русский историк и общественный деятель — 164
- Грегоровиус* Фердинанд (1821—1891), немецкий историк, автор книги «История города Рима в средние века с V по XVI в.» — 68, 258
- Грибоедов* Александр Сергеевич (1795—1829), русский писатель и дипломат — 143, 275, 295

- Григ* Эдвард (1843—1907), норвежский композитор, пианист, дирижер — 392
- Григорий VII Гильдебранд* (1015/1020—1085), папа римский (с 1073) — 45, 258—260, 376
- Гримм*, братья: *Якоб* (1785—1863) и *Вильгельм* (1786—1859), немецкие филологи, исследователи немецкого языка и фольклора, издали сборник народных сказок (1812—1814) — 173, 368
- Гринмут* Владимир Андреевич (1851—1907), русский публицист, педагог, сотрудничал в газете «Московские ведомости» — 321
- Грот* Николай Яковлевич (1852—1899), русский философ, председатель Московского психологического общества, основатель и редактор журнала «Вопросы философии и психологии» (с 1889) — 351, 354
- Грот* Яков Карлович (1812—1893), русский филолог, отец Н. Я. Грота — 351, 354
- Грузинский* Алексей Евгеньевич (1858—1930), председатель Общества любителей российской словесности, историк литературы, издатель — 296
- Гумберт* (Умберто I) (1844—1900), итальянский король (с 1878) — 67
- Гумбольдт* Александр фон (1769—1859), немецкий естествоиспытатель, географ, путешественник, брат В. Гумбольдта — 66, 154, 270
- Гумбольдт* Вильгельм фон (1767—1835), немецкий филолог, философ, политический деятель, дипломат — 154
- Густав II Адольф* (1594—1632), шведский король (с 1611) из династии Ваз, полководец — 133
- Гюго* Виктор Мари (1802—1885), французский писатель-романтик — 356, 357
- Давид*, царь Израильско-Иудейского государства (ок. 1004 — ок. 965 до н. э.) — 40, 119, 123, 186, 260
- Даву* Луи Никола (1770—1823), французский военный деятель, маршал (с 1804) — 45
- Дажбог*, в славяно-русской мифологии бог солнца и небесного огня — 185
- Далила* (Далида), в Библии возлюбленная Самсона, которая выведала у него тайну его огромной силы и выдала ее его противникам — 410, 412
- Даль* Владимир Иванович (1801—1872), русский писатель, лексикограф, этнограф — 213, 351, 354, 358
- Даниил*, в Библии пророк и праведник, главный герой названной его именем книги — 48, 120, 273, 409
- Даниил*, русский игумен, совершивший в нач. XII в. паломничество к святым местам в Палестину и оставивший описание о ней, неоднократно переиздававшееся — 242, 257
- Данте Алигьери* (1265—1321), итальянский поэт и политический деятель, создатель итальянского литературного языка — 37, 47, 50, 51, 71, 132, 134, 254, 322—324, 374
- Дарвин* Чарлз Роберт (1809—1882), английский естествоиспытатель — 133
- Дебогорий-Мокриевич* Владимир Карпович (1848—1926), революционный народник, мемуарист — 356
- Де Губертис* Анджело (1840—1913), итальянский археолог, исследователь мифологии, орнаменталист — 67
- Дедлов* (наст. фам. Кигн) Владимир Людвигович (1856—1908), русский писатель, публицист, литературный критик — 185, 186
- Де Лиль* (Делиль) Жак (1738—1813), французский поэт и переводчик — 216
- Дёллинггер* Иоганн фон (1799—1890), немецкий католический священник и теолог, занимал реформистские позиции, в 1871 г. отлучен от церкви — 143
- Дельвиг* Антон Антонович (1798—1831), русский поэт, друг А. С. Пушкина — 172

- Демосфен* (ок. 384—322 до н. э.), древнегреческий оратор — 101, 104
- Державин* Гаврила Романович (1743—1816), русский поэт, представитель классицизма — 373
- Де-Фоз* (Дефо) Даниэль (ок. 1660—1731), английский писатель и политический деятель — 48
- Джулио Романо* (Джулио Пиппи) (1492/1499—1546), итальянский архитектор и живописец, ученик Рафаэля — 50
- Диана*, в римской мифологии олицетворение луны, богиня растительности, покровительница рожениц, с V в. до н. э. отождествляется с греческой Артемидой — 58, 70—72, 104, 111, 214, 294, 390
- Диккенс* Чарлз (1812—1870), английский писатель — 335, 356
- Дмитрий* (Дмитрий) *Иванович* (1582—1591), царевич, младший сын Ивана IV Грозного, погиб при неясных обстоятельствах — 255
- Диоклетиан* (243—313/316), римский император (284—305) — 52, 101, 102, 124
- Дмитриев* Иван Иванович (1760—1837), русский поэт, известен своими баснями, сатирами — 373
- Добролюбов* Николай Александрович (1836—1861), русский литературный критик, публицист, постоянный сотрудник журнала «Современник» — 400
- Добужинский* Мстислав Валерианович (1875—1957), русский график и театральный художник, член объединения «Мир искусства», с 1925 г. в эмиграции — 378
- Долгоруков* Иван Михайлович (1764—1823), князь, русский поэт, прозаик, комедиограф, автор «Записок», повествующих о быте и нравах своего времени — 404
- Долгорукова* (урожд. Смирнова) Евгения Сергеевна (ум. 1804), жена И. М. Долгорукова — 404, 405
- Долина* (урожд. Саюшкина, в замужестве Горленко) Мария Ивановна (1868—1919), русская оперная певица, выступала в концертах — 370, 371
- Домициан* (51—96), римский император (с 81) из династии Флавиев — 52
- Достоевский* Федор Михайлович (1821—1881), русский писатель и мыслитель — 7, 8, 11—13, 16, 32, 73, 85, 135, 170, 240, 248, 298, 336, 344—352, 356, 357, 374, 375, 382, 404
- Дрзпер* Джон Уильям (1811—1882), американский естествоиспытатель и историк — 350
- Дубельт* Леонтий Васильевич (1792—1862), русский генерал, возглавлял штаб корпуса жандармов и III отделение (политического сыска) (в 1835—1856) — 337
- Дудин* С., художник-иллюстратор — 380
- Дузе* Элеонора (1858—1924), итальянская актриса — 71
- Думмуци* (Думузи), в шумеро-аккадской мифологии божество, смерть или исчезновение которого вызывает засуху и гибель растительности — 176
- Дункан* Айседора (1877—1927), американская танцовщица — 286—294, 388—391, 396—398, 419
- Дунс Скот* (Иоанн Дунс Скот) (ок. 1266—1308), средневековый философ, представитель одного из направлений схоластики — 341
- Дурылин* Сергей Николаевич (1877—1954), русский литературовед, театровед, педагог — 14
- Дю Геклен* Бертран (ок. 1320—1380), французский военный деятель, активный участник Столетней войны — 45
- Дюма* Александр («Дюма-отец») (1802—1870), французский писатель — 356
- Дягилев* Сергей Павлович (1872—1929), русский художественный и театральный деятель, один из создателей объединения «Мир искусства», организатор русских балетных и оперных сезонов за рубежом (1907—1914) — 9, 320, 321, 326, 339
- Ева*, в Библии жена Адама, праmaterь рода человеческого — 50, 58

- Екатерина II Великая** (1729—1796), российская императрица (с 1762) — 78, 132, 216, 232, 307, 338, 342, 351
- Елисавета** (Елизавета) **I** (1533—1603), английская королева (с 1558) из династии Тюдоров — 78
- Ельчанинов Александр Викторович** (1881—1934), русский религиозный писатель и общественный деятель, секретарь Религиозно-философского общества в Москве, в эмиграции в 1926 г. стал священником — 259
- Ермолов Алексей Петрович** (1777—1861), русский военный деятель, генерал, участник многочисленных сражений — 310
- Ермолова Мария Николаевна** (1853—1928), русская трагедийная актриса — 281, 282
- Жанна д'Арк** (ок. 1412—1431), французская национальная героиня, активно боролась против англичан во время событий Столетней войны, была сожжена по обвинению в ереси, канонизирована в 1920 г. — 51
- Жданов Лев Григорьевич** (наст. имя и фам. Леон Германович Гельман) (1864—1951), русский драматург и автор исторических романов — 196
- Жуковский Василий Андреевич** (1783—1852), русский поэт-романтик, литературный критик и публицист — 335, 337, 340
- Жюльен Станислас** (наст. имя Нозль) (1799—1873), французский китаевед — 173
- Загоскин Михаил Николаевич** (1789—1852), русский писатель, автор исторических романов — 239
- Зайцев Борис Константинович** (1881—1972), русский писатель, с 1922 г. в эмиграции — 296
- Захария** (кон. VI — нач. V в. до н. э.), ветхозаветный пророк, относится к т. наз. малым пророкам — 48
- евс**, в греческой мифологии верховный бог — 72, 75, 109, 111, 129, 231, 235, 294, 300, 301
- Зембрих Марчелла** (1858—1935), польская певица, гастролировала в России — 317—320
- Зенон Элейский** (ок. 490—430 до н. э.), древнегреческий философ, известен своими апориями (парадоксами) «Стрела», «Догонит ли Ахиллес черепаху» и др. — 56
- Ибсен Генрик** (1828—1906), норвежский драматург, его пьесы отмечены чертами внутреннего психологизма и символизма — 258—262, 264
- Иван IV Грозный** (1530—1584), первый русский царь (с 1547) — 150, 214, 407, 410
- Иванов Александр Андреевич** (1806—1858), русский живописец, пытался выразить в своем творчестве религиозно-нравственные проблемы — 238—242, 299, 300
- Иванов Вячеслав Иванович** (1866—1949), русский поэт, публицист, представитель и теоретик символизма, с 1924 г. жил в Италии — 9
- Иванов** (псевд. Ипполитов-Иванов) **Михаил Михайлович** (1859—1935), русский композитор, дирижер, музыкальный деятель, в 1905—1922 гг. директор Московской консерватории — 393—395
- Иваск Удо Георгиевич** (1878—1922), русский библиограф, автор книги «Частные библиотеки России» (1911—1912) — 402
- Иегова**, форма от Яхве, имени ветхозаветного Бога — 33, 147, 148,
- Иезавель**, в Библии жена израильского царя Ахава, под влиянием которой он стал поклоняться разного рода идолам (чужим богам), была умерщвлена за богоотступничество — 27
- Иезекииль** (VI в. до н. э.), ветхозаветный пророк, относится к т. наз. большим пророкам — 48, 50, 56, 70, 105, 169
- Иеремия** (VII — нач. VI в. до н. э.), ветхозаветный пророк, относится к т. наз. большим пророкам — 47, 48

- Иероним Евсевий Софроний* (ок. 345—420), христианский теолог, церковный деятель, писатель, известен как переводчик Библии на латинский язык — 51, 54, 259
- Изида* (Исида), в египетской мифологии богиня плодородия, воды, ветра, мореплавания, олицетворение супружеской верности и хранительница умерших — 72
- Иисус Христос* — 25, 28—31, 35—37, 39, 43, 45, 46, 49, 52, 54, 55, 65, 78, 79, 109, 119, 128, 131, 133, 148, 209, 222, 238—242, 247, 259, 262, 272, 273, 275, 299, 333
- Илия* (IX в. до н. э.), ветхозаветный пророк, боролся с богоотступничеством царя Ахава и его жены Иезавели — 27, 409
- Иловайский Дмитрий Иванович* (1832—1920), русский историк, автор многочисленных учебных пособий по истории — 240
- Ильин Алексей Афиногенович* (1832—1889), русский картограф, владелец картографического заведения — 29
- Ильин Иван Александрович* (1883—1954), русский философ, с 1922 г. в эмиграции — 5
- Ильин Н. Н.*, редактор-издатель симбирской газеты «Жизнь» (1910—1911) — 359, 360
- Илья Муромец*, герой русских былин XII—XVI вв., наделенный богатырской силой — 412
- Иннокентий III* (Джованни Лотарио, граф Сеньи) (1160—1216), папа римский (с 1198) — 45
- Иоанн Богослов*, в христианстве апостол, евангелист — 54, 55, 275
- Иоанн Вагра* (XV в.), доктор философии Парижского университета — 341
- Иоанн Златоуст* (344/354—407), византийский церковный деятель, епископ Константинопольский (389—404), теолог, проповедник — 157, 209
- Иоанн Креститель*, в христианстве предшественник Иисуса Христа, провозвестник его прихода — 54, 240—242, 274
- Иоанн Кронштадтский* (Иоанн Ильич Сергиев) (1829—1908), протонерей, настоятель Андреевского собора в Кронштадте, оратор и проповедник, канонизирован в 1990 г. — 264
- Иов*, ветхозаветный праведник — 186, 226
- Иосиф*, в христианстве муж Богоматери Марии — 127, 272, 275
- Ирод Антипа* (20 до н. э.— после 39 н. э.), тетрарх Галилеи и Перее, сын Ирода Великого, согласно легенде, при нем был обезглавлен Иоанн Креститель и приговорен к распятию Иисус Христос — 272, 274
- Иродиада*, жена Ирода Антипы, которую он отнял у своего сводного брата, танцующая Саломея была ее дочь — 274
- Исаак*, в Библии второй патриарх, сын Авраама, по приказанию Бога, затем отмененному, должен был быть принесен отцом в жертву — 142, 409
- Исаия* (2-я пол. VIII в. до н. э.), ветхозаветный пророк, относится к т. наз. большим пророкам — 52, 255
- Истар* — см. Астарта
- Истомина Авдотья Ильинична* (1799—1848), русская артистка балета — 283, 289
- Каин*, в Библии сын Адама и Евы, убивший своего брата Авеля — 102, 103, 142, 383
- Кальвин Жан* (1509—1564) деятель Реформации в Швейцарии, отличавшийся крайней религиозной нетерпимостью — 33, 143—149
- Канова Антонио* (1757—1822), итальянский скульптор, представитель классицизма — 71
- Кант Иммануил* (1724—1804), немецкий философ и ученый, родоначальник немецкой классической философии — 143, 156, 211
- Кантемир Антиох Дмитриевич* (1708—1744), князь, русский поэт и дипломат — 340, 405
- Каракалла* (186—217), римский император (с 211) из династии Северов — 38

- Карамзин Николай Михайлович* (1766—1826), русский историк и писатель — 341, 373
- Карл V* (1500—1558), германский король и император Священной Римской империи (1519—1556), испанский король под именем Карлоса I (1516—1556) из династии Габсбургов — 142, 342
- Карл VIII* (1470—1498), французский король (с 1483) из династии Валуа — 384
- Каррик В.*, русский художник-иллюстратор — 380
- Катков Михаил Никифорович* (1818—1887), русский публицист, издатель журнала «Русский вестник» и газеты «Московские ведомости» — 294, 310
- Катон Младший* (или Утический) (95—46 до н. э.), римский политический деятель, республиканец — 230
- Квинтилиан Марк Фабий* (ок. 35—ок. 96), римский оратор и теоретик ораторского искусства — 340
- Керн Анна Петровна* (1800—1879), знакомая А. С. Пушкина, вдохновительница одного из шедевров его лирики, многолетняя его корреспондентка, мемуаристка — 170
- Киенский*, русский актер — 197
- Киреев Александр Алексеевич* (1833—1910), автор религиозных сочинений славянофильского направления, сторонник старокаатоличества, выступавшего против догмата о «непогрешимости» папы — 125, 126
- Клавдий* (10 до н. э.—54 н. э.), римский император (с 41) из династии Юлиев-Клавдиев — 87
- Клодий* (Публий Клодий Пульхер) (ок. 93—ок. 52 до н. э.), римский народный трибун (58 до н. э.), оратор — 23
- Ключевский Василий Осипович* (1841—1911), русский историк — 298, 356, 383
- Княжнин Яков Борисович* (1740/1742—1791), русский драматург, поэт — 340
- Коковцов* (Коковцев) Владимир Николаевич (1853—1943), русский политический деятель, министр финансов (1904—1914, с перерывом), председатель Совета Министров (1911—1914), эмигрант — 319
- Кокшаров Николай Иванович* (1818—1892/1893), русский минералог и кристаллограф — 414
- Колумб Христофор* (1451—1506), мореплаватель — 257, 376, 383, 384
- Комиссаржевская Вера Федоровна* (1864—1910), русская актриса, создала свой театр в основном символистской ориентации — 218, 328—331
- Конт Огюст* (1798—1857), французский философ и социолог-позитивист — 261
- Конти Сиджисмондо* (1432—1512), итальянский историк, гуманист — 54
- Коперник Николай* (1473—1543), польский астроном, создатель гелиоцентрической системы мироздания — 37, 65, 66, 132
- Кориолан* (V в. до н. э.), легендарный римский полководец, боровшийся с вольсками, а затем перешедший на их сторону — 35
- Корнель Пьер* (1606—1684), французский драматург, представитель классицизма — 356
- Коробейников Трифон*, московский купец, в 1582—1593 гг. совершивший путешествие по святым местам — 257
- Корреджио* (Корреджо) (наст. фам. Аллегри) Антонио (ок. 1489—1534), итальянский живописец эпохи Высокого Возрождения — 50, 137, 138
- Кортес Эрнан* (1485—1547), испанский конкистадор, совершил ряд завоевательных походов в Западном полушарии — 257
- Косоротов Александр Иванович* (1868—1912), русский драматург — 217, 218, 223, 224, 226, 227
- Котарбинский Вильгельм Александрович* (р. 1854), живописец, по национальности поляк, участвовал в росписи Владимирского собора в Киеве — 185—187

- Кох* Роберт (1843—1910), немецкий микробиолог — 161
- Крамаренко* Лев Юрьевич (1888—1942), украинский живописец — 406, 408
- Крез* (595—546 до н. э.), последний царь Лидии (Малая Азия) (с 560 до н. э.), славившийся своим богатством — 140
- Крижанич* Юрий (ок. 1618—1683), славянский писатель, ученый-энциклопедист — 373
- Кроненберг* Иван Яковлевич (1788—1839), русский лексикограф — 22
- Крылов* Иван Андреевич (1769—1844), русский писатель-баснописец — 143, 306, 322, 340, 373, 377—379
- Круденер* (Криденер) Варвара Юлия (1764—1824), баронесса, русская мистическая проповедница — 269
- Кузнецова-Бенуа* Мария Николаевна (р. 1880), русская оперная певица — 337
- Кукольник* Нестор Васильевич (1809—1868), русский писатель — 239
- Купидон*, в римской мифологии божество любви, соответствует римскому Амуру и греческому Эроту — 129
- Куракина* (урожд. Головина) Наталья Ивановна (1768—1831), жена князя А. Б. Куракина — 404
- Курлов* Павел Григорьевич (1860—1923), командир отдельного корпуса жандармов, до 1911 г. заведовал охраной Николая II — 319
- Кусков* Платон Александрович (1834—1909) — русский поэт, публицист, переводчик — 16
- Кутузов* Михаил Илларионович (1745—1813), русский полководец, генерал-фельдмаршал (1812) — 45, 64, 86, 378, 379
- Кюнер* Рафаэль (1802—1878), автор учебника латинского языка для гимназий — 100, 294
- Лабуле* Эдуар Рене де Лефевр (1811—1883), французский писатель и ученый, автор сборников сказок — 173, 174, 176, 177
- Лагарп* Фредерик Сезар де (1754—1838), швейцарский политический деятель, сторонник Просвещения, в 1784—1795 гг. воспитатель будущего императора Александра I — 216
- Лазарь бедный*, персонаж из евангельской притчи о нищем, получающем за свои мучения награду в загробной жизни — 251
- Лайель* Чарлз (1797—1875), английский естествоиспытатель — 66
- Лансере* Евгений Евгеньевич (1875—1946), русский живописец и график, книжный иллюстратор — 372
- Лаодикея* (кон. III—II в. до н. э.), жена понтийского царя Митридата IV — 235, 236
- Лаокоон*, в греческой мифологии троянский прорицатель (жрец) — 55
- Лафонтен* Жан де (1621—1695), французский писатель-сатирик, баснописец — 173
- Лев XIII* (Джоаккино Печчи) (1810—1903), папа римский (с 1878) — 206
- Левитан* Исаак Ильич (1860—1900), русский живописец-пейзажист — 378
- Лейбниц* Готфрид Вильгельм (1646—1716), немецкий философ, математик, физик, языковед — 161
- Ленбах* Франц фон (1836—1904), немецкий живописец — 142, 143
- Леонардо да Винчи* (1452—1519), итальянский живописец, скульптор, архитектор, инженер, ученый — 416
- Леонтьев* Константин Николаевич (1831—1891), русский философ позднеславянофильской ориентации, писатель, публицист, литературный критик, в конце жизни вел переписку с Розановым — 5, 11—13, 15, 16, 294
- Леонарди* Джакомо (1798—1837), итальянский поэт-романтик — 161
- Лермонтов* Михаил Юрьевич (1814—1841), русский поэт — 11, 12, 16, 73, 74, 85, 165—167, 170, 213, 284, 305, 318, 335, 343, 344, 372, 373, 382
- Лернер* Николай Осипович (1877—1934), русский литературовед-пушкинист — 373, 379
- Лесгафт* Петр Францевич (1837—1909), русский педагог, анатом, врач — 355

- Лессинг* Готхольд Эфраим (1729—1781), немецкий драматург, теоретик искусства, литературный критик — 55, 57, 156, 172
- Ливий Тит* (59 до н. э.—17 н. э.), римский историк — 22, 34
- Ливингстон* Дэвид (1813—1873), английский путешественник, исследователь Африки — 242
- Ливия Друцилла* (Юлия Августа) (55 до н. э.—29 н. э.), жена императора Августа — 88
- Лист* Ференц (1811—1886), венгерский композитор, пианист, дирижер — 37
- Лихачев* Николай Петрович (1862—1936), русский историк, искусствовед, библиограф — 405
- Лихтенштадт* М. Л., переводчица с французского — 173
- Лойола* Игнатий (Игнацио) (ок. 1491—1556), испанский религиозный деятель, основатель ордена иезуитов — 131
- Ломоносов* Михаил Васильевич (1711—1765), русский естествоиспытатель, просветитель, поэт, историк, художник — 15, 45, 340
- Лоренцо Валла* (1405/1407—1457), итальянский ученый, гуманист — 340, 341
- Льюис* Джордж Генри (1817—1878), английский писатель, философ, публицист — 350
- Любкер* Фридрих (1811—1867), немецкий филолог, специалист по классической филологии — 294
- Лютер* Мартин (1483—1546), немецкий религиозный реформатор, основатель крупнейшего направления в протестантизме — лютеранства — 33, 133, 145, 157, 158, 270, 342
- Лялина*, русская актриса — 201
- Магомет* (Мухаммед, Мохаммед) (ок. 570—632), основатель ислама, в котором почитается как пророк, глава первого мусульманского теократического государства (с 630) — 169
- Мазини* Анджеоло (1844—1926), итальянский певец (тенор), неоднократно гастролировал в России — 318, 319
- Майков* Леонид Николаевич (1839—1900), русский историк литературы, публицист, этнограф — 373
- Макаренко* Николай Емельянович (1888—1934), русский публицист, журналист, близкий друг Розанова — 15
- Маккавеи*, руководители восстания иудеев против господства Селевкидов, создали династию, правившую Иудеей с сер. II до сер. I в. до н. э.—148
- Мальвин* Филипп Андреевич (1869—1940), русский живописец, для его полотен характерна особая красочность изображения, с 1922 г. в эмиграции — 142, 212, 214, 215, 227
- Мамиллы*, древний римский род — 232, 234
- Мамонов* (Дмитриев-Мамонов) Александр Матвеевич (1758—1803), флигель-адъютант, фаворит Екатерины II (1786—1789) — 216
- Маной*, в Библии отец Самсона, принесший жертвоприношение в надежде на рождение сына — 127
- Маништейн* Кристоф Герман (1711—1757), немецкий военный деятель, находился на службе при русском дворе (1736—1744), автор «Записок о России. 1727—1744» — 353
- Марий* Гай (ок. 157—86 до н. э.), римский полководец, неоднократно избирался консулом — 58, 59
- Мария* (Богоматерь, Дева Мария), в христианстве мать Иисуса Христа — 35, 43, 54, 272, 334
- Мария из Вифании*, согласно христианской легенде, сестра Марфы и Лазаря, воскресенного Христом, последовательница Христа — 251
- Мария Магдалина*, согласно христианской легенде, последовательница Христа, первая из тех, кто увидел его воскресшим — 54, 272, 275
- Мария*, мать апостола Иакова Младшего (Алфеева) (по другой вер-

- сии — Мария Клеопова), согласно христианской легенде, одна из трех Марий, которые присутствовали при погребении Христа — 272
- Мария Терезия* (1717—1780), австрийская эрцгерцогиня (с 1740) из династии Габсбургов — 78
- Мария Федоровна* (1759—1828), российская императрица, жена Павла I (с 1776) — 404
- Марк*, в христианстве евангелист — 119
- Марс*, в римской мифологии сначала бог полей и урожая, затем бог войны, соответствует греческому Аресу — 205
- Мартынов Иван Михайлович* (ум. 1894), русский археолог, в 1860-х гг. эмигрировал во Францию, принял католицизм, вступил в орден иезуитов — 354, 355
- Марфа из Вифании*, согласно христианской легенде, последовательница Христа, гостеприимно его принимавшая — 251
- Масперо Гастон Камиль Шарль* (1846—1916), французский египтолог, ему принадлежит ряд выдающихся археологических открытий — 223, 226
- Матвеев Андрей Артамонович* (1666—1728), русский политический деятель и дипломат, сподвижник Петра I, сын А. С. Матвеева — 402, 403
- Матвеев Артамон Сергеевич* (1625—1682), боярин, приближенный царя Алексея Михайловича, руководитель русской дипломатии — 402
- Матфей*, в христианстве апостол, евангелист — 108, 109, 125
- Медичи Джулиано* (1453—1478), брат Лоренцо Медичи (Лоренцо Великолепного) и его соправитель — 383
- Медичи Джулиано* (1479—1516), правитель Флоренции (с 1512), сын Лоренцо Великолепного — 156
- Медичи Козимо Старший* (1389—1464), первый правитель Флоренции из рода Медичи (с 1434) — 383
- Медичи Козимо I* (1519—1574), правитель Флоренции (с 1537), великий герцог Тосканский — 383
- Медичи Лоренцо* (Лоренцо Великолепный) (1449—1492), правитель Флоренции (с 1469), поэт — 383, 384
- Медичи Лоренцо* (1492—1519), правитель Флоренции (с 1512), внук Лоренцо Великолепного — 156
- Медичисы* (Медичи), род правителей Флоренции в XV—XVIII вв. — 383, 384, 407
- Мезинов*, преподаватель гимназии в Ярославле, собиратель книг — 402
- Мейербер Джакомо* (наст. имя и фам. Якоб Либман Бер) (1791—1864), композитор, жил в Германии, Италии, Франции — 147
- Меланхтон Филипп* (1497—1560), немецкий протестантский теолог и педагог, сподвижник М. Лютера — 145
- Мельпомена*, в греческой мифологии муза — покровительница трагедии — 283, 338
- Менделеев Дмитрий Иванович* (1834—1907), русский химик, педагог, общественный деятель — 132, 414
- Меньшиков (Меншиков) Александр Данилович* (1673—1729), русский политический и военный деятель, сподвижник Петра I — 140
- Меньшикова* (урожд. Голицына) Екатерина Николаевна (1764—1832), жена князя С. А. Меньшикова — 404
- Мережковский Дмитрий Сергеевич* (1866—1941), русский писатель, публицист, литературный критик, общественный деятель — 9, 10, 12, 202, 204—206, 210, 219
- Меркурий*, в римской мифологии бог торговли, покровитель путешественников — 123, 232, 233
- Мессалина* (Валерия Мессалина) (ум. 48), жена римского императора Клавдия, известная распутством, властолюбием и жестокостью, ее имя стало нарицательным — 393
- Микеланджело Буонарроти* (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт — 46—50, 52, 67—69, 75, 112, 156, 376
- Мильтон Джон* (1608—1674), английский поэт и политический деятель — 132

- Минерва*, в римской мифологии богиня мудрости, победы, покровительница ремесел и искусств, отождествлялась с греческой Афиной — 123
- Миних* Бурхард Кристоф (1683—1767), русский военный и политический деятель, генерал-фельдмаршал (1732) — 353, 354
- Мириманова* С. С., переводчица с французского — 173
- Миронова* Валентина Алексеевна (ум. 1919), русская драматическая актриса — 384, 385
- Митра*, в древнеиранской (индоиранской) мифологии бог солнца, договора, согласия — 69, 71
- Митридат IV* Филопатр Филадельф, понтийский царь, правил в сер. II в. до н. э. — 235, 236
- Михаил* (Павел Васильевич Семенов) (1874 — после 1916), религиозный писатель, профессор Санкт-Петербургской духовной академии, автор статей о церковной реформе, после 1906 г. перешел в старообрядчество — 320
- Михаил Федорович* (1596—1645), русский царь (с 1613), первый из династии Романовых — 257
- Михайлов*, русский актер — 197, 198
- Мицкевич* Адам (1798—1855), польский поэт, участник национально-освободительного движения — 284
- Мишле* Жюль (1798—1874), французский историк романтической ориентации — 383
- Моисей*, в Библии предводитель израильских племен, призванный вывести их из египетского плена в Палестину, основатель религии иудаизма, пророк — 56, 57, 70, 75, 156, 186, 255
- Моисей Хоренский* (Мовсес Хоренаци) (370/407—487/492), армянский историк и писатель — 347
- Молишотт* Якоб (1822—1893), немецкий физиолог и философ — 260, 350
- Молох*, согласно Библии, почитавшееся в Финикии, Палестине, Карфагене божество, которому приносились человеческие жертвы — 129, 206, 244, 245
- Мольер* (наст. имя и фам. Жан Батист Поклен) (1622—1673), французский комедиограф, актер, театральный деятель — 299
- Мольтке* Хельмут Карл (1800—1891), немецкий полководец, генерал-фельдмаршал (1871), теоретик военного искусства — 151
- Моммзен* Теодор (1817—1903), немецкий историк, автор сочинений по истории Древнего Рима — 143, 154—156, 236
- Монтескье* Шарль Луи (1689—1755), французский правовед, философ-просветитель — 257
- Мордвинова* Вера Александровна (1895—1966), дочь русского генерала, курсистка, с которой переписывался Розанов — 16
- Морозов* Дмитрий Иванович, фабрикант, старообрядец, субсидировал издание «Русского обозрения» (в 1890—1898) — 321
- Мочалов* Павел Степанович (1800—1848), русский трагедийный актер — 281
- Музиль* Николай Игнатьевич (1839—1906), русский актер, чех по происхождению — 281
- Мурильо* Бартоломе Эстебан (1618—1682), испанский живописец — 139, 252
- Мюрат* Иоахим (1767—1815), французский политический и военный деятель, сподвижник Наполеона I, неаполитанский король (с 1808) — 45
- Навзикая*, в греческой мифологии дочь царя феаков, которая оказывает помощь попавшему в беду Одиссею — 111
- Наполеон I Бонапарт* (1769—1821), французский император (1804—1814, март — июнь 1815), основатель династии Бонапартов — 64, 121, 122, 143, 144, 151, 355, 378, 379
- Наполеон III* (Луи Наполеон Бонапарт) (1808—1873), французский император (1852—1870) из династии Бонапартов — 391

- Направник* Эдуард Францевич (1839—1916), русский дирижер и композитор, по происхождению чех — 317
- Нарбут* Георгий Иванович (1886—1920), русский и украинский график, книжный иллюстратор, член объединения «Мир искусства» — 377, 379
- Нафанаил*, в христианстве апостол, упоминаемый в Евангелии от Иоанна — 241
- Некрасов* Николай Алексеевич (1821—1877/1878), русский поэт — 7, 12, 289
- Немирович-Данченко* Владимир Иванович (1858—1943), русский режиссер, вместе с К. С. Станиславским основатель Московского художественного театра (1898) — 280, 360, 366
- Нерон* (37—68), римский император (с 54) из династии Юлиев-Клавдиев — 22, 26, 87, 274
- Нестеров* Михаил Васильевич (1862—1942), русский живописец, создатель проникновенных религиозных образов — 185—187, 243—249, 252—258
- Нечаев-Мальцев* Юрий Степанович (1834—1913), русский промышленник, миллионер, владелец стекольных заводов в Гусь-Хрустальном, меценат — 415, 418
- Никодим*, согласно христианской легенде, тайный ученик Христа, хотя и член синедриона, принимал участие в погребении Христа — 240
- Николаевский* Н., русский художник-иллюстратор — 380
- Николай I* (ок. 800—867), папа римский (с 858) — 26
- Николай I* (1796—1855), российский император (с 1825) — 342
- Николай V* (Томмазо Парентуччелли) (1398—1455), папа римский (с 1447) — 69
- Николай Чудотворец* (Николай Угодник, Николай, архиепископ Мирликийский), согласно церковному преданию, святитель, совершающий различные чудеса, покровитель бедных и нуждающихся в помощи — 254
- Николо Алунно* (Николо да Фолиньо, прозв. Алунно) (1430—1502), итальянский живописец умбрийской школы — 54, 55
- Нимрод* (Нимрод), в Библии легендарный герой и охотник, мастерство которого вошло в пословицы — 60
- Ниобея*, в греческой мифологии жена фиванского царя, возгордившись перед богами, потеряла всех своих детей и, потрясенная горем, окаменела — 137, 171, 231
- Ницше* Фридрих (1844—1900), немецкий философ, один из основателей философии жизни — 161, 350, 354
- Новалис* (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг) (1772—1801), немецкий поэт-романтик и философ — 152
- Новиков* Николай Иванович (1744—1818), русский просветитель, писатель, журналист, издатель — 354
- Ноемиль*, в Библии свекровь Руфи, прабабки царя Давида — 186
- Ной*, ветхозаветный праведник, избранный Богом к спасению во время всемирного потопа — 65, 84, 103
- Нокс* Джон (1505/1514—1572), шотландский проповедник кальвинизма, основатель пресвитерианской церкви — 33
- Нурри-бей* Осман, турок, торговец и поставщик коллекционных монет, знакомый Розанова — 238, 417
- Ньютон* Исаак (1643—1727), английский математик, физик, астроном, создатель классической механики — 132, 133, 161
- Одиссей*, в греческой мифологии царь острова Итака, проявлял хитроумие и отвагу, особенно во время своих странствий — 184, 188
- Одоевский* Владимир Федорович (1803/1804—1869), русский писатель и музыковед — 373
- Озерова* Людмила Ивановна, русская актриса — 200
- Озирис* (Осирис), в египетской мифологии бог производительных сил природы, покровитель и судья мертвых — 69

- Осия* (VIII в. до н. э.), ветхозаветный пророк, относится к т. наз. малым пророкам — 226
- Осоргина* (Осорыина) Ульяна Устиновна (ум. 1604), муромская помещица, о которой писал В. О. Ключевский; дойдя до крайней степени нищеты, она не утратила любви к людям и желания помочь нуждающимся — 356
- Остен-Дризен* Николай Васильевич (1868—1935), русский театральный деятель, историк театра, публицист — 360
- Островский* Александр Николаевич (1823—1886), русский драматург, бытописатель — 135, 298—302, 328, 369
- Оффенбах* Жак (наст. имя и фам. Якоб Эбершт) (1819—1880), французский композитор, один из создателей классической оперетты — 172
- Павел*, в христианстве апостол — 33, 65, 72, 109, 125, 333
- Павел I* (1754—1801), российский император (с 1796) — 216
- Павленков* Флорентий Федорович (1839—1900), русский книгоиздатель — 350
- Павлова* Анна Павловна (Матвеевна) (1881—1931), артистка балета, с 1910 г., создав собственную труппу, гастролировала во многих странах мира, в России — 1913—1914 гг. — 319
- Паллада*, в греческой мифологии один из эпитетов Афины, означающий, что ее изображение упало с неба — 57, 58, 99, 123, 235, 300
- Папков* Александр Александрович (1855—1920), русский богослов, религиозный публицист — 125
- Парацельс* (наст. имя и фам. Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм) (1493—1541), швейцарский врач, естествоиспытатель, алхимик, способствовал внедрению химических препаратов в медицину — 161
- Паскаль* Блез (1623—1662), французский математик, физик, философ и писатель — 147, 284, 305, 306
- Пастер* Луи (1822—1895), французский ученый, заложивший основы современной микробиологии и иммунологии — 132
- Патрокл*, в греческой мифологии соратник Ахилла в Троянской войне — 147
- Пекарский* Петр Петрович (1827—1872), русский историк, библиограф — 154, 402, 403
- Пенаты*, в римской мифологии боги дома, домашнего очага, божества-хранители — 205
- Перикл* (ок. 490—429 до н. э.), афинский стратег (военачальник, наделенный и политическими полномочиями) — 56, 57, 404
- Перро* Шарль (1628—1703), французский писатель-сказочник, теоретик искусства — 173
- Перуджино* (наст. фам. Ваннуччи) Пьетро (1445/1452—1523), итальянский живописец умбрийской школы эпохи Раннего Возрождения — 50—52, 138, 386, 387
- Перун*, в индоевропейской и славяно-русской мифологии бог грозы (грома) — 185
- Перцов* Петр Петрович (1868—1947), русский литературный критик, поэт, публицист, издатель — 9, 10, 375, 376, 385—387
- Петр*, в христианстве апостол — 31, 54, 65, 67, 109, 125, 275
- Петр Амьенский* (Пьетро Дамиани) (1007—1072), итальянский теолог, кардинал, проповедник — 135
- Петр Аркадьевич* — см. Столыпин П. А.
- Петр I Великий* (1672—1725), русский царь (с 1682, правил с 1689), первый российский император (с 1721) — 68, 122, 228, 229, 232, 243, 248, 306, 309, 316, 321, 325, 351, 392, 393, 395, 396, 401—403
- Петр Могила* (1596—1647), украинский церковный и общественный деятель, писатель — 401
- Петрарка* Франческо (1304—1374), итальянский поэт, внес большой вклад в формирование культуры Возрождения — 71

- Петров** А. В., владелец собрания книг, изданных при Петре I — 401—403
- Петров** Григорий Спиридонович (1868—1925), православный священник, публицист, депутат II Государственной думы, в 1908 г. лишен сана — 9
- Петрункевич** Иван Ильич (1844—1928), земский деятель, юрист, один из основателей и руководителей партии кадетов — 324
- Печорин** (Печерин) Владимир Сергеевич (1807—1885), русский философ, поэт, эмигрировав за границу, перешел в католицизм и вступил в монашеский орден — 355
- Пий IX** (Джованни Мария Мастай Ферретти) (1792—1878), папа римский (с 1846) — 41
- Пико дела Мирандола** Джованни (1463—1494), итальянский мыслитель, представитель раннего гуманизма эпохи Возрождения — 341
- Пилат** (Понтий Пилат), римский наместник Иудеи (26—36), фактически приговорил к распятию Христа — 240, 272
- Пиндар** (ок. 518—442/438 до н. э.), древнегреческий поэт-лирик — 167
- Пирр** (319—273 до н. э.), царь Эпира (область на западе Греции) (307—302 и 296—273 до н. э.), воевал с Римом — 20
- Писарев** Дмитрий Иванович (1840—1868), русский публицист, литературный критик, общественный деятель, главный сотрудник журнала «Русское слово» — 7
- Пифагор** (VI в. до н. э.), древнегреческий философ, математик, религиозный и общественный деятель — 56, 156
- Плавт** Тит Макций (ок. 254 — ок. 184 до н. э.), римский комедиограф — 101
- Платон** (428/427—348/347 до н. э.), древнегреческий философ — 56, 156, 171, 205, 206, 304, 305, 386, 413
- Платон** (Петр Егорович Левшин) (1737—1812), митрополит Московский — 126, 157
- Победоносцев** Константин Петрович (1827—1907), русский политический деятель, юрист, обер-прокурор Синода (1880—1905) — 9, 260, 310
- Полициано** (наст. фам. Амброджини) Анджеоло (1454—1494), итальянский поэт, гуманист — 383
- Помпей Великий** Гней (106—48 до н. э.), римский полководец — 22, 69
- Помпоний Лет** (1428—1497), итальянский ученый-гуманист — 340
- Понтормо** (наст. фам. Карруччи) Якопо (1494—1557), итальянский живописец флорентийской школы — 383
- Порфирия**, «богородица» в секте «иоаннитов» — 268
- Посейдон**, в греческой мифологии бог — повелитель морей — 110, 111
- Пракситель** (ок. 390—ок. 330 до н. э.), древнегреческий скульптор — 57, 60, 300
- Прахов** Адриан Викторович (1846—1916), русский искусствовед, историк искусства, руководитель работ по росписи Владимирского собора в Киеве — 185
- Преображенская** Ольга Иосифовна (Осиповна), артистка балета, создала за границей частную танцевальную школу-студию (в 1920-х гг.) — 319
- Прове** Ф., председатель Московского нумизматического общества — 235, 236
- Прокопович** Феофан (1681—1736), украинский и русский политический и церковный деятель, писатель, сподвижник Петра I — 271, 340, 405
- Протопов** Виктор Викторович (1866—1916), русский драматург, театральный критик — 265, 266, 268, 269
- Птоломеи** (Птолеми), царская династия в эллинистическом Египте (305—30 до н. э.) — 236, 238
- Пушкин** Александр Сергеевич (1799—1837), русский поэт — 7, 11, 12, 16, 85, 88, 117, 132, 149, 154, 155, 166—171, 196, 232, 248, 258, 269, 270, 275, 283, 289, 295, 298, 299, 303, 305, 307, 318, 326, 332, 335, 342—344, 346, 354, 364, 368, 371—375, 392, 406, 416

- Пушкина* (Мусина-Пушкина, урожд. Голицына) Анна Николаевна (р. 1767), жена А. А. Мусина-Пушкина — 404
- Пылин* Александр Николаевич (1833—1904), русский литературовед, историк литературы — 345—347
- Радищев* Александр Николаевич (1749—1802), русский писатель, публицист, мыслитель, просветитель — 324, 354
- Рамполла дель Тиндаро* Мариано (1843—1913), итальянский церковный деятель, кардинал — 21, 23, 30, 31, 67
- Расин* Жан (1639—1699), французский драматург, поэт, представитель классицизма — 284, 356
- Растрелли* Варфоломей Варфоломеевич (1700—1771), русский архитектор, представитель барокко — 116
- Рафаэль Санти* (1483—1520), итальянский живописец и архитектор эпохи Высокого Возрождения — 46—48, 50—52, 54, 71, 127—129, 137, 138—141, 148, 169, 246, 247, 252, 293
- Рачинский* Сергей Александрович (1833—1902), русский педагог и общественный деятель — 16
- Рем.* в соответствии с римским преданием, брат-близнец Ромула, вместе с ним основавший Рим — 68, 70
- Рембрандт* Харменс ван Рейн (1606—1669), голландский живописец, рисовальщик, офортист — 127, 137, 139, 142, 409
- Ремизов* Алексей Михайлович (1877—1957), русский писатель, с 1921 г. в эмиграции — 9
- Репин* Илья Ефимович (1844—1930), русский живописец, передвижник, реалист, мастер драматически острых изображений — 52, 142, 143, 323, 398—401
- Рерих* Николай Константинович (1874—1947), русский живописец, театральный художник, археолог, мыслитель, с 1920 г. жил в Индии — 215
- Рибейра* (Рибера) Хусепе (1591—1652), испанский живописец и гравер — 141
- Римский-Корсаков* Николай Андреевич (1844—1908), русский композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель — 317
- Риттер* Карл (1779—1859), немецкий географ — 154, 270
- Роган* Рене герцог де (1550—1586), активный сторонник кальвинизма в Швейцарии — 147
- Роден* Огюст (1840—1917), французский скульптор — 339
- Родионов* И. А., земский деятель, автор книги «Наше преступление (Не бред, а быль). Из современной народной жизни» — 381
- Родичев* Федор Измайлович (1853—1932), земский деятель, юрист, один из руководителей партии кадетов, министр Временного правительства, эмигрировал — 324, 326
- Рождественский* Сергей Васильевич (1868—1934), русский историк — 212
- Розанов* Василий Васильевич (1899—1918), сын писателя — 8, 14
- Розанов* Николай Васильевич (1847—1894), брат писателя — 6
- Розанов* Сергей Васильевич (р. 1858), брат писателя — 6
- Розанова* Варвара Васильевна (1898—1943), дочь писателя — 8
- Розанова* Вера Васильевна (1896—1920), дочь писателя — 8, 333—335, 369
- Розанова* (урожд. Шишкина) Надежда Ивановна (ок. 1827—1870), мать писателя — 5
- Розанова* Надежда Васильевна (1900—1956), дочь писателя — 8
- Розанова* Татьяна Васильевна (1895—1975), дочь писателя — 8
- Розановы* — 6
- Ромул*, по римской легенде, брат-близнец Рема, основатель Рима и первый его царь (VIII в. до н. э.) — 33, 68, 70
- Росси* Эрнесто (1827—1896), итальянский трагедийный актер — 71

- Руссо Жан Жак* (1712—1778), французский писатель-сентименталист и философ-просветитель — 143, 144, 216, 285, 401
- Руфь*, в Библии моавитянка, ее сын Овид от землевладельца Вооза из Вифлеема стал дедом царя Давида — 186, 222
- Рцы* (псевд. Ивана Федоровича Романова) (1861—1913), русский писатель, публицист, друг Розанова — 16
- Рыбников Павел Николаевич* (1831—1885), русский этнограф, фольклорист, собиратель исторических песен, былин — 373
- Рюрик*, легендарный вождь варягов, призванный, согласно летописи, княжить в Новгороде — 213, 350
- Сабинина О.*, русская актриса — 198
- Саблер Владимир Карлович* (1847—1929), русский политический деятель, член Государственного совета, обер-прокурор Синода (1911—1915), религиозный публицист — 358, 359
- Савина Мария Гавриловна* (1854—1915), русская драматическая актриса — 329
- Савонарола Джироламо* (1452—1498), итальянский религиозный деятель, настоятель монастыря доминиканцев, боролся с господством Медици, осуждал роскошь церковных иерархов и вместе с тем гуманистическое искусство — 382—384
- Сада Акко* (Сада Якко) (1872—1946), японская актриса, гастролировала в России в 1902 г. — 278
- Салтыков-Щедрин* (наст. фам. Салтыков) Михаил Евграфович (1826—1889), русский писатель-сатирик, публицист, редактор журнала «Отечественные записки» (1868—1884) — 7, 400
- Сальвини Томмазо* (1829—1915), итальянский драматический актер — 71
- Самсон*, в Библии судья (правитель), обладавший необыкновенной силой, которая таилась в его длинных волосах, чем пытались воспользо-
- ваться его враги филистимляне — 410, 412
- Сансовино* (наст. фам. Татти) Якопо (1486—1570), итальянский архитектор и скульптор эпохи Высокого и позднего Возрождения — 123
- Саркисов Сергей Иванович*, учитель греческого языка в г. Белый, составитель учебника армянской грамматики — 347
- Сарра*, в Библии персонаж из книги Товита, возлюбленная, а затем жена Товии — 186
- Сафо* (Сапфо) (VII—VI вв. до н.э.), древнегреческая поэтесса, жившая на острове Лесбос — 142
- Сахаров Иван Петрович* (1807—1863), русский собиратель фольклора, этнограф, палеограф — 213
- Сведомский Павел Александрович* (р. 1849), русский живописец, участвовал в росписи Владимирского собора в Киеве — 185—187
- Свенцицкий Валентин Павлович* (1879—1931), русский писатель, публицист, интересовался проблемами обновления христианских идей — 258, 259
- Себастьян* (III в.), согласно легенде, будучи руководителем отряда преторианской гвардии Диоклетиана, высказал последнему упрек в преследовании христиан и подвергся мучительной казни — 52, 137
- Северский Н. Г.*, русский актер — 197
- Секки Анджело* (1818—1878), итальянский астроном, один из первых применил астроспектроскопию, аббат — 37
- Селевкиды*, царская династия, правившая на Ближнем и Среднем Востоке (в основном в Сирии) (312—64 до н. э.) — 230
- Сенека* Луций Анней (ок. 4 до н. э.—65 н. э.), римский политический деятель, философ-стоик и писатель — 141
- Септимий Север* (146—211), римский император (с 193), основатель династии Северов — 38
- Серапис*, божество, введенное в религиозную практику в эллинистическом

- Египте и соединявшее в себе черты некоторых египетских и греческих богов — 176
- Сервет* Мигель (1509/1511—1553), испанский мыслитель, врач, был обвинен в ереси и по указанию Ж. Кальвина сожжен — 145, 146, 149
- Сергей Александрович* (1857—1905), великий князь, сын Александра II, московский генерал-губернатор (с 1891), стал жертвой террористического акта — 415
- Сергий Радонежский* (1314/1321—1392), русский религиозный подвижник, основатель и игумен Троице-Сергиевой лавры — 252, 254
- Серов* Валентин Александрович (1865—1911), русский живописец и график, передвижник, член объединения «Мир искусства» — 142, 143, 215, 216
- Сет*, в египетской мифологии бог пустыни и чужеземных стран — 69
- Сикст II*, папа римский (257—258), христианский мученик — 127, 128
- Сильвестр* (ум. ок. 1566), священник, автор многочисленных посланий, оказывал большое влияние на Ивана IV Грозного — 373
- Симеон Богоприимец*, в евангельском рассказе старец, который увидел в Иерусалимском храме младенца Иисуса и узнал в нем будущего Христа (Спасителя) — 38
- Синайский Иван*, русский лексикограф, составитель «Греческо-русского словаря» — 23
- Синеус*, князь из варягов, правивший в Белоозере, брат Рюрика — 213
- Ситовский* Василий Дмитриевич (1843—1895), русский историк и педагог — 212
- Славянский* (Агренов-Славянский) *Дмитрий Александрович* (1836—1908), создатель (1868) хора, пользовавшегося широкой популярностью — 394
- Смирнов* Дмитрий Алексеевич (1881—1944), русский оперный певец (тенор) — 337
- Смирнов-Кутачевский* Алексей Матвеевич (р. 1876), русский историк литературы, фольклорист — 380
- Снегирев* Иван Михайлович (1793—1868), русский этнограф, фольклорист, археолог — 213
- Соколов* В., автор работ по религиозно-ритуальным проблемам — 207
- Сократ* (ок. 470—399 до н. э.), древнегреческий философ, с давних времен стал олицетворением идеала мудреца — 56, 57, 60
- Соловьев* Владимир Сергеевич (1853—1900), русский философ, публицист, поэт, оказал большое влияние на развитие русской религиозной философии XX в. — 5, 125, 206, 208
- Соловьев* Михаил Петрович (1842—1901), начальник Главного управления по делам печати (1896—1900), цензор — 321
- Соловьев* Николай Васильевич (ум. 1915), книготорговец, редактор-издатель журнала «Русский библиофил» — 404
- Сологуб* (наст. фам. Тетерников) Федор Кузьмич (1863—1927), русский писатель — 9, 219
- Соломон*, царь Израильско-Иудейского государства (ок. 965 — ок. 926 до н. э.), сын царя Давида — 119, 120, 125, 186
- Сомадева* (XI в.), индийский поэт — 173
- Сомов* Константин Андреевич (1869—1939), русский живописец и график, член объединения «Мир искусства», с 1923 г. в эмиграции — 9, 215, 216
- Софокл* (ок. 496—406 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург — 167, 206, 300
- Спасович* Владимир Данилович (1829—1906), русский юрист, публицист, историк литературы — 345
- Спенсер* Герберт (1820—1903), английский философ и социолог-позитивист — 37, 350, 354
- Станиславский* (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938), русский режиссер, актер, педагог, теоретик театрального искусства — 280—282, 288

- Стасюлевич* Михаил Матвеевич (1826—1911), русский историк, публицист, общественный деятель, редактор-издатель журнала «Вестник Европы» (1866—1908) — 345—349
- Столыпин* Петр Аркадьевич (1862—1911), русский политический деятель, министр внутренних дел и председатель Совета министров (с 1906), руководитель аграрной реформы — 319
- Страхов* Николай Николаевич (1828—1896), русский литературный критик, философ, публицист — 8, 16
- Стрепетова* Полина (Пелагея) Антипьевна (1850—1903), русская трагедийная актриса — 282
- Строганов* Александр Сергеевич (1733—1811), граф, член Государственного совета, родственник И. М. Долгорукова по материнской линии — 404
- Суворин* Алексей Сергеевич (1834—1912), русский журналист и издатель, из периодических изданий выпускал газету «Новое время» (с 1876), где постоянно сотрудничал Розанов, и журнал «Исторический вестник» (с 1880) — 8
- Суворов* Александр Васильевич (1730—1800), русский полководец, генералиссимус — 65, 351
- Сулла* (138—78 до н. э.), римский политический деятель, полководец, диктатор (82—79 до н. э.) — 156
- Сулпиций* (Иоанн Сульпиций) (XV в.), итальянский ученый-гуманист — 340
- Сумароков* Александр Петрович (1717—1777), русский писатель, представитель классицизма — 15, 340
- Сусанин* Иван Осипович (ум. 1613), костромской крестьянин, героически погибший, заведя отряд поляков-врагов в непроходимое болото — 316, 349
- Сусанна*, персонаж из библейской книги Даниила, оклеветанная и приговоренная к смерти молодая женщина, была спасена Даниилом — 130, 409
- Суслова* Аполлинурия Прокофьевна (1839/1840—1918), первая жена Розанова — 8
- Сухомлинов* Михаил Иванович (1828—1901), русский историк литературы — 154
- Сципионы*, в Древнем Риме одна из ветвей рода Корнелиев, к которой принадлежали крупные политические деятели и полководцы — 75, 230
- Сю* Эжен (наст. имя Мари Жозеф) (1804—1857), французский писатель — 356, 382
- Таран* Андрей Иванович (1886—1967), украинский живописец — 406, 408
- Тарановский*, русский комедиограф — 201
- Телегон*, в греческой мифологии сын Одиссея — 233
- Теньер* (Тенирс) Давид (1610—1690), фламандский живописец — 139
- Тиверий* (Тиберий) (42 до н. э.— 37 н. э.), римский император (с 14 н. э.) из династии Юлиев-Клавдиев — 22, 87, 89, 90, 94
- Тик* Людвиг (1773—1853), немецкий писатель-романтик — 152
- Тилли* Иоганн Церклас (1559—1632), немецкий полководец, фельдмаршал, главнокомандующий имперской армией во время Тридцатилетней войны, был смертельно ранен — 133, 134, 342
- Тинторетто* (наст. фам. Робусто) Якопо (1518—1594), итальянский живописец венецианской школы эпохи Позднего Возрождения — 122
- Тит* (39—81), римский император (с 79) из династии Флавиев — 120
- Тихомиров* Лев Александрович (1852—1923), русский публицист, сначала революционный народник, затем подал прошение о помиловании, стал монархистом — 321
- Тихомиров* П., автор статьи по поводу одной из десяти заповедей — 226
- Тихомиров*, русский актер — 200
- Тихонравов* Николай Саввич (1832—1893), русский историк литературы, археограф, библиограф — 271

- Тициан** (Тициано Вечеллио) (ок. 1476/1477 или 1489/1490 — 1576), итальянский живописец, глава венецианской школы эпохи Высокого и Позднего Возрождения — 40, 50, 137, 142
- Товит**, персонаж библейской книги Товита, праведник, верящий в Бога, несмотря на постигшие его несчастья — 186
- Товия**, персонаж библейской книги Товита, сын Товита, старающийся помочь отцу — 186
- Толстой Алексей Константинович** (1817—1875), русский поэт, прозаик, драматург — 364
- Толстой Лев Николаевич** (1828—1910), русский писатель и мыслитель — 7, 11, 12, 67, 142, 143, 145, 146, 170, 294, 299, 300, 320, 321, 336, 349, 350, 355—357, 360—367, 374, 382, 404
- Тон Константин Андреевич** (1794—1881), русский архитектор — 116
- Траян** (53—117), римский император (с 98) из династии Антонинов — 232, 234
- Тредиаковский Василий Кириллович** (1703—1768), русский поэт, филолог, теоретик стихосложения — 15, 324
- Трейтуvem** Бернард (XVI в.), советник баварского герцога Альберта (Альбрехта) — 341
- Трубецкой Паоло** (Павел Петрович) (1866—1938), русский скульптор-импрессионист, после 1906 г. жил за рубежом — 142, 308, 320—326
- Трувор**, легендарный князь из варягов, правивший в Изборске, брат Рюрика — 213, 350
- Туманова**, русская актриса — 200
- Тураев Борис Александрович** (1868—1920), русский филолог и историк, специалист по Древнему Востоку — 417
- Тургенев Иван Сергеевич** (1818—1883), русский писатель — 135, 298, 349, 350, 355—357, 382
- Тьерри Огюстен** (1795—1856), французский историк романтической ориентации — 353
- Тэн Ипполит** (1828—1893), французский литературовед, историк, философ — 385—388
- Тютчев Федор Иванович** (1803—1873), русский поэт, политический мыслитель, представитель философской лирики — 244
- Уайльд Оскар** (1854—1900), английский писатель, публицист, сторонник символизма, эстетизма — 269, 270, 274
- Уланд Людвиг** (1787—1862), немецкий поэт-романтик — 152
- Уллис**, латинизированное Одиссей — 232, 233
- Успенский Глеб Иванович** (1843—1902), русский писатель, публицист, реалист в изображении темных, мрачных сторон быта — 228, 229
- Фаби**, знатный древнеримский род — 75
- Фабер дю Фор Вильгельм** (ум. 1857), немецкий генерал и рисовальщик-баталист — 378
- Фавн**, в римской мифологии бог полей, лесов, пастбищ, животных — 413
- Фальеро Марино** (ок. 1274—1355), венецианский политический деятель, возглавлял «Совет десяти» (1320—1327), став дожем (1354), пытался возглавить восстание народа против патрицианского правительства, но был арестован и казнен — 121
- Фальконет** (Фальконе) Этьен Морис (1716—1791), французский скульптор, автор памятника Петру I, названного Медным всадником — 68, 306, 321, 322, 325, 326
- Федотова Гликерия Николаевна** (1846—1925), русская актриса, педагог, играла в Малом театре — 281, 282
- Феодора** (ок. 502—548), византийская императрица (с 527), жена Юстиниана I — 157
- Фетида**, в греческой мифологии одна из нерид (морское божество), мать Ахилла — 411

- Фердинанд II Арагонский** (1452—1516), король Арагона, Сицилии, Неаполя, Кастилии, первый король объединенной Испании — 384
- Фигнер** Вера Николаевна (1852—1942), революционная народница, писательница, 20 лет находилась в заключении в Шлиссельбургской крепости (с 1884) — 355
- Фидий** (ок. 490 — ок. 432/431 до н. э.), древнегреческий скульптор — 57, 75, 139, 300, 301
- Филарет** (Василий Михайлович Дроздов) (1782—1867), русский церковный деятель, богослов, митрополит Московский (с 1826) — 157, 291
- Филипп II** (ок. 382—336 до н. э.), царь Македонии (с 359 до н. э.) — 235
- Фичино** Марсилио (1433—1499), итальянский философ-гуманист, перевел на латинский язык сочинения крупнейших древнегреческих философов — 383
- Флоренский** Павел Александрович (1882—1937), русский философ, ученый, инженер, находился в дружеских отношениях с Розановым — 5, 10, 11, 14—16
- Фоменко** Климент Иоанникийевич, протоиерей, автор статьи о колокольне св. Марка — 122—124
- Фон-Визин** (Фонвизин) Денис Иванович (1744/1745—1792), русский писатель, автор комедий, в которых усматривал просветительскую функцию — 198, 405
- Форнарина** (на римском диалекте «Булочница»), так звали возлюбленную Рафаэля дочь булочника Маргариту Лути — 128, 139, 140
- Фотий** (ок. 810/820—890-е гг.), патриарх Константинопольский (858—867, 877—886), его политика расширения влияния византийской церкви среди славян привела к конфликту с папством — 26, 125
- Фотий** (1792—1838), русский религиозный и политический деятель, архимандрит, был близок к Александру I — 259
- Фохт** Карл (1817—1895), немецкий естествоиспытатель и философ — 260
- Франц Иосиф** (1830—1916), австрийский император и венгерский король (с 1848) из династии Габсбургов — 348, 358, 359
- Франциск Ассизский** (1181/1182—1226), итальянский проповедник, поэт, основатель нищенствующего ордена францисканцев — 36, 43, 54, 58, 137
- Франча** (наст. фам. Райболини) Франческо (1450/1453—1517/1518), итальянский живописец и гравер болонской школы — 142
- Фридрих I Барбаросса** (ок. 1125—1190), германский король (с 1152), император Священной Римской империи (с 1155) из династии Штауфенов — 96
- Фридрих II Великий** (1712—1786), прусский король (с 1740) из династии Гогенцоллернов, полководец — 351
- Фридрих** (ум. ок. 1325), ландграф Тюрингский — 272
- Хелкия**, отец Сусанны из рассказа, помещенного в библейской книге Даниила — 120
- Хилков** Дмитрий Александрович (1857—1914), последователь Л. Н. Толстого, помещик, офицер, отказавшийся от собственности под влиянием идей писателя — 146
- Хмельницкий** Богдан (ок. 1595—1657), гетман Украины, при нем на Переяславской раде провозглашено воссоединение Украины с Россией (в 1654) — 273
- Холмская** (наст. фам. Тимофеева) Зинаида Васильевна (1866—1936), русская драматическая актриса — 198, 201
- Хрисанф** (Владимир Николаевич Ретивцев) (1832—1883), преподаватель Санкт-Петербургской духовной академии, религиозный писатель, историк религии — 208
- Цветаев** Дмитрий Владимирович, профессор русской истории в Варшавском университете, брат И. В. Цветаева — 414

- Цветаев Иван Владимирович** (1847—1913), русский историк античности, искусствовед, создатель и первый директор Музея изящных искусств в Москве (1911—1913) — 413, 414—416, 418
- Цветков Сергей Алексеевич** (1888—1964), русский историк литературы, друг Розанова — 16
- Цезарь Гай Юлий** (102/100 — 44 до н. э.), римский политический деятель, диктатор, полководец — 22, 35, 56, 58, 59, 111, 156, 230, 406, 418
- Церера**, в римской мифологии богиня земледелия и плодородия — 110, 176
- Цирцея** (Кирка), в греческой мифологии волшебница с острова Эя, стремившаяся удержать на нем Одиссея — 233
- Цицерон Марк Туллий** (106—43 до н. э.), римский политический деятель, оратор, писатель — 23, 101, 337
- Чаадаев Петр Яковлевич** (1794—1856), русский мыслитель и публицист — 307, 326, 354
- Чайковский Петр Ильич** (1840—1893), русский композитор — 213, 282, 317, 334, 335, 392
- Чебышев Пафнутий Львович** (1821—1894), русский математик, сделал вклад во многие разделы математики — 414
- Ченчи Беатриче** (1577—1599), молодая римлянка, казненная за убийство своего отца, терроризировавшего своей жестокостью, развратным образом жизни всю семью — 139
- Чернышевский Николай Гаврилович** (1828—1889), русский писатель, публицист, литературный критик, общественный деятель, один из руководителей журнала «Современник» (1856—1862) — 141, 164, 297
- Чехов Антон Павлович** (1860—1904), русский писатель — 12, 280
- (бас), с 1922 г. — в эмиграции — 409—413
- Шатобриан Франсуа Рене, виконт де** (1768—1848), французский писатель и мыслитель — 67
- Шварц Александр Николаевич** (1848—1915), русский филолог-классик, член Государственного совета, министр народного просвещения — 343, 416
- Шейн Павел Васильевич** (1826—1900), русский и белорусский фольклорист, собиратель народных песен — 354, 358
- Шекспир Уильям** (1564—1616), английский драматург, поэт — 35, 101, 132, 165, 172, 229, 285, 299, 301, 302, 372, 373
- Шенк Леопольд Самуэль** (1840—1902), австрийский эмбриолог — 161
- Шервуд Леонид Владимирович** (1871—1954), русский скульптор — 227—229
- Шереметьев Сергей Дмитриевич** (1844—1918), граф, библиофил, историк, собиратель исторических древностей — 402
- Шиллер Иоганн Фридрих** (1759—1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства — 70, 72, 143, 152, 270, 345, 372
- Шлейермахер Фридрих** (1768—1834), немецкий протестантский теолог и философ — 152, 156, 157
- Шлоссер Фридрих Кристоф** (1776—1861), немецкий историк — 240
- Шопен Фридерик** (1810—1849), польский композитор и пианист — 288
- Шопенгауэр Артур** (1788—1860), немецкий философ, сторонник пессимистической концепции — 161, 350, 354
- Шперк Федор Эдуардович** (1870—1897), русский философ, друг Розанова — 16
- Штёкер Адольф** (1835—1909), немецкий пастор и политический деятель — 67
- Штрик Василий Николаевич** (ум. 1893), действительный статский советник, генерал-контролер — 21

- Шувалов** Павел Петрович (1847—1902), русский политический и административный деятель — 228
- Шумский** (наст. фам. Чесноков) Сергей Васильевич (1820—1878), русский актер и педагог, в основном играл в Малом театре — 281, 282
- Шепкин** Михаил Семенович (1788—1863), русский актер, реформатор театра в реалистическом плане, с 1824 г. играл на сцене Малого театра — 281, 282
- Шукин** Петр Иванович (1853—1912), русский предприниматель, коллекционер — 402
- Шукин** Сергей Иванович (1854—1937), русский предприниматель, коллекционер — 402
- Эврипид** (Еврипид) (ок. 480—406 до н. э.), древнегреческий драматург — 111, 202, 204, 206, 208—210
- Эггеры**, торговцы коллекционными монетами из Вены — 236
- Эдисон** Томас Алва (1847—1931), американский изобретатель и предприниматель — 161
- Эол**, в греческой мифологии повелитель ветров — 182, 289
- Эос**, в греческой мифологии богиня утренней зари — 293
- Эрн** Владимир Францевич (1882—1917), русский философ — 259
- Эрос** (Эрот), в греческой мифологии божество любви — 245
- Эсхил** (ок. 525—456 до н. э.), древнегреческий драматург, «отец трагедии» — 206
- Юба I** (ум. 46 до н. э.), царь Нумидии (Северная Африка) — 418
- Юдин** Геннадий Васильевич (1840—1912), русский промышленник, библиофил, собрал огромную коллекцию книг, которая затем оказалась за рубежом — 402
- Юлиан Отступник** (331—363), римский император (с 361) — 69
- Юлий II** (Джулиано Делла Ровере) (1443—1513), папа римский (с 1503) — 75
- Юлия Пиа** (Юлия Домна) (ум. 217), римская императрица, жена Септимия Севера — 38
- Юнона**, в римской мифологии одна из верховных богинь, жена Юпитера — 57, 59
- Юпитер**, в римской мифологии верховный бог — 70, 275
- Юстиниан I** (482/483—565), византийский император (с 527) — 157
- Яблочкина** Александра Александровна (1866—1964), русская драматическая актриса — 197
- Яворский** Стефан (1658—1722), украинский и русский церковный деятель, религиозный писатель — 271
- Яковлев** Кондрат Николаевич (1864—1928), русский актер — 199, 201
- Янус**, в римской мифологии божество всякого начала, изображалось с двумя лицами, символизирующими прошлое и будущее — 38
- Ярослав Мудрый** (ок. 978—1054), великий князь Киевский (с 1019), сын Владимира I, при нем был составлен свод законов и правовых норм «Русская правда» — 108

Составитель В. М. Персонов

СОДЕРЖАНИЕ

<i>А. Николокин. Живописец русской души</i>	5
-------------------------------------------------------	---

Итальянские впечатления

Рим.— Неаполитанский залив.—

Флоренция.— Венеция.—

По Германии

Предисловие	19
РИМ	21
Страстная пятница в Соборе св. Петра	—
Страстная суббота в Колизее	23
Пасха в Соборе св. Петра	26
По старому Риму	33
Дети и монахи в садах Боргезе	40
Выцветающая живопись	46
В музеях Ватикана	52
На вершине Колизея	61
«Умиравший гладиатор» и «Моисей» Микель-Анджело	68
НЕАПОЛИТАНСКИЙ ЗАЛИВ	76
Чудовище	—
Солнце и виноград	84
Капри	87
Uno, duo, tre	96
Помпеи	100
Салерно	107
Пестум	110
ФЛОРЕНЦИЯ	113
ВЕНЕЦИЯ	115
Золотистая Венеция	—
К падению башни св. Марка	122
POST-SCRIPTUM	125

ПО ГЕРМАНИИ	127
Сикстинская Мадонна	—
Капище Молоха	129
В католической Германии	134
Реликвии Кальвина	143
Возможный «гегемон» Европы	149

Среди художников

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАРОДНЫХ ВЫСТАВКАХ	161
О ПУШКИНСКОЙ АКАДЕМИИ	166
СКАЗКИ И ПРАВДОПОДОБИЯ	173
БАЛЕТ РУК (Сиамцы в Петербурге)	177
ВОПРОСЫ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ	185
ЗАНИМАТЕЛЬНЫЙ ВЕЧЕР (Еще о сиамских танцовщиках)	187
ЖИЗНЬ НА ПОДМОСТКАХ	193
«ИППОЛИТ» ЭВРИПИДА НА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНЕ	202
«БАБЫ» МАЛЯВИНА	212
НА ВЫСТАВКЕ «МИРА ИСКУССТВА»	215
ПУБЛИЦИСТИКА НА СЦЕНЕ («Весенний поток» г-на Косоротова)	217
О РАБОТАХ Л. В. ШЕРВУДА	227
АРХЕОЛОГИЯ ДРЕВНИХ МИНИАТЮР	229
АЛЕКС. АНДР. ИВАНОВ И КАРТИНА ЕГО «ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ»	238
МОЛЯЩАЯСЯ РУСЬ (На выставке картин М. В. Нестерова)	243
ГДЕ ЖЕ «РЕЛИГИЯ МОЛОДОСТИ»? (По поводу выставки картин М. В. Нестерова)	246
М. В. НЕСТЕРОВ	252
ИБСЕН И ПУШКИН — «АНДЖЕЛО» И «БРАНД»	258
СУДЬБА «ЧЕРНЫХ ВОРОНОВ»	264
РЕЛИГИЯ И ЗРЕЛИЩА (По поводу снятия со сцены «Саломеи» Уайльда)	269
СИЦИЛИАНЦЫ В ПЕТЕРБУРГЕ	275
ИЗ МЫСЛЕЙ ЗРИТЕЛЯ	282
ТАНЦЫ НЕВИННОСТИ (Айседора Дункан)	286
ГОГОЛЕВСКИЕ ДНИ В МОСКВЕ	295
ГОГОЛЬ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ТЕАТРА	298
ОТЧЕГО НЕ УДАЛСЯ ПАМЯТНИК ГОГОЛЮ?	302
К ОТКРЫТИЮ ПАМЯТНИКА ГОСУДАРЮ АЛЕКСАНДРУ III	308
АКТЕР	311
МАРЧЕЛЛА ЗЕМБРИХ	317

РАОЛО ТРУВЕЗКОИ И ЕГО ПАМЯТНИК АЛЕКСАНДРУ III	320
ПАМЯТИ СЕРГ. СЕРГ. БОТКИНА	326
ПАМЯТИ В. Ф. КОММИССАРЖЕВСКОЙ	328
ТЕАТР И ЮНОСТЬ	331
РАБОТЫ ГОЛУБКИНОЙ	338
К ВСЕОБЩЕМУ УСПОКОЕНИЮ НЕРВОВ...	340
ДОМИК ПУШКИНА В МОСКВЕ	342
ВОЗЛЕ «РУССКОЙ ИДЕИ»...	344
ПРИЛЕЖНЫЙ РЕДАКТОР	359
НЕИЗДАННАЯ ПЬЕСА ТОЛСТОГО В ЧТЕНИИ ВЛАД. ИВ. НЕМИРОВИЧА- ДАНЧЕНКО	360
КАК ХОРОШО ИНОГДА «НЕ ПОНИМАТЬ»	367
МАР. ИВ. ДОЛИНА	370
ВОЗВРАТ К ПУШКИНУ (К 75-летию дня его кончины)	371
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НОВИНКИ	375
ДУНКАН И ЕЕ ТАНЦЫ (14 января 1913 г. в Малом театре)	388
ВЕЛИКОРУССКИЙ ОРКЕСТР В. В. АНДРЕЕВА	391
К ПОЖАРУ ТРОИЦКОГО СОБОРА	395
У АЙСЕДОРЫ ДУНКАН	396
О КАРТИНЕ И. Е. РЕПИНА «17-е ОКТЯБРЯ»	398
ПРЕЛЕСТИ СТАРОКНИЖИЯ	401
СТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ	406
НА КОНЦЕРТЕ ШАЛЯПИНА	409
ПАМЯТИ ИВ. ВЛАД. ЦВЕТАЕВА	413
П Р И Л О Ж Е Н И Е	
ВОСПИТАТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТАНЦЕВ АЙС. ДУНКАН	419
КОММЕНТАРИИ	423
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	465

- Розанов Василий Васильевич**
Р64 Собрание сочинений: Среди художников/Общая ред.,
сост. и вступ. ст. А. Н. Николюкина.— М.: Республика,
1994.— 494 с.: ил.
ISBN 5—250—02461—0

Собрание сочинений В. В. Розанова (1856—1919) открывается томом, в который вошли две его книги — «Итальянские впечатления» (1909) и «Среди художников» (1914), не издававшиеся целиком со времени их первой публикации. Перед нами размышления писателя и мыслителя о русской идее и судьбах России, о выдающихся деятелях ее культуры — о Пушкине и Гоголе, А. Иванове и Нестерове, Комиссаржевской и Шаляпине, П. Трубецком и Репине. Своеобразен и его взгляд на искусство Запада.

В Собрании сочинений Розанова будут всесторонне представлены философские, литературные, культурологические произведения мыслителя. Многие из них печатаются в наше время впервые.

Издание иллюстрировано. Адресовано всем, кто интересуется философией и литературой начала XX века.

**Василий
Васильевич
Розанов**

Собрание сочинений

Среди художников

Заведующий редакцией
В. Г. Голобоков

Редактор
П. П. Апрышко

Младший редактор
Ж. П. Крючкова

Художник
Ю. Н. Маркаров

Художественный редактор
О. Н. Зайцева

Технический редактор
Ю. А. Мухин

ИБ № 9779

ЛР № 010273 от 10.12.92.

Славо в набор 25.02.94.

Подписано в печать 26.05.94.

Формат 60x84^{1/16}.

Бумага типографская № 2.

Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.

Усл. печ. л. 29,76. Уч.-изд. л. 35,95.

Тираж 25 000 экз.

Заказ № 4428. С 038.

Российский государственный
информационно-издательский
Центр «Республика»
Комитета Российской Федерации
по печати.

Издательство «Республика».
125811, ГСП, Москва, А-47,
Мяуская пл., 7.

Полиграфическая фирма
«КРАСНЫЙ ПРОЛÉTАРИЙ».
103473, Москва,
Краснопролетарская, 16.