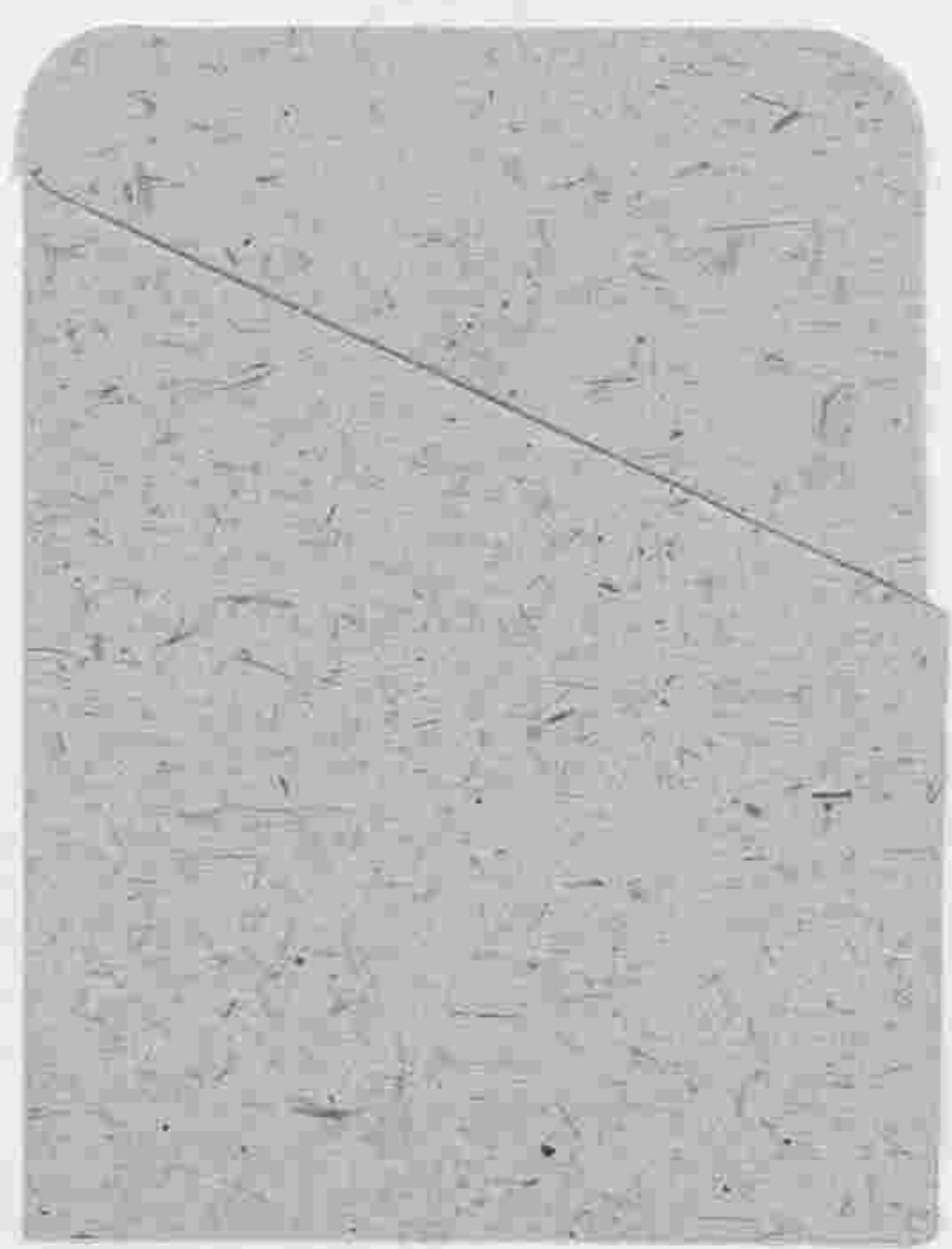
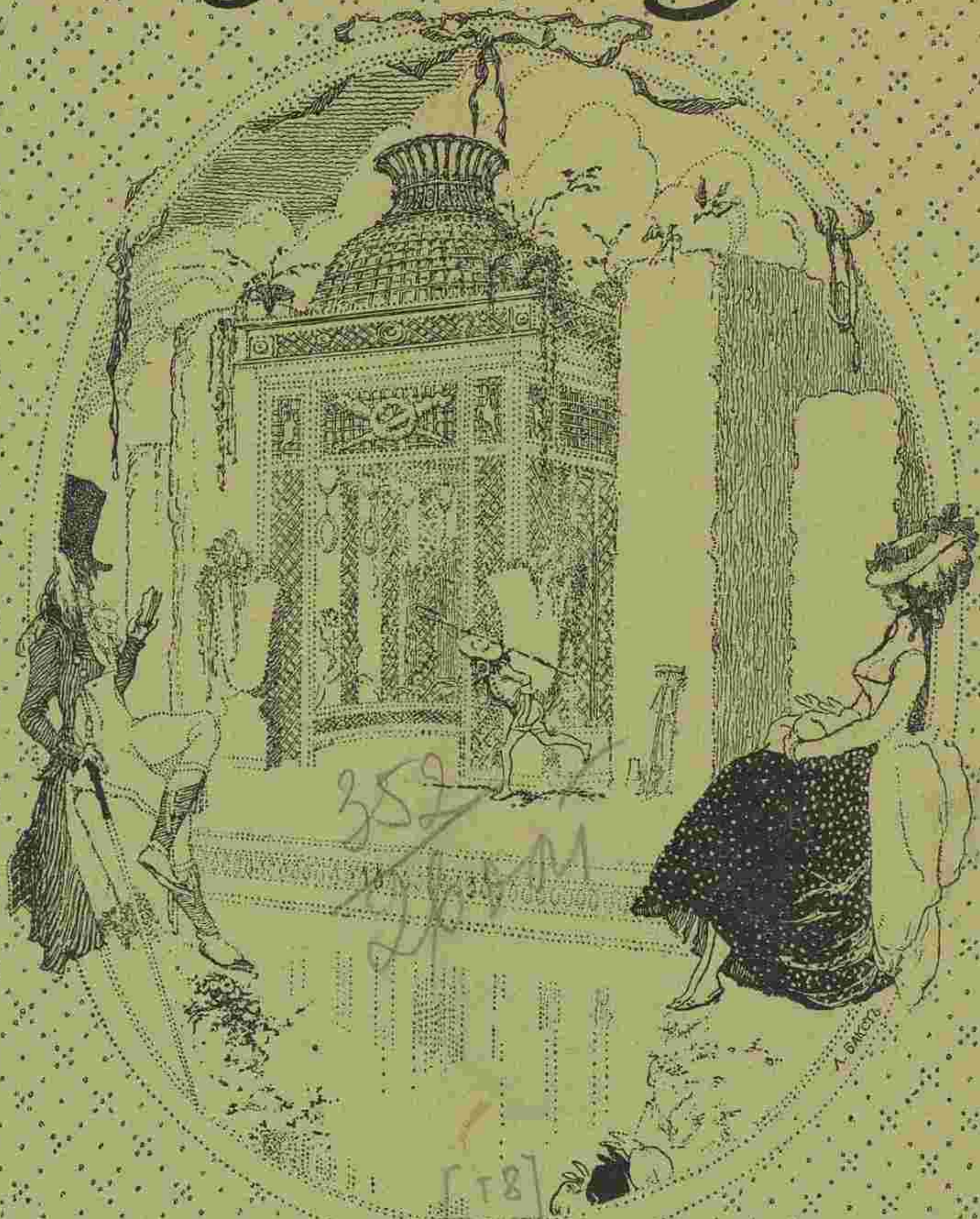




ИМЕЕТСЯ
МИКРОФИЛЬМ



255771
Lippé & la Kyart



1909

W 11.

1902.

№ 11.

78

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

- А. Остроумова.—7 оригинальных гравюр на отдельных листах.
А. Остроумова.—10 снимков с оригинальных гравюр.
Н. Ге.—9 снимков с его произведений.
А. Де-ла-Гандара.—10 снимков с его произведений.
П. Федотов.—Снимок с его последнего произведения.

Приложенія.

- А. Остроумова.—4 хромолитографии с оригинальными гравюрами с красками.

ТЕКСТЪ.

- Н. Минский.—Философские разговоры VI.
Рим.—Зоя и Рим.
А. Бѣлый.—Пьеса.
С. Дягилев.—По поводу книги А. Бенуа.
А. Бенуа.—Современное и старое искусство.
Д. Filosofov.—Театральныя замѣтки, 2. Чайка.
А. Н.—Музыкальныя новинки.
А. Ростиславов.—Книжки.
Слѣдствія.
Замѣтки.
Объявленія.

SOMMAIRE.

ILLUSTRATIONS.

- A. Ostrooumowa.—7 gravures sur bois (hors texte).
A. Ostrooumowa.—10 reproductions des gravures sur bois.
N. Gay.—9 reproductions des oeuvres de l'artiste.
A. de-la-Gandara.—10 reproductions des oeuvres de l'artiste.
P. Fedotoff († 1862).—La dernière oeuvre de l'artiste.

Hors-texte.

- A. Ostrooumowa.—Quatre gravures en couleurs, sur bois (Fac-simile en chromolithographie).

TEXTE.

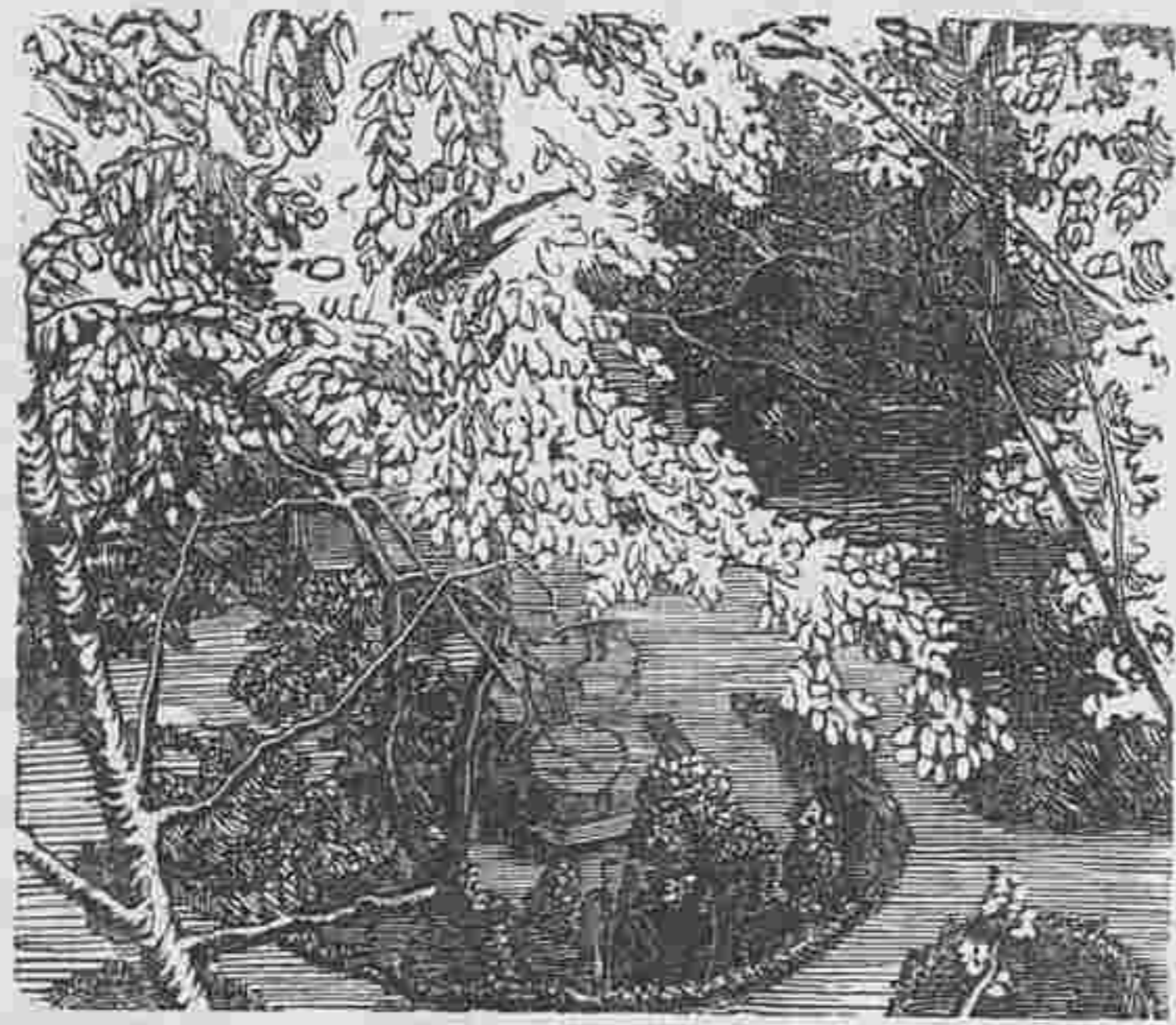
- N. Minsky.—Dialogues. VI.
Rtzy.—Zola et Rome.
A. Biely.—Après un concert.
S. Diaghilew.—Le livre d'Alexandre Benois.
A. Benois.—L'art moderne et l'art ancien.
D. Filosofov.—Le drame de Tchekhoff.
A. N.—La musique.
A. Rostislawoff.—Les livres.
Notices.
Publications.

ГРАВЮРЫ А. ОСТРОУМОВОЙ.









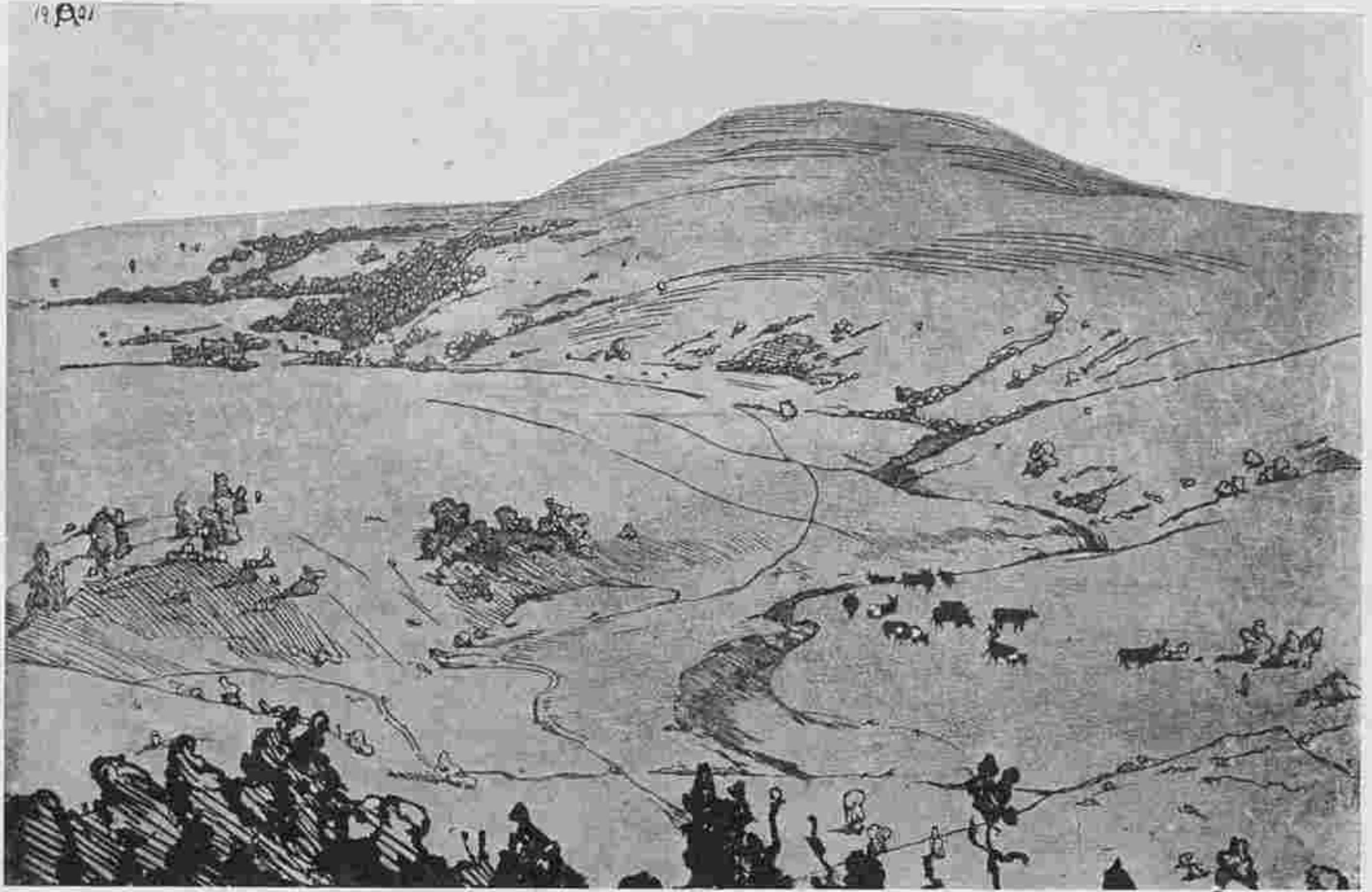




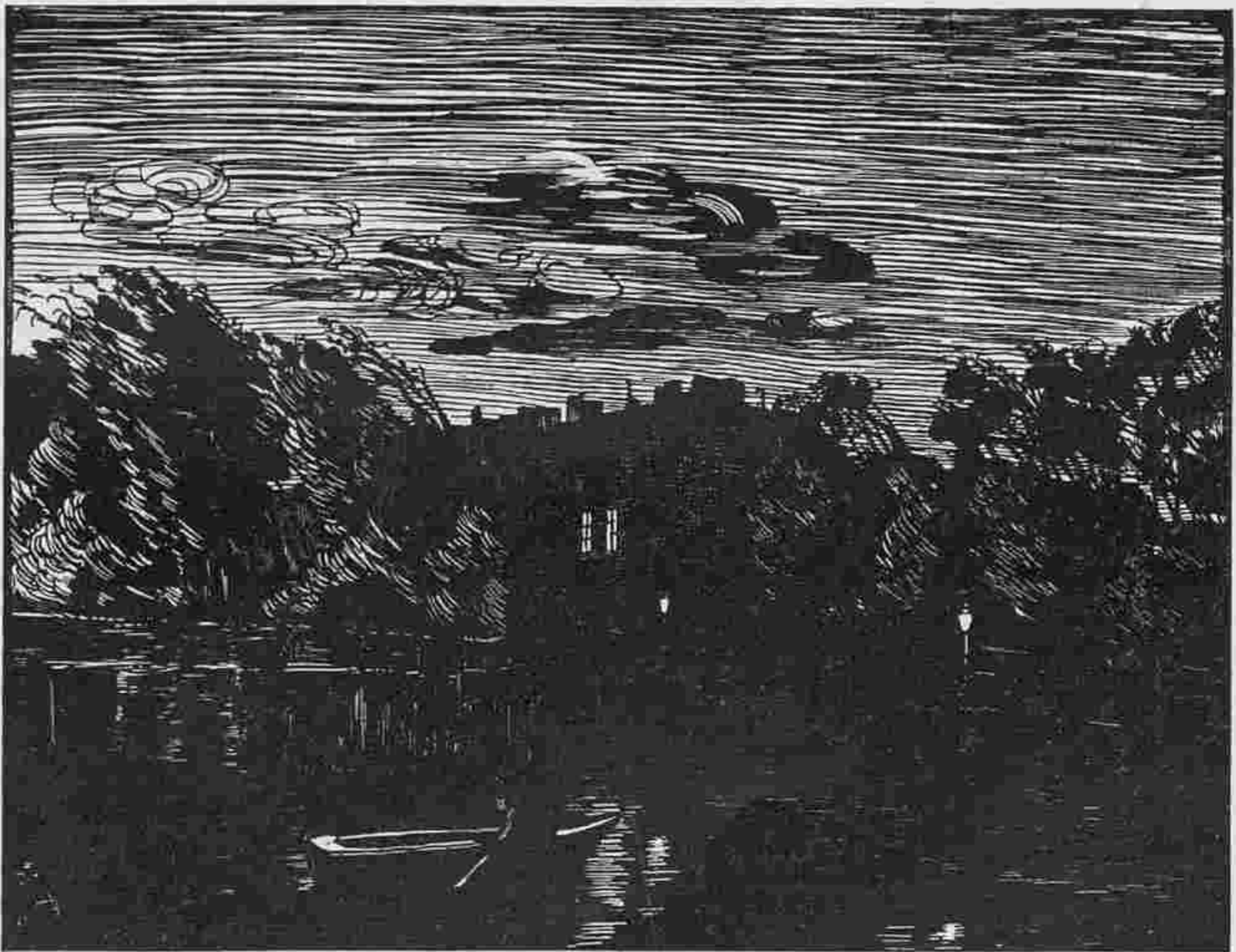




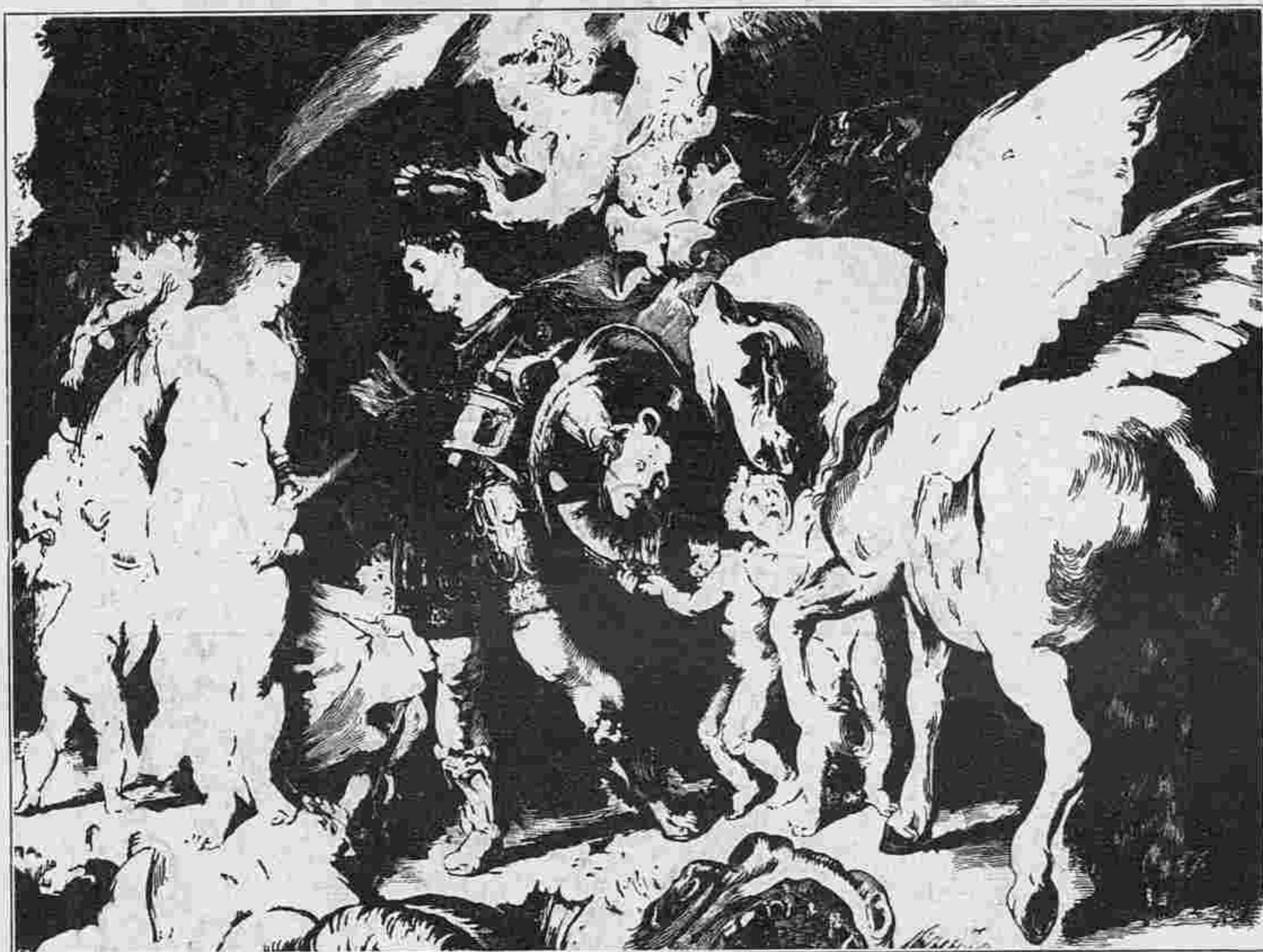
1900



А. ОСТРОУМОВА



А. Остроумова (А. Ostrooumowa).
Озеро ночью (гравюра на деревъ).
Коровки (гравюра въ краскахъ).



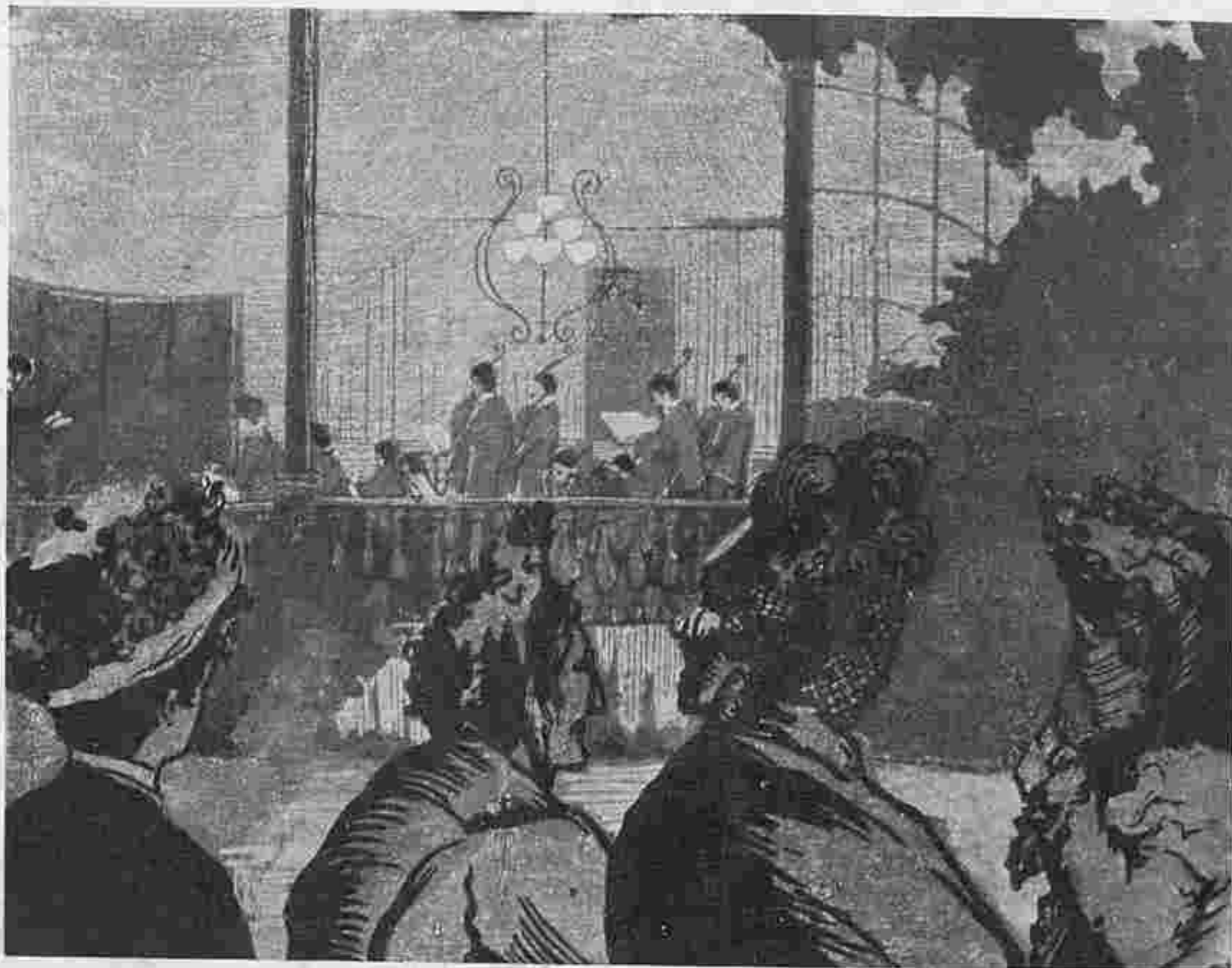
*А. Остроумова (A. Ostrooumova).
Гравюра съ Рубенса.*



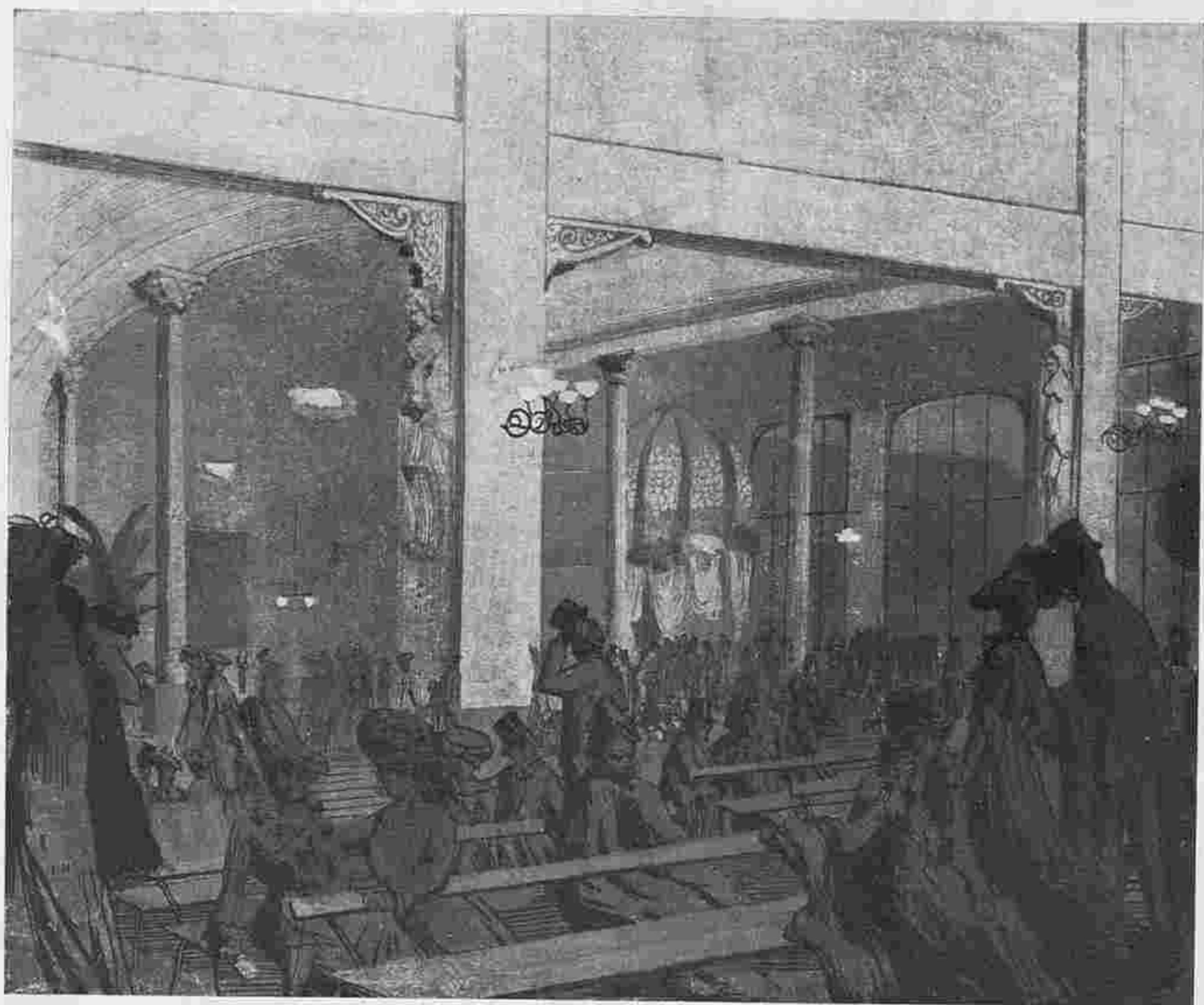
*А. Остроумова (A. Ostrooumowa).
Луна (гравюра въ краскахъ).*



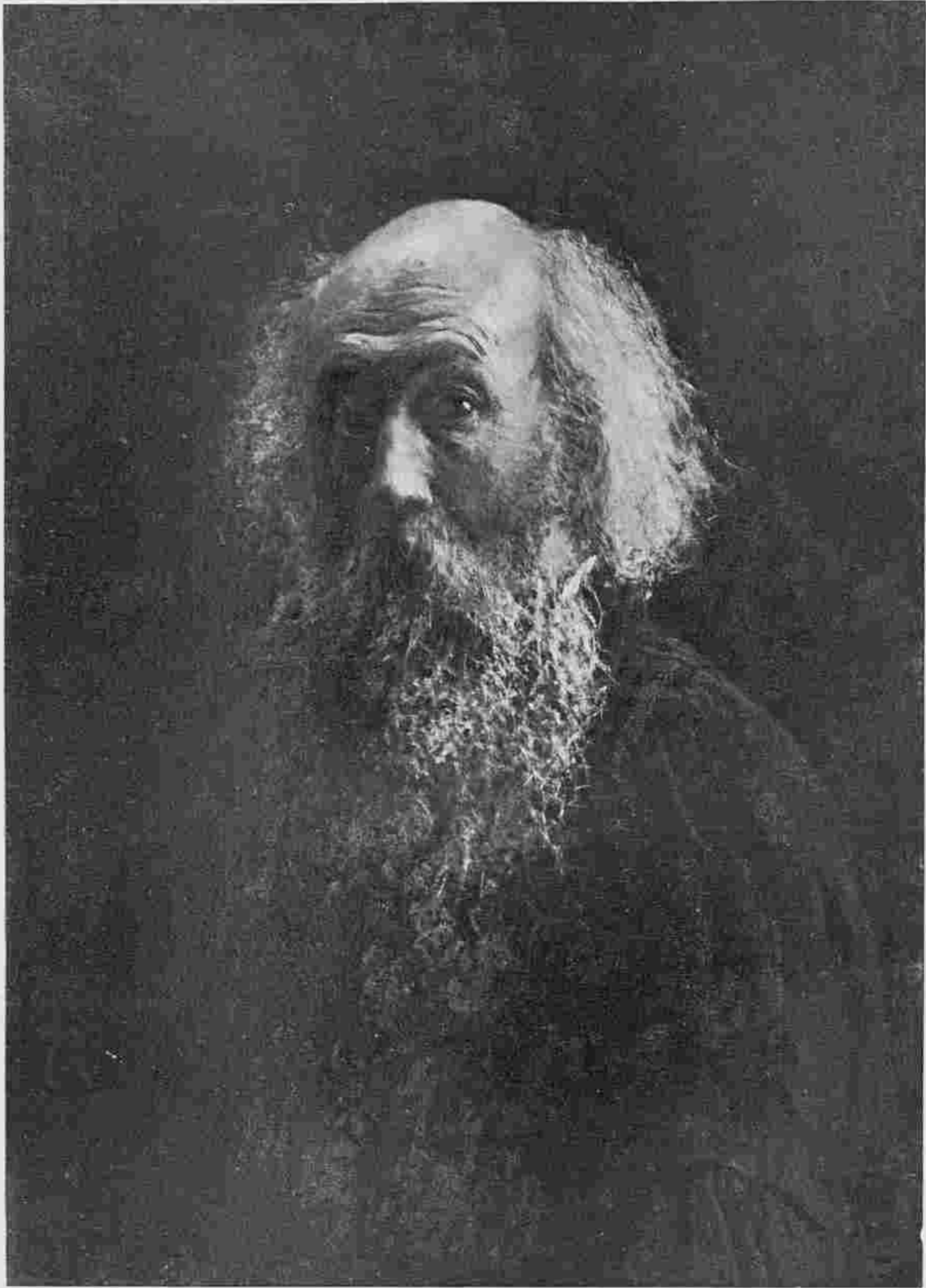
*А. Остроумова (А. Ostrooumowa).
Гравюра въ краскахъ.*



*А. Остроумова (А. Ostrooumowa).
Эстрада (гравюра въ краскахъ).*



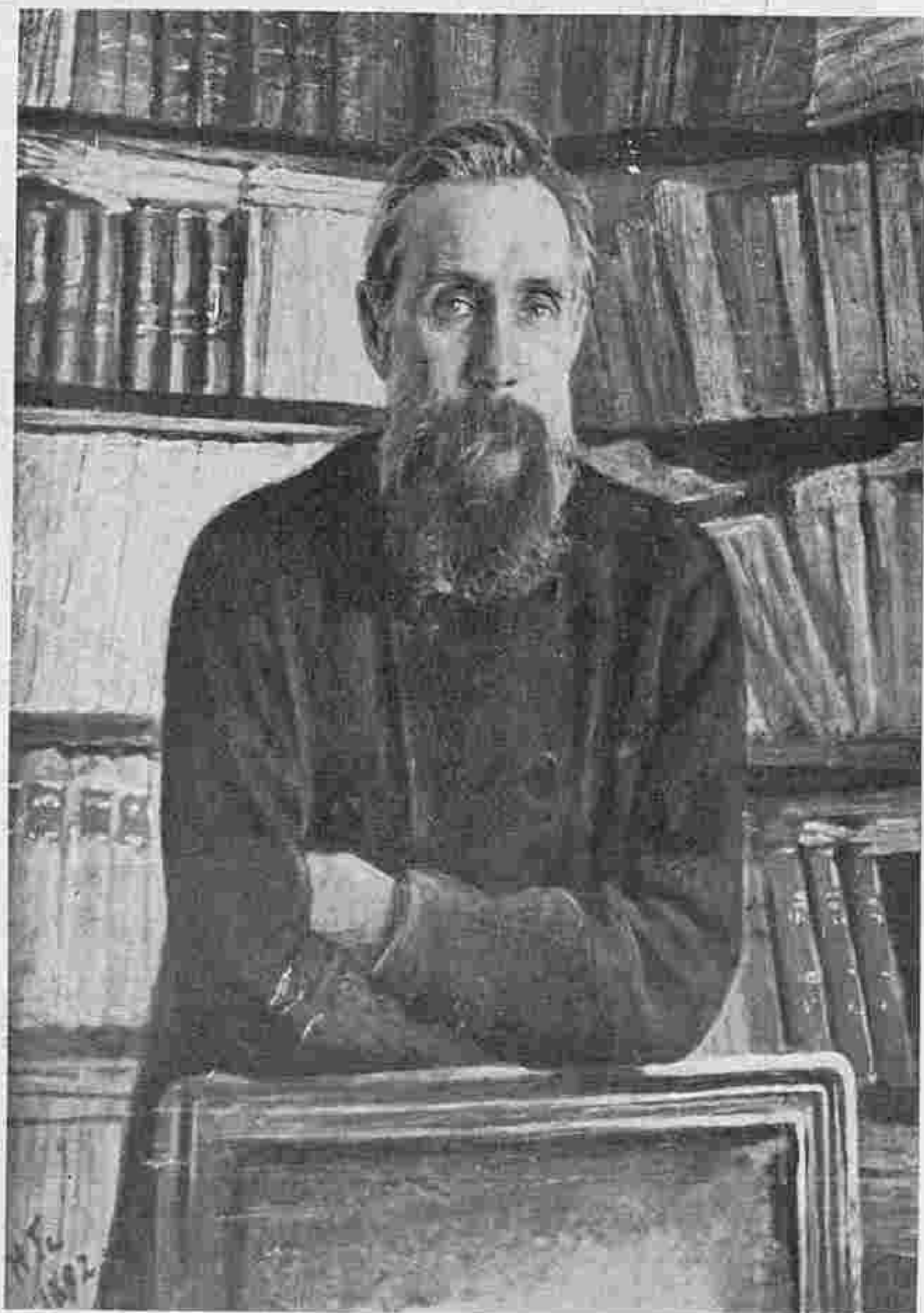
*А. Остроумова (А. Ostrooumowa).
Павловскій вокзалъ (гравюра въ краскахъ).*



Н. Ге (N. Gay).
Портретъ художника.



*Н. Ге (N. Gay).
Портретъ.*



*Н. Ге (N. Gay).
Портретъ.*



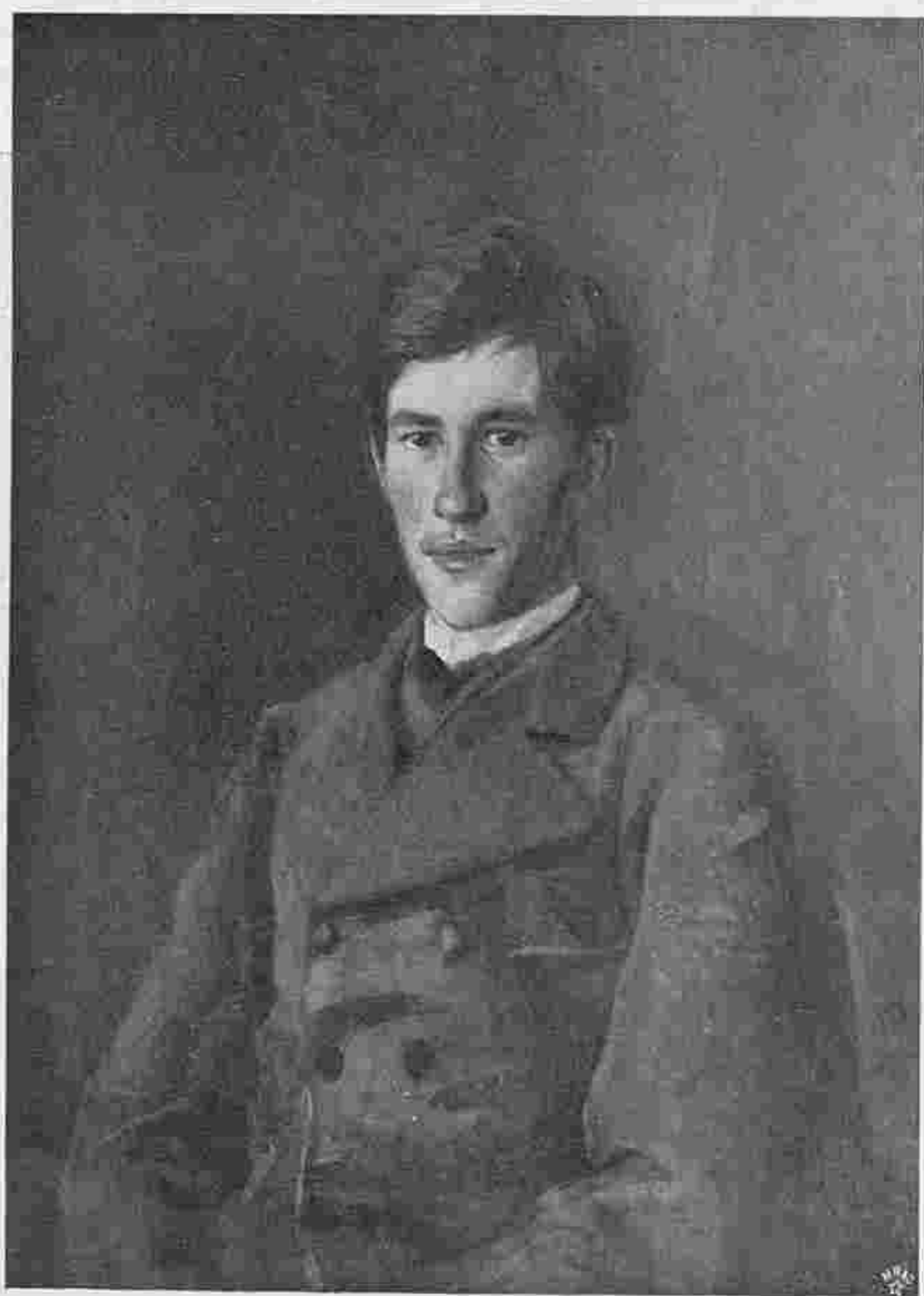
*Н. Ге (N. Gay).
Пейзаж.*



*Н. Ге (N. Gay).
Портретъ.*



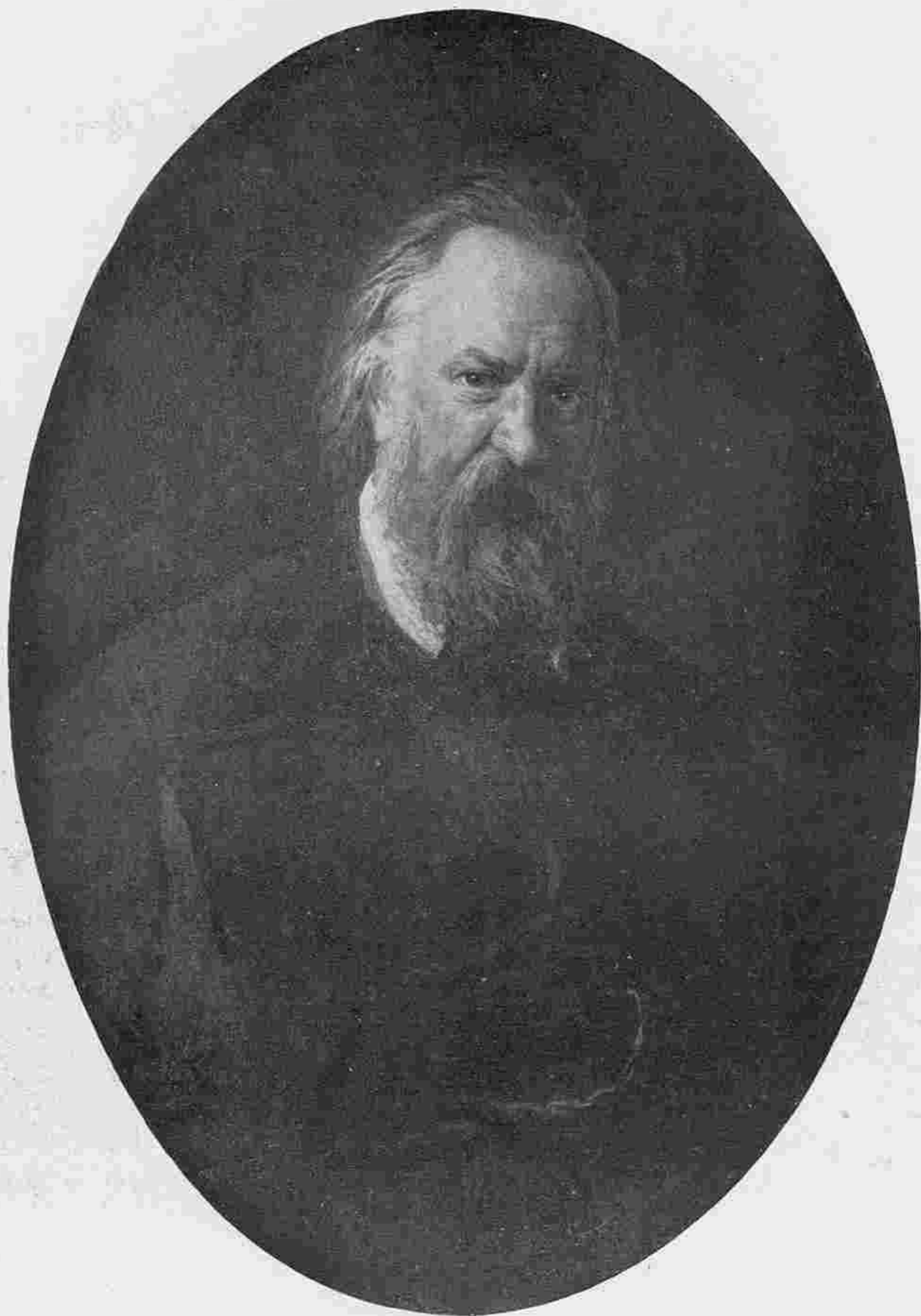
*Н. Ге (N. Gay).
Пейзажъ.*



*Н. Ге (N. Gay)
Портретъ.*

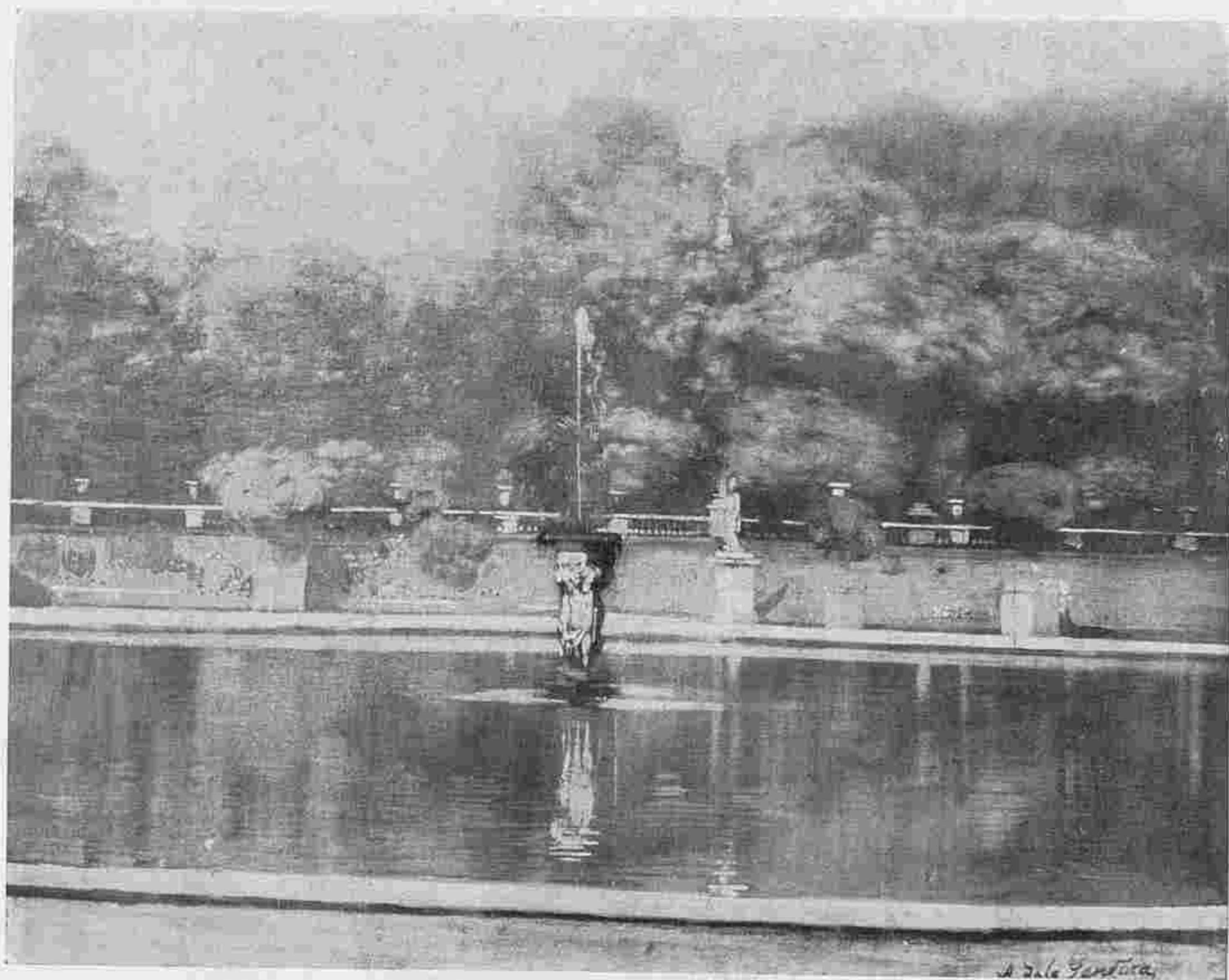


*Н. Ге (N. Gay).
Портретъ.*



*Н. Фе (N. Gay).
Портретъ.*

A. De la Gandara T. H. D. H. P. H.



А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Прудъ въ Люксембургскомъ саду.



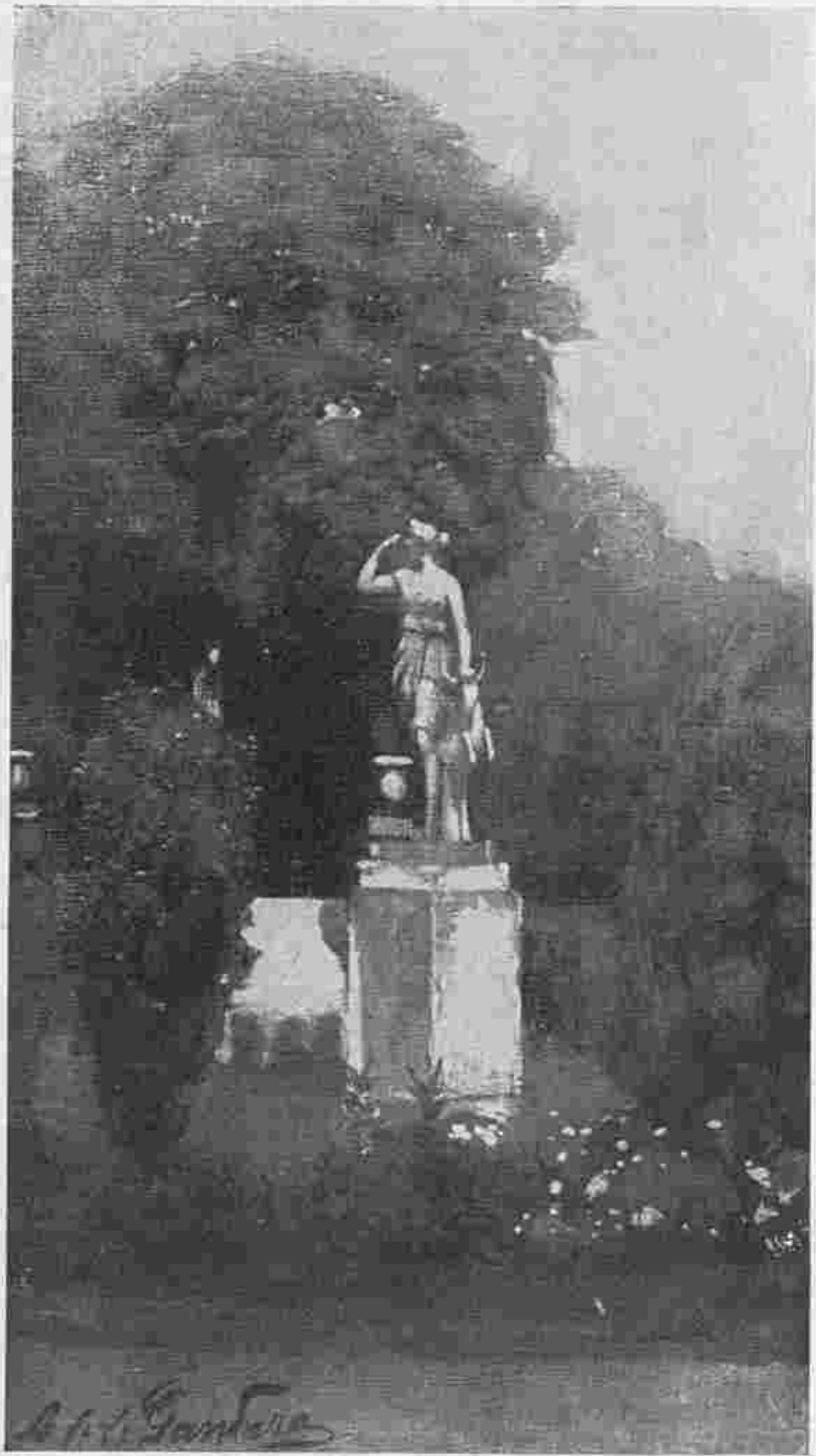
*А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.*



*А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.*



*А. Де ла Гандара.
(A. de la Gandara).
Портретъ.*



*А. Де ла Гандара.
(A. de la Gandara).
Этюдъ въ Люксембургскомъ саду.*



*А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.*



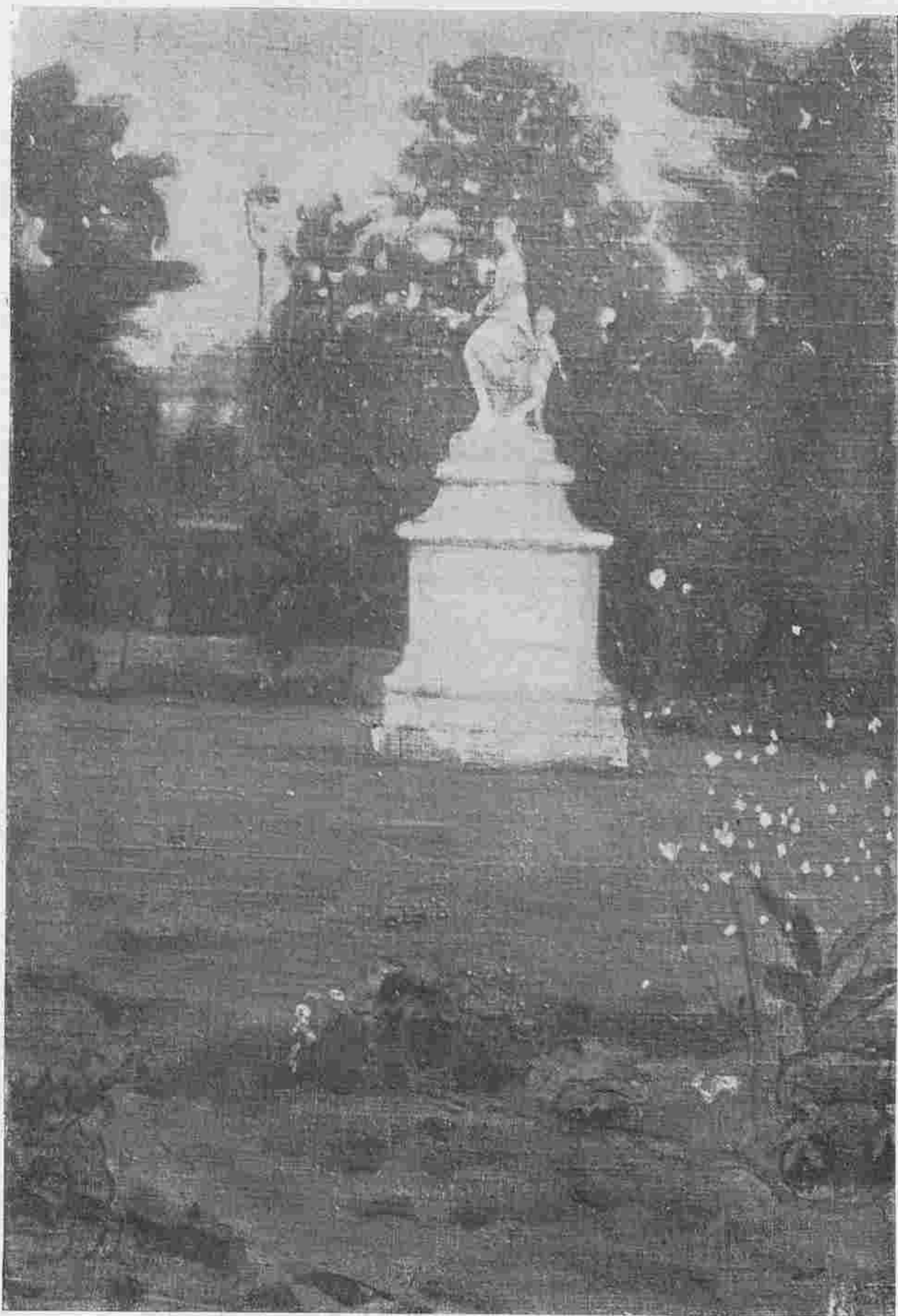
*А. Де-ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.*



*А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.*



*А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.*



*А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Этюдъ въ Люксембургскомъ саду.*



*П. Федотовъ (P. Fedotoff) † 1852 г.
Офицеръ, квартирующий въ деревнѣ.
Последнее произведение художника.
Собств. И. С. Остроухова въ Москвѣ.*





ПИСЬМА Н. Н. ГЕ КЪ РАЗНЫМЪ ЛИЦАМЪ ¹⁾.

Письмо къ С. П. Я.

Милый С. П. Получилъ ваше дорогое письмо. Не унывайте, крѣпитесь, лѣто все поправитъ. Вотъ скоро вернусь домой и васъ позову, будемъ опять работать. Картина ²⁾ свое сдѣлала. Толстой въ восторгѣ, залился слезами, увидавъ, и сказалъ: „Такъ должно было быть! Вы ничего не сдѣлали лучше этого“. Всѣ, всѣ одинаково относятся къ картинѣ. Какъ вы, милые мои друзья, такъ и здѣсь. Ходятъ и смотрятъ картину. Она пойдетъ въ Лондонъ съ выставкой Товарищества. А на ругань отвѣчать не надо. Богъ съ нимъ, онъ самъ можетъ проснется. Цѣлую васъ всѣхъ и люблю. Вашъ Николай Ге.

21 марта 1894 г.

Письмо къ А. А. К.

Многоуважаемый А. А. Вы задали задачу мнѣ очень и очень трудную.

¹⁾ Сообщено С. П. Яремичемъ.

²⁾ Христосъ передъ Пилатомъ.

Трудную главнымъ образомъ потому, что въ ряду вещей нравственныхъ стоятъ два рода вещей: одинъ—подлежащій обсужденію всѣхъ и другой—подлежащій обсужденію одного лица, того, которое должно обсуждать и *рѣшать* для себя. Есть одно практическое средство: цѣль указываетъ и опредѣляетъ средства. Это можетъ быть правдиво въ томъ смыслѣ, что средство, т. е. жертва, не должна быть дороже цѣли. Вы сами уже теперь чувствуете, что эту оцѣнку можетъ сдѣлать только тотъ, кто будетъ платить. Каждый человекъ, который думалъ, непременно имѣетъ тотъ уголокъ въ душѣ, какъ Святая Святыхъ, который онъ бережетъ, и горе тому человеку, когда онъ его не уберетъ. Тогда наступаетъ истинное зло, когда человекъ всѣ тѣ уступки, всѣ тѣ гадости, которыя онъ допустилъ въ себя, какъ временныя, сочтетъ за доброе и съ усиліемъ будетъ поддерживать, чтобъ и прочіе люди непременно загадились. Посмотрите, сколько людей

учатся, сколько изъ нихъ глубоко страдаютъ отъ угнетенія, и какъ мало вы встрѣтите дальше, среди людей, ставшихъ относительно высоко, такихъ, которые бы это страданіе не забыли... Собственно я уже все сказалъ. Уже можно понять мою мысль. Я не побоюсь ее сказать вамъ и всѣмъ публично: вѣчное угнетеніе можно вынести, какъ временную уступку для того, чтобы сохранить то, что дорого человѣку, но нельзя ее взять для того только, чтобы оправдать свою лѣнь, свое ничтожество и поддерживать это угнетеніе для другихъ. Короче сказать—нельзя средство поставить выше цѣли.

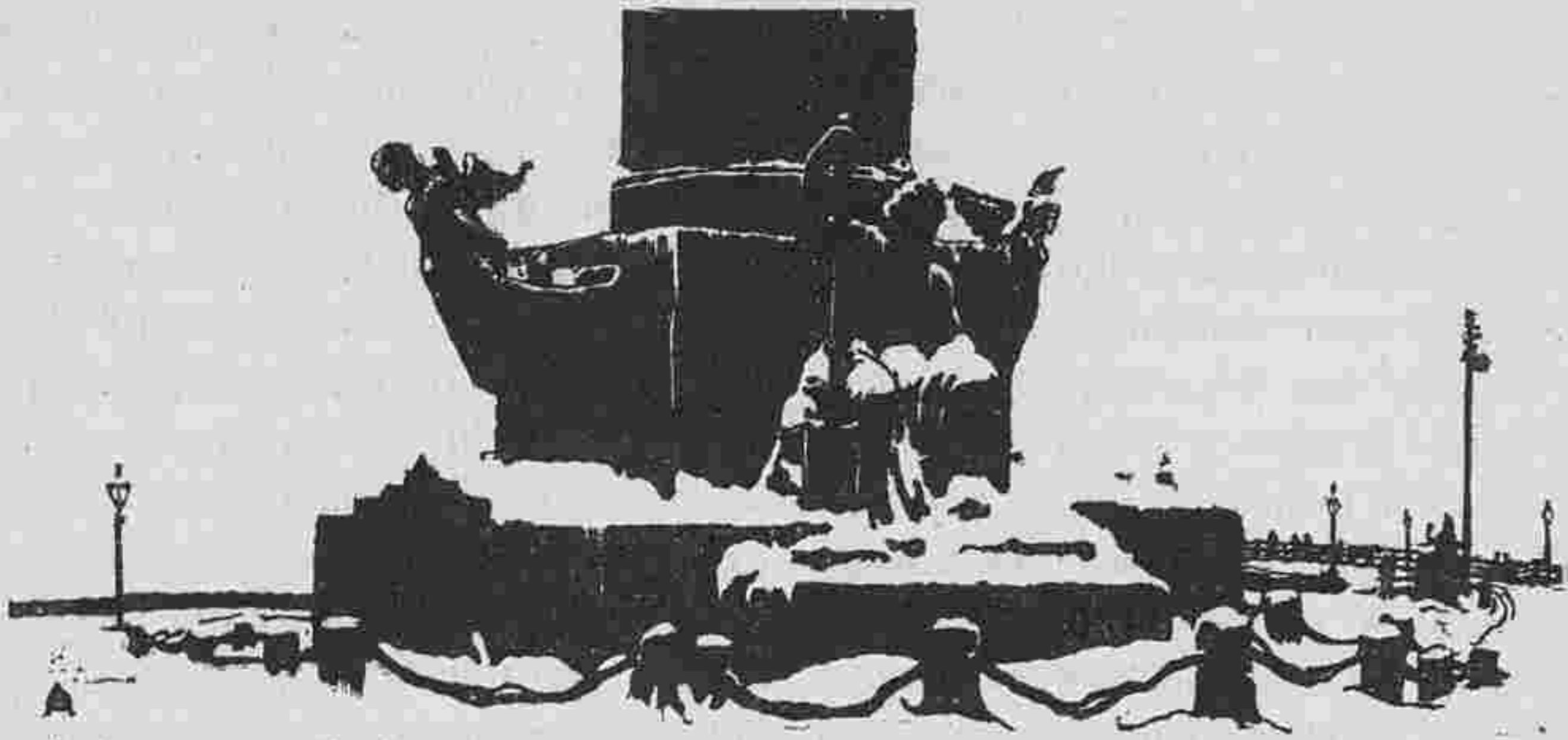
Уступки не спасаютъ человѣка, потому что отъ нихъ надо тоже отдѣлываться и борьбою подчасъ сильнѣйшею. Все это надо помнить. Борьба со страстью подобна этой борьбѣ. Однако первая легче, такъ какъ страсть не убиваетъ сознанія, уступки-же парали-

зуютъ ясность пониманія — онѣ часто утверждаютъ взглядъ въ человѣкѣ, что это такъ и должно, что другого пути нѣтъ. Есть еще одно соображеніе. Человѣкъ изъ добросовѣстности всегда изобрѣтаетъ себѣ ту вѣру, которая-бы приняла въ себя всѣ эти мерзости и подлости. Это надо помнить и никогда не забывать. Однимъ словомъ, вотъ мое заключеніе: дѣлайте все, что вамъ случится сдѣлать неправильнаго или сквернаго даже, но называйте это такъ и для себя и для другихъ; никогда не покрывайте, находя извиненія умственные или нравственные, а говорите, что я дѣлаю эту мерзость потому, что отъ меня требуютъ, а я не имѣю права отказаться, такъ какъ умру съ голоду. Будьте всегда правдивы. Это да будетъ всегда съ вами.

Любящій и уважающій Николай Ге.
4 декабря 1892.



ЕЛ.



А. Остроумова (A. Ostrooumova).

Рисунокъ для изд. „Художественныя сокровища Россіи“.

ФИЛОСОФСКІЕ РАЗГОВОРЫ.

(Опытъ религіознаго міросозерцанія).

Разговоръ шестой ¹⁾.

Рано утромъ горничная принесла мнѣ письмо отъ Владиміра Ивановича. Я вынулъ изъ конверта нѣсколько листиковъ почтовой бумаги, исписанныхъ карандашемъ чрезвычайно мелкимъ и четкимъ почеркомъ и прочелъ слѣдующее:

„Теперь третій часъ ночи, ужасный для меня часъ, когда я—вотъ уже два мѣсяца—просыпаюсь всегда въ одно и то-же время, какъ будто отъ толчка, весь въ поту, изможденный, съ ноющей болью въ груди и рукахъ, съ туманомъ въ головѣ и столь слабый, что отъ слабости не въ состояніи ни читать, ни думать, ни даже плакать и жаловаться самому себѣ, а долженъ неподвижно лежать до утра и чувствовать, какъ смерть разливается по всему тѣлу. Можетъ быть, хорошо, что я такъ слабъ, ибо на что сталь-бы я расходовать свою силу, какъ не на страданія? Но вотъ вы видите, я побѣдилъ свою слабость и пишу вамъ, пишу съ легкостью,

которой самъ не понимаю. Какая-то сила, которая долго во мнѣ дремала, вдругъ проснулась. Проснулась, благодаря вамъ, мой другъ, мой учитель.

Случилось это вчера, когда вы говорили со мною о двухъ путяхъ, ведущихъ къ правдѣ. Вы уже не разъ пытались посвятить меня въ эту истину, но вчера въ первый разъ я вдругъ понялъ васъ, не однимъ разумомъ, а всѣмъ существомъ. Быть можетъ, понялъ не по-философски, а по-житейски, не вообще, а лично для себя, но тѣмъ искреннѣе и глубже. Другъ мой! Какое-то безкорыстное желаніе зажглось въ моемъ сердцѣ и сожигаетъ меня. Хочу искупленія и обновленія, хотя-бы передъ смертью.

Вчера, оставшись наединѣ послѣ бесѣды съ вами, я сказалъ себѣ: нужно спѣшить, потому что не только дни, но и часы мои сочтены. Если есть выходъ изъ грозной, грязной дѣйствительности, если есть дверь, ведущая къ подвигу отреченія и святости, нужно раскрыть эту дверь какъ можно скорѣе,—сегодня, сейчасъ. И я оглянулся на себя, чтобы узнать, осталось-ли у меня еще что-нибудь, отъ чего я могъ-

¹⁾ См. номеръ 7-ой журнала „Міръ Исх.“ за 1902 г.

бы добровольно отречься. О, Боже, как мало осталось! Я не могу отречься от радостей любви, от роскоши жизни, от всѣхъ удовольствій, которыя мы называемъ грѣшными и которыя такъ безспорно, такъ понятно отрадны, не могу, потому что все это противъ моей воли уже отнято у меня болѣзнию, отнято самой судьбою. Что-же остается мнѣ? Въ лучшемъ случаѣ два мѣсяца неподвижнаго прозябанія, а какъ удовлетвореніе потребностей—завтракъ и обѣдъ, два стакана молока и нѣсколько ложекъ лекарства. Вотъ и все. И когда я подвелъ этотъ грустный итогъ, у меня въ первую минуту отъ отчаянія опустились руки. Но вскорѣ я принялъ рѣшеніе. Нечего дѣлать, если у меня осталось только нѣсколько недѣль жизни, нѣсколько завтраковъ и обѣдовъ, то отъ нихъ-то и нужно отречься. И эта мысль потрясла все мое существо: то былъ долго сдавленный, затоптанный во мнѣ, какъ онъ затоптанъ въ каждомъ изъ насъ, восторгъ святости.

Можетъ быть, раньше, чѣмъ рѣшиться на этотъ шагъ, мнѣ слѣдовало посоветоваться съ вами, но я спѣшилъ и ктому-же чувствовалъ, что долженъ всю отвѣтственность нести на себѣ. И вотъ я про себя произнесъ обѣтъ отреченія, который теперь повторяю передъ вами.

Знаю, что жертва моя ничтожна и со стороны даже можетъ показаться смѣшной. Не все-ли равно, буду-ли я, полуживой человѣкъ, питаться или заморю себя голодомъ? И все-таки я твердо рѣшилъ ускорить конецъ. То маленькое пространство, тотъ шагъ, который меня отдѣляетъ отъ смерти, я рѣшилъ пройти самъ, добровольно, а не ждать, цѣпенѣя отъ ужаса, чтобъ она его совершила. И

кто знаетъ, можетъ быть, тѣмъ моя жертва и дѣйствительна, что у меня всего остается одинъ шагъ. Будь я здоровъ, силенъ, имѣй я передъ собою тысячу шаговъ, и мое отреченіе было-бы подачкой богача. А теперь я рѣшился отдать послѣднее, единственное, незамѣнимое. Но чувствуете-ли вы, съ какою гордостью я написалъ это слово: отдать? У меня, самаго бѣднаго, самаго слабаго, еще нашлось нѣчто, что я могу отдать, чѣмъ я могу жертвовать. Вотъ почему, другъ мой, я благословляю васъ и тотъ идеаль святости, который вы мнѣ открыли. Вѣдь до встрѣчи съ вами я могъ только брать у другихъ и то брать лишь то немного, чѣмъ я еще въ состояніи пользоваться. Въ мѣрѣ пользованія и удовлетворенія я былъ послѣднимъ нищимъ, въ мѣрѣ-же отреченія и страданій я не бѣднѣе кого-бы то ни было изъ живущихъ. У меня ничего нѣтъ, чѣмъ я-бы могъ дѣлиться съ людьми, но у меня еще остались несчетныя богатства, которыя я могу отдать Богу,—свою волю, свою любовь, свое бѣдное, больное дыханіе. Если-бы я сталъ ждать, чтобы смерть сдѣлала этотъ послѣдній единственный шагъ, я былъ-бы раздавленнымъ червякомъ. А теперь, дѣлая самъ этотъ шагъ, я—герой и подвижникъ.

Сидя вчера за обѣденнымъ столомъ, сравнивая себя съ окружающими, я пережилъ нѣсколько странныхъ ощущеній. Прежде всего, добровольно отказываясь отъ одного блюда за другимъ, я вдругъ самъ себѣ показался забавнымъ, какъ будто я передъ кѣмъ-то роль играю, хотя никто, конечно, не обращалъ вниманія на то, ѣмъ-ли я или нѣтъ. Потомъ, окинувъ взглядомъ нашу огромную столовую, эти шесть рядовъ обѣдающихъ людей, среди которыхъ были и вы, я почувствовалъ

всю необычайность, неправдоподобность своего рѣшенія. Вѣдь вы знаете, съ какимъ священнымъ чувствомъ у насъ въ санаторіи смотрятъ на ѣду. Въ сущности, насъ только и лечатъ что ѣдою. Помню, когда меня свидѣтельствовалъ профессоръ и я спросилъ его, какого онъ мнѣнія о туберкулинѣ Коха, онъ, смѣясь, отвѣтилъ: на что намъ профессоръ Кохъ, когда нашъ Кошъ ежедневно готовитъ такія чудныя лекарства! Такого мнѣнія держатся и больные, и когда за столомъ обносятъ блюдо съ кушаньемъ, они берутъ свои порціи, не просто какъ куски ветчины или телятины, могущіе утолить голодъ, а съ чувствомъ благоговѣйнымъ, какъ чудодѣйственное снадобье, въ которомъ скрытъ свѣтъ солнца, смѣхъ жизни, будущее. Пока у больного есть аппетитъ, онъ считаетъ себя на пути къ спасенію. Въ послѣднее время меня ничто такъ не тревожило, какъ потеря аппетита. Вчера-же, какъ нарочно, мнѣ казалось, что я въ состояніи съѣсть всѣ блюда. Но я не прикасался къ тарелкѣ, а съ жаднымъ любопытствомъ смотрѣлъ на обѣдающихъ и слушалъ стукъ ножей и вилокъ. Вотъ оно, священнодѣйствіе удовлетворенія! Вотъ онъ, великій актъ, къ которому сводятся всѣ усилія человѣчества. Распахиваются поля, по морю снуютъ корабли, на фабрикахъ не потухаетъ пламя и не смолкаютъ колеса, въ шахтахъ роются землекопы, ученые слѣпнутъ надъ книгами, писатели проповѣдуютъ справедливость, — и все это съ единственной цѣлью, чтобы сдѣлать этотъ священный актъ доступнымъ всѣмъ и каждому. Усилія несчетныхъ поколѣній сливаются, нарастаютъ, стремятся къ будущему, какъ всеильный водопадъ, увлекаемый лишь однимъ порывомъ — создавать и распредѣлять потребности —

и вотъ я на своей жалкой скорлупкѣ съ запасомъ силъ, не достаточнымъ для того, чтобы поднять ребенка, я устремляюсь на встрѣчу этому потоку, одинъ добровольно отрекаюсь отъ всѣми желанныхъ, всѣми благословенныхъ благъ, отрекаюсь не ради любви къ ближнему и даже не ради ожиданія награды въ другомъ мірѣ, а совсѣмъ безкорыстно, даже какъ будто совсѣмъ безцѣльно. Вѣдь мнѣ теперь нѣтъ мѣста не только среди культурнаго общества, но ни въ одномъ изъ существующихъ монастырей, развѣ-бы основался новый мѣоническій монастырь или скитъ, гдѣ обитателямъ предоставили-бы возможность жить въ условіяхъ святости и спокойствія, не насилуя при этомъ ничьей совѣсти, позволяя каждому вѣрить по своему или не вѣрить, молиться или не молиться, ждаты возмездія или не ждаты. Скорѣе, скорѣе, другъ мой, повліяйте своимъ словомъ на людей, какъ вы повліяли на меня, устройте такой скитъ, который, я увѣренъ, въ самомъ скоромъ времени разрастется въ большой городъ, — въ городъ убѣжища для многрѣшныхъ страдальцевъ культуры, повинныхъ въ неосторожномъ убійствѣ святыни.

Вечеромъ, оставшись одинъ въ комнатѣ, я продолжалъ задавать себѣ тотъ же вопросъ: неужели все человѣчество заблуждается, а правы только вы и я, поступающій по вашему слову? Но чѣмъ чаще я повторялъ этотъ вопросъ, тѣмъ спокойнѣе становилось у меня на душѣ. Не все-ли равно, правъ-ли я передъ людьми, когда я правъ передъ самимъ собою и передъ судьбой своей? Стоитъ мнѣ подумать о добровольно возложенномъ на себя подвигѣ, о своей внезапной рѣшимости итти на встрѣчу смерти, и сразу во мнѣ исчезаетъ сознаніе своей униженности и раздавленности и я

опять гордо поднимаю кверху глаза. Если правда въ наукѣ, въ знаніи законовъ природы, отчего-же врачи—люди науки—не научили меня мириться съ медленнымъ умираемъ, которое вѣдь основано на законахъ природы? А вотъ пришли вы и заговорили о святости и о Богѣ, и гордость человѣческой души спасена. Я похожъ теперь на воздухоплователя въ тотъ мигъ, когда шаръ надъ водою помчался внизъ и онъ быстро выбрасываетъ послѣдній, незамѣнимый балластъ, лишь-бы еще разъ подняться на высоту. Я отрекаюсь отъ всего, что мнѣ осталось потому что въ послѣдній разъ хочу быть легкимъ, хочу подняться надъ желаніями, надъ страхомъ, надъ безсиліемъ... О, если-бы я теперь могъ увидѣть близкихъ мнѣ, мою жену и еще одного человѣка, чтобы оправдаться и примириться... Я-бы вмѣстѣ съ ними помолился. Вѣдь уже нѣсколько дней, какъ я передъ сномъ молюсь. Становлюсь на колѣни и молчу или говорю какія-то слова, которыхъ не помню. Но дѣло не въ словахъ или просьбахъ, а въ новомъ ощущеніи, въ чувствѣ святости. Молюсь молитвой херувимовъ, твержу безъ словъ одно слово: святъ, святъ, святъ... Зачѣмъ они изгнали это чувство? Почему наука не священна? Почему химія менѣе священна, чѣмъ живопись? Но я усталъ... Поддержите—благословите меня...

II.

Послѣдняя страница письма была написана дрожащей рукой, буквы сливались, строки падали. Я нѣсколько времени колебался, отвѣтить-ли на бумагѣ или устно, и остановился на первомъ. Есть предметы, о которыхъ легче говорить молча съ воображаемымъ собесѣдникомъ, чѣмъ лицомъ къ лицу,

слушая свой голосъ. Я тотчасъ написалъ и послалъ слѣдующій отвѣтъ:

„Ваше письмо очень сложно на меня подѣйствовало, какъ-бы ударило по всей клавиатурѣ моихъ мыслей и чувствъ, задѣло меня жалостью къ вамъ, встревожило во мнѣ чувство отвѣтственности, но, кажется, сильнѣе всего потрясло меня глубокимъ восхищеніемъ, которое проявленіе твердой воли всегда возбуждаетъ въ ищущемъ и колеблющемся. Какъ! Вы—таки осмѣлились преступить черту, отдѣляющую слово отъ дѣла, вы дерзнули раскрыть двери судьбѣ, каждое движеніе которой неодолимо и безповоротно. Вотъ я долгіе годы строю въ душѣ своей святиню мѣонической истины, собираю доказательства и доводы, плавлю какое-то золото мысли, изъ котораго должна отлиться будущая правда, но отлить его въ опредѣленную форму какого-нибудь образа жизни боюсь, предпочитая жить по инерціи во лжи прошедшаго, чѣмъ ошибиться при созиданіи будущаго. А вы, повѣривши въ истину моихъ словъ, вы сразу приняли роковое рѣшеніе и жизнь свою поставили въ залогъ своей правоты. Вы въ одинъ мигъ опередили меня на все то безпредѣльное пространство, которое лежитъ между возможнымъ и дѣйствительнымъ, и если когда нибудь возникнутъ мѣоническіе монастыри, о которыхъ вы пишете, то они будутъ вести свое начало отъ вашего вчерашняго обѣта.

И все-таки, другъ мой, я прошу васъ, если моя просьба что нибудъ значить для васъ, отказаться отъ этого обѣта, по крайней мѣрѣ на время и вернуться къ прежнему образу жизни. Побуждаетъ меня къ этому не только чувство жалости и сознаніе своей отвѣтственности, о которыхъ я говорилъ въ началѣ письма. Не скрою, что я къ

вамъ сильно привязался и мнѣ было-бы больно видѣть, какъ вы морите себя голодомъ и сознавать, что я толкнулъ васъ на эти страданія, не подвергая себя самъ подобнымъ-же страданіямъ. Но ни эгоистическая жалость, ни личные счеты со своею совѣстью не подвинули-бы меня просить васъ отказаться отъ того, что я считалъ-бы для васъ благомъ, а вы знаете, что радость отреченія я считаю однимъ изъ двухъ полюсовъ земного блаженства. Въ добровольномъ принятіи смерти я также вижу не зло, а завидное, лишь избранникамъ доступное благо, ибо всѣ жертвы отбѣнены, кромѣ жертвы человѣческой. И если я все-таки прошу васъ отречься отъ своего обѣта, вернуться къ прежнему образу жизни, удовлетворять потребности тѣла и бороться со смертью, то дѣлаю это лишь потому, что колеблюсь и не знаю, подготовлены-ли вы для великаго испытанія. Не въ искренности вашей сомнѣваюсь я, не въ выдержкѣ и не въ силѣ воли, но я боюсь, что вы, желая вступить на путь новой грядущей мѣрической двуединой истины, вступаете на другой, похожій на него, но уже испытанный, пройденный путь аскетизма. Я боюсь, что вы не прошли того искуса мысли, того умственного послушничества, безъ котораго опасно приступить къ подвигу. Если-бы рѣчь шла только о вашемъ счастьи, я не сталъ-бы теперь отговаривать васъ. Я почти не сомнѣваюсь, что добровольное страданіе и безбоязненное стремленіе къ смерти укрѣпятъ, очистятъ, просвѣтятъ вашу душу. Но говорю вамъ прямо: рѣчь идетъ не о вашемъ, не о моемъ, не о чьемъ либо счастьи, но о новой истинѣ. Она, а не вы или я, подвергается испытанію. Аскетическій идеалъ уже испытанъ въ лѣсахъ Индіи, въ затворахъ и кельяхъ монастырей,

опытъ съ нимъ доведенъ до конца, всѣ слезы, всѣ молитвы и восторги отшельничества истощены, и человѣчество отъ этого идеала отвернулось. Не все-ли равно, будетъ-ли однимъ аскетомъ—вами, мною, или кѣмъ-либо—больше или меньше, содрогнется-ли еще одно сердце отъ радости отреченія, послѣ того какъ эта радость отцвѣла для міра! Повторяю: дѣло идетъ не о вашемъ или моемъ счастьи, но о новой истинѣ, о новой грядущей формѣ чистоты и святости, которая не претила-бы современному и будущему человѣку, а согласовалась-бы съ тѣмъ, что уже у насъ есть святого, но чего намъ еще недостаточно для счастья—съ нашей любовью къ свободѣ, съ нашей любовью къ знанію, съ нашимъ культомъ личности. Дѣло идетъ о новой формѣ аскетизма, которая не исключала-бы святыни мірскаго счастья, а сливалась-бы съ нею воедино, дѣло идетъ о сліянніи двухъ путей добра, которые до сихъ поръ шли отдѣльно и рядомъ. Дѣло идетъ о двуединомъ идеалѣ святости.

Вы пишете, что не только разумомъ, но всѣмъ существомъ восприняли истину о двухъ путяхъ добра и все-таки я сомнѣваюсь... И опять, другъ мой, причина моего сомнѣнія лежитъ не въ васъ, а въ самомъ предметѣ. Какое-то заклятіе положено на человѣческой разумъ, заклятіе, которое мѣшаетъ намъ различать между самою правдою, какъ цѣлью, и путями, ведущими къ этой цѣли. Правда—цѣль, конечно одна, какъ единъ Богъ, создавшій ее, но правда, какъ путь жизни,—двойственна, и въ этомъ нѣтъ противорѣчія, какъ нѣтъ противорѣчія въ томъ, что къ безконечности можно притти въ двухъ направленіяхъ — въ сторону наибольшаго и въ сторону наименьшаго. Но этого различія между единой цѣлью

и двумя путями, ведущими къ ней люди не улавливаютъ, и въ мірѣ нравственности все двойственное кажется имъ предметомъ соблазна и лжи. Чтобы опредѣлить самыя низкія свойства души — фальшивость, коварство, — они прибѣгаютъ къ понятію двойственности и говорятъ о двоедушій, двуличности. Вотъ внутренняя причина, по которой еврейство отвергло Христа. Ревнуя о единомъ Богѣ, еврейство соблазнилось о Христѣ, вмѣщавшемъ въ себѣ два естества и двѣ воли. Чтобы притти къ Единому, и мы должны совмѣстить въ себѣ двѣ природы — небеснаго отреченія и земного удовлетворенія, двѣ воли — къ бытію и небытію. Но разумъ нашъ и до сего дня соблазняется объ этой двойственности.

Нѣсколько выраженій смутили меня въ вашемъ письмѣ. Какъ! Вы называете дѣйствительность грозной и грязной и вмѣсто того, чтобы въ новомъ откровеніи оправдать и очистить эту дѣйствительность, вы только ищете изъ нея выхода, хотите стать къ ней спиною, устремивъ глаза на идеалъ отреченія! Но чѣмъ вы тогда отличаетесь отъ прежнихъ аскетовъ и въ чемъ выражается ваше согласіе на ученіе о двухъ путяхъ добра? Нѣтъ, нѣтъ, мой другъ, религія по внутреннему откровенію таитъ въ себѣ не осужденіе, но оправданіе и освященіе дѣйствительности, главнымъ образомъ, освященіе. Вчера, сидя за обѣденнымъ столомъ, вы съ отчужденіемъ смотрѣли на толпу обѣдающихъ, занятыхъ, какъ вы выразились иронически, „священнодѣйствіемъ удовлетворенія“, „великимъ актомъ, къ которому сводятся всѣ усилія человечества“. А знаете-ли вы, что подобная иронія составляетъ грѣхъ противъ Духа Святаго, ибо удовлетвореніе, въ самомъ дѣлѣ, священнодѣйственно, хо-

тя рядомъ съ нимъ существуетъ еще другое священнодѣйствіе — отреченіе. Но какъ все перепутано въ душѣ современнаго человѣка! Мы, по привычкѣ, по традиціи, по воспоминаніямъ дѣтства, по преемству крови, продолжаемъ считать отреченіе единственною святынею, а удовлетвореніе — грѣхомъ и стыдомъ, но въ то-же время совершенно исключаемъ отреченіе изъ практики жизни и всѣ силы посвящаемъ удовлетворенію потребностей. Поэтому религія должна въ двойномъ отношеніи переродить современную мораль — во-первыхъ, освятить потребности, отнять горечь грѣховности у наслажденія, и во-вторыхъ, ввести въ практику жизни идеалъ отреченія.

Переживаемое нами время похоже на тотъ часъ насхальной ночи — предъутренній часъ предвесенней ночи, — когда народъ, толпясь вокругъ столовъ, заставленныхъ праздничными кушаніями, ждетъ, когда кончится служба и выйдетъ изъ храма священникъ, чтобы освятить эти дары жизни. Вотъ точный образъ, символизирующій отношеніе культуры къ религіи. Культура создала несчетныя блага и каждый мигъ создаетъ новыя; земля ломится подъ ихъ тяжестью, а мы стоимъ, окутанные холоднымъ мракомъ, передъ благами культуры, желанными, но безцѣльными, заманчивыми, но неосвященными, стоимъ, томимые голодомъ и въ то-же время отвращеніемъ, ибо современный человѣкъ жаждетъ житейскихъ благъ и презираетъ житейскія блага, и все, чего ни коснется, превращаетъ въ духовную гниль. Мы стоимъ, окутанные холоднымъ мракомъ и ждемъ, когда-же кончится служеніе въ храмѣ мысли и выйдетъ къ народу религіозная истина, которая, сама не создавая благъ, принесетъ освященіе благамъ культуры, сдѣлаетъ ихъ не просто желанными, но священно-желан-

ными, приобщить вѣчности. Такъ неужели вы надѣетесь ускорить этотъ моментъ, отказываясь отъ пищи, отвернувшись отъ людей, запершись въ кельѣ наединѣ со смертью?

Вы спросите меня: въ какомъ-же образѣ жизни, въ какихъ поступкахъ выразится идеалъ отреченія, если такой существуетъ? На это я вамъ отвѣчу, что нашей мечтою должно быть не раздѣленіе, но соединеніе обоихъ идеаловъ добра. Такъ слѣдуетъ устроить жизнь, чтобы каждая личность могла при желаніи исчерпать всѣ радости удовлетворенія и все блаженство отреченія. Скажу вамъ болѣе: всѣ существовавшія донынѣ ученія нравственности, религіозныя или философскія, были ничѣмъ инымъ, какъ слияніемъ, въ самыхъ разнообразныхъ доляхъ, этихъ двухъ элементовъ. Я не сомнѣваюсь, что въ мѣонической морали удовлетвореніе и отреченіе сочетаются въ болѣе полной гармоніи и красотѣ, чѣмъ они сливались донынѣ, хотя сознаю, что для созданія новой морали мало усилій одного разума, что для этого творческаго акта еще требуется участіе непреклонной воли, великой любви, и почти ангельской чистоты сердечной. Я не чувствую въ себѣ всѣхъ этихъ душевныхъ качествъ, но вѣрю, что и сила, и любовь, и чистота освѣтятъ насъ. Можетъ быть, онѣ освѣтятъ меня черезъ васъ. На вопросъ, въ чемъ именно выразится идеалъ отреченія, я пока могу отвѣтить лишь отрицательно: не въ физическихъ страданіяхъ, не въ мукахъ голода, не въ самоистязаніи. Все это—низшія, давно пережитыя формы отреченія, которыя должны уступить мѣсто болѣе высокимъ и сознательнымъ. Въ тѣхъ мѣоническихъ монастыряхъ, о которыхъ вы упоминаете и возникновеніе которыхъ для меня такъ-же несомнѣнно, какъ мое соб-

ственное бытіе,—будетъ раздаваться не плачь, а радостная пѣсня освобожденія. Вамъ теперь кажется самымъ важнымъ то, кто сдѣлаетъ роковой шагъ, отдѣляющій насъ отъ смерти, мы-ли сами или смерть. Мнѣ-же болѣе важнымъ кажется то, возможно-ли измѣнить самое отношеніе наше къ смерти, или, что одно и то-же, наше отношеніе къ жизни, ибо одно обуславливаетъ другое. Когда жизнь вызываетъ недовольство, смерть внушаетъ ужасъ. Когда жизнь просвѣтлена, оправдана и смерть. А такъ какъ послѣдній шагъ, отдѣляющій насъ отъ смерти, есть еще жизнь, то даже въ виду этого послѣдняго шага слѣдуетъ думать объ оправданіи жизни. Въ театрѣ, созерцая трагедію, мы восторгаемся всѣмъ—и подвигами героя, и его страданіями, и даже его неизбѣжной смертью. Моя мечта—заставить васъ относиться и къ дѣйствительности съ эстетическимъ восторгомъ, превратить вашу дѣйствительность въ игру, въ мистерію, но не человѣческую, а божественную. Кристаллъ души закопченъ невѣжествомъ и страхомъ. Если же протереть его и прояснить, то мы съ изумленіемъ и радостью увидимъ сквозь нашу призрачную дѣйствительность какую-то другую—неизмѣнную и священную, которую мы, люди, можемъ лишь мимировать, играть, представлять посредствомъ нашей жизни и смерти. Но протереть смутный кристаллъ возможно лишь размышленіемъ, познаніемъ,—всѣ иныя средства испытаны и оказались негодными. Вотъ почему я еще разъ прошу васъ, другъ мой, откажитесь отъ своего обѣта, не подвергайте себя физическимъ страданіямъ, дайте мнѣ довести васъ до конца пути. Начните свой подвигъ такъ, какъ его начинали всѣ подвижники,—съ временнаго отказа отъ своей воли, съ до-

бровольнаго подчиненія волѣ того, кого вы добровольно называете своимъ учителемъ. Дайте мнѣ руку,—я веду васъ къ свѣту.

III.

Я встрѣтился съ Владиміромъ Ивановичемъ часъ спустя послѣ того, какъ мы обмѣнялись письмами. Ни я, ни онъ не обмолвились о нихъ ни словомъ, но по его улыбкѣ и взгляду я понялъ, что моя просьба исполнена. Послѣ обѣда сторожъ опять перенесъ наши кресла въ садъ, въ ароматную тѣнь сосновыхъ вѣтвей, и мы, улегшись рядомъ, одни бодрствуя среди спящихъ, возобновили обычную бесѣду. Я указалъ на окружающій насъ океанъ воздуха и зелени и сказалъ:

— Въ глазахъ философа весь міръ представляется уравненіемъ съ однимъ неизвѣстнымъ, которое и есть Богъ. Первая часть уравненія, это—видимый міръ чувственныхъ явленій, вторая часть его—скрытый въ насъ міръ явленій мысленныхъ, опредѣленіе-же неизвѣстнаго составляетъ задачу жизни всего человѣчества. При многихъ или хотя-бы при двухъ неизвѣстныхъ, при многобожіи или двубожіи рѣшеніе получилось бы неопредѣленное, но уравненіе съ однимъ неизвѣстнымъ, вселенная съ единымъ невѣдомымъ богомъ даетъ намъ точный и опредѣленный отвѣтъ.

— Изъ вашихъ словъ, прервалъ меня Владиміръ Ивановичъ, какъ-то получается выводъ, что Богъ находится въ зависимости отъ міра, а не наоборотъ.

— Не Богъ, отвѣтилъ я, но богопознаніе. Есть два метода изслѣдованія: гадательный, идущій отъ неизвѣстнаго къ извѣстному, и истинный, идущій отъ извѣстнаго къ неизвѣстному. Такъ какъ извѣстное есть міръ, а неизвѣстное—

Богъ, то при религіозномъ творествѣ можно итти или гадательнымъ путемъ—отъ Бога къ міру, черезъ опредѣленіе сущности Бога, его атрибутовъ и свойствъ, или истиннымъ путемъ—отъ нашей человѣческой природы къ Богу, черезъ единственно-плодотворное изслѣдованіе того, *что мы знаемъ о Богѣ и какъ это знаніе въ насъ возникаетъ*. Основной законъ религіознаго творчества можетъ быть выраженъ слѣдующимъ образомъ: всѣ сужденія, ведущія къ истинному богопознанію, имѣютъ своимъ неизмѣннымъ подлежащимъ наше человѣческое, условное я, а неизмѣннымъ дополненіемъ—абсолютное божество. И наоборотъ: религіозныя сужденія, имѣющія своимъ подлежащимъ Бога, ведутъ въ дебри неопредѣленнаго, гадательнаго, гностическаго. Вы, конечно, понимаете, что я говорю о подлежащемъ не грамматическомъ, но логическомъ.

— Я разумомъ не могу съ вами не согласиться,—сказалъ мой собесѣдникъ. Такъ какъ мы люди, а не боги, то поневолѣ должны начинать съ себя. Но въ вашихъ словахъ есть что-то тревожащее. Подумайте только. Богъ, одно имя котораго возбуждаетъ мысль о верховной личности всего міра, о верховномъ подлежащемъ всякаго сужденія, Богъ не можетъ быть подлежащимъ и гдѣ? Въ области богопознанія! Въ религіи! Въ святая-святыхъ своего храма! Скажите: какъ рѣшается этотъ вопросъ въ христіанской догматикѣ?

— Христіанство,—отвѣтилъ я,—и въ этомъ отношеніи, какъ во всѣхъ другихъ, содержитъ абсолютную истину. Ветхій завѣтъ шелъ отъ неизвѣстнаго къ извѣстному, отъ Бога къ міру; онъ знаетъ лишь Отца, Бога творящаго и рождающаго; легенда ветхаго завѣта есть гностическая повѣсть о рожденіи

міра; „въ началѣ Богъ сотворилъ небо и землю“; первая заповѣдь ветхаго за-вѣта имѣеть своимъ подлежащимъ божественное Я; „Я есмь Господь Богъ твой“. Новый-же за-вѣтъ, идя путемъ логоса, отъ извѣстнаго къ неизвѣстному, познаеть Бога-Сына, Бога рождающагося, „рождаемое святое“, которое „наречется Сыномъ-Божіимъ“; символъ христіанской вѣры имѣеть своимъ подлежащимъ не божественное, а человѣческое я: „Вѣрую во единого Бога“. Я, человѣкъ, я, субъектъ богопознанія, по неизмѣннымъ законамъ своей природы, вѣрую, долженъ вѣровать во Единого Бога. Вотъ почему легенда новаго за-вѣта есть повѣсть не о сотвореніи богомъ міра, но о рожденіи Бога въ мірѣ. „Никто не приходитъ къ Отцу, какъ только черезъ Меня“,—сказалъ Сынъ-Божій, опредѣляя этими словами разъ навсегда цѣль и путь истиннаго богопознанія. Цѣль религіи—богоотцовство, познаніе Бога-Отца, сотворившаго насъ; путь къ этой цѣли—богосыновство, познаніе нашей собственной природы и ея законовъ. Но не кажется-ли вамъ, что между богоотцовствомъ, какъ цѣлью религіи, и богосыновствомъ, какъ путемъ къ ней, существуетъ какое-то противорѣчіе?

— Я все время чувствую это противорѣчіе,—отвѣтилъ Владиміръ Ивановичъ. Мы не можемъ мыслить Бога иначе, какъ Творцомъ, но эту мысль мы творимъ сами. Выходитъ такъ, какъ будто мы творимъ своего Творца, даемъ рожденіе родившему насъ. Какъ это согласовать?

— Я нарочно привелъ васъ къ этому противорѣчію,—сказалъ я,—чтобы указать на одно чрезвычайно важное психологическое явленіе, которое поможетъ намъ перейти къ дальнѣйшему изслѣдованію. Говорю о явленіи

симметричности, которое заключается въ томъ, что бытіе и знаніе не только равны, но и противоположны одно другому, т. е. симметричны. Предположимъ, на примѣръ, что вы желаете обозрѣть въ памяти всѣ событія, которыя случились съ вами за извѣстный промежутокъ времени. Изъ этихъ событій самымъ яснымъ въ сознаніи будетъ послѣднее, конечное. Остальныя будутъ теряться въ ясности и тускнѣть по мѣрѣ того, какъ будутъ отдаляться отъ настоящаго мгновенія, пока не сольются съ далью прошлаго и не исчезнутъ въ ней. Какое же событіе будетъ для сознанія начальнымъ, исходнымъ, самымъ близкимъ и яснымъ? То, которое въ бытіи служило концомъ всего ряда обозрѣваемыхъ событій.. И наоборотъ то, что въ бытіи было началомъ, превратится въ сознаніи въ конечный, самый отдаленный и смутный пунктъ. Въ сознаніи получилось обратное, симметрическое изображеніе бытія, совершенно также, какъ на сѣтчатой оболочкѣ глаза получается обратное изображеніе виѣшнихъ предметовъ. И подобно тому, какъ мы силой разсудка исправляемъ этотъ обратный рисунокъ предметовъ, мы опытомъ и размышленіемъ исправляемъ умственную перспективу явленій и видимъ рядъ событій не съ конца, какъ слѣдовало бы и какъ это происходитъ въ раннемъ дѣтствѣ, а съ реальнаго начала.

Такое-же обратное изображеніе событій получаетъ сознаніе въ перспективѣ причинности. Въ дѣйствительности причина предваряетъ и вызываетъ слѣдствіе; въ сознаніи, наоборотъ, слѣдствіе вызываетъ, обуславливаетъ причину и весь лежащій передъ нами міръ есть ничто иное, какъ огромное слѣдствіе, вызывающее въ научномъ разумѣ потребность отыскать родившую его причину или рядъ такихъ причинъ. Въ

дѣйствительности лучъ началъ свой путь отъ звѣзды и закончилъ его въ нашемъ глазѣ; таковъ нисходящій путь реального явленія. Сознаніе-же начинается съ полученнаго глазомъ ощущенія и обратнымъ, восходящимъ путемъ направляется къ источнику луча, къ дальней звѣздѣ и мысленно воспроизводитъ путь, пройденный лучемъ отъ звѣзды до глаза. Получаются три движенія: первое, реальное, нисходящее; второе, умственное, восходящее; оба они противоположны, такъ какъ бытіе отражается въ сознаніи обратнымъ изображеніемъ; наконецъ, опытъ и размысленія исправляютъ эту ошибку, и разумъ воспроизводитъ теоретически первое реальное движеніе. Въ исторіи феноменальнаго міра, эти три движенія ясно различимы. Первое, реальное, поступательное движеніе міра началось тогда, когда образующая нашу солнечную систему матерія находилась въ разрѣженномъ газообразномъ состояніи; это длилось безчисленное количество вѣковъ, пока матерія переходила черезъ всѣ ступени неорганическаго и органическаго развитія и пока наконецъ въ ряду существъ не появился мыслящій человѣкъ. Реальное движеніе не прекратилось, но рядомъ съ нимъ началось иное, обратное, сознательное движеніе человѣка къ міру. Великій потокъ причинъ и слѣдствій продолжаетъ течь, увлекаая всѣ явленія съ человѣкомъ включительно. Но, увлекаемый впередъ, человѣкъ въ своемъ сознаніи, въ своихъ чувствахъ и стремленіяхъ какъ-бы таитъ незримую камеръ-обскуру, гдѣ рисунокъ мірового движенія отпечатлѣнъ въ обратномъ изображеніи: изъ активныхъ причинъ явленія превратились для сознанія въ пассивныя цѣли, а самъ человѣкъ изъ достигнутаго объекта сталъ стремящимся субъектомъ міра. Возможно,

что и всѣ другія существа и даже предметы таятъ въ себѣ, подобно человѣку, такую камеръ-обскуру. Но человѣкъ отличается отъ всѣхъ существъ тѣмъ, что онъ посредствомъ размышленія и опыта исправляетъ обратный рисунокъ и въ теоретическомъ созерцаніи возстановляетъ первое, реальное, поступательное движеніе явленій по ихъ, хотя только внѣшнимъ, законамъ. Въ этомъ мысленномъ воспроизведеніи мірового процесса и заключается вся задача научнаго мышленія, задача, донынѣ рѣшенная лишь въ незначительной части, но возможная для рѣшенія, потому что всѣ міровыя явленія, по природѣ своей, воспроизводимы, повторяемы. Мы, конечно, не можемъ присутствовать при вторичномъ газообразномъ распыленіи всей солнечной системы и новомъ ея охлажденіи и образованіи организмовъ. Въ цѣломъ міровой процессъ, быть можетъ, и не повторится, но всѣ части этого процесса повторяемы въ маломъ масштабѣ, и такое нарочно устроенное повтореніе какого-либо его момента есть то, что мы называемъ научнымъ опытомъ. До сихъ поръ наукѣ удалось возстановить посредствомъ опыта лишь немногія черты мірового процесса, но мы должны надѣяться, что современемъ ей удастся воссоздать всю его картину и получить лабораторнымъ путемъ возникновеніе живой клѣтки и развитіе ея въ организмъ. Какъ эти явленія ни таинственны и даже непостижимы, но, будучи явленіями, они повторяемы и должны возникать каждый разъ, когда будутъ на лицо породившія ихъ условія. Благодаря магическому жезлу опыта, наукѣ удастся совершить два чуда: въ прошломъ она созерцаетъ давно законченное поступательное движеніе міровой жизни, а въ будущемъ она направляетъ поступательный потокъ явленій

сообразно съ человѣческими цѣлями и намереніями.

А теперь вообразите себѣ поступательное, реальное, творческое движеніе, но такое, которое вполне завершилось и по природѣ своей неповторяемо, исключительно едино. Возсоздать его въ опытѣ, демонстрировать, наглядно доказать нельзя, ибо эта реальность тѣмъ и отличается отъ всякой другой, что она абсолютно едина. Дѣйствительный образъ этой реальности, ея поступательное движеніе или, употребляя мистическій терминъ, плотина ея—„*proodos*“, скрыты отъ нашихъ глазъ и нашей мысли навсегда, но въ созданныхъ ею явленіяхъ сохранилось обратное изображеніе „*eodos*“, въ которомъ она живетъ, какъ вѣчный объектъ, какъ „святое рождаемое“. Вы, конечно, понимаете, что я говорю объ отношеніи человѣка къ Богу. Въ нашей душѣ существуетъ вѣчное движеніе къ единому творцу, къ единому отцу жизни. На всѣхъ путяхъ сознанія мы ищемъ Единого, стремимся къ Единому, любимъ Единого. Богоисканіемъ исчерпывается все содержаніе религіи. Въ языческой мифологіи душа еще не ищетъ Бога, но Аполлонъ ищетъ и обрѣтаетъ Психею. И въ ветхомъ завѣтѣ Богъ ищетъ Адама и вопрошаетъ: „гдѣ ты?“ Но уже въ Новомъ завѣтѣ поклоненіе Сыну начинается съ исканія Бога. „Пришли волхвы съ востока и говорятъ: гдѣ родившійся царь Іудейскій?“ Въ религіи-же, по внутреннему откровенію разума, которая должна раскрыть все, что осталось намекомъ или догадкой въ религіозной интуиціи прежнихъ вѣковъ, богопознаніе и богоисканіе тождественны.

Какимъ образомъ въ насъ возникаетъ это исканіе Бога, это стремленіе и любовь къ нему, мы вполне можемъ прослѣдить путемъ опыта, хотя-бы толь-

ко внутренняго, ибо это движеніе повторяемо, и съизнова возникаетъ въ каждой живой душѣ. Но этими субъективными знаніями о Богѣ исчерпывается все наше богопознаніе. Только какъ вѣчнаго объекта, только какъ вѣчное стремленіе, только какъ вѣчно въ насъ „рождаемое святое“, только какъ Сына человѣческаго, знаемъ мы Бога. „Никто не приходитъ къ Отцу какъ только черезъ Меня“. Вы находите страннымъ и противорѣчивымъ то, что истинный виновникъ и субъектъ всякаго бытія не можетъ быть подлежащимъ нашихъ религіозныхъ сужденій. Мнѣ-же, наоборотъ, кажется, что если въ обратномъ изображеніи нашего сознанія Богъ постигается только какъ объектъ, какъ сынъ человѣческой, какъ „рождаемое святое“, то въ едино-реальномъ, хотя скрытомъ отъ насъ, непосредственномъ бытіи Богъ есть субъектъ, отецъ и творецъ. Мнѣ даже кажется, что самая непостижимость Отца становится понятной, если вспомнимъ, что и въ субъективномъ исканіи Богъ открывается намъ, какъ Единство. „Я и Отецъ мой одно“, т. е. Единое. Очевидно, что Единое неповторяемо — не можетъ быть объективно доказано или демонстрировано.

— Если не ошибаюсь, прервалъ меня Владиміръ Ивановичъ, все время слушавшій неподвижно, съ полузакрытыми глазами,—если не ошибаюсь, вы самую невозможность доказать бытіе Божіе хотите превратить въ такое доказательство.

— Пожалуй, что и такъ, отвѣтилъ я. Можно было-бы эту мысль обратить въ афоризмъ и сказать: *credo quia indemonstrabile*. Вѣрю, въ томъ смыслѣ, когда я понимаю это слово, т. е. я увѣренъ въ единствѣ божіемъ, потому что оно не доказуемо въ опытѣ, не повторяемо, не объективно, слѣдовательно едино.

Но для истины такіе афоризмы скорѣе вредны, чѣмъ полезны и всегда ведутъ къ недоразумѣніямъ. Между тѣмъ мысль, высказанная въ этомъ афоризмѣ, настолько важна, что я, рискуя показаться вамъ надобдливимъ или однообразнымъ, все-таки еще разъ прошу васъ сосредоточить на ней все свое вниманіе. Мы стоимъ подлѣ великой бреши, которую новое критическое мышленіе пробило въ религіозномъ познаніи прошлыхъ вѣковъ. Эту брешь нужно задѣлать или навсегда покинуть разрушенную твердыню.

До сихъ поръ основнымъ положеніемъ богопознанія считалось сужденіе: Богъ существуетъ. Это положеніе истинно лишь настолько, насколько оно скрываетъ въ себѣ подразумѣваемую субъективную мысль: въ моей душѣ существуетъ исканіе Бога. Но само по себѣ, въ своей объективной формѣ, имѣя подлежащимъ Бога, оно неопредѣленно и безцѣльно. Говоря: Богъ существуетъ, вы не приближаете Бога къ моей душѣ, не показываете, что я знаю о Богѣ и какъ я приобрѣлъ это знаніе, не выясняете, какимъ образомъ мой условный духъ рождаетъ изъ себя идею о безусловномъ, а берете великій вселенскій иксъ закутаннымъ и темнымъ, какимъ онъ былъ до вашего сужденія и примѣняете къ нему одну изъ категорій, — категорію бытія, которую вы узнали въ мірѣ явленій. Въ вашемъ сужденіи нѣтъ лжи, но оно неопредѣленно. Съ равнымъ правомъ вы могли-бы примѣнить къ великому иксу другую категорію, хотя-бы небытія.

Между тѣмъ съ грустью слѣдуетъ сознаться, что до сихъ поръ все участіе разума въ богопознаніи выразилось въ отыскиваніи доказательствъ въ пользу неопредѣленнаго положенія: Богъ существуетъ. Исслѣдовалась истина, но

ложнымъ методомъ, и въ результатѣ получалось заблужденіе, которое не трудно было раскрыть критической философіи. Въ чистомъ видѣ это формальное заблужденіе можно прослѣдить въ разсужденіяхъ св. Ансельма, который почти 900 лѣтъ тому назадъ пытался построить религію на знаніи и не побоялся озаглавить свое сочиненіе *fides quaerens intellectum* — вѣра, ищущая разума. Онъ и основалъ онтологическое доказательство бытія божія, на которое опирались всѣ философы, отъ Декарта до Лейбница и подъ которое такъ разрушительно подкопался Кантъ.

Доказательство это состояло изъ двухъ частей. Въ первой утверждалась субъективная истина, что душѣ врождена или что въ душѣ возникаетъ идея о совершенномъ абсолютномъ существѣ. Затѣмъ ставился вопросъ: это совершенное существо существуетъ-ли только въ разумѣ — *in intellectu* или также въ реальности — *in re*? Св. Ансельмъ и вмѣстѣ съ нимъ всѣ догматики-философы утверждали, что Богъ существуетъ *in re*, и свой отвѣтъ подкрѣпляли логическими доводами: если-бы совершенное существо не существовало въ реальности, оно не было-бы совершеннымъ. Критики-же на это возражали, что реальное бытіе нельзя доказывать никакими логическими посылками. Можно привести всѣ доводы въ пользу того, что посреди океана долженъ существовать островъ и все-таки не быть увѣреннымъ въ его реальномъ существованіи, — такъ уже возражалъ св. Ансельму его современникъ, монахъ Гонилонъ, въ книгѣ, написанной въ защиту безумца, отвергающаго бытіе Божіе (*liber pro insipiente*) — и это возраженіе было впоследствии съ такою силой развито и углублено Кантомъ.

Таковъ этотъ вѣковой споръ разума

о Богѣ, кончившійся побѣдой критицизма. Но теперь, желая перерѣшить его, мы видимъ, что обѣ стороны были неправы, ибо вторая часть онтологическаго доказательства, та, противъ которой единственно направлены были стрѣлы критики, должна быть вся откинута, а первая дополнена, и въ такомъ видѣ антилогическое разсужденіе теряетъ характеръ спорнаго доказательства и становится психологическимъ свидѣтельствомъ, такимъ-же первоисточникомъ знанія, какъ свидѣтельство внѣшнихъ чувствъ. Если-бы св. Ансельма спросили, признаетъ-ли онъ Бога одареннаго тѣмъ-же пространственнымъ, формальнымъ бытіемъ, какимъ одарены камень, дерево и звѣрь, онъ, конечно, отвѣтилъ-бы отрицательно, сказавъ, что и бытіе Бога такъ-же совершенно, абсолютно, какъ и личность Бога. А между тѣмъ, доказывая, что Богъ существуетъ не только интеллектуально, но и реально, онъ, какъ видно изъ самого слова „реально“, противорѣчитъ себѣ и приписываетъ Богу бытіе предметное и ограниченное. Заблужденіе это чисто формальное, объясняемое ошибочностью догматическаго метода. Св. Ансельмъ и слѣдовавшіе за нимъ философы упустили изъ виду, что разуму врождено понятіе не только объ абсолютномъ существѣ, но также объ абсолютномъ бытіи, по отношенію къ которому намъ ничего не остается доказывать, а слѣдуетъ лишь раскрыть, что мы знаемъ о немъ, и какъ это знаніе въ насъ возникаетъ. Вопросъ, существуетъ-ли абсолютное бытіе только интеллектуально, или также реально, являлся-бы вопросомъ празднымъ и безсодержательнымъ, ибо въ реальномъ мірѣ никакихъ слѣдовъ абсолютнаго бытія мы не находимъ, и кромѣ того, что узнаемъ о немъ во внутреннемъ откровеніи разума, въ логосѣ,

уже изъ міра явленій узнать не можемъ. Идя обратнымъ путемъ, отъ души къ Богу, рождая въ своей душѣ Бога-Сына, который поэтому есть вмѣстѣ съ тѣмъ и сынъ человѣческой, мы завершаемъ весь кругъ доступнаго намъ богопознанія. Этотъ путь теперь почти очищенъ отъ возраженій, и намъ остается пройти его. Говорю: почти, потому что еще остались возраженія противъ первой части онтологическаго сужденія, возраженія противъ самаго факта возникновенія въ душѣ идеи объ абсолютномъ существѣ и абсолютномъ бытіи.

Возражателей много и кто изъ насъ въ свое время не принадлежалъ къ ихъ числу? Одни отрицаютъ возможность какого-бы то ни было богопознанія на томъ основаніи, что человѣческое мышленіе, какъ конечное, не можетъ объять безконечное божество, которымъ само объемлемо. Другіе утверждаютъ, что если божество какъ нибудь открывается намъ, то лишь какъ непознаваемое, какъ граница мышленія, какъ нѣчто такое, о чемъ не надо размышлять. Третьи, смѣшивая религію съ исторіей религіи, объясняютъ богосознаніе, какъ историческое заблужденіе, какъ пережитокъ первобытныхъ предрасудковъ, въ родѣ поклоненія душамъ умершихъ предковъ: съ равнымъ правомъ они могли-бы отвергать химию, какъ пережитокъ алхиміи. Четвертые объясняютъ богопознаніе, какъ заблужденіе логическое, какъ стремленіе разума замыкать безконечные ряды явленій. Но всѣ эти возраженія слабыя и шаткія, и, справившись съ дѣйствительно сильнымъ врагомъ, мы этими противниками можемъ пренебречь. Критицизмъ обвинялъ насъ въ идеологіи, въ смѣшеніи логически необходимаго съ реально существующимъ, и съ этимъ обвиненіемъ необходимо было бороться. Теперь-же

мы помѣнялись ролями. Позитивисты, отрицая возможность богопознанія, сами прикованы къ пустой идеологiи, осуждены на апріорныя разсужденія о томъ, что вообще возможно или невозможно, между тѣмъ какъ мы создаемъ знаніе и собираемъ факты внутренняго опыта.

— Меня удивляетъ, сказалъ послѣ раздумья Владиміръ Ивановичъ, что столько великихъ и благородныхъ умовъ воюетъ противъ Бога. Они ведутъ эту войну съ такимъ одушевленіемъ, какъ будто въ пораженіи Бога видятъ побѣду человѣческаго духа. А между тѣмъ Богъ и человѣческій духъ одно и то-же.

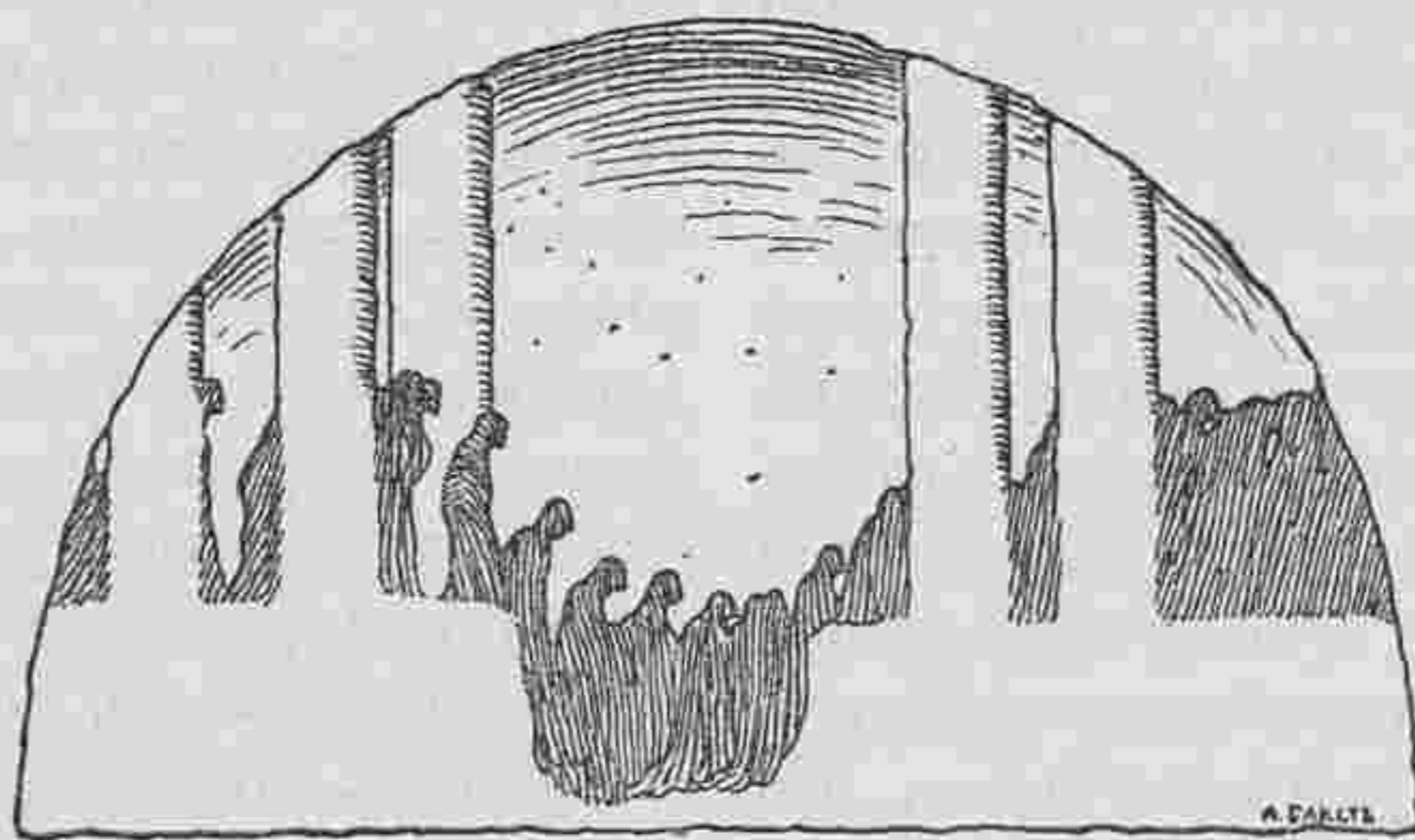
— Признаться, сказалъ я въ отвѣтъ, и я не постигаю озлобленія, съ которымъ позитивисты вырываютъ изъ жизни самый прекрасный и благоуханный цвѣтокъ, — цвѣтокъ святости, а еще болѣе удивляетъ меня то, что это опустошеніе жизни мотивируется любовью къ человѣку. Можетъ быть, тутъ дѣйствуютъ причины внѣш-

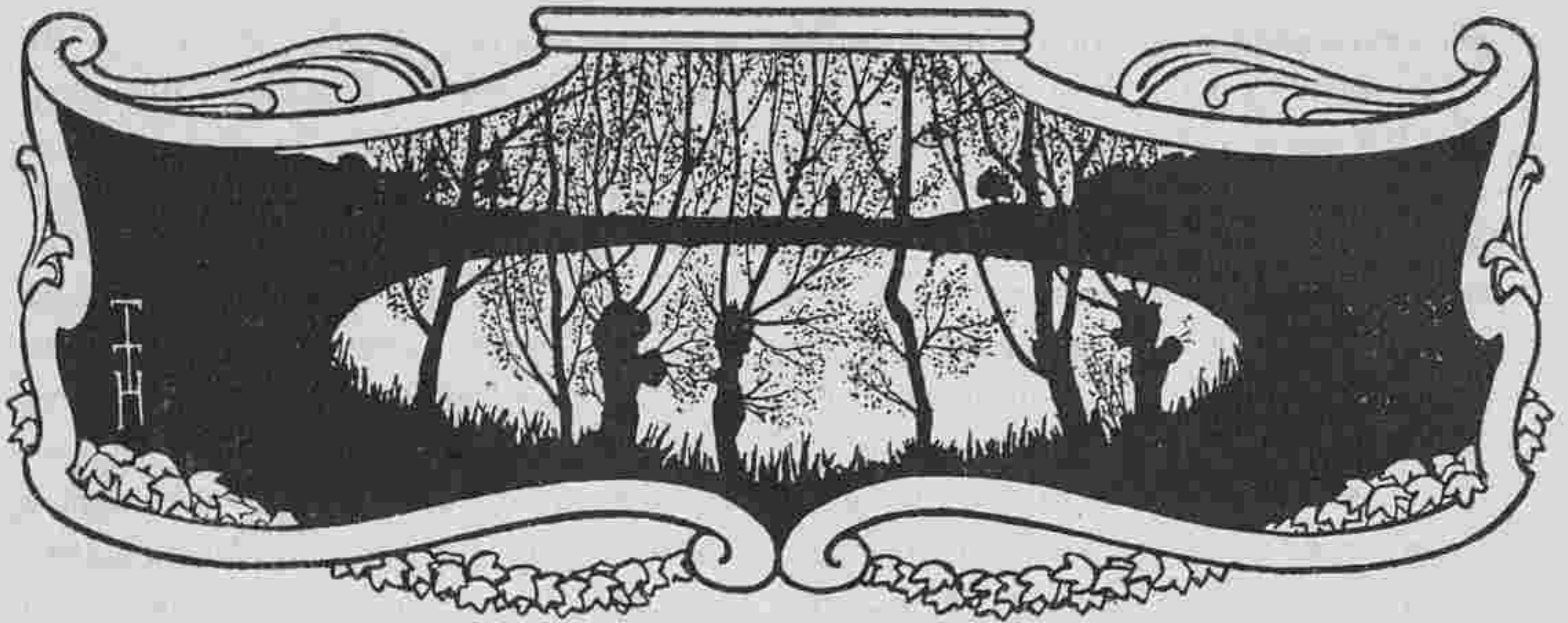
нія, политическія, сословныя, но возможно также, что виною этой борьбы невѣрные методы, употреблявшіеся въ богопознаніи. Возможно, что озлобленіе позитивистовъ направлено не противъ идеи о Богѣ, но противъ предметнаго, хотя и незримаго идола, котораго наивная вѣра надѣляла реальнымъ бытіемъ. Если такъ, признаемъ за ними побѣду и предоставимъ имъ, какъ военный трофей, осколки разбитаго ими идола, а сами удалимся въ храмъ живого Бога, т. е. въ храмъ человѣческаго духа, куда, можетъ быть, и они послѣдуютъ за нами. Вѣдь въ противномъ случаѣ прошлось-бы признать все ученіе позитивистовъ недоразумѣніемъ или безуміемъ. Они проповѣдуютъ всеобщую любовь и братство между людьми, отрицая Бога-Отца.

Братья — безъ Отца! Развѣ это не безуміе?

На этихъ словахъ мы кончили бесѣду.

Н. Мисскій.





ЗОЛА И РИМЪ.

Какъ не хочется вѣрить до сихъ поръ, что Зола умеръ! Есть писатели, которые нужны и дороги не тѣмъ, что они что-то пишутъ, а тѣмъ, что они *суть*, здравствуютъ, стоятъ на стражѣ какой-то полосы исторіи или можетъ только загиба, складочки ея... Погодинъ у насъ—какая крупная фигура, до чего сросся онъ съ своею эпохой, съ той складочкой исторіи, которая его сотворила и которую самъ онъ до нѣкоторой степени сдѣлалъ,—а что осталось отъ Погодина, какъ историка, профессора, публициста? Донъ-Кихота я сейчасъ читаю, и его буду читать вѣчно, но наши добрые старые славянофилы—что осталось отъ нихъ? „Переоцѣнка всѣхъ понятій, перестановка всего добраго и злого“—вотъ то единственное, что можно сейчасъ начертать у входа въ знаменитую собачью площадку старушки-Москвы, но самая-то „площадка“ есть огромный фактъ въ исторіи нашего умственнаго развитія и, какъ фактъ, какъ элементъ „постоянной статистики“, она и сейчасъ еще, думается, страшно много вѣситъ, хотя мы, можетъ быть, и не замѣчаемъ этого...

Таково приблизительно, какъ мнѣ

кажется, и значеніе Зола. Не то важно, что онъ собирался что-то написать, важно то, что онъ *былъ*. Въ этомъ фактѣ была какая-то успокоительность. Зола пишетъ—значитъ, все остается по старому. Зола собирается издать новый романъ—значитъ, та складочка исторіи, которая его породила, а частью и сама порождена имъ, не расправляется, ни чему не угрожаетъ...

Что могъ еще сказать Зола? Онъ, кажется, все сказалъ. Трудъ. Нужно трудиться, нужно копить деньгу. Это разумно, справедливо, ибо содѣйствуетъ извѣстной правомѣрности социальныхъ отношеній. Бунтуютъ санкюлоты. Дайте анархисту самую маленькую ренту — онъ обязательно выпишетъ себѣ „Гражданинъ“. При рентѣ, можно уже позволить себѣ роскошь плодовитости. Вотъ, значитъ, второй устой — семья. Далѣе—наука. Она знаетъ истину, или по крайней мѣрѣ постепенно приближается къ этому знанію. Наука освободитъ человѣчество отъ гнета заблужденій, отъ суевѣрныхъ ужасовъ Лурда... Вотъ идеаль. Вотъ складочка исторіи, въ которой этотъ идеаль завелся и вдругъ... Голова идеала на полу, ноги

его глупо запутались въ пуховикахъ буржуазной постели... Зола умеръ!

О! Ужасъ этой трагедіи не въ смерти, а въ ея страшномъ позорѣ, въ этой проиіи судьбы, въ этой злой насмѣшкѣ надъ идеаломъ! Что значать трудъ, рента, наука передъ глупой неисправностью камина, который не въ пору зачалъ? Суета суетъ и томленіе духа!

Зола умеръ. Съ нимъ умеръ идеалъ буржуазнаго вседозволенія. Стала фактомъ вчерашняго дня нерасправленность столь знакомой намъ складочки исторіи...

И стало какъ будто тревожнѣе. Вчерашнее прошло. Что-же впереди? Неужели и вправду—новый путь какой-то?..

* * *

Собираясь въ Италію, я перечиталъ „Римъ“ Зола.

Это удивительная вещь. Невозможно себѣ представить что-нибудь столь гимназически-неумѣлое, столь бездарно-исписавшееся, какъ самый романъ, но впечатлѣнія *туриста*, вкрапленные Зола между строкъ романа—положительно гениальны.

Что въ особенности почувствовалъ Зола? *Смертное* въ „вѣчномъ городѣ“, тотъ „ущербъ, изнеможеніе“, которые разлиты въ воздухъ сѣдого Рима, постепенное угасаніе Италіи, вымираніе латинской расы, можетъ быть—собственную свою недалекую смерть...

Это—положительно художественно и, что, пожалуй, цѣннѣе, это дѣйствительно такъ: нельзя, мнѣ кажется, не почувствовать, живя въ Римѣ, этой „смерти“, даже если увѣренъ въ душѣ, что „вѣчный городъ“ и вправду будетъ вѣчно жить..

„Развѣ Римъ не пораженъ уже параличемъ? Не очевидно-ли, что и его часъ пришелъ исчезнуть въ уничтоженіи, которое оставляютъ за собою вымирающіе

народы? Греція, Аѳины и Спарта заснули подъ сѣнію славныхъ историческихъ воспоминаній и въ наши дни уже ничего не значать. Вся южная оконечность Аппенинскаго полуострова охвачена прогрессирующимъ параличемъ. Неаполь умеръ. Теперь очередь за Римомъ... Еще немного и отъ него останется пустое мѣсто, обезображенное развалинами... Такъ было съ Ниневіей, Вавилономъ, съ Фивами, Мемфисомъ... Но... Какой крикъ изъ подъ надвигающаго мрака надъ головою вымирающихъ народовъ латинской расы! Послѣ того, какъ оцѣпенѣніе, которое охватываетъ дряхлѣющій міръ, коснется Рима, Ломбардіи, послѣ того, какъ Генуя, Туринъ, Миланъ заснутъ точно такъ-же, какъ сейчасъ спитъ Венеція—настанетъ очередь Франціи?! Уничтоженіе перекинется черезъ Альпы, Марсель будетъ засыпанъ песками, какъ Тиръ и Сидонъ, Ліонъ погрузится въ предсмертную дремоту и, наконецъ, Парижъ“...

Даже Парижъ! Какой это ужасъ для француза! Какая это была пытка для Зола написать эти слова, подойти къ тембѣ!.. Но Зола былъ смѣлъ. Это, думается, благороднѣйшая черта его характера. Онъ былъ смѣлъ въ своемъ „натурализмѣ“, смѣлъ въ своей беспощадной критикѣ, въ своихъ литературныхъ „ненавистяхъ“, смѣлъ въ защитѣ Дрейфуса...

Но вернемся къ Риму, къ Италіи. Неужели, въ самомъ дѣлѣ, она умерла уже, умираетъ? Но кто-же тогда будетъ *лѣтъ* человѣчеству? Въ моемъ представленіи *выше* этого, выше поэзіи звуковъ, Италія ничего не дала міру, да и не нужно отъ нея ничего лучше, выше. Пусть исчезнетъ даже память о Рафаѣлѣ—останется Рембрандтъ. Пусть никогда не было Данта—Шекспиръ, ко-

нечно, стоит Данта. Пусть сравнивается съ землей Ватиканъ—живая сущность западнаго христіанства не загорится-ли съ удвоеннымъ блескомъ въ протестантизмѣ? Каждому художнику, поэту, мыслителю Италіи можно противопоставить равносильнаго среди другихъ народовъ. Но въ искусствѣ *лѣтъ*, но въ несравненной поэзіи звуковъ она—*единственная* и, вѣроятно, неповторяемая, по крайней мѣрѣ доселѣ никѣмъ не превзойденная...

Смерть Италіи явилась-бы уничтоженіемъ нѣкотораго *абсолюта* въ чело-вѣчествѣ. Съ послѣднимъ звукомъ итальянскаго *bel canto* въ душѣ чело-вѣческой оборвалась-бы какая-то струна или по крайней мѣрѣ сдѣлалась ненужной, такъ какъ дотронуться до нея можетъ всякій, въ лучшемъ случаѣ всякій можетъ надѣяться подойти къ ней, какъ

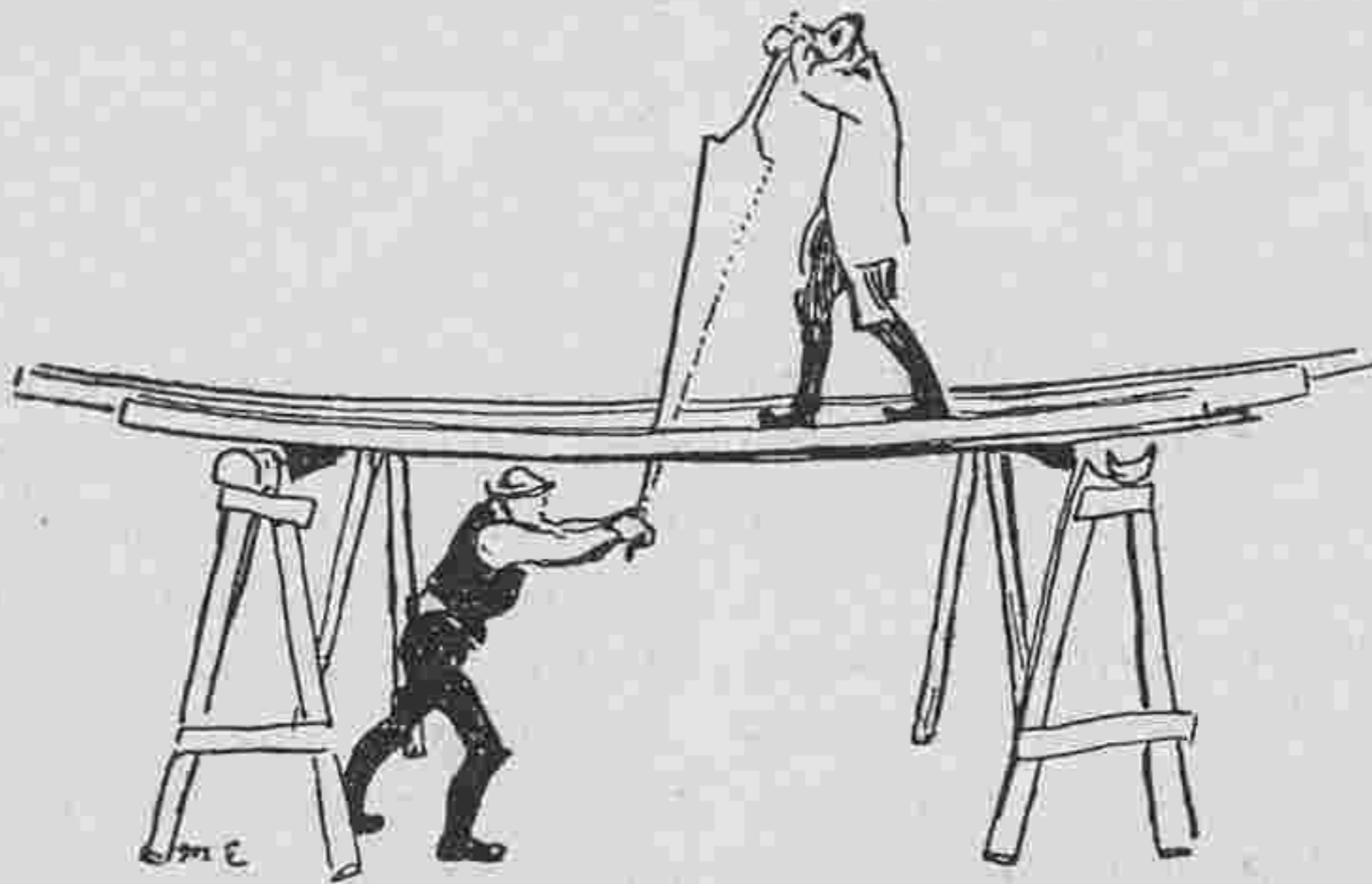
ученикъ, какъ подражатель, но никогда—какъ мастеръ, какъ гений...

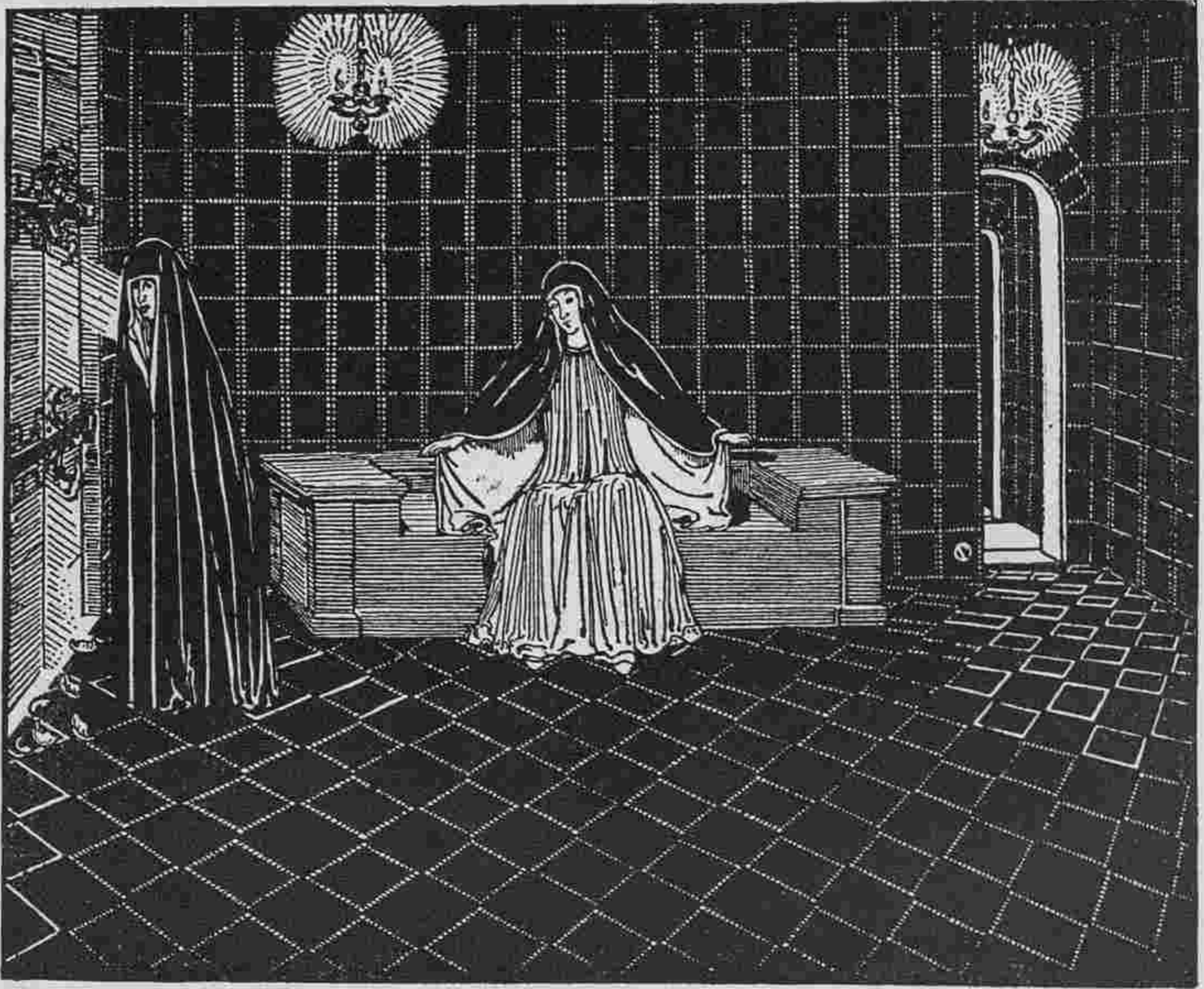
Такъ мнѣ кажется. Такъ я чувствую.

И вотъ почему, не безъ тревоги, не безъ тоски вспоминались мнѣ слова Зола, когда я стоялъ на берегу Тибра:

Ахъ, этотъ желтый Тибръ, эта застывшая рѣка! Она умерла точно такъ же, какъ умерли эти дивныя развалины, чей прахъ она утомилась омывать въ теченіе столькихъ вѣковъ. И какое вѣяніе отъ этой исторіи, вѣка которой по очереди заглядывались въ волны Тибра! Какіе подвиги, какіе люди! И вотъ эта рѣка, какъ-бы вобрала въ себя ихъ утомленіе, ихъ пресыщеніе жизнью, и засыпаетъ она среди мертвыхъ береговъ, безмолвная, пустынная, съ однимъ желаніемъ—не быть!

Рцы.





К. Дудла (Ch. Doudelet). Иллюстрация къ тѣнямъ Матерлинка.

П Ъ В И Ц А ¹⁾.

Мы окружены тайнами. Мы живемъ среди пропастей. Вѣтеръ рветъ наши одежды. Небо надъ нами. Тишина насъ окружаетъ.

Мы срываемся съ кручъ. Мы падаемъ въ бездны. Мы не знаемъ этихъ безднъ, ни кручъ. Мы не хотимъ *знать*. Сладко намъ думать, что мы движемся въ плоскости: кругомъ—гладко, ясно, плоско... Путь освѣщенъ... Путь освѣщенъ—нога не споткнется.

Но вѣтеръ растетъ...

Вѣтеръ мчится куда-то, свистя въ

¹⁾ Послѣ концертовъ Олениной-д'Альгеймъ въ Москвѣ.

уши о современномъ, колыша туманами... Туманная пелена разорвалась—мчатся туманные клоки у нашихъ ногъ... Вездѣ обнаруживаются зіяющіе мракомъ пролеты, отверстія.

Обнаруживается плоскость—это туманный покровъ, и мы пробираемся по узкому гребню горъ, окруженные между звѣзднымъ ужасомъ тишины и отсутствія... Снова просыпается душа отъ долгаго, долгаго сна... Шепчетъ: „Гдѣ эти сны—сны жизни?“...

Все это уже не разъ бывало. Приходило. Улетало. И вотъ опять *наступило*. *Наша глубина возвратилась къ намъ...*

Наша современность—особенная: мы вспомнили о тайнах, искони насъ обурявшихъ. Искони тѣхъ-же. Начались невидимыя обнаруженія: врываются въ нашу жизнь, ломая перегородки. Въ извѣстномъ растутъ неизвѣстности.

Въ наукѣ открываются области, которыя больше науки, въ искусствѣ чары, неизвѣстныя намъ. Стоимъ пораженные, задумчиво глядимъ въ глубину, *туда...*

Слушаемъ вѣтреные полеты, извѣщающіе о глубокомъ.

Когда передъ нами она—эта худая, высокая женщина въ голубомъ, съ опьяненными глазами—мы знаемъ, что насъ *извѣщаютъ*. Съ трепетомъ принимаемъ сигналы „*оттуда*“. Это трубятъ Вѣчность: „*Проснитесь, проснитесь: міръ созрѣлъ, міръ лугистъ и воздушно-свѣтозаренъ... О, проснитесь и усложитесь въ этихъ міросвѣтлыхъ объятіяхъ*“... „*Проснитесь*“...

Кто это? Что это? Гдѣ мы?... Только вотъ стоитъ и поетъ она—въ блѣдно-голубомъ—блѣдно-голубая птица Вѣчности.

И вотъ въ пѣняхъ ея—то меланхолія тумановъ, окутавшихъ города, пронизанная зловѣщековарными огонечками, то мягкая дѣтская игривость, дѣтскій смѣхъ; то щемящая жалоба Маргариты, повитая временными кругами, кругами веретена—оборотами; то возвратная встрѣча съ самимъ собою на покинутомъ оборотѣ времени; то, наконецъ, заря, осыпанная бриллиантовыми искрами—звѣздозаревое забытье, опущенное снѣговымъ туманомъ...

Гдѣ мы?... Откуда мы смотримъ и видимъ другъ друга?... Только вотъ стоитъ и поетъ она въ блѣдно-голубомъ—блѣдно-голубая птица Вѣчности...

Давно мы не удивлялись и не радовались. Теперь мы восхищались. Она

загипнотизировала насъ. Она *преступила* границы пѣнія и стала больше чѣмъ пѣвицей: она особаго рода *духовная руководительница*. Она пѣла такія пѣсни, какія никто не поетъ. Она пѣла такъ, чтобы мы постоянно были лицомъ къ лицу съ нашей глубиной. Она пѣла лучшія пѣсни—*лѣсни оттуда*.

Не спроста она появилась среди насъ.

Старыя пѣсни возвращались къ намъ—отголоски забытаго, но важнаго для насъ („*Echos du temps passé*“). Мы отдыхали, вспоминая юность, вдыхая свѣжій „*ароматъ*“ граціозныхъ розъ“, вспыхнувшихъ въ бѣлоснѣжномъ туманѣ. О, какъ мы поняли свѣтозарный бархатъ этихъ словъ:

„Нежданною, чудной звѣздой
„Явилася ты предо мною
„И жизнь освѣтила мою...
„Сіяй-же, указывая путь,
„Веди къ недоступному счастью“...

Только теперь, послѣ захватывающей интимности лермонтовскихъ словъ: „*Нѣтъ, не тебя такъ пылко я люблю*“... „*Въ твоихъ чертахъ ищу черты другія*“... Послѣ зыванія Соловьева: „*Нѣтъ вопросовъ давно и не нужно рѣчей, я стремлюся къ тебѣ, словно къ морю ручей*“... „*Въ аломъ блескѣ зари я тебя узнаю*“... Послѣ призываній молодого поэта А. Блока „*Предчувствую тебя... Года проходятъ мимо*“... „*Весь горизонтъ въ огнѣ и близко появленье*“—только послѣ длиннаго ряда годовъ значеніе романа Глинки вырастаетъ передъ нашимъ духовнымъ взоромъ.

А эти дни „*безъ солнца*“, съ тусклой скукой равнинной безпредметности, переходящія въ „*лѣсни и пляски смерти*“,—не запросилось-ли все это въ наше сердце, чтобы мы окончательно проснулись къ сдержанному ужасу Шумановскихъ и Шубертовскихъ меланхолій и отъ ужаса воззвали къ Богу!...

Мы теперь знаемъ, *о темъ* она пѣла, для чего она появилась... Настаютъ великія времена... Великое рвется изъ груди людей. Люди становятся символами—углубляются. Мы слушали *углубленное лѣніе—зовъ оттуда*... Мы услышали поступь глубины, тяжелую, вкрадчивую... Глубина еще притаилась въ нашихъ сердцахъ... Но глубина воззоветъ звѣздноміровымъ.

А она пѣла: „*Къ вамъ я зываю, тайны познавшіе*“... (Хованщина).

Это глубина говорила съ глубиной. Это развѣялись туманныя плоскости. Она была передъ нами, и чрезъ нее говорила Вѣчность: „О, проснитесь... Звѣздные міры такъ безшумно приблизились къ намъ; они вращаются вокругъ насъ въ сладкой музыкѣ“...

Стоимъ, пораженные. Слушаемъ.

Андрей Бѣлый.



О. Бердслей (A. Beardsley).

• ХРОНИКА •



ПО ПОВОДУ КНИГИ БЕНУА „ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ВЪ XIX ВѢКѢ“, ЧАСТЬ II.

Я не собираюсь писать обстоятельной критической статьи объ этой замѣчательной книгѣ, почему и озаглавилъ мою рецензію лишь „по поводу книги Бенуа“.

Долженъ при этомъ оговориться, что, чувствуя самую настойчивую потребность высказаться о трудѣ Бенуа, вмѣстѣ съ тѣмъ чрезвычайно затрудненъ въ моемъ намѣреніи, ибо мысли Бенуа слишкомъ мнѣ близки и даже въ ошибкахъ его я часто вижу свои собственные. Происходитъ это по той причинѣ, что вліяніе Бенуа на жизнь современнаго русскаго искусства несравненно больше, чѣмъ кажется на первый взглядъ. И если, оставивъ въ сторонѣ предубѣжденія, повѣрить въ то, что дѣйствительно будущее русскаго искусства группируется на выставкахъ, такъ называемыхъ „Міра Искусства“, и тѣмъ составляетъ нѣчто сплоченное и значительное, то въ этой сплоченности и убѣжденной стойкости названной группы художниковъ Бенуа игралъ первенствующую роль.

Если фактически мнѣ и пришлось быть

организаторомъ этихъ выставокъ, то я долженъ совершенно откровенно сознаться, что не будь вліянія Бенуа на всю ту среду, изъ которой появились Сомовъ, Лансере, Бакетъ, Бразъ, Малявинъ и даже Сѣровъ,—не будь, повторяю я, этого вліянія, всѣ эти художники никогда не сплотились бы и брели-бы каждый своею дорогой.

Этотъ образованный и чуткій человекъ всегда обладалъ, кромѣ того, однимъ драгоценнымъ качествомъ—страстью къ „педагогической“ дѣятельности. Онъ, будучи еще совсемъ молодымъ человекомъ, невольно и непрерывно „воспитывалъ“ въ своихъ вѣрныхъ собесѣдникахъ ту настоящую любовь къ искусству, которою онъ непрестанно живетъ и до сихъ поръ. Мы всѣ безконечно обязаны ему нашими, хотя быть можетъ и относительными, знаніями и нашею уже абсолютною вѣрою въ дѣло.

Вотъ почему, читая увлекательную, какъ повѣсть, книгу Бенуа съ его неумолимой оцѣнкой и разстановкою по своимъ угламъ нашихъ старыхъ и молодыхъ знакомыхъ, я съ особенной осторожностью отношусь къ тѣмъ мыслямъ и положеніямъ, которыя мнѣ кажутся въ книгѣ или недостаточно обоснованными, или прямо невѣрными.

Я не буду ставить Бенуа въ вину того, что онъ, субъективистъ *par excellence*, пишущій свою исторію, какъ рядъ талантливыхъ *impromptus*,—не всегда строго выдерживаетъ свою отправную точку зрѣнія и отъ чисто субъективныхъ восторговъ передъ Венеціановымъ или Сомовымъ, неожиданно переходитъ къ исторической оцѣнкѣ славянофильства, движенія шестидесятыхъ годовъ, или разсуждаетъ о „миссіи русскаго народа“ и пр. Такой невыдержанностью онъ вредитъ лишь самому себѣ, ибо наравнѣ съ прелестными, убѣдительными страницами о достоинствахъ Левицкаго, или вадутой славѣ Брюлова, полныхъ самыхъ тонкихъ сравненій и цѣлаго ряда глубокихъ наблюденій, авторъ даетъ болѣе сухія, недостаточно разработанныя и видимоего самого менѣе интересующія главы о русскомъ народничествѣ, о возникновеніи передвижныхъ выставокъ и о многомъ другомъ, что требуетъ болѣе положительныхъ обоснованій и цѣлаго ряда изслѣдованій, подтверждающихъ то или иное положеніе.

Но меня не это смущаетъ въ книгѣ Бенуа. Главное, что представляется мнѣ загадочнымъ, это—невыдержанность масштаба во всемъ этомъ интересномъ трудѣ, удивительная непропорціональность архитектурныхъ частей. Въ этой постройкѣ на каждомъ шагу встрѣчаются очаровательные детали, тонкіе барельефы, красивые орнаменты, но главныя архитектурныя линіи страдаютъ непонятной неправильностью отношеній. И это искаженіе исторической перспективы, удивляющее особенно во второй части труда, не можетъ быть объяснено исходною точкой зрѣнія автора, ибо Исторію свою Бенуа писалъ отнюдь не какъ пріятное *passetemps* для собственнаго удовольствія или для забавы трехъ-четырехъ пріятелей. Работа эта стоила Бенуа большихъ трудовъ, подчасъ далеко не интересныхъ и хотя онъ и считалъ, что писать Исторію можно лишь съ субъективной точки зрѣнія, все-же онъ отлично сознавалъ, что пишетъ не рядъ „скурильныхъ“ этюдовъ для единомышленниковъ, но Исторію русской живописи для многотысячныхъ читателей.

Раньше я уже упомянулъ, что Бенуа—врожденный педагогъ. Этимъ свойствомъ его природы объясняется, какъ мнѣ кажется, вторая странность, проявившаяся въ его трудѣ и удивившая меня еще болѣе чѣмъ первая. Я всегда зналъ въ Бенуа тонкаго эстета, часто мѣняющаго взгляды критика, коллекціонера художественныхъ курьезовъ, широкаго эклектика, все допускающаго и во всемъ сомнѣвающагося, вѣчнаго искателя. Если-бы меня спросили, что будетъ писать Бенуа о русской живописи прошедшаго столѣтія, я отвѣтилъ-бы, что онъ все старательно пересмотритъ, подмѣтитъ со свойственнымъ ему талантомъ характерныя особенности даже мельчайшихъ художественныхъ явленій, все разгруппируетъ и все оцѣнитъ такъ, какъ опытный и увлекающійся библиофилъ, забравшійся въ хорошую антикварную лавку. Я видѣлъ Бенуа именно за такой работой, когда онъ, чуть-чуть запылившись отъ груды разбросанныхъ вокругъ него художественныхъ предметовъ, раскладываетъ ихъ, перекладываетъ, роется, выбрасываетъ, оцѣниваетъ и вновь переоцѣниваетъ, словомъ, даетъ быть можетъ и крайне субъективныя, но чрезвычайно интересныя, мѣткія и цѣнныя показанія.

Каково-же было мое удивленіе, когда я увидѣлъ Бенуа выступившимъ въ своей книгѣ съ определенной программой, знающимъ, въ чемъ заключается „миссія русскаго народа“ и „что требуется для свободнаго и непринужденнаго творчества“. Я не могу разгадать такой диковинной тайны, не могу понять, откуда взялась эта неожиданная ясность, этотъ пафосъ убѣжденнаго проповѣдника, и единственное объясненіе всей этой фатальной ошибки, мнѣ кажется, кроется въ томъ, что Бенуа-педагогъ побѣдилъ здѣсь Бенуа-художника. Ему недостаточно было констатировать явленія, но захотѣлось облечься въ нарядъ убѣжденнаго и жизнерадостнаго учителя. Тутъ-то и потерялось равновѣсіе, спутались масштабы и явилась мало убѣдительная „теорія“, о которой самъ онъ съ такой боязнью говоритъ на послѣдней страницѣ своей книги.

Покуда Бенуа жадно ищетъ красоту и въ

готическомъ соборѣ и въ табакеркѣ Петровскаго времени и въ египетской вазѣ—я ему вѣрю, но когда онъ говоритъ: „въ серединѣ 80-хъ годовъ почва для *разцвѣта драгоцѣннаго, свободнаго* искусства была расчищена и приготовлена“ и „объ этомъ свободномъ „художествѣ“ было принято говорить еще во время Екатерины, но мѣста ему почти не было... *Лишь въ наше время, наконецъ, появилась въ Россіи настоящая, независящая отъ литературы и школьной указки живопись...*“—когда онъ высказываетъ подобныя положенія, я очень смущенъ и не могу понять, откуда у Бенуа взялась эта прямолинейная вѣра въ то, что „мы—избранники“ и что лишь съ нашего времени пошло и „стало быть“ русское искусство. Если изложить популярнымъ языкомъ обыкновеннаго читателя Исторію Бенуа, то выйдетъ, что за все разбираемое имъ столѣтіе, внѣ „царившаго академизма“ и „антихудожественныхъ соціальныхъ тенденцій“, было только три настоящихъ художника—Венеціановъ, Ивановъ и Федотовъ, причемъ отъ двухъ послѣднихъ не осталось въ сущности ничего цѣльнаго, договореннаго и все творчество ихъ было лишь „намеками“, „пробами пера“, которыми „мы дорожимъ наравнѣ съ самыми яркими и совершенными произведеніями“. Кромѣ этихъ трехъ „случайныхъ“ явленій въ русской живописи, все остальное—было лишь процессомъ подготовленія къ „свободному“, „истинному“ художеству нашего золотого времени. Всѣ старые художники, какъ Крамской, Рѣпинъ, Васильевъ, Куинджи и др.—всѣ они служили одному дѣлу—возможности появленія на свѣтъ „истинныхъ, свободныхъ“ художниковъ современности—Сѣрова, Левитана и Коровина; съ этихъ трехъ лицъ началось „свободное“ русское искусство, они первые познали „ту тайну, которую называютъ „прекраснымъ“.

Извѣстно всѣмъ, кто когда-либо перелистнулъ хоть одинъ нумеръ „Міра искусства“, насколько я люблю и съ какимъ уваженіемъ отношусь и къ Сѣрову, и къ Коровину, и къ Левитану, но для того, чтобы утверждать, что въ концѣ 80-хъ годовъ „вся дорога въ техническомъ отношеніи,—и въ смыслѣ *красокъ,*

и въ смыслѣ *живописи и сѣта,* — была пройдена“ и „все, что требовалось для свободнаго и непринужденнаго творчества, было найдено“—для того, чтобы заявить это—надо превратиться въ новаго Стасова съ его прямолинейной самоувѣренностью. У Стасова русская живопись началась съ Верещагина, Крамского и Шишкина и вообще съ исторіи „передвижниковъ“, у Бенуа—она начинается съ Сѣрова, Коровина и Левитана, или съ возникновенія „Міра Искусства“. Какое невѣроятное, необъяснимое и неожиданное совпаденіе!

Клодтъ, Куинджи и Шишкинъ были „предвѣстниками Левитана и Сѣрова“; даже „геніальный“ Суриковъ „уподобляется“ Левитану; Вл. Маковский „пользовался техническими завоеваніями“ Сѣрова, а то, что лишь „мерещилось Куинджи, то далось Коровину“.

Я не хочу спорить съ Бенуа по существу и оставляю въ сторонѣ мое личное отношеніе къ Шишкину, Куинджи, Крамскому и пр., ибо, разбирая ихъ дѣятельность, думаю, что врядъ-ли смогъ-бы удержаться на субъективной точкѣ зрѣнія. Думаю, что спросить себя—нравится-ли мнѣ Куинджи и нравится-ли мнѣ Сомовъ?—не одно и тоже. Съ Сомовымъ меня связываетъ эпоха, въ которой я живу, моя дѣятельность, мои художественныя увлеченія и ошибки—словомъ, моя жизнь; къ Куинджи мое отношеніе—холодное, почтительное, наблюдательное. Въ интересахъ Сомова я живу,—интересы Куинджи для меня—исторія; какъ-же я могу ручаться за безпристрастность оцѣнки того и другого, если я буду одновременно задаваться вопросомъ—*нравятся-ли мнѣ ихъ произведенія?*

Въ книгѣ Бенуа особенно ясно выступаетъ условность подобныхъ оцѣнокъ. 18-ый вѣкъ авторъ Исторіи любитъ, ибо это давно прошедшее успокоившееся искусство связано съ милыми прабабушкиными альбомами и съ запахомъ старинныхъ залъ прошловѣковыхъ барскихъ помѣстій. Къ академизму онъ относится нервно, какъ къ явленію, „искажающему истинное искусство“; однако академизмъ раздражаетъ его скорѣе принципиально. Народничество начинаетъ уже его бѣсить, какъ не-

давнее и еще не совсемъ простывшее блюдо, отталкивающее своимъ мѣщанствомъ и своей *еще недостаточной устарѣлостью*, но что уже окончательно его выводитъ изъ себя — это вчерашняя громоносная слава Васнецова, столь близкая къ интересамъ сегодняшняго дня, а потому особенно задѣвающая автора Исторіи. Дойдя-же до современности, Бенуа вдругъ приходитъ въ самое радужное настроеніе духа, какъ будто онъ отдѣлался отъ какого-то тяжелаго сна, — и тутъ-то вся его, въ большинствѣ случаевъ *справедливая*, хотя и беспощадная, оцѣнка „людей исторіи“ начинается становиться неубѣдительною и казаться пристрастной. Вообще, главное недоразумѣніе начинается съ того момента, когда онъ начинаетъ „хвалить“ — въ этомъ пунктѣ авторомъ допущены уже непоправимыя на мой взглядъ ошибки.

И къ чему Бенуа писалъ о своихъ современникахъ, когда онъ самъ-же признаетъ, что лишенъ возможности „судить о нихъ правильно, вполне объективно“? Къ чему онъ трогалъ подчасъ людей, сидящихъ еще на школьной скамьѣ, и разсуждалъ о нихъ въ „Исторіи Русской Живописи“? Неужели не было-бы благоразумнѣе остановиться въ Исторіи на томъ мѣстѣ, гдѣ кончается исторія и начинается современность? Неужели всѣ оцѣнки людей, ставшихъ уже достояніемъ исторіи, не были-бы убѣдительною и дѣйствительною, если-бы онѣ не вырисовывались на фонѣ восхваленій современности? Вотъ, гдѣ несчастіе книги.

Бенуа можетъ мнѣ на это возразить, что онъ считалъ необходимымъ выяснитъ и придать значеніе тѣмъ изъ своихъ современниковъ, въ которыхъ всѣ мы вѣримъ и которые были далеко не признаны въ моментъ, когда онъ приступалъ къ своему труду. Но это меня еще болѣе убѣждаетъ въ томъ, что оцѣнка современности есть дѣло полемической журнальной литературы, а не безпартійной, хотя-бы и субъективной, „Исторіи искусства“. Развѣ не слѣдовало закончить Исторію двумя послѣдними завершившимися художественными явленіями русской жизни — товариществомъ передвиженія и Кіевскимъ соборомъ, а затѣмъ лишь

упомануть о появленіи современниковъ — Сѣрова, Левитана, Малявина, Коровина, Сомова и другихъ, оцѣнка которыхъ еще впереди. Насколько были-бы въ такомъ случаѣ убѣдительною суровые приговоры, произнесенные авторомъ надъ болѣе крупными нашими художественными авторитетами. Можно было-бы вполне согласиться, что если разсматривать исторію русской живописи, какъ часть исторіи всемірнаго искусства, то произведенія Вл. Маковского — дѣйствительно окажутся „*reproduction de sabotin*“, а „главной чертой картинъ Крамского“ дѣйствительно будетъ „ихъ ненужность“. Можно даже, пожалуй, было-бы *понять, почему* Бенуа обрушивается на Куинджи и совершенно не признаетъ Верещагина — но когда тутъ-же, рядомъ, нашъ Стасовъ новаго столѣтія чуть не десятокъ разъ повторяетъ „что во всей исторіи русской живописи *лишь* Левитанъ, Сѣровъ и Коровинъ сумѣли передать истинную красоту русской природы“, что въ ихъ „созданіяхъ мы видимъ самую *суть прелести, внутренней смыслъ* и, въ тоже время, *полностью* внѣшнюю красоту русской природы“, и что мы „познали *теперь* черезъ творчество Левитана, Сѣрова и Коровина *истинную гармонію* русской природы, *основной характеръ и поэзію ея*“ — тогда перестаешь до-вѣрять тому, что „заслуга Верещагина передъ искусствомъ — равняется нулю“, а что церковная живопись Васнецова, — „насквозь фальшива, надута, взвинчена и поверхностна“.

Я могъ-бы понять мысль автора Исторіи, если-бы онъ одинаково беспощадно и строго отнесся какъ къ „безсердечному протоколисту“ Верещагину и распространителю „удушливой, византійской проповѣди“ Васнецову, такъ и ко всему современному искусству. Ужъ если относиться скептически, такъ до конца.

Но Бенуа, къ удивленію, поступаетъ какъ разъ обратно, и, немилосердно бичуя прошлыя поколѣнія, своими превозношеніями современниковъ ставитъ этихъ послѣднихъ даже въ нѣсколько комичное положеніе. Въ то время какъ въ монументальной живописи Васнецова авторъ Исторіи видитъ „*ловкія „замашки*“, *недостойные по своей банальности и непродуманности пріемы*, а иногда и слишкомъ

уже небрежный, вялый и сбитый рисунокъ"— у Бакста, по его-же мнѣнію, оказывается „изумительное декоративное дарованіе“, „удивительная техническая способность, много вкуса, пламенный энтузіазмъ къ искусству“, а декоративныя вещи Бакста, по мнѣнію критика, „принадлежать къ самому замѣчательному, тонкому и драгоценному, что было создано до сихъ поръ въ этомъ родѣ“. Далѣе—въ то время какъ въ Рѣпинѣ „насъ поражаетъ что-то сырое, художественно-непродуманное и не культурное: мятый, сбитый рисунокъ, „приблизительныя“ краски, жесткая, небрежная живопись“—Лансере оказывается „неподражаемый виртуозъ, и не только виртуозъ, но задушевный, тихій поэтъ“. Про того-же Лансере нѣсколько далѣе Бенуа пишетъ: „Русскаго“ въ немъ искать нечего. Но это отнюдь не лишаетъ его работъ ихъ высокохудожественнаго значенія, такъ какъ Лансере двигаютъ глубокія, сердечныя, симпатическія связи съ западомъ, а не пустое, поверхностное подражаніе“, о Куинджи-же, нѣсколько страницъ раньше, мы читаемъ, что двадцать лѣтъ тому назадъ „лучшіе русскіе люди увѣровали, что Куинджи гений... и никому не приходило въ голову, что онъ, въ сущности, довольно слабый отголосокъ французскаго импрессионистскаго теченія“. Оставляя на отвѣтственности Бенуа увѣренія, будто-бы наравнѣ съ этимъ, напримѣръ, Коровинъ, —не есть „отголосокъ французскаго импрессионистскаго теченія“, —я все-же не могу понять, отчего Куинджи слѣдуетъ ставить въ вину, что уже двадцать лѣтъ тому назадъ, когда вся наша передвижническая школа была заражена слащавымъ Дюссельдорфомъ, онъ одинъ увлекался столь дорогими и Бенуа французскими импрессионистами—и въ то-же время, почему тотъ фактъ, что Лансере въ наши дни нерѣдко находится подъ вліяніемъ Дудла, Минна, Гейне и другихъ иностранцевъ—не уменьшаетъ въ его работахъ „ихъ высокохудожественнаго значенія“?

Я не могу читать въ книгѣ Бенуа, что „Верещагинъ не былъ никогда художникомъ“, въ то время какъ А. П. Остроумова „очень тонкій поэтъ и большой мастеръ“, исполнившій „изумительные по мастерству, по правдивости

эффектовъ и по своему благородному стилю пейзажи“. Я не могу понять, какъ можетъ Бенуа одновременно утверждать, что Куинджи „постоянно прибѣгалъ къ самому недостойному эффектичанію“ и что „поэтическія темы его даже банальны и дешевы“ и въ то-же время, что „скромные, но очень искренніе и милые пейзажисты... Петровичевъ и Кузнецовъ (ученики Училища живописи, ваянія и зодчества) не только пишутъ русскую природу, русскую жизнь, но и понимаютъ ихъ, влюблены въ нихъ, всѣ тронуты ими“. (Тутъ какъ разъ мѣсто, чтобы замѣтить, что руководитель этихъ самыхъ „скромныхъ, но милыхъ“ пейзажистовъ—г. Пастернакъ, по забывчивости, вовсе не упомянуть, и пропущенъ въ Исторіи Бенуа).

Все это указываетъ на рѣзкую несоразмѣрность оцѣнокъ, такъ досадно появившуюся въ Исторіи Бенуа, какъ только онъ прикоснулся къ тѣмъ людямъ, къ которымъ еще не примѣнима историческая оцѣнка. Масштабы непременно должны были спутаться и авторъ, самъ того не замѣчая, сталъ принимать вершки за сажени, думая, что въ этомъ состоитъ выдержанность его субъективной точки зрѣнія. Онъ какъ-бы смотрѣлъ на всѣ явленія въ лупу, которая увеличивала предметы по мѣрѣ ихъ приближенія къ ней. И кончилось тѣмъ, что стекло стало искажать событія и лица, слишкомъ приблизившіяся къ предательскому орудію. Бенуа, впрочемъ, и самъ почувствовалъ это искаженіе, ибо на послѣднихъ страницахъ книги въ нѣсколькихъ мѣстахъ жалуется на трудность „судить правильно“ о своихъ современникахъ и даже неожиданно говоритъ о „будущихъ историкахъ, которымъ, быть можетъ, покажется, что и художники нашего времени не сдержали своихъ обѣщаній“ и что нашъ періодъ, пожалуй, будетъ казаться „новымъ банкротомъ русскаго искусства“.

Однако, эти послѣднія страницы съ мало увлекательными мечтами о будущемъ не спасаютъ книги отъ легкой дымки самообольщеннаго нео-академизма.

Для меня все это тѣмъ досаднѣе, что указанныя промахи дали оружіе въ руки мно-

гочисленнымъ врагамъ всякаго новаго и свѣжаго труда въ области художественной критики и художественнаго творчества. Они въ этой книгѣ ничего не увидали кромѣ нападокъ на Рѣпина и восхваленія „золотыхъ рукъ“ Бакста, а между тѣмъ, если присмотрѣться поближе къ тому, что сдѣлалъ Бенуа своимъ трудомъ, то приходишь къ убѣжденію, что заслуга его работы чрезвычайна. Онъ первый расчистилъ авгіевы конюшни нашей живописи и далъ руководящую нить, съ которою не рискуешь сбиться съ настоящаго пути. Пусть его оцѣнки преждевременны, пусть онъ даже подчасъ пристрастенъ и близорукъ—данная имъ группировка тѣхъ художественныхъ явленій, которыя перешли въ исторію — полна новизны и импонируетъ, какъ исходящая отъ человѣка, воистину живущаго искусствомъ. Для каждаго изъ лицъ, работавшихъ въ исторіи русскаго творчества, Бенуа нашелъ столько мѣткихъ и вѣрныхъ опредѣленій, онъ, какъ истинный художникъ, столько разъ прозрѣвалъ значеніе и заслуги великихъ и малыхъ нашихъ мастеровъ, столько разъ угадывалъ ихъ соотношенія, что, читая его книгу, съ особенной ясностью видишь нормальный ростъ и всѣ отклоненія нашего столь юнаго и столь колеблющагося искусства. Не будь ошибокъ въ книгѣ Бенуа, его Исторія превратилась-бы въ сухой учебникъ, составленный опытною рукою свѣдущаго профессора, знающаго совершенно точно „что есть истина и что есть красота“. Для Бенуа я такой точности не пожелаю—*es irrt der Mensch so lang er strebt.*

Сергій Дягилевъ.

СТАРОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО.

Рѣдко, что огорчало меня такъ сильно, какъ статья Философова о башнѣ св. Марка. Положительно хочется навѣки бросить писать, бороться за искусство, дѣлиться своимъ восторгомъ съ друзьями послѣ того, какъ увидишь, какая пропасть раздѣляетъ и самыхъ близкихъ людей, послѣ того, какъ убѣ-

дишься, въ какой атмосферѣ безусловнаго равнодушія живешь и работаешь! Несмотря на всѣ воззванія Философова къ новому искусству, къ движенію впередъ, къ жизни—я усматриваю его равнодушіе къ искусству, безразличіе къ красотѣ. Философовъ вспомнилъ о гигиенѣ, объ условіяхъ новой жизни, о движеніи культуры впередъ, о цѣлесообразности, жизненности, но онъ забылъ красоту, онъ забылъ вѣчное начало въ искусствѣ, не только вѣчное въ смыслѣ дѣланія—*werden*, но вѣчное въ смыслѣ бытія—*sein*. Философовъ рвется только впередъ и не оглядывается назадъ, вѣритъ въ будущее и не вѣритъ въ прошлое, а такъ вѣритъ, все равно, что не вѣритъ вовсе!

Поднимать снова вопросъ о башнѣ св. Марка не стоитъ. Тѣмъ менѣе стоитъ, что на мѣстѣ этотъ вопросъ уже исчерпанъ, что ее уже строить. Быть можетъ и дѣйствительно ее не нужно было вовсе возстановлять. Многие увѣряютъ, что безъ башни площадь стала красивѣе, болѣе просторной, воздушной. Не стану спорить, хотя и укажу мимоходомъ на то, что башня была не для площади, а для моря, для вида Венеціи съ Лидо, съ „подъѣзда“. Это здѣсь не существенно. Существенно то, что знаменитое произведеніе искусства разсыпалось, превратилось въ прахъ, исчезло съ лица земли, а Философовъ при этомъ не находитъ ничего лучшаго, какъ цитировать ненавистныя мнѣ слова нѣмецкаго мыслителя, такъ деспотически заповолившаго всю современную русскую мысль. Онъ приводитъ слова Нитше, что надо не поддерживать, а подталкивать то, что падаетъ. Не спорю, эти слова плѣняютъ своей дерзостью, но, право-же, они отъ дьявола, такъ какъ въ концѣ концовъ они ведутъ ко всеобщему разрушенію, ко всеобщему праху.

За послѣднее время много было говорено о святой плоти; мыслители, заблудившіеся въ дебряхъ отвлеченности, вдругъ вспомнили о конкретномъ, попробовали совсѣмъ смести его, не одобровали и въ концѣ концовъ осятели. Слова „святая плоть“ приобрѣли большое значеніе въ современной философіи, но только эти слова, а не самая ихъ сущность. По сущ-

ности святая плоть и до сихъ поръ чужда современной философіи, насквозь пропитанной христіанскимъ и буддѣйскимъ спиритуализмомъ. И Философовъ въ теоріи признаетъ, но на дѣлѣ не чувствуетъ святости плоти; онъ не потрясается ужасомъ, видя разрушеніе этой святости, не можетъ поэтому и возгорѣть желаніемъ *воскресить*. Онъ подталкиваетъ то, что падаетъ и взываетъ творить на мѣсто стараго, упавшаго, новое, которое въ свою очередь нужно свалить въ общую мусорную яму. Да неужели-же онъ можетъ вѣрить въ такую культуру, которая есть только сегодня и завтра, а о вчера ничего не помнить?!

Философовъ—убѣжденный поборникъ культуры. Вся его статья пропитана глубокимъ къ ней уваженіемъ. Между тѣмъ онъ какъ будто не задавалъ себѣ вопроса, что такое—культура, какъ она получается, изъ чего она, такъ сказать, составляется. „Впередъ, впередъ безъ оглядки“—вотъ его девизъ, кстати сказать и девизъ нашихъ доморощенныхъ предвѣстниковъ нитчеанства—нигилистовъ. А что если въ этой оглядкѣ вся соль культуры, вся почва человѣчества, весь фундаментъ столь дорогой Философову будущности?! Съ точки зрѣнія Философова жаль, что персы до тла не разорили Египта, греки до тла не разорили Персіи, римляне до тла не разорили грековъ, готы до тла не стерли съ земли античную цивилизацію. По мнѣнію Философова не слѣдовало людямъ XV в. выкапывать статуи и противодѣйствовать разрушенію древнихъ зданій, не слѣдуетъ и теперь охранять наследіе старины. Для него музейныя собранія—просто скопища *bric à brac*, собранныя для тунеядцевъ и схоластиковъ—любителей *Форменшатцовъ*. Для него—это не все еще *живые* предметы, а просто любопытные для специалистовъ препараты, издающіе довольно таки тлѣнный духъ. Вѣдь все на свѣтѣ валится ¹⁾ ежеминутно, еже-

¹⁾ Вѣдь въ сущности любое знаменитое зданіе, всѣ церкви, дворцы въ сѣверной Европѣ, по толкованію Философова—поддѣлки. Ни одно зданіе не дошло до насъ цѣликомъ со старыми камнями. Каждое изъ нихъ—та-же башня св. Марка, но не сразу обвалившаяся и

кундно. Все тлѣетъ, вся жизнь есть ничто иное, какъ постоянное гніеніе, и человѣчество всѣми силами борется противъ этого нелѣпаго разложенія атомовъ и одаренное вѣчнымъ духомъ и духомъ вѣчности напрягаетъ всѣ усилія, чтобъ продлить жизнь, чтобъ связать только что протекшій моментъ съ настоящимъ, вчера съ сегодня. Въ этомъ и есть задача культуры, эта борьба и есть культура. Въ дѣлѣ этой упорной и неустанной борьбы—искусство является главнымъ орудіемъ. Мнѣ скажутъ, что орудіемъ служитъ религія. Но это невѣрно—религія есть цѣль и начало всей борьбы, но орудіемъ является именно искусство въ самыхъ его разнообразныхъ, но по существу тождественныхъ проявленіяхъ. Въ созиданіи красоты видитъ человѣкъ главное противоядіе смерти, тлѣнію. Люди строятъ, пишутъ, сочиняютъ прекрасное не для забавы или удобства сегодняшняго дня, а для утѣшенія всѣхъ завтрашнихъ дней вплоть до того дня, когда наступитъ вѣчное сегодня.—Ломать прекрасное, потому что оно, въ силу своей несовершенной вещественной природы, тлѣетъ и само крошится—есть безбожіе и пресловутое богоубіеніе. На это можетъ рѣшиться человѣкъ, ясно видящій безконечно высшую божественную красоту и приносящій въ жертву вѣчному Богу это свое тлѣнное имущество. Человѣкъ-же, не видящій ясно этого вѣчнаго Бога, долженъ свято хранить хотя-бы то отраженіе прекраснаго, которое лежитъ на всякомъ произведеніи рукъ человѣческихъ, созданныхъ въ состояніи вдохновенія. При этомъ я утверждаю, что вдохновеніе это чувствуется и въ нимфахъ Бушэ и въ „Сильвіи“ Делиба, и даже въ „*ex-libris*“ахъ для коллекціонеровъ русскихъ книгъ эпохи Анны Іоанновны“, которымъ съ такой рѣшимостью Философовъ предпочитаетъ станціи, построенныя архитекторомъ Вагнеромъ и демократиче-

вновь построенная, а медленно разсыпавшаяся и медленно восстанавливающаяся. Каждый изъ насъ помнитъ вѣчные лѣса и заборы, окружающіе лучшіе соборы Германіи и Франціи. Неужели Философовъ рѣшился-бы убрать эти вѣковыя подпорки и даль-бы уничтожиться этимъ сокровищамъ?!

ское кокетничаніе Шарпантье. Кто однако-жь способенъ сказать въ наше время „трамваевъ и телефоновъ“, что онъ ясно видитъ Бога, что пора разставаться съ прежними колокольнями, т. к. время настало для созданія новыхъ, т. к. Новый Іерусалимъ уже спускается съ неба. Для г. Философова современный театръ просто вздоръ. Не знаю, но я какъ разъ на дняхъ былъ въ одной свято мною чтимой оперѣ и, ей Богу, я вынесъ изъ нея бѣольшую надежду на хотя-бы весьма отдаленный Новый Іерусалимъ (совершенную даже увѣренность въ этомъ Іерусалимѣ), нежели изъ всѣхъ и даже самыхъ эффектныхъ обѣщаній современныхъ мыслителей о чрезвычайной его близости.

Самое любопытное—это сѣтованія Философова, что старое насъ душитъ, не даетъ новому развернуться. Можно-ли серьезно говорить такія вещи? Всѣмъ достаточно извѣстно, что произведенія античнаго міра не задушили, а оживотворили итальянскую культуру среднихъ вѣковъ. Да и теперь мы можемъ наблюдать любопытное явленіе, поразившее и самого Философова. Какъ разъ въ странахъ, гдѣ много „старья“, гдѣ его собираютъ, чтутъ, охраняютъ, изучаютъ—и въ наше время пышнымъ цвѣтомъ распускается новое искусство: въ Австріи, во Франціи, въ Германіи и въ Англіи. Форменшатцы не только никого не задушили, но, напротивъ того, дали живительную струю, указали посредствомъ старыхъ вѣхъ новые пути. Характерно, что издатель пресловутаго „Formenschatz“ — Hirth, выступилъ и съ первымъ, и долгое время единственнымъ журналомъ современнаго нѣмецкаго искусства: „Die Jugend“. У насъ-же замѣчается прямо обратное явленіе. Старого у насъ по пальцамъ перечесть, это старое ни въ грошъ не цѣнится, его портятъ, уродуютъ ежечасно и ежеминутно—а между тѣмъ нигдѣ не царитъ въ искусствѣ такая подлая и пошлая рутина, какъ у насъ.—Я, впрочемъ, вполне вижу тому причину. У насъ вообще мало, кто занимается искусствомъ и тѣмъ болѣе досадно, что среди немногихъ, огромный процентъ выпадаетъ на долю засушенныхъ археологовъ-ученыхъ, не имѣющихъ

никакого отношенія къ красотѣ, а значительный процентъ состоитъ изъ людей, признающихъ въ теоріи красоту, но не понимающихъ ея на дѣлѣ и именно потому не понимающихъ ея, что мало ея видали, что слишкомъ много ея у насъ „попадало“, да было „сброшено“.

Нельзя въ старые мѣха наливать новаго вина. Мудрое правило. Но слѣдуетъ помнить, что тотъ, кто желаетъ, чтобъ „погребъ челоуѣчества“ былъ наполненъ хорошимъ виномъ, грѣющимъ тѣло и поднимающимъ духъ, тотъ долженъ всячески заботиться о сохраненіи этого стараго вина въ старыхъ мѣхахъ. Старое вино лучшее, но не надо забывать и того, что и хорошее новое вино современемъ сдѣлается старымъ. Пролить-же зря старое вино—есть во всякомъ случаѣ недостойное и непростительное ребячество.

Александръ Бенуа.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗАМѢТКИ.

2. Чайка.

Въ первый разъ „Чайка“ шла на Александринскомъ театрѣ 17 октября 1896 г., въ бенефисъ Левкѣевой. Представленіе было необыкновенно скандальное. Сплошное шиканье, смѣхъ. Находившагося въ театрѣ автора, уже тогда достаточно популярнаго, даже не вызвали.

Въ газетахъ одинъ Суворинъ, отмѣтивъ неудачу спектакля, открыто и смѣло заступился за Чехова. Остальные рецензенты, съ какимъ-то непонятнымъ озлобленіемъ, глумились надъ пьесой и ея авторомъ. Вотъ, напр., что писали „Новости“.

„Юбилейное бенефисное торжество было омрачено почти безпримѣрнымъ, небывалымъ въ лѣтописяхъ нашего образцоваго театра, скандаломъ...“ „Послѣ 3-го дѣйствія шиканіе стало общимъ, оглушительнымъ, выразившимъ единодушный приговоръ тысячи зрителей тѣмъ „новымъ формамъ“ и той *новой безмыслицѣ*, съ которыми рѣшился явиться на сцену „нашъ талантливый беллетристъ“...“ „Единодушіе публика проявила удивительное,

рѣдкое, и конечно *этому можно только порадоваться*: шутить съ публикой, или поучать ее нелѣпостями опасно—пусть это имѣютъ въ виду декадентствующіе и „слишкомъ талантливые“ беллетристы, драматурги и прочіе писатели“. На слѣдующій день тотъ-же просвѣщенный рецензентъ замѣчалъ: „Со всѣхъ точекъ зрѣнія—идеяной, литературной и сценической—пьеса Чехова даже не плоха, не неудачна, а *совершенно нелѣпа*“. „Въ сущности между всѣми дѣйствующими лицами драмы есть одна *главная преобладающая связь—развратъ*“. („Новости“, 1896, № № 288—289).

Съ тѣхъ поръ прошло всего шесть лѣтъ, и какая разительная перемѣна. Теперь не восторгаться Чеховымъ—просто неприлично. Если шесть лѣтъ тому назадъ публика жалѣла артистовъ, которымъ приходится играть въ такой глупой пьесѣ, то теперь жалѣютъ автора, пьесу котораго портятъ артисты своей рутинной игрой, и если-бы Чеховъ, какъ шесть лѣтъ тому назадъ, былъ нынче въ театрѣ—его-бы, оглушили аплодисментами и замучили оваціями. Въ этой легкости перемѣны общественнаго настроенія есть что-то удручающее. Я понимаю, что современники не могутъ всесторонне понять и охватить великаго писателя. Слѣдующія за ними поколѣнія, обыкновенно, выдвигаютъ все новыя и новыя, остававшіяся до тѣхъ поръ въ тѣни, стороны его творчества и все болѣе приближаются къ полному пониманію и правильной оцѣнкѣ писателя. Но для этого нужна смѣна поколѣній, извѣстный, довольно продолжительный періодъ времени, въ который успѣли-бы зародиться и сформироваться новыя настроенія, новыя идеи, новыя исканія. Но что такое эти жалкія шесть лѣтъ, прошедшія между двумя представленіями „Чайки“, первымъ—скандальнымъ, и вторымъ—вилетшимъ лавры въ вѣнокъ почетнаго академика! За эти шесть лѣтъ въ сущности не успѣлъ даже обновиться составъ публики первыхъ представленій. Тѣ-же рецензенты занимали добрую половину залы. И какъ тогда ихъ зубоскальство и шиканье оскорбляло поклонниковъ Чехова и людей, преданныхъ литературѣ, такъ теперь смѣшно

и противно ихъ подобострастное лежаніе на животѣ передъ наследникомъ Тургенева. Внутреннихъ причинъ въ перемѣнѣ отношенія нашихъ просвѣщенныхъ рецензентовъ нѣтъ никакихъ, все дѣло лишь въ томъ, что широкую публику, газетнаго подписчика, потянуло на „чеховщину“, слѣдовательно и просвѣщенной газетной критикѣ ничего не остается другого, какъ плестись за подписчикомъ.

Успѣхъ „Чайки“ на казенной сценѣ является очень знаменательнымъ. Онъ свидѣтельствуетъ о томъ, что періодъ борьбы для Чехова прошелъ. Чеховъ сталъ драматургомъ-классикомъ и правительственная, традиціонная сцена официально признала его таковымъ. Еще три-четыре года тому назадъ, его пьесы надо было отстаивать, надо было имѣть весь талантъ, всю энергію Станиславскаго и Немировича-Данченко, чтобы навязать ихъ строгой публикѣ, чтобы умиловитивить безчисленныхъ Кугелей. Теперь борьба окончена. Теперь всякій режиссеръ можетъ удовлетворительно поставить пьесы Чехова, всякій актеръ можетъ прилично ихъ сыграть и вездѣ можно рассчитывать на успѣхъ.

И такая перемѣна декораціи, такая „чистая перемѣна“ произошла за шесть лѣтъ. Радоваться-ли этому, горевать-ли—не знаю, но только подобная легкомысленность, подобный цинизмъ въ отношеніи къ творчеству нашего великаго и бессмертнаго писателя дѣйствуетъ угнетающе. Когда надо было его поддержать, когда надо было восторгаться появленіемъ чего-то новаго и талантливаго на нашей зачахшей сценѣ—надъ нимъ глумились. Теперь-же, когда настала возможность отнестись болѣе трезво къ творчеству великаго писателя—лавры и ѳиміамы ослѣпляютъ критику и публику.

Правда, голоса, возстающіе противъ господства чеховщины, начинаютъ кое-гдѣ раздаваться и заслуживаютъ вниманія потому, что исходятъ отъ истыхъ поклонниковъ и цѣнителей Чехова, т. е. отъ людей *прошедшихъ* черезъ Чехова, а не отъ старовѣровъ, до сихъ поръ еще отстаивающихъ „до-чеховскую“ драму съ ея „дѣйствіемъ“ и брюж-

жащихъ на „новшества“ театра Станиславскаго.

* * *

Осенью нынѣшняго года режиссеръ Александринскаго театра, г. Озаровскій, сдѣлалъ докладъ въ Обществѣ Поощренія художествъ, озаглавленный „художественныя условія театральныхъ постановокъ“. Интересная тема доклада, имя автора, пользующагося репутацией передового и благонамѣреннаго дѣятеля въ области театра, привлекли на докладъ многочисленную публику.

По содержанію своему докладъ представлялъ мало интереса, но заключительная его часть, посвященная пропагандѣ взглядовъ Московскаго художественно-общедоступнаго театра, будучи крайне знаменательной въ устахъ представителя казенной сцены, вызвала оживленныя пренія. Промозгля стѣны Общества Поощренія, я думаю, съ самаго основанія не слышали такихъ бурныхъ и смѣлыхъ рѣчей. Особенно рѣзко обрушился на принципы театра Станиславскаго Д. С. Мережковскій. Этотъ поборникъ мистическаго міросозерцанія, вопилъ противъ реалистическаго эстетизма Чехова, гремѣлъ противъ призрачной, бесполезной и недостижимой погони за реальной правдой въ такой условной и нереальной области, какъ театр. Надо признаться, что взгляды Мережковскаго до крайности не практичны. Его мечты о новомъ театрѣ обречены на то, чтобы оставаться невоплощенными мечтами, такъ какъ торжество ихъ ведетъ къ революціи, къ разрушенію стараго театра, а не къ реформированію стараго. Художественно-общедоступный-же театръ является по самому существу своему театромъ *реформы*¹⁾, поэтому онъ и завоевалъ такъ скоро расположеніе публики, въ этомъ причина его успѣха у старыхъ и молодыхъ. Нѣтъ ничего практичнѣе и мудрѣе во-время произведенной ре-

формы. Она удовлетворяетъ всѣхъ и затыкаетъ ротъ радикаламъ.

Въ качествѣ такого театра „реформы“ театр Станиславскаго, наконецъ, вторгся и на Александринскую сцену, гдѣ тоже, одинъ разъ лѣтъ въ 30, открываютъ форточку для того, чтобы немножко провѣтрить спертый воздухъ. Дѣлается это обыкновенно послѣ большой борьбы, усиліями кого нибудь изъ просвѣщенныхъ служащихъ. Въ данномъ случаѣ проводникомъ такой невинной гигиенической мѣры, какъ открытіе оконъ—явился П. П. Гнѣдичъ. Во главѣ нашего казеннаго драматическаго театра, кажется, давно не стояло столь подходящаго руководителя, какъ г. Гнѣдичъ. Главное его качество состоитъ въ томъ, что онъ человѣкъ *культурный*, а по нынѣшнимъ временамъ это большая рѣдкость. Онъ не только сценическій дѣятель, но и литераторъ, имѣющій соприкосновеніе съ міромъ литературы и искусства. Дѣятельность такого человѣка, *à la longue*, не можетъ не оказать вліянія на труппу и на репертуаръ. Правда, онъ принадлежитъ къ числу людей слишкомъ мягкихъ, мало-энергичныхъ. *Онъ не революціонеръ, а умѣренный новаторъ*, и какъ таковой вполне на своемъ мѣстѣ. Онъ умѣетъ понемножку, полегоньку, со скоростью товарнаго поѣзда, неуклонно подвигаться впередъ, никого не обижая, не задѣвая всесильныхъ Марьи Гавриловны или Владиміра Николаевича. Да и въ прессѣ у него есть „заручка“—а это все качества неоцѣненные. Конечно, рьяныхъ радикаловъ его дѣятельность не удовлетворяетъ. Они ѣздятъ не на товарныхъ поѣздахъ, а на экспрессахъ. Но за то у нихъ гораздо больше риска потерпѣть крушеніе. Далѣе, для многихъ русскихъ сценъ, погрязающихъ въ провинціальномъ болотѣ, и товарный поѣздъ г-на Гнѣдича является несбыточной мечтой. Наконецъ, не надо забывать, при какихъ условіяхъ работаетъ управляющій драматическою труппой. Ему приходится считаться не только съ мнѣніемъ начальства, критики, публики, актеровъ, но даже съ мнѣніемъ такого музея археологическихъ древностей, какъ Театрально-Литературный Коми-

¹⁾ Этотъ характерный признакъ Московскаго театра отмѣтилъ въ своей интересной статьѣ „Ненужная правда“—В. Брюсовъ. (Міръ Иск т. VII. 1902 г. стр. 67).

тетъ, какъ извѣстно, одобрившей къ представленію Ефронскихъ Контрабандистовъ и забравшей „Дядю Ваню“ Чехова.

* * *

А Для широкой публики значеніе Чехова, какъ драматурга, выяснилось лишь благодаря художественно-общедоступному театру. Руководители послѣдняго поняли ту связь, которая существуетъ между пресловутымъ „настроениемъ“ чеховскихъ пьесъ и „настроениемъ“ русской жизни. Они пригнали литературное произведеніе къ общественному явленію, благодаря чему сила и значительность Чехова стала вдругъ всѣмъ очевидной.

Они первые подчеркнули въ Чеховѣ „чеховщину“ и въ этомъ тайна ихъ успѣха. Но какъ значеніе Marivaux не исчерпывается мариводажемъ, такъ и значеніе Чехова не исчерпывается чеховщиной.

Мариводажь—это то, что было у Мариво общаго съ его временемъ, съ правами, культурой эпохи. Это *стиль* эпохи. Если спросить, въ какихъ драматическихъ произведеніяхъ наиболѣе характерно проявляется стиль Louis XV—всякій, ни минуты не колеблясь, назоветъ „Les fausses confidences“, „Les insensés“... Такъ-же какъ въ Ватто, такъ и въ Marivaux брызжетъ эпоха Людовика XV. Пьесы Мариво были переполнены размытой ходячей монетой, всѣ чувствовали въ этой смѣси жеманной сентиментальности съ тонкимъ либертинажемъ—нѣчто вполне свое, вполне отвѣчающее легкому отношенію къ жизни только что пробудившагося отъ гнета яansenизма и M-me de Maintenon общества. Гдѣ нибудь на „Средахъ“ Маркизы де Ламберъ или у г-жи Тонсенъ мариводировали совершенно такъ-же, какъ и на сценѣ, а потому мариводажь и прельстилъ такъ зрителей, отодвинувъ на второй планъ самого Мариво. Какъ только появились новыя моды, новыя пѣсни—отъ мариводажа повѣяло провинціей, устарѣлыми модами, прошлогодними галстухами Гриммъ, Вольтеръ съ усмѣшкой отзывались объ этомъ миломъ драматургѣ, не подозревая, что они подмѣнили его и говорятъ о немъ не

какъ о предвозвѣстникѣ театра Дидро и вообще буржуазной драмы XIX вѣка, не какъ о родоначальникѣ той „чувствительности“, которая съ такой яркостью сказала въ Руссо, а лишь какъ о представителѣ вымирающаго отжившаго стиля.

Нѣчто подобное происходитъ на нашихъ глазахъ и съ чеховскими пьесами. Шесть лѣтъ тому назадъ „Чайку“ давали въ нарядѣ Островскаго. И публика, капризная публика, не обратила на нее должнаго вниманія. Затѣмъ Москвичи совершенно переодѣли ее, показали все внѣшнее сходство чеховщины со стилемъ нашей жизни, и добились успѣха. Успѣхъ этотъ, какъ и всякій вообще успѣхъ повредилъ Чехову. Онъ сдѣлался моднымъ, общедоступнымъ, *типичнымъ* для нашего времени писателемъ, все-же индивидуальное, необщее, присущее только Чехову, великому художнику Чехову, отошло на второй планъ, потускнѣло. Современный русскій зритель, считаетъ какъ-то Чехова своимъ, обращается съ нимъ за панибрата, и чуть-ли не благодарить его, что онъ такъ „ловко обрисовалъ“ слякоть русской жизни. Полный чеховщины приходитъ зритель въ театръ на пьесу Чехова, переполненный ею уходитъ изъ него, потерявъ всякое ощущеніе границы между сценой и жизнью. Онъ безропотно поддается гипнотизму чеховщины и сидитъ въ театрѣ покорный, смиренный, чувствуя, что онъ самъ одинъ изъ героевъ драмы. Фантазіи, творчества, подъема духа, радости или горя отъ него не требуютъ. Убаюканный, онъ поддается впечатлѣнію, не отличая важнаго отъ неважнаго, случайнаго отъ необходимаго.

„Благодаря искусственной точности съ которой Гауптманъ просто преслѣдуетъ своихъ героевъ—онъ уменьшаетъ интересъ зрителя“, говоритъ одинъ нѣмецкій критикъ ¹⁾ „мы сами не въ состояніи ничего добавить къ этимъ образамъ, которые преподносятся намъ готовыми до послѣдней черточки. Поэтому мы положительно не можемъ хоть на

¹⁾ См. Hans Landsberg „Los von Hauptmann“. Berlin. 1900. Брошюра эта недавно переведена г-номъ М. Семеновымъ и издана книгоиздательствомъ „Скорпионъ“ въ Москвѣ.

минуту почувствовать себя поэтами-творцами (uns als Dichter fühlen), что, в сущности, составляет главную прелесть при восприятии какого-нибудь произведения, скорѣе мы чувствуемъ себя совершенно лишними“.

Чеховъ въ тысячу разъ талантливѣе Гауптмана, но и въ его театрѣ можно себя почувствовать лишнимъ, особенно теперь, когда такъ трудно добраться до *подлиннаго* Чехова.

Я думаю этимъ и объясняется протестъ противъ Чехова. Мережковскій, съ головой окунувшись въ общественную дѣятельность, борящійся за религіозный подъемъ русскаго общества, не можетъ не видѣть въ успѣхѣ „Трехъ сестеръ“ или „Дяди Вани“ чего-то абсолютно себѣ враждебнаго. Но онъ борется вовсе не противъ великаго художника Чехова, а противъ „чеховщины“ русскаго общества. Какъ можно такому художнику, какъ Мережковскій, возставать противъ своего талантливаго собрата? Какъ могутъ они воевать другъ съ другомъ? Для кого, для чего? Они оба намъ дороги, оба намъ нужны. Борятся вѣдь не они, а два чуждыхъ другъ другу общественныхъ настроенія. Какъ охватившей *сегодня* наше общество религіозной горячкой, жаждой религіозныхъ темокъ — не исчерпывается значеніе религіознаго творчества Розанова или Мережковскаго, такъ и модная *вчера* чеховщина — внѣ Чехова, непричастна ему.

Девятидесятые годы станутъ достояніемъ исторіи, русское общество далеко уйдетъ отъ чеховщины, передъ нимъ откроются новые пути, надо надѣяться—свѣтлые и неторные, мода на Чехова пройдетъ, а писатель останется. Подлинная, настоящая творческая сила не пропадетъ.

Если жалкій и мелкій Мариво, и тотъ дождался правильной своей оцѣнки, то какъ-же не дожждаться ея такой величинѣ, какъ Чеховъ? Будущіе служители искусства благоговѣнно будутъ хранить, можетъ быть даже гдѣ-нибудь далеко отъ взоровъ праздныхъ людей, благоуханные цвѣты творчества Чехова, этого яркаго поэта упадка, этого утонченнаго эстета конца вѣка.

Чеховъ станетъ ненужнымъ только тогда, когда станетъ ненужнымъ искусство. Но едва-ли это время наступитъ когда-нибудь. Люди, отрицающіе искусство, существовали всегда, можно даже сказать, что каждый человѣкъ переживаетъ въ своей жизни такую эпоху отрицанія. Въ 60-хъ годахъ, въ эпоху усиленной работы по созиданію новыхъ устоевъ нашего общества, на Пушкина было объявлено гоненіе. Вѣрнѣе, Пушкинъ сталъ вдругъ какъ-то ненуженъ. Нѣчто подобное мы переживаемъ и теперь. Послѣ періода какого-то антисоціальнаго углубленія въ себя, послѣ времени превеличеннаго преклоненія предъ искусствомъ—наступаетъ опять реакція. Созидательная дѣятельность пошла по инымъ путямъ, опять внѣ литературы и внѣ искусства. Въ горячкѣ творчества, смѣлыя, затуманенныя головы вдругъ начали гнать то искусство, на которомъ они выросли, и какъ это ни странно, но съ наивнымъ однообразіемъ опять повторять, что Пушкинъ намъ не нуженъ. Эти невинные протесты раздражаютъ пушкиномановъ. Но раздражаться здѣсь нечему. Отъ Пушкина ничего не убудетъ, неумѣренный-же эстетизмъ, безмѣрная погоня за художественными наслажденіями, можетъ быть, нѣсколько и уменьшатся, благодаря чему расчистится путь новымъ творческимъ силамъ.

Утонченный александринизмъ—атмосфера, очень неблагоприятная для настоящей художественной силы. Надо немного варварства, вѣры въ будущее и нѣкоторое забвеніе прошлаго, чтобы выйти изъ эпохи упадка. А кто теперь не стремится къ этому?

* * *

Что сказать о самомъ спектаклѣ? Все гладко, прилично.

На сценѣ художественно-общедоступнаго театра насъ радовало свободное художественное творчество. Здѣсь—умѣлое подражаніе, безъ крайностей, безъ увлеченія. Г-жа Савина, какъ настоящая, большая художница, создала по своему, хотя и наперекоръ всѣмъ намѣреніямъ автора, яркій образъ Аркадиной. Г. Варламовъ ухитрился даже въ роли Сорина смѣшить публи-

ку. Ходотовъ, Селиванова и Шуваловъ были приличны. Санинъ грубъ и невыносимъ. Декорации г-на Ламбина изображали не русскій помѣщичій садъ, а какой-то экзотическій дѣсъ съ ліанами и пальмами. Г-нъ Яновъ нагородилъ какіе-то причудливые многогранники. Въ общемъ всего въ мѣру. У Станиславскаго намъ давали можетъ быть немножко жирное, но зато цѣльное молоко. Въ александринскомъ-же театрѣ насъ напоили снятымъ, стерилизованнымъ молочкомъ.

Таковъ, впрочемъ, удѣлъ всякаго казеннаго искусства. Всѣ эти академіи, консерваторіи, правительственные театры—всегда и вездѣ стерилизованы. Иначе онѣ и не были-бы консерваторіями и академіями.

Д. Философовъ.

О НѢКОТОРЫХЪ МУЗЫКАЛЬНЫХЪ НОВИНКАХЪ.

Первой болѣе крупной музыкальной новинкой текущаго музыкальнаго сезона явилась исполненная на второмъ симфоническомъ собраніи симфонія В. Золотарева. Какъ на байрейтскихъ празднествахъ въ честь нибелунговъ, или на торжественной коронаціи короля Эдуарда VII, исполненію симфоніи предшествовали фанфары и прославленія. Изъ устъ въ уста передавались восторженные аттестаціи о симфоніи молодого композитора со стороны такихъ непогрѣшимыхъ авторитетовъ, при упоминаніи о которыхъ у каждаго правовѣрнаго чада нашего композиторскаго питомника дыханіе спираетъ. Къ тому-же, вскорѣ стало извѣстно, что ареопагъ наиболѣе свѣдущихъ знатоковъ всѣхъ запретительныхъ правилъ, изложенныхъ въ учебникахъ гармоніи, призналъ симфонію не только достойной конкурсной преміи, но и заслуживающей немедленной постановки памятника. Премія автору была выдана, памятникъ-же пока еще только готовится въ Лейпцигѣ, по заказу М. П. Бѣляева.

Разсказывали также, конечно въ видѣ курьеза, будто-бы одинъ изъ ученѣйшихъ

экспериментаторовъ по скрещиванію различныхъ инструментальныхъ породъ по цѣлымъ днямъ не расстаётся съ партитурою молодого симфониста, и даже на ночь кладетъ ее къ себѣ въ кровать. Полагаю, что это выдумка досужихъ умовъ, но, во всякомъ случаѣ, толки и пересказы во многомъ содѣйствовали тому, что интересъ къ симфоніи г. Золотарева достигъ высокаго напряженія.

Всѣ чего-то ждали и на что-то надѣялись... и всѣ-же почувствовали себя въ очень неловкомъ положеніи и какъ-бы сконфуженными, когда ихъ ожиданія и надежды, подобно радужнымъ мыльнымъ пузырямъ, тихо и спокойно лопнули, какъ это и случилось на достопамятномъ второмъ симфоническомъ собраніи со „взмвленной“ симфоніей г. Золотарева.

Не вдаваясь въ критическій разборъ симфоніи, знакомой мнѣ только по исполненію въ концертѣ, замѣчу однако, что она и не возбуждаетъ охоты болѣе близкаго съ нею знакомства. Малоинтересныя мысли, плохая звучность и отсутствіе признаковъ личнаго творчества, все это качества, едва-ли заслуживавшія поощренія въ видѣ преміи и сопряженнаго съ нею бумажнаго памятника изготовляемаго въ Лейпцигѣ.

Послѣ этой единственной пока новинки въ области симфонической, обратимся къ обновочкамъ, которыми насъ за послѣднее время подарила литература камерной музыки. Тутъ выборъ богаче и товаръ краше. Отмѣтимъ, во-первыхъ, два тріо для фортепіано, скрипки и віолончели. Одно in G-moll А. Медема, другое in Fis-dur Вольфа-Феррари. Первое было исполнено въ одномъ изъ собраній общества камерной музыки, второе—въ первомъ концертномъ собраніи „вечеровъ современной музыки“.

Кстати, нѣсколько словъ объ этихъ двухъ музыкальныхъ учрежденіяхъ. Между обоими есть кое что схожее и мало общаго. Оба они собираютъ не „публику“, а — „аудиторию“ и оба существуютъ не доходностью отъ предпріятія, а любовью къ дѣлу своихъ организаторовъ. Но этимъ и ограничивается сходство между ними. Старое камерное общество

держится умеренно консервативнаго направленія, молодые „вечера“—прогрессивны до радикализма. Въ программы перваго входят преимущественно произведенія, возведенныя дешевыми изданіями въ рангъ „классическихъ“; другіе-же авторы допускаются лишь подъ условіемъ клятвеннаго обѣщанія, что они въ своихъ сочиненіяхъ ничего новаго и неслыханнаго не скажутъ. „Вечера современной музыки“, наоборотъ, наполняютъ свои программы исключительно „новинками“, ничего кромѣ новаго и „неслыханнаго“ знать не хотятъ и въ довершеніе дерзости даже стараются выискивать „новое“ въ старомъ.

Бываютъ однако случаи, когда убѣжденные въ суетности всякой новизны организаторы камерныхъ собраній попадаютъ въ просакъ. Нѣчто подобное вышло съ трио г. Медема, включеніе котораго въ программу камерныхъ собраній нельзя приписать ничему иному, какъ недоразумѣнію. Строгіе судьи очевидно не замѣтили, что въ старыхъ и освященныхъ обычаями формахъ его трио таятся самыя непозволительныя новыя мысли. Новыя не въ смыслѣ послѣдняго безумно-пронзительнаго крика, а въ смыслѣ, самомъ опасномъ для душевнаго благополучія нашихъ милыхъ музыкальных филистеровъ и старовѣровъ. Солидная сонатная форма, скромная партія фортепіано, благодарный рельефъ струнныхъ и свободный просторъ въ тематическомъ развитіи частей, вмѣстѣ взятыя, послужили автору какъ-бы объективной оболочкой для контрабанднаго провоза самыхъ ядовитыхъ музыкальных субъективностей. Благодаря этой обманчиво-корректной маскѣ, мистификація удалась какъ нельзя лучше. Безнаказанно прошли и дерзостныя имитационныя передразниванія, и своевольная распушенность ритмовъ, и прозрачное ехидство гармоній, и даже законами предусмотрѣнное бродяжничество не признающихъ родства модуляцій.

И все кончилось благополучно, трио не только не провалилось, но даже имѣло нѣкоторый, хотя и осторожно выраженный, успѣхъ.

Вторая изъ названныхъ выше новинокъ,

трио молодого (родился въ Венеціи въ 1876 г.) италяно-германскаго композитора—произведеніе талантливое и искреннее. Отъ него вѣетъ свѣжестью и своевольнымъ духомъ богато одаренной натуры. Музыкальныя мысли Феррари не глубоки, но жизненны и проникнуты атмосферой цвѣтущей итальянской чувственности. Рѣчь его сплошь мелодична и, въ то-же время, благодаря утонченному гармоническому вкусу, чужда банальнаго. Технически трио сдѣлано превосходно. Первая часть, *sostenuto*, отъ начала до конца интересна, вторая, *largo*, при общей красивости, бѣднѣе содержаніемъ, послѣдняя-же часть, съ ея наивно радостной темой, мастерски использованной авторомъ, представляетъ собою маленькій *chef-d'oeuvre* камерной музыки.

Въ исполненной на томъ-же вечерѣ современной музыки виолончельной сонатѣ И. Крыжановскаго слѣдуетъ отмѣтить красивое *andante*; другія части сонаты, при нѣкоторыхъ удачныхъ эпизодахъ, не выходятъ изъ области благихъ намѣреній.

А. Н.

К Н И Г И.

Р. Мутеръ. Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. VIII вып. Спб. 1902.

Восьмымъ выпускомъ закончилось русское изданіе книги Мутера. Популярность этой книжки слишкомъ велика и, разумѣется, совершенно понятна и заслуженна. Русское изданіе ея въ общемъ очень хорошо и даже роскошно, особенно если принять во вниманіе бѣдность нашей печати хорошими изданіями; по обилію рисунковъ, прекрасно иллюстрирующихъ текстъ, оно превосходитъ нѣмецкое. Появленіе этой книги именно у насъ, въ Россіи, должно считаться событіемъ, которое, какъ водится, наша отжившая журнальная пресса почти проходитъ молчаніемъ. Но въ лучшей образованной части русской публики, все болѣе и болѣе серьезно интересующейся искусствомъ, уже сказывается вліяніе

и значеніе книги Мутера. Сужденія „по Мутеру“ такъ-же, какъ въ послѣднее время послѣ выхода второй части прекрасной книги А. Н. Бенуа сужденія о русской живописи „по Бенуа“ можно слышать все чаще и чаще. И это вполне понятно и естественно. Подобныя книги являются крайне необходимыми именно въ настоящее время. Поразительная продуктивность живописи XIX вѣка, обиліе крупнѣйшихъ разнообразныхъ индивидуальных дарованій, поразительно пестрый и разнообразный калейдоскопъ направленій, теченій съ отпечаткомъ той или другой національности требовали для правильной оцѣнки и выясненія эстетически и логически обоснованнаго метода. По адресу Мутера раздаются кое-гдѣ упреки въ недостаточной научности, въ смѣшеніи исторіи съ субъективной эстетической критикой, но именно главное достоинство его труда и заключается въ широкомъ взглядѣ на искусство, въ глубокомъ эстетическомъ пониманіи и чувствѣ автора, въ томъ интимномъ знакомствѣ съ живописью, которое свойственно почти только художникамъ. Обычныя исторіи искусства, иногда чрезвычайно ученые и свѣдущіе, обладавшіе громадной эрудиціей, давали въ сущности труды, служащія почти только справочными книгами, не внося самаго главнаго—самостоятельной и тонкой художественно-критической оцѣнки, вслѣдствіе чего всегда ускользала внутренняя связь между эпохой, иногда научно и прекрасно характеризуемой, и искусствомъ. Они давали исторію не искусства, не живописи, а скорѣе анекдотическую исторію художниковъ, исторію картинъ. Мутеръ задался цѣлью дать „ясный и сжатый очеркъ рѣшительныхъ моментовъ въ развитіи искусства“, выясняя значеніе и роль самобытныхъ художниковъ, созидателей новаго, строго отгвня разницу между эклектическимъ и самобытнымъ. У него нѣтъ такъ свойственныхъ другимъ историкамъ сумбурнаго безразличія, путаницы между „прославленными“ эпигонами и художниками, дѣйствительно заслуживающими быть отмѣченными исторіей, между пустоцвѣтами живописи и ея драгоценными цвѣтами. Быть можетъ, конечно, отдѣльные его приговоры и характе-

ристики нѣкоторыхъ художниковъ, особенно близкихъ нашему времени, окажутся слишкомъ субъективными и невѣрными, быть можетъ репутація этихъ художниковъ окажется иной, но, въ общемъ, самая сущность отдѣльныхъ дарованій, связь между искусствомъ, художниками и извѣстной эпохой тонко, глубоко, вѣрно и безпристрастно очерчены. Въ увлекательно изложенной книгѣ Мутера выступаетъ, рисуется какъ-бы грандіозная, рельефная и связная панорама хода развитія живописи въ XIX столѣтіи. Путь, по которому живопись конца XIX вѣка вернулась къ основному принципу художниковъ великихъ эпохъ искусства: „человѣку свойственно созидать, быть собой, а не другимъ“ прослѣженъ довольно ярко. Отъ ложнаго классицизма, отъ попытокъ заимствовать у древнихъ сначала ихъ формы, потомъ ихъ краски—черезъ „модный натурализмъ“, альфу и омегу всякаго искусства, пройдя различныя эпохи отъ Отто Рунга до Манэ, живопись одерживаетъ наконецъ великую побѣду, переходитъ къ великой задачѣ, великой тайнѣ новаго искусства—„свѣту, краскамъ и движенію жизни“. Живопись отвоевала себѣ новую, ей одной принадлежащую область и стала вполне свободной. Весьма естественно и послѣдовательно, благодаря этой свободѣ, на почвѣ, подготовленной натурализмомъ уже въ самое послѣднее время, и фантазія заявила свои права. Въ наше время искусство тяготеетъ къ одухотворенности, къ трансцендентальности, къ аристократическому идеализму, къ проявленію человѣческой личности прежде всего. Отсюда такое увлеченіе художниками quattrocento, столь близкими къ духу нашему времени. Послѣдній (восьмой) выпускъ книги Мутера можетъ-быть особенно интересенъ, ибо въ немъ прекрасно выясняется сущность нео-идеализма, происхожденіе самой новѣйшей живописи, намъ особенно близкой и въ тоже время особенно, конечно, непонятной и непонятой. Подробныя и прекрасныя характеристики посвящены всѣмъ крупнѣйшимъ художникамъ—родоначальникамъ самыхъ сложныхъ и тонкихъ направленій въ современной живописи, напр., знаменитымъ прерафаэлитамъ Россетти

и Бернъ Джонсу, Іоану, одному изъ самыхъ геніальныхъ и оригинальныхъ живописцевъ— Уистлеру въ Англіи, Моро, Пювисъ де Шаванну, Бенару и Фелисьену Ротсу во Франціи, самому современному и въ то-же время обладающему „жельзнымъ здоровьемъ“ Беклину, съ котораго въ искусствѣ водворяется новая созидающая миѣны сила, и Клиндеру въ Германіи. Появленіе, сущность творчества этихъ и имъ подобныхъ художниковъ, картины которыхъ такъ поражали и до сихъ поръ поражаютъ нашу неподготовленную публику, являются совершенно законными, понятными. Одно изъ крупнѣйшихъ достоинствъ книги Мутера именно въ томъ, что въ страшную сумбуриность представленій о живописи она вноситъ художественный порядокъ, что она дѣйствительно можетъ научить, выяснитъ, развить вкусъ, ибо методъ изслѣдованія Мутера чрезвычайно здоровый и покоится на двухъ прочныхъ и кажется неоспоримо неизблемыхъ базисахъ, на равноцѣнномъ признаніи *вѣчнаго* значенія истиннаго „могучаго“ натурализма съ одной стороны и индивидуальности творчества съ другой.

А. Ростиславовъ.

Р. Мутеръ. Исторія живописи. Томъ II. Спб. 1902 г.

Всѣ достоинства метода и изложенія Мутера можетъ быть еще болѣе сказываются въ его „Исторіи живописи“ (до XIX вѣка), второй томъ которой недавно вышелъ въ русскомъ переводѣ. „Живописцы всѣхъ временъ смотрѣли на природу своими собственными глазами, т. е. глазами своего времени, своего народа, говоритъ Мутеръ. Поэтому искусство каждаго періода является „зеркаломъ и сокращенной хроникой“... Искусство—одухотворенное воплощеніе времени; оно такъ-же благочестиво, наивно или фантастично и неестественно, какъ самое время. Если затруднительно прослѣдить связь искусства съ эпохой въ современномъ или еще близкомъ намъ искусствѣ, то въ искусствѣ болѣе отдаленныхъ періодовъ она выступаетъ гораздо ярче и опредѣленнѣе. Громадныя индивидуальныя

дарованія, кажуціяся на первый взглядъ одиноко стоящими колоссами—именно „вершины“ искусства, почти всегда воплощающія свое время, вбирая въ себя все сдѣланное до нихъ, они или завершаютъ извѣстный періодъ, какъ Рафаэль, или начинаютъ новый. Въ сжатыхъ, но яркихъ характеристикахъ отдѣльныхъ художниковъ, выясняя, насколько это необходимо, общественный и государственный строй, религіозныя и умственные движенія извѣстной эпохи, давая только необходимый біографическій матеріалъ, Мутеръ во II т. своей Исторіи увлекательно излагаетъ сущность живописи и геніальныхъ крупнѣйшихъ дарованій XVI и первой половины XVII столѣтія. XV вѣкъ былъ вѣкомъ индивидуализма, XVI вѣкомъ централизаціи; индивидуальное уступило мѣсто типическому, что было въ характерѣ времени, всего государственнаго строя въ Италіи, сдѣлавшейся какъ-бы законодательницей для всѣхъ странъ. Послѣ болѣзненно чувственныхъ Джорджіоне и Корреджіо, наслѣдниковъ Леонарда, послѣ величественно-спокойнаго Тиціана и провозгласившаго рѣшающее слово, что рядомъ съ человѣческими формами нѣтъ другой красоты, Микель-Анжело, является Рафаэль, у котораго, по выраженію Мутера, „эклектизмъ сталъ геніальностью“, который, больше всего руководясь античностью, воспользовался всѣмъ достояніемъ чинквеченто и какъ-бы воплотилъ всѣ его стремленія. Но затѣмъ начинается обезличеніе, истощеніе искусства. Новые идеалы ему даны были контръ-реформаціей, неизбѣжнымъ религіознымъ движеніемъ. Самыми яркими художниками новаго періода являются Лотто, Тинторетто и особенно художникъ, плебей, натуралистъ—Караваджіо и испанцы Рибейра и Сурбаранъ, Веласкезъ и Мурильо. Превосходна въ книгѣ Мутера глава, посвященная Веласкезу, этому одиноко стоящему художнику, такъ поразительно выразившему самую душу древне истинной величественности, такъ до сихъ поръ увлекающему неподдѣльной аристократической красотой своихъ картинъ. Странное на первый взглядъ явленіе „апоѳеозъ гѣла“ въ живописи Рубенса и его послѣдователей во Фландріи, смѣнив-

шееся потомъ элегической усталостью кокетливаго Ванъ-Дейка, объясняется помимо грубаго чувственнаго характера страны и населенія, наступившимъ послѣ контръ-реформации торжествомъ католицизма, не нуждавшася уже въ изображеніяхъ мученій и проповѣдяхъ при помощи живописи. Яркимъ выразителемъ бюргерской, но свободной и вольной Голландіи, „исторіографомъ нидерландской свободы“, является Францъ Хальсъ, поразительно смѣлый, жизненный импрессионистъ за 200 лѣтъ до Манэ. Заключительная и тоже интереснѣйшая глава II тома посвящена Рембрандту, этому сложному генію, до сихъ поръ загадочному и такъ глубоко привлекательному художнику въ современномъ смыслѣ слова, на созданія котораго необходимо смотрѣть, какъ на комментарий его жизни, чтобы понять, что и какъ онъ говорилъ.

Какъ и въ I томѣ, переводъ подѣ редакціей г. Бальмонта сдѣланъ очень хорошимъ языкомъ. Выборъ и исполненіе рисунковъ также очень удачны. Съ выходомъ III-го и послѣдняго тома „Исторія живописи“ Мутера, вмѣстѣ съ его-же „Исторіей живописи XIX вѣка“, составитъ необыкновенно цѣльную, капитальнѣйшую и въ настоящее время, по крайней мѣрѣ, незамѣнимую книгу о живописи.

А. Ростиславовъ.

СВѣДѢНІЯ.

Наша молодая и талантливая художница А. П. Остроумова получила образованіе въ Литейной женской гимназій, за годъ до окончанія которой она начала посѣщать школу бар. Штиглица. Здѣсь она училась у Новоскольцева, Кошелева и др., и начала-было заниматься гравюрой, но такъ какъ суровые преподаватели заставили молодую ученицу заниматься безконечнымъ штрихованіемъ, то она бросила гравюру черезъ нѣсколько мѣсяцевъ.

По окончаніи гимназій, въ 1891 году, А. П. Остроумова поступила въ Академію, за два

года до введенія новаго устава. Проработавъ два года въ мастерской И. Е. Рѣпина, художница поѣхала въ первый разъ за-границу, въ Парижъ. Передъ самымъ отъѣздомъ Остроумова увидала совершенно случайно итальянскую цвѣтную гравюру XVI вѣка. Интересъ къ граверному искусству опять пробудился въ душѣ молодой художницы и, пріѣхавъ въ Парижъ, она серьезно занялась въ Национальной библіотекѣ изученіемъ итальянскихъ гравюръ. Кромѣ того она занималась живописью въ мастерской знаменитаго Уистлера.

Къ этому-же времени относится знакомство А. П. Остроумовой съ Александромъ Н. Бенуа, который оказалъ большое вліяніе на развитіе ея художественнаго дарованія.

Вернувшись въ Россію, А. П. Остроумова занималась въ Академіи по классу гравюры, въ мастерской проф. Матэ. Въ 1900 г. художница вышла на конкурсъ по гравюрѣ и окончила Академію.

Въ первый разъ А. П. Остроумова выставила свои вещи на выставкѣ журнала „Міръ Искусства“ въ 1900 году.

Въ своей „Исторіи русской живописи“ г. Бенуа замѣчаетъ:

„И Остроумова, подобно Якунчиковой, движимая призваніемъ, взялась за цвѣтную гравюру на деревѣ, въ которой въ наше время выдвинулись только два мастера, Леперъ и Ривіеръ, и которая больше столѣтія была въ полномъ загонѣ, главнымъ образомъ по причинѣ огромныхъ трудностей, связанныхъ съ этой техникой. И Якунчикова, и Остроумова взяли за эти способы не изъ пустого оригинальничанья, но по свободному душевному влеченію, движимыя желаніемъ давать въ своихъ работахъ лишь строго обдуманное, неумолимо очищенное отъ случайностей, а потому и болѣе полное, ясное и гармоничное цѣлое. Незатѣйливые, тихіе, но изумительные по мастерству, по правдивости эффектовъ и по своему благородному стилю пейзажи обѣихъ художницъ должны въ исторіи русской гравюры занять мѣсто рядомъ съ великолѣпными портретами Чемесова, Скоро-

думова и Уткина, а также со скромными, но милыми литографіями Галактіонова, Мартынова и Александра Брюлова.“

Вещи Остроумовой не разъ уже воспроизводились въ „Мірѣ Искусства“.

ЗАМѢТКИ.

Въ ноябрѣ была открыта въ Академіи Художествъ ученическая выставка, наиболѣе блѣдная изъ всѣхъ бывшихъ за послѣдніе годы. Прямо затрудняешься сказать, въ чемъ тутъ корень зла? Понятно, что изъ классовъ Ковалевскаго и Маковскаго не могутъ выйти хорошіе мастера, но было-ли бы лучше, если-бы ихъ замѣнили другими педагогами? Почти все наше современное художественное творчество идетъ внѣ Академіи: Сѣровъ Академіи не кончилъ; Сомовъ—также; Коровинъ, Бенуа и Трубецкой въ Академіи никогда не были; Малявинъ еле-еле кончилъ ее, съ невѣроятнымъ скандаломъ и т. д. Здѣсь—какая-то тайна, лежащая и въ руководителяхъ, и въ руководимыхъ. Пусть Киселевы и Маковскіе—не на мѣстѣ въ роли художественныхъ авторитетовъ и руководителей, но вѣдь у каждаго есть глаза и уши, чтобы видѣть и внимать тому, что творится на бѣломъ свѣтѣ. Ученическія-же выставки производятъ впечатлѣніе тѣхъ темныхъ дворовъ, въ которые солнечный лучъ попадаетъ разъ въ двадцать лѣтъ. Слишкомъ мало на этихъ выставкахъ молодости, интереса къ жизни и къ культурѣ. Создать таланта—профессора не могутъ, но задушить его—въ полной ихъ власти.

С. Д.

8-го декабря, послѣ большихъ перепетій дали, наконецъ, Делибовскую „La Source“. Въ послѣдніе передъ представленіемъ дни были наспѣхъ заказаны кое-какіе новые костюмы и изъ Варшавы выписана какая-то партитура, будто-бы подлинно Делибовская, такъ что уже законченный грудъ учениковъ г. Римскаго-Корсакова пришлось положить въ бібліотеку Дирекціи. Это идетъ прямо противъ правилъ пресловутой „экономіи“! О постановкѣ балета сказать нечего—вся mise en scene была еще уродливѣе

и невыносимѣе, чѣмъ обстановки, дѣлавшіяся десять лѣтъ тому назадъ. Было впрочемъ одно пріятное нововведеніе—танцы поставлены не въ „старой“ манерѣ Петица, а такъ, какъ ихъ теперь ставятъ на открытой сценѣ Зоологическаго сада. Весь спектакль, кордебалетъ стройными рядами маршировалъ вдоль и поперекъ сцены, а когда на авансценѣ танцевала какая-нибудь изъ танцовщицъ, всѣ прочіе все время продѣлывали разныя гимнастическія упражненія. Дирекція можетъ смѣло сказать себѣ: „еще нѣсколько такихъ постановокъ и всѣ художественныя традиціи нашего балета будутъ окончательно забыты“.

Хроникеръ „Петерб. Газ.“ (№ 340) передавая свою бесѣду съ однимъ изъ учениковъ А. И. Куинджи, между прочимъ, говоритъ слѣдующее: „рѣдко кто изъ профессоровъ академіи художествъ пользуется среди академистовъ такой популярностью, какъ г. Куинджи. И нельзя сказать, чтобы популярность эта не была заслуженной. Фактъ тотъ, что г. Куинджи по собственному почину неоднократно вносилъ плату за обученіе недостаточныхъ учениковъ академіи. На средства профессора ежегодно обучается въ академіи нѣсколько учениковъ.“ Прибавимъ отъ себя, что къ сожалѣнію профессоръ часто злоупотребляетъ своею „популярностью“ у „столь обязанныхъ“ ему учениковъ. Такъ, не болѣе какъ мѣсяць тому назадъ, когда составлялась выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, бѣдный профессоръ, обидѣвшись на отзывъ объ его творествѣ, высказанный въ книгѣ г. Бенуа, разослалъ телеграммы своимъ бывшимъ ученикамъ съ просьбою не принимать участія на выставкахъ, устраиваемыхъ „Міромъ Искусства“, противъ которыхъ онъ до сего времени никогда ничего не имѣлъ. Не говоря уже о томъ, что игра на чувствѣ благодарности обязанныхъ учениковъ—не можетъ внушать симпатій, мы должны еще отмѣтить, что авторитетъ обиженнаго профессора оказался далеко не такъ великъ, какъ можно было предполагать, ибо какъ разъ наиболѣе талантливые и цѣнимые имъ ученики не только не вняли мольбамъ его уязвленнаго самолюбія, но наоборотъ вы-

ступили на названной выставкѣ съ такимъ блескомъ, съ какимъ до той поры рѣдко выступали на выставкахъ.

С. Д.

■ „Чѣмъ истины выше, тѣмъ нужно быть осторожнѣе съ ними: иначе онѣ вдругъ обратятся въ общія мѣста, а въ общія мѣста уже не вѣрятъ.“

Эти слова Гоголя забылъ повидимому Д. С. Мережковскій, когда бесѣдовалъ съ интервьюеромъ „Петерб. Газеты“—и жестоко поплатился за свою забывчивость. Его мысли, попавшія на страницы мелкой прессы, да еще напечатанныя рядомъ съ пропагандой гигиеническихъ корсетовъ г-жи Волковой и шипѣніемъ бѣднаго, забытаго всѣми Вл. Маковскаго, получили какой то жалкій и фальшивый блескъ „общаго мѣста“. *Истинное искусство должно служить религіи*, утверждаетъ Мережковскій, но въ той-же газетѣ, за нѣсколько дней передъ интервью съ Мережковскимъ былъ напечатанъ отчетъ о лекціи іеромонаха Михаила въ Соляномъ городкѣ. Изъ этого отчета видно, что авторитетный лекторъ назвалъ религіозныя мысли Мережковскаго „дрянною проповѣдью“ (sic). Какой же религіи, по мнѣнію „Петерб. Газеты“ должно быть подчинено искусство? Религіи, такъ сказать „вообще“, или той религіи, которую Мережковскій считаетъ истинною, а о. Михаилъ дрянною?

Какъ неосторожно было со стороны Мережковскаго съ такой легкостью гардовать передъ уличной толпой на конѣ высокихъ истинъ, которыя въ такой обстановкѣ неминуемо должны были обратиться въ общія мѣста.

Д. Ф.

■ Вл. Маковскій продолжаетъ дѣлиться своими мыслями о современномъ искусствѣ съ репортерами „Петерб. Газ.“ Видно, что этого убѣжденнаго подражателя Кнауся-Дефрегеровскому жанру очень беспокоятъ успѣхи разныхъ „импрессионистовъ“ и „декадентовъ“ и что онъ посвящаетъ много бессонныхъ ночей чисто ученическому штудированію ненавистныхъ ему „декадентскихъ исторій“ и журналовъ. Въ свое утѣшеніе почтенный профессоръ полагаетъ, что „среди самихъ де-

кадентовъ не мало людей близкихъ къ умственному разстройству. Одинъ такой слишкомъ явный примѣръ извѣстенъ всѣмъ“. А недѣлю или двѣ тому назадъ тотъ-же г. Маковскій и, кажется, передъ тѣмъ-же репортеромъ обливался горячими слезами, вспоминая, по случаю юбилея Федотова, такой же „слишкомъ извѣстный примѣръ“, касавшійся страшной болѣзни этого великаго мастера.

Таковъ передвижническій способъ доказательства. Одна и та же причина въ двухъ совершенно аналогичныхъ явленіяхъ служитъ и средствомъ осужденія и средствомъ оправданія, примѣнительно къ выгодѣ г.г. Маковскихъ. Что за охота казенному жанристу, какъ въ „извѣстной всѣмъ“ баснѣ, подрывать корни дерева, плодами коего онъ питается?

■ Послѣ безумныхъ успѣховъ въ Москвѣ, вновь дала въ Петербургѣ концертъ пѣвица Оленина-д'Альгеймъ. На насъ эта артистка, какъ и въ прошломъ году, не произвела никакого впечатлѣнія. Даже не имѣя намѣренія хоть издали сравнить ее съ чаровницей Барби, мы не можемъ объяснить себѣ ея московскаго триумфа. Совсѣмъ некрасивый голосъ, неважное произношеніе иностранныхъ языковъ и иногда нечистая интонація—существенные недостатки пѣвицы. Качества ея—репертуаръ очень изысканный и никогда не исполняющійся на концертной эстрадѣ, а также—феноменальная память. Оригинальность ея—туалетъ: голубой капотъ и на плечахъ кисейная косынка.

■ „Потемкинскій праздникъ“ М. М. Иванова былъ поставленъ въ первый разъ 3-го декабря частной русской оперой въ залѣ Консерваторіи.

Предоставляемъ оцѣнку этого выдающагося событія безпристрастному перу музыкальнаго рецензента „Новаго Времени“ (№ 9611). По его словамъ, къ которымъ просимъ отнести безъ „извѣстнаго недоумѣнія“, опера г. Иванова „богата настоящими (курсивъ нашъ) красивыми мелодіями“. Постановкой и исполнителями рецензентъ остался также весьма доволенъ: „У всѣхъ артистовъ партіи выигрышныя и имъ есть что пѣть“. Въ той-же оперѣ критикъ „Нов. Вр.“ находитъ „любвную сцену en gemi-

песенсе“ (?), представляющую собою „едва-ли не первый примѣръ въ оперной литературѣ“. Въ общемъ, онъ-же удостовѣряетъ, что „много аплодировали“ и если „не повторили ничего“, то только „потому, что отдѣльныя сцены всё слиты между собою“. Можетъ быть, даже не менѣе тѣсно „слиты между собою“, чѣмъ рецензентъ съ авторомъ.

Въ Обществѣ Поощренія Художествъ открыта выставка Н. Н. Гриценко. Наравнѣ съ очень скучными оффиціальными картинами на выставкѣ собраны чрезвычайно виртуозныя акварели и наброски художника, свидѣтельствующіе о большой ловкости и разнообразіи техники столь рано скончавшагося мариниста.

На выставкѣ „Міра Искусства“ въ Москвѣ приобрѣтены для Третьяковской галлерей картины: Рериха „Городъ строить“, Бенуа—„Павловскій дворецъ“, Бакста—Портретъ В. В. Розанова и Врубеля—„Демонъ“ (акварель). Приобрѣтенія эти вызвали противъ себя цѣлую бурю въ московской прессѣ. Къ этому спору мы вернемся въ слѣдующемъ номерѣ журнала.

Уже мѣсяць прошелъ съ тѣхъ поръ, какъ въ Москвѣ открыта первая выставка журнала „Міръ Искусства“, а московскія газеты до сихъ поръ еще не могутъ успокоиться и дарятъ насъ фельетонами посвященными выставкѣ. Для того чтобы драгоценныя перлы нѣкоторыхъ московскихъ рецензентовъ не пропали тамъ, гдѣ пропадаетъ большая часть старыхъ газетъ, мы намѣрены въ ближайшемъ номерѣ ознакомить съ ними нашихъ читателей.

Открытіе выставки Мюссаровскихъ поведѣльниковъ дало поводъ г. Кравченкѣ (Нов. Вр. № 9609) лишній разъ омытъ слезами „несчастливыхъ неудачниковъ-художни-

ковъ“, которые, по его словамъ, „живутъ въ крайней бѣдности, нищетѣ и впроголодь“. Не знаемъ, накормятъ-ли голодныхъ неудачниковъ „головки“ К. Маковского, „ножки“ М. Сухоровскаго, и импортированный изъ Италіи скульптурный хламъ Кюфферле?

Въ декабрьскомъ выпускѣ журнала М-ва Народнаго Просвѣщенія помѣщена рецензія о книгѣ Байэ въ переводѣ и съ дополненіями проф. Павлуцкаго. Какъ видно изъ примѣчанія редакціи, рецензія эта оффиціозная, такъ какъ она „имѣлась въ виду ученымъ комитетомъ М-ва Народн. Просв.“. Анонимный авторъ относится въ общемъ доброжелательно къ работѣ проф. Павлуцкаго, но замѣчаетъ, что добавленія, сдѣланныя послѣднимъ къ оригинальному тексту Байэ, нарушаютъ единство книги и лишаютъ ее строгаго историческаго характера. Произошло это потому, что „добавленія г-на Павлуцкаго составлены, главнымъ образомъ, по Мутеру. На главѣ-же о русскомъ искусствѣ 19-го вѣка—очень сильно отразились статьи Бенуа. Вслѣдствіе этого книга имѣетъ двойственный характеръ“. Далѣе, рецензентъ находитъ со стороны Павлуцкаго нецѣлесообразнымъ введеніе въ *исторію* искусства не только вчерашняго, но и сегодняшняго. Такъ, по его мнѣнію, неосторожно въ краткомъ учебникѣ исторіи искусства останавливаться на историческомъ значеніи „Міра Искусства“. „Эстетическія понятія“, не безъ ироніи замѣчаетъ рецензентъ, „гг. Философова и Дягилева могутъ быть очень цѣнными и близкими въ истинѣ, но это во всякомъ случаѣ рано заносить на скрижали исторіи“.

Съ этимъ нельзя не согласиться. „Міръ Искусства“ еще не настолько старъ, чтобы его сдавать въ исторію.

Редакторъ-издатель С. П. Дягилевъ.

Открыта подписка

на новый литературный, политический и религиозно-философский журналъ

„НОВЫЙ ПУТЬ“

Выходитъ ежемѣсячно.

Первая книжка (1903 года) выйдетъ около 1-го декабря.

Предполагаемое содержаніе: *П. Перцовъ*. О новыхъ путяхъ.—*Н. М. Минский*. О свободѣ совѣсти.—*И. Е. Рѣпинъ*. Мысли объ искусствѣ.—*„Гоголь и о. Матвѣй“* (оригинальный рисунокъ И. Е. Рѣпина).—*Д. С. Мережковский*. Судьба Гоголя.—*Ө. Сологубъ*. „Жало смерти“, разсказъ.—*Стихи* К. Случевского, Ө. Сологуба и К. Бальмонта.—*Аллего*. „Племянница“, разсказъ.—*Вилье де-Лиль-Адамъ*. „Небесныя объявленія“, разсказъ (съ франц.).—*Фр. Ницше*. Изъ рѣчей Заратустры (новые отрывки).—*В. В. Розановъ*. Жизнь и религія (Постоянный отдѣлъ).—*Частная переписка* по вопросамъ литературнымъ, философскимъ, религиознымъ и другимъ.—*Дневники*: Политика. Литература. Искусство. Театръ. Общественная и культурная жизнь въ Россіи и за границей.

Въ особомъ отдѣлѣ: *Записки Религіозно-Философскихъ Собраній* въ С.-Петербурѣ.—Засѣданія I и II: докладъ В. Тернавцева „Русская церковь и русская интеллигенція“ и пренія по докладу при участіи свѣтскихъ и духовныхъ лицъ.

Контора и редакція: С.-Петербургъ, Невскій, 88. Литературная Книжная Лавка.

Подписка: на годъ 7 руб. съ доставкой и пересылкой; безъ доставки 6 руб. 50 коп. По полугодіямъ: первое 4 руб., второе 3 руб. За границу 10 руб.

Редакторъ-издатель П. Перцовъ.

„МИССИОНЕРСКОЕ ОБОЗРѢНІЕ“

въ новомъ (8-мъ изданіи) 1903 году.

Послѣдніе годы „Мисс. Обзорѣніе“, зорко стоя на стражѣ интересовъ специальной противорасколосектантской миссіи, чутко отзывалось и на новыя релігіозныя запросы извѣстной части русскаго общества, составляющіе область миссіи среди интеллигенціи. Убѣдившись, что полемическому органу нельзя быть ежемѣсячнымъ, разъ онъ хочетъ стоять на стражѣ быстро текущихъ событій и явленій не только расколо-сектантскаго міра, но и церковно-общественной жизни и мысли, мы въ новомъ, 1903 г., уповав на милость Божію, рѣшили произвести въ журналѣ давно желанную реформу, на которую и испросили разрѣшеніе Св. Синода, утвердившаго нижеслѣдующій новый порядокъ относительно количества и порядка выпусковъ журнала и приложений „Миссіон. Обзор.“.

Въ 1903 г., за прежнюю плату въ 6 р., Редакція дастъ 40 отдѣльныхъ выпусковъ:

I. 20 кн. журнала, издавая въ теченіе 8 мѣс. (1—15-го ч.) по 2 вып. въ объемѣ 5—8 печ. л. въ 4 мѣс. (въ апр. пасхальныя каникулы и въ лѣтнія вакаціи іюнь—авг.) по 1 кн.

II. 6 выпусковъ (двухмѣсячники) проповѣдей „Миссіонер. Обзорѣнія“.

III. 12 вып. изданій „Народно-миссіонерской Библиотечки“, заключающихъ въ себѣ „Отвѣты изъ Слова Божія“, святоотеческіе и апологетическіе трактаты, церковно-беллетристическіе очерки и рассказы для чтенія грамотному народу въ семьѣ и школѣ.

IV. 2 книги безплатнаго приложенія: 1) Отповѣдь „Мисс. Обзор.“ на отвѣтъ Св. Синоду гр. Л. Н. Толстого: сборникъ статей въ обличеніе толстовства. 2) Секты русской церкви (1003—1897), по ихъ происхожденію и внутренней связи, изложенныя проф. Лейпц. унив. д-ромъ богосл. Іоанномъ Герингомъ. Переводъ съ нѣм. проф. Хар. у прот. Т. Вуткевича. Подробнѣйшая исторія рѣшительно всѣхъ еретическихъ и раскольническихъ сектъ и толковъ, въ широкомъ научномъ и церковно-политическомъ освѣщеніи, отъ начала русской церкви и до послѣднихъ лѣтъ.

Кромѣ хроники и Мисс. вѣстника, сообщеніе и освѣщеніе современныхъ церковно-общественныхъ событій, отвѣты на релігіозныя запросы общества и народа читатели найдутъ въ отд. „Со скрижалей сердца“,—а также въ новомъ отд. „Отклики“. Отклики будутъ вестись проф. акад. іером. Михаиломъ и будутъ въ себѣ заключать жизненныя наблюденія, бесѣды съ людьми, „взмаскующими путь, истину и жизнь“, обзорѣніе текущей литературы съ точки зрѣнія того же „исканія жизненной церковной правды“. Задача отдѣла давать посильный откликъ на запросы, какіе тревожатъ больную, сомнѣвающуюся или просто ищущую совѣсть „тоскующей по водѣ живой“—интеллигенціи. Съ этою цѣлью—въ отдѣлѣ будетъ отмѣчаться всякая попытка интересной постановки или интереснаго рѣшенія вопросовъ релігіи, христіанской морали и церковной жизни—а вмѣстѣ и всякое покушеніе оклеветать истину церкви и „Духа, живущаго въ ней“. Во всемъ остальномъ программа книжекъ журнала и установленныя въ „Мисс. Обзор.“ отдѣлы остаются безъ перемѣны.

Въ ближ. кн. жур. будутъ помѣщены: „Релігіозно-апологетическіе этюды“ подъ заглавіемъ: „Психологія таинствъ“ іером. Михаила; „Релігіозно-философскія письма“ свящ. І. Филевскаго; „Миръ евангелія и трагизмъ толстовства“, свящ. Силина, и др. „Новая секта эноховцевъ“ В. Скворцова; „Миссіонерскіе очерки“ Д. Боголюбова; „Разборъ заграничныхъ сектантскихъ брошюръ“, Н. Финнова; Откровенное слово свѣтскаго человѣка по поводу посланія еп. Антонія—И. Золотухина и Смысловіе отклики пастырей о посланіи. По расколу старообрядчества:—Критическій разборъ раскольничьяго сочиненія „Церковь Божія временно безъ епископа“, свящ. С. Шалкинскаго и К. Картушина. Архивъ раскольничьяго лжеепископа, мисс.-свящ. С. Никольскаго. Постановленія послѣднихъ раскольничьихъ соборовъ. Подробныя свѣдѣнія о дѣятельности епарх. миссій изъ жизни современнаго раскола. Въ „библиографіи“ будетъ обстоятельная „лѣтопись текущей духовной и свѣтской печати“, по вопросамъ церкви, миссіи и расколосектанства.

Въ Проповѣдяхъ „Мисс. Обзор.“ будутъ помѣщаться: I. На всѣ воскресныя и праздничныя дни: слова, бесѣды и поученія какъ оригинальныя, такъ главнымъ образомъ избранныя изъ твореній св. отцовъ, изъ сочиненій лучшихъ отечественныхъ проповѣдниковъ и примѣненныя (черезъ сокращеніе) къ условіямъ современной церковно-народной проповѣди. II. По изъясненію богослуженія: 20 поученій о всеобщемъ бдѣніи прот. Русанова, „поученія о частномъ богослуженіи“ св. А. Виноградова. III. Сборникъ поученій на разные случаи—свящ. С. Брояковскаго. IV. Миссіонерскія проповѣди. V. Слова и рѣчи на пасси, проф. Пѣвницкаго.

„Народно-Миссіон. Библиотечка“ на 1903 г. будетъ состоять изъ 26 названій, въ томъ числѣ: Бесѣды изъ твореній св. отцовъ на всѣ воскресныя и праздничныя дни и нѣсколько проповѣдей М. Іоаннікія.

МИССИОНЕРСКОМУ СПУТНИКУ.

2-е вновь пересмотрѣнное и дополненное изданіе Мисс. Календаря за 1902 г. Въ Миссіонерскій Спутникъ вошли вновь: классическія мѣста изъ ученія свят. отцовъ о пререкаемыхъ расколосектантами догматахъ вѣры и обрядахъ церкви; планы полемическихъ бесѣдъ съ раскольниками, слова любви церкви къ раскольникамъ; школьно-миссіонерскій отдѣлъ. Указатель важнѣйшихъ въ полемикѣ мѣстъ изъ Свящ. Писанія и всѣхъ старопечатныхъ книгъ. Дополнены всѣ другіе отдѣлы. Цѣна „Мисс. Спутника“ 1 р. съ перес.

Годовая подписная цѣна на журналъ со всеми приложеніями 6 руб. Нар.-Мисс. Библ.—1 руб., Мисс. Спутн.—1 р. Подписка принимается въ редакціи „Мисс. Обзор.“ въ С.-Петербургѣ, а также во всѣхъ извѣстныхъ книжныхъ магазинахъ обѣихъ столицъ и большихъ городовъ.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССИИ.

Ежемесячный иллюстрированный сборникъ,
ИЗДАВАЕМЫЙ
ИМПЕРАТОРСКИМЪ
Обществомъ Поощренія
Художествъ,
подъ редакціей Александра БЕНУА.

Сборникъ состоитъ изъ 1) таблицъ иллюстрацій (12 въ номерѣ, 144 въ году) 2) объяснительнаго къ нимъ текста и 3) художественной хроники.

ТАБЛИЦЫ посвящены исключительно художественнымъ произведеніямъ, находящимся въ Россіи. (Архитектурныя сооруженія, картины, скульптура, церковная утварь, мебель, бронза, шитье, ковры, кружева, матеріи, оружіе, и проч.).

ПОЯСНИТЕЛЬНЫЙ къ таблицамъ **ТЕКСТЪ** содержитъ историческія данныя объ изображенныхъ предметахъ, эстетическую ихъ оцѣнку и біографическія свѣдѣнія объ ихъ творцахъ. Текстъ печатается на русскомъ и французскомъ языкахъ.

Содержаніе ХРОНИКИ: Отчеты о дѣятельности Императорскаго Общества Поощренія Художествъ по разнымъ его учрежденіямъ, выставки: русскія и иностранныя, новыя книги, некрологи скончавшихся художниковъ и другія извѣстія.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

Безъ доставки 6 руб. Съ доставкой въ предѣлахъ Россіи 8 р. Съ пересылкой за границу 10 рублей.

Подписка принимается во всѣхъ нижнихъ магазинахъ и въ редакціи Сборника: С.-Петербургъ, Мойка, д. № 83. (№ телефона 2665).

ВЫШЕЛЪ ИЗЪ ПЕЧАТИ

томъ первый изданія

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ВЪ XVIII ВѢКѢ.

Первый томъ посвященъ произведеніямъ Д. Г. Левицкаго (1735—1822). Въ немъ помѣщено около 100 снимковъ съ работъ художника, всѣ дошедшія до насъ гравюры съ портретовъ его работы, нѣсколько гравюръ работы отца художника Г. К. Левицкаго, а также портреты, писанные съ самого художника В. А. Боровиковскимъ и И. Е. Яковлевымъ.

Изъ работъ Д. Г. Левицкаго помѣщены въ снимкахъ, исполненныхъ гелиографюрой (39), фототипіей (25) и автотипіей (41), всѣ портреты мастера, о которыхъ было возможно собрать какія либо свѣдѣнія.

Въ текстѣ помѣщены статьи: „Жизнь Д. Г. Левицкаго“ В. П. Горленко и „Произведенія Д. Г. Левицкаго“ С. П. Дягилева, а также сохранившіеся документы, какъ официальные (формулярн. списокъ, прошенія въ Имп. Акад. Худож., постановленія Совѣта Имп. Акад. Худ. и пр.), такъ и частные. Документы напечатаны in extenso.

Всѣ оставшіеся отъ подписки экземпляры находятся на складѣ въ книжномъ магазинѣ М. О. Вольфъ. (С.П.Б. Гостиный Дворъ, 18).

Изданіе редакціи журнала „Миръ Искусства“.

Открыта подписка на 1903 годъ

НА ЖУРНАЛЪ

„ТЕАТРЪ И ИСКУССТВО“

VII ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

52 №№ иллюстрированного еженедѣльнаго журнала (около 1000 иллюстрацій, 1000 страницъ текста большого формата.

24 книги „Библиотеки Театра и Искусства“ (in 8 д.) около 1 и 15 числа каждаго мѣсяца.

Въ „Библиотекѣ“ будутъ помѣщены около 30 новыхъ репертуарныхъ пьесъ, шедшихъ на лучшихъ сценахъ съ отдѣльною нумераціею страницъ, романы, повѣсти, статьи научно-популярнаго содержания и пр. Въ „Библиотекѣ“ будетъ помѣщенъ переводъ новаго сочиненія Карла Гагемана „Режиссеръ“.

2—3 выпуска „Словаря современныхъ сценическихъ дѣятелей“. (Словарь доведенъ до буквы К.). 12 нотныхъ приложеній.

Въ 1897—1902 гг. печатались произведенія: Авсебенко В. Г., Амфитеатрова А. В., Арбенина Н. Ф., Баскина В. С., Бентовина Б. И., Блейхмана Ю. И., Боборыкина П. Д., Брешко-Брешковскаго Н. Н., Бѣляева Ю. Д., Вейнберга П. И., Ге Г. Г., Гнѣдича П. П., кн. Голицына Д. П. (Муравлинъ), Гриневской И. А., Далматова В. П., Дорошевича В. М., Дѣянова А. И., пр. Иванова И. И., Иванова М. М., Измайлова А. И., Карпова Е. П., Кнорозовскаго И. М., Кожевникова В. А., Коринфскаго А. А., Ленскаго А. П., Линскаго Вл. А., Лихачева В. С., Лою, Лухмановой Н. А., Любимова М. А., Найденова С. А., Немировича-Данченко Вас. И., Немировича-Данченко Вл. И., Николаева Н. И., Плещеева А. А., Потепенко И. Н., Ростиславова А. А., пр. Сакетти Л. А., кн. Сумбатова А. И., Сутугина С., Тихонова В. А., Федорова Н. Ф., Фруга С. Г., Шевиль С. А., Эфроса Н. Е., Ярцева П. М., Ясинскаго I. I. и др.

Среди пьесъ, приложенныхъ въ 1902 году, подписчики получили: „Дѣти Ванюшина“, „Мамуся“, „Монна Ванна“, „Да здравствуетъ жизнь“, „Побѣда“, „Золотое руно“ и т. д.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ 7 р.—на полгода 4 р.

Иногородніе, желающіе ознакомиться съ журналомъ, получаютъ за семикопѣчную марку по письменному заявленію текущей № бесплатно, для полученія книги „Библиотеки“ прилагается 25 коп. марками.

Разсрочка допускается на слѣдующихъ основаніяхъ: 3 руб. при подпискѣ, 2 руб.—къ 1 апрѣля и 2 руб. къ 1 іюня.

Адресъ Главной конторы: С.-Петербургъ, Моховая, 45.

Редакторъ А. Р. Кугель.

Издательница З. В. Тимовеева (Холмская).

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

НИВА

НА 1903 ГОДЪ
ДАЕТЪ
СВОИМЪ ПОДПИСЧИКАМЪ
БЕЗПЛАТНО

При каждомъ № „Нивы“, независимо отъ другихъ приложений, подписчики получаютъ по одной книгѣ, а новые подписчики, выписывающіе также (за 1 р. 50 к., съ перес. 2 р.)—первые 12 томовъ соч. Лѣскова за 1902 г., получаютъ ихъ при первомъ № „Нивы“ 1903 г.

Подписчики „Нивы“ получаютъ въ 1903 г.

52 №№ журнала „Нивы“. До 2000 столбцовъ текста и 1100 гравюръ рисунковъ и художеств. снимковъ.

40 ТОМОВЪ „Сборника Нивы“ (каждый отъ 10—15 листовъ, въ общемъ около 9000 страницъ), содержащихъ въ себѣ:

16 ТОМОВЪ полного собранія соч. Ант. П. Чехова и

24 ТОМА (остальные) полного собранія соч. Н. С. Лѣскова,

12 КНИГЪ „ежемесячныхъ литературныхъ и популярно-научныхъ приложений“, содержащихъ романы, повѣсти, рассказы, популярно-научныя статьи, очерки современныхъ авторовъ и отдѣлы библиографіи, музыки, смѣся, шахматовъ и шашекъ, спорта, забавъ и разныхъ игръ.

12 №№ „парижскихъ модъ“. До 200 столбцовъ текста и 300 модныхъ гравюръ по фасонамъ лучшихъ мастеровъ.

12 №№ рисунковъ (около 300) для рукодельныхъ и выпильныхъ работъ и для выжиганія и до 300 чертежей выроекъ въ натуральную величину.

1 стѣнной календарь на 1903 г., отпечатанный въ 9 красокъ.

Новые подписчики на 1903 г. могутъ получить за весьма небольшую одновременную при подпискѣ доплату: безъ доставки 1 р. 50 к., съ дост. и перес. 2 р.—первые

2 ТОМОВЪ полного собранія соч. Лѣскова, приложенные при „Нивѣ“ за 1902 г.

Подписная цѣна для новыхъ подписчиковъ, желающихъ получить и первые 12 томовъ соч. Лѣскова за 1902 г., составитъ: безъ доставки 1) въ С.-Петербургѣ—8 р., 2) въ Москвѣ у Н. Печковской—9 р.; 3) въ Одессѣ въ книж. маг. „Образованіе“—9 р. 25 к. Съ доставкой въ СПБ.—9 р. 50 к. Съ перес. во все мѣста Россіи—10 руб. За границу—14 руб. Иллюстрированное объявленіе съ подробными условіями подписки высылается бесплатно.

Требованія адресовать въ Главную Контору журнала „НИВА“, СПБ., ул. Гоголя (бывш. М. Морская), № 22.

Подписная цѣна «Нивы» на годъ со всеми прил.:

| | |
|---|--|
| Безъ доставки въ Спб. 6 р. 50 к. | Съ пересылкою во все города и мѣстности Россіи. 8 р. |
| Безъ доставки: 1) въ Москвѣ въ конт. Н. Печковской, Пе- тровск. лин. — 7 р. 25 к.; 2) въ Одессѣ въ книж. маг. „Образованіе“, Ришельевская, 12—7 р. 50 к. | ЗА ГРАНИЦУ . . 12 р. |
| СЪ ДОСТАВКОЙ ВЪ СПБ. 7 р. 50 к. | |
| Разсрочна платежа въ 2, 3 и 4 срока. | |

Полное собраніе сочиненій въ 16 томахъ

АНТ. ЧЕХОВА

(цѣна въ отдѣльной продажѣ 17 р. 50 к.),

которое будетъ отпечатано на хорошо-глазированной бумагѣ и будетъ выдано въ теченіе одного 1903 года, и

Остальные 24 тома полного собранія сочиненій

Н. ЛѢСКОВА

(цѣна въ отдѣльной продажѣ 17 р.), значительно дополненныхъ многими произведеніями, не вошедшими въ прежнія изданія, въ томъ числѣ: По поводу „Крейцеровой сонаты“, „Мелочи архіерейской жизни“, „Расточитель“ и др.

Открыта подписка на 1903 годъ на ежемѣсячный литературный журналъ

„НОВОЕ ДѢЛО“

съ приложеніемъ еженедѣльной общественно-политической ГАЗЕТЫ. (Годъ изданія 2-ой).

Въ 1903 году „НОВОЕ ДѢЛО“ будетъ выходить по прежнему двумя изданіями: въ формѣ еженедѣльной общественно-политической газеты и ежемѣсячнаго литературнаго и критическаго журнала.

Книжки „Новаго Дѣла“, составляя органическую часть общественно-политической еженедѣльной газеты „Новое Дѣло“, въ то-же время представляютъ собою полный литературный журналъ, съ критическимъ отдѣломъ, какъ-бы самостоятельное ежемѣсячное изданіе, посвященное тѣмъ сторонамъ жизни, которыя не входятъ въ область интересовъ дня.

Въ настоящемъ своемъ видѣ, еженедѣльная общественно-политическая газета „Новое Дѣло“, вмѣстѣ съ книжками „Новаго Дѣла“, охватываетъ все вопросы и интересы текущей жизни, подлежащія вѣдѣнію періодической печати. Выдѣляя и подбирая среди текущихъ событій и вопросовъ все самое важное и нужное, редакція „Новаго Дѣла“ имѣетъ при этомъ въ виду потребности главнымъ образомъ трудящейся интеллигенціи всякаго рода, званія и положенія, съ серьезными умственными требованіями въ литературѣ.

На страницахъ еженедѣльной газеты „Новое Дѣло“ сообщаются читателямъ все тѣ извѣстія, какія заключаются въ еженедѣльныхъ газетахъ, но въ болѣе связномъ видѣ, проверенномъ и обработанномъ. Кроме передовыхъ руководящихъ статей принципиальнаго характера, „Новое Дѣло“ въ каждомъ номерѣ даетъ руководящія-же статьи по практическимъ очереднымъ вопросамъ; затѣмъ—связную и обработанную хронику законодательной, земской и общественной дѣятельности; обзоръ политическихъ извѣстій и очерки текущей заграничной жизни; обстоятельныя статьи общекультурнаго, бытового, общественно-житейскаго и популярно-научнаго характера; отзывы о новыхъ книгахъ, корреспонденціи изъ провинціи, замѣтки объ искусствѣ и различныхъ болѣе мелкихъ злобахъ дня.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: На ежемѣсячный журналъ или еженедѣльную газету отдѣльно на годъ—7 р.; на 6 мѣс.—3 р. 50 к., на 3 мѣс.—1 р. 75 к. съ пересылкой. Тоже, съ приложеніемъ еженедѣльной газеты, на годъ—10 р., на 6 мѣс.—5 р., на 3 мѣс.—2 р. 50 к., на 1 мѣс.—85 к. съ пересылкой. За границу на 3 руб. въ годъ дороже. Книжкопродавцамъ уступка. Гг. иногороднихъ просимъ обращаться и сключительно въ контору редакціи (Гончарная, д. 10, въ С.-Петербургѣ), гдѣ также принимаются и объявленія.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ С.-Петербургѣ, въ конторѣ редакціи „Новаго Дѣла“, Гончарная 10, а также въ отдѣленіяхъ „Новаго Дѣла“: при книжныхъ магазинахъ „Новаго Времени“, Н. П. Карбасникова, въ С.-Петербургѣ и Москвѣ и др. магазинахъ. Въ Кіевѣ у Н. Я. Оглоблина и въ Москвѣ въ конторѣ Печковской.

Редакторъ-Издательница А. Н. Пѣшкова-Толяшова.

Открыта подписка на 1903 годъ (5-й годъ изданія) на художественный иллюстрированный журналъ

„МІРЪ ИСКУССТВА“

Журналъ будетъ выходить въ 1903 году по прежней программѣ и въ прежнемъ объемѣ, одинъ разъ въ мѣсяцъ, книжками въ 10—12 листовъ in 4^o, съ многочисленными иллюстраціями въ текстѣ и съ художественными приложеніями (гелиографюры, фототипіи и хромолитографіи) на отдѣльныхъ листахъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

| | На годъ. | На ½ года. |
|---|----------|------------|
| Съ доставкой въ С.-Петербургѣ | 10 руб. | 5 руб. |
| „ пересылкой иногороднимъ | 12 „ | 6 „ |
| „ „ за границу | 14 „ | 7 „ |

Долускается разсрочка. Первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногороднихъ 3 р. Затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Товарищества *М. О. Вольфъ* (С.П.В., Гостиный Дворъ, № 18; Москва, Кузнецкій мостъ, 12). Подписной годъ начинается съ 1-го Января.

Полные экземпляры „Міръ Искусства“ продаются *исключительно* въ редакціи журнала (Спб., Фонтанка, 11) по слѣдующимъ цѣнамъ:

| |
|-----------------------------------|
| Годъ I—(1899)—20 р. (безъ перес.) |
| „ II—(1900)—40 р. „ „ |

За 1901 г. имѣются лишь №№ 4—12 (7 руб. безъ перес.). Первые три номера за 1901 г. разошлись сполна.

Цѣна № 11 — 1 р. 50 к. съ перес. 1 р. 75 к.

Къ № 11-му прилагаются объявленія о подлискѣ на 1903 годъ, на журналы „Новый Путь“ и „Міръ Искусства“.

Суперла Кьянти



1902

№ 12.

1902.

№ 12.

78

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

- Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ:
снимки съ произведеній Сьрова, Голо-
вина, Вакста, Грабара, Рѣриха, Ма-
лявина, Бенуа, Пурвиша, кн. Тру-
бецкого, Голубкиной и Якуничиковой.
С. Коненковъ.— Два снимка съ его статуи
„Самсонъ“.
А. Росленъ.— 11 снимковъ съ его произведеній.
Обзоръ иностранныхъ изданій.— 7 сним-
ковъ.
Заставки и вѣтетки раб. М. Добужинскаго.

Приложеніе.

- В. Сьровъ.— Портретъ Государя импера-
тора (фототипія).

ТЕКСТЪ.

- В. Розановъ.— Гоголь.
Б. Бугаевъ.— Формы искусства.
С. Дягилевъ.— Оперныя реформы.
А. Ростиславовъ.— Книги.
Д. Философовъ.— Литературный чиновникъ.
Замѣтки.
Объявленія.

SOMMAIRE.

ILLUSTRATIONS.

- L'Exposition du „Monde Artiste“ à Moscou.
Reproductions des oeuvres de Séroff, Go-
lovine, Bakst, Grabar, Röhrich, Ma-
liavine, Benois, Purvit, Pr. Troubétz-
koï, Goloubkina et Yakountchikowa.
S. Konenkow. — Deux reproductions de la
sculpture „Samson“.
A. Roslin. — 11 reproductions des oeuvres de
l'artiste.
Revue des revues. — 7 reproductions.
Frontispices et culs-de-lampe par M. Do-
buzinski.

Hors-texte.

- V. Séroff. — Portrait de S. M. l'Empereur
(phototypie).

TEXTE.

- V. Rosanow. — Gogol.
B. Bougaew. — Les formes d'Art.
S. Diaghilew. — Les réformes à l'Opéra.
A. Rostislavow. — Livres.
D. Filosofov. — La critique de M. Batiouchkow.
Notices.
Publications.



*В. Серовъ (W. Séroff).
Зима (настель).
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.*



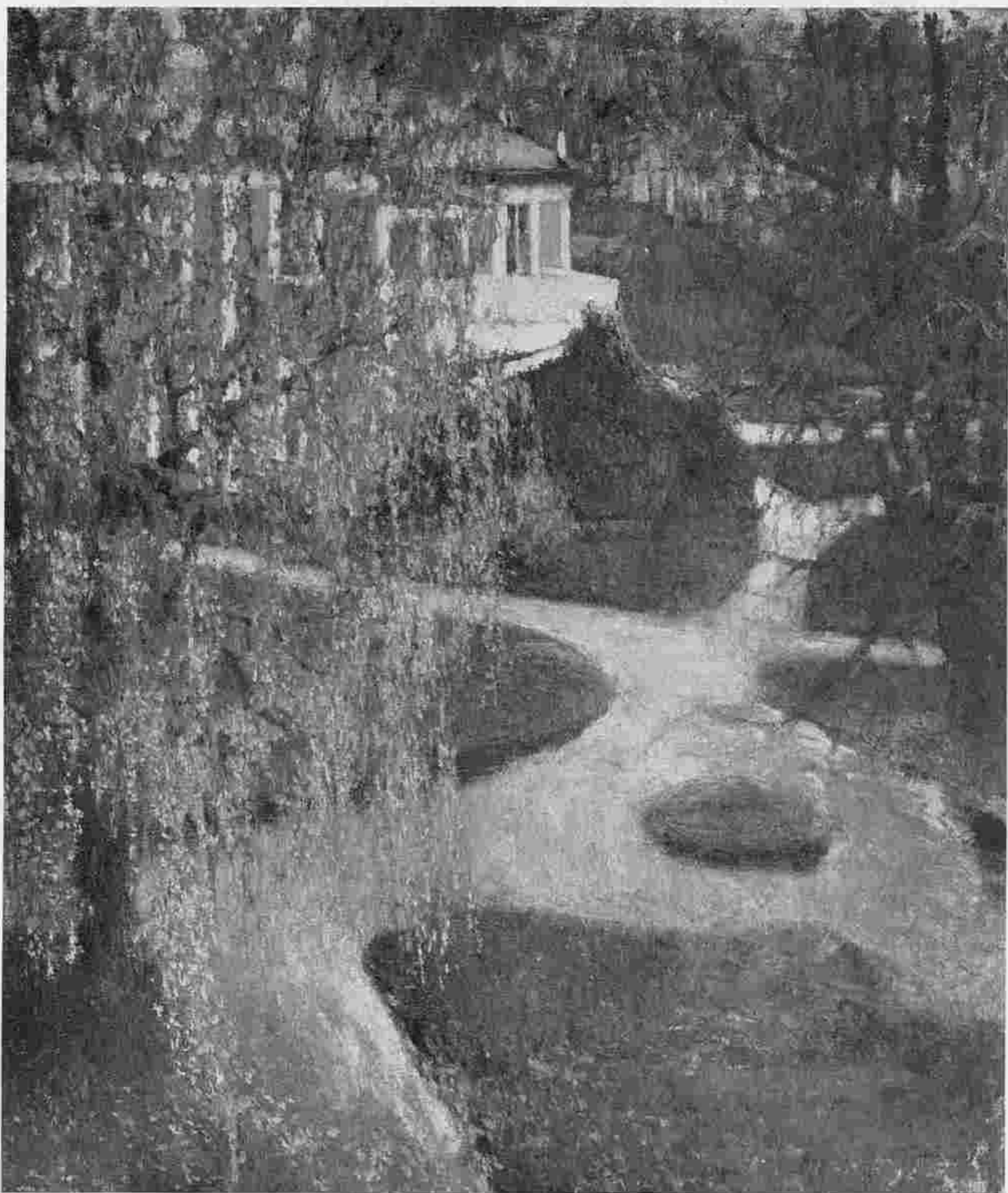
А. Головинъ (A. Golovine).
Эскизъ декорации къ балету „Волшебное Зеркальце“; лѣсъ дріадъ.
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.



А. Головинъ (A. Golovine).
Эскизъ декорации къ балету „Волшебное Зеркальце“; жилище гномовъ.
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.



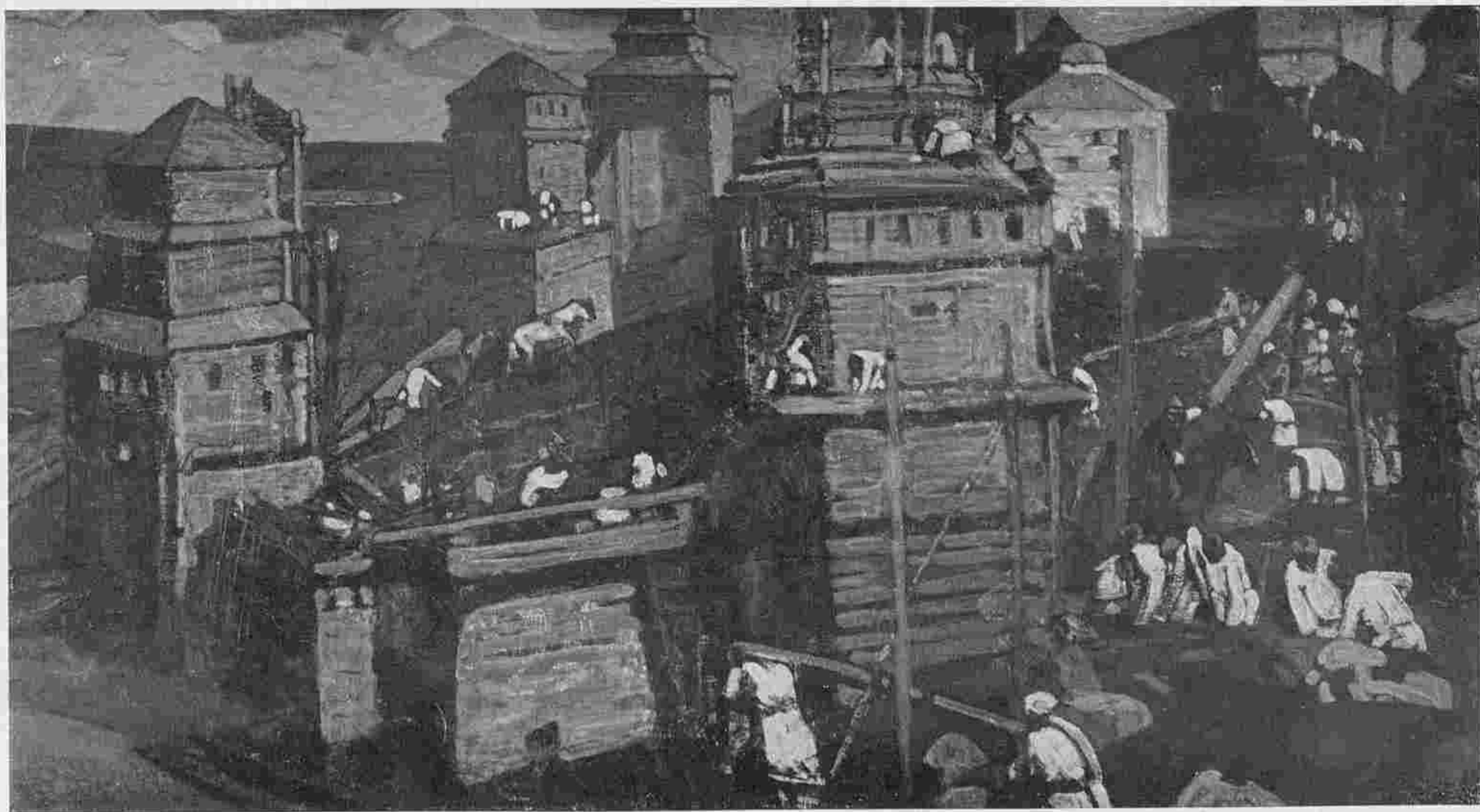
*Л. Бакстъ (L. Bakst).
Портретъ гр. Келлеръ.
Выставка „Мира Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.*



И. Грабарь (I. Grabar).

Золотые листья.

Выставка „Мира Искусства“ в Москве, 1902 г.

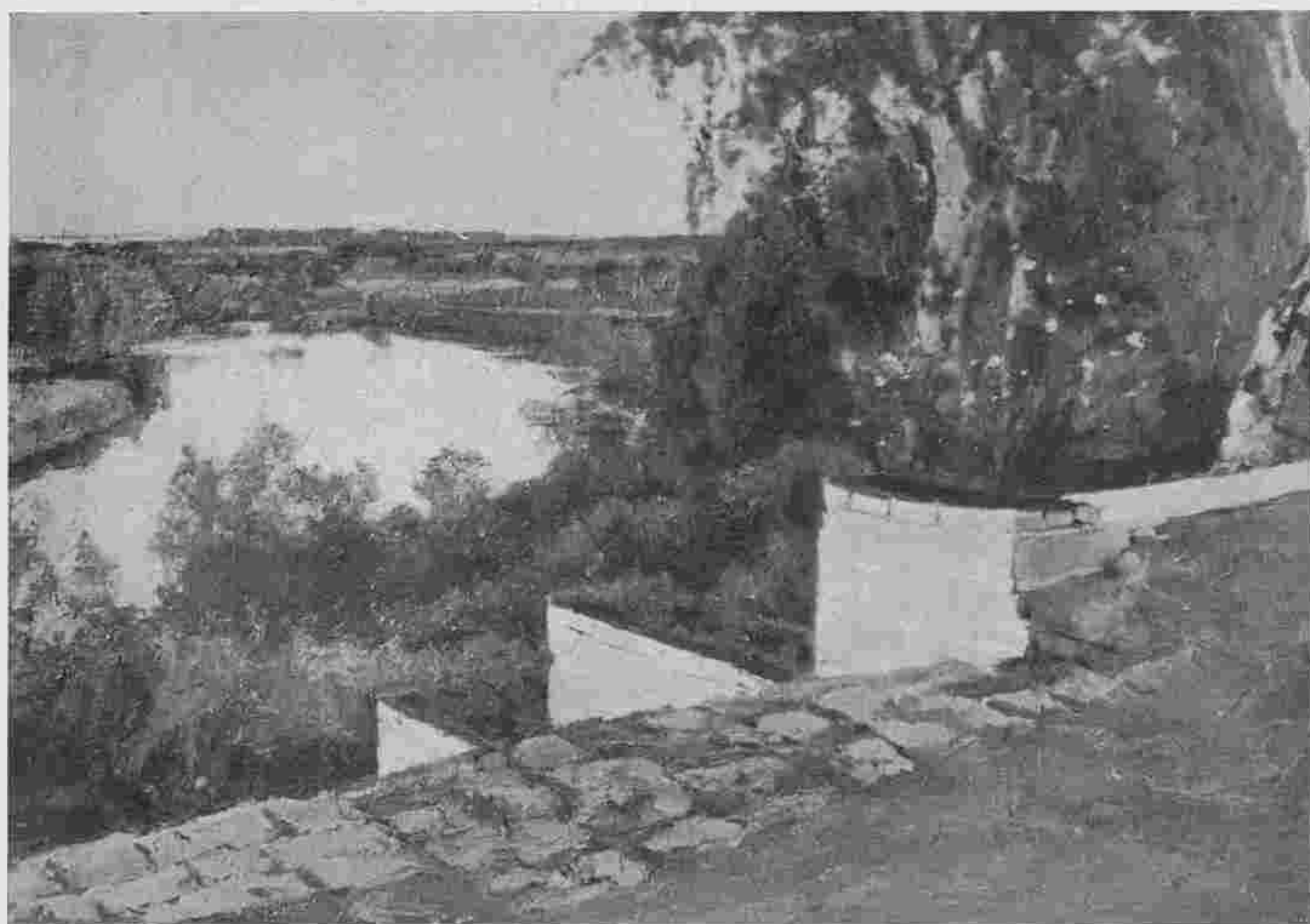


Н. Рѣризъ (N. Roerich).
Городъ строятъ (приобрѣтено въ Третьяковскую галерею).
Выставка „Мира Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.



Л. Бакстъ (L. Bakst).

Сіамскій танецъ. Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.



М. Мамонтовъ (M. Mamontoff).

Съ терассы. Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.



Ф. Малявинъ (Ph. Maliavine).

Портретъ.

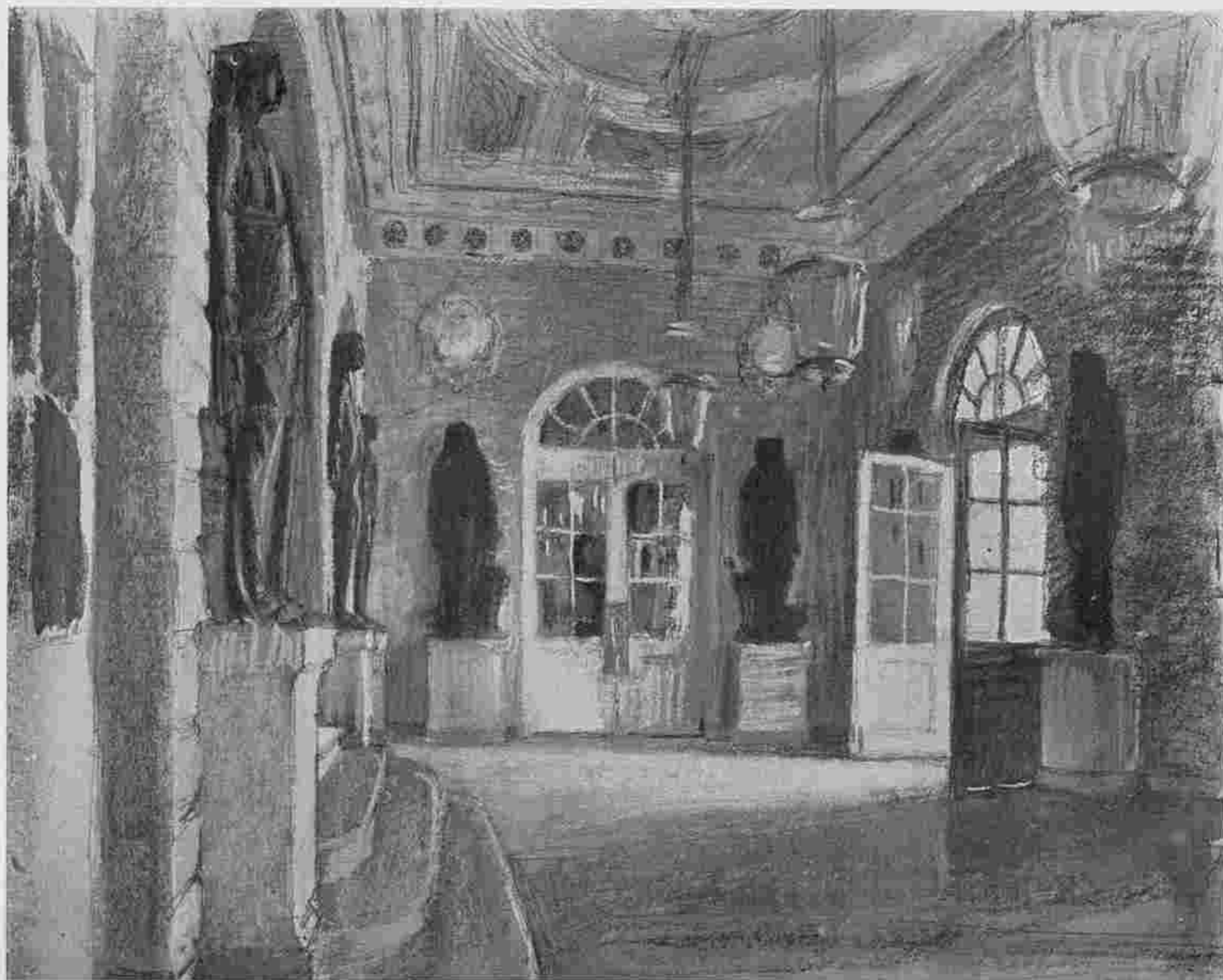
Выставка „Мира Искусства въ Москвѣ, 1902 г.



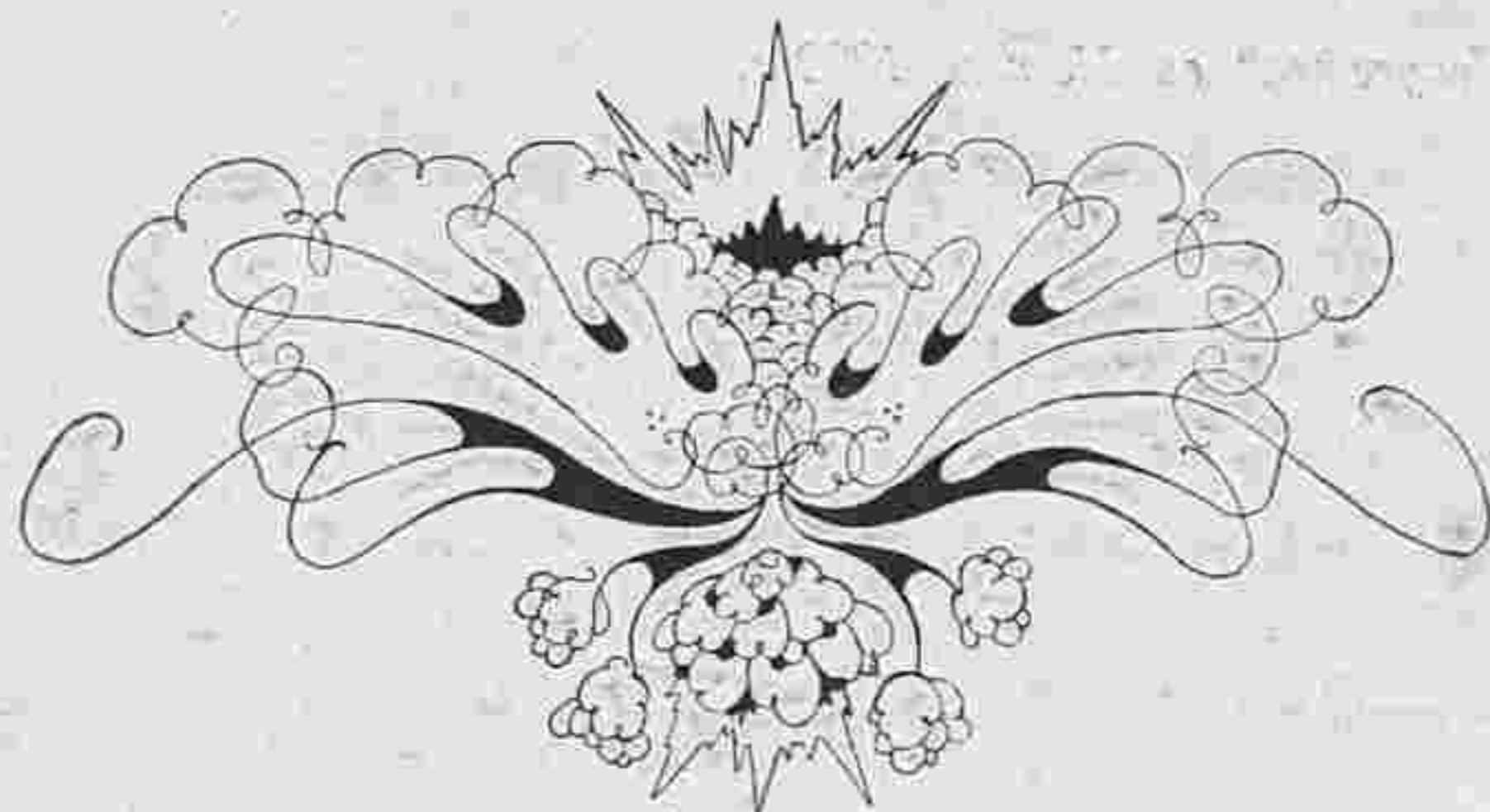
*Н. Рерихъ (N. Roerich).
На северъ (пастель),
Выставка „Мира Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.*



*Н. Рерихъ (N. Roerich).
Заповѣдное мѣсто.
Выставка „Мира Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.*



*А. Бенуа (А. Бенуа).
Павловский Дворец (приобретено в Третьяковск. галл.).
Выставка „Мира Искусства“ в Москвѣ, 1902 г.*





В. Пуруитъ (V. Pourvit).

Осень.

Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.



*Бн. И. Трубецкой (Рг. Р. Трубецкой).
Портретъ М. С. Боткиной.
Выставка „Мира Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.*



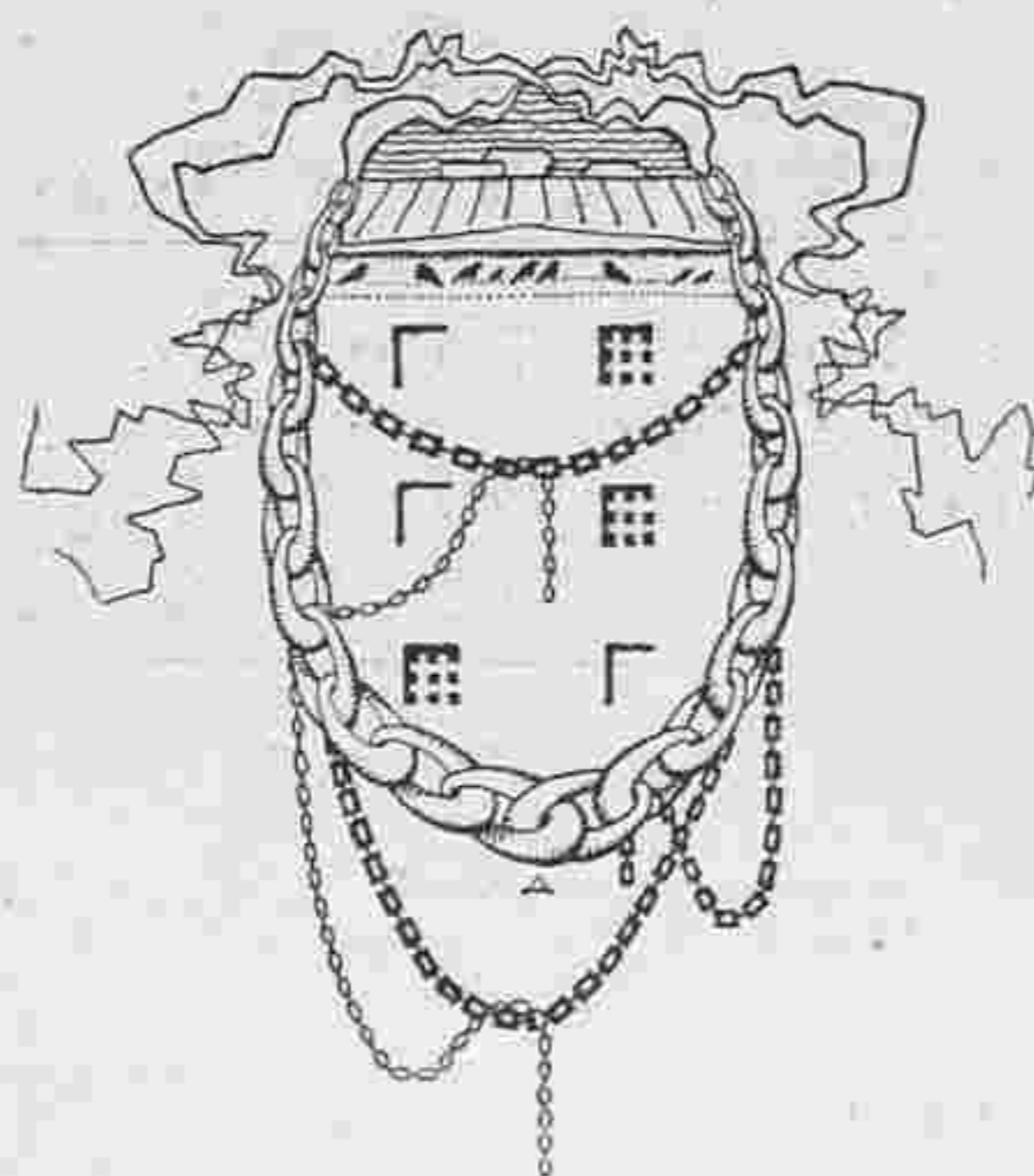
*Г.А. олубкина (A. Goloubkina).
Страница.
Выставка „Мира Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.*



*М. Якунчикова (М. Яковлѣвичъ) † 14 Декабря 1902 г.
Петербургъ зимой (собств. Ф. Н. Груса).
Выставка „Мира Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.*



*М. Якунчикова (M. Jakountchikoff) † 14 Декабря 1902 г.
Паркъ (собств. И. С. Остроухова).
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.*





С. Копенковъ (S. Kopenkoff).

Самсонъ.

Ученическая выст. въ Импер. Акад. Художествъ, 1902 г.



С. Коенковъ (S. Konevkoŭ).

Самсонъ.

Ученическая выст. въ Импер. Акад. Художествъ, 1902 г.

А. РОСЛИНЪ



*А. Рослинъ (А. Roslin) 1718-1793 г.
Гр. Н. П. Шереметевъ.
Собств. гр. С. Д. Шереметева въ СПбургъ.*



*А. Росленъ (А. Roslin) 1718 - 1793 г.
Цесаревичъ Павелъ Петровичъ.
Романовская галерея.*



А. Росленъ (А. Roslin) 1718-1793 г.

Великая княгиня Марія Осодоровна.

Романовская галерея.

Выставка историческ. портр. въ СПбургѣ, 1902 г.



*А. Росленъ (A Roslin) 1718 - 1793 г.
Кн. Вл. Б. Голицынъ.
Советъ кн. П. П. Голицына, въ имѣніи „Марьино“*



А. Рослинъ (A. Roslin) 1718 - 1793 г.

Кн. Н. П. Голицына.

Собств. кн. П. П. Голицына, въ имѣніи „Марьино“.



А. Рослевъ (А. Roslin) 1718 - 1793 г.

Ив. Ив. Шуваловъ.

Совета. Имт. Академіи Художествъ.

Выставка историческ. портретовъ въ СПбургѣ, 1902 г.



*А. Рослинъ (A. Roslin) 1718 - 1793 г.
Ландграфиня А. П. Гессенъ-Гомбургская.
Советъ. Имт. Академіи Художествъ.
Выставка историческ. портр. въ СПетербургѣ, 1902 г.*



А. Росленъ (A. Roslin) 1718 - 1793 г.

Кн. А. М. Бѣлосельскій,

Собств. кн. Бѣлосельскаго-Бѣлозерскаго въ СПбургѣ.

Выставка историческ. портр. въ СПбургѣ, 1902 г.



А. Росленъ (A. Roslin) 1718-1793 г.

Кн. А. М. Бѣлосельская.

Советв. кн. Бѣлосельскаго-Бѣлозерскаго.

Выставка историческ. портр. въ Спбурѣ, 1902 г.



*А. Росленъ (А. Roslin) 1718 1793 г.
Маркизи Зоя Маруцци.
Собств. Е. А. Боткиной въ СПбургъ.
Выставка историческ. портр. въ СПбургъ, 1902 г.*



*А. Росленъ (А. Roslín) 1718-1793 г.
Кн. А. Б. Куракинъ.
Собств. М. С. фонъ-Дервизъ въ СШБуртъ.
Выставка историческ. портр. въ СШБуртъ, 1902 г.*



ВЗОРЪ ИНОСТРАННЫХЪ
ИЗДАНИЙ.



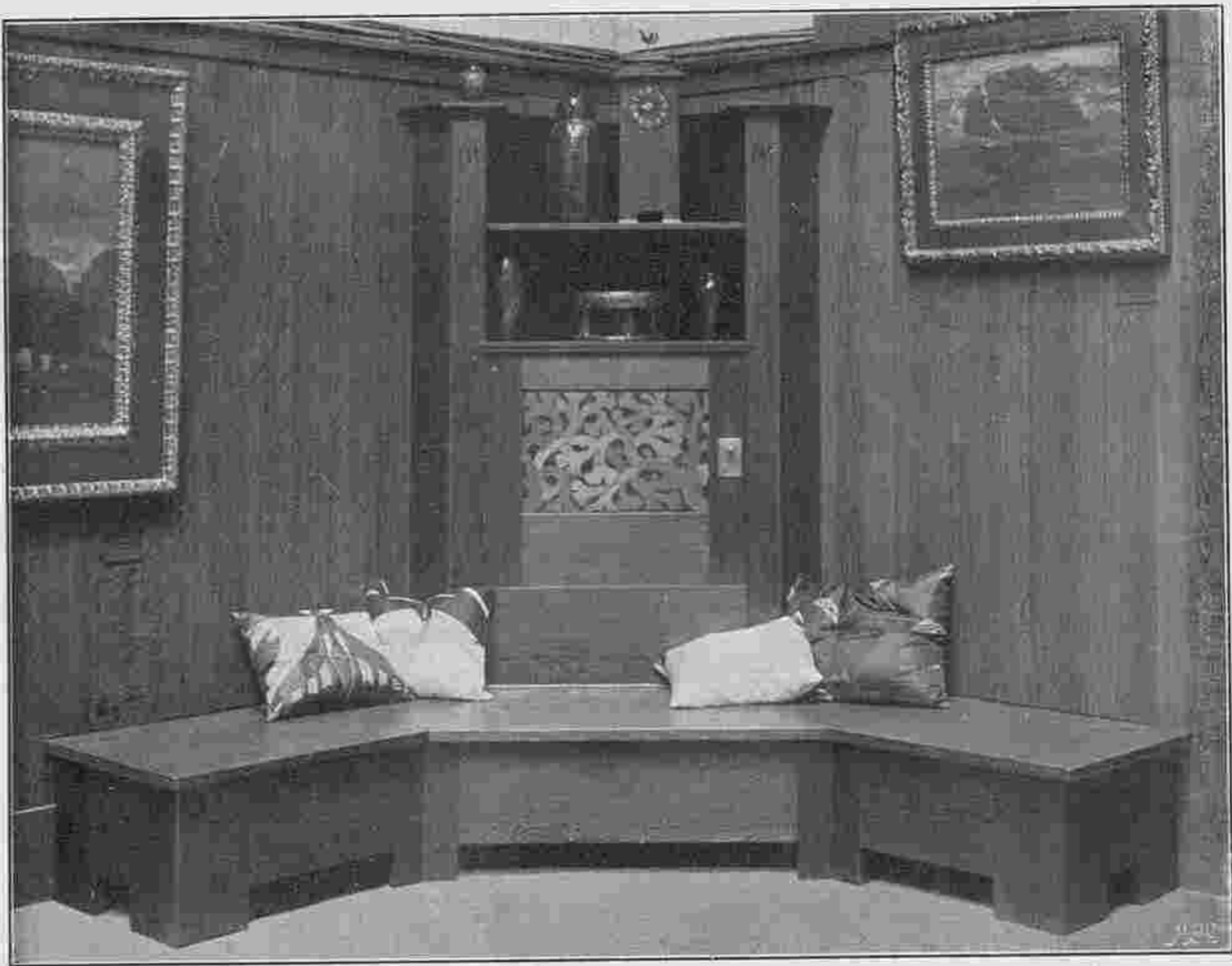
*Е. Шмидтъ-Пехтъ (E. Schmidt-Pecht).
Эмалированная керамика.
(„Die Kunst“, 1902 г.).*



*Е. Шмидт-Пехт (E. Schmidt-Pecht).
Эмалированная керамика.
(„Die Kunst“, 1902 г.).*



*М. Лейнеръ (Max Läger).
Керамика.
(„Die Kunst“, 1902 г.).*



М. Лейгеръ (Max Läger).

Комната на выставка въ Карлсруэ, 1902 г.

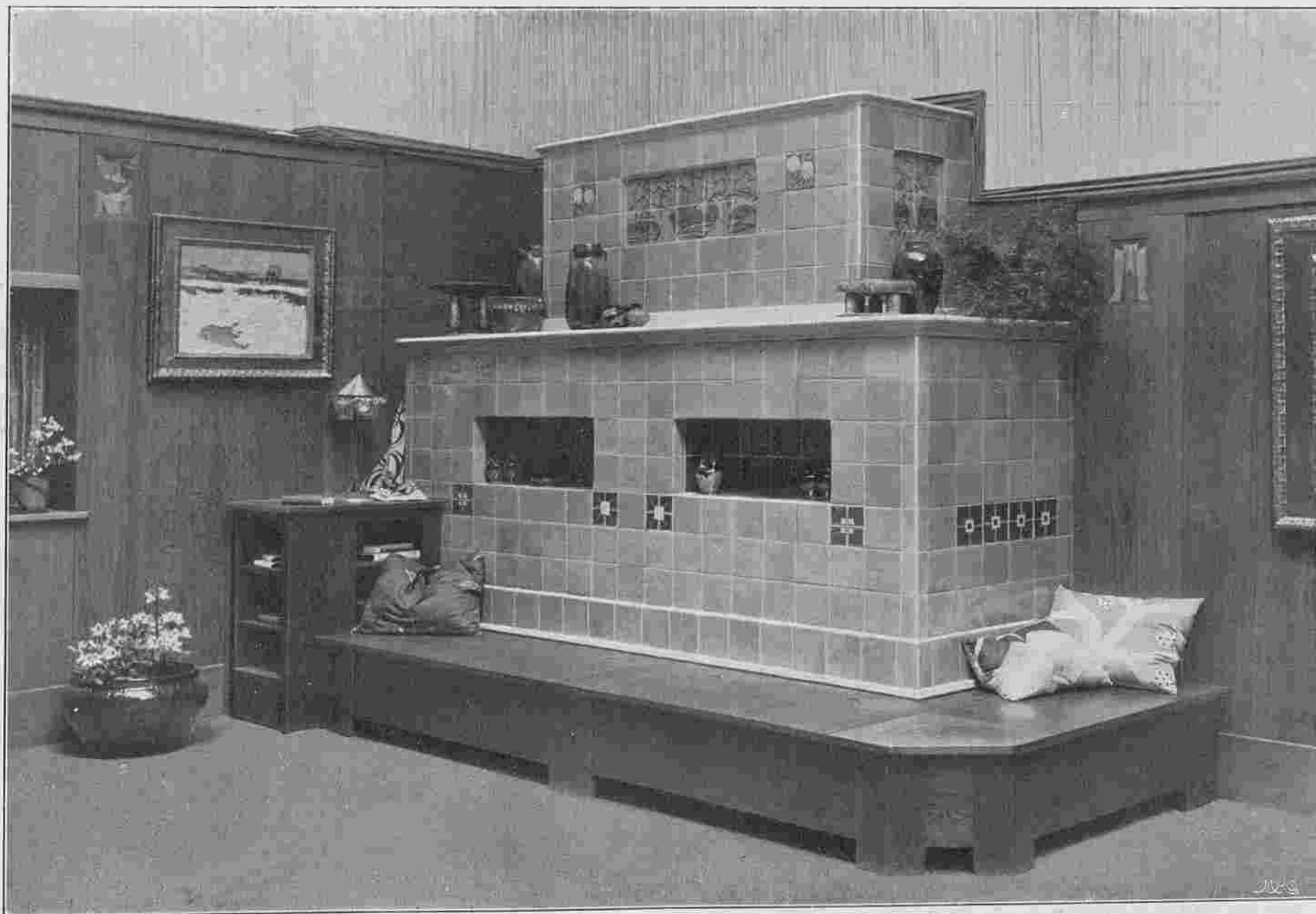
(Alexander Koch's „Deutsche Kunst und Dekoration“, Darmstadt).



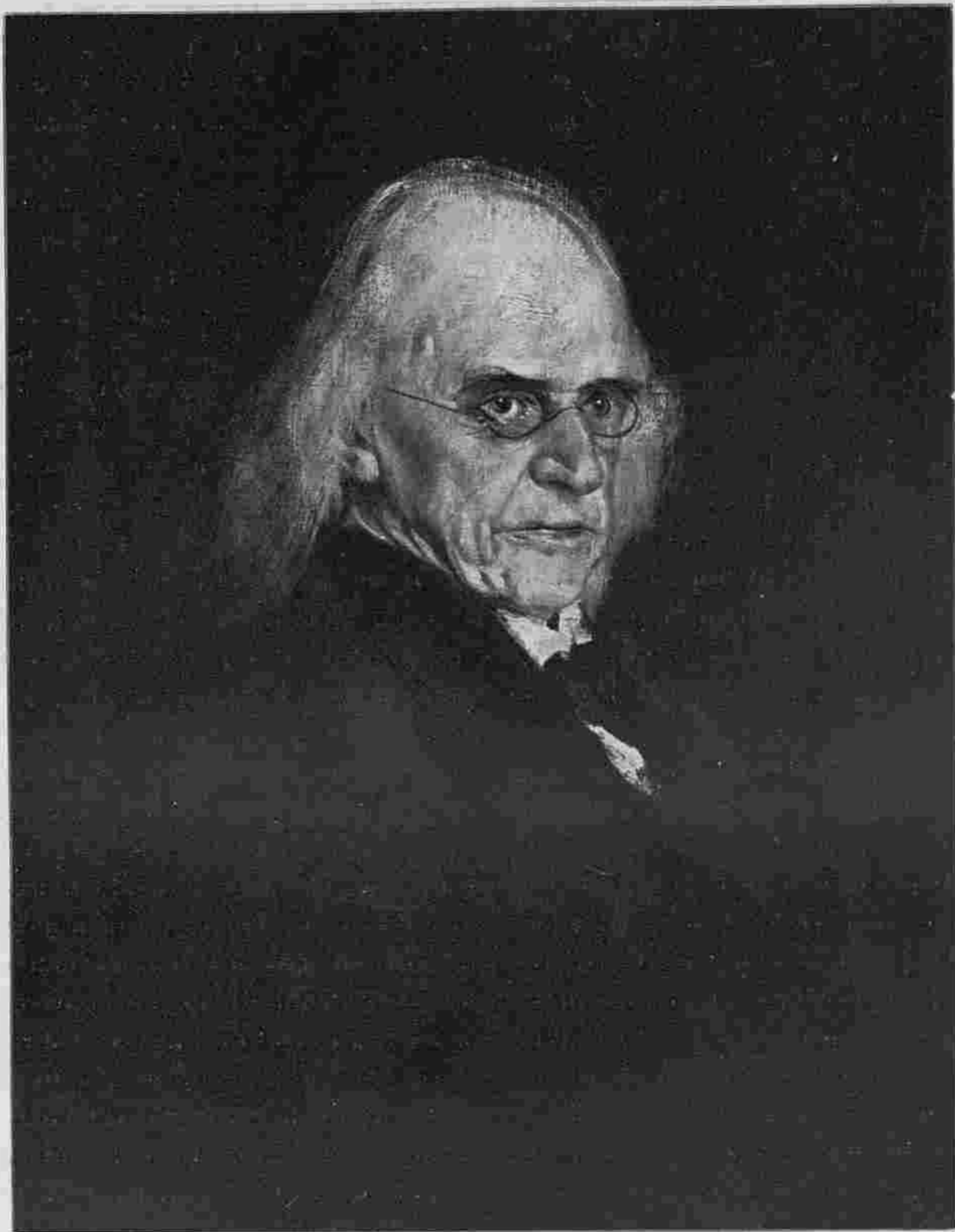
М. Лейгеръ (Max Läger).

Комодъ; выставка въ Карлсруэ, 1902 г.

(Alexander Koch's „Deutsche Kunst und Dekoration“, Darmstadt).



*М. Лейслеръ (Max Lüssler).
Комната на выставка въ Карлсруэ, 1902 г.
(Alexander Koch's „Deutsche Kunst und Dekoration“, Darmstadt).*



Фр. Ленбахъ (Fr. Lenbach).
Портретъ Моммзена.
Мюнхенская выставка 1902 г.,
(„Die Kunst“, 1902 г.).



ГОГОЛЬ.

Есть стиль языка. Но есть еще стиль души человѣческой и, соотвѣтственно этому, стиль цѣлостнаго творчества, исходящаго изъ этой души. Что такое стиль? Это планъ или духъ, объемлющій всѣ подробности и подчиняющій ихъ себѣ. Слово „стиль“ взято изъ архитектуры и перенесено на словесныя произведенія. Стиль готическій, романскій, греческій, славянскій, византійскій обозначаютъ духъ эпохи, характеръ племени и вѣка, какъ-то связанный и понятно выражающійся въ линияхъ зданій, храмовъ, дворцовъ. Стиль автора есть особаяковка языка или характеръ избираемыхъ имъ для воплощенія сюжетовъ, наконецъ—способъ обработки этихъ сюжетовъ, связанный съ духомъ автора и вполне выражающій этотъ духъ. Извѣстно, что каждый сильный авторъ имѣетъ свой стиль; и только имѣющій свой стиль авторъ образуетъ школу, вызывая подражателей. Чѣмъ оригинальнѣе, поразительнѣе и новѣе стиль, чѣмъ, наконецъ, онъ прекраснѣе,

тѣмъ большее могущество вносить съ собою писатель въ литературу.

За XIX вѣкъ русская литература пережила три стиля: карамзинскій, пушкинскій и гоголевскій. Кажется, не нужно объяснять, каковы они. Достаточно спросить читателя, правильно-ли мы угадали дѣло. Стиль Карамзина равно владѣетъ формою и содержаніемъ, отражаясь на ковкѣ фразы и выборѣ предметовъ повѣствованія, стихотворнаго цѣннѣе и изученія. Геніальный создатель „Исторіи Государства Россійскаго“ не былъ или пренебрегалъ быть творцомъ-фантастомъ, довольствуясь не сотвореніемъ идеаловъ, а идеальнымъ освѣщеніемъ дѣйствительности. Мало кто такъ доврчиво и благородно любилъ дѣйствительность, какъ онъ. Это отразилось на его слогѣ. То величественный, какъ въ „Исторіи“, то оживленный, какъ въ „Письмахъ русскаго путешественника“, онъ вездѣ благоразуменъ, избѣгаетъ излишняго, не бурлитъ чувствами, и его творенія похожи на прекрасную

римскую тогу, съ легкимъ греческимъ отѣнкомъ, которую добрый скиѳъ накидываетъ на плечи варваровъ и варварства. Россія съ любовью посмотрѣлась въ зеркало, которое онъ ей подставилъ; и хотя немного обманулась, увидя красивое свое отраженіе въ стеклѣ, но обманулась самымъ благороднымъ образомъ, даже самымъ полезнымъ, все время оправляясь, улучшаясь по показаніямъ немного неправдиваго зеркала, которое и льстило, и манило, и давало силы и бодрость къ улучшеніямъ. Языкъ и всѣ творенія Карамзина прекрасно-однообразны. Онъ все восходилъ къ болѣе серьезному, къ болѣе серьезнымъ темамъ. Но онъ никогда не мѣнялся самъ. Лобъ его, чело его царственно господствовали надъ остальными силами души, благоразумно правя ими, какъ патрицій вольноотпущенными и кліентами. Это былъ баринъ-помѣщикъ-вельможа екатерининскаго духа, но съ царствомъ въ умственной сферѣ. Всѣ захотѣли быть, всѣ побѣждали стать „крѣпостными“ этого великолѣпнаго экземпляра русской породы и лѣтъ на двадцать образовался въ литературѣ, письменности, печати, даже въ нравахъ гостиныхъ „карамзинскій стиль“.

Пушкинъ всегда любилъ и не могъ не любить Карамзина. Всякій благородный русскій долженъ любить Карамзина. Но Пушкинъ былъ болѣе мудръ, чѣмъ онъ. Онъ кое-что убралъ изъ римскихъ чертъ русской тоги, онъ пошевелилъ подъ нею плечами скиѳа; онъ вообще догадался, что мы—скиѳы. Но, гениальное сердце, онъ въ этомъ скиѳѣ открылъ сокровища, которыхъ, пожалуй, не было въ Капитолѣ. Сущность Пушкина выражается въ совершенной естественности въ немъ русскаго, возвеличившагося до величайшей,

до глубочайшей и высочайшей общечеловѣчности. Отъ поэмъ и романовъ до мельчайшихъ смѣхотворныхъ шутокъ, отъ такихъ, повидимому, иноземныхъ сюжетовъ, какъ „сцены изъ рыцарскихъ временъ“ и до стихотвореній съ не русскими именами, какъ, напр., „Играй, Адель, не знай печали“, онъ вездѣ является скиѳомъ, туземцемъ, но не самодовольнымъ, а который мудрымъ окомъ и внимательнымъ сердцемъ озираетъ панораму міра и народовъ; и мудрѣйшія слова слагаетъ о нихъ въ сердцахъ своемъ. Если-бы еще Пушкинъ видѣлъ міръ, путешествовалъ, что-бы мы отъ него имѣли! Карамзинъ украшалъ русскаго. Пушкинъ показалъ красоту его. Онъ разбилъ зеркало. Онъ велѣлъ дурнушкѣ оставаться дурнушкою; но въ замѣнъ внѣшней красоты, которой ей недостаетъ, онъ рѣчами своими и манерой обращенія вызвалъ всю душу ея наружу, такъ сказать потащилъ душу на лицо: и дурнушка стала безконечно милымъ и дорогимъ для русскаго сердца существомъ. Только съ Пушкина начинается русскій настоящій патриотизмъ, какъ уваженіе русскаго къ душѣ своей, какъ сознаніе русскаго о душѣ своей. Пушкинъ открылъ русскую душу—вотъ его заслуга.

Подвигъ Пушкина былъ до такой степени труденъ и онъ въ такой мѣрѣ зависѣлъ отъ гармоніи души его, что собственно въ „школѣ“ его мы имѣемъ одно безсиліе и внѣшность. „Пѣть“ природу, „какъ она есть“, вовсе не значитъ быть хотя-бы мелкою гранью алмаза-Пушкина. Все это не то. Не будетъ доставать внутренняго. Самыя страданія Пушкина (біографическія) и счастье слились въ какую-то гармонію. Вообще въ Пушкинѣ было много такъ сказать исторической „удачи“. Пушкинъ просто „удался“ матушкѣ-исто-

рін; какъ и образованіе чуднаго алмаза вѣдь всего только „удается“ пластамъ земли, а не выдѣлывается ихъ преднамѣренными усиліями. Ни объяснить алмаза и Пушкина, ни дать теорію ихъ—невозможно. Можно ими обоими только пользоваться. Пушкинъ никогда не повторялся и, напр., Языковъ, Дельвигъ, Боратынскій—составляютъ лишь слабое выраженіе его школы. Скорѣе Пушкинъ отражается или имѣетъ себѣ „школу“ въ огромныхъ частяхъ (но не въ цѣломъ) творчества позднѣйшихъ великихъ нашихъ прозаиковъ; въ Тургеневѣ онъ болѣе живетъ, чѣмъ въ Языковѣ; огромныя полосы въ сотвореніи „Войны и мира“ имѣютъ въ себѣ Пушкинскую ткань. Хотя и Тургеневъ, и Толстой, уже по силѣ и самостоятельности своей, сами суть школа, суть солнца-человѣки, а не спутники-планеты другого солнца.

Гоголь—какой-то кудесникъ. Онъ создалъ третій стиль. Этотъ стиль называли „натуральнымъ“. Но никто, и Пушкинъ не создавалъ такихъ чудодѣйственныхъ фантазій, какъ Гоголь. „Вій“ и „Страшная месть“ суть единственныя въ русской литературѣ, по фантастичности вымысла, повѣсти, и притомъ такія, которымъ авторъ сообщилъ живучесть, смыслъ, какое-то странное довѣріе читателя и свое. Я хочу сказать—въ нихъ чувствуешь какую-то истину, хотя ихъ фабула переступаетъ границы всякой возможности. Развѣ меньше, такъ сказать, фантазіи мысли, фантазіи мышленія, узкихъ и странныхъ его корридорчиковъ, въ „Невскомъ проспектѣ“, въ „Римѣ“? Наконецъ, что за странность разсказывается намъ въ „Носѣ“? Но при этомъ дѣйствительно, рядомъ съ этимъ могуществомъ и съ этимъ призваніемъ къ фантастическому, Гоголь имѣлъ равное могущество и равное призваніе и къ на-

туральному, натуралистическому. Иногда кажется, что онъ носилъ въ субъектѣ своемъ міръ, совершенно подобный внѣшнему, и уже послѣдній зналъ раньше, чѣмъ на него начиналъ глядѣть! Какъ мало въ сущности онъ видѣлъ Россію. Въ Москвѣ былъ остановками, въ Петербургѣ жилъ не долго, по „губерніямъ“ только проѣхался, но поставилъ зеркало, передъ которымъ канула вся Россія. И сколько онъ мелочей въ ней замѣтилъ, духовныхъ подробностей, но цѣнныхъ, но важныхъ, и на которыя до него никому не приходило въ голову обратить вниманіе. Наконецъ, какъ онъ уловилъ „стиль по преимуществу немощей ея“. „Знаете, на таможнѣ: обрадовался—вотъ отечество. Но первая фраза, какую я услышалъ на русскомъ языкѣ, было слово одного таможеннаго чиновника другому: Чинъ чина почитай. Право“. И все. И всѣ это слышали, или подобное; слышали и забывали. Но Гоголь пригвоздилъ, „распялъ на крестѣ“ этотъ „стиль“ Россіи. И Россія должна быть безконечно благодарна ему, что силою чрезвычайнаго дарованія своего онъ убилъ этотъ гнусный стиль. При Карамзинѣ мы мечтали. Пушкинъ далъ намъ утѣшеніе. Но Гоголь далъ намъ неутѣшное зрѣлище себя, и заплакалъ, и зарыдалъ о немъ. И жгучія слезы прошли по сердцу Россіи. И она, можетъ быть, не стала лучше. Но тотъ конкретный образъ, какой онъ ненавидѣлъ въ ней, она сбросила, и очень быстро. Реформы Александра II, въ ихъ самоувѣренности и энергіи, нельзя себѣ представить безъ предварительнаго Гоголя. Послѣ Гоголя стало не страшно ломать, стало не жалко ломать. Такимъ образомъ творецъ „Мертвыхъ душъ“ и „Ревизора“ былъ величайшимъ у насъ, внѣ сравненія съ нимъ кого-нибудь, политическимъ писателемъ. Царь-реформаторъ

пришелъ тѣмъ вторымъ и подлиннымъ „реvisorомъ“, о которомъ только упомянулъ, не выводя его, Гоголь. Да ужъ и не хотѣлъ-ли сатирикъ сказать комедіею современникамъ: „Вы всѣ только Хлестаковы, предварительные и не настоящіе; шуму отъ васъ много, много отъ васъ страху, а дѣла нѣтъ: но, подождите, будетъ настоящій ревизоръ“. Кто знаетъ, не заключалась-ли тутъ негласная сатира на все 25-лѣтіе, отъ декабристовъ до Севастополя. Не забудемъ, что Гоголь чрезвычайно любилъ абстракціи, обобщенія, панорамы. Что всѣ его творенія, въ особенности дѣловыя, сатирическія, въ сущности, есть схемы.

Гоголь—примѣръ великаго человѣка. Выложите вы его изъ русской дѣйствительности, жизни, духовнаго развитія: право, потерять всю Бѣлоруссію не страшнѣе станетъ. Огромная зіяющая пропасть останется на мѣстѣ, гдѣ стоитъ краткое „Гоголь“. Сколько дѣлъ, лицъ историческихъ, сколько теченій общественныхъ и духовныхъ явленій, если вырвать изъ нихъ „Гоголя“ и „Гоголевское“, получить сейчасъ другое теченіе, другую формировку, вовсе другое значеніе. Гоголь—огромный край русскаго бытія. Но съ чѣмъ-же онъ пришелъ къ намъ, чтобы столько совершить? Только съ душою своею, странною, необыкновенною. Ни средствъ, ни положенія, ни, какъ говорится, „связей“. Вотъ ужъ Агамемнонъ безъ арміи, взявшій Трою; вотъ хитроумно устроенный деревянный конь Улисса, который зажегъ пожаръ и убійства въ старомъ градѣ Пріама, куда его ввезли. Такъ Гоголь, маленькій, незамѣтный чиновничекъ „департамента подлостей и вздоровъ“ („Шинель“), сжегъ Николаевскую Русь. Не обращено, кажется, вниманія, что въ своихъ Костанджогло и Муразовыхъ онъ предсказалъ

Губонинныхъ, Кокоревыхъ, Кауфмановъ Барановыхъ. Бенардаки даже и по фамиліи похоже на Костанджогло. Изъ самой рисовки этихъ типовъ, типовъ Александровской эпохи, такъ чудодѣйственно угаданныхъ, видно, что „Иліонъ“ императора Николая онъ въ самомъ дѣлѣ обрекъ въ умѣ своемъ „на сожженіе“ и начиналъ „Ревизоромъ“ и „Мертвыми душами“ пожаръ едва-ли только „художнически-безсознательно“. Гоголь—великій творецъ-фантастъ; но припомнимъ же сколько въ немъ было преднамѣренности, обдумчивости, сколько было дальновидной хитрости въ его хиломъ и странномъ тѣлѣ.

Біографы гадаютъ и по всему вѣроятію никогда не разгадаютъ Гоголя. А есть что разгадывать. Всѣ знаютъ о его скрытности и притворствѣ; но нельзя же отрицать, что въ творествѣ своемъ онъ былъ безмѣрно искрененъ, горѣлъ, пылалъ въ немъ и не притворнымъ смѣхомъ, и не притворною любовью. И все-таки общее резюме о немъ біографовъ: „Гоголь молчаливъ и загадоченъ какъ могила; ничего въ немъ не понимаемъ“. При безспорной искренности его твореній, къ которымъ мы такъ мало имѣемъ окончательнаго „ключа“, остается думать, что Гоголь принадлежалъ къ тѣмъ рѣдкимъ мятущимся и страннымъ натурамъ, которыя и сами отъ себя не имѣютъ „ключа“. „Посланецъ Божій“—вотъ ему и всѣмъ такимъ имя. Гоголь не имѣлъ очень большого самообладанія. Посмотрите: онъ впечатлителенъ, онъ отдается вліяніямъ, отъ Пушкина до священника Матвѣя Ржевскаго,—онъ, столь могущественный человѣкъ. Онъ слабъ, онъ ищетъ опоры, этотъ насмѣшникъ и скрытый человѣкъ. Что же это значитъ? Онъ вѣчно борется съ собою; онъ вѣчно кого-то побораешь въ себѣ. „Въ немъ былъ легионъ бѣ-

совъ“, — какъ сказано о комъ-то въ Евангеліи: „и они мучать и кричатъ въ немъ“. И Гоголь былъ похожъ на такого „бѣсноватаго“ или, пожалуй, на „ящикъ Пандоры“ съ запертými въ немъ самыми противоположными вѣтрами. Онъ вѣчно боится что-то „выпустить“ изъ себя, таится, хитритъ, не говоритъ о себѣ всего другимъ; и вмѣстѣ въ этихъ другихъ явно ищетъ опоры противъ кого же, если не противъ себя. Онъ даже о своихъ твореніяхъ объяснялъ, что писаніе ихъ составляло ступени его внутренней съ собою борьбы, „улучшеній“ себя. Онъ вѣчно кается — непонятно въ чемъ. Такой умѣренный и благоразумный съ виду человекъ. Мы все склонны объяснить болѣзнью. „Болѣзнь“ да „болѣзнь“ — какое легкое объясненіе: это deus ex machina не умныхъ біографовъ. Ибо почему, читатель, у насъ съ вами не быть такой гениальной болѣзни, съ такими-же причудами? Но у насъ есть только ревматизмы и тому подобные раціональные пустяки. Гоголь былъ, конечно, боленъ нравственными заболѣваніями, отъ чрезмѣрности душевныхъ глубинъ своихъ. Его трясло, какъ деревню на вулканѣ. Но въ чемъ секретъ его вулкана, изъ котораго сверкали по ночному небу зигзаги молній, текла лава, сыпался песокъ и лилась грязь: этого, не заглянувъ туда, нельзя сказать. А заглянуть — тоже нельзя. Только и можно сказать, что вулканъ былъ огромный, могучій, планетный; что это „духъ земли“ заговорилъ въ немъ. Но больше этихъ поверхностныхъ словъ что-же мы можемъ сказать о немъ. И Гоголь вѣчно, всюю своею біографіею, говорилъ: „мнѣ трудно“. А что такое „трудно“ и въ чемъ трудно — не умѣлъ и вѣроятно же всего не въ силахъ былъ объяснить. „Темно во мнѣ“, „и самъ въ себѣ dna не вижу“, „вамъ около меня грозно, а

мнѣ съ собою страшно“, — право, это какъ будто рвется изъ его біографіи. Но ничего болѣе яснаго.

И вотъ этотъ „труждающійся“ человекъ то давалъ намъ „Носъ“, „Коляску“, то выкладывалъ „Мертвыя души“ и „Ревизора“, и въ самые еще юные годы рассказалъ о „Страшной мести“. Какая натуральная тамъ фигура пана Данилы: „отчего-же, отецъ, ты галушки отказываешься ѣсть. Это христіанское кушанье и его всѣ святые угодники Божіи кушали“. Но поморщился панъ-отецъ и, отодвинувъ казацкое кушанье, молча потянулъ изъ фляжки какой-то черной водицы. Вотъ иногда кажется, что у Гоголя было немножко такой „черной водицы“, гдѣ былъ и талисманъ его силы, и источникъ его вздоховъ. „Ужъ проплясалъ на славу казачка, ужъ разсмѣшилъ всѣхъ: когда-же есаулъ поднялъ иконы, вдругъ всѣ закричали, попяtilись, сторонясь отъ танцующаго казака: носъ у него удлинился и загнулъ въ сторону, запрыгали зеленые глаза, изъ-за спины поднялся горбъ, и сталъ казакъ — старикъ“. Какъ это похоже на біографію Гоголя, съ смѣхотворностью его „Сорочинской ярмарки“ и разныхъ сказочныхъ диковинокъ, изъ-за которыхъ вдругъ полѣзли всѣмъ неожиданные глаголы, вплоть до непостижимой „Авторской исповѣди“.

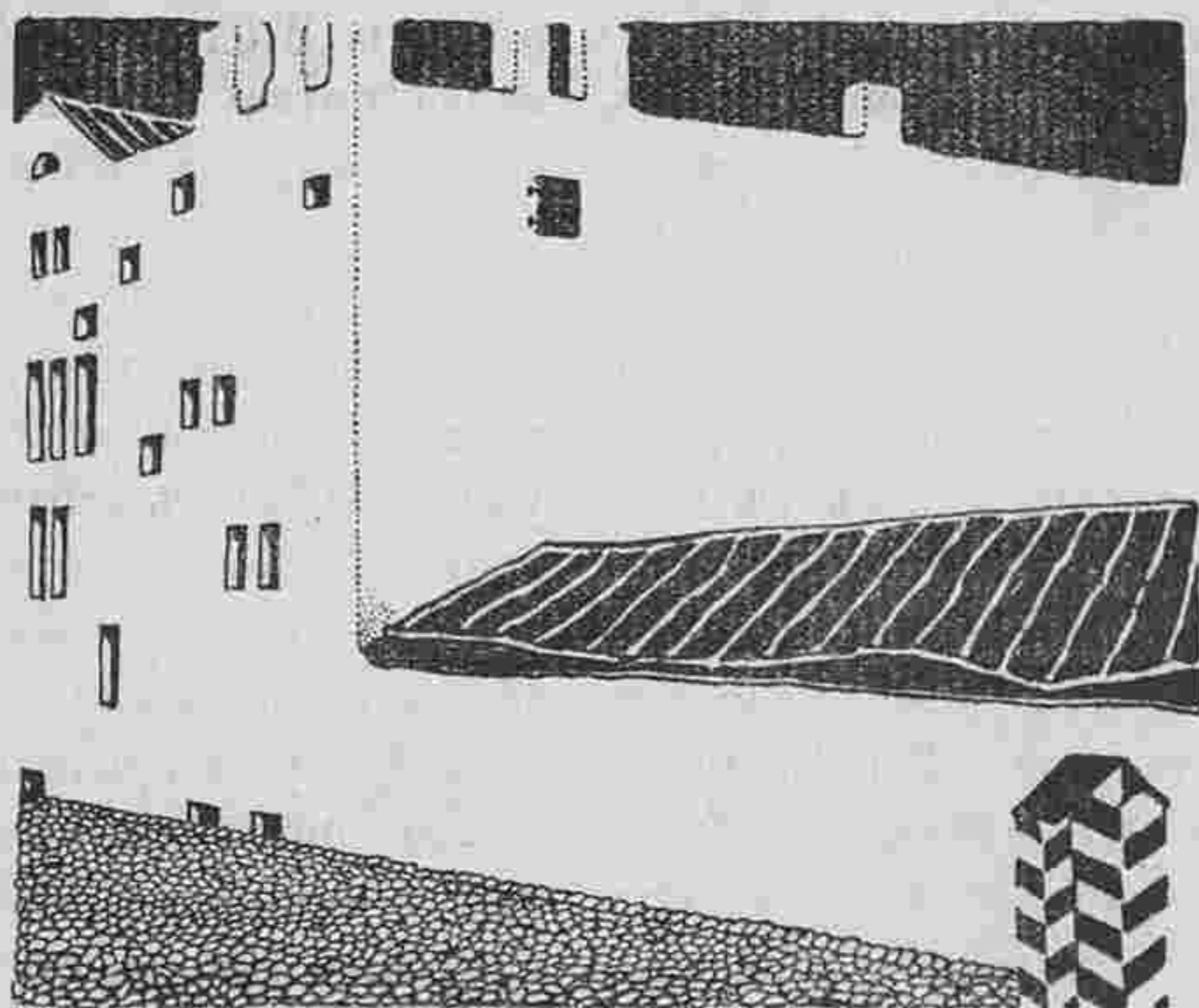
И попяtilись всѣ назадъ, и закричали, хватаясь за руки другъ друга: — „это — колдунъ“.

Во всякомъ случаѣ „чародѣй“ даже съ преобладающими добрыми намѣреніями, такъ сказать „колдунъ съ филантропическимъ образомъ мыслей“, но все-таки съ этимъ именно древнимъ вѣдовскимъ въ себѣ началомъ, былъ въ натурѣ Гоголя; отъ этого „Вія“ въ немъ, „огромнаго, во всю стѣну обросшаго землей, съ желѣзными вѣками на очахъ“ —

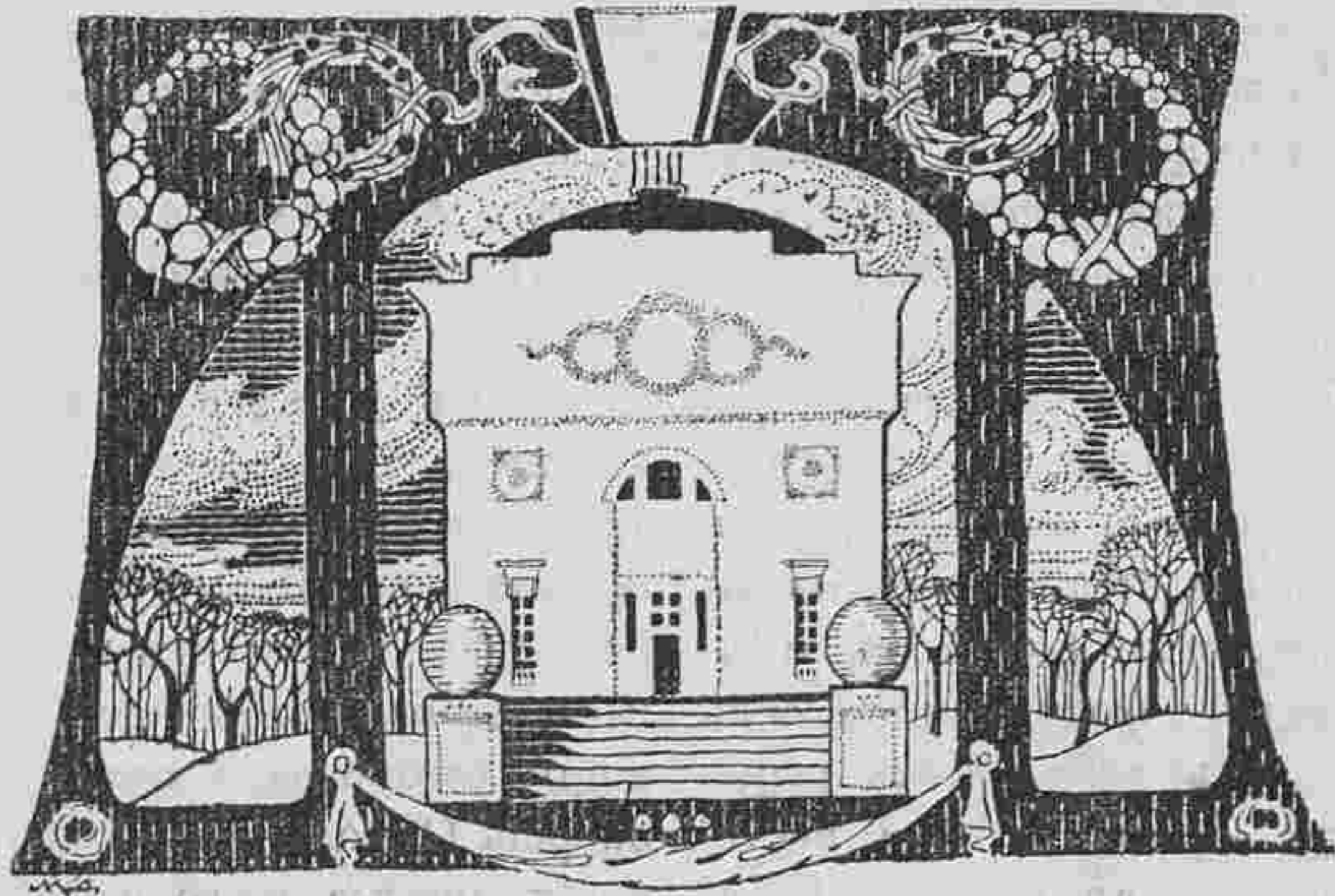
шла его таинственная и рациональная сила, его вѣдѣніе настоящаго и въ значительной степени будущаго. Только такой „вѣдунъ“ могъ написать „Невскій проспектъ“, „Портретъ“, „Коляску“ и около нея „Римъ“; задумать и Соба-

кевича и Улиньку; смѣшаться и въ слезахъ, и въ смѣхѣ, удивляя друзей и оставляя недоумѣніе въ потомствѣ.

В. Розановъ.



М. Добужинскій (M. Dobuzinskiy).



М. Добужинскій (M. Dobuzynsky).

ФОРМЫ ИСКУССТВА.

Искусство опирается на действительность. Воспроизведение действительности бывает или целью искусства, или точкой отправленія. Действительность является по отношенію къ искусству какъ-бы пищей, безъ которой невозможно его существованіе. Всякая пища идетъ на поддержаніе жизни. Для этого необходимо ея усвоеніе. Переводъ действительности на языкъ искусства точно также сопровождается нѣкоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезомъ, приводитъ къ анализу окружающей действительности. Анализъ действительности необходимо вытекаетъ изъ невозможности передать посредствомъ внѣшнихъ приемовъ полноту и разнообразіе всѣхъ элементовъ окружающей действительности.

Искусство не въ состояніи передать полноту действительности, т. е. представленія и смѣну ихъ во времени. Оно разлагаетъ действительность, изображая ее то въ формахъ пространствен-

ныхъ, то въ формахъ временныхъ. Поэтому искусство останавливается или на представленіи, или на смѣнѣ представленій: въ первомъ случаѣ возникаютъ пространственныя формы искусства, во второмъ случаѣ — временныя. Въ невозможности справиться съ действительностью во всей ея полнотѣ лежитъ основаніе схематизаціи действительности (въ частности, на примѣрѣ стилизаціи). Сила произведеній искусства весьма часто связана съ простотой выраженія. Благодаря такой схематизаціи творецъ художественнаго произведенія имѣетъ возможность высказаться хотя и менѣе полно, но зато точнѣе, опредѣленнѣе.

Воспроизведеніе представленій независимо отъ времени сопровождается громадными трудностями. Съ одной стороны трудность передачи различныхъ пространственныхъ формъ; съ другой — передача всевозможныхъ свѣтовыхъ и цвѣтовыхъ оттѣнковъ помощію внѣшнихъ средствъ. Если къ этому еще при-

соединить тотъ фактъ, что возможность охватить явленіе въ художественномъ изображеніи зависитъ отъ простоты, то намъ понятна необходимость дальнѣйшаго разложенія пространственной дѣйствительности на ея формы и краски.

Въ формахъ мы не ограничиваемся разсмотрѣніемъ отношенія свѣта къ тѣни. Намъ останавливаетъ и цвѣтъ, и качество формы, т. е. вещество формы. Цвѣтъ формы является звеномъ, соединяющимъ искусство формы съ живописью; вещество формы заставляетъ насъ подчеркнуть возможность существованія еще одной отрасли искусства, такъ сказать, вещества. Качество вещества, его характеръ можетъ быть предметомъ искусства. Здѣсь мы стоимъ на самой границѣ изящныхъ искусствъ. Здѣсь нащупываемъ два корня, идущіе отъ изящнаго искусства къ наукѣ и художественной промышленности. Здѣсь начинается послѣдовательное расширение самаго понятія объ искусствѣ: оно все болѣе и болѣе является намъ какъ искусственность (искусственность). Здѣсь-же исчезаетъ глубина и высота задачъ искусства.

Подчеркнувъ значеніе качества вещества въ искусствахъ формы, обратимся къ самой классификаціи этихъ формъ. Характеризуя одинъ родъ, какъ искусство формъ органическихъ, а другой, какъ формъ неорганическихъ, мы не особенно далеки отъ истины, если скульптуру назовемъ искусствомъ формъ органическихъ, а зодчество неорганическихъ.

Такое опредѣленіе зодчества и скульптуры кажется парадоксальнымъ. Напримѣръ: развѣ въ колоннѣ мы не имѣемъ стремленія изобразить стволъ дерева? Если типъ колонны и возникъ изъ подражанія стволу дерева, то подражаніе это до такой степени вышше

и формально (не по существу), что на немъ не стоитъ долго останавливаться. Единственная постоянная тема зодчества, по Шопенгауэру, это опора и тяжесть. „Самымъ частымъ выраженіемъ этой темы являются колонны и балки. Поэтому стиль колоннъ представляетъ собою какъ-бы генераль-басъ всей архитектуры“. (Міръ, какъ воля и представленіе, II т., 500 с.). Далѣе Шопенгауэръ указываетъ на эстетическое наслажденіе, вытекающее изъ нормальности соотношенія между тяжестью и опорой. Отсюда ясно—колонна изображаетъ прежде всего идею нормальной подпоры, а уже затѣмъ она является, какъ подражаніе стволу.

Такимъ образомъ, мы пришли къ признанію трехъ пространственныхъ формъ искусства, а именно: 1) живописи; 2) скульптуры; 3) зодчества.

Краска характерна для живописи. Вещество и характеръ формы для скульптуры и зодчества. Отсюда, конечно, еще не вытекаетъ пренебреженіе рисункомъ и формой въ живописи, какъ и пренебреженіе краской въ зодствѣ и скульптурѣ.

Въ мірѣ существуетъ смѣна представленій. Временныя формы искусства, по преимуществу останавливаясь на этой смѣнѣ, выдвигаютъ движеніе на первый планъ. Отсюда значеніе ритма, какъ характера временной послѣдовательности въ музыкѣ, искусствѣ чистаго движенія.

Если музыка—искусство безпричиннаго, безусловнаго движенія, то въ поэзіи это движеніе обусловлено ограниченно, причинно. Вѣрнѣе, поэзія—мостъ, перекинутый отъ пространства къ времени. Здѣсь совершается, такъ сказать, переходъ отъ пространственности къ временному. Въ нѣкоторыхъ родахъ поэзіи

особенно ярко сказывается этот переходный характер ея; эти роды являются узловыми, центральными (напр., драма). Такого рода центральность ихъ положенія создаетъ и особенный интересъ къ нимъ. Отсюда тѣсная связь ихъ съ духовнымъ развитіемъ человѣчества.

Итакъ поэзія—узловая форма, связующая время съ пространствомъ. Соединеніе пространства и времени является по Шопенгауэру сущностью матеріи. Шопенгауэръ опредѣляетъ ее какъ законопричинность въ дѣйствіи. Отсюда необходимость причинности и мотиваціи въ поэзіи, какъ формы „закона основанія“¹⁾. Эта причинность можетъ выражаться разнообразно: то какъ сознательная ясность, сопровождаемая понятіями, то какъ внутренняя обоснованность поэтическихъ образовъ, то какъ и то, и другое. Логическая послѣдовательность является, выражаясь образно, какъ-бы проэкціей причинности на плоскость нашего сознанія, понимая подъ нашимъ сознаніемъ то, что Шопенгауэръ опредѣляетъ какъ разумное знаніе: „Знать—значитъ имѣть въ своемъ духѣ для произвольнаго употребленія такіа сужденія, которыя имѣютъ въ чемъ-либо, внѣ себя самихъ, достаточное основаніе познанія (Шоп., I книга, I томъ)“. Поэтическіе образы, возбуждая наше сознаніе, сопровождаются имъ болѣе всѣхъ прочихъ формъ искусства. Отсюда ключъ къ важнымъ недоразумѣніямъ въ области критической оцѣнки художественныхъ

образовъ. Эти недоразумѣнія обнаруживаются во всей своей силѣ, какъ скоро требованіе разумной ясности — этой проэкціи причинности — мы поставимъ во главѣ прочихъ требованій, которымъ должны удовлетворять образы поэзіи. Здѣсь происходитъ явленіе аналогичное консонансу: колебаніе струны, передаваемое воздушной средою ряду струнъ одинаковой высоты тона, не передается струнамъ иныхъ тоновъ. Внутренняя осмысленность, связующая рядъ поэтическихъ образовъ, часто сопровождается и внѣшней осмысленностью, т. е. выраженіемъ сознательной связи, существующей между этими образами, какъ рефлексомъ. Отсюда нельзя заключать къ сознательной ясности, какъ непремѣнному условію поэтическаго творчества. Между тѣмъ подобныя заключенія бывають сплошь и рядомъ. „Сознаніе“, по словамъ Шопенгауэра, „это только поверхность нашего духа, въ которомъ мы не знаемъ внутренняго ядра...“ и далѣе: „то, что даетъ сознанію единство и связность, не можетъ обуславливаться сознаніемъ“. Требованіе сознательной связности отъ поэтическихъ произведеній происходитъ отъ смѣшенія двухъ формъ закона основанія, формъ, опредѣляемыхъ Шопенгауэромъ, какъ законъ основанія познанія, господствующій въ классѣ отвлеченныхъ представленій и какъ законъ основанія бытія, примѣнимый къ классу конкретныхъ явленій. Творчество руководитъ сознаніемъ, а не сознаніе творчествомъ. Въ разсудочныхъ

¹⁾ Замѣтимъ, что Шопенгауэръ понимаетъ всѣ первоначальныя функціи познанія, какъ проявленія „закона достаточнаго основанія“. Послѣдній является для него всеобъемлющей категоріей. Какъ-бы ни дѣйствовалъ аргіогі человѣческой умъ—это всегда будетъ происходить въ формахъ „закона достаточнаго основанія“. А этотъ законъ, во всѣхъ своихъ видахъ, имѣетъ свои корни въ одномъ и томъ-же изначальномъ свойствѣ и внутреннемъ качествѣ нашей способности познанія.

Законъ „достаточнаго основанія“ проявляется въ

четырехъ формахъ. Шопенгауэръ вводитъ для нихъ слѣдующія названія: основаніе становленія (Werden), познанія (Erkennen), бытія (Sein), мотиваціи (Handeln). Онъ отмѣчаетъ, что здѣсь идетъ дѣло не о четырехъ различныхъ основаніяхъ, а объ одномъ и томъ-же основаніи, которое является въ различныхъ формахъ. И онъ обозначаетъ это образнымъ выраженіемъ: „четвероякій корень закона основанія“. Ср. Фолькельтъ. „Шопенгауэръ. Его личность и ученіе“.

Примѣч. ред.

произведеніяхъ искусства, по словамъ Гете, „чувствуешь намѣреніе и разстраиваешься...“ Kunst происходитъ отъ слова können (умѣть); „кто не умѣетъ, у того есть намѣренія...“ (Гансликъ, О прекр. въ музыкѣ)... „Если мы видимъ, какъ сквозь всѣ богатые средства искусства сквозитъ ясное, ограниченное, холодное и трезвое понятіе и въ концѣ-концовъ выступаетъ наружу, мы испытываемъ отвращеніе и негодованіе...“ (Міръ, к. в. и пр. 2 т., глава XXXIV). „Художественное произведеніе приводитъ насъ въ восторгъ и въ восхищеніе именно тою своею частью, которая неуловима для нашего сознательнаго пониманія; отъ этого и зависитъ могущественное дѣйствіе художественно-прекраснаго, а не отъ частей, которыя мы можемъ анализировать въ совершенствѣ...“ (Гельмгольцъ. Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ). По Гартману, цѣлое дается геніальному замыслу сразу безъ всякаго труда; сознательная-же комбинація создаетъ единство путемъ труднаго прилаживанія частныхъ. Съ особеннымъ удовольствіемъ цитирую эти слова великаго ученаго, двухъ выдающихся философовъ, поэта, а также извѣстнаго музыкальнаго критика, въ которыхъ они совпадаютъ. Теоретически весьма многіе согласны съ независимостью художественнаго творчества отъ сознанія. На практикѣ обнаруживается обратное: признаніе свободы творчества по-просту замѣняется допущеніемъ поэтическихъ разговоровъ объ этомъ.

„Ты царь—живи одинъ: дорогою свободной
„Иди, куда тебя влечетъ свободный умъ...“

Эти слова о поэтической свободѣ мы допускаемъ, а любой стихотворный от-

рывокъ, гдѣ осуществлена эта свобода творчества (напр., у Фета), мы боимся признать. Въ этой инстинктивной боязни къ свободѣ творчества сказывается безсиліе толпы отличить геніальное отъ безумнаго; безпутство мысли не отличается отъ полета мысли, зоркость взгляда близорукіе способны называть галлюцинаціей. Осмѣять всегда безопаснѣе...

„Надъ кѣмъ смѣетесь?.. Надъ собой смѣетесь...“
...„Услышишь судъ глупца и смѣхъ толпы холодной...“

Посредственность изображаемаго является одной изъ типичнѣйшихъ чертъ поэзіи. Въ другихъ искусствахъ мы или созерцаемъ пространственныя формы, или слушаемъ, т. е. созерцаемъ послѣдовательное чередованіе звуковъ. Въ обоихъ случаяхъ наши созерцанія носятъ характеръ непосредственности. Въ поэзіи, на основаніи читаемаго, мы воссоздаемъ образы и смѣну ихъ. Вѣрность нашихъ созерцаній будетъ зависѣть отъ вѣрности воспроизведенія сознаніемъ описываемыхъ образовъ и явленій. Поэзія всеобъемлюща, но посредственна. Здѣсь русло искусства, начинающееся съ зодчества, какъ-бы разливается широкимъ озеромъ, но мелѣетъ, разбивается на множество рукавовъ, пока черезъ драму и оперу не соберется въ чистое глубокое русло симфонической музыки.

Выраженіе идей является по Шопенгауэру задачей искусства; музыку-же онъ противопоставляетъ всѣмъ искусствамъ, говоря, что она выражаетъ волю, т. е. сущность вещей по Шопенгауэру; постигать явленіе an sich — значитъ, слушать его музыку, т. е. здѣсь мы всего ближе къ возможности этого постиженія.

Пространство обладаетъ тремя измѣреніями, время—однимъ. Въ переходѣ отъ пространственныхъ формъ искусства къ временной (къ музыкѣ), замѣ-

чается строгая постепенность. Такая-же постепенность существуетъ въ стремленіи наукъ стать на математическую (аритмологическую) точку зрѣнія. На основаніи Шопенгауэра можно провести параллель между этими стремленіями наукъ и искусствъ къ одному-же, но съ разныхъ сторонъ. Музыка является, такъ сказать, математикой души, а математика—музыкой ума. Нигдѣ мы не имѣемъ такой близости и противоположности въ одно и то-же время, какая существуетъ между постиженіемъ явленій (музыкой) и изученіемъ сходства и различія въ области количественнаго измѣненія ихъ (математика). „Наше самосознаніе имѣетъ своею формою не пространство, а только время“, говоритъ Шопенгауэръ. Въ мірѣ господствуетъ движеніе, имѣющее формою познанія время, а представленіе является моментальной фотографіей этой непрерывной смѣны явленій, этого вѣчнаго движенія. Всякій пространственный образъ, становясь доступнымъ нашему сознанію, является необходимо связаннымъ, такъ или иначе, съ временемъ; законъ познанія имѣетъ своимъ основаніемъ законъ причинности, которая, по Шопенгауэру, есть сочетаніе пространства и времени. Съ приближеніемъ пространственныхъ формъ искусства къ временной, растетъ значеніе причинности, объясняющей видимость (пространственность). Требованіе причинности отъ пространственныхъ образовъ уже намекаетъ намъ на связь ихъ съ музыкой; не будь музыки, необходимо связанной съ временемъ черезъ послѣдованіе звуковыхъ колебаній, въ формахъ, подчиненныхъ пространству, мы не усматривали бы причинности этихъ образовъ. Отсюда впервые зарождается мысль о вліяніи музыки на всѣ формы искусствъ при ея независимости отъ этихъ формъ.

Забѣгая впередъ, скажемъ, что всякая форма искусства имѣетъ исходнымъ пунктомъ дѣйствительность, а конечнымъ—музыку, какъ чистое движеніе.

Выражаясь кантовскимъ языкомъ—всякое искусство, исходя изъ феноменальнаго, углубляется въ „нуменальное“¹⁾; формулируя нашу мысль языкомъ Шопенгауэра,—всякое искусство ведетъ насъ къ чистому созерцанію міровой воли; или, говоря въ духѣ Ницше—всякая форма искусства опредѣляется степенью проявленія въ ней духа музыки... Или, по Спенсеру,—всякое искусство устремляется въ будущее²⁾.

Универсальное значеніе послѣдней формулы весьма важно при разсмотрѣніи искусства съ религіозно-символической точки зрѣнія.

Высокое значеніе, которое я придаю музыкѣ, вполне совпадаетъ съ мнѣніемъ о ней людей, глубоко понимающихъ ее (Шопенгауэръ, Ницше, Гансликъ, Гельмгольцъ).

Располагая изящныя искусства въ порядкѣ ихъ совершенства, мы получаемъ слѣдующія пять главныхъ формъ 1) зодчество, 2) скульптура, 3) живопись, 4) поэзія, 5) музыка.

Каждая форма искусства не совершенно замкнута. Элементы, присущіе всѣмъ формамъ, причудливо переплетены въ каждой формѣ. Выдвигаясь на первый планъ, они образуютъ, такъ сказать, центръ этой формы. Такъ: хотя элементъ цвѣтности мы считаемъ центральнымъ для живописи, однако безформенная живопись или бессмысленная живопись (т. е. лишенная вѣшняго смысла) до нѣкоторой степени осу-

¹⁾ Оговариваясь: я употребляю терминъ „нуменальное“ не въ специфически кантовскомъ смыслѣ.

²⁾ Спенсеръ признаетъ, что въ музыкѣ зарождаются чувства, дающія лицу новымъ формамъ душевной жизни.

ществима лишь въ орнаментѣ. Съ одной стороны, орнаментъ нисколько не выигрываетъ отъ придаваемого ему смысла, орнаментъ и безъ этого смысла выразитъ индивидуальность народа. Съ другой стороны, немислимо требовать отъ живописи одной орнаментальности. Въ исторической, жанровой и религіозной живописи насъ останавливаетъ смыслъ изображаемаго. Здѣсь же мы обращаемъ вниманіе и на форму. Намъ дорога осмысленность, духовность Рафаэля, Джіотто, Сандро Ботичелли, но мы восхищаемся формами Микель-Анжело, Беклина. Причинность, мотивація—главнѣйшіе элементы поэзіи; причинный элементъ въ живописи приближаетъ ее къ поэзіи—искусству болѣе совершенному. Красота и отчетливость формы—это звено, соединяющее живопись съ менѣе совершеннымъ искусствомъ—искусствомъ формы. Въ поэзіи мы наблюдаемъ элементы, свойственные и пространственнымъ, и временнымъ формамъ: представленія и смѣну ихъ, сочетаніе формальнаго съ музыкальнымъ. Помимо музыкальности поэтическихъ произведеній въ собственномъ смыслѣ, можно говорить о музыкальности въ собственномъ смыслѣ. Въ характерѣ словъ и способѣ ихъ расположенія мы усматриваемъ большую или меньшую музыкальность. Непосредственное отношеніе автора къ собственнымъ поэтическимъ образамъ часто сквозитъ въ характерѣ словъ и способѣ ихъ расположенія. Стиль поэта или писателя является, такъ сказать, безсловеснымъ акомпаниментомъ къ словесному выраженію поэтическихъ образовъ. Глубокой писатель не можетъ обладать дурнымъ стилемъ. Плохой писатель не имѣетъ стиля. Стиль, какъ музыкальный акомпаниментъ, можетъ играть видную роль.

При устномъ произношеніи значеніе музыкальности поэтическихъ образовъ вырастаетъ: многія мѣста изъ Гомера и Виргилія напрашиваются на устное произношеніе. Въ пѣснѣ музыкальный смыслъ перерастаетъ формальный. Намъ важнѣе „какъ поется“ что либо, чѣмъ „что поется“. Пѣсня—мостъ между поэзіей и музыкой. Изъ пѣсни выросла и поэзія, и музыка. „Съ исторической точки зрѣнія музыка развилась изъ пѣсни“, говоритъ Гельмгольцъ въ своемъ сочиненіи: „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ“ (стр. 511); Народная же пѣсня, по словамъ Ницше, „прежде всего имѣетъ для насъ значеніе, какъ музыкальное зеркало мира, какъ самобытная мелодія, ищущая себѣ затѣмъ параллельнаго сновидѣнія (т. е. образа) и выражающая его въ стихахъ. Такимъ образомъ мы видимъ, что въ стихахъ народная пѣсня стремится всѣми силами подражать музыкѣ“. (Происх. траг.) Мы можемъ предполагать характеръ музыкальнаго развитія и дальнѣйшаго обособленія музыки отъ пѣсни черезъ развитіе акомпанимента; отсюда пошли разнообразныя формы музыки. Интеграція этихъ формъ совершалась сравнительно недавно въ симфоніи и сонатѣ (симфонія для одного инструмента). Изъ развитія словъ пѣсни развились всѣ формы поэзіи; эпическая, лирическая и драматическая. Въ дионисіадахъ въ честь Діониса мы имѣемъ зерно будущей драмы и оперы. Въ настоящую минуту драма все болѣе и болѣе тяготѣетъ къ музыкѣ (Ибсенъ, Метерлинкъ и др.), а опера—къ музыкальной драмѣ; и это стремленіе въ значительной степени осуществлено (Вагнеръ).

Изъ вышесказаннаго вытекаетъ одно несомнѣнное слѣдствіе: формы искусства способны переходить другъ въ

друга, переплетаться другъ съ другомъ, проникаться духомъ ближе лежащихъ формъ. Элементы болѣе совершенной формы, проникая въ форму менѣе совершенную, одухотворяютъ ее. И обратно. Напримѣръ: исключительная живописность стихотвореній Сюлли Прюдома или Марія-Хозе-Эредіа придаетъ имъ холодность: исключительное тяготѣніе къ изображенію формы въ живописи порицается Рескинымъ. Интересно, что античная культура не дала пышнаго расцвѣта живописи, а христіанская дала. Съ распространеніемъ христіанства въ искусствахъ пространственныхъ формъ центръ тяжести переносится на болѣе совершенную форму; съ распространеніемъ христіанства высочайшее искусство—музыка, вполнѣ освобождаясь отъ поэзіи, получаетъ самостоятельность и развитіе.

Въ настоящую минуту человѣческой духъ находится на перевалѣ. За переваломъ начинается усиленное тяготѣніе къ вопросамъ религіознымъ. Подавляющій ростъ музыки до Бетховена и расширение сферы ея вліянія отъ Бетховена до Вагнера—не прообразъ-ли такого перевала?

Формулируемъ-же два вѣроятныхъ слѣдствія, которыя напрашиваются изъ вышесказаннаго.

1) Каждая форма искусства есть равнодѣйствующая между ближе лежащими формами.

2) Возрожденіе каждой формы искусства зависитъ отъ воздѣйствія на нее болѣе совершенной формы; обратное воздѣйствіе ея на эту форму ведетъ къ упадку этой формы.

Отсюда, однако, не слѣдуетъ, что сперва возникали менѣе совершенныя формы проявленія изящнаго: всѣ проявленія потенциально заключены въ пѣснѣ. Отсюда пошла безконечная дифференціація. Прогрессъ живописи, скульптуры и зодчества зависѣлъ не только отъ психическаго развитія человѣчества, но и отъ развитія техническихъ средствъ.

Характерно, что каждое вышележащее искусство заключаетъ въ себѣ всѣ нижележащія, переводя ихъ на свой языкъ. Искусства формы въ томъ смыслѣ заключены въ живописи, что она, будучи въ состояніи передать на плоскости эти формы, присоединяетъ еще возможность красочной передачи ихъ. Поэзія, заключая въ себѣ изображеніе всей дѣйствительности, заключаетъ и пространственные формы. Музыка, какъ мы увидимъ ниже, обнимаетъ собою всевозможныя комбинаціи дѣйствительности.

Слѣдуетъ замѣтить, что въ настоящую минуту уже опредѣлились главнѣйшія формы искусства. Дальнѣйшее развитіе ихъ связано съ искусствомъ, стоящимъ во главѣ ихъ, т. е. съ музыкой, которая все властнѣе и властнѣе накладываетъ свою печать на всѣ формы проявленія прекраснаго. Въ настоящее время музыка и музыкальная драма развиваются быстро и мощно. Является невольная мысль о дальнѣйшемъ характерѣ вліянія музыки на искусство. Не будутъ-ли всѣ формы проявленія прекраснаго все болѣе и болѣе стремиться занять мѣста обертоновъ по отношенію къ основному тону, т. е. къ музыкѣ?

Но будущее неизвѣстно.





II.

Въ каждой формѣ искусства сквозить ея смыслъ. Подъ формой искусства мы разумѣемъ способы выраженія изящнаго, связанные другъ съ другомъ опредѣленнымъ единствомъ ихъ внѣшняго обнаруженія. Для многихъ видовъ поэзіи такимъ единствомъ будетъ слово, для живописи—краска, для музыки—звукъ, для скульптуры и архитектуры—вещество. Имѣется возможность говорить о качествахъ и количествахъ необходимаго матеріала для формы.

Важно, чтобы наименьшее количество матеріала для формы было наилучшимъ образомъ приспособлено къ выраженію содержанія. Полнота передачи художественнаго содержанія зависитъ не только отъ количества матеріала, но и отъ качества его. Лаконизмъ является существенною чертою искусства: лучше недосказать, чѣмъ пересказать. Форма и содержаніе находятся, такъ сказать, въ обратномъ отношеніи другъ къ другу.

Художественное содержаніе, связанное формой, является намъ въ оболочкѣ

конкретныхъ образовъ и смѣны ихъ. Нѣкоторыя формы искусства даютъ возможность познавать это художественное содержаніе посредствомъ малаго количества матеріальныхъ представленій: онѣ являются наиболѣе удовлетворяющими назначенію искусства.

Разсмотримъ-же съ этой точки зрѣнія главнѣйшія формы изящныхъ искусствъ и посмотримъ, какіе выводы являются слѣдствіемъ подобнаго разсмотрѣнія.

Въ наименѣ совершенныхъ формахъ искусства формальное воспроизведеніе дѣйствительности наиболѣе полное. Формы эти—зодчество и скульптура. Въ дѣйствительности каждый образъ занимаетъ въ пространствѣ положеніе, опредѣляемое тремя измѣреніями; въ скульптурѣ и зодствѣ художественные образы могутъ быть воплощены не иначе, какъ въ трехъ измѣреніяхъ. Существенное разсмотрѣніе этихъ формъ необходимо ведетъ къ признанію, что онѣ наиболѣе односторонне охватываютъ дѣйствительность. Отчасти упуская красочное разнообразіе образовъ дѣйствительности, а также и смѣну ихъ,

искусства формы суживаютъ и самый выборъ этихъ образовъ. Предметами изображенія могутъ служить лишь нѣкоторые образы дѣйствительности, да и то въ ихъ отвлеченной, условной формѣ.

Въ живописи мы имѣемъ дѣло съ проеціей дѣйствительности на плоскость. Изображая на плоскости пространственныя формы, измѣряемая высотой, длиной и шириной, мы тѣмъ самымъ переходимъ отъ трехъ измѣреній къ двумъ. Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ внѣшней идеализаціей дѣйствительности; такая идеализація позволяетъ однако намъ изображать эту дѣйствительность въ болѣе широкихъ размѣрахъ: въ архитектурѣ и скульптурѣ это недоступно. Перенесеніе пространственнаго представленія на плоскость въ значительной мѣрѣ освобождаетъ насъ отъ чисто физическаго труда; этотъ трудъ является необходимымъ условіемъ при воплощеніи архитектурныхъ и скульптурныхъ памятниковъ. Внутренняя энергія, не отвлекаемая посторонними препятствіями, въ большей мѣрѣ передается картинѣ или фрескамъ: среди произведеній кисти мы имѣемъ образчики передачи наиболѣе тонкихъ душевныхъ сторонъ дѣйствительности.

Отвлекаясь, такъ сказать, отъ одного измѣренія, мы какъ-бы приобретаемъ возможность охватить дѣйствительность и съ красочной стороны. Красочное изображеніе дѣйствительности — наиболѣе типичная черта живописи. Въ скульптурѣ формы дѣйствительности, изображаемая посредствомъ вещества, зачастую представляютъ для насъ интересъ съ точки зрѣнія игры свѣта и тѣни. Въ живописи насъ интересуется и красочная сторона дѣйствительности.

Въ искусствахъ намъ важно, чтобы наименьшее количество матеріала наиболѣе полно выразило содержаніе, ко-

торое желаетъ въ него вложить художникъ. Послѣдовательное разсмотрѣніе количества и качества матеріала, необходимаго для воплощенія художественнаго замысла въ зодчествѣ, скульптурѣ и живописи, и приводитъ насъ къ слѣдующему заключенію: изъ пространственныхъ формъ искусства — живопись наиболѣе совершенная форма, между нею и зодчествомъ занимаетъ мѣсто скульптура.

И дѣйствительно, при помощи небольшого количества красокъ мы достигаемъ наиболѣе полнаго изображенія на полотнѣ не только отдѣльнаго образа или группы образовъ, но и цѣлыхъ событій. Зодчество и скульптура не могутъ изображать большихъ пространствъ: въ живописи возможно подобное изображеніе (напр., пейзажъ). Уменьшеніе внѣшнихъ препятствій стоитъ какъ-бы въ прямой связи со свободой творчества. Внутренняя энергія, не тратясь на преодоленіе этихъ препятствій, болѣе полно переходитъ въ воплощенный образъ. Этотъ образъ можетъ обладать болѣе высокой потенциальной силой.

Рабское копированіе дѣйствительности не можетъ привести къ тождеству между изображеніемъ и предметомъ изображенія. Внутренняя правда передаваемого предмета является главнѣйшимъ предметомъ изображенія. Не сама картина должна выдвигаться на первый планъ, а правдивость переживаемыхъ эмоцій и настроеній, вызываемыхъ въ насъ той или иной картиной природы. Такое пониманіе задачъ изображенія дѣйствительности вытекаетъ отнюдь не изъ чувства пренебреженія къ дѣйствительности, а изъ чувства глубокой любви къ природѣ. Вопросъ о правдѣ въ природѣ гораздо сложнѣе, запутаннѣе, чѣмъ онъ кажется на первый взглядъ.

Внутренняя правда изображаемого можетъ быть различно понимаема. Одна и та-же картина, изображенная многими художниками, преломится, по выраженію Золя, сквозь призму ихъ души. Каждый художникъ увидитъ въ ней различныя стороны. Отсюда индивидуализмъ до извѣстной степени необходимъ въ живописи; индивидуальны художники, индивидуальны и художественныя школы. Каждая школа можетъ дать и талантливыхъ художниковъ и бездарностей. Вопросъ о задачахъ живописи не касается художественныхъ школъ. Онъ стоитъ надъ всѣми школами. Вопросъ о красотѣ тоже не касается направлений живописи. Красота разнообразна и чувство красоты гораздо сложнее, нежели многимъ кажется. „Прекрасные предметы остаются прекрасными, не имѣя между собою ровно никакихъ общихъ признаковъ, кромѣ того, что мы находимъ ихъ прекрасными. Такой приговоръ этимъ теоріямъ (т. е. теоріямъ, стремящимся къ слишкомъ поспѣшному объединенію красоты) и слѣланъ Стюартомъ“. Это говоритъ М. М. Троицкій въ своемъ сочиненіи „Нѣмецкая психологія въ текущемъ столѣтіи“.

Живопись не ремесло. Она и не фотографія. Живопись отличается отъ раскрашенной фотографіи, олеографіи и т. д. индивидуализмомъ въ пониманіи внутренней правды изображаемого. Отношеніе къ природѣ людей, посвятившихъ свою жизнь изученію различныхъ свѣтовыхъ и цвѣтовыхъ оттѣнковъ ея, и людей, въ кои вѣки удостоивающихъ ее вниманіемъ, не всегда совпадаютъ; разговорная рѣчь не совпадаетъ съ научной или философской. Не интересуясь вопросами науки или философіи, мы скромно умолкаемъ передъ свѣтилами науки. И однако мы безапелляціонно отвергаемъ формы искусства, еще

не ставшія понятными намъ. Развѣ здѣсь не можетъ быть своего рода философіи? Развѣ не могутъ существовать художественныя произведенія, требующія съ нашей стороны нѣкотораго проникновенія въ ихъ смыслъ? Развѣ глубина художественнаго созерцанія не накладываетъ извѣстнаго отпечатка на изображеніе созерцаемаго? Развѣ профанъ въ живописи, явившійся на выставку похотеть надъ Врубелемъ или Галленомъ, проникалъ въ глубину художественныхъ произведеній въ родѣ ботичелеевскихъ, рембрантовскихъ и т. п.? Въ душѣ онъ, конечно, предпочитаетъ, несомнѣнно живо и точно для него написанные, этнографическіе наброски Верещагина (наброски, полезные для ума); Рафаэль, Рембрандтъ, Веласкесъ, все это—слова для него, полуистлѣвшія уважаемыя хоругви, которыми онъ наивно вооружается, объявляя походъ новому искусству. Онъ не подозреваетъ, что оно-то и является истиннымъ возобновеніемъ старинныхъ традицій въ живописи. Бунтъ нѣкоторыхъ формъ искусства противъ академизма и натурализма онъ принимаетъ за бунтъ противъ всего стараго... Святая простота!...

Въ искусствахъ формы мы изображали дѣйствительность въ трехъ измѣреніяхъ. Переходя къ изображенію дѣйствительности только въ двухъ измѣреніяхъ, мы выигрывали въ качествѣ и количествѣ изображаемого; такой выигрышъ облегчалъ переходъ внутренней энергіи творчества въ воплощаемый образъ; предполагая а priori дальнѣйшую правильность, мы можемъ думать, что въ поэзіи мы переходимъ къ изображенію дѣйствительности только въ одномъ измѣреніи (во времени).

Плоскость характеризуетъ двухмѣрное пространство. Линія—одномѣрное. Непосредственная передача того или

иного образа еще возможна на плоскости. Передача этого образа на линии невозможна. Если-бы мы не знали характера той формы искусства, которая имѣетъ наименование поэзіи, то а priori могли-бы мы предсказать посредственность изображенія поэтическихъ образовъ.

Непосредственное изображеніе видимости отсутствуетъ въ поэзіи. Словесное описаніе этой видимости его замѣняетъ. Совокупность словъ, вытянутыхъ въ одну строчку, символизируетъ такъ сказать, однобрънность поэзіи. Описывать легче, нежели изображать. Благодаря замѣнѣ изображаемыхъ образовъ ихъ описаніемъ, кругъ образовъ, могущихъ быть предметами поэтическаго воспроизведенія, значительно расширяется.

Творчество скульптора значительно парализовано тѣсными рамками изображенія. Живописецъ пользуется большей свободой творчества; все-же многіе образы не передаваемы кистью (напр., звѣздное небо, картины ночи и т. д.). Въ поэзіи доступны подобныя описанія.

Внутренняя энергія поэта еще меньше разбивается о внѣшнія препятствія. Скульпторъ пользуется значительнымъ количествомъ строительнаго матеріала; этотъ матеріалъ ограничиваетъ его свободу творчества. Живописецъ пользуется меньшимъ количествомъ этого матеріала (полотно и краски, налагаемая кистью). Поэтъ имъ уже почти не пользуется. Между тѣмъ, ему дана возможность описывать всякій образъ дѣйствительности. Онъ не стѣсняется пространствомъ. Живопись лишь до нѣкоторой степени справляется съ пространствомъ.

Измѣреніе линии совершается помощью послѣдовательнаго отложенія на ней другой меньшей линии, принятой за единицу. Отсчетъ играетъ важную роль

при измѣреніи. Чередованіе моментовъ времени, обуславливающее счетъ, является, такъ сказать, скелетомъ всякаго измѣренія. Непосредственное значеніе отсчета наиболѣе рельефно выступаетъ въ однобрънномъ пространствѣ—въ линии. Въ трехбрънномъ-же пространствѣ намѣчаемыя координатныя оси предшествуютъ измѣренію. Измѣреніе, т. е. переводъ пространственныхъ отношеній на временныя, наступаетъ потомъ. Линія не требуетъ опредѣленія ея высоты и широты, а только длины. Мы сразу измѣряемъ линію, сразу переводимъ на языкъ времени. Время—наиболѣе простая форма закона основанія.

Линія—символь однобръннаго пространства. Однобрънное пространство—символь поэзіи; однобрънное пространство связано съ временемъ. Отсюда близость поэзіи, чисто временной формы, къ музыкѣ мы выводимъ а priori. Отсюда-же мы предполагаемъ значеніе движенія въ поэзіи.

И дѣйствительно: возможность изображенія смѣсны представленій—существенная черта поэзіи. Представленіе невозможно безъ пространства. Смѣсна представленій предполагаетъ время. Поэзія, изображая и представленіе, и смѣсну ихъ—является узловой формой искусства, связующей время съ пространствомъ. Причинность, по Шопенгауэру,—узелъ между временемъ и пространствомъ. Причинная смѣсна явленій—главнѣйшая черта поэзіи. Въ этомъ смыслѣ предметомъ изображенія поэзіи является уже не та или иная черта дѣйствительности, а вся дѣйствительность. Въ этой широтѣ изображенія заключается все преимущество поэзіи передъ живописью, скульптурой и зодчествомъ: выступаютъ элементы времени, мелькаютъ и пространственные образы, потерявшіе свою непосредственность. Мы присутствуемъ при

подавленіи яркости пространственных образовъ на счетъ роста значенія временной смѣны ихъ. Здѣсь впервые напрашивается аналогія между этимъ превращеніемъ формъ и превращеніемъ энергіи. Поэзія въ данномъ случаѣ играетъ какъ-бы роль пространственнаго эквивалента музыки, аналогичнаго, напри- мѣръ, механическому эквиваленту тепла. Поэзія—какъ-бы отдушнина, пропускающая въ искусства пространственныхъ формъ духъ музыки. „Онъ дышетъ, гдѣ хочетъ, и голосъ его слышишь, а не знаешь, откуда приходитъ и куда уходитъ“ (Іоаннъ). Здѣсь мы имѣемъ намекъ на одинаковый толчокъ, даваемый всѣмъ формамъ искусства; разность-же задачъ этихъ формъ вытекаетъ, изъ неодинаковаго ихъ качества. Когда мы горящую спичку послѣдовательно подносимъ на опредѣленный срокъ къ 1) фунту камня, 2) фунту дерева, 3) къ фунту ваты, 4) къ фунту пороха, получаемъ неодинаковый эффектъ: камень слегка нагрѣвается, порохъ взрываетъ развивая бездну энергіи, хотя источникъ тепла одинъ.

Поэзія, связуя время съ пространствомъ, выдвигаетъ законъ причинности и мотиваціи на первый планъ. Не въ формѣ, и не въ краскѣ лежитъ центръ поэзіи, а въ причинной смѣнѣ этихъ красокъ и формъ, соединенныхъ въ образы окружающей дѣйствительности. Припомнимъ слова Шопенгауэра: „Субъективный коррелятъ матеріи или причинности, такъ какъ обѣ одно и то же,—умъ (Verstand)¹⁾. Кантъ называлъ субъективный коррелятъ времени и пространства чистой чувственностью.

¹⁾ Я пользуюсь стариннымъ переводомъ „Міръ, какъ воля и представленіе“ Фета, потому что у Айхенвальда умъ названъ разсудкомъ, съ оговоркой, что разсудокъ, по Шопенгауэру, не должно понимать въ кантовскомъ смыслѣ.

Созерцаніе міра—вотъ, по Шопенгауэру, проявленіе ума. Непосредственно понятое умомъ, (Vernunft) разумъ связуетъ въ понятія; дальнѣйшія комбинаціи этихъ понятій рождаютъ цѣпь умозаключеній. Нетрудно видѣть, что разумъ по Шопенгауэру есть та разновидность ума, которая извѣстна въ общежитіи, какъ разсудокъ. Поэзія умственна въ шопенгауэровскомъ смыслѣ, но отнюдь не разумна (т. е. по нашему не разсудочна). При отсутствіи разсудочности въ поэзіи слѣдуетъ разсматривать, какъ нѣкотораго рода отзывчивость, которая существуетъ между непосредственно и посредственно созерцаемымъ. Эта отзывчивость особенно сильна въ нѣкоторыхъ формахъ поэзіи, изображающихъ общественную и умственную жизнь отдѣльныхъ лицъ или цѣлыхъ народовъ, какъ это мы видимъ въ романѣ. Эти формы поэзіи получаютъ большое развитіе; ихъ частное назначеніе заслоняетъ главную цѣль искусства. Отсюда могла произойти та колоссальная ошибка, когда тенденціозность была провозглашена главною цѣлью искусства. Принципъ искусства для искусства, висящій въ воздухѣ, могъ имѣть временное значеніе, какъ односторонность, уравнивающая противоположную односторонность. Подъ этимъ знаменемъ становились дѣйствительные художники; это вытекало изъ неяснаго сознанія настоящаго принципа искусства. И тенденціозность, и отсутствіе ея являются отдѣльными видами, опредѣляемыми высшимъ принципомъ.

Намъ остается выяснить одинъ существенный вопросъ поэзіи. А именно: какимъ образомъ разсудочность наложила свое клеймо на поэзію и отсюда распространилась въ другихъ искусствахъ.

Шопенгауэръ останавливается на

смѣшеніи двухъ формъ закона основанія. „Та форма закона основанія, которая въ немъ относится единственно къ понятіямъ или отвлеченнымъ представленіямъ, переносится на представленія созерцательныя, предметы реальные и требуетъ основанія познанія отъ объектовъ, которые могутъ имѣть только основанія бытія. Надъ отвлеченными представленіями владычествуеть законъ основанія въ томъ смыслѣ, что каждое изъ нихъ почерпаетъ свою цѣну, значеніе и все существованіе, въ томъ случаѣ называемое истиной, единственно и исключительно изъ отношенія сужденія къ чему-то, внѣ его самого находящагося, къ основанію познанія... Надъ реальными объектами, надъ созерцательными представленіями, напротивъ того, законъ основанія владычествуеть не какъ законъ основанія познанія, а только бытія, какъ законъ причинности... Поэтому требованіе основанія познанія въ этомъ случаѣ не имѣетъ ни значенія, ни смысла, такъ какъ относится къ совершенно другому классу объектовъ“...

Поэтическое изображеніе дѣйствительности подчинено закону причинности и мотивациі. Научное изученіе дѣйствительности—закону основанія познанія. Смѣна поэтическихъ образовъ можетъ сопровождаться и не сопровождаться сознаніемъ логической обоснованности ихъ. Нелогическая обоснованность даетъ право на существованіе данной смѣны образовъ. Между тѣмъ, ея присутствіемъ часто опредѣляется осмысленность поэтическихъ образовъ. Это роковое заблужденіе вноситъ путаницу въ сужденія о достоинствахъ поэтическихъ произведеній.

Наша жизнь во многихъ случаяхъ складывается такимъ образомъ, что разсудочная сторона ея выступаетъ на пер-

вый планъ. Отсюда наша готовность разсматривать всѣ жизненныя проявленія сквозь призму закона основанія познанія. Мы забываемъ, что область искусства внѣ компетенціи этого закона. Мы всегда готовы навязать искусству несвойственныя ему черты или отказаться отъ достиженія проявленій изящнаго. Въ первомъ случаѣ искусство является для насъ чѣмъ-то мелководнымъ, непутнымъ; во второмъ случаѣ оно насъ пугаетъ. Мы смотримъ на проявленіе искусства, какъ на нѣчто бессмысленное, неразумное, почти безумное, тогда какъ оно, такъ сказать, сверхразумно. При столкновеніи съ искусствомъ мы часто уподобляемся слѣпцамъ, оставшимся безъ поводыря, когда логическіе законы, при всей ихъ законченности, ничего не объясняютъ намъ въ области переживаемыхъ эмоцій.

Искусство ни логично, ни нелогично, а идейно. Идейность заключаетъ въ себѣ и понятіе логичности, и понятіе нелогичности. Идейность является единственнымъ существеннымъ принципомъ искусства. Не идя въ разрѣзъ съ формальными принципами, онъ является ихъ болѣе центральнымъ толкованіемъ.

Непосредственная передача тѣхъ или иныхъ сторонъ дѣйствительности—вотъ область пространственныхъ формъ искусства. Въ поэзіи мы встрѣчались съ посредственной передачей всей дѣйствительности. Въ наиболѣе типичныхъ формахъ музыки видимая дѣйствительность пропадаетъ... „Если спросятъ, что выразить... матеріаломъ звуковъ, надо отвѣтить: музыкальныя идеи“ (Гансликъ)¹⁾.

¹⁾ Существуютъ переходныя формы между поэзіей и музыкой. Въ нихъ видимость опять воскресаетъ. Эти переходныя формы играютъ столь важную роль въ искусствѣ, что ихъ почти невозможно касаться слегка. Онѣ явились-бы центромъ нашего вниманія при разсмотрѣніи искусства съ точки зрѣнія современности.

Наиболѣе типичныя формы музыки безъ-образны. Музыка не касается изображенія пространственныхъ формъ. Она какъ-бы внѣ пространства.

Дѣйствительность не такова, какой она является намъ. Будемъ-ли мы придерживатья научной, философской или религіозной точки зрѣнія—мы придемъ къ одному результату. Та дѣйствительность, которую мы знаемъ, является на самомъ дѣлѣ иной.

Сколько-нибудь внимательное созерцаніе образовъ дѣйствительности приводитъ насъ къ убѣжденію, что они не остаются неизмѣнными. Движеніе—основная черта дѣйствительности. Оно царитъ надъ образами. Оно создаетъ эти образы. Они обусловлены движеніемъ. Міръ дѣйствительности, окружающей насъ, есть обманчивая картина, созданная нами. Въ собственномъ смыслѣ нѣтъ представленія, т. е. нѣтъ двухъ моментовъ времени, въ которые не произошло-бы какого-либо измѣненія представленія, хотя-бы мы этого и не замѣтили. Существуетъ одно движеніе. Представленіе есть моментальная фотографія; смѣна представленій есть рядъ такихъ фотографій, обусловленныхъ началомъ и концомъ. Говоря языкомъ индусовъ, между міромъ и нами протянуто обманчивое покрывало Майи.

Во всѣхъ религіяхъ существуетъ противоположеніе между нашимъ міромъ и какимъ-то инымъ, лучшимъ. Въ искусствахъ мы имѣемъ такое-же противоположеніе между формами пространственными и временной. Зодчество, скульптура и живопись заняты образами дѣйствительности, музыка—внутренней стороной этихъ образовъ, т. е. движеніемъ, управляющимъ ими. Вотъ, какъ говоритъ Гансликъ: „Красота музыкальной пьесы есть специфически музыкальная красота, т. е., заключающаяся, въ

соединеніяхъ тоновъ безъ всякаго отношенія ихъ къ чуждому имъ, внѣ музыкальному кругу идей“... .., „Царство музыки въ самомъ дѣлѣ не отъ міра сего“.

Начиная съ низшихъ формъ искусства и кончая музыкой, мы присутствуемъ при послѣдовательномъ ослабленіи образовъ дѣйствительности. Въ зодчествѣ, скульптурѣ и живописи эти образы играютъ важную роль. Въ музыкѣ они отсутствуютъ. Приближаясь къ музыкѣ, художественное произведеніе становится и глубже, и шире.

Я считаю нужнымъ повторить слова, сказанныя мною выше: всякая форма искусства имѣетъ исходнымъ пунктомъ дѣйствительность и конечнымъ—музыку, какъ чистое движеніе. Или, выражаясь кантовскимъ языкомъ: всякое искусство углубляется въ „нуменальное“. Или, по Шопенгауэру, всякое искусство ведетъ насъ къ чистому созерцанію міровой воли. Или, говоря языкомъ Ницше: всякая форма искусства опредѣляется степенью проявленія въ ней духа музыки. Или, по Спенсеру: всякое искусство устремляется въ будущее. „Царство музыки въ самомъ дѣлѣ не отъ міра сего“.—(Гансликъ).

Въ настоящую эпоху человѣческой духъ какъ-бы на перевалѣ. За переваломъ начинается усиленное тяготѣніе къ вопросамъ религіознымъ. Музыка сильнѣй и сильнѣй вліяетъ на всѣ формы искусства. Музыка о будущемъ.

„Имѣющіе уши, да слышатъ“...

При разсмотрѣніи искусства съ точки зрѣнія содержанія подчеркивается значеніе музыки, какъ искусства, отражающаго міръ нуменальный.

Музыка, какъ искусство, выражающее новыя формы душевной жизни, останавливаетъ вниманіе при разсмотрѣніи искусства съ точки зрѣнія современности и религіи.

Въ моей статьѣ формальная зависимость искусствъ другъ отъ друга и послѣдовательность ихъ выдвигается на первый планъ. Музыка, какъ чистое движеніе—вотъ краеугольный камень нашего пониманія.

Въ музыкѣ постигается сущность движенія; во всѣхъ безконечныхъ мірахъ эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти міры, существовавшіе, существующіе и также существованіе которыхъ въ будущемъ. Безконечное совершенствованіе постепенно приближаетъ насъ къ сознательному пониманію этой сущности. Надо надѣяться, что намъ возможно приблизиться въ будущемъ къ такому пониманію. Въ музыкѣ мы бессознательно прислушиваемся къ этой сущности... Въ музыкѣ звучатъ намъ намеки будущаго совершенства. Вотъ почему мы говоримъ, что она о будущемъ. Въ Откровеніи Іоанна мы имѣемъ пророческіе образы, рисующіе судьбы міра. „Вострубитъ бо и мертвые возстанутъ и мы измѣнимся“... Труба Архангела—эта апокалиптическая музыка—не разбудить-ли насъ къ окончательному постиженію явленій міра?

Музыка о будущемъ...

Музыка побѣждаетъ звѣздныя пространства и отчасти время. Творческая энергія поэта останавливается надъ выборомъ образовъ для воплощенія своихъ идей. Творческая энергія композитора свободна отъ этого выбора. Отсюда захватывающее дѣйствіе музыки. Вершины ея возносятся надъ вершинами поэзіи.

Во всѣхъ искусствахъ насъ останавливаютъ опредѣленные образы или опредѣленность въ смѣнѣ ихъ. Въ музыкѣ намъ важна опредѣленность настроеній. Опредѣленность въ сочетаніи звуковъ останавливаетъ насъ въ музы-

кѣ, а не образы или событія, къ которымъ, при нѣкоторой фантазіи, можно приурочить ихъ. Опредѣленное настроеніе вызываетъ у „а“ представленіе о рядѣ событій аналогичнаго настроенія; „в“—представляетъ отрядъ лицъ, соединенныхъ общимъ дѣйствіемъ, „с“ припоминаетъ картину природы и т. д. Если-бы эти лица составили программу музыкальной пьесы, наше вниманіе остановило-бы несовпаденіе въ пониманіи смысла даннаго мотива. Это несовпаденіе, однако, не касалось-бы даннаго мотива, какъ самого въ себѣ замкнутаго. Душевное движеніе, вызванное этимъ мотивомъ, не измѣнилось-бы отъ разнообразныхъ истолкованій его. Извѣстные образы и событія могли-бы играть роль моста между жизнью и музыкой. Они не могли-бы быть цѣлью извѣстнаго мотива. Въ музыкѣ то или иное душевное движеніе ничѣмъ не заслоняется: оно носитъ универсальный характеръ. Оно—лицомъ къ лицу съ нами. Воплощаясь въ другія искусства оно индивидуализируется.

Въ другихъ искусствахъ тѣ или иные художественные образы являются носителями душевныхъ волненій. Они художественны постольку, поскольку дѣйствуютъ на нашу душу. Созерцая эти образы, мы проникаемся ихъ настроеніемъ. Въ музыкѣ наоборотъ: образы отсутствуютъ. Въмѣсто нихъ мы имѣемъ дѣло съ мотивомъ, вызывающимъ аналогичныя настроенія... Сознаніе аналогій между мотивомъ и извѣстнымъ образомъ—явленіе вторичное. Здѣсь мы имѣемъ дѣло какъ-бы съ дедуктивнымъ умозаключеніемъ, малую посылку котораго займетъ данный образъ. То, что въ другихъ искусствахъ передается посредственно, то въ музыкѣ непосредственно. Гансликъ говоритъ по этому поводу слѣдующее: „Совре-

менные музыкальныя сочиненія, въ которыхъ господствующій ритмъ прерывается какими-то таинственными прибавленіями или сваленными въ кучу контрастами, славятся за то, что будто бы музыка разрываетъ въ нихъ узкія границы, поднимаясь до выразительности рѣчи. Намъ всегда казалось двусмысленною такая похвала; границы музыки вовсе не узки, но за то обезличены весьма рѣзко (рѣзко-ли?) ¹⁾. Музыка никогда не можетъ подняться до рѣчи — слѣдовало-бы сказать *слушаться*, рассматривая дѣло собственно съ музыкальной точки зрѣнія, такъ какъ музыка, очевидно, гораздо болѣе возвышенный языкъ, чѣмъ рѣчь (Гансликъ)“.

Непосредственно безпричинное чередованіе звуковъ вполнѣ обосновано, ибо время—простѣйшая форма закона основанія—является единственно необходимымъ условіемъ музыки.

Музыкальный мотивъ объединяетъ разнообразныя картины аналогическаго настроенія; онъ заключаетъ въ себѣ какъ-бы экстрактъ изъ всего того, что значительно въ этихъ картинахъ. Языкъ музыки—языкъ объединяющій.

Существуетъ полный параллелизмъ между каждымъ искусствомъ съ одной стороны и тѣми или иными формальными чертами въ музыкѣ—съ другой.

Причинная смѣна образовъ замѣтна на ритмомъ различныхъ тоновъ. Семи цвѣтамъ спектра соотвѣтствуютъ „7“ октавъ европейской гаммы. Качество вещества—высотѣ тона. Количество—

¹⁾ Тутъ мы сталкиваемся съ основною ошибкой Ганслика. Будучи превосходнымъ музыкальнымъ критикомъ, онъ свое вниманіе направляетъ на указанія границъ между музыкой и другими искусствами. Оно понятнo при стремленіи многихъ навязать музыкѣ несвойственныя ей задачи. Музыка независима отъ прочихъ искусствъ, но они-то не зависятъ-ли отъ музыки? Этого Гансликъ не видѣлъ. Отсюда рѣзкія нападкы на вагнеровскія и листовскія идеи.

силѣ тона и т. д. Всѣ искусства встрѣчаютъ аналогичныя черты въ музыкѣ, но языкъ музыки объединяетъ и обобщаетъ искусство.

Глубина и интенсивность музыкальныхъ произведеній не намекаетъ - ли на то, что здѣсь снятъ обманчивый покровъ съ видимости? Въ музыкѣ намъ открываются тайны движенія, его сущность, управляющая міромъ. Мы имѣемъ дѣло съ цѣлой вселенной; въ поэзіи эта вселенная была выражена описаніемъ явленій дѣйствительности; въ живописи—изображеніемъ красочной стороны ея и т. д. Намъ понятнo противоположеніе между музыкой и всѣми искусствами, подчеркиваемое Шопенгауэромъ и Ницше. Намъ понятнo и все большее перенесеніе центра искусствъ отъ поэзіи къ музыкѣ. Это перенесеніе происходитъ съ ростомъ нашей культуры. Намъ понятнo, наконецъ, полусознательное восклицаніе Верлена:

«De la musique avant toute chose»,
«De la musique avant et toujours»...

Въ симфонической музыкѣ заканчивается переработка дѣйствительности; дальше итти некуда. А между тѣмъ вся сила и глубина музыки впервые развертывается въ симфоніяхъ.

Симфоническая музыка развилась въ недавнемъ прошломъ. Здѣсь мы имѣемъ послѣднее слово искусства. Въ симфонической музыкѣ, какъ болѣе совершенной формѣ, рельефнѣе кристаллизованы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменемъ, указывающимъ путь искусству въ его цѣломъ, опредѣляющимъ характеръ его эволюціи.

Симфоническая музыка не касается феноменальной дѣйствительности. Образы являются въ музыкѣ продуктомъ

рефлексіи. Требования объясненія музыки породили цѣлое направленіе. Отдѣльныя удачныя произведенія, написанныя въ стилѣ этого направленія, не искупаютъ его ошибочности. Центръ музыки по прежнему въ симфоніи. Въ этомъ стремленіи объяснить музыку сказалась ошибка, аналогичная вышеуказанной въ поэзіи.

Глубина музыки и отсутствіе въ ней виѣшней дѣйствительности наводятъ на мысль о нуменальномъ характерѣ музыки, объясняющей тайну движенія, тайну бытія. „Изъ намековъ краткихъ жизни глубь вставала. Поднималась молча тайна роковая“... „Бывшія мгновенія поступью беззвучною подошли и сняли вдругъ покрывало съ глазъ... Видишь что-то вѣчное... что-то неразлучное... И года минувшіе, какъ единый часъ“... (Вл. С. Соловьевъ). Здѣсь искусство стремится къ той-же цѣли, какъ и наука, но съ другой стороны, обратной и противоположной. Солидарность искусства съ наукой должна поэтому заключаться не въ смѣшеніи задачъ, не во виѣшнихъ приурочиваніяхъ искусства къ научнымъ цѣлямъ, не въ смѣшеніи путей, но въ опредѣленной границѣ между наукой и искусствомъ. Эта граница обуславливаетъ противоположность между наукой и искусствомъ. Эта противоположность приучаетъ насъ къ мысли о разнообразіи путей, ведущихъ насъ къ познанію вселенной.

Изъ вышесказаннаго слѣдуетъ, что близостью къ музыкѣ опредѣляется достоинство формы искусства, стремящейся посредствомъ образовъ передать безъ-образную непосредственность музыки. Каждый видъ искусства стремится выразить въ образахъ нѣчто типичное, вѣчное, независимое отъ мѣста и времени. Въ музыкѣ наиболѣе удач-

но выражаются эти волненія вѣчности. Къ нимъ, въ послѣдствіи, могутъ быть приурочены разнообразныя комбинаціи образовъ и событій. Каждая отдѣльная комбинація такъ относится къ ея музыкальному прототипу, какъ понятіи видовыя къ своему родовому.

Въ области логическаго мышленія объемъ и содержаніе понятія находятся въ обратномъ отношеніи. Въ области художественнаго созерцанія, ширина (объемъ) и глубина (содержаніе) какъ бы прямо пропорціональны. Въ музыкѣ мы имѣемъ комбинаціи всѣхъ возможныхъ дѣйствительностей. Объемъ музыки — безграниченъ. Содержаніе ея — наиболѣе глубокое содержаніе. Музыка не разумна, но ея область не одни только чувства.

Нѣкоторые мыслители не приурочиваютъ идеи къ понятіямъ. Они не считаютъ ихъ реальными сущностями. Въ идеяхъ, по ихъ мнѣнію, заключаются элементы какъ абстрактнаго, такъ и конкретнаго. Достоинство художественнаго произведенія не можетъ опредѣляться ни умностью, ни эмоціональностью его. Въ художественномъ произведеніи мы имѣемъ и то, и другое. Мы смотримъ здѣсь на явленіе виѣ всякихъ умозаключеній относительно него. Мы усматриваемъ въ этихъ художественныхъ воспроизведеніяхъ явленій нѣчто вѣчное. Не является-ли этотъ элементъ вѣчнаго, независимо отъ виѣшнихъ условій, тѣмъ элементомъ, который заставлялъ нѣкоторыхъ мыслителей выдѣлять его, какъ элементъ идейности? Отсюда у насъ впервые зарождается какъ-бы смутное предчувствіе, что сущность искусства заключается въ его идейности. Отсюда мы понимаемъ смыслъ выраженія, которое часто употребляютъ художники: они говорятъ, что мало видѣть предметы, надо „умѣть

видѣть". Умѣніе видѣть есть умѣніе понимать въ образахъ ихъ вѣчный смыслъ, ихъ идею. Не сюда-ли относится Платоновская „музыка сферъ". Разсмотрѣніе идейности искусства не относится, однако, къ нашей задачѣ. Мы разсматриваемъ искусство съ точки зрѣнія формы. Мы касаемся идейности искусства лишь въ виду зависимости, существующей между обсужденіемъ искусства съ точки зрѣнія формы и содержанія. Въ музыкѣ выступаетъ эта зависимость съ особенной отчетливостью. Отсюда-же у насъ рождается мысль о художественномъ творчествѣ, какъ синтезѣ разсудка и чувства, въ нѣчто, обуславливающее и то, и другое. Двойственность, существующая между разсудкомъ и чувствомъ, исчезаетъ при созерцаніи художественныхъ образовъ. Здѣсь чувство становится, по словамъ Гейбеля, „спокойнымъ и прозрачнымъ рѣчнымъ ложемъ, поверхъ котораго стремится, подымаясь и опускаясь, потокъ звуковъ". Такой мысли, вытекающей изъ недостаточности одной разумности или эмоциональности искусства, какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ мысль объ идейности искусства.

Въ каждомъ произведеніи искусства насъ останавливаетъ и образъ, и то, что дѣлаетъ этотъ образъ художественнымъ. „Въ происхожденіи трагедіи изъ духа музыки" Ницше останавливается на вышеупомянутомъ противоположеніи искусствъ, на противоположеніи между духомъ Аполлона и Діониса. Въ трагедіи онъ видитъ примиреніе этихъ разнородныхъ началъ. Онъ предсказываетъ шествіе Діониса изъ Индіи. Здѣсь намекъ на все большее проникновеніе музыкой современной драмы. Это проникновеніе не ограничивается, по нашему глубокому убѣжденію, дра-

мой. Оно распространяется на все искусство. Подробное разсмотрѣніе этого вліянія относится къ разсмотрѣнію искусства съ точки зрѣнія современности. Столь модное теперь выраженіе „настроеніе" ужъ давно потеряло всякій смыслъ. Произошло то же, что съ украденной одеждой, которая, однако, не впору вору. Не знаютъ, къ чему при-мѣнить это слово; „настроеніе" — это какъ-бы ярлычекъ, отставшій отъ того предмета, къ которому онъ былъ приклеенъ. А между тѣмъ выраженіе „настроеніе" имѣетъ глубокой смыслъ. Оно указываетъ на эволюцію искусства въ сторону музыки. Настроеніе того или иного образа слѣдуетъ понимать, какъ „настроенность" этого образа, какъ его „музыкальный ладъ"... Углубляясь въ символическія драмы Ибсена, драмы съ настроеніемъ, мы поражаемся двойственностью, а иногда и тройственностью ихъ смысла. Среди обыкновенной драмы здѣсь и тамъ проскальзываетъ аллегорія. Эта аллегорія не исчерпываетъ всей глубины драмы. Фономъ, на которомъ развивается драматическое и аллегорическое дѣйствіе, является „настроенность" этихъ драмъ, т. е. музыкальность, безъ-образность, „бездонность" ихъ. Здѣсь и тамъ видны творческія попытки соединить временное съ вѣвременно, въ обыденномъ дѣйствіи показать необыденность значенія его. Эти соединяющія попытки вытекаютъ изъ стремленія драмы проникнуться духомъ музыки. Это совмѣстное присутствіе драматизма съ музыкальностью, соединеніе того и другого элемента, неминуемо ведетъ къ символизму.

Д. С. Мережковскій опредѣляетъ символъ, какъ соединеніе разнороднаго въ одно. Въ будущемъ, по мнѣнію Соловьева, Мережковскаго, и другихъ, намъ предстоитъ

вернуться къ религіозному пониманію дѣйствительности. Музыкальность современныхъ драмъ, ихъ символизмъ не указываетъ - ли на стремленіе драмы стать мистеріей? Драма вышла изъ мистеріи. Ей суждено вернуться къ ней. Разъ драма приблизится къ мистеріи, вернется къ ней, она неминуемо сходится съ подмостковъ сцены и распространяется въ жизнь. Не имѣемъ-ли мы здѣсь намека на превращеніе жизни въ мистерію?

Не собираются - ли въ жизни разыгрывать нѣкую всесвѣтную мистерію...

Опера, и въ особенности Вагнеровская, та же драма. Въ этой драмѣ музыкальность выступаетъ на первый планъ, не въ побочномъ, а въ собственномъ смыслѣ. Въ Вагнерѣ мы имѣемъ музыканта, впервые сознательно протянувшего руку трагедіи, какъ-бы въ цѣляхъ облегченія послѣдней ея эволюціи въ сторону музыки. Вслѣдъ за Вагнеромъ, еще музыкантомъ, появляются драмы Ибсена, еще поэта, но уже стремящагося къ музыкѣ. Вагнеръ—музыкантъ, снизошедшій до поэзіи, Ибсенъ—поэтъ, восшедшій къ музыкѣ. Оба они въ значительной степени протянули мостъ отъ поэзіи къ музыкѣ.

Каждое музыкальное произведеніе состоитъ изъ ряда колебаній звуковъ; мелодичность этихъ колебаній опредѣляется простотой ихъ отношеній. Въ музыкѣ не допустимо всякое отношеніе колебаній. Необходимъ выборъ среди безконечно разнообразныхъ отношеній только весьма простыхъ. Выразитель-

ность мелодій, заключающаяся въ подборѣ этихъ отношеній, въ другихъ искусствахъ является намъ, то какъ идеализація, то какъ типичность, то какъ стилизація, то какъ схематизація. Въ „Островѣ Смерти“ А. Беклина, насъ поражаетъ соотвѣтствіе между фигурой, запахнутой въ бѣлую одежду, скалами, кипарисами и мрачнымъ небомъ (а по другому варианту заревымъ фономъ). Этимъ выборомъ только опредѣленныхъ предметовъ выражается стремленіе выразить нѣчто однородное. Иныя краски, иные тона возбудили - бы въ насъ чувство неудовлетворенности; эта неудовлетворенность совпала-бы съ неудовлетворенностью, возбужденной необоснованнымъ переходомъ въ другой тонъ. Въ послѣднее время все больше и больше увеличивается эта щепетильность ко всевозможнымъ диссонансамъ. Здѣсь мы переносимъ нѣчто присущее музыкѣ на другія искусства. Этотъ переносъ опять таки зависитъ отъ все большаго распространенія музыки, а также отъ вліянія ея на другія искусства. Въ XIX столѣтіи музыка развивалась быстро и мощно. Теперь она невольно обращаетъ на себя вниманіе. Она вліяетъ.

Является невольная мысль о дальнѣйшемъ характерѣ этого вліянія. Не будутъ-ли стремиться всѣ формы искусства все болѣе и болѣе занять мѣсто обертоновъ по отношенію къ основному тону, т. е. музыкѣ?

Но будущее неизвѣстно...

Борисъ Бугаевъ.



М. В. ЯКУНЧИКОВА.

(† 14 Декабря 1902 г.).

Въ тотъ день, какъ въ Петербургѣ открылась посмертная выставка картинъ Полѣновой, въ Швейцаріи умерла М. В. Якунчикова. Въ этомъ совпаденіи дней есть что-то фатальное, какая-то тяжелая послѣдовательность.

Якунчикова недолго пережила своего ближайшаго друга, свою вдохновенную наставницу.

Какъ тяжело хоронить такихъ людей. А между тѣмъ, едва прошло четыре года съ зарожденія „Міра Искусства“ и мы потеряли столько расположенныхъ къ намъ друзей—Е. Д. Полѣнову, П. М. Третьякова, кн. А. И. Урусова, И. И. Левитана и теперь М. В. Якунчикову.

Левитанъ и Якунчикова были и по годамъ, и по взглядамъ наиболѣе намъ близки; это были настоящіе друзья и какъ люди, какъ творцы.

Якунчикова умерла тридцати двухъ лѣтъ, послѣдніе два года она хворала. Немного времени осталось у нея для творчества, да и въ судьбѣ ея было что-то необъяснимое и таинственное. Она была характерно-русской женщиной съ типично-русскимъ дарованіемъ, а жить большую часть жизни принуждена была за границей. За творческими силами она урывками пріѣзжала въ Россію, набиралась „русскимъ духомъ“ и должна была опять летѣть назадъ. Въ Парижѣ она работала надъ видами Троице-Сергіевской лавры!

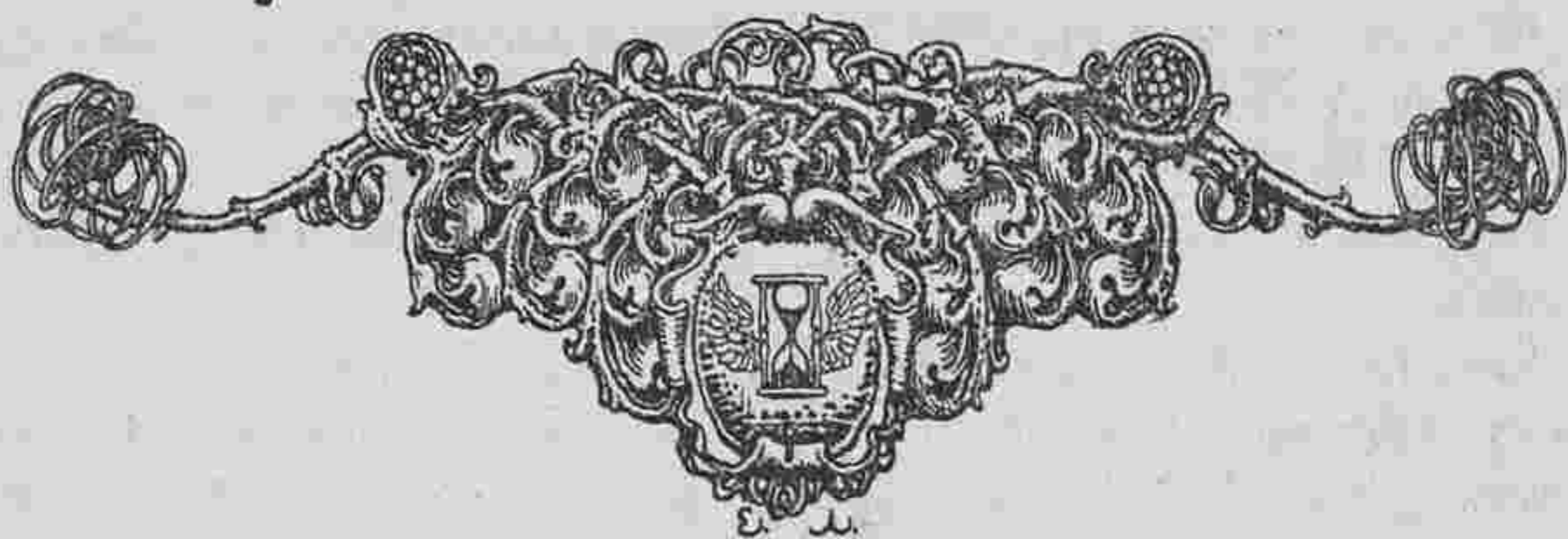
Лишь только она начала развиваться какъ художница,—она вышла замужъ, затѣмъ—дѣти, затѣмъ—серьезная болѣзнь сына и, наконецъ, смерть.

Якунчикова мало успѣла, особенно по сравненію съ тѣмъ, что могла. Но во всемъ, что она, впопыхахъ, между дѣтскими пеленками и шумомъ Парижа имѣла время сдѣлать — она выказала глубину чудеснаго дарованія, чутья и любви къ далекимъ отъ нея русскимъ лѣсамъ, этимъ „елочкамъ и осинкамъ“, къ которымъ она относилась съ какимъ-то благоговѣніемъ, и къ которымъ стремилась всю жизнь.

Во всемъ ея существованіи было ужасно много драматичнаго, главнымъ образомъ потому, что жизнь шла противъ нея и все время складывалась такъ, что борьба подъ конецъ сдѣлалась для нея непосильной. Кроватка больного сына, поѣздки въ подмосковную, смерть друга-художницы, неутолимая жажда творчества, вѣчный бивуакъ въ суетѣ Парижа... Она не могла со всѣмъ этимъ справиться, она, милый поэтъ русскихъ лѣсныхъ лужаекъ, сельскаго кладбища съ покосившимися крестами, монастырскихъ воротъ и деревенскаго крылечка—куда-же ей, столь хрупкой и тонкой, было воевать съ жизнью. И она погибла.

С. Д.

• ХРОНИКА •



ВЪ ТЕАТРѢ.

II. Оперныя реформы.

Одной оперы намъ мало. Очень старая истина. Необходимо дирекціи создать вторую, малую оперу, *Opéra comique*, въ которой есть насущная потребность и для которой имѣется и готовый репертуаръ, и сколько угодно жаждущихъ работы силъ. Истина столь-же старая. Частныя оперы, возникающія и прозябающія въ Петербургѣ, не только тому не помѣха, но наоборотъ лишнее доказательство, насколько падка публика на музыкальныя представленія даже съ жалкой обстановкой частныхъ антрепризъ. При бывшемъ директорѣ театровъ эта затѣя была въ большой модѣ, очень она увлекала и новую дирекцію, но для того, чтобы провести серьезную реформу, необходимы настоящая энергія и дѣйствительное желаніе что-либо сдѣлать.

О такой энергіи всѣ мечтаютъ уже сколько времени, но ея пока нѣтъ. Московскіе новаторы, нѣкогда ошеломившіе консервативную столицу своими задорными новшествами, оказались „рыцарями на часъ“, успокоившимися на своихъ, быть можетъ, блестящихъ, но не серьезныхъ по содержанію завоеваніяхъ.

Въ распоряженіи дирекціи — три театра, изъ которыхъ съ однимъ она положительно не знаетъ, что дѣлать, ибо кромѣ часто пустующихъ въ немъ французскихъ спектаклей, она тамъ-же имѣетъ уже никого не интересующія русскія представленія. Все это убыточно и неблагоприятно. Всякому понятно, что театръ этотъ прямо предназначенъ для оперы, крайней мѣрѣ взамѣнъ неудачнаго *succursale*'я настоящаго русскаго драматическаго театра.

Въ Маринскомъ театрѣ половина артистовъ сидитъ безъ дѣла; „знаменитости и гастролеры“ покрываютъ все, а молодежь старѣетъ и портится безъ работы. Наконецъ, и въ отношеніи оркестра, у насъ имѣются два порядочныхъ оркестровыхъ состава, вынужденныхъ брянчать въ антрактахъ трагедій и драмъ ресторанныя вальсы. Итакъ, и съ точки зрѣнія экономіи, и для удовлетворенія многочислѣннѣйшей публики, и для утилизированія молодыхъ силъ, и для сформированія хорошаго второго опернаго оркестра (могущаго играть не только въ оперѣ, но и въ балетѣ), наконецъ, для оживленія репертуара — возникновеніе новой оперы представляется желаннымъ моментомъ.

Не очевидна эта необходимость лишь для администраціи самих театровъ. Дирижеръ находитъ непреодолимые трудности въ формированіи хора, хозяйственная часть толкуетъ объ обремененіи бюджета, режиссеръ не знаетъ, какъ подѣлить труппу, и дирекція благоразумно рѣшаетъ „съ этимъ не спѣшить“, ибо впереди еще долгіе годы умѣренной и полезной дѣятельности, въ которые все успѣется полегоньку и помаленьку.

Да никто съ „новизною“ и не торопится; торопилась съ нею одно время лишь сама дирекція, когда, какъ я уже сказалъ выше, апатировала Москву невѣроятною смѣлостью и оглушительнымъ шумомъ. Смѣлость беретъ города, а по взятіи города, да еще довольно крупнаго, надо позаботиться, какъ-бы городъ за собою подольше удержать, и всѣхъ удовлетворить, чтобы всѣ остались довольны, и консерваторы не обидѣлись, и радикаламъ ротъ зажать. Но такая система съ искони вѣковъ къ добру не приводила, а въ данномъ случаѣ лишь поставила дирекцію въ двойственное положеніе: консерваторы брюзжаютъ на нее за „декадентство“, а передовая партія отлично видитъ, что изъ всѣхъ этихъ благополучныхъ и беспочвенныхъ блужданій прока выйти не можетъ, ибо для дѣланія надо раньше всего имѣть ясную программу и горячее отношеніе къ ея выполненію. Реформы-же новой дирекціи—эти случайныя постановки „Ипполита“ наравнѣ съ „Эмеральдой“ — все это лишь тепловатыя и не убѣдительныя потуги на современность, безъ яснаго представленія, въ чемъ она дѣйствительно заключается и каковы ея требованія. Современничать не трудно, но разгадать, въ чемъ состоятъ глубокіе запросы современной культуры—дѣло сложное, а потому наши театральные культуртрегеры предпочли не углубляться и принять лишь современный нарядъ, оставаясь въ глубинѣ безъ всякой почвы, дѣйствуя *au jour le jour*, съ единымъ убѣжденіемъ, что та слава, которой они уже добились за введеніе на сцену такъ называемыхъ „декадентскихъ обстановокъ“ — достаточно значительна и тяжела.

Они и не подозреваютъ, что дѣло еще со-

всѣмъ даже и не начато и что куда ни взгляни—вездѣ все обветшало и рвется по швамъ. Теперь я не буду говорить объ отношеніи дирекціи русскихъ театровъ къ русской драматической литературѣ, не буду пока разбирать кафешантаннаго тона французскаго репертуара и всѣхъ неудачныхъ *quasi* нововведеній въ балетѣ. Останемся здѣсь въ предѣлахъ оперы и возвратимся къ старому вопросу, какъ можетъ дирекція сдѣлать изъ оперы что-нибудь серьезное, когда въ ея распоряженіи имѣются втеченіи лишь шести мѣсяцевъ въ году только четыре дня въ недѣлѣ, въ которые она въ одномъ театрѣ и съ однимъ и тѣмъ-же усталымъ оркестромъ должна во первыхъ знакомить публику съ тѣмъ, что творится новаго въ русскомъ и иностранномъ искусствѣ, во вторыхъ возобновлять старыя русскія и иностранныя классическія произведенія, въ третьихъ давать публикѣ излюбленныя ею модныя приманки, въ четвертыхъ удовлетворять всѣхъ артистовъ, доставляя имъ возможность выступить въ „ихъ“ роляхъ и т. д. Ясно, что изъ этого выбраться при настоящемъ положеніи вещей—нельзя, т. е., другими словами, въ оперѣ нельзя провести никакой серьезной реформы, не взглянувъ на это дѣло, какъ на нѣчто чрезвычайно крупное и требующее коренныхъ измѣненій.

Только съ возникновеніемъ цѣлаго новаго мірка, новыхъ интересовъ молодой оперы можетъ возродиться какая-нибудь жизнь и стряхнуть съ искреннихъ любителей музыки и съ самихъ артистовъ ту тягучую лѣнь, которую накладываютъ на нихъ новинки вродѣ „Франчесокъ“ и дирижеры вродѣ Направниковъ.

Пусть меня не обвиняютъ въ неуваженіи къ заслуженнымъ дѣтелямъ русской сцены; я далекъ отъ мысли, что г. Направникъ не имѣетъ большихъ заслугъ въ исторіи русской оперы; но—всему свое время и мы были-бы едва-ли удовлетворены, еслибы во главѣ нашей оперной труппы стояли теперь, скажемъ, Мельниковъ и Лавровская, а любимой оперой репертуара была-бы, положимъ, „Кроатка“ или „Аскольдова могила“. Когда

возникнетъ соревнованіе въ репертуарѣ, соревнованіе среди артистовъ, между оркестрами, когда найдутся люди, которые горячо возьмутся за новое дѣло, только тогда повѣтъ радостнымъ воздухомъ обновленія. Взяться горячо за старое—нельзя.

Обновлять старое платье можно лишь заплатами—въ этомъ, къ сожалѣнію, и состоитъ „новая“ система новой дирекціи. Она думаетъ, что стѣитъ лучше поставить Вагнеровскую „Götterdämmerung“, да изъ Москвы перевезти полурастаявшій тамъ „Ледяной домъ“—и дѣло сдѣлано. Она не видитъ, что эти двѣ заплаты не спасаютъ камзола отъ поношеннаго и стараго вида.

Да вѣдь въ концѣ концовъ и эти-то заплаты, нашиты ли онѣ съ достаточной старательностью? Ну, привезутъ „Ледяной домъ“—кому какая радость? Три хорошихъ декораціи Головина и эффектные костюмы, о которыхъ я своевременно упоминалъ?—но вѣдь не въ этомъ-же суть дѣла. То-же и относительно „Götterdämmerung“. Дирекціи надоѣли эти обязательныя, „не дающія сборовъ“ вагнеровскія постановки—и сложно, и скучно, и „не эффектно“. „Тристана“ даже, въ прошлый сезонъ, сняли съ репертуара. Правда, для Бенуа, дѣлающаго эскизы декорацій и для Литвинъ—божественной Брунгильды—эти постановки—истинный культъ, но вѣдь духъ-то остается все тотъ-же: руководители, дирижеры, режиссеры, или это тѣ люди, которые съ волненіемъ и любовью прикоснутся къ погибающимъ Вагнеровскимъ богамъ? Да вѣдь они толкуютъ о томъ, нельзя-ли выпустить „тоскливый прологъ безконечной музыкальной драмы“ и приходится людямъ изъ публики ратовать за сохраненіе въ цѣлости этихъ геніальныхъ страницъ.

Этими эпизодами исчерпывается интересъ всего музыкальнаго сезона, и оно понятно: развернуться негдѣ, и особой охоты къ тому нѣтъ; дай Богъ, чтобы и это сошло „лучше, чѣмъ прежде“.

Надо къ тому-же замѣтить, что даже и изъ тѣхъ постановокъ, которыя распределены на сезонъ, дирекція не за всѣ, такъ сказать,

„отвѣчаетъ“, т. е., есть „облюбованныя“, а есть и „неизбѣжныя“ постановки, или, другими словами, заплаты необходимыя и „для красоты“.

Отсюда выходитъ, что не только за старый, обветшавшій режимъ дирекція не беретъ на себя отвѣтственности, но и половину того, что она сама дѣлаетъ, она не одобряетъ, примѣръ тому постановки „Франчески“, „La Source“, „Дмитрія Самозванца“ и др. Или она и за нихъ стоитъ?

Понятно, что изъ всего этого добра выйти не можетъ, ибо, сколько-бы ни чинили стараго, оно все-же останется дранымъ. Для воспитанія новаго надо выработать самую систему воспитанія и имѣть толковыхъ воспитателей, а этого ничего налицо нѣтъ. И вотъ въ то время, какъ даже частныя силы тужатся спасти отъ забвенія „Нерона“, „Царя Салтана“, „Хованщину“, „Бориса“, „Чародѣйку“, „Мазепу“, „Орлеанскую Дѣву“, „Лакмэ“, „Орфея“, „Сандрильону“, „Манонъ“ (а сколько еще остается нетронутаго!)—Императорская опера дремлетъ между „Франческой“ и „Мефистофелемъ“.

Вопросъ здѣсь, конечно, чисто принципиальный—или *дѣлать дѣло* во имя чего-либо выработаннаго, яснаго, стоящаго внѣ terre à terre'ныхъ интересовъ, или защищать тотъ городъ, который взятъ приступомъ и подвергается новымъ нападеніямъ. Дирекція придерживается видимо второго взгляда, но это очень не практично. Укрѣпить городъ можно, только безбоязненно дѣлая въ немъ настоящее дѣло, а не ища спасенія въ отставаніи города во чтобы-то ни стало. Я не разъ убѣждался въ правотѣ этихъ словъ...

Сергій Дагилевъ.

КНИГИ.

Гоголь на родинѣ. Альбомъ художественныхъ фототипій и геліографуръ, относящихся къ памяти Гоголя. Изданіе Г. Хмѣлевскаго въ Полтавѣ.

Среди юбилейной макулатуры, появленіе которой приурочивается къ дню рожденія или

смерти того или другого знаменитаго писателя, альбомъ Г. Хмѣлевскаго составляетъ совершенно неожиданное и чрезвычайно пріятное исключеніе. Уже одно появленіе такого изданія въ Полтавѣ, не особенно бойкомъ провинціальномъ центрѣ, кажется почти „невѣроятнымъ событіемъ“, ибо русскія дѣйствительно цѣнныя и хорошія художественныя изданія все еще большая рѣдкость, даже въ столицахъ. Альбомъ г. Хмѣлевскаго изданъ дѣйствительно „роскошно“ и какъ-то особенно любовно и по отношенію къ Гоголю, и по отношенію къ внѣшней сторонѣ изданія. Превосходная бумага, превосходно въ большинствѣ исполненныя въ заграничныхъ мастерскихъ фототипія и гелиографіи. Нѣсколько непріятны только переплетъ съ шаблоннымъ шрифтомъ, такъ напоминающій переплетъ альбомовъ, подносимыхъ въ дни юбилеевъ дѣйствительнымъ статскимъ совѣтникамъ и заглавный листъ въ дешевомъ виньеточномъ пошибѣ иллюстрированныхъ журналовъ. Но помимо прекрасной художественной внѣшности изданія, оно чрезвычайно и особенно пріятно поражаетъ толковымъ, любовнымъ, старательнымъ выборомъ матеріала. Скромная цѣль автора „закрѣпить при помощи свѣтописи все, связанное съ именемъ Гоголя, освѣщенное его личностью и творчествомъ, преимущественно въ предѣлахъ его родины“, — вполне достигнута. Передъ нами въ снимкахъ съ очень хорошо, умѣло, даже художественно взятыхъ фотографій проходятъ виды построекъ, мѣстностей, гдѣ Гоголь родился, выросъ, воспитывался, жилъ, бывалъ, которыя онъ изобразилъ въ своихъ раннихъ произведеніяхъ, цѣнныя реликвіи—немногочисленныя сохранившіяся вещи, принадлежавшія ему, его собственные рисунки и наброски, факсимиле съ его письма изъ за границы и съ документа о его рожденіи, превосходно и изящно исполненныя портреты близкихъ ему лицъ и извѣстные его собственные въ разные періоды его жизни, при чемъ большой портретъ на первомъ мѣстѣ великолѣпно и впервые исполненъ съ фотографіи, непосредственно снятой съ извѣстнаго портрета Моллера, принадлежа-

г-ну Быкову, а не съ такъ распространенной и искажившей портретъ Моллера гравюры Іордана. Всѣ эти снимки тѣмъ болѣе цѣнны, что многое изъ изображеній въ нихъ сохранилось въ томъ-же видѣ, какъ при Гоголѣ. Какъ извѣстно, черта русскаго человѣка—по возможности разрушать все то драгоцѣнное, съ чѣмъ связаны историческія воспоминанія. А между тѣмъ всѣ даже ничтожныя мелочи, мало обыкновенно цѣнимыя современниками того или другаго крупнаго дѣятеля, становятся потомъ драгоцѣнными и какъ матеріаль, и какъ реликвіи. Поэтому очень велика культурная заслуга лицъ, любовно сохраняющихъ ихъ или такъ удачно закрѣпляющихъ ихъ въ прекрасныхъ и художественныхъ изданіяхъ, какъ это сдѣлалъ г. Хмѣлевскій. Если-же принять во вниманіе равнодушіе нашего общества не только къ художественнымъ изданіямъ, а и къ самымъ драгоцѣннымъ памятникамъ нашей культуры, то предпріятія, подобныя изданію г. Хмѣлевскаго, являются даже подвигомъ въ извѣстномъ смыслѣ.

А. Ростиславовъ.

Ал. М. Мионовъ. Путеводитель по Московской городской художественной галлерей П. и С. Третьяковскихъ.

Мы совершенно не знаемъ, кто такой г. Ал. М. Мионовъ, но по прочтеніи его Путеводителя не сомнѣваемся, что онъ человѣкъ храбрый и вѣжливый. Храбрый, ибо въ сущности нужна большая храбрость, чтобы выступить въ роли руководителя по драгоцѣнной Третьяковской галлерей, чтобы братья „показать заслуги художниковъ передъ родной страной и искусствомъ, раскрыть отличительныя особенности творчества каждаго изъ нихъ, отмѣтить своеобразныя стороны стіля и техники“, чѣмъ, ни болѣе ни менѣе, задается г. Ал. М. Мионовъ; вѣжливый, ибо онъ распаркивается рѣшительно передъ всѣми художниками, прибавляя къ ихъ фамиліямъ инициалы имени и отчества и отвѣшивая конечно особенно низкіе поклоны В. В. Верещагину, В. Е. Маковскому, В. Д. Полюнову и т. д., пока, впрочемъ, не доходитъ до зала

XXIII, гдѣ помѣщены произведенія „представителей новѣйшаго направленія въ русской живописи“. Можетъ быть вѣжливостью г. Милонова объясняется довольно странное посвященіе книжки „памяти высокоуважаемыхъ основателей галлерей—П. и С. М. Третьяковыхъ“, хотя каждому даже не грамотному русскому извѣстно, что единственный основатель галлерей П. М. Третьяковъ, что небольшая коллекція иностранныхъ картинъ С. М. Третьякова поступила въ галлерей сравнительно недавно. Тѣмъ не менѣе уже первые шаги руководителя г. Милонова возбуждаютъ недоумѣніе. Послѣ довольно многословнаго вступленія, гдѣ краснорѣчиво, но банально говорится о значеніи галлерей, о значеніи и пользѣ искусства, пройдя „залъ рисунковъ“, оказывающихся въ большинствѣ „эскизами и этюдами“, „подготовительными матеріалами“, выясняющими „процессъ созданія разнообразныхъ художественныхъ произведеній“, г. руководитель предлагаетъ осматривать галлерей съ конца, ведетъ черезъ залы нижняго этажа, „по широкой каменной лѣстницѣ“, въ XI верхній залъ, гдѣ помѣщены произведенія Васнецова и художниковъ позднѣйшаго времени и затѣмъ, такъ сказать, въ обратномъ порядкѣ, доходитъ до начала—зала II, гдѣ „собраны живописныя произведенія художниковъ самыхъ различныхъ эпохъ, начиная съ мастеровъ XVIII ст. и кончая современными“. Какими соображеніями задавался г. руководитель, предлагая такой странный порядокъ обозрѣнія, напоминающій чтеніе книги съ конца, почему онъ не держался естественнаго и совершенно правильнаго порядка, указаннаго нумераціей залъ, установленнаго, очевидно, самимъ П. М. Третьяковымъ, такъ обдуманно и заботливо размѣщавшимъ картины въ своей галлерей, совершенно неизвѣстно. А между тѣмъ соблюдать правильный порядокъ обозрѣнія, особенно осматривающему галлерей впервые, для ознакомленія съ ходомъ развитія русской живописи, чрезвычайно важно; и именно въ этомъ случаѣ не мѣшало-бы „почитать память высокоуважаемаго основателя галлерей“, слѣдуя его указаніямъ. Впрочемъ руководство г. Милонова

все равно менѣе всего можетъ выяснитъ сущность русской живописи. Отдѣльныя характеристики болѣе или менѣе крупныхъ художниковъ отличаются у него банальностью, пережевываніемъ давно уже сказаннаго даже на газетныхъ столбцахъ; въ нихъ не только нѣтъ оригинальности, но даже яснаго пониманія дѣйствительнаго, нерѣдко уже вполне установленнаго значенія и роли того или другаго художника. Зато отдѣльныя мѣста въ этихъ характеристикахъ отличаются уже присущими г. Милонову стилистическими и эстетико-критическими красотами. Нѣкоторыя изъ нихъ я позволю себѣ привести. Работы Ѳ. П. Толстого „даютъ самое разнообразное содержаніе, отчасти измышленное художникомъ, отчасти взятое имъ съ натуры“. Талантъ Полѣнова требовалъ для себя „большаго разнообразія въ практическомъ примѣненіи присущихъ ему и выработанныхъ имъ искусства и знанія“. Религіозныя композиціи Васнецова оказываются „исполненными на картонахъ“. Рядомъ съ Левитаномъ „много свѣжести, правды и красоты чувствуется въ талантливыхъ, но къ сожалѣнію весьма малочисленныхъ пейзажахъ Еф. Еф. Волкова“. Картина Сурикова называется „Боярыня Морозова, везомая по Москвѣ для допроса за принадлежность ея къ расколу“. По пейзажамъ Шишкина каждый желающій можетъ „изучать въ свой чередъ растительный міръ, какъ по прекрасному, наглядно составленному учебнику“. Не можемъ не пожалѣть „въ свой чередъ“, что г. Милоновъ имѣлъ храбрость не только издать свою книжку, а даже посвятить ее „памяти высокоуважаемыхъ основателей галлерей“. Подобныя книжки только въ безчисленный разъ свидѣтельствуютъ о томъ печальномъ фактѣ, что руководителями по части искусства у насъ все еще считаютъ возможнымъ являться г. Милоновы, другими словами—первые попавшіеся господа.

А. Гостиславовъ.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЧИНОВНИКЪ.

(*Ө. Д. Батюшковъ. Критическіе очерки и замѣтки о современникахъ. Спб. 1902 г.*).

Когда чиновникамъ надо отписаться по какому-нибудь щекотливому для нихъ дѣлу, то они обыкновенно прибѣгаютъ къ специально чиновническому языку и пишутъ, что съ „одной стороны нельзя не указать“, а „съ другой стороны нельзя не признать“. Такого постоянно отъ чего-то „отписывающагося“ чиновника напоминаетъ мнѣ почтенный редакторъ „Міра Божьяго“ Ө. Д. Батюшковъ, выпустившій на дняхъ *вторую* часть своихъ „критическихъ очерковъ и замѣтокъ о современникахъ“. Въ скобкахъ замѣчу, что заглавіе нѣсколько странное, такъ какъ въ сборникѣ помѣщены между прочимъ и статьи о Расинѣ, Пушкинѣ, Бальзакѣ — писателяхъ, врядъ-ли современныхъ г-ну Батюшкову. Но это, конечно, придирка.

Такое чиновничье отношеніе къ дѣлу со стороны „свободнаго литератора“ — совершенно непонятно. Чиновникъ обязанъ отписаться, такъ какъ слишкомъ залежавшаяся бумага можетъ навлечь на него служебныя несприятности. Но что обязываетъ г-на Батюшкова непременно отписываться на различныя литературныя и художественныя событія современности? Вѣдь, если-бы его „литературныя параллели“ между Федрой и Агафьей Тихоновной залежались — никто-бы его ни въ чемъ не упрекнулъ. Въ критическихъ журнальныхъ статьяхъ, читатель прежде всего ищетъ опредѣленнаго мнѣнія критика. Ему важно знать, какъ самъ критикъ относится къ разбираемому произведенію, а затѣмъ онъ уже оцѣниваетъ доводы критика и соображаетъ насколько они убѣдительны.

У каждаго критика должно быть совершенно опредѣленное отношеніе къ предмету, должны быть опредѣленные критическіе приемы. Иначе его писанія дѣлаются никому не нужными элукубраціями празднаго чловѣка.

Характерной чертой г-на Батюшкова — является именно полное отсутствіе всякаго непосредственнаго, живого отношенія къ пред-

мету. Въ его распоряженіи большая эрудиція, хорошее знакомство съ исторіей литературы и главнымъ образомъ критики. Онъ старательно, кстати и не кстати, цитируетъ С. Бева, всемірный фольклоръ имъ изученъ досконально. Онъ съ абсолютной точностью можетъ припомнить, кто, что, гдѣ и когда сказалъ о любомъ произведеніи литературы или искусства. Его голова — огромный амбаръ для склада чужихъ мнѣній, но главнаго въ ней нѣтъ — собственнаго, не чужого мнѣнія, благодаря чему вся почтенная эрудиція автора становится бесполезной. Библиографію предмета читатель найдетъ въ любомъ справочномъ словарѣ и если онъ обращается къ чтенію г. Батюшкова, то вовсе не для того, чтобъ узнать, что сказалъ о Леонардо Вальтеръ Петеръ, или С. Бевъ о Шатобрианѣ, а для того, чтобы узнать, что думаетъ самъ г. Батюшковъ, профессоръ Петербургскаго университета, редакторъ „Міра Божьяго“. Но увы, профессоръ и редакторъ только нанизываетъ цитаты, направляя ихъ чиновническими „съ одной стороны и съ другой стороны“.

Сборникъ свой г. Батюшковъ снабдилъ обширнымъ предисловіемъ, въ которомъ, безконечно полемизируя со всѣми журналистами, гдѣ-либо и когда-либо давшими отзывъ о его первомъ сборникѣ, онъ все-таки высказываетъ нѣкоторымъ образомъ свое *profession de foi*. На немъ мы нѣсколько ближе остановимся, какъ на типичномъ образчикѣ критическаго глубокомыслія, разукрашеннаго научными трюизмами.

По мнѣнію г-на Батюшкова, всѣ произведенія искусства и литературы надо оцѣнивать съ точки зрѣнія *правды*. „Но что же въ концѣ-концовъ разумѣть подъ правдой въ искусствѣ?“ спрашиваетъ самъ г. Батюшковъ и глубокомысленно продолжаетъ.

„Авторъ такъ часто на ней (на правдѣ) настаивалъ, что читатель можетъ потребовать отъ него опредѣленія, такъ какъ, къ сожалѣнію, *и правда разная бываетъ*“¹⁾. Опредѣленіе же нужной намъ единой художественной правды г. Батюшковъ даетъ слѣдующее: „Въ худо-

¹⁾ Курсивъ вездѣ мой. Д. Ф.

жественномъ воспріятіи она сводится къ такому воспроизведенію дѣйствительности, которое можетъ выдержать провѣрку разума и ощущаться, какъ правда, *каждымъ*, который подойдетъ къ ней съ *надлежащаго угла зрѣнія*. Мы вправѣ, конечно, спросить, въ чемъ-же заключается тотъ уголъ зрѣнія, который обращаетъ просто правду въ общую правду? Г. Батюшковъ отъ прямого отвѣта уклоняется, но насколько можно понять его малопонятныя разсужденія, правильный уголъ зрѣнія тотъ, который не носитъ въ себѣ характера *субъективности*. „Индивидуально понятая правда—утверждаетъ онъ—отличается отъ общей правды *только тѣмъ* (excusez du peu), что она освѣщена міросозерцаніемъ художника, но въ своихъ основныхъ чертахъ, она, конечно, должна быть и общей правдой. Только односторонній *субъективизмъ* застилается, какъ пеленой, отъ этой *общей правды*, и предосудителенъ, поскольку онъ представляется ограниченіемъ личности. *Индивидуальность* есть общая личность плюсъ извѣстный придатокъ; *субъективность*—характеризуетъ неполную личность, лишенную нѣкоторыхъ свойствъ общаго пониманія“.

Крайне характерное разсужденіе, построенное на схоластическомъ разграниченіи между *индивидуальностью* и *субъективностью*. Замѣтимъ, что это разграниченіе проводится только на предпоследней (XXV) страницѣ статьи; до этого оба термина употреблялись авторомъ какъ равнозначущіе. Такъ, опираясь на Сентъ Бева, г. Батюшковъ видитъ противоположность декадентства по отношенію къ классицизму именно въ исканіи „личныхъ субъективныхъ выраженій“, въ преобладаніи „индивидуализма“ надъ общимъ, народнымъ сознаніемъ (стр. XIX—XX). Но допустимъ, что основы для распознаванія художественной правды г-номъ Батюшковымъ даны. Правда должна быть индивидуальной и вмѣстѣ съ тѣмъ общей. Но кто тотъ мудрецъ, который найдетъ ту границу, гдѣ кончается индивидуализмъ и начинается субъективизмъ и обратно? Что, Дантовскій адъ есть индивидуальная или субъективная правда? Что, „Облака“ Аристофана, „Смерть“, Тентаржиля „Каменный

Гость“, Пушкина, „Записки изъ подполья“ Достоевскаго есть индивидуальная, а слѣдовательно и общая, или субъективная правда? Кто и какъ разрѣшить это? Но г. Батюшковъ большой хитрецъ. Онъ отлично знаетъ, что раздѣлить при помощи его схоластическихъ измышленій произведенія художественнаго творчества на хорошія и дурныя, на овецъ и козлищъ, невозможно, поэтому онъ, „указавъ съ одной стороны“, что правда должна быть общей, т. е. единой, спѣшитъ „замѣтить съ другой стороны“, что общая и индивидуальная правда „*разнится* въ зависимости отъ различныхъ, дѣйствительныхъ и возможныхъ, (!!) міросозерцаній, отъ темпераментовъ и характеровъ, отъ преобладающихъ идей и содержанія жизни“. Но гдѣ-же тѣ произведенія искусства, спросимъ мы, которыя не разнились-бы въ зависимости отъ дѣйствительныхъ и возможныхъ міросозерцаній, отъ темпераментовъ и характеровъ? Неужели-же г. Батюшковъ выпускалъ сборникъ своихъ статей и снабжалъ ихъ предисловіями только для того, чтобы сказать, что съ одной стороны во всѣхъ истинныхъ произведеніяхъ искусства должна замѣчаться *общая правда*, а съ другой стороны, что *общей правды нѣтъ*? Недоумѣваешь, сознательно-ли г. Батюшковъ надсмѣхается надъ читателемъ или дѣйствительно не замѣчаетъ того страннаго положенія, которое онъ доказываетъ?

„Правды“, *къ сожалѣнію*, бываютъ разныя. Художественная—должна быть *общей*. Но *общая правда*, въ свою очередь, бываетъ *разной* въ зависимости отъ „возможнаго міросозерцанія“ и т. д., и т. д. Вотъ колесо, въ которомъ, какъ бѣлка, вертится г. Батюшковъ, воображая, что онъ нашелъ настоящій опредѣленный критерій для художественной оцѣнки, „съ одной стороны“ достаточно научный, а „съ другой“ достаточно общедоступный.

На такой незыблемой теоріи г. Батюшковъ основываетъ всѣ свои оцѣнки литературныхъ произведеній. Вся цѣль, вся соль его писаній заключается въ томъ, чтобы всѣхъ примирить, каждому воздать должное, а главное, отнюдь не прослыть человѣкомъ какой-либо

парти. Утверждать вѣдь ничего нельзя. Еще Монтанъ сказалъ „Que sais-je?“ („Что я знаю?“ предупредительно переводить нашъ ученый критикъ), наконецъ извѣстно, какъ измѣнилось содержаніе максимы Буало „rien n'est beau que le vrai“¹⁾. Сентъ Бевъ очень ошибается, когда „отстаиваетъ неизмѣнность нѣкоторыхъ общихъ правилъ поэтическаго творчества“. „Историческая школа, которая только зарождалась при Сентъ Бевѣ, окончательно пошатнула неподвижность „общихъ нормъ“ и въ крайнихъ выводахъ своихъ пришла къ отрицанію общеэстетическаго критерія“. Но это все съ одной стороны. Съ другой стороны упраздненіе общаго критерія оцѣнки есть крайность. „Сентъ-Бевъ былъ-бы правъ, ссылаясь на существованіе нѣкоторыхъ общихъ признаковъ (не правилъ, а именно—признаковъ), по которымъ опредѣляется настоящая поэзія для всѣхъ временъ и всѣхъ эпохъ; онъ уже²⁾ вполне правъ, назвавъ легкомысліемъ стремленіе нѣкоторыхъ лицъ видѣть во всякомъ новшествѣ, во всякой индивидуализаціи пріемовъ творчества—декадентство“ (стр. XXI—XXII).

Главное—чтобы ни въ чемъ не было крайностей, увлеченія, таланта. Главный и единственный врагъ г-на Батюшкова—это талантъ. Всякую сѣрую, безцвѣтную жижицу онъ сумѣетъ защитить, обосновавъ ее на общей правдѣ, разнящейся въ зависимости отъ возможныхъ міросозерцаній. Вотъ только съ даровитыми писателями онъ не знаетъ, что дѣлать. Съ одной стороны неправы декаденты, слишкомъ настаивающіе на свободѣ художественной личности, но съ другой стороны не правъ и Михайловскій, который, по мнѣнію г-на Батюшкова, является въ своихъ крайностяхъ какимъ-то критикомъ-уравнителемъ. Съ одной стороны правъ г. Рѣпинъ, возстающій противъ тенденціи, но съ другой стороны и тенденція необходима. И такъ на протяженіи трехсотъ страницъ, до одуренія.

¹⁾ Какія все мало извѣстныя мысли. Не доставало бы еще цитать въ родѣ „Le style c'est l'homme“ или „la critique est aisée...“.

²⁾ Дивный стиль! Какъ тонко это противоположеніе „былъ-бы“ и „уже“.

На книжкѣ г-на Батюшкова не стоило бы и останавливаться, если-бы авторъ не представлялъ собой типичнаго критика новой формаціи, тепловатаго, литературнаго чиновника, достаточно передового, чтобы имѣть возможность говорить „о современникахъ“ и вмѣстѣ съ тѣмъ достаточно окаменѣвшаго чтобы ничего не сказать о нихъ новаго. Это настоящій критикъ-джентльменъ, со всѣми дружный, всѣхъ признающій, всѣхъ поощряющій, и, въ общемъ, никому не нужный.

Пора-бы его выбрать въ почетные академикки.

Д. Философовъ

ЗАМѢТКИ.

Въ Академіи Художествъ открыта выставка товарищества московскихъ художниковъ и вмѣстѣ съ нею посмертная выставка Е. Д. Полѣновой. Выставки эти производятъ пріятное впечатлѣніе. Онѣ составлены съ любовью къ дѣлу и въ этомъ отношеніи несравненно интереснѣе того, что мы видѣли на выставкѣ того-же товарищества въ прошломъ году. Особенно удачно представленъ у москвичей интересный художникъ Мусатовъ, который уже при первомъ своемъ появленіи въ Петербургѣ обратилъ на себя вниманіе. Нынче-же онъ выставилъ рядъ совсѣмъ мастерскихъ вещей, изъ которыхъ, правда, далеко не всѣ одинаковаго достоинства, но за то тѣ, которыя удачны—тѣ прямо перво-степеннаго качества. Мусатовъ вообще художникъ очень неровный, однако надо думать, что ошибки его происходятъ отъ его вѣчныхъ упорныхъ исканій, которыя не всегда удачно воплощаются въ его творествѣ. Зато, когда задачи эти удачно разрѣшены, онъ сразу дѣлается крайне любопытенъ и значителенъ; достаточно взглянуть на его „Гобелень“ или портретъ пожилой дамы въ платьѣ 50-хъ годовъ, чтобы сразу быть заинтересованнымъ и ждать отъ художника много интереснаго въ будущемъ. Въ творествѣ своемъ онъ во многомъ сходится съ Сомовымъ, но въ немъ нѣтъ того придвор-

наго аристократизма, которымъ пропитано искусство Сомова. Очень хорошая идея была вновь устроить посмертную выставку произведений Е. Д. Полѣновой. Подобная выставка уже была организована „Міромъ Искусства“ тотчасъ послѣ смерти художницы. Большинство бывшихъ на ней вещей вошли и въ составъ нынѣшней выставки, но произведенія такой художницы какъ Полѣнова всегда пріятно видѣть вновь. Выставка устроена съ большимъ вкусомъ и если бы не вѣчныя копіи смотрящія со стѣнъ Академіи и мѣшающія художественной иллюзіи, — можно было бы сказать, что впечатлѣніе отъ выставки остается вполне художественное.

С. Д.

Погоня за жизненной правдой на сценѣ дѣлаетъ большіе успѣхи. Въ новой пьесѣ г-на Трахтенберга—„Побѣда“—совмѣстными усиліями автора и режиссера такъ реально изображенъ дифтеритъ, что страхъ болѣзни невольно начинаетъ охватывать зрителя. И неужели эти наивные, и столь легко достижимые эффекты на чтонибудь пригодны? Всѣ эти пузыри со льдомъ, градусники и дифтеритныя сыворотки не прикрываютъ изъяновъ пьесы, которая въ концѣ-концовъ спасается исключительно игрой г-жи Савиной. До какой степени подобныя подражанія Чехову и Станиславскому односторонни и бесполезны для настоящаго художника-артиста — видно на примѣрѣ не драматическаго актера, а неподобнаго балетнаго мимиста — г-на Гердта. Что можетъ быть незначительнѣе или даже, съ точки зрѣнія передовой интеллигенціи, глупѣе сюжета какойнибудь „Синей Бороды“ или „Раймонды“? Что можетъ быть болѣе условнымъ и нереальнымъ, чѣмъ постановки этихъ балетовъ? Однако, на дѣлѣ оказывается, что вся эта милая чепуха не только не мѣшаетъ г-ну Гердту создавать художественные образы, но даже наоборотъ помогаетъ ему блеснуть своимъ талантомъ и показать его подлинную, не фальсифицированную режиссерскими ухищреніями, силу. Сцену смерти гордаго и ревниваго Сарацина отъ руки крестоносца—можно назвать

образчикомъ того реализма, дальше котораго на сценѣ идти пожалуй и нельзя, не переступивъ художественной мѣры. Только настоящій художникъ своимъ тактомъ можетъ ощутить эту трудно уловимую пограничную черту. Но для этого необходимо, чтобы вся постановка драмы не стѣсняла его свободы и искусственно не толкала его за эту черту. Атмосфера современной пьесы съ „настроеніемъ“ невольно подталкиваетъ актера на крайности, ведетъ его за предѣлы искусства. На фонѣ дифтеритной сыворотки и quasi-горячаго борща—актеру, для сохраненія единства тона, поневолѣ приходится пересаливать и впадать въ топорную грубость яко-бы „жизненной правды“. И какъ это ни странно, но кисейныя юбки миленькихъ и безпритязательныхъ танцовщицъ куда менѣе стѣсняютъ художественную свободу артиста, чѣмъ раздражительный реализмъ г-дѣ Саниныхъ.

Д. Ф.

22-го декабря въ Москвѣ открылась Архитектурная выставка, въ которой принимаютъ участіе многіе интересные мастера, какъ русскіе такъ и иностранные. 27 декабря въ Москвѣ-же открылась выставка товарищества „36 художниковъ“. Подробный обзоръ этихъ художественныхъ событій появится въ ближайшемъ номерѣ журнала.

Выставка картинъ журнала „Міръ Искусства“ будетъ открыта въ Петербургѣ втеченіе Великаго поста въ помѣщеніи Имп. Общества поощренія художествъ. Въ составъ ея войдутъ частію произведенія выставленныя въ Москвѣ на выставкахъ „Міра Искусства“ и товарищества „36-ти художниковъ“.

Вышелъ первый выпускъ журнала „Новый Путь“. Намъ еще не разъ придется говорить объ этомъ журналѣ и о томъ новомъ пути, по которому онъ намѣренъ идти самъ и вести другихъ, а пока замѣтимъ лишь, что первая книжка составлена интересно. Весь обликъ журнала, не шаблонный форматъ, обложка, отсутствіе столь пріѣвшихся рубрикъ толстыхъ журналовъ въ родѣ „Внутренняя хроника“, „Иностранное обозрѣніе“ и т. п., любопытный отдѣлъ „изъ частной переписки“—все это передаетъ внѣшности „Новаго Пути“

то „необщее выраженіе“, которое особенно цѣнно въ настоящее время.

✓ **III** Вышелъ первый выпускъ журнала „Вѣстникъ и Библіотека самообразованія“, издаваемого Брокгаузомъ и Ефрономъ. Журналъ намѣренъ, повидимому, удѣлить вниманіе и искусству. По крайней мѣрѣ, въ первомъ же номерѣ помѣщена статья проф. О. Петрушевскаго объ А. Ивановѣ. Коротенькая статья совершенно незначительна. Въ ней вкратцѣ приводятся всѣ всѣмъ извѣстныя общія мѣста объ Ивановѣ и о томъ, что его картина „была первымъ примѣромъ отреченія отъ стѣснительныхъ академическихъ правилъ въ пользу реальной художественной правды“. Въ подтвержденіе этой мысли въ текстѣ помѣщена старая и плохая гравюра съ картины. Помѣщеніе этой иллюстраціи свидѣтельствуетъ о крайне нехудожественномъ отношеніи къ дѣлу со стороны редакціи. Во первыхъ, нельзя при совершенствѣ современной графической техники до сихъ поръ пользоваться старыми гравированными досками, дающими самое неправильное понятіе объ оригиналѣ. Во вторыхъ, представляется абсолютно непонятнымъ, какъ можно въ подтвержденіе *реалистическаго* направленія Иванова—давать снимокъ (даже хорошій!) съ его *картины*. Этюды Иванова къ ней, наконецъ, отдѣльныя ея детали, наглядно свидѣтельствуютъ объ изученіи художникомъ природы, о стремленіи его къ правдѣ, сама же картина, а особенно въ столь безобразномъ воспроизведеніи, является яркимъ образчикомъ академической рутины, и представляетъ много сходства съ „Послѣднимъ днемъ Помпей“. Опять и опять подъ профессорской фирмой несчастной русской публикѣ преподносятъ вмѣсто искусства, какую-то фальсификацію.

III Г-жа Макъ-Гаханъ сообщаетъ въ „Моск. Вѣд.“ (№№ 340—341) о пресловутомъ аукціонѣ картинъ Верещагина въ Нью-Йоркѣ. По словамъ корреспондента „всега за 31 картину, изъ которыхъ многія самыхъ миниатюрныхъ размѣровъ, въ какія-нибудь пять вершковъ въ квадратъ, выручено при аукціонѣ 43.070 долларовъ, т. е. приблизительно 87.000 руб.“.

„Велико было огорченіе здѣшнихъ спеку-

ляторовъ, когда при самомъ открытіи аукціонной продажи Верещагинской коллекціи аукціонеръ объявилъ, что значительное число полотенъ будетъ изъято изъ продажи, такъ какъ они куплены Русскимъ правительствомъ. Оказалось, что имъ куплены рѣшительно всѣ полотна, относящіяся къ Наполеоновскому нашествію въ Россіи—т. е. всего 20 картинъ“.

Приобрѣтена коллекція за 100.000 долларовъ. Напомнимъ, что нѣсколько лѣтъ тому назадъ эта коллекція была выставлена въ С.-Петербургѣ и особаго успѣха не имѣла.

Американцы-же—народъ пылкій, тароватый и въ искусствѣ не особенно свѣдущій. Кромѣ того аукціонъ распаляетъ страсти. Многіе покупаютъ на аукціонахъ и до аукціоновъ только для того, чтобы перехватить у конкурента.

III Относительно будущаго этнографическаго музея распространяются какіе-то, мало вѣроятныя, слухи. То слышно о постройкѣ зданія, закроящаго чудесный фасадъ Михайловскаго Дворца, то о замѣнѣ предполагавшейся росписи стѣнъ—скучными полками и шкафами. Надо надѣяться, что подобныя извѣстія останутся лишь слухами.

✓ **III** Въ январѣ 1902 г. исполняется двухсотлѣтіе русской повременной печати. Вызванная къ жизни великимъ преобразователемъ Россіи, повременная печать въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи постоянно привлекала въ ряды своихъ дѣятелей самыя живыя литературныя силы, и среди представителей русской литературы трудно найти писателей, которые не брацались бы къ посредству журналовъ и газетъ для бесѣды съ читателемъ. При такихъ условіяхъ повременная печать всегда стремилась быть выразительницей завѣтныхъ думъ и чаяній писателей, старалась будить добрыя чувства усвоихъ читателей и въ моменты историчекой важности была пособницей при проведеніи въ жизнь великихъ реформъ и здоровыхъ взглядовъ. Много преградъ встрѣчала печать на своемъ пути не разъ въ лицѣ отдѣльныхъ своихъ представителей допускала она уклоненія отъ своей прямой задачи, но въ общемъ она шла на встрѣчу запросамъ

ФОТОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ МОСКОВСКИХЪ УНИВЕРСИТЕТА и ТЕАТРОВЪ

К. А. ФИШЕРЪ

Художественная фототипія, МОСКВА, Кузнецкій мостъ, № 11.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОТОТИПИЧЕСКИ-ИСПОЛНЕННЫЙ АЛЬБОМЪ

„Третьяковская Художественная Галлерей“

ВЪ МОСКВѢ.

Приступая къ выполнению этой задачи, издатель имѣетъ въ виду удовлетворить уже давно высказываемое всюду желаніе о появленіи въ свѣтъ такого изданія, которое давало-бы возможно полное представленіе о той замѣчательной сокровищницѣ русскаго искусства, каковой является Третьяковская галлерей въ Москвѣ. Этотъ альбомъ, вмѣщающій почти въ полномъ объемѣ всю Галлерей, даетъ лицамъ, не имѣющимъ возможности ее посѣщать, какъ напримѣръ, живущимъ въ провинціи, наглядное понятіе о богатствѣ Галлерей. Кромѣ того, альбомъ, заключающій въ себѣ почти исключительно снимки шедевровъ русскаго искусства, явится прекраснымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ полезнымъ украшеніемъ каждаго дома и библіотеки.

При этомъ цѣна альбома, не смотря на обширность его содержанія, назначена сравнительно недорогая и кромѣ того подписчикамъ предоставлены льготныя условія для его приобрѣтенія, что дастъ возможность къ широкому распространенію этого изданія.

Альбомъ будетъ заключать: около 500 фототипически исполненныхъ снимковъ съ масляныхъ картинъ, акварелей, рисунковъ и скульптурныхъ произведеній, помѣщенныхъ на 400 таблицахъ, форм. in quarto (33/25 с.), на хорошей плотной бумагѣ; краткій историческій очеркъ Галлерей отъ ея возникновенія до настоящаго времени; общее оглавленіе снимковъ въ алфавитномъ порядкѣ авторовъ, съ указаніемъ годовъ исполненія или появленія на выставкахъ произведеній, ихъ разм. и пр.

Для помѣщенія всей коллекціи будетъ дана роскошная папка изъ англійскаго цвѣтнаго колленора съ виньетками и тисненіемъ въ нѣсколько красокъ по оригинальному рисунку.

Альбомъ появится въ свѣтъ въ 10 вып. по 40 табл. въ каждомъ, во временныхъ обложкахъ: 1-ый вып. въ концѣ с/г., слѣдующіе черезъ 1½—2 мѣс. каждый. Текстъ и папка будутъ приложены къ 10-му выпуску.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

Цѣна по подпискѣ 30 руб., съ пересылкой 35 руб. Допускается разерочка платежа въ 8 взносов: при подпискѣ 5 руб., при полученіи 2-го вып. 5 руб., при полученіи 3-го вып. 5 руб., при полученіи 4-го, 5-го, 6-го, 7-го и 8 вып. безъ пересылки по 3 руб., съ пересылкой по 4 руб. Иногороднимъ альбомы могутъ высылаться, по желанію, съ наложеннымъ платежемъ въ суммѣ указанныхъ взносов.

По выходѣ 3-го выпуска цѣна будетъ повышена.

ВНИМАНІЮ ЛЮБИТЕЛЕЙ!

Ограниченное количество экз. альбомовъ (только по числу подписавшихся), будетъ исполнено геліотипнымъ способомъ на роскошной эстампной бумагѣ въ форматѣ in folio (42/31 с.). Къ альбомамъ будутъ приложены двѣ папки изъ заграничной кожи съ тисненіемъ золотомъ. Цѣна по подпискѣ 60 руб., пересылка по разстоянію.

Эти альбомы появятся не выпусками, а будутъ выданы подписчикамъ въ полномъ объемѣ, одновременно съ выходомъ послѣдняго выпуска обыкновеннаго изданія.

Подписка принимается только у издателя К. А. Фишеръ (Москва, Кузнецкій мостъ, № 11). Въ С.-Петербургѣ, альбомы имѣются въ эстамп. магаз.: А. Фельтентъ (Невскій, 20); Аванцо (Б. Морская, 9) и Даціаро (Невскій, 1).



ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССИИ.

Ежемесячный иллюстрированный сборникъ,
ИЗДАВАЕМЫЙ
ИМПЕРАТОРСКИМЪ
Обществомъ Поощренія
Художествъ,
подъ редакціей Александра БЕНУА.

Сборникъ состоитъ изъ 1) таблицъ иллюстрацій (12 въ номерѣ, 144 въ году) 2) объяснительнаго къ нимъ текста и 3) художественной хроники.

ТАБЛИЦЫ посвящены исключительно художественнымъ произведеніямъ, находящимся въ Россіи. (Архитектурныя сооруженія, картины, скульптура, церковная утварь, мебель, бронза, шитье, ковры, кружева, матеріи, оружіе, и проч.).

ПОЯСНИТЕЛЬНЫЙ къ таблицамъ **ТЕКСТЪ** содержитъ историческія данныя объ изображенныхъ предметахъ, эстетическую ихъ оцѣнку и біографическія свѣдѣнія объ ихъ творцахъ. Текстъ печатается на русскомъ и французскомъ языкахъ.

Содержаніе ХРОНИКИ: Отчеты о дѣятельности Императорскаго Общества Поощренія Художествъ по разнымъ его учрежденіямъ, выставки: русскія и иностранныя, новыя книги, некрологи скончавшихся художниковъ и другія извѣстія.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

Безъ доставки 6 руб. Съ доставкой въ предѣлахъ Россіи 8 р. Съ пересылкой за границу 10 рублей.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ и въ редакціи Сборника: С.-Петербургъ, Мойка, д. № 83. (№ телефона 2665).

ВЫШЕЛЪ ИЗЪ ПЕЧАТИ

томъ первый изданія

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ВЪ XVIII ВѢКѢ.

Первый томъ посвященъ произведеніямъ Д. Г. Левицкаго (1735—1822). Въ немъ помѣщено около 100 снимковъ съ работъ художника, всѣ дошедшія до насъ гравюры съ портретовъ его работы, нѣсколько гравюръ работы отца художника Г. К. Левицкаго, а также портреты, писанные съ самого художника В. Л. Боровиковскимъ и И. Е. Яковлевымъ.

Изъ работъ Д. Г. Левицкаго помѣщены въ снимкахъ, исполненныхъ гелиографіей (39), фототипіей (25) и автотипіей (41), всѣ портреты мастера, о которыхъ было возможно собрать какія либо свѣдѣнія.

Въ текстѣ помѣщены статьи: „Жизнь Д. Г. Левицкаго“ В. П. Горленко и „Произведенія Д. Г. Левицкаго“ С. П. Дягилева, а также сохранившіеся документы, какъ официальные (формуляр. списокъ, прошенія въ Имп. Акад. Худож., постановленія Совѣта Имп. Акад. Худ. и пр.), такъ и частные. Документы напечатаны in extenso.

Всѣ оставшіеся отъ подписки экземпляры находятся на складѣ въ книжномъ магазинѣ М. О. Вольфъ. (С.П.Б. Гостинный Дворъ, 18).

Изданіе редакціи журнала „Міръ Искусства“.

Открыта подписка на 1903 годъ

НА ЖУРНАЛЪ

„ТЕАТРЪ И ИСКУССТВО“

VII ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

52 № № иллюстрированного еженедѣльнаго журнала (около 1000 иллюстрацій, 1000 страницъ текста большого формата).

24 книги „Библиотеки Театра и Искусства“ (in 8 д.) около 1 и 15 числа каждаго мѣсяца.

Въ „Библиотекѣ“ будутъ помѣщены около 30 новыхъ репертуарныхъ пьесъ, шедшихъ на лучшихъ сценахъ съ отдѣльною нумераціею страницъ, романы, повѣсти, статьи научно-популярнаго содержанія и пр. Въ „Библиотекѣ“ будетъ помѣщенъ переводъ новаго сочиненія Карла Гагемана „Режиссеръ“.

2—3 выпуска „Словаря современныхъ сценическихъ дѣятелей“. (Словарь доведенъ до буквы К.). 12 нотныхъ приложений.

Въ 1897—1902 гг. печатались произведенія: Авсѣенко В. Г., Амфитеатрова А. В., Арбенина Н. Ф., Баскина В. С., Бентовина Б. И., Блейхмана Ю. И., Боборыкина П. Д., Брешко-Брешковскаго Н. Н., Бѣляева Ю. Д., Вейнберга П. И., Ге Г. Г., Гнѣдича П. П., кн. Голицына Д. П. (Муравлинъ), Гриневской И. А., Далматова В. П., Дорошевича В. М., Дѣянова А. И., пр. Иванова И. И., Иванова М. М., Измайлова А. И., Карпова Е. П., Кнорозовскаго И. М., Кожевникова В. А., Коринфскаго А. А., Ленскаго А. П., Линскаго Вл. А., Лихачева В. С., Лоло, Лухмановой Н. А., Любимова М. А., Найденова С. А., Немировича-Данченко Вас. И., Немировича-Данченко Вл. И., Николаева Н. И., Плещеева А. А., Потепенко И. Н., Ростиславова А. А., пр. Сакетти Л. А., кн. Сумбатова А. И., Сутугина С., Тихонова В. А., Федорова Н. Ф., Фруга С. Г., Шевиль С. А., Эфроса Н. Е., Ярцева П. М., Ясинскаго I. I. и др.

Среди пьесъ, приложенныхъ въ 1902 году, подписчики получили: „Дѣти Ванюшина“, „Мамуся“, „Монна Ванна“, „Да здравствуетъ жизнь“, „Побѣда“, „Золотое руно“ и т. д.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ 7 р.—на полгода 4 р.

Иногородніе, желающіе ознакомиться съ журналомъ, получаютъ за семикопѣчную марку по письменному заявленію текущей № бесплатно, для полученія книги „Библиотеки“ прилагается 25 коп. марками.

Разсрочка допускается на слѣдующихъ основаніяхъ: 3 руб. при подпискѣ, 2 руб.—къ 1 апрѣля и 2 руб. къ 1 іюня.

Адресъ Главной конторы: С.-Петербургъ, Моховая, 45.

Редакторъ А. Р. Кугель.

Издательница З. В. Тимовеева (Холмская).

НИВА

НА 1903 ГОДЪ
ДАЕТЪ
СВОИМЪ ПОДПИСЧИКАМЪ
БЕЗПЛАТНО

Подписчики „Нивы“ получаютъ въ 1903 г.

- 52 №№ журнала „Нивы“. До 2000 столбцовъ текста и 1100 гравюръ рисунковъ и художеств. снимковъ.
 - 40 ТОМОВЪ „Сборника Нивы“ (каждый отъ 10—15 листовъ, въ общемъ около 9000 страницъ), содержащихъ въ себѣ:
 - 16 ТОМОВЪ полного собранія соч. Ант. П. Чехова и
 - 24 Тома (остальные) полного собранія соч. Н. С. Лѣскова,
 - 12 КНИГЪ „ежемесячныхъ литературныхъ и популярно-научныхъ приложений“, содержащихъ романы, повѣсти, рассказы, популярно-научныя статьи, очерки современныхъ авторовъ и отдѣлы библиографіи, музыки, смѣси, шахматовъ и шашекъ, спорта, забавъ и разныхъ игръ.
 - 12 №№ „парижскихъ модъ“. До 200 столбцовъ текста и 300 модныхъ гравюръ по фасонамъ лучшихъ мастеровъ.
 - 12 №№ рисунковъ (около 300) для рукодельныхъ и вышивальныхъ работъ и для выжиганія и до 300 чертежей выроекъ въ натуральную величину.
 - 1 стѣнной календарь на 1903 г., отпечатанный въ 9 красокъ.
- Новые подписчики на 1903 г. могутъ получить за весьма небольшую единовременную приписку доплату: безъ доставки 1 р. 50 к., съ дост. и перес. 2 р.—первые
- 12 ТОМОВЪ полного собранія соч. Лѣскова, приложенные при „Нивѣ“ за 1902 г.

Подписная цѣна для новыхъ подписчиковъ, желающихъ получить и первые 12 томовъ соч. Лѣскова за 1902 г., составитъ: безъ доставки 1) въ С.-Петербургѣ—8 р., 2) въ Москвѣ у Н. Печковской—9 р.; 3) въ Одессѣ въ кн. маг. „Образованіе“—9 р. 25 к. Съ доставкой въ СПБ.—9 р. 50 к. Съ перес. во все мѣста Россіи—10 руб. За границу—14 руб. Иллюстрированное объявленіе съ подробными условиями подписки высылается бесплатно.

Требованія адресовать въ Главную Контору журнала „НИВА“. СПБ., ул. Гоголя (бывш. М. Морская), № 22.

При каждомъ № „Нивы“, независимо отъ другихъ приложений, подписчики получаютъ по одной книгѣ, а новые подписчики, выписывающіе также (за 1 р. 50 к., съ перес. 2 р.)—первые 12 томовъ соч. Лѣскова за 1902 г., получаютъ ихъ при первомъ № „Нивы“ 1903 г.

Подписная цѣна «Нивы» на годъ со всеми прил.:

| | |
|--|--|
| Безъ доставки въ Спб. 6 р. 50 к. | Съ пересылкою |
| Безъ доставки: 1) въ Москвѣ въ конт. Н. Печковской, Петровск. лин. — 7 р. 25 к.; 2) въ Одессѣ въ кн. маг. „Образованіе“, Ришельевская, 12—7 р. 50 к. | во все города и мѣстности Россіи. 8 р. |
| СЪ ДОСТАВКОЮ въ СПБ. 7 р. 50 к. | ЗА ГРАНИЦУ . . 12 р. |
| Разсрочка платежа въ 2, 3 и 4 срока. | |

Полное собраніе сочиненій въ 16 томахъ

АНТ. ЧЕХОВА

(цѣна въ отдѣльной продажѣ 17 р. 50 к.), которое будетъ отпечатано на хорошо-глазированной бумагѣ и будетъ выдано въ теченіе одного 1903 года, и

Остальные 24 тома полного собранія сочиненій

Н. ЛѢСКОВА

(цѣна въ отдѣльной продажѣ 17 р.), значительно дополненныхъ многими произведеніями, не вошедшими въ прежнія изданія, въ томъ числѣ: По поводу „Крейперовой сонаты“, „Мелочи архіерейской жизни“, „Расточитель“ и др.

Открыта подписка на 1903 годъ на ежемѣсячный литературный журналъ

„НОВОЕ ДѢЛО“

съ приложеніемъ еженедѣльной общественно-политической ГАЗЕТЫ. (Годъ изданія 2-ой).

Въ 1903 году „НОВОЕ ДѢЛО“ будетъ выходить по прежнему двумя изданіями: въ формѣ еженедѣльной общественно-политической газеты и ежемѣсячнаго литературнаго и критическаго журнала.

Книжки „Новаго Дѣла“, составляя органическую часть общественно-политической еженедѣльной газеты „Новое Дѣло“, въ то-же время представляютъ собою полный литературный журналъ, съ критическимъ отдѣломъ, какъ-бы самостоятельное ежемѣсячное изданіе, посвященное тѣмъ сторонамъ жизни, которыя не входятъ въ область интересовъ дня.

Въ настоящемъ своемъ видѣ, еженедѣльная общественно-политическая газета „Новое Дѣло“, вмѣстѣ съ книжками „Новаго Дѣла“, охватываетъ все вопросы и интересы текущей жизни, подлежащія вѣдѣнію періодической печати. Выдѣляя и подбирая среди текущихъ событій и вопросовъ все самое важное и нужное, редакція „Новаго Дѣла“ имѣетъ при этомъ въ виду потребности главнымъ образомъ трудящейся интеллигенціи всякаго рода, званія и положенія, съ серьезными умственными требованіями къ литературѣ.

На страницахъ еженедѣльной газеты „Новое Дѣло“ сообщаются читателямъ все тѣ извѣстія, какія заключаются въ еженедѣльныхъ газетахъ, но въ болѣе связанномъ видѣ, провѣренномъ и обработанномъ. Кромѣ передовыхъ руководящихъ статей принципиальнаго характера, „Новое Дѣло“ въ каждомъ номерѣ даетъ руководящія-же статьи по практическимъ очереднымъ вопросамъ; затѣмъ—связную и обработанную хронику законодательной, земской и общественной дѣятельности; обзоръ политическихъ извѣстій и очерки текущей заграничной жизни; обстоятельныя статьи общекультурнаго, бытового, общественно-житейскаго и популярно-научнаго характера; отзывы о новыхъ книгахъ, корреспонденція изъ провинціи, замѣтки объ искусствѣ и различныхъ болѣе мелкихъ злобахъ дня.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: На ежемѣсячный журналъ или еженедѣльную газету отдѣльно на годъ—7 р.; на 6 мѣс.—3 р. 50 к., на 3 мѣс.—1 р. 75 к. съ пересылкой. Тоже, съ приложеніемъ еженедѣльной газеты, на годъ—10 р., на 6 мѣс.—5 р., на 3 мѣс.—2 р. 50 к., на 1 мѣс.—85 к. съ пересылкой. За границу на 3 руб. въ годъ дороже. Книгопродавцамъ уступка. Гг. иногороднихъ просятъ обращаться и исключительно въ контору редакціи (Гончарная, д. 10, въ С.-Петербургѣ), гдѣ также принимаются и объявленія.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ С.-Петербургѣ, въ конторѣ редакціи „Новаго Дѣла“, Гончарная 10, а также въ отдѣленіяхъ „Новаго Дѣла“: при книжныхъ магазинахъ „Новаго Времени“ Н. П. Карбасникова, въ С.-Петербургѣ и Москвѣ и др. магазинахъ. Въ Киевѣ у Н. Я. Оглоблина и въ Москвѣ въ конторѣ Печковской.

Редакторъ-Издательница А. Н. Пѣшкова-Толжитрова.

Открыта подписка на 1903 годъ (5-й годъ изданія) на художественный
иллюстрированный журналъ

„МІРЪ ИСКУССТВА“

Журналъ будетъ выходить въ 1903 году по прежней программѣ и въ прежнемъ
объемѣ, одинъ разъ въ мѣсяцъ, книжками въ 10—12 листовъ in 4^o, съ многочислен-
ными иллюстраціями въ текстѣ и съ художественными приложеніями (гелиографіи,
фототипіи и хромолитографіи) на отдѣльныхъ листахъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

| | На годъ. | На 1/2 года. |
|---|----------|--------------|
| Съ доставкой въ С.-Петербургѣ | 10 руб. | 5 руб. |
| „ пересылкой иногороднимъ | 12 „ | 6 „ |
| „ „ за границу | 14 „ | 7 „ |

Долускается разсрочка. Первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчи-
ковъ 2 р. 50 к., для иногороднихъ 3 р. Затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Товарищества *М. О. Вольфъ*
(С.П.В., Гостиный Дворъ, № 18; Москва, Кузнецкий мостъ, 12). Подписной годъ начи-
нается съ 1-го Января.

Полные экземпляры „Міръ Искусства“ продаются *исключительно* въ редакціи жур-
нала (Спб., Фонтанка, 11) по слѣдующимъ цѣнамъ:

Годъ I—(1899)—20 р. (безъ перес.)
„ II—(1900)—40 р. „ „

За 1901 г. имѣются лишь №№ 4—12 (7 руб. безъ перес.). Первые три номера за
1901 г. разошлись сполна.

Цѣна № 12 — 1 р. 50 к. съ перес. 1 р. 75 к.

*Къ № 11-му прилагаются объявленія о подлискѣ на 1903 годъ, на журналы
„Новый Путь“ и „Міръ Искусства“.*

1 1902
258 H43

(M/P) ~ 11-12