

1-258

ИМЕЕТСЯ
МИКРОФИЛЬМ



17250-1-A

Le Repas de la Kyatche



1902
N 9-10.

[78]
1902.

No. 9-10.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Дж. Больдини.—Портретъ Дж. Уистлера.
Дж. Уистлеръ.—4 портрета.
Л. Анкетанъ.—Литографія.
Л. Фредерикъ.—8 снимковъ съ его произведеній.
О. Роденъ.—12 снимковъ съ его произведеній.
Парижскій Салонъ 1902 г.—Снимки съ произведеній: О. Родена, Г. Англада, В. Гей, О. Броуна, Е. Шумалера, С. Кройера, Л. Симона, К. Латуша, Ю. Свирская, М. Дениса, П. Жанъ, Е. Аманъ-Жанъ.
Вѣнскій Сецессионъ 1902 г.—8 снимковъ.
Берлинскій Сецессионъ 1902 г.—Снимки съ произведеній: Гр. Л. Калкрейта, Г. Брейтнера, Т. Т. Гейне, К. Монэ, Э. Манэ, А. Гауль, Г. Минне, Фр. Стассенъ, М. Либермана, Л. Гофмана, Э. Мунка.
Обзоръ иностранныхъ изданій.—12 снимковъ.

ТЕКСТЪ.

Л. Шестовъ.—Философія трагедіи (Окончаніе).
В. Розановъ.—„Ипполитъ“ на Александринской сценѣ.
Н. Минскій.—Э. Зола.
Д. Философовъ.—Первое представленіе „Ипполита“.
И. Грабаръ.—По Европѣ (Парижъ, Вѣна).
Д. Философовъ. }
Д. Шестаковъ. } Книги.
С. Дягилевъ. }
Д. Бѣжанецкій. }
А. Н. Русскіе симфоническіе концерты.
В. Розановъ.—Счастливый обладатель своихъ способностей.
С. Дягилевъ.—Въ театръ. I. Балетъ Демба.
Замѣтки. Объявленія.

SOMMAIRE.

ILLUSTRATIONS.

G. Boldini.—Portrait de J. Whistler.
J. Whistler.—4 portraits.
L. Anquetin.—Lithographie.
L. Frédéric.—8 reproductions des oeuvres de l'artiste.
A. Rodin.—12 reproductions des oeuvres de l'artiste.
Le Salon de 1902.—Reproductions des oeuvres de A. Rodin, H. Anglada, W. Gay, Austen Brown, E. Schumacher, S. Kroyer, L. Simon, G. Latouche, Julie Swirsky, M. Denis, P. Jeanniot, E. Aman-Jean.
La Secession de Vienne 1902.—8 reproductions.
La Secession de Berlin 1902.—Reproductions des oeuvres de C-te Kalckreuth, G. Breitner, Th. Heine, C. Monet, E. Manet, A. Gaul, G. Minne, Fr. Stassen, M. Liebermann, L. Hofmann, E. Munch.
Revue des revues.—12 reproductions.

TEXTE.

L. Chestoff. Nietzsche et Dostoïewski (fin).
В. Rosanow.—„Hippolyte“ sur la scène du théâtre Alexandra.
N. Minsky.—Emile Zola.
D. Filosofov.—La première d'„Hippolyte“.
I. Grabar. En Europe (VI—VII).
D. Filosofov. }
D. Chestakoff. } Livres.
S. Diaghilew. }
D. Biéjanitzky. }
В. Rosanow.—Polémique.
А. N. Les Concerts symphoniques russes.
S. Diaghilew.—Causerie du théâtre. I.
Notices.
Publications.

Дж. Уистлеръ
(J. Whistler).
Портретъ.





Дж. Уистлеръ.
(J. Whistler).
Le petit cardinal.
Парижскій Са-
лонъ 1902 г.

Дж. Уистлеръ (J. Whistler).
Портретъ.

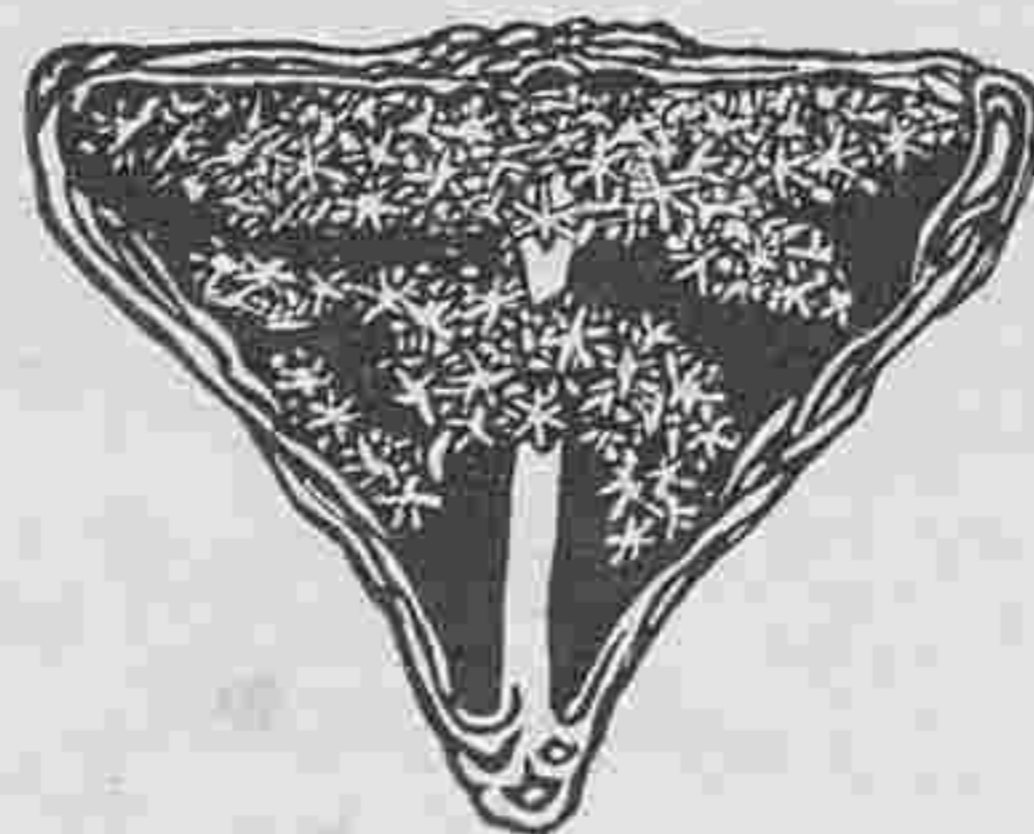


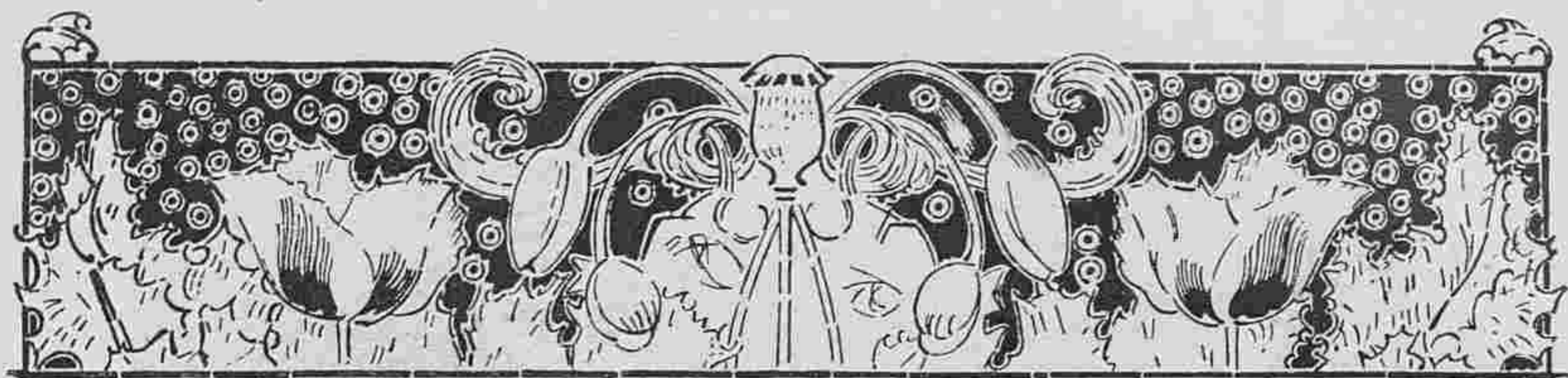


Дж. Уистлеръ.
(J. Whistler).
Портретъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

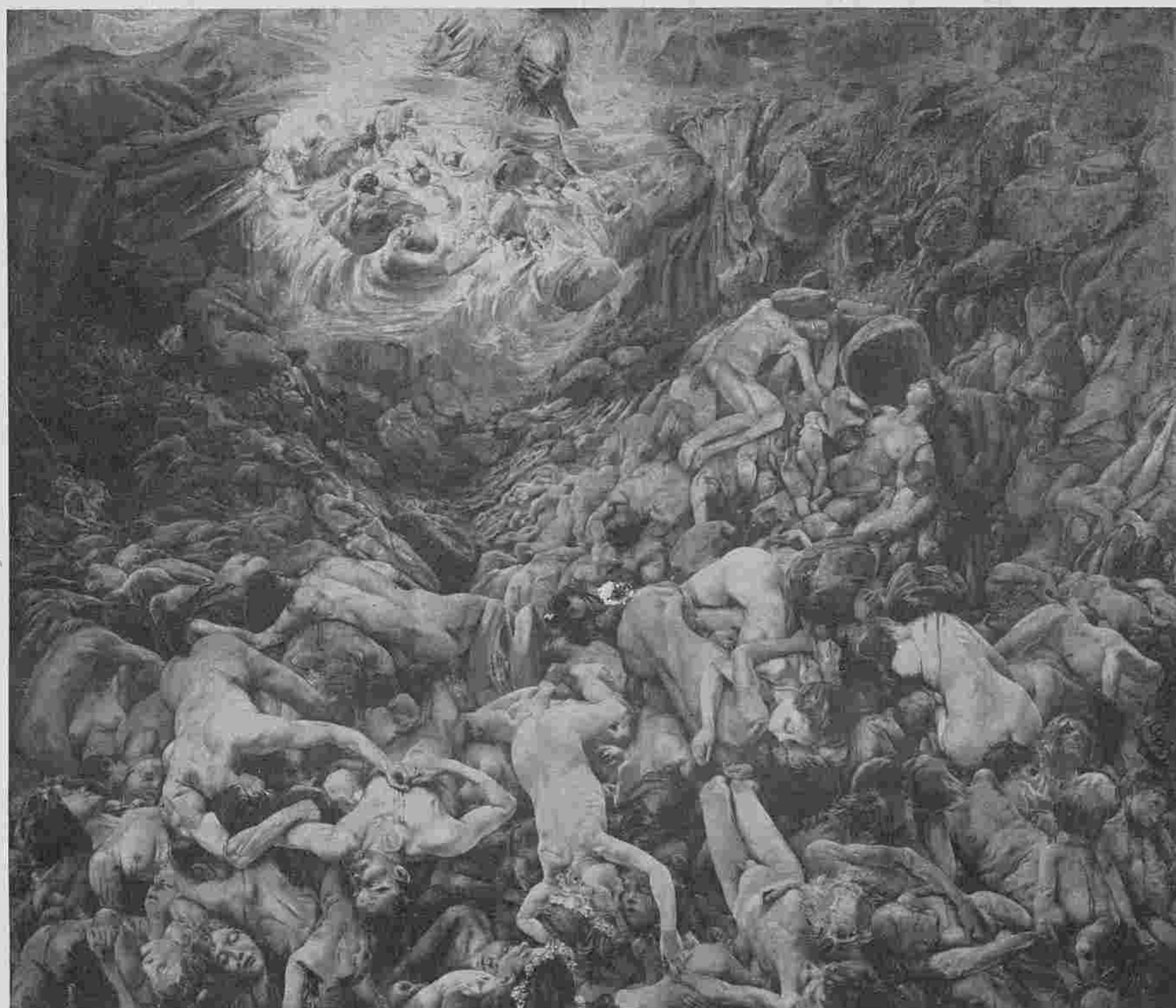


Л. Анкетанъ (L. Anquetin).





ЛЕОНЪ ФРЕДЕРИКЪ



Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Конецъ міра.



Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Дѣтство.



*Л. Фредерикъ (L. Frédéric)
Золотой вѣкъ: ночь.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Золотой вѣкъ; утро.
Парижскій Салонъ 1902 г.



*Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Золотой вѣкъ; вечеръ.
Парижскій салонъ 1902 г.*



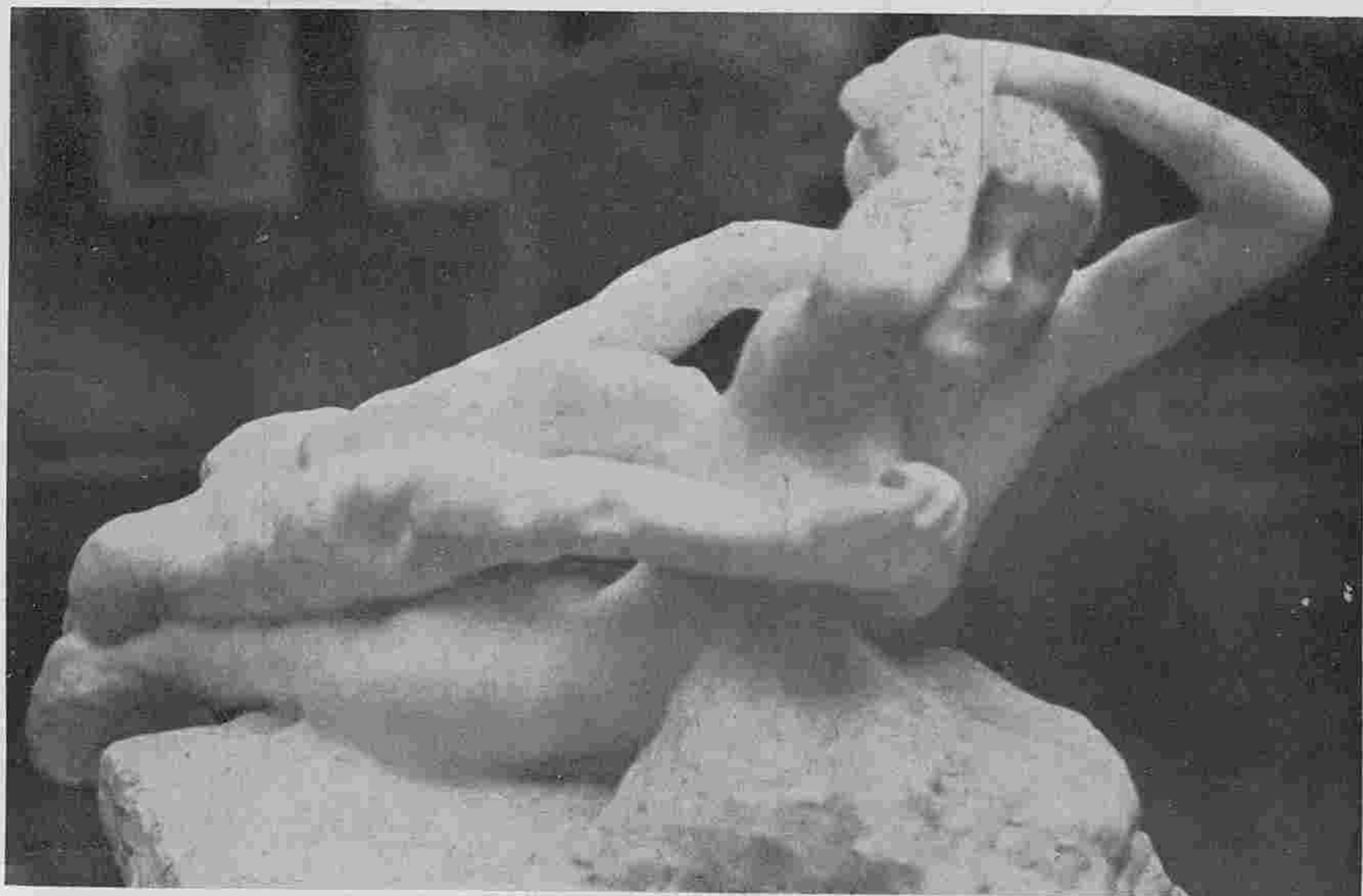
*Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Гимнъ Творцу.*



*Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Возрасты рабочего.*



*Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Юность.*



О. Роденъ (А. Rodin).



*О. Роденъ (A. Rodin).
Собств. Имп. Акад. Худож., въ СПетербургъ.*



О. Роденъ (A. Rodin)



О. Роденъ (A. Rodin).



*О. Роденъ (А. Rodin).
Ева.
Собств. М. А. Морозова въ Москвѣ.*



О. Роденъ (А. Rodin).



О. Роденъ (A. Rodin).



О. Роденъ (A. Rodin).

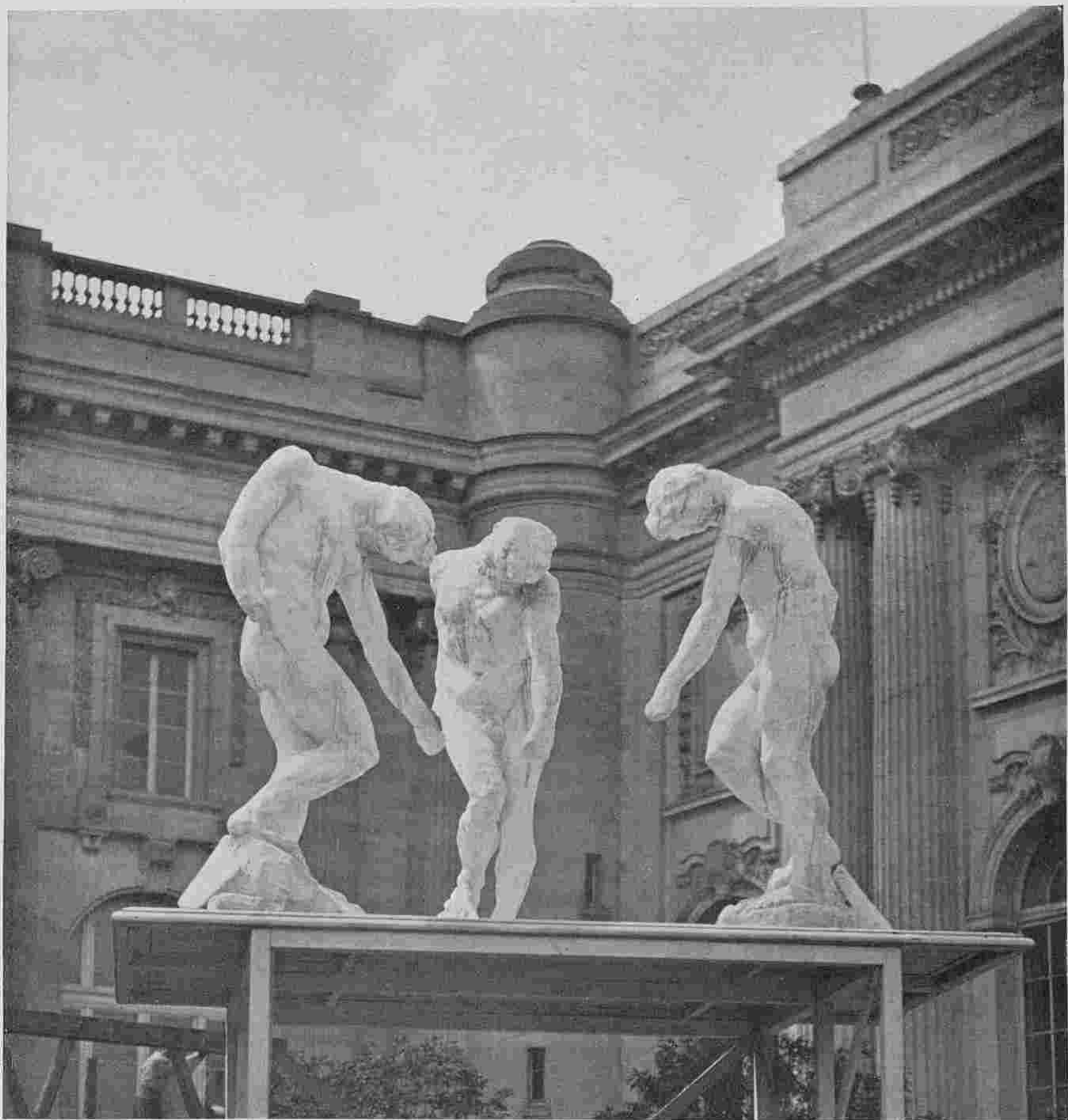


О. Роденъ (A. Rodin).



О. Роденъ (A. Rodin).

Парижскіх Салонъ
1902 г.



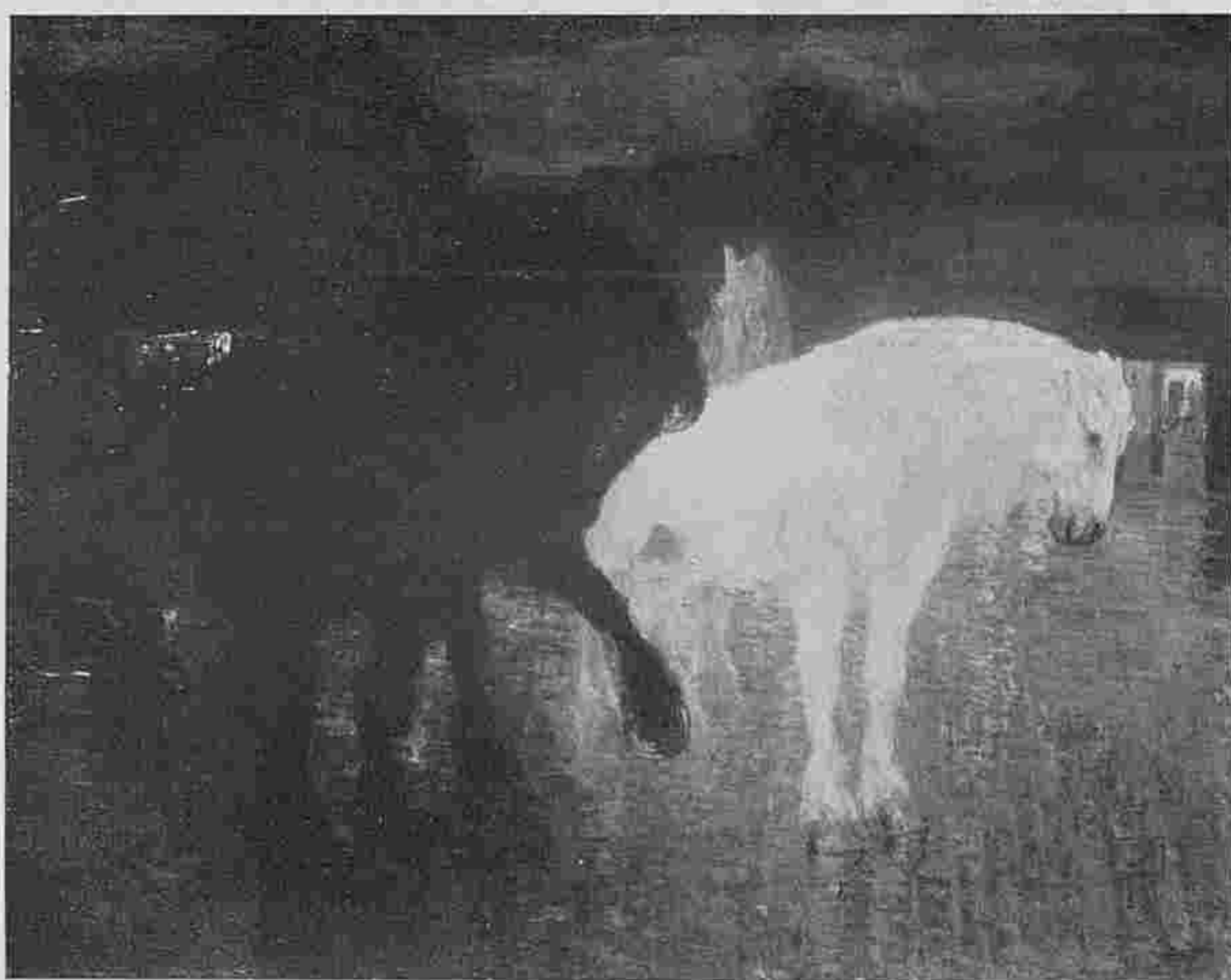
О. Роденъ (A. Rodin).
Тѣни.
Парижскій Салонъ 1902 г.



*Г. Англада (H. Anglada).
Испанекій танець.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



*Г. Англада (H. Anglada)
Вечеръ.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



*Г. Англада (H. Anglada).
Лошади послѣ дождя.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



*Г. Англада (H. Anglada).
Танецъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



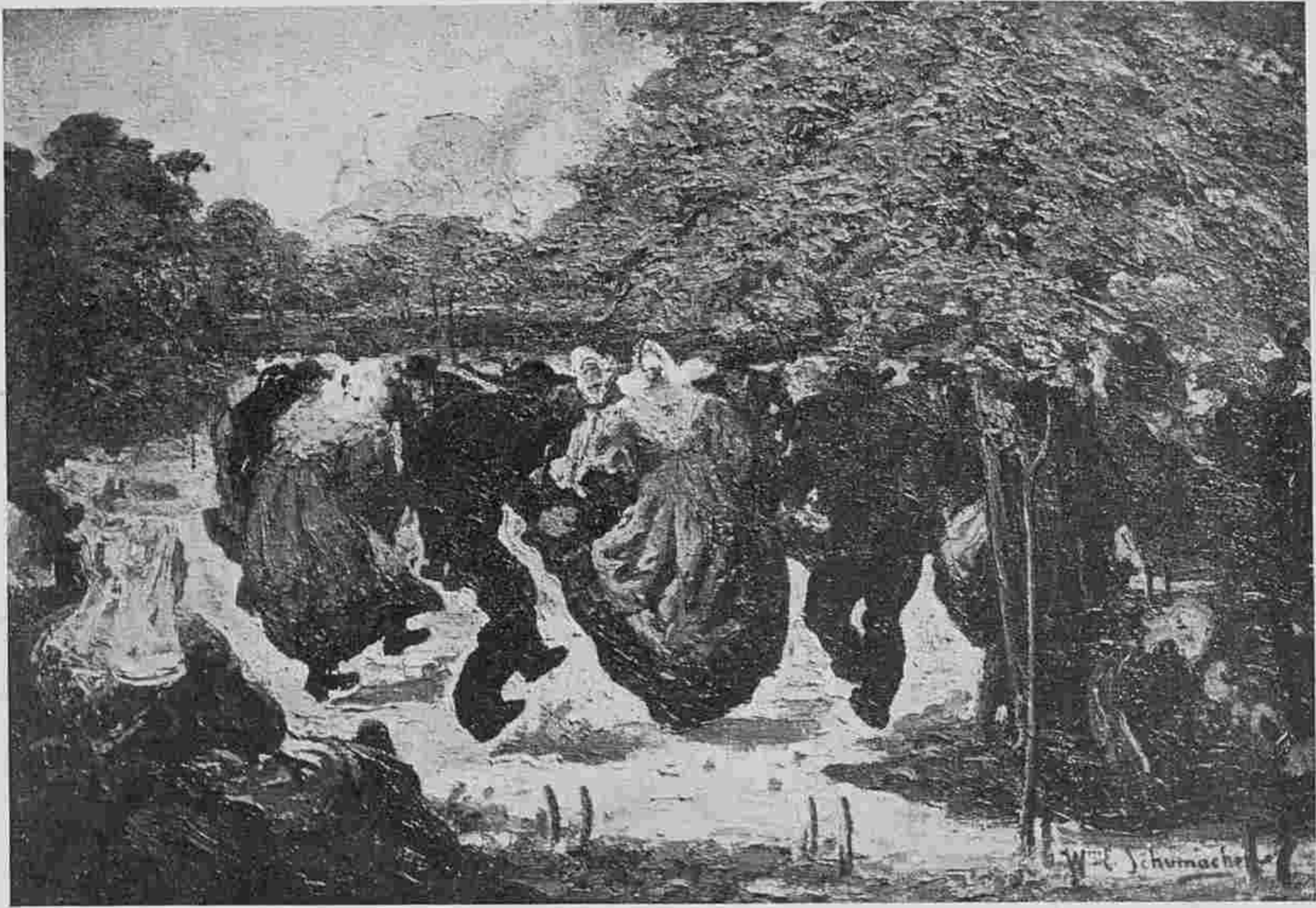
В. Гей (W. Gay).

Бюстъ.

Парижскій Салонъ 1902 г.



*О. Броунъ (A. Brown).
Портретъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



*Е. Шумажеръ (E. Schumacher).
Свадьба въ Бретани. (Парижскій Салонъ 1902 г.).*



*С. Кройеръ (S. Kroyer).
У Бьёрнсена. (Парижскій Салонъ 1902 г.).*



*Л. Симонъ (L. Simon).
Портретъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



*Г. Латушъ (G. La Touche).
Ужинъ послѣ бала.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



*В. Гей (W. Gay).
У Эллы.
Парижский Салонъ 1902 г.*



*Л. Симонъ (L. Simon).
Деревенскій балъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



*Ю. Свирская (J. Swirsky).
Скульптура.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



*М. Денись (M. Denis).
Мадонна.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



*М. Денис (M. Denis).
Снятіє со креста.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



Г. Латуиъ (G. La Touche).
Балъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.



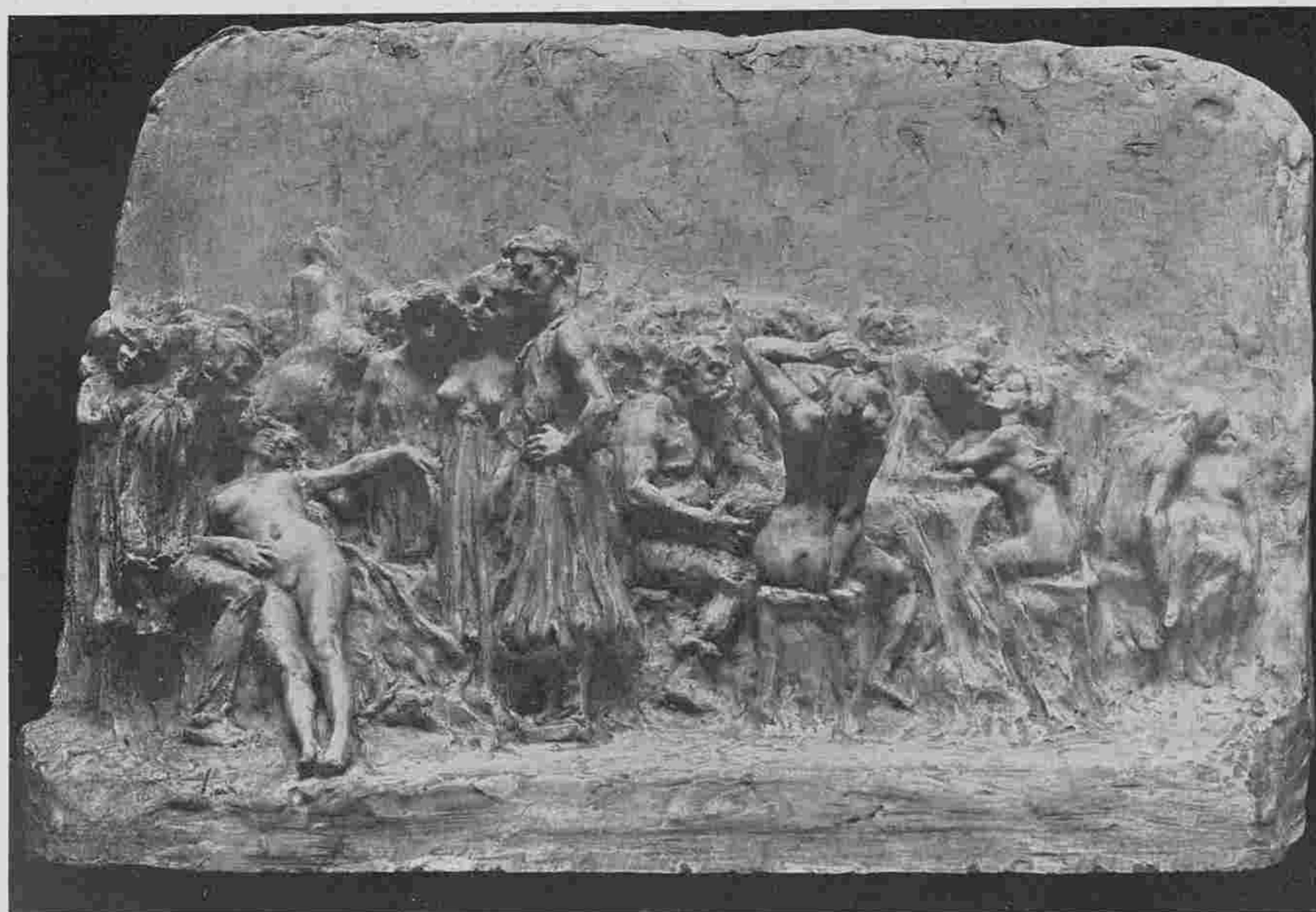
*П. Жаньо (P. Jeanniot).
Разговоръ.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



Г. Латушъ (G. La Touche).
Заря.
Парижскій Салонъ 1902 г.



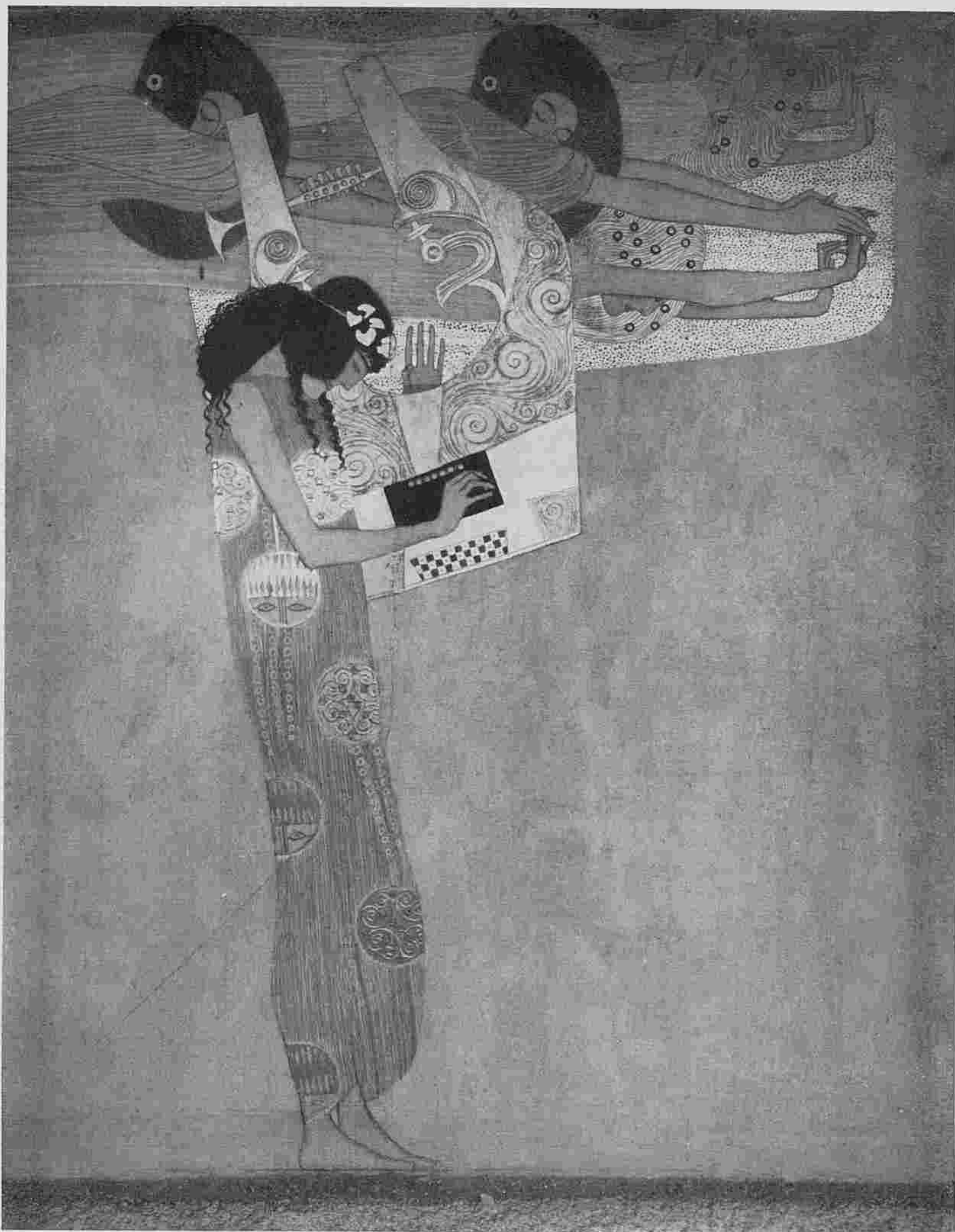
*Е. Аманъ-Жанъ (E. Aman-Jean).
Паркъ. (Парижскій Салонъ 1902 г.)*



*Ю. Свирская (I. Swirsky).
Скульптура.
Парижскій Салонъ 1902 г.*



*Вієнскій Сецессіонъ 1902 г.
Средній залъ со статуей Бетховена, раб. М. Клингера.*



Г. Климтъ (G. Klimt).
Стѣнная живопись (деталь).
Вѣнскій Сецессионъ 1902 г.



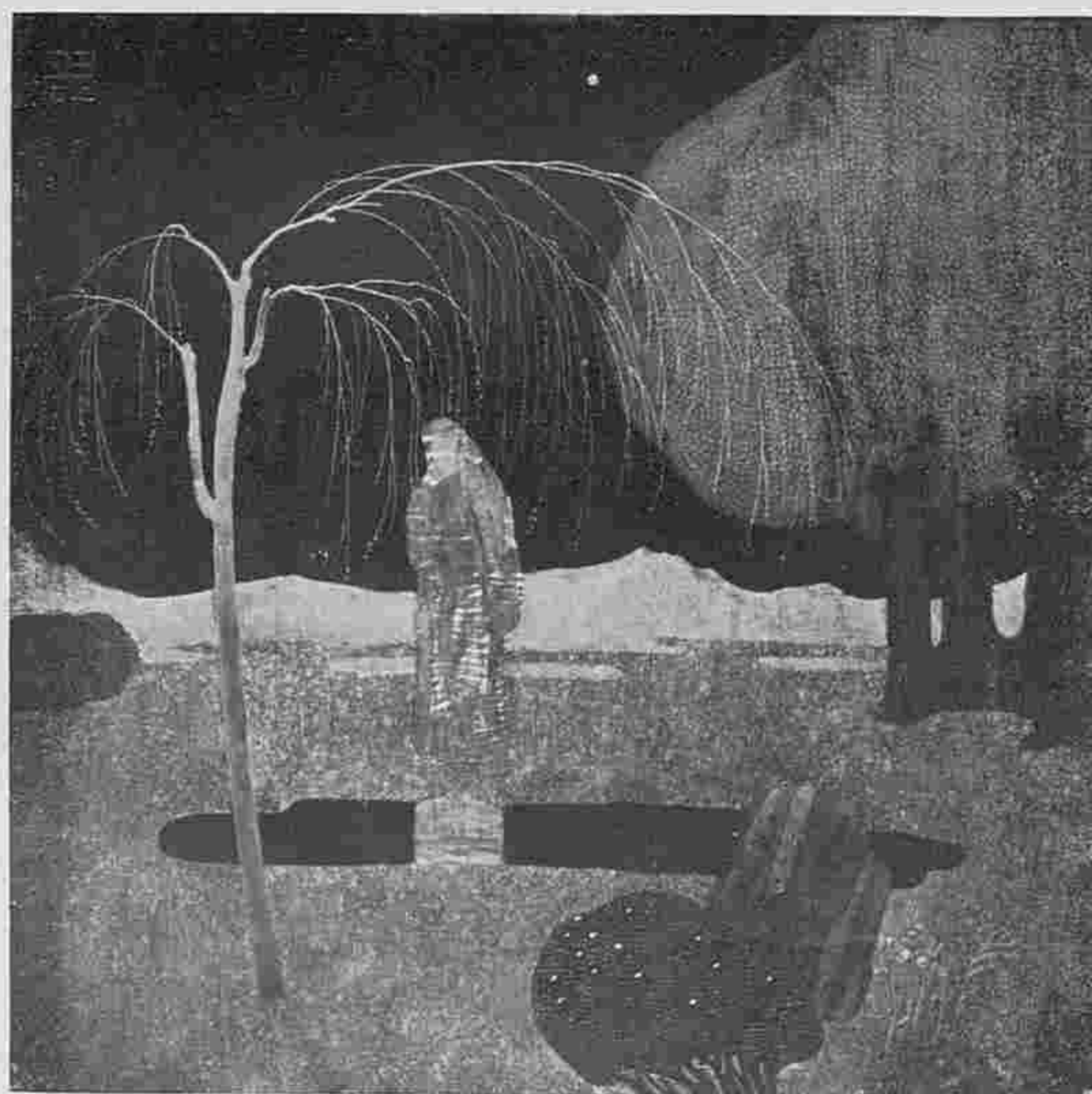
*В'єнський Сецесіонъ 1902 г.
Средній залъ.*



*Вѣнскій Сецессионъ 1902 г.
Боковой залъ.*



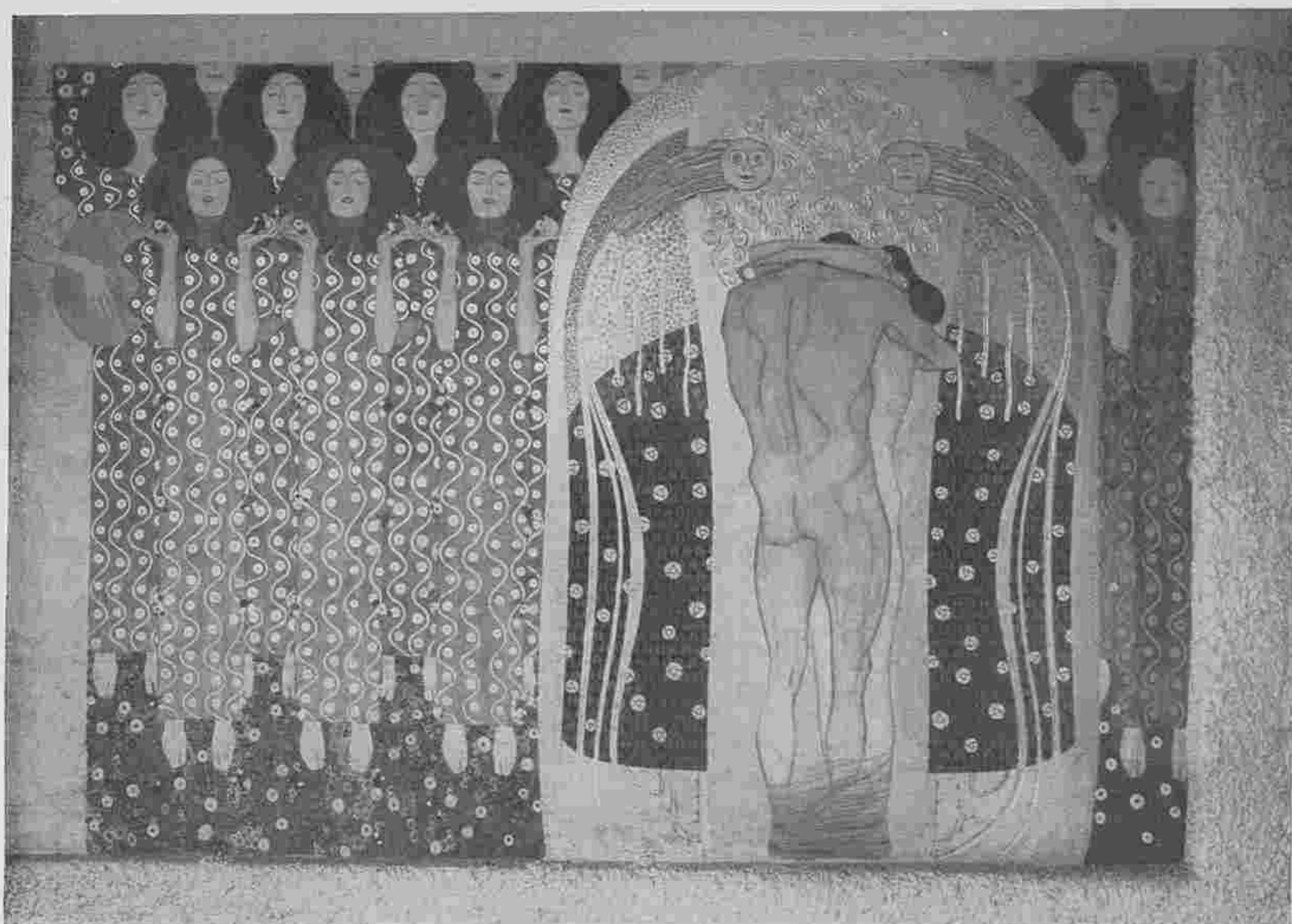
Вънскій Сецессионъ 1902 г. Боковой залъ.



*Е. Орликъ (E. Orlik),
Животись на деревъ.
Вънскій Сецессионъ 1902 г.*



Г. Климт (G. Klimt).
Стѣнная живопись (деталь).
Вѣнскій Сецессионъ 1902 г.



Г. Климт (G. Klimt).
Стѣнная живопись (деталь).
Вѣнский Сецессионъ 1902 г.



БЕРЛИНСКІЙ СЕЦЕССИОНЪ

1902 ГОДА



*Гр. Л. Калькрейтъ (Gr. L. v. Kalckreuth).
Дѣтскій портретъ.
Берлинскій Сецессионъ 1902 г.*



*Г. Брейтнеръ (G. Breitner).
Отдыхъ.
Берлинскій Сецессионъ 1902 г.*



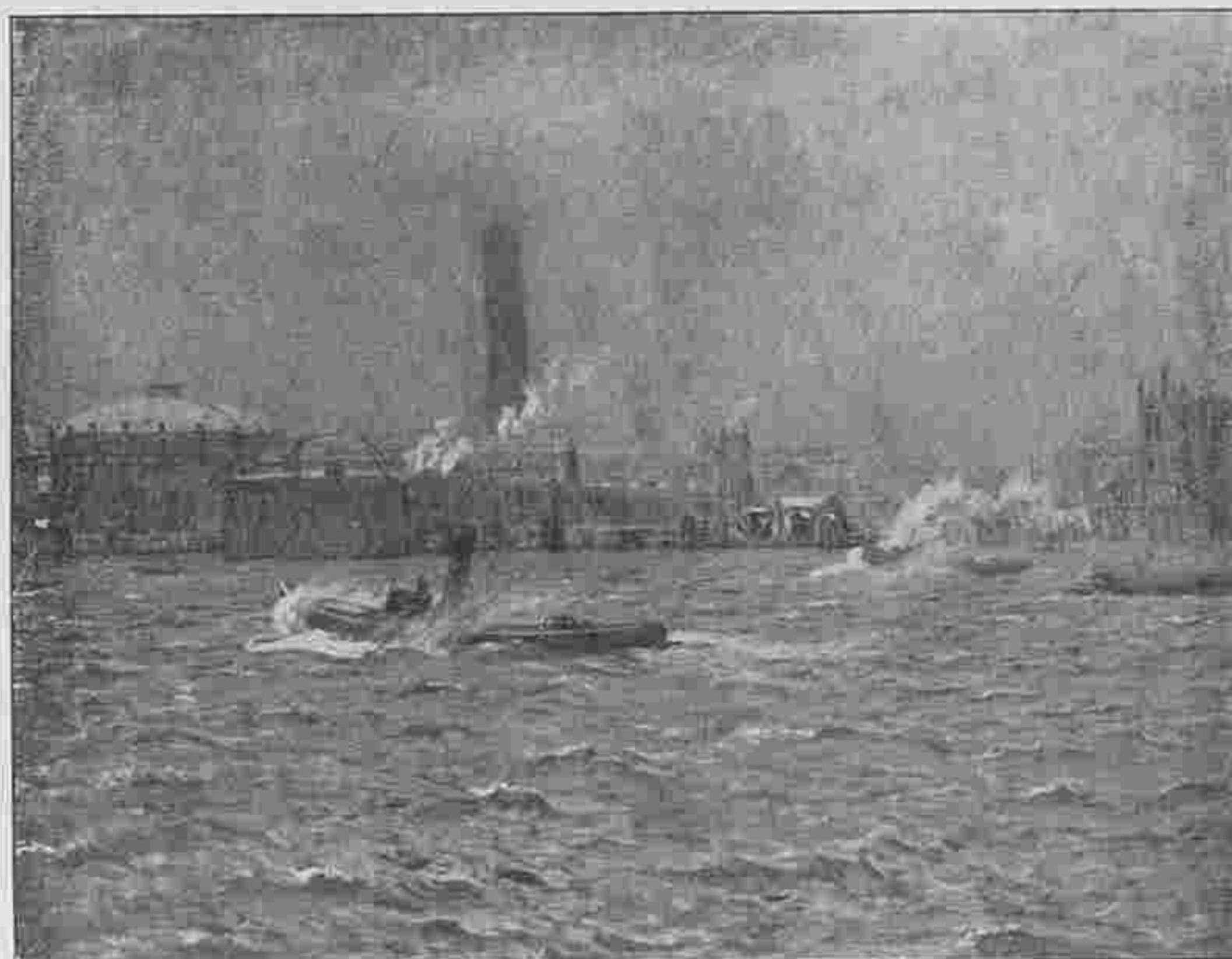
*Т. Т. Гейне (Th. Th. Heine).
Весталка.
Берлинскій Сецессионъ 1902 г.*



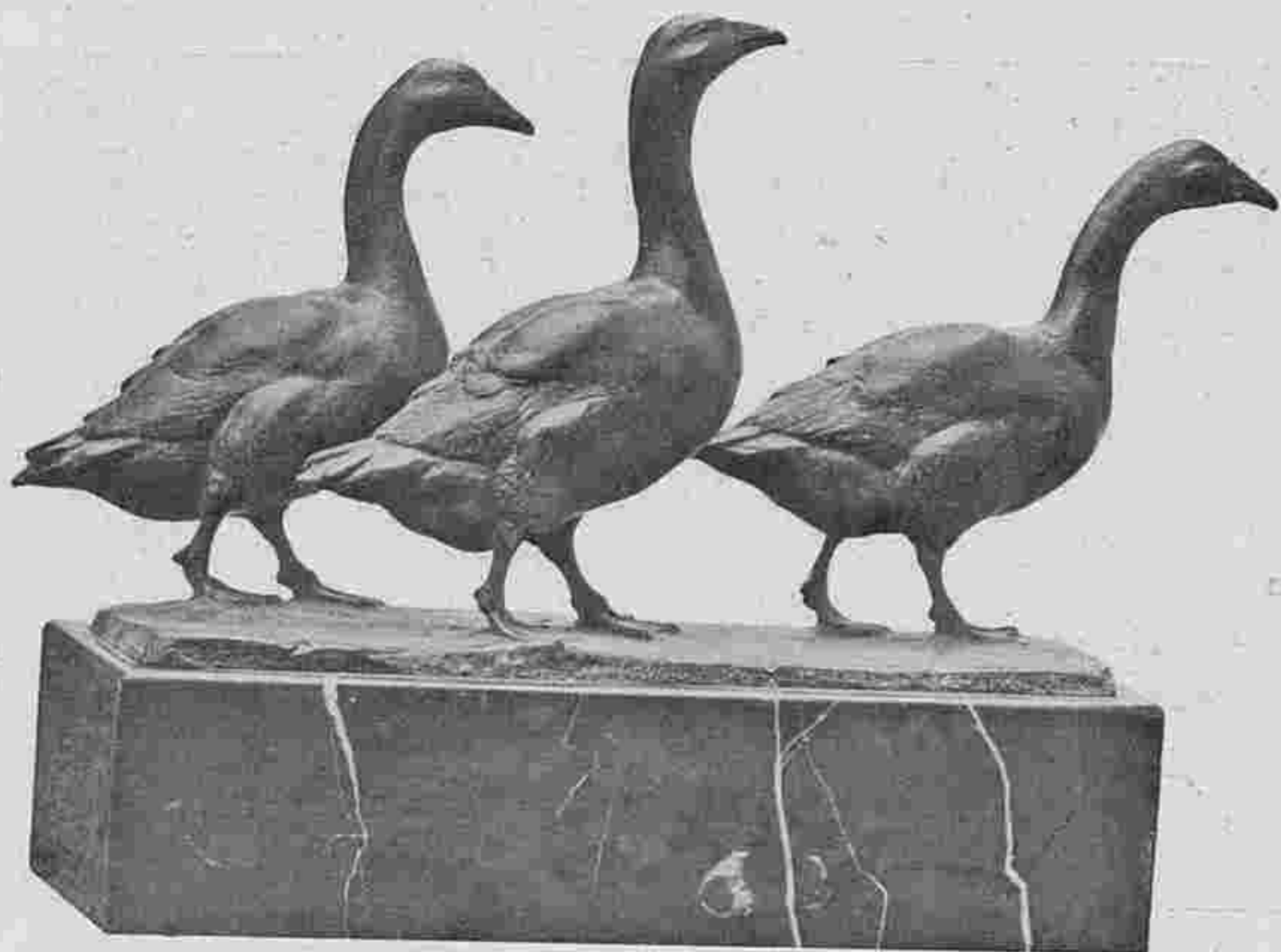
Кл. Моизэ (Cl. Monnet).
Завтракъ.
Берлинскій Сецессионъ 1902 г.



*Э. Манэ (E. Manet).
Бикъ.
Берлинскій Сецессионъ 1902 г.*



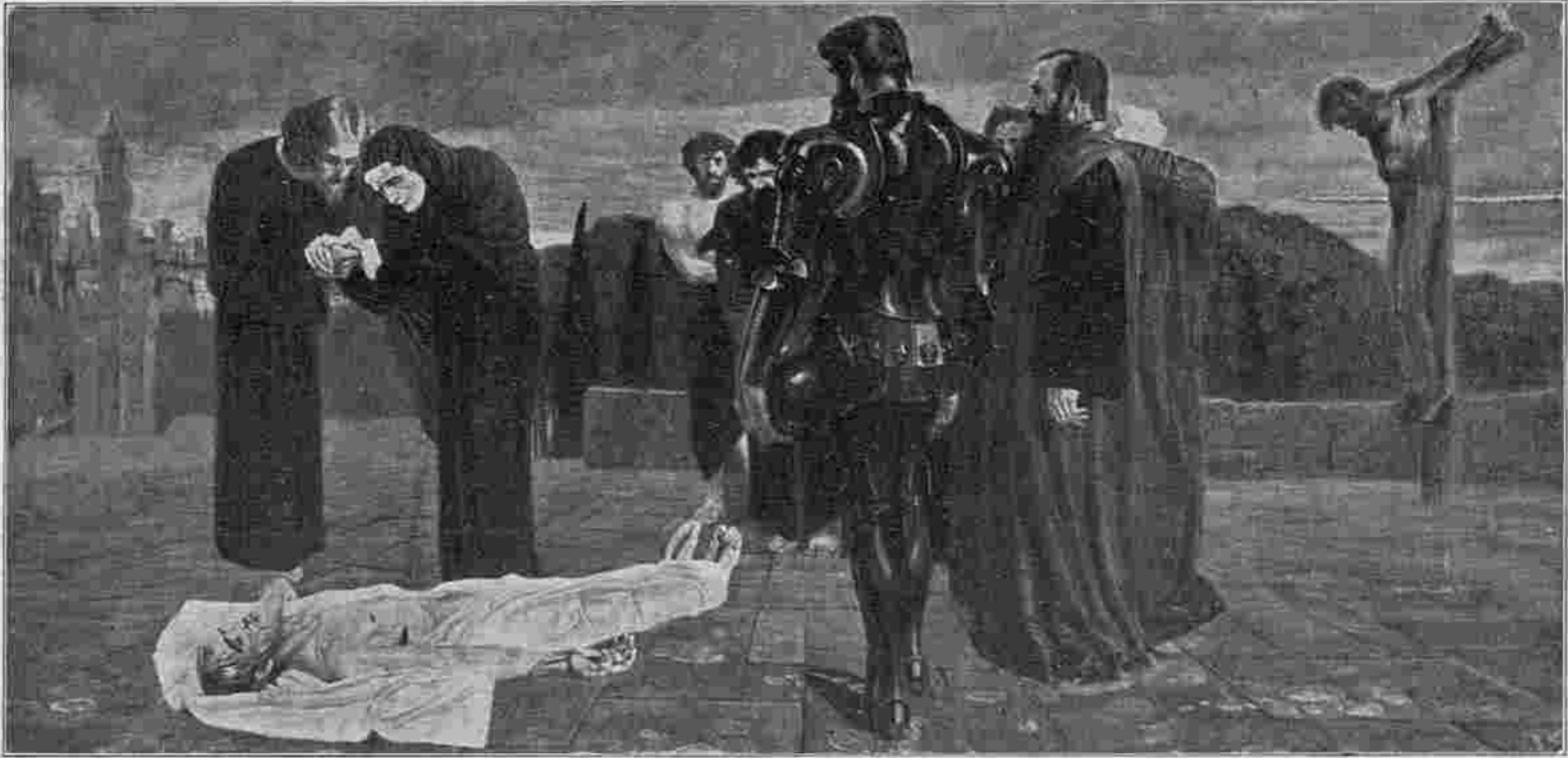
*Гр. Л. Калькрейтъ (Gr. L. v. Kalchreuth).
Пейзажъ.
Берлинскій Сецессионъ 1902 г.*



*А. Гауль (A. Gauß).
Гуси.
Берлинский Сецессионъ 1902 г.*



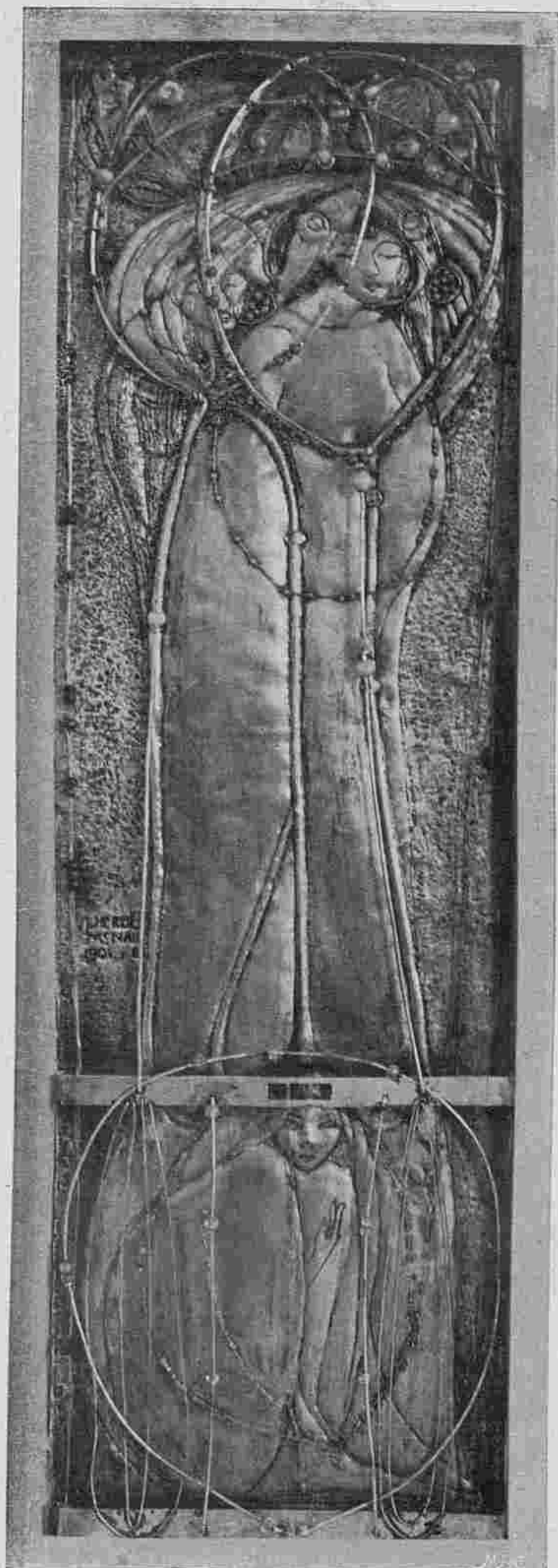
*Г. Мюкке (G. Mücke).
Токарь.
Берлинский Сецессионъ 1902 г.*



*Фр. Стассенъ (Fr. Stassen).
Снятіє со креста.
Берлинскій Сецессионъ 1902 г.*



*М. Либберманъ (M. Liebermann).
Дворикъ.
Берлинскій Сецессионъ 1902 г.*



Г. и Ф. Макъ Нэръ, Ливерпуль (H. et F. Mc Nair).
 Металлическія панно.
 Туринская выставка 1902 г.
 („Arts decoratifs modernes“, 1902 г.).



Ч. Маккинтошъ, Глазго (Ch. Mackintosh).

Шкафъ.

Туринская выставка 1902 г.

(„Arts decoratifs modernes“, 1902 г.)



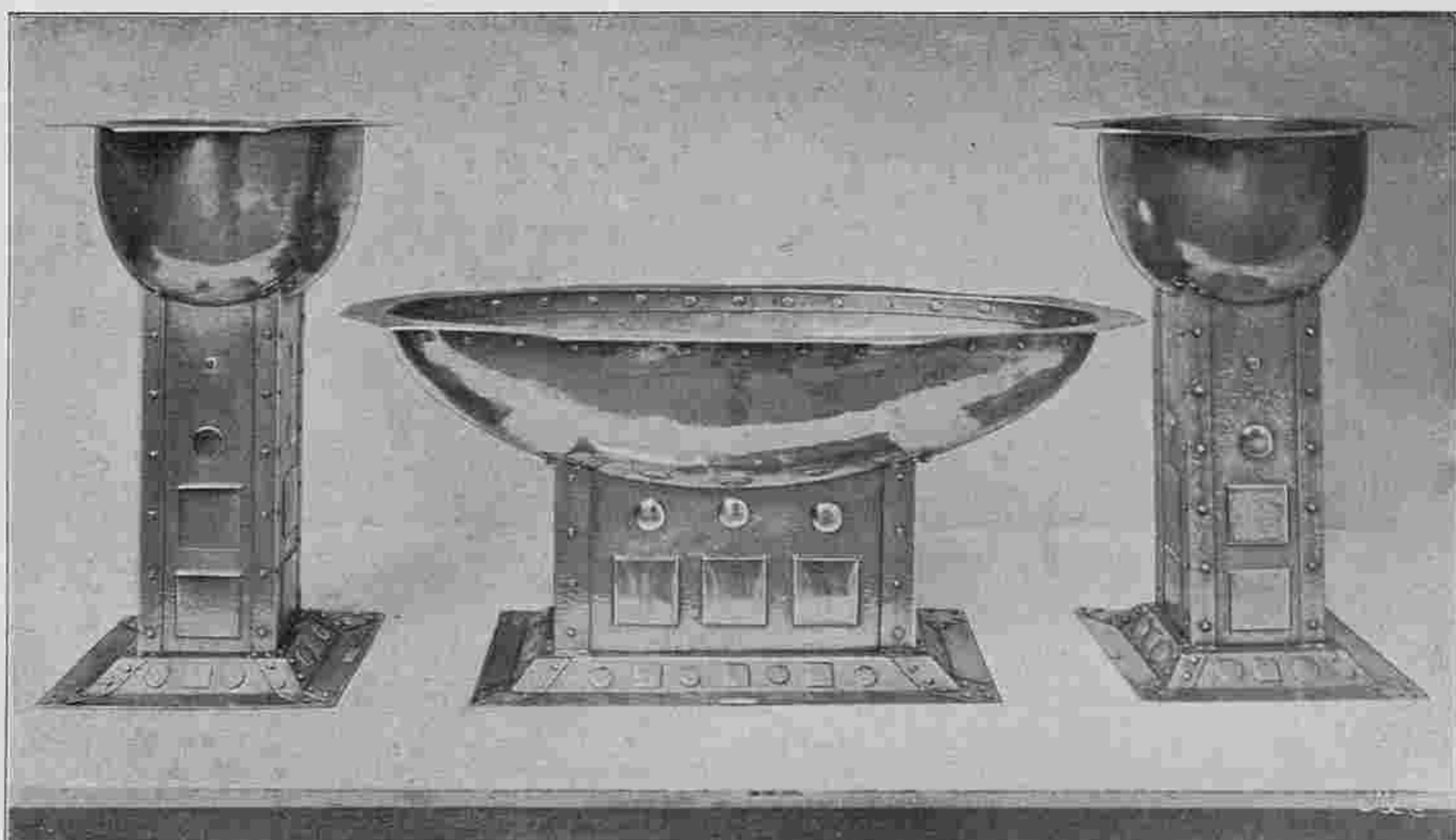
*Г. Клейнхемпель (G. Kleinhempel).
Спальня.
Туринская выставка 1902 г.
(„Die Kunst“, 1902 г.)*



М. Макдональд-Макинтошъ, Глазго (M. Macdonald-Mackintosh).
Металлическое панно.
Туринская выставка 1902 г.
(„Arts decoratifs modernes“, 1902 г.).



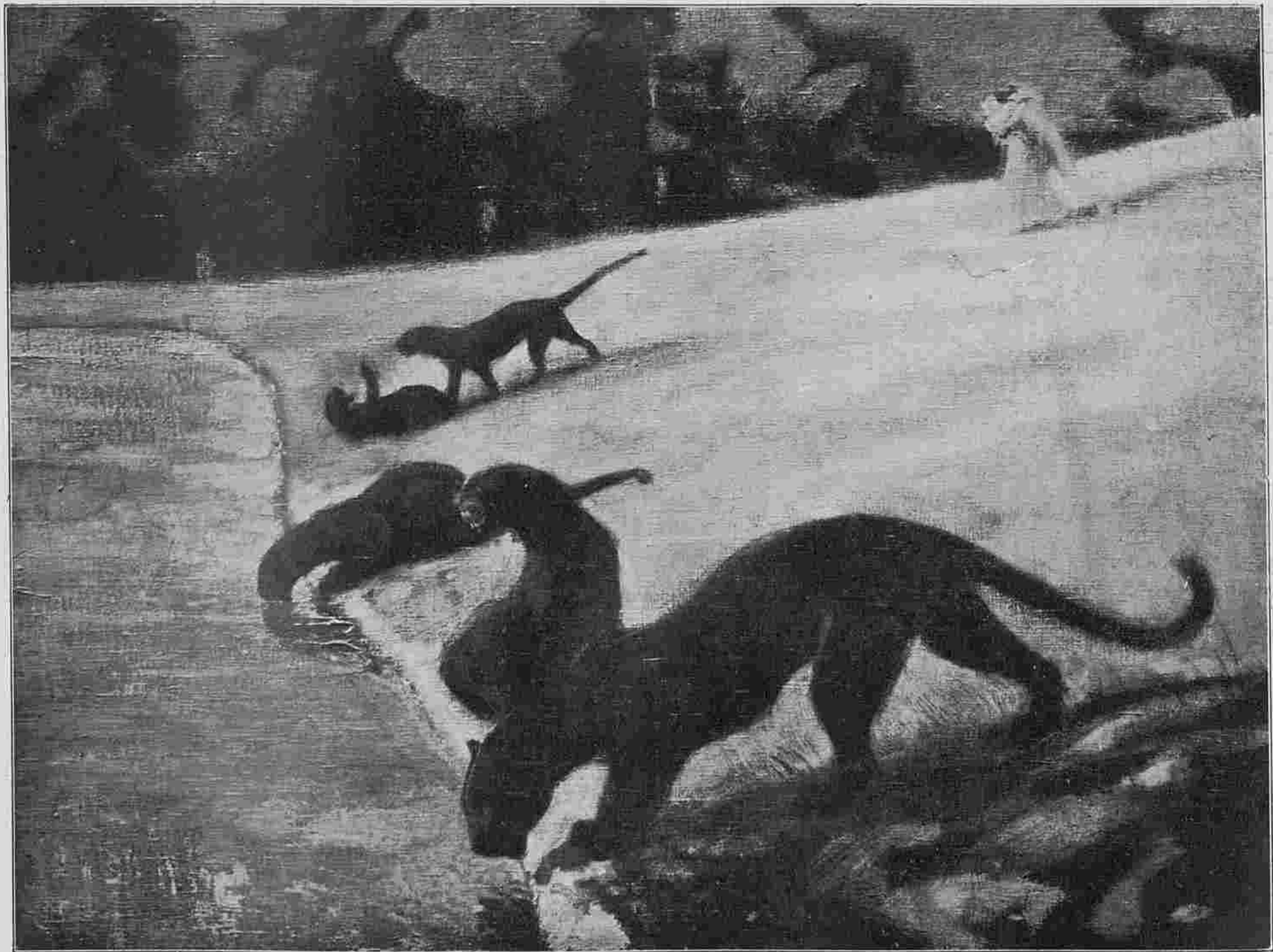
*Мендесъ да Коста (Голландія) Mendez da Costa.
Хамелеонъ и сова, изъ слоновой кости.
Туринская выставка 1902 г.
(„Arts decoratifs modernes“, 1902 г.).*



*Ж. Эйтервикъ и К^о, Гаага (J. Uiterwijk et C^o, Haag).
 Металлическія вазы.
 Туринская выставка 1902 г.
 („Deutsche Kunst und Dekoration“, 1902 г.)*



*Г. Ашбэ (G. Ashbee).
 Часы.
 Туринская выставка 1902 г.
 („Die Kunst“, 1902 г.)*



*Л. Гофманъ (Л. в. Хофманн).
Жаркая ночь.
Дюссельдорфская выставка 1902 г.
(„Die Kunst“, 1902 г.)*



*Ф. Андри (F. Andri).
Словаки.
Дюссельдорфская выставка,
1902 г.
(„Die Kunst“, 1902 г.)*



*Гр. Л. Калькрейтъ.
(Gr. L. v. Kalkreuth).
Выставка въ Карлсруэ
1902 г.
(„Die Kunst“, 1902 г.)*



ДОСТОЕВСКІЙ И НИТШЕ. (философія трагедіи.)

XXVI.

Молитва Нитше была услышана: небожители послали ему безуміе. Во время одной изъ его уединенныхъ прогулокъ по горамъ швейцарскаго Энгадина, его внезапно, точно молніей, поразила мысль о „вѣчномъ возвращеніи“ — и съ этого момента характеръ его творчества совершенно измѣняется. Теперь предъ нами уже не подпольный человѣкъ, робко и осторожно, подъ прикрытіемъ чуждыхъ ему теорій, подкапывающійся подъ принятыя убѣжденія. Къ намъ говоритъ Заратустра, вѣрующій въ свою пророческую миссію, осмѣливающійся свое мнѣніе противопоставлять мнѣнію всѣхъ людей. Но, странно, несмотря на то, что Нитше видѣлъ въ идеѣ о вѣчномъ возвращеніи начало и источникъ своего новаго міровоззрѣнія, онъ нигдѣ подробно и ясно не развиваетъ ее. Нѣсколько разъ въ also sprach Zarathustra онъ начинаетъ говорить о ней, но каждый разъ обрываетъ рѣчь чуть-ли не на полусловѣ. Такъ что невольно приходитъ въ голову подозрѣніе, что „вѣчное возвращеніе“ въ концѣ концовъ было только неполнымъ и недостаточнымъ выраженіемъ испытаннаго Нитше внезапнаго душевнаго подъема. Это становится

тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что самая идея — стара и не принадлежитъ Нитше. О ней говорили уже пифагорейцы и Нитше, специалистъ классической филологіи, конечно, не могъ не знать этого. Очевидно, что для него она имѣла другое значеніе, чѣмъ для древнихъ и, что соотвѣтственно этому, онъ могъ съ ней связывать и иныя надежды. И точно, какой новый смыслъ могло дать его жизни обѣщаніе вѣчнаго возвращенія? Что могъ онъ почерпнуть въ убѣжденіи, что его жизнь, такая, какой она была, со всѣми съ ужасами, уже несчетное количество разъ повторялась и, затѣмъ, столь-же несчетное количество разъ имѣетъ вновь повториться безъ малѣйшихъ измѣненій? Если-бы Нитше въ „вѣчномъ возвращеніи“ видѣлъ только то, о чемъ говорили пифагорейцы, — оно-бы принесло ему мало новыхъ надеждъ! И, наоборотъ, разъ „вѣчное возвращеніе“ дало ему новыя силы, то, стало быть, оно обѣщало ему нѣчто иное, чѣмъ простое повтореніе того, что онъ уже имѣлъ въ дѣйствительности. Можно поэтому съ увѣренностью сказать, что идея эта являлась для Нитше прежде всего символическимъ протестомъ противъ господствующей нынѣ теоріи познанія съ ея практическими выводами относительно

роли и значенія въ мірѣ отдѣльнаго человѣка. Она выражала *не все*, что думалъ Нитше. Оттого-то онъ, хотя и называетъ себя учителемъ вѣчнаго возвращенія, учитъ чему угодно, кромѣ возвращенія, свою - же „последнюю мысль“ онъ отказывается прямо назвать. Повидимому, предъ лицомъ тысячелѣтнихъ предразсудковъ или убѣжденій человѣчества даже „безуміе“ не имѣетъ смѣлости быть до конца откровеннымъ. Вотъ свидѣтельствующій объ этомъ отрывокъ изъ разговора Заратустры съ жизнью: ...Жизнь задумчиво оглянулась и тихо сказала: „о Заратустра, ты мнѣ недостаточно вѣренъ! ты любишь меня далеко не такъ, какъ говоришь; я знаю, что ты думаешь о томъ, что скоро покинешь меня. Есть старый, тяжелый-тяжелый, гудящій колоколъ; ночью его удары доходятъ до твоей пещеры, и когда ты слышишь, какъ въ полночь онъ отбиваетъ часы, ты думаешь между первымъ и двѣнадцатымъ ударомъ, ты думаешь о томъ, о Заратустра, что ты скоро покинешь меня“.—„Да, отвѣтилъ я медленно, но ты знаешь также“ и я шепнулъ ей что то на ухо, сквозь спутанные, русые, непокорные локоны ея кудрей...—„Ты знаешь это, о Заратустра? Этого не знаетъ никто“.—И мы снова взглянули другъ на друга и на зеленый лугъ, на который въ это время набѣгаль прохладный вечеръ и вмѣстѣ плакали. Но тогда жизнь мнѣ была милѣе, чѣмъ вся моя мудрость“¹⁾. Что шепнулъ Заратустра жизни? Что это за тайна, которой никто, кромѣ Заратустры, не знаетъ? Очевидно, что она имѣетъ прямое отношеніе къ „вѣчному возвращенію“, но во всякомъ случаѣ менѣе отвлеченна и безсодержательна. Жизнь измучила Зара-

¹⁾ Also sprach Zarathustra, Das andere Tanzlied.

тустру, онъ хочетъ разстаться съ ней, но тайна, которую онъ одинъ знаетъ, примиряетъ его со страданіемъ и научаетъ любить дѣйствительность больше, чѣмъ мудрость. Непосредственно вслѣдъ за разговоромъ съ жизнью, какъ 3-я часть той-же пѣсни („das andere Tanzlied“), помѣщено странное, но захватывающее стихотвореніе, повидимому, долженствующее хоть отчасти разъяснить смыслъ „тайны“. Оно состоитъ изъ двѣнадцати строкъ, соотвѣтственно двѣнадцати ударамъ полночного колокола. Вотъ оно:

Одинъ!

О человѣкъ, внемли!

Два!

О чемъ говоритъ глубокая полночь?

Три!

Я спалъ, я спалъ,—

Четыре!

Я пробудился отъ глубокаго сна:

Пять!

Миръ—глубокъ,

Шесть!

И глубже, чѣмъ это думалъ день.

Семь!

Глубока его скорбь,

Восемь!

Радость еще глубже, чѣмъ страданіе.

Девять!

Скорбь говоритъ: пройди!

Десять!

Но всякая радость желаетъ вѣчности.

Одиннадцать!

Желаетъ глубокой, глубокой вѣчности.

Двѣнадцать!

Вы видите, что въ „вѣчномъ возвращеніи“ существенно не опредѣляемое слово, а опредѣляющее, т. е. не возвращеніе, а вѣчность. Какъ ни глубока скорбь, она должна пройти и уступить мѣсто непреходящей радости. И день (т. е. Милль и Кантъ) не умѣетъ судить о глубинѣ міра. Не въ этомъ-

ли тайна, о которой шептался Заратустра съ жизнью и не это-ли ему открылось, когда его впервые осѣнила мысль о вѣчномъ возвращеніи „на высотѣ 6000 футовъ надъ уровнемъ моря и еще выше надъ всѣми человѣческими помыслами?“ Но оставимъ догадки о невысказанныхъ тайнахъ Нитше: если онъ молчалъ, то у него были на то свои основанія; есть вещи, о которыхъ можно думать, но нельзя говорить—иначе чѣмъ символами и намеками. По крайней мѣрѣ нельзя говорить теперь, пока миллевское предположеніе о дѣйствіи безъ причины принимается нами только для отдаленныхъ планетъ или еще болѣе отдаленнаго будущаго, пока о мірѣ судить день. Въ „also sprach Zarathustra“ мы встрѣчаемся съ цѣлымъ рядомъ попытокъ однимъ усиліемъ ума вырваться изъ власти современныхъ теорій. Я укажу, на примѣръ, на рѣчь Заратустры, заключающую собой 2-ю часть этой книги (die stillste Stunde), или изъ 3-ей части на der Genesende, die sieben Siegel и т. д. Но, очевидно, и самъ Нитше еще далеко не свыкъся со своей новой полуночной дѣйствительностью. Наслѣдникъ своихъ предковъ, онъ можетъ лишь на мгновенія покидать привычную атмосферу позитивизма и для него жизнь за предѣлами того, что называется познаваемымъ міромъ, какъ ни влечетъ его къ ней, не есть еще „нормальная“ жизнь. Каждый разъ, какъ изъ подъ его ногъ уходитъ почва — его охватываетъ мистическій ужасъ; онъ самъ не знаетъ, что съ нимъ происходитъ: видитъ ли онъ новую обыденность или ему только грезятся страшные сны. Предъ нимъ поэтому постоянная трагическая альтернатива: съ одной стороны положительная, но опустошенная, безсодержательная дѣйствительность, съ другой

стороны—новая жизнь, манящая, обещающая, но пугающая, точно привидѣніе. Неудивительно, что онъ постоянно колеблется въ выборѣ пути и то страшными заклинаніями вызываетъ свою „последнюю мысль“, то впадаетъ въ полное безразличіе, почти въ отупѣніе, чтобы отдохнуть отъ чрезмѣрнаго душевнаго напряженія. Въ современной литературѣ вы не встрѣтите ни одного писателя, который жилъ-бы такими быстро измѣнчивыми настроеніями, какія вы наблюдаете у Нитше: въ одну и ту-же почти минуту вы можете застать его на двухъ совершенно противоположныхъ полюсахъ человѣческой мысли...

Пр. Рилль справедливо замѣтилъ, что Нитше не годится въ учителя. Его сочиненія не даютъ и не могутъ дать твердыхъ и неизмѣнныхъ правилъ для руководства ученикамъ. Онъ самъ постоянно экспериментируетъ, дѣлаетъ опыты надъ собой. Ему иногда кажется, что наша жизнь есть только „экспериментъ познающаго“. Но, развѣ философія существуетъ только для „учениковъ“? Конечно, молодежи, „молодому поколѣнію“, какъ говаривали у насъ въ старину, нужно указаніе, нуженъ отвѣтъ на вопросъ: что дѣлать? Но нѣтъ необходимости обращаться съ нимъ къ Нитше, Достоевскому или гр. Толстому, т. е. къ людямъ, выбитымъ изъ обычной жизненной колеи. Если-бы у насъ не было никакихъ иныхъ основаній, то противъ нихъ, какъ противъ учителей, достаточно говорить уже непрочность ихъ собственныхъ убѣжденій. Какъ довѣрить имъ молодую душу, если они сами не могутъ ручаться за завтрашній день? Гр. Толстой, на примѣръ, устроившій такой торжественный апоѳеозъ семейной жизни Левина, написалъ, черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ

„Анны Карениной“, „Смерть Ивана Ильича“, а потомъ и „Крейцерову Сонату“. Исторія женитьбы и семейной жизни Левина съ одной стороны, и Ивана Ильича и Позднышева съ другой, вѣдь въ концѣ концовъ одна и та же „исторія“, только на иной ладъ рассказанная, иначе освѣщенная или, если хотите, оцѣненная. Чтобъ убѣдиться въ томъ, достаточно подрядъ прочесть „Анну Каренину“ и „Крейцерову Сонату“. У Левина съ Кити были точно такія-же отношенія, какъ у Позднышева съ его женой: въ томъ сомнѣнія быть не можетъ. Семейная-же жизнь Левина рекомендуется намъ, какъ образцовая, а Позднышевъ говоритъ о себѣ: „мы жили какъ свиньи“. Отчего въ исторіи Левина пропущено то, что подчеркнуто въ исторіи Позднышева?.. Чему можетъ научиться ученикъ у такого учителя, какъ гр. Толстой?.. Да и вообще, человѣкъ, однажды измѣнившій своимъ убѣжденіямъ—уже не годится въ учителя, ибо убѣжденія на срокъ ничего не стоятъ. Вѣдь главное ихъ достоинство въ томъ, что они обѣщаютъ устои на всю жизнь. Убѣжденія не доказываются, а принимаются, если не всецѣло, то хоть отчасти на вѣру, вѣрить-же можно лишь тому, что незыблемо, что, по крайней мѣрѣ на нашихъ глазахъ, не подвергалось колебаніямъ. И настоящій учитель, человѣкъ, котораго со спокойной совѣстью можно рекомендовать въ руководители юношеству, долженъ прежде всего умѣть дать своимъ ученикамъ какъ можно болѣе „вѣчные“ принципы, годные для всякаго возраста, при всякихъ обстоятельствахъ. Такіе учителя никогда не переводятся, такихъ учителей много,—„молодое поколѣніе“ обыкновенно къ нимъ и обращается за поученіемъ и наставленіемъ, и отъ нихъ получаетъ все, что ему нужно. Даже

болѣе того, эти учителя умѣютъ охранить своихъ учениковъ отъ опасной близости съ писателями вродѣ Достоевскаго, Нитше или гр. Толстого. Загляните въ учебники исторіи литературы—что сдѣлали нѣмцы изъ своего Гете! При существующихъ комментаріяхъ даже подростку не страшно дать въ руки „Фауста“. А между тѣмъ съ „учительской“ точки зрѣнія развѣ можетъ быть еще болѣе вредное и безнравственное произведеніе? Гр. Толстой недаромъ въ „что такое искусство“ отвергнулъ Гете! И въ самомъ дѣлѣ, чего нужно Фаусту? Онъ прожилъ длинную, честную, трудовую жизнь, пользуется уваженіемъ и почетомъ народа, къ нему отовсюду стекаются ученики, которымъ онъ можетъ внушать идеи добра и передавать тѣ, хотя и ограниченные, но полезныя познанія, которыя ему удалось пріобрѣсти долгими годами упорныхъ занятій. Кажется, радоваться бы ему на свою старость, а онъ недоволенъ, заводитъ дѣла съ дьяволомъ и продаетъ врагу человѣческаго рода свою душу за Маргариту. Что это такое? Вѣдь, говоря простымъ языкомъ, это значитъ: сѣдина въ бороду, а бѣсъ въ ребро. Меня удивляетъ только, что гр. Толстой не вспомнилъ по поводу „Фауста“ эту удивительную русскую поговорку. Его любимые собесѣдники, „умные мужики“, навѣрное-бы такъ рассудили. Съ ихъ точки зрѣнія Вагнеръ куда выше и нравственнѣе Фауста, а межъ тѣмъ у Гете онъ представленъ карикатурнымъ глупцомъ и только потому, что онъ, какъ учатъ Милль и Кантъ, держался предѣловъ познаемаго міра и не вступалъ въ сношенія съ чертями. Попробуйте примѣнить къ Фаусту кантовское правило нравственности: что вышло-бы, если-бы всѣ люди поступали, какъ Фаустъ, забрасывали

свою почтенную и полезную ученую деятельность и на старости летъ начинали влюбляться въ Маргаритъ. А Вагнеръ выдержитъ кантовскій принципъ! И съ точки зрѣнія утилитарной—Милля, онъ выйдетъ правымъ, и Спиноза принужденъ будетъ похвалить его. Кантъ и Гете писали почти одновременно. Но Кантъ строжайшимъ образомъ воспрещалъ всякаго рода мыслямъ о вѣчномъ возвращеніи, чертямъ и Маргаритамъ смущать свой философскій покой: всѣмъ имъ мѣсто въ умопостигаемомъ (или, говоря обыкновеннымъ языкомъ, въ непостижимомъ) мірѣ. Гете-же звалъ ихъ къ себѣ и предоставлялъ Вагнерамъ жить по кантовской морали... Повидимому, Раскольниковъ былъ правъ и точно существуютъ двѣ мѣрки, одна для обыкновенныхъ, другая для необыкновенныхъ людей. Фаусты не теряютъ нашего уваженія, хотя, несмотря на мудрыя поговорки и философскія ученія, позволяютъ себѣ пренебрегать принятой моралью и, отвернувшись отъ идеальныхъ благъ, даваемыхъ ученымъ кабинетомъ и просвѣтительной деятельностью, ищутъ жизни для себя. Фаустъ—„эгоистъ“?! Высшія природы—эгоисты, и мораль самоотреченія предоставлена посредственнымъ Вагнерамъ?!.

Но, повторяю еще разъ, моралистическія идеи гораздо болѣе, чѣмъ всякія другія построенія, жили до сихъ поръ „предпосылками“, цѣликомъ добывавшимися изъ наблюденій внѣшнихъ человѣческихъ отношеній. Моралистами руководило то-же инстинктивное стремленіе къ ограниченію поля наблюденія, какое было и у ученыхъ, когда они создавали свои теоріи естественнаго развитія. Категорическій императивъ у Канта, утилитарные принципы у Милля имѣли лишь одно назначеніе—

приковать чловѣка къ среднимъ, привычнымъ жизненнымъ нормамъ, которыя предполагались въ равной мѣрѣ годными рѣшительно для всѣхъ людей. И у Канта, и у Милля была глубокая вѣра, что законъ нравственности такъ-же обязателенъ, понятенъ и близокъ сердцу каждаго чловѣка, какъ и законъ причинности. Если онъ и можетъ потерять свою обязательность, то развѣ гдѣ-нибудь на иной планетѣ или въ безконечно отдаленномъ будущемъ (у Канта въ умопостигаемомъ мірѣ), здѣсь же, на нашей землѣ, онъ долженъ быть признанъ всѣми безъ исключенія смертными. Но, если находятся люди, которые не желаютъ отказаться отъ „дѣйствія безъ причины“ и вмѣсто того, чтобъ искать слѣдовъ произвола въ недоступныхъ и безразличныхъ для насъ сферахъ, пытаются открыть отсутствіе законности уже здѣсь на землѣ, подлѣ себя—то какъ можно рассчитывать на ихъ готовность подчинить свою волю, которую они знаютъ свободной, общимъ нормамъ единственно для торжества ученаго порядка, который они ненавидятъ больше всего въ мірѣ? Не естественно-ли, что они поведутъ себя совсѣмъ иначе и, подобно господину съ ретроградной физиономіей въ „запискахъ изъ подполья“, станутъ нарушать правила единственно лишь затѣмъ, чтобъ уничтожить всякій законъ? Ни кантовское глубокомысліе, ни ясность и убѣдительность доказательствъ Милля не произведутъ на нихъ никакого впечатлѣнія. Глубокомысліемъ этихъ людей не удивишь, а что касается діалектики, то даже самъ Гегель спасовалъ-бы предъ подпольнымъ философомъ Достоевскаго. Они не случайно, и даже не въ силу своего безпокойнаго характера ищутъ на нашей землѣ, гдѣ наука нашла столько

строгой гармоніи и порядка, хаоса и произвола: порядокъ и гармонія давятъ ихъ, они задыхаются въ атмосферѣ естественности и законности. И никакая наука, никакая проповѣдь не привяжутъ ихъ къ той дѣйствительности, которая въ сужденіяхъ признанныхъ мудрецовъ до сихъ поръ признавалась единственно реальной. Съ „причиной и дѣйствіемъ“ они еще пока относительно мирятся: къ тому ихъ принуждаетъ внѣшняя необходимость. Но, если-бы было въ ихъ волѣ, они-бы уже давно сдвигали горы и гнали рѣки вспять, нимало не заботясь о томъ, что такой ихъ образъ дѣйствія грозилъ бы величайшимъ растрояствомъ международной торговлѣ, судоходству и парламентскимъ сессіямъ. Но это не въ ихъ волѣ. Они только могутъ торжествовать по поводу того, что законъ причинности не апріоренъ (драгоцѣнное признаніе Милля! если-бы подпольные люди его высказали, имъ бы никто не повѣрилъ, они-бы сами себѣ не повѣрили!) и что даже ясному и свѣтлому Миллю приходится хоть на мгновенія испытывать тревогу по поводу господствующихъ на иной планетѣ безпорядковъ. Они втайнѣ надѣются, что будущимъ Миллямъ придется въ этомъ смыслѣ испытать еще большія огорченія. Но въ области нравственныхъ отношеній, гдѣ ихъ свобода ничѣмъ не стѣснена, кромѣ отвлеченныхъ предписаній моралистовъ—здѣсь только имъ дано отпраздновать свою побѣду. Сколько ни хлопочи Кантъ и Милль, *здѣсь*—подпольные люди въ этомъ уже перестали сомнѣваться—ихъ царство, царство каприза, неопредѣленности и безконечнаго множества совершенно неизвѣданныхъ, новыхъ возможностей. Здѣсь совершаются чудеса воочию: здѣсь то, что вчера было силой, сегодня ста-

новится безсиліемъ, здѣсь тотъ, кто вчера еще былъ первымъ, сегодня становится послѣднимъ, здѣсь горы сдвигаются, здѣсь предъ каторжниками склоняются „святые“, здѣсь геній уступаетъ посредственности, здѣсь Милль и Кантъ потеряли-бы свои учено устроенныя головы, если-бы только хоть на минуту рѣшились оставить огороженный апріористическими сужденіями мірокъ и заглянуть въ царство подполья... Спиноза утверждалъ, что постоянство есть предикатъ совершенства и эту „аксіому“ положилъ въ основаніе своей тоже математически построенной этики. Подпольные люди судятъ иначе: для нихъ постоянство есть предикатъ величайшаго несовершенства и соотвѣтственно этому они въ своей „переоцѣнкѣ цѣнностей“ назначаютъ уже далеко не первыя мѣста представителямъ идеализма, позитивизма, матеріализма—словомъ, всѣхъ тѣхъ системъ, которыя подъ видомъ философіи возвѣщаютъ человѣчеству, что въ старомъ мірѣ все обстоитъ благополучно.

XXVII.

Теперь своевременно вновь поставить заданный Нитше вопросъ: „какъ можно находить удовольствіе въ той тривиальной мысли, что мотивы всѣхъ нашихъ дѣйствій могутъ быть сведены къ эгоизму?“ Только теперь, когда за нами осталась идея „вѣчнаго возвращенія“ и всѣ бурные запросы Фауста, слово „удовольствіе“ оказывается уже не на мѣстѣ. Его нужно замѣнить инымъ, болѣе приличнымъ случаемъ. Повидимому, мы имѣемъ тутъ дѣло съ *императивомъ* и съ императивомъ категорическимъ, противиться которому человѣкъ не въ силахъ. Нитше безсознательно, совсѣмъ и не предвидя, къ чему онъ

придетъ, вступилъ на путь сомнѣнія. Даже, наоборотъ, онъ былъ почти увѣренъ, что не придетъ ни къ какимъ результатамъ и держался своего „позитивизма“ главнымъ образомъ потому, что онъ требовалъ меньше притворства и освобождалъ отъ той торжественности рѣчи, которая ему, въ сознаниі собственнаго ничтожества, была противнѣе всего. И поразительно! Людей постоянно предостерегаютъ противъ скептицизма и пессимизма, ихъ непрерывно убѣждаютъ въ необходимости во что бы то ни стало сохранить вѣру въ идеалы, но ни предостереженія, ни убѣжденія не оказываютъ никакого дѣйствія: насъ всѣхъ влечетъ роковая сила впередъ, къ неизвѣстности. Не вправѣ-ли мы видѣть въ стихійности этого влеченія залогъ будущаго успѣха и не должно-ли, въ силу того, уже теперь искать въ пессимизмѣ и скептицизмѣ не враговъ, а неузнанныхъ друзей?..—Раскольниковъ судилъ правильно: точно существуютъ двѣ морали, одна для обыкновенныхъ, другая для необыкновенныхъ людей или, употребляя болѣе рѣзкую, но зато и болѣе выразительную терминологию Нитше—мораль рабовъ и мораль господъ. Но тутъ является существеннѣйшій вопросъ: каковъ источникъ той и другой морали. На первый взглядъ должно казаться, что рѣшающимъ моментомъ здѣсь окажется складъ характера человека; рабы или обыкновенные люди повинуются, господа или необыкновенные люди повелѣваютъ. Соответственно этому, Нитше и Достоевскій должны быть отнесены ко второму разряду, какъ и Фаустъ. Однако Фаустъ дожилъ до глубокой старости, прежде чѣмъ ему пришло въ голову протестовать противъ „собачьей“ жизни и, если-бы не счастливое вмѣшательство Мефистофеля,

онъ-бы такъ и умеръ въ ореолѣ добродѣтели. То-же можно сказать о Достоевскомъ и Нитше: изъ вагнеровской колеи обыкновенности ихъ выбилъ случай. Если-бы не каторга у одного, и не ужасная болѣзнь у другого, они бы и не догадались, какъ не догадывается большинство людей, что они по рукамъ и по ногамъ скованы цѣпями. Они писали-бы благонамѣренныя сочиненія, въ которыхъ воспѣвали-бы красоту міра и возвышенность покорныхъ необходимости душъ: ихъ первыя сочиненія слишкомъ убѣдительно объ этомъ свидѣлствуютъ. Болѣе того. Читатель помнитъ, въ какой ужасъ приходилъ Нитше, по его собственному признанію, каждый разъ, когда обстоятельства принуждали его принять новое „познаніе“. Онъ хотѣлъ жить по старому и лишь тогда, когда новое познаніе ножомъ врѣзывалось въ него, когда онъ слышалъ надъ собой грозный голосъ „познай или погибни“—онъ рѣшался открывать глаза. А Достоевскій? Чего стоитъ одинъ тонъ его „записокъ изъ подполья“! Сколько терзаній, сколько мукъ слышится подъ тѣми отчаянными рѣчами, съ которыми онъ обращается къ Лизѣ. Да и Фаустъ порядочно понатерпѣлся прежде чѣмъ вызвать дьявола. Словомъ, всѣ эти „необыкновенные“ люди, возставшіе противъ оковъ обязательности законовъ природы и человѣческой морали, возставали не по доброй волѣ: ихъ, точно крѣпостныхъ, состарившихся на господской службѣ, насильно принуждали къ свободѣ. Это не было „возстаніе рабовъ въ морали“, какъ учитъ Нитше, а нѣчто такое, чему на человѣческомъ языкѣ нѣтъ словъ. „Характеръ“, значитъ, тутъ не при чемъ и, если существуютъ двѣ морали—то не мораль обыкновенныхъ и не обыкновенныхъ людей, а мораль

обыденности и мораль трагедии:—эту поправку необходимо внести въ терминологию Достоевскаго и Нитше. Этимъ обстоятельствомъ объясняется, между прочимъ, и такъ поражающая освѣдомленность Достоевскаго и Нитше относительно тончайшихъ изгибовъ „рабской“ души, то, что въ нихъ хвалятъ, какъ психологическую проницательность. Нитше самъ однажды замѣтилъ, что считаетъ особенно счастливымъ для себя обстоятельствомъ, что ему пришлось нѣкоторое время держать сторону своихъ будущихъ враговъ. ¹⁾ Такимъ образомъ онъ узналъ всѣ ихъ „тайны“ и имѣлъ въ послѣдствіи сильное оружіе для борьбы съ ними. Достоевскій не говоритъ этого, но могъ-бы, конечно, сказать. И точно, никогда еще психологія „добра“ не обнаруживалась съ такой беспощадностью, какъ въ сочиненіяхъ этихъ двухъ писателей. И нужно отдать справедливость Нитше: въ этомъ дѣлѣ онъ иногда оставляетъ за собой своего знаменитаго русскаго собрата. Для Нитше „добро“—синонимъ безсилія; „добрые“—же—немошные, но хитрые завистники, рѣшившіеся ни предъ чѣмъ не отступить, чтобъ только выместить на своихъ противникахъ, „злыхъ“, несчастье своей бѣдной и жалкой жизни. Вотъ, для иллюстраціи, небольшой образецъ отношенія Нитше къ „добрымъ“: „...всѣ они люди злобы, физиологически искалѣченные, изъѣденные червями люди; это огромное, дрожашее царство подземной мести, ненасытимое, неистощимое въ вылазкахъ противъ счастливыхъ, а также въ искусствѣ маскировать мечь, отыскивать для нея предлоги. Но, когда достигнуть они своего послѣдняго, высочайшаго, величайшаго триумфа? Несомнѣнно тог-

¹⁾ Соч. т. V, 245.

да, когда имъ удастся свое несчастье, всякое вообще несчастье взвалить на совѣсть счастливыхъ, такъ что эти послѣдніе въ одинъ прекрасный день начнутъ стыдиться своего счастья и станутъ говорить себѣ: стыдно быть счастливымъ, слишкомъ много несчастья на землѣ... Но вѣдь это самое опасное и ужасное заблужденіе, если счастливые, удачные, сильные тѣломъ и духомъ начинаютъ сомнѣваться въ своемъ правѣ на счастье ¹⁾.”

Вы сразу слышите уже въ этихъ немногихъ словахъ, что имѣете дѣло съ знатокомъ „рабской души“. Какъ поставленъ вопросъ: виноваты-ли счастливые, удачные, сильные духомъ и тѣломъ въ томъ, что на свѣтѣ такъ много несчастья! И должны-ли они принять на себя отвѣтственность за существующее въ мірѣ горе! Въ томъ, что на нихъ пытались и пытаются свалить отвѣтственность, сомнѣнія быть не можетъ; пусть каждый пересмотритъ исторію своихъ дѣлъ съ совѣстью—развѣ лучшіе моменты его жизни не были отравлены сознаниемъ, что стыдно быть счастливымъ, когда кругомъ гибнетъ столько ближнихъ? Что касается самого Нитше, то, повидимому, въ этомъ отношеніи онъ можетъ похвалиться особенно интереснымъ прошлымъ: „моему милосердію, говоритъ Заратустра, вы посылали навстрѣчу наглыхъ нищихъ; о моемъ состраданіи молили меня неизлѣчимо безстыдные. Такъ убивали вы вѣру моихъ добродѣтелей“ ²⁾. Но и не въ этомъ еще дѣло. Для Нитше, когда онъ писалъ „Заратустру“ и „къ генеалогіи морали“, вопросъ о наглыхъ нищихъ и неизлѣчимо безстыдныхъ людяхъ, какъ и всѣ очень далекія воспоминанія, отошелъ на задній планъ и

¹⁾ Соч. т. VII, стр. 435.

²⁾ Соч. т. VI, Das Grablied.

давно уже не беспокоилъ его. Пожалуй и счастье счастливыхъ интересовало его только теоретически, какъ аргументъ: моралисты донимаютъ насъ картинами человѣческаго горя—отчего-же не противопоставить имъ иныхъ картинъ, отчего-бы не показать имъ, какъ „несчастные“ ближніе, подобно заразѣ, отравляютъ существованіе тѣхъ, кто еще сохранилъ физическую и душевную крѣпость? Мнѣ жаль, что мѣсто не позволяетъ мнѣ привести здѣсь одну или двѣ главы изъ нитшевской статьи „къ генеалогіи морали“. Русскому читателю, воспитанному на проповѣдяхъ Достоевскаго и гр. Толстого, не мѣшало-бы хоть разъ убѣдиться въ томъ, что сила краснорѣчія, страстность тона, искренность могутъ быть направлены не только въ защиту того, что у насъ по традиціи принято называть „правдой“; что можно также пророчески вдохновиться дѣломъ „зла“, какъ и дѣломъ „добра“. Если вы сравните надѣлавшую столько шуму толстовскую статью по поводу переписи въ Москвѣ съ статьей Нитше, о которой идетъ здѣсь рѣчь, то вамъ придется признать, что убѣдительности, паѳоса и, наконецъ, негодованія, законнаго и справедливаго, не меньше у Нитше, чѣмъ у гр. Толстого. Но, если можно одинаково „негодовать“ въ защиту сильныхъ противъ слабыхъ и слабыхъ противъ сильныхъ, то гдѣ-же, наконецъ, истина? Кто „правъ“, гр. Толстой или Нитше? Или негодованіе, паѳосъ, страстность, сами по себѣ ничего не значатъ и нисколько не обезпечиваютъ правоты дѣла, за которое они стоятъ? А то, пожалуй, сильные или слабые, добро или зло, правота или неправда—все это только предлогъ, и патетическіе проповѣдники имѣютъ со всѣмъ иная цѣли и заботы? Насъ столько донимали проповѣдями, что пора,

наконецъ, поставить такой вопросъ. И точно, съ какой стати проповѣдники обращаются со своимъ негодованіемъ къ намъ? Почему гр. Толстой или Достоевскій говорятъ намъ о бѣдствіяхъ человѣчества? Не естественно-ли, наконецъ, намъ, въ свою очередь, обратиться со всѣми этими вопросами къ нимъ? Пусть гр. Толстой, до сихъ поръ еще продолжающій доказывать, что стыдно быть счастливымъ, когда на свѣтѣ столько несчастія, объяснитъ намъ, въ чемъ источникъ его собственнаго душевнаго мира, и почему ему не стыдно вести спокойную и радостную (любимое его слово) жизнь, когда вокругъ него столько горя! Къ Нитше мы могли-бы обратиться съ тѣмъ-же вопросомъ, только внѣшне иначе формулированнымъ. Мы бы ему сказали, что прежде, чѣмъ упрекать несчастныхъ за ихъ существованіе, нужно быть самому счастливымъ и прежде чѣмъ требовать, чтобъ сохранялись только сильные духомъ и здоровые тѣломъ, нужно быть самому сильнымъ духомъ и тѣломъ. И вотъ при этихъ вопросахъ выяснилось-бы, какъ важно при чтеніи книгъ справляться съ біографіями ихъ авторовъ, т. е. узнавать, какъ „рождаются“ убѣжденія. Нитше, до 30 лѣтъ исполнявшій жалкую роль прислужника Вагнера (трудно повторить—но нужно было-бы сказать—литературнаго лакея Вагнера), отъ 30 до 44 лѣтъ мучившійся тяжелыми и отвратительными припадками неизлѣчимой болѣзни, и отъ 44 лѣтъ до смерти, т. е. почти 11 лѣтъ проведеній въ полубезсознательномъ состояніи, выступаетъ съ проповѣдью противъ несчастныхъ и больныхъ, т. е. физиологически искалѣченныхъ! И одновременно противъ ихъ защитниковъ „добрыхъ и справедливыхъ“! Вѣдь эта психологическая загадка стоитъ того, чтобъ надъ ней по-

думать! Напомню кстати, что въ этомъ пунктѣ, какъ и во многихъ другихъ, „убѣжденія“ Нитше удивительно похожи на убѣжденія Достоевскаго. И Достоевскій ненавидѣлъ „добрыхъ и справедливыхъ“, какъ уже было въ своемъ мѣстѣ указано: они воплощались для него въ лицѣ либераловъ и прогрессивовъ всѣхъ отбѣнковъ. Знаменитое, истинно прочувствованное и поэтическое стихотвореніе Некрасова „На Волгѣ“, которымъ въ 70-хъ годахъ зачитывались не только представители „мыслящаго пролетаріата“, но почти вся русская интеллигенція, Достоевскій позволилъ себѣ назвать „кривляньемъ“. Кривлянье, говоритъ Достоевскій, а между тѣмъ читатели Некрасова плакали искренними, чистыми слезами надъ его поэзіей вообще и надъ стихотвореніемъ „На Волгѣ“ въ частности! Но вотъ эти-то слезы сочувствія, какъ и вызывающую состраданіе поэзію, Достоевскій и Нитше ненавидѣли больше всего въ мірѣ. Взглядъ или, если хотите, „вкусъ“ истинныхъ каторжниковъ, подпольныхъ людей, людей трагедіи. У нихъ уже давно нѣтъ слезъ и они знаютъ, что слезы не помогаютъ, а состраданіе—безплодно. Но, вѣдь и многое другое не помогаетъ, не только слезы и состраданіе—отчего-же такая ненависть къ состраданію? Но вѣдь „злые“ тоже не въ силахъ измѣнить участь безнадежно осужденнаго—отчего же такое отвращеніе къ „добрымъ и справедливымъ“? Не оттого-же только, что добрые и справедливые плохо научили Нитше и Достоевскаго, преподавши имъ теорію самоотреченія. Ошибку можно простить, тѣмъ болѣе ошибку добросовѣстную, хотя-бы за нее и дорого пришлось расплатиться. Бѣлинскій искренно считалъ свое ученіе единственно истиннымъ и самъ много имъ

мучился. И учителя Нитше тоже не давались цѣлью вводить въ обманъ своихъ учениковъ.

Но Нитше и Достоевскій съ прошлымъ уже давно примирились. Они борются теперь за будущее. А состраданіе добрыхъ и справедливыхъ отнимаетъ у нихъ послѣднюю надежду. Вы помните, Достоевскій, когда былъ арестантомъ, принялъ милостыню отъ дѣвочки и долго съ любовью хранилъ поданный ему грошикъ. Можетъ быть и Нитше пришлось во время своихъ скитаній съ благодарностью принять слово любви и участія отъ ребенка или простого человѣка, далекаго отъ нашихъ понятій о добрѣ и злѣ. Онъ отвергаетъ любовь къ ближнему и состраданіе, поднявшіяся до высоты послѣдняго принципа, ставшія теоріей, притязающія на божественныя права. Онъ знаетъ, что современные интеллигентные люди подадутъ ему не грошикъ, а сотни, даже тысячи, что его одѣнутъ, согрѣютъ, накормятъ, пріютятъ; что за нимъ будутъ ходить, какъ за роднымъ, когда онъ заболѣетъ. Но онъ знаетъ, что заботы ему не даромъ, не безкорыстно будутъ расточены, что въ послѣднемъ счетѣ отъ него потребуютъ—не благодарности, мы теперь выше благодарности—а признанія, что послѣ того, какъ ему было оказано столько вниманія и любви, онъ обязанъ чувствовать себя въ глубинѣ души вполне удовлетвореннымъ, какъ бы ни было тяжело его положеніе. Въ любви къ себѣ ближнихъ онъ долженъ видѣть осуществленіе высшаго идеала, т. е. перваго и послѣдняго требованія, которое можетъ быть предъявлено человѣкомъ къ жизни. Это возведенное въ идеальное состраданіе, какъ и его жрецы, возбуждаютъ въ Нитше все негодованіе, на какое только онъ способенъ. Онъ видитъ, что у него

хотятъ купить права первородства за чечевичную похлебку. И хотя онъ самъ почти не вѣритъ въ эти права, но торга онъ не приметъ. Онъ съ презрѣніемъ и ужасомъ отвергаетъ предлагаемые ему дары, чтобъ только не отказаться отъ возможной борьбы.

XXVIII.

Все это выясняетъ, зачѣмъ была нужна Нитше его подпольная работа и какая надежда давала ему силы такъ долго выносить отсутствіе свѣта и воздуха. Онъ инстинктивно чувствовалъ, что современное міровоззрѣніе и принятая мораль, хотя они и опираются на такъ называемыя незыблемыя научныя данныя, сильны только человѣческимъ легковѣріемъ и человѣческой слабостью. Онъ самъ былъ „несчастливымъ“ и видѣлъ, что состраданіе, единственное цѣлебное средство, которымъ располагаетъ мораль, ужаснѣе, нежели полное равнодушіе. „Развѣ состраданіе, говоритъ Заратустра, не есть крестъ, на которомъ распинаютъ того, кто любитъ людей?“ Сострадать человѣку значитъ признать, что больше ему ничѣмъ нельзя помочь. Но отчего не сказать этого открыто, отчего не повторить вслѣдъ за Нитше: у безнадежно больного не должно желать быть врачомъ? Ради какихъ цѣлей утаивается истина? Для Нитше ясно, что „добрые“ страдаютъ несчастнымъ лишь затѣмъ, чтобы не думать объ ихъ судьбѣ, чтобъ не искать, чтобъ не бороться: „Я понимаю теперь ясно, чего искали когда-то прежде всего, когда искали учителей добродѣтели. Искали крѣпкаго сна и снотворныхъ добродѣтелей. Для всѣхъ этихъ хваленыхъ мудрецовъ и учителей—мудростью считался сонъ безъ сновидѣній: они не знали лучшаго смысла

жизни“¹⁾. И, конечно, Нитше прошелъ бы спокойно мимо дремлющихъ людей и ихъ снотворныхъ добродѣтелей, если бы они его оставили въ покоѣ. Но мы помнимъ, какимъ ужаснымъ пыткамъ предавала его мораль. Въ то время, когда, говоря языкомъ Достоевскаго, законы природы, т. е. болѣзнь, лишила Нитше сна и покоя, законы человѣческіе, словно въ насмѣшку, требовали отъ него спокойствія и сна и грозили, по своему обыкновению, анаемой въ случаѣ неисполненія требованія. „Мудрость“ предлагала ему свои снотворныя добродѣтели и обижалась, когда онѣ оказывались лишенными всякой цѣлебной силы. Въмѣсто того, чтобъ помочь страждущему, она требовала себѣ похвалъ и гимновъ. Это ея обычная манера. Оттого у Достоевскаго, какъ мы видѣли, Иванъ Карамазовъ возмутился противъ „чортова добра и зла“, такъ безцеремонно дерзающаго требовать себѣ человѣческихъ жертвъ. За Достоевскимъ почти то-же, что сказалъ Иванъ Карамазовъ, повторилъ и Нитше: „О, братья мои, говоритъ Заратустра, кто грозитъ величайшей опасностью человѣческому будущему? Развѣ это не добрые и справедливые, которые говорятъ и чувствуютъ въ своемъ сердцѣ: „мы знаемъ уже, что такое добро и справедливость, мы уже имѣемъ ихъ; горе тѣмъ, которые здѣсь ищутъ“. И какой-бы вредъ ни принесли злые, вредъ добрыхъ—самый вредный вредъ. И какой-бы вредъ ни принесли клеветущіе на міръ—вредъ добрыхъ самый вредный вредъ. О, братья мои! Нѣкто взглянулъ однажды въ ихъ сердце и сказалъ: они—фарисеи. Но его не поняли. Добрые и справедливые и не должны были понять его: ихъ духъ плѣ-

¹⁾ Соч. т. VI, Von den Lehrstühlen der Tugend.

ненъ ихъ чистой совѣстью. Глупость добрыхъ бездонно умна. Но истина въ томъ: добрые должны быть фарисеями— у нихъ нѣтъ выбора. Они должны распинать того, кто ищетъ собственной добродѣтели“¹⁾. Бѣдные, „добрые и справедливые“! Могли-ли они, такъ глубоко вѣровавшіе въ непогрѣшимость своей истины, думать, что ихъ ждетъ такое страшное обвиненіе! А между тѣмъ ему уже двѣ тысячи лѣтъ. Уже двѣ тысячи лѣтъ тому назадъ, Нѣкто, взглянувъ въ ихъ сердца, сказалъ—они фарисеи. Его не поняли, это правда. Его не понимаютъ и теперь и, кто знаетъ? можетъ быть никогда „всѣ“ не поймутъ, ибо, говоря его-же словами, люди не вѣдаютъ, что творятъ. Можетъ быть тѣ, которые не понимаютъ, и не должны понимать. Зачѣмъ только говорятъ они: горе тѣмъ, которые здѣсь ищутъ? Зачѣмъ они обращаютъ свою грубую силу противъ Достоевскихъ и Нитше? Или и это „нужно“? Но Нитше и Достоевскій уже не считаются съ нуждами добрыхъ и справедливыхъ (Миллей и Кантовъ). Они поняли, что человѣческое будущее, если только у человечества есть будущее, покоится не на тѣхъ, которые теперь торжествуютъ въ убѣжденіи, что у нихъ есть уже и добро и справедливость, а на тѣхъ, которые, не зная ни сна, ни покоя, ни радостей, борются и ищутъ, и покидая старые идеалы, идутъ на встрѣчу новой дѣйствительности, какъ-бы ужасна и отвратительна она ни была.—Нужно здѣсь замѣтить, что въ общемъ ученіе Нитше было неправильно истолковано. Привыкшіи къ моралистическимъ перспективамъ современный умъ во всемъ, что говорилъ Нитше, искалъ лишь слѣдовъ новаго моралистическаго ученія.

¹⁾ Соч. т. VI. Von alten und neuen Tafeln.

Нитше отчасти и самъ подалъ къ этому поводъ. Какъ и всякій почти писатель, т. е. человѣкъ, говорящій къ людямъ, онъ поневолѣ до нѣкоторой степени приспособлялся къ своей аудиторіи и предоставлялъ въ своихъ сужденіяхъ не только совѣщательный, но иногда и рѣшающій голосъ публикѣ. Такъ дѣлалъ и Достоевскій, который чувствовалъ себя, какъ мы видѣли, еще болѣе связаннымъ „духомъ времени“, чѣмъ Нитше. Слушатели-же чутко и жадно подмѣчали и вылавливали изъ словъ учителей „свое“, знакомое, понятное—и объ остальномъ нисколько не заботились. У Достоевскаго и у Нитше нашли мораль—кто новую, кто старую. Быть можетъ, будущія поколѣнія такъ-же спокойно станутъ читать ихъ, какъ теперь читаютъ Гете. Понемногу истолковывающая критика приспособитъ Заратустру и Раскольникова къ нуждамъ „добрыхъ и справедливыхъ“, убѣдивши ихъ, что Нитше и Достоевскій боролись съ отвлеченными или уже исчезнувшими навсегда фарисеями, а не съ той всегда существующей обыденностью (позитивизмомъ и идеализмомъ), которая является самымъ опаснымъ и неумолимымъ врагомъ людей трагедіи. Нитше говорилъ, что когда онъ бываетъ на людяхъ—онъ думаетъ, какъ всѣ и потому, главнымъ образомъ, искалъ уединенія, что только наединѣ съ собой чувствовалъ свою мысль свободной. Этимъ и страшна обыденность: она гипнотизируетъ милліонами своихъ глазъ и властно покоряетъ себѣ одинокаго мыслителя. И въ одиночествѣ трудно жить! Нитше съ горькой насмѣшкой замѣчаетъ: „въ одиночествѣ ты самъ пожираешь себя; на людяхъ—тебя пожираютъ многіе: теперь—выбери!“¹⁾. Но въ концѣ концовъ, прихо-

¹⁾ Соч. т. III, стр. 168.

дится выбирать одиночество; все-же оно лучше, чѣмъ „оставленность“, т. е. сознание, что среди огромнаго множества людей ты всѣмъ чуждъ: „о, одиночество, говоритъ Заратустра, о, моя отчизна, одиночество! Слишкомъ долго жилъ я дико на дикой чужбинѣ и теперь со слезами возвращаюсь къ тебѣ. Теперь грози мнѣ пальцемъ, какъ грозятъ матери, теперь улыбнись мнѣ, какъ улыбаются матери и скажи: „а кто когда-то, подобно бурѣ, умчался отъ меня? Кто, уходя, восклицалъ: слишкомъ долго жилъ я въ одиночествѣ и разучился молчать? Теперь ты научился этому? О, Заратустра, я все знаю: я знаю, что межъ многими ты былъ болѣе оставленнымъ, ты, одинокій, чѣмъ у меня. Одно дѣло оставленность, другое одиночество. Теперь ты узналъ это?“¹⁾ Читатель видитъ теперь, въ чемъ задача Нитше: онъ беретъ на себя дѣло оставленнаго, забытаго добромъ, наукой и философіей человѣка. Надѣюсь, теперь понятно, почему „альтруизмъ“ не привлекалъ Нитше: среди оставленныхъ людей старинный споръ межъ альтруизмомъ и эгоизмомъ не существуетъ. Болѣе того, оба они дивятся, что могли когда-то враждовать межъ собой и почти не вѣрятъ, что это было дѣйствительностью, что это продолжаетъ и по сую пору быть дѣйствительностью. Да какъ повѣрить этому, когда оба они, и альтруизмъ, и эгоизмъ, принуждены валяться въ пыли и, грызя землю, бессмысленно восклицать, обращаясь къ современному богу-чудовищу необходимости или „естественному развитію“ — „не намъ не намъ, а имени твоему“. Имени естественнаго развитія! Имени необходимости! Развѣ предъ лицомъ этихъ безсильныхъ боговъ альтруизмъ

¹⁾ Соч. т. VI. Die Heimkehr.

значить больше, чѣмъ эгоизмъ, даже преступленіе? Здѣсь всѣ различія, установленныя человекомъ, стираются, сглаживаются, уничтожаются на вѣки вѣчные. Если эгоизмъ ничего не значитъ, если нужно отречься отъ себя, то нужно уже заодно отречься и отъ ближняго и отъ всего, что дорого людямъ. И, наоборотъ, если можно намъ безбоязненно взглянуть въ лицо естественности, то отдѣльный человѣкъ долженъ быть такъ-же охраненъ противъ „необходимости“, какъ и цѣлый міръ. Выбора нѣтъ и быть не можетъ, хотя обыденность, принявшая мораль приспособленія, отказавшаяся отъ борьбы, принципиально утверждаетъ и проводитъ въ жизнь прямо противоположное воззрѣніе и всѣми силами стремится принудить всѣхъ людей принять свои принципы, которые она устами „добрыхъ и справедливыхъ“ съ одной стороны и ихъ постоянныхъ кліентовъ, всякаго рода обездоленныхъ и несчастныхъ съ другой, возводитъ въ высшіе законы нравственности и называетъ идеалами. Потому то людямъ трагедія, „оставленнымъ“, приходится вести двойную борьбу: и съ „необходимостью“, и со своими ближними, которые еще могутъ приспособляться и потому, не вѣдая, что творять, держать сторону самаго страшнаго врага человѣчества. Отсюда и двухчленная формула Нитше: „нѣтъ ничего истиннаго, все дозволено“. Первая часть ея направлена противъ необходимости и естественнаго развитія. Вторая — противъ людей, сознательно или бессознательно становящихся на защиту „законовъ природы“, которые такъ оскорбляли Достоевскаго. Нитше-же не только не стремится устранить изъ жизни все загадочное, таинственное, трудное и мучительное, но ищетъ всего этого. Въ законахъ природы, въ порядкѣ, въ

наукѣ, въ позитивизмѣ и идеализмѣ—залогъ несчастья, въ ужасахъ жизни—залогъ будущаго. Вотъ основа философіи трагедіи: къ этому приводятъ скептицизмъ и пессимизмъ, которыхъ, когда-то, такъ испугался Кантъ и отъ которыхъ до сихъ поръ люди, каждый на свой ладъ, отрещиваются, какъ отъ опаснѣйшихъ чудовищъ...

Нитше ставили въ вину его ненависть къ слабымъ и обездоленнымъ, и его аристократическую мораль. Я уже замѣтилъ, что всякаго рода мораль и аристократическая и демократическая—была Нитше чужда. Его задача лежитъ „по ту сторону добра и зла“. Онъ, какъ и Карамазовъ, не принимаетъ моралистическаго истолкованія и оправданія жизни. Но въ ненависти къ „слабымъ“ онъ повиненъ, они ему были такъ-же противны, какъ и ихъ постоянные защитники, „добрые и справедливые“. Не своимъ несчастьемъ, не своими неудачами, а готовностью принять „состраданіе“, которое имъ предлагаютъ въ утѣшеніе. Они вошли въ заговоръ противъ жизни, чтобъ забыть о своихъ несчастьяхъ—это Нитше считаетъ страшнѣйшимъ изъ преступленій, измѣной великому дѣлу и этого онъ никогда и никому не прощаль. Все его ученіе, вся жизненная задача сводилась къ борьбѣ. Не естественно-ли было ему ненавидѣть тѣхъ, которые своею уступчивостью и трусостью не только усиливаютъ ряды и безъ того безчисленныхъ противниковъ, но смущаютъ немногихъ еще не потерявшихъ мужества бойцовъ? Любопытно, что учитель Нитше, Шопенгауеръ, мало цѣнилъ мужество, не понимая даже, для какой цѣли можетъ оно понадобиться въ жизни: „мужество, писалъ онъ, есть, собственно говоря, весьма второстепенная, просто унтеръ-офицерская добродѣтель, въ ко-

торой насъ даже превосходятъ животныя, почему, напримѣръ, говорятъ, мужественъ, какъ левъ“. И конечно, Шопенгауеръ имѣлъ свои основанія такъ разсуждать: чтобъ писать книги съ пессимистическимъ направленіемъ, но съ оптимистической вѣрой, мужества не нужно. Въ такихъ дѣлахъ остроуміе, умѣнье подыскать красивое сравненіе или мѣткій эпитетъ, діалектическая изворотливость ума кажутся несравненно болѣе высокими качествами. Какъ странно должны были звучать для Нитше приведенныя слова Шопенгауера, если только ему приходилось вспоминать о нихъ. „Искусство для искусства“ въ философіи-ли, въ поэзіи-ли, давно уже перестало соблазнять его: „борьба противъ цѣли въ искусствѣ, пишетъ онъ, всегда была лишь борьбой противъ морализирующей тенденціи, противъ подчиненія искусства морали. *L'art pour l'art* значитъ—къ чорту мораль! Но это не значитъ еще, что искусство вообще безцѣльно, бессмысленно, короче *l'art pour l'art*—червякъ, кусающій свой хвостъ... Что передаетъ намъ трагическій художникъ, если не безбоязненное состояніе предъ изображенными имъ ужасами и загадками?.. Предъ лицомъ трагедіи борецъ въ нашей душѣ празднуетъ свои сатурналии; кто привыкъ къ страданію, кто ищетъ страданія—героическій человекъ поетъ, вмѣстѣ съ трагедіей, хвалу существованію и ему одному подноситъ трагикъ напитокъ этой сладчайшей жестокости“¹⁾. Видно, не однимъ унтеръ-офицерамъ нужно мужество и человекъ приходится подчасъ завидовать качествамъ животныхъ! „Есть-ли у васъ мужество, о, мои братья? спрашиваетъ Заратустра. Есть-ли у васъ смѣлость?

¹⁾ Соч. т. VIII, стр. 135.

Не мужество передъ свидѣтелями, а мужество пустынниковъ и орловъ, которыхъ даже и боги не видятъ? Кто глядитъ въ пропасть, но глазами орла, кто схватываетъ пропасть—когтями орла, у того есть мужество“. Постоянными спутниками Заратустры были орелъ и змѣя: у нихъ онъ учился парить въ облакахъ и ползать по землѣ, смѣло глядѣть на солнце и не отрываться отъ земли. Сколько разъ былъ онъ на волосокъ отъ гибели, какъ часто овладѣвало имъ отчаяніе отъ сознанія, что взятая имъ на себя задача невыполнима, что трагедія въ концѣ концовъ должна уступить обыденности! Рѣчи Заратустры носятъ на себѣ ясныя слѣды этой борьбы надежды съ безнадежностью. Но Нитше въ концѣ концовъ все-же добился своего. Онъ осмѣлился не только поставить вопросъ подпольнаго человѣка, но и дать на него отвѣтъ. „Великія эпохи нашей жизни, говоритъ онъ, начинаются тогда, когда мы приобретаемъ смѣлость переименовать въ добро то, что мы въ себѣ считали зломъ“¹⁾. Это значитъ, что Нитше рѣшается видѣть въ своемъ „эгоизмѣ“, который онъ когда-то называлъ „змѣинымъ жаломъ“ и котораго такъ боялся, уже не позорящее, а возвышающее свойство. Еще рѣзче и полнѣе та-же мысль выражается въ другомъ афоризмѣ: „рискуя оскорбить невинный слухъ, я устанавливаю слѣдующее положеніе: эгоизмъ лежитъ въ основѣ всякой аристократической души—я имѣю въ виду непоколебимую вѣру, что существамъ, какъ мы, всѣ другія существа, по самой природѣ вещей, должны быть подчинены и приносимы въ жертву. Аристократъ принимаетъ этотъ фактъ своего эгоизма, какъ нѣчто не требующее никакихъ

разъясненій, не видя въ немъ ни жестокости, ни насилія, ни произвола, скорѣй, какъ нѣчто обусловленное міровыми законами; если -бы потребовалось найти для него названіе, онъ-бы сказалъ: это сама справедливость“.

Поскольку эти слова относятся къ самому Нитше (т. е. поскольку они могутъ имѣть интересъ), тутъ есть небольшая неточность. Свой эгоизмъ онъ не принималъ, какъ фактъ, не требующій объясненія. И вообще „эгоизмъ“, какъ мы помнимъ, очень и очень смущалъ Нитше—казался ему тривіальнымъ, отвратительнымъ. Такъ что, въ виду этого, слово „аристократъ“ слѣдуетъ замѣнить другимъ, менѣе красивымъ словомъ „подпольный человѣкъ“ тѣмъ болѣе, что все, что Нитше говорилъ объ аристократизмѣ, имѣло къ нему лично лишь посредственное отношеніе. Онъ самъ былъ только „подпольнымъ человѣкомъ“, какъ читатель, вѣроятно, уже давно убѣдился. Къ аристократамъ, счастливымъ, удачникамъ, побѣдителямъ—онъ присталъ лишь по постороннимъ соображеніямъ, которыя вполне объясняются слѣдующимъ его признаніемъ: „великое преимущество аристократическаго происхожденія въ томъ, что оно даетъ силы лучше выносить бѣдность“¹⁾. Нитше казалось, что его бѣдность будетъ меньше замѣтна подъ аристократическими манерами.

Въ этомъ есть доля истины. Но бѣдность остается бѣдностью, несмотря ни на какія манеры. И эгоизмъ, о которомъ говоритъ Нитше, былъ эгоизмъ не аристократа, спокойно и увѣренно принимающаго жертвы, а эгоизмъ бѣдняка, нищаго, возмущеннаго и оскорбленнаго тѣмъ, что даже и жертвами его брезгаютъ. Въ томъ и вся громадная заслуга Нитше, что онъ умѣлъ

¹⁾ Соч. т. VII, 100.

¹⁾ Соч. т. IV, 193.

предъ лицомъ всего міра отстоять „эгоизмъ“ бѣдности, не той бѣдности, съ которой борются общественными реформами, а той, для которой и въ благоустроеннѣйшемъ государствѣ будущаго не найдется ничего, кромѣ состраданія, добродѣтелей и идеаловъ. Вѣдь въ государствѣ будущаго такъ-же нѣтъ мѣста для трагическихъ людей, какъ и въ государствахъ современныхъ и такъ называемая буржуазная мораль тамъ будетъ лишь настолько измѣнена, насколько это нужно для „счастья большинства“. Для людей-же, въ родѣ Достоевскаго и Нитше, она будетъ цѣликомъ сохранена, имъ по прежнему достанутся въ удѣлъ прославленные аскетическіе идеалы и то „прекрасное и высокое“, которое такъ надавило за тридцать лѣтъ затылокъ подпольному человѣку. Но Нитше добродѣтелей и аскетизма не хочетъ и въ мораль самоотреченія не вѣрять. Недаромъ онъ столько времени выслѣживалъ „психологію“ проповѣдниковъ нравственности. Онъ знаетъ уже, что всѣ пышныя слова о самоотреченіи были притворствомъ въ устахъ моралистовъ и философовъ. „Что общаго, замѣчаетъ онъ, у такихъ людей съ добродѣтелью!“ Подъ добродѣтелью они обыкновенно разумѣютъ тѣ жизненныя правила, которыя обезпечиваютъ имъ наибольшій успѣхъ въ ихъ дѣлѣ. „Философу, въ виду аскетическаго идеала, говоритъ Нитше, улыбается optimum условій высшей и смѣлой отвлеченной мысли; аскетическимъ идеаломъ онъ не отрицаетъ существованія; наоборотъ, имъ онъ утверждаетъ свое существованіе и только свое существованіе и это, по всей вѣроятности, въ такой степени, что онъ не далекъ отъ дерзновенной мысли—*pereat mundus, fiat philosophia, fiat philosophus, fiam*“¹⁾... По-

¹⁾ Соч. т. VII, 143.

слѣднія слова представляютъ почти буквальный переводъ знаменитой фразы бѣднаго героя изъ подполья: „свѣту-ли провалиться иль мнѣ чаю не пить? Я скажу, что свѣту провалиться, а чтобъ мнѣ чай пить“. Могъ-ли онъ когданибудь думать, что брошенная имъ въ порывѣ злобы и ослѣпленія несчастной проституткѣ фраза будетъ переведена знаменитымъ философомъ на языкъ Цицерона и Горация и предложена какъ формула, опредѣляющая собою сущность *высшихъ* человѣческихъ стремлений? Если-бы Достоевскій могъ предвидѣть, что его маленькаго героя ждетъ такая великая слава, онъ-бы, пожалуй, опустилъ примѣчаніе къ „запискамъ изъ подполья“...

XXIX.

Итакъ *pereat mundus, fiam*, пусть весь міръ погибнетъ, подпольный человѣкъ не откажется отъ своихъ правъ и не промѣняетъ ихъ на „идеалы“ состраданія и всѣ прочія блага въ томъ-же родѣ, специально для него уготовленныя современной философіей и моралью. Для Достоевскаго это было страшной истиной, которую онъ съ ужасомъ и стыдомъ рѣшался высказывать отъ имени героевъ своихъ романовъ. У Нитше это новая и величайшая „декларация правъ“, ради которой и была имъ принята вся подземная работа. Отсюда и жестокость Нитше. Онъ не стремится *избавить* себя и людей отъ „страданій“. Въ этомъ отношеніи, какъ и во многихъ другихъ, онъ далеко ушелъ отъ учителя своей молодости, Шопенгауера. Послѣдній, какъ извѣстно, училъ людей искать въ жизни покоя. „Никогда не слѣдуетъ, писалъ онъ, покупать наслажденія цѣною страданій ни даже хотя-бы рискомъ страданія, такъ какъ при

этомъ за негативное, стало быть, за призрачное, платишь положительною, реальною цѣною. Напротивъ, въ барышѣ остается всегда тотъ, кто жертвуетъ наслажденіемъ, чтобъ уйти отъ страданія. „Эти слова чрезвычайно характерны для философіи Шопенгауера и для всякой философіи вообще. Мудрость официальныхъ мудрецовъ всегда смотрѣла на страданіе, какъ на нѣчто нелѣпое, безмысленное, ненужное, по самой своей сущности, чего слѣдуетъ во что бы то ни стало избѣгать. И такъ называемая житейская мудрость, поскольку она выражалась въ словахъ, всегда точно такъ же относилась къ страданію. Большинство народныхъ поговорокъ рекомендуютъ умѣренность и аккуратность, какъ высшія добродѣтели, наилучше обеспечивающія человѣку счастливое и спокойное существованіе. Не гонись за журавлемъ въ небѣ, а бери синицу—только въ руки. А между тѣмъ человѣческая жизнь, руководимая не поговорками и изрѣченіями мудрецовъ, а такая, какой она была во всѣ времена и у всѣхъ народовъ, представляется именно вѣчной, неустанной погоней за недающимся въ руки счастіемъ, этимъ журавлемъ въ небѣ, отъ котораго насъ такъ предостерегали всегда моралисты. Отъ синицъ съ отвращеніемъ бѣгутъ, хотя ихъ насильно почти суютъ всѣмъ въ руки. Генрихъ IV мечталъ о томъ, что-бы у каждаго поселянина была по воскресеньямъ къ обѣду курица. Если-бы и поселяне видѣли въ курицѣ свой идеалъ и стремились только къ спокойной и тихой жизни, жертвуя, какъ учатъ Шопенгауеръ и поговорки, „наслажденіемъ“, только-бы не страдать, можетъ быть исторія человечества была-бы менѣе ужасна. Но поселяне, какъ и ихъ правители, иначе смотрѣли на жизнь и никогда не ставили своимъ идеаломъ без-

болѣзненное существованіе. Наоборотъ, человѣкъ такой, какимъ его создала природа, за мгновеніе счастья, за призракъ счастья, готовъ принять цѣлые годы страданія и великаго несчастья. Въ такихъ случаяхъ онъ забываетъ всякіе расчеты, всякій счетъ и идетъ впередъ, къ неизвѣстности, часто на вѣрную гибель. Гдѣ правда, въ словесной ли мудрости или въ дѣйствительности? Точно-ли нужно такъ бояться неизвѣстности, страданія и гибели, какъ привыкли думать мы, учившіеся люди, черпающіе свои сужденія изъ вѣками накопленныхъ книгъ, или простой человѣкъ, не разучившійся довѣрять своимъ непосредственнымъ побужденіямъ, знаетъ больше, чѣмъ ученѣйшіе философы? Съ точки зрѣнія современной положительной науки тутъ, конечно, и вопроса не можетъ быть. Но Достоевскій, побывавшій въ каторгѣ, узналъ отъ своихъ товарищей по заключенію, т. е. у людей, которыхъ безстрашіе передъ страданіемъ привело въ мертвый домъ, иную истину. Изъ каторги онъ вынесъ „убѣжденіе“, что задача человѣка не въ томъ, чтобъ плакать надъ Макаромъ Дѣвушкинымъ и мечтать о такомъ будущемъ, когда никто никого уже не будетъ обижать, а всѣ устроятся спокойно, радостно и пріятно, а въ томъ, чтобъ умѣть принять дѣйствительность со всѣми ея ужасами. Не хотѣлось, о, какъ не хотѣлось ему принимать эту каторжную истину! Онъ думалъ сперва, что отдѣляется отъ нея платоническимъ уваженіемъ и снова заживетъ по старому! Но не человѣкъ гоняется за истиной, какъ полагалъ Шопенгауеръ, а истина за человѣкомъ. Каторжная мудрость нагнала Достоевскаго черезъ много лѣтъ, когда онъ уже жилъ далеко отъ Сибири, въ Петербургѣ, среди окружавшихъ его положительныхъ мыслителей, и заста-

вила его признать себя, служить себѣ. „Русскій народъ любитъ страданія“— это не былъ парадоксъ, какъ думали противники Достоевскаго — это была истина, только истина изъ другого міра, о которомъ пишущіе люди забыли, о которомъ вспоминали лишь затѣмъ, чтобъ съ сверкающими отъ негодованія глазами сказать: его не должно быть. Не должно быть, когда онъ есть! Достоевскій отвѣчалъ на это: любите не воображаемый, осчастливленный, а несчастный, безобразный, отвратительный народъ. Живите его жизнью. Можете вы это, хотите вы этого? Ваша-же помощь, всѣ ваши реформаторскія затѣи—самое послѣднее дѣло. И въ этомъ увидѣли парадоксъ—тѣ „добрые и справедливые“, которые пророчески вдохновлялись общественными идеалами и будущимъ человѣческимъ счастьемъ...

Теперь вслѣдъ за Достоевскимъ является Нитше. И онъ пришелъ изъ каторги—изъ подземнаго міра, изъ области трагедіи, откуда нѣтъ уже возврата въ міръ обыденности. Послушайте его—онъ доскажетъ то, чего не успѣлъ, а можетъ быть и не умѣлъ объяснить Достоевскій: „Я-же радуюсь, говоритъ Заратустра, великому грѣху, какъ моему великому утѣшенію. Но это сказано не для длинныхъ ушей. Не всякія уста имѣютъ право на это слово. Это тонкія, дальнія вещи. И бараньимъ копытомъ ихъ не должно касаться. Вы, высшіе люди! Думаете-ли вы, что я пришелъ сюда затѣмъ, что-бы исправить то, что вы испортили? Или чтобъ удобнѣе постелить страждущимъ? Или вамъ, потерявшимъ путь, заблудившимся, указать легчайшую дорогу? Нѣтъ, нѣтъ, трижды нѣтъ! Все чаще и чаще лучшіе изъ васъ будутъ гибнуть, ибо вамъ будетъ все труднѣе и труднѣе“. Необхо-

димая оговорка: „не всякія уста имѣютъ право на эти слова.“ Надземные люди думаютъ и должны думать (для нихъ есть и обязательна мораль должнаго и недолжнаго) иначе. Но Достоевскій и Нитше говорили и вправдѣ были говорить отъ имени подземныхъ людей—этого, конечно, никто оспаривать не станетъ, даже среди тѣхъ, которые не хотятъ считаться съ ихъ воззрѣніями. Впрочемъ, если и станутъ оспаривать — бѣды большой въ этомъ не будетъ. Философія трагедіи далека отъ того, чтобъ искать популярности, успѣха. Она борется не съ общественнымъ мнѣніемъ; ея настоящей врагъ—„законы природы“, людскія же сужденія ей страшны лишь настолько, насколько своимъ существованіемъ они подтверждаютъ вѣчность и неизмѣнность законовъ. Какъ-бы ни былъ смѣлъ одинокій мыслитель, отъ времени до времени его невольно охватываетъ ужасъ при мысли, что большинство, „всѣ“, которыхъ онъ учится презирать, въ концѣ концовъ все-же, быть можетъ, правы. Но, если противъ него разговаривающіе и пишущіе собратья, то за него молчащій и живущій особенной, неизслѣдованной и таинственной жизнью народъ. Не тѣ „умные мужики“, у которыхъ ищеть подтвержденія своему ученію гр. Толстой, а тотъ неумный, грубый, простой народъ, который нужно переучивать, передѣлывать, просвѣщать, словомъ, приспособлять къ нашимъ идеаламъ. Народъ, который если и знаетъ поговорки, то живетъ, во всякомъ случаѣ, по иной мудрости, которую мы не въ силахъ дискредитировать въ его глазахъ ни обществами трезвости съ чайными, ни школами, ни душеспасительной литературой, ни прогрессомъ. Онъ не возражаетъ намъ, онъ даже соглашается съ нами, пьетъ иногда нашъ чай, читаетъ сочиненныя для него гр. Тол-

стымъ сказки и умиляется имъ, но жить продолжаетъ по своему, ища своихъ радостей и безстрашно идя на встрѣчу своимъ страданіямъ. И это не только русскій народъ, какъ писалъ Достоевскій, а всякій. Во Франціи, въ Италиі, въ Германіи вы видите то-же, что и въ Россіи. Идеалы о курицѣ къ воскресному обѣду и всеобщемъ счастіи выдумывались всегда учителями, учеными людьми. Оттого, вѣроятно, они никогда и не будутъ осуществлены, хотя оптимисты и полагаютъ, что ихъ царство близко. Уже то обстоятельство, что стали возможны учителя въ родѣ Достоевскаго и Нитше, проповѣдующіе любовь къ страданію и возвѣщающіе, что лучшіе изъ людей должны погибнуть, ибо имъ будетъ все хуже и хуже, показываетъ, что розовыя надежды позитивистовъ, матеріалистовъ и идеалистовъ были только дѣтскими грезами. Трагедіи изъ жизни не изгоняютъ никакія общественныя переустройства и по видимому настало время не отрицать страданія, какъ нѣкую фиктивную дѣйствительность, отъ которой можно, какъ крестомъ отъ черта, избавиться магическимъ словомъ „ея не должно быть“, а принять ихъ, признать и, быть можетъ, наконецъ, понять. Наука наша до сихъ поръ умѣла только отворачиваться отъ всего страшнаго въ жизни, будто-бы оно совсѣмъ не существовало, и противопоставлять ему идеалы, какъ будто-бы идеалы и есть настоящая реальность. Для „интеллигенціи“ наступило трудное время. Прежде она плакала надъ страдающимъ народомъ, взывала къ справедливости, требовала иныхъ порядковъ и, кстати, не имѣя на это никакихъ правъ, обѣщала иные порядки и радовалась своей готовностію и своему искусству притворяться и лгать, видя въ этомъ свое исключительное нравствен-

ное качество. Теперь къ ней предъявлено новое требованіе. Не наукой, конечно,—наука вѣдь создавалась учеными и требовала лишь того, что ученымъ легче всего было исполнить. Теперь жизнь явилась къ намъ съ своими требованіями. Она объ идеалахъ и не вспоминаетъ. Съ загадочной суровостію она своимъ нѣмымъ языкомъ говоритъ намъ нѣчто такое, чего мы никогда не слышали, чего мы и не подозревали. Нитше и Достоевскій только истолковываютъ ея непонятный языкъ, когда говорятъ, что намъ будетъ все хуже и хуже. Наши расчеты не оправдались. Не у поселянъ будетъ къ воскресному обѣду курица, а у насъ отнимутся всѣ и матеріальныя, и духовныя блага, которыми насъ дарила наука. И лишь тогда, когда не останется ни дѣйствительныхъ, ни воображаемыхъ надеждъ найти спасеніе подъ гостепріимнымъ кровомъ позитивистическаго или идеалистическаго ученія, люди покинутъ свои вѣчныя мечты и выйдутъ изъ той полутьмы ограниченныхъ горизонтовъ, которая до сихъ поръ называлась громкимъ именемъ истины, хотя знаменовала собой лишь безотчетный страхъ консервативной человѣческой натуры предъ той таинственной неизвѣстностію, которая называется трагедіей. Тогда, быть можетъ, поймутъ, отчего Достоевскій и Нитше ушли отъ гуманности къ жестокости и на своемъ знамени начертали странныя слова: *Wille zur Macht*. Задача философіи не въ томъ, чтобъ научить насъ смиренію, покорности, самоотреченію. Всѣ эти слова были выдуманы философами не для себя, а для другихъ. Когда гр. Толстой говоритъ: исполняйте волю пославшаго васъ сюда и слово „пославшаго“ пишетъ съ маленькой буквы, мы понимаемъ уже, что онъ вслѣдъ за другими, существовавшими до него проповѣдниками, требуетъ отъ

насъ, чтобъ мы исполняли его собственную волю. Не давая себѣ въ томъ отчета, онъ въ привычной намъ и потому не оскорбляющей слуха формѣ повторяетъ слова Нитше и подпольнаго человѣка: *pegeat mundus, fiat*. Для всѣхъ людей, въ концѣ концовъ, существуетъ только этотъ одинъ послѣдній законъ (у Достоевскаго „высшая идея“). Но „великіе“ болѣе или менѣе смѣло выражаютъ его, а невеликіе—таятъ про себя. Законъ-же остается однимъ для всѣхъ. Не вправѣ-ли мы въ его универсальности видѣть признакъ его силы и признать поэтому, что „санкція истины“ загероемъ подполья? И что декларация правъ, возвышенная Нитше и его *Wille zur Macht* есть нѣчто большее, чѣмъ идеалы и *ria desideria*, которыми были до сихъ поръ полны ученые книги? Можетъ быть подпольный человѣкъ былъ несправедливъ къ „законамъ природы“, когда говорилъ, что они болѣе всего обижали его! Вѣдь они-же, эти законы, дали ему, ничтожному, презрѣнному, всѣми отвергнутому существу, гордое сознаніе его человѣческаго достоинства, приведши его къ убѣжденію, что весь міръ стоитъ не больше, чѣмъ одинъ подпольный человѣкъ!

Такъ или иначе—философія трагедіи находится въ принципиальной враждѣ съ философией обыденности. Такъ, гдѣ обыденность произноситъ слово „конецъ“ и отворачивается, тамъ Нитше и Достоевскій видятъ начало и ищутъ. Въ „also sprach Zarathustra“ есть рассказъ о „безобразнѣйшемъ человѣкѣ“, символически рисующій собственную ужасную жизнь Нитше. Онъ слишкомъ великъ и я могу привести здѣсь только отрывки изъ него, но рекомендую читателю, интересующемуся философией Нитше, прочесть его цѣликомъ и по возможности въ подлинникѣ. „Ландшафтъ

внезапно измѣнился и Заратустра вошелъ въ царство смерти. Здѣсь высились черныя и красныя скалы, но не было ни травы, ни дерева, не слышно было птичьихъ голосовъ. Эта была долина, которой избѣгаютъ всѣ звѣри—даже хищные. Только особаго рода безобразныя, толстыя, зеленыя змѣи приползаютъ сюда подъ старость умирать. Оттого пастухи и называли эту долину Змѣиной смертью. Заратустра погрузился въ мрачное размышленіе: ему казалось, что онъ однажды уже стоялъ здѣсь. Многое тяжелое вспомнилось ему, такъ что онъ все замедлялъ и замедлялъ шагъ и, наконецъ, остановился. Но, поднявши глаза, онъ увидѣлъ на дорогѣ что-то похожее съ виду на человѣка, но едва-ли человѣка: что-то, чему и названія найти нельзя“. Это и былъ „безобразнѣйшій человѣкъ“, ушедшій отъ людей въ мрачную долину Змѣиной смерти. Отчего онъ ушелъ отъ людей? „Они (люди) преслѣдуютъ меня, говоритъ безобразный человѣкъ Заратустрѣ,—теперь ты мое послѣднее убѣжище. Они преслѣдуютъ меня не своей ненавистью, не своими солдатами: надъ всѣмъ этимъ я-бы смѣялся, я-бы даже гордился, радовался этому! Развѣ до сихъ поръ успѣхъ не былъ у тѣхъ, которыхъ хорошо преслѣдовали? Ибо кто хорошо преслѣдуетъ, тотъ научается и слѣдовать: вѣдь онъ находится всегда позади. Но ихъ состраданіе—отъ ихъ состраданія я бѣгу и ищу у тебя убѣжища. О, Заратустра; защити меня, ты—моя послѣдняя надежда, единственный человѣкъ, понявшій меня“. Такіе люди, обитатели „Змѣиной смерти“, приходятъ искать надежды у Заратустры. И чего имъ нужно? Слушайте дальше. Безобразнѣйшій человѣкъ говоритъ: „каждый на твоёмъ мѣстѣ бросилъ-бы мнѣ милостыню—свое состраданіе, словомъ

или взглядомъ. Но я не нищій, ты угадалъ это; я самъ богатъ великимъ, страшнымъ, безобразнѣйшимъ, неизреченнѣйшимъ. Съ трудомъ вырвался я изъ толпы сострадательныхъ людей и пошелъ искать того единственнаго чловѣка, который учитъ теперь, что состраданіе навязчиво—тебя, о Заратустра, который учитъ, что нежеланіе помочь болѣе благородно, чѣмъ выпрыгивающая впередъ добродѣтель; но состраданіе называется теперь добродѣтелью у всѣхъ маленькихъ людей: они не умѣютъ уважать великое несчастье, великое безобразіе, великую неудачу“... *Уважаютъ* великое безобразіе, великое несчастье, великую неудачу! Это послѣднее слово философіи трагедіи. Не переносятъ всѣ ужасы жизни въ область Ding an sich, за предѣлы синтетическихъ сужденій аргюгі, а уважаютъ! Можетъ идеализмъ или позитивизмъ такъ относиться къ „безобразію“? Когда Гоголь сжегъ рукопись второго тома „Мертвыхъ душъ“ его объявили сумасшедшимъ — иначе нельзя было спасти идеалы. Но Гоголь былъ болѣе правъ, когда сжигалъ свою драгоценную рукопись, которая могла бы дать безсмертіе на землѣ цѣлому десятку не „сумасшедшихъ“ критиковъ, чѣмъ когда писалъ ее. Этому идеалисты не допустятъ никогда, имъ нужны „творенія Гоголя“ и нѣтъ дѣла до самого Гоголя и его „великой неудачи, великаго

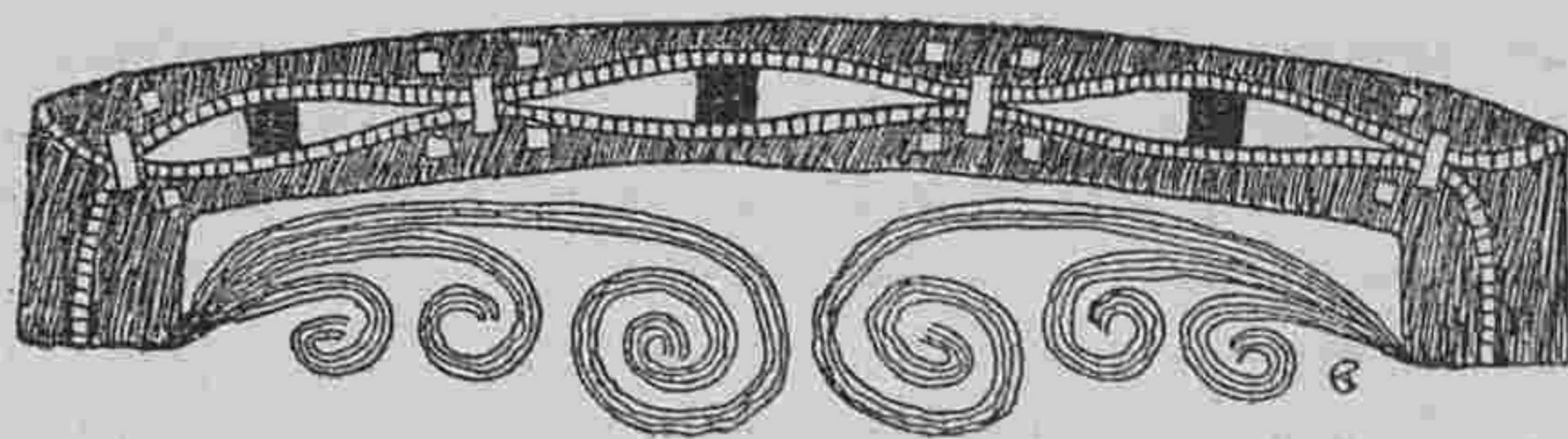
несчастья, великаго безобразія“. Такъ пусть-же они навсегда покинутъ область философіи! Да и зачѣмъ она имъ, наконецъ? Развѣ ихъ заслуги недостаточно оправдываются ссылкой на желѣзныя дороги, телеграфы, телефоны, потребительныя общества и даже на первый томъ „мертвыхъ душъ“, поскольку онъ способствуетъ прогрессу? Философія-же есть философія трагедіи. Романы Достоевскаго и книги Нитше только и говорятъ, что о „безобразнѣйшихъ“ людяхъ и ихъ вопросахъ. Нитше и Достоевскій, какъ и Гоголь, сами были безобразнѣйшими людьми, не имѣвшими обыденныхъ надеждъ. Они пытались найти свое тамъ, гдѣ никто никогда не ищетъ, гдѣ по общему убѣжденію нѣтъ и не можетъ быть ничего, кромѣ вѣчной тьмы и хаоса, гдѣ даже самъ Милль предполагаетъ возможность дѣйствія безъ причины. Тамъ, можетъ быть, каждый подпольный чловѣкъ значитъ столько-же, сколько и весь міръ, тамъ, можетъ быть, люди трагедіи и найдутъ то, чего они искали... Люди обыденности не захотятъ переступить въ погонѣ за такимъ невѣроятнымъ „быть можетъ“ роковую черту. Но вѣдь ихъ никто и не зоветъ къ этому. Оттого-то и вопросъ поэта: *aimes-tu les damnés, dis-moi, connais-tu l'irrémissible?*

Л. Шестовъ.

К о н е ц ъ.



Е



„ИПОЛИТЪ“ ЭВРИПИДА НА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНѢ.

Представленію трагедіи предшествовало чтеніе Д. С. Мережковскаго: „О новомъ значеніи древней трагедіи“, которое на другой день всѣ прочли въ „Новомъ Времени“. Появился эта краткая и справедливая статья въ той-же газетѣ наканунѣ представленія, или въ самый день представленія на оборотѣ афишъ—и это литературное введеніе къ сценическому зрѣлищу выиграло-бы въ понятности, въ убѣдительности, въ тоже время устранивъ изъ зрѣлища самую его неприятную часть. Замѣчательный по звучности, ясности и пріятности (въ залѣ) голосъ лектора звучалъ глухо въ огромномъ зданіи театра. При всѣхъ усиліяхъ слуха—связность рѣчи терялась, и долетали только афоризмы. Малѣйшій шорохъ въ сосѣдней ложѣ (всѣ знаютъ, какъ наша публика на этотъ счетъ безцеремонна) уносилъ подлежащее, сказуемое, а то и все главное предложеніе изъ фразы, и вы ловили, раздосадованный и измученный, только ея послѣднія разсыпчатая слова. „Театръ оскверненъ“... „современно не сегодняшнее, а вѣчное“... „такая-то олимпіада аѳинской эры и сегодняшній вечеръ здѣсь, въ Петербургѣ“... Эти афоризмы, какъ

они ни кратки, были однако достаточны, чтобы заставить почувствовать, что мы собрались сюда не на зрѣлище и удовольствіе, не „пришли въ театрѣ“, а присутствуемъ при гигантскомъ напряженіи воли одного или немногихъ лицъ вдвинуть на сцену театра нѣчто новое, какъ-бы неумѣщающееся на ней. „Трещитъ по всѣмъ швамъ“, такъ можно сказать про тѣло театра, когда въ него вошла эта истинная древняя душа его. Я думаю, что въ этихъ словахъ я отыскиваю только философское обоснованіе восклицанію 19-лѣтней дѣвушки, случайно уловленному мною по окончаніи зрѣлища, при выходѣ изъ театра. Лицо ея было глубоко задумчиво и она произнесла, почти со слезами въ голосѣ:

„Какъ упало съ тѣхъ поръ все, все“...

— Что? не удержался я и спросилъ. „Человѣкъ, жизнь—все“...

Въ самомъ дѣлѣ, смотря на зрѣлище, было почти нестерпимо думать, что вотъ на завтра здѣсь-же будетъ представленъ клочекъ изъ жизни петербургскихъ чиновниковъ, самая остроумная часть котораго, заставляющая заливаться смѣхомъ всѣ пять ярусовъ

еатра, заключается въ томъ, что одному актеру, во время кадрили, пришло на умъ аккомпанировать танцамъ и музыкѣ носкомъ сапога. Сапогъ повертывался такъ и этакъ. И то, что въ пьесѣ игралъ роль сапогъ—и такую „говорящую“ роль—это составило психологическій центръ дѣла и создало, такъ сказать, успѣхъ пьесѣ, автору, вечеру и больше всего, конечно, театральной кассѣ.

„Какъ упалъ человекъ съ тѣхъ поръ“... „Нужно было совершиться какому-то вторичному и еще болѣе глубокому, чѣмъ первое, грѣхопадению, пусть и незамѣтному для самого человека, чтобы онъ упалъ оттуда—сюда“, такъ и я думалъ все время, пока длилось зрѣлище.

* * *

На разработку его, я думаю, были употреблены безчисленные усилія. Можно было замѣтить, что нѣкоторыя дѣйствующія лица хора совершали жесты и движенія нѣсколько автоматически, какъ-бы боясь оступиться, отъ излишней осторожности. Нужно было каждому актеру, завтра и вчера играющему „камедь“, совершенно перевоплотиться, пересоздаться для этого представленія: и это въ общемъ и въ частностяхъ было почти достигнуто. Мы дѣйствительно не имѣли на сценѣ никакого остатка отъ вчерашнихъ и завтрашнихъ зрѣлищъ, и иллюзія на нѣсколько часовъ получилась полная.

Съ самаго начала представленія, даже нѣсколько предшествуя ему, и до конца его, играла тихая, почти заглушенная и невидимая музыка. Есть-ли это новая прибавка, или воспроизведе-ніе древности—мы не знаемъ: но для новаго зрителя она показалась намъ необходимою. Мы дотога привыкли видѣть на сценѣ нервы, изломанность,

какіе-то осколки характеровъ, мучительно кричащіе о себѣ—что сразу и безъ подготовленія въ звукахъ увидѣть необыкновенный покой и важность жизни, какую-то безъ-слезную, бѣлую „обѣдню“—было-бы слишкомъ рѣжущее и для глаза, и для мысли. Далѣе, музыка сглаживала и дѣлала вовсе незамѣтнымъ отсутствіе того множества случайныхъ поворотовъ дѣйствія, то смѣшныхъ, то жалостныхъ, или неожиданныхъ и пугающихъ, что обычно наполняетъ сцену и занимаетъ „театрала“ на два-три часа. Я хочу сказать, что привычка къ шуму и гаму на сценѣ сдѣлалась уже неистребимой въ современномъ зрителѣ, и чтобы безъ шума, безъ гама и случайностей не скучать въ зрительномъ залѣ, человеку нашего времени надо быть нѣсколько парализованнымъ, быть притупленнымъ изящнымъ притупленіемъ. Черезъ музыку это и достигалось. Она все время аккомпанировала сценѣ тихими тонами, медленными гаммами, не привлекая собственно на себя никакого вниманія, и необыкновенно помогая цѣлому.

Почти съ самыхъ-же первыхъ секундъ, какъ раздвинулся занавѣсъ и показалась нагая Греція, сама въ себѣ, не затѣненная книгою и книгопечатаніемъ, гимназіею и трудами ученія, а свободная, легкая, общедоступная, требующая только вниманія, въ публикѣ разлилась смѣсь недоумѣнія и восхищенія. Недоумѣнія—къ смыслу, восхищенія—передъ пластикой. Спокойствія и равнодушія въ публикѣ во всякомъ случаѣ не было. Собственно представленіе „Ипполита“ (обозначая все новыми терминами) сочетало въ себѣ драму, балетъ и концертъ, явно требуя для себя, наравнѣ съ словесною, одинаковой разработки картинной стороны и музыкальнаго аккомпанимента. Все пред-

ставленіе было классической статуей, но только движущейся и мѣняющейся: „статуйность“ зрѣлица — это было главнымъ отъ него впечатлѣніемъ. Не знаю, сняты-ли съ него фотографіи: но мысль о ихъ необходимости не оставяла меня ни на минуту. Статуи — молчаливы. Я уже сказалъ, что шумъ и гамъ, нервы и патологія наполнили современную сцену. Древняя трагедія, будучи дивною статуею, говоритъ мало, медленно: „душа словесная“ какъ-бы только пробивается еще, выбивается изъ прекраснаго тѣла, но не вырвалась изъ него, не освободилась, не полетѣла по своимъ особливимъ законамъ и не разбила прекрасную форму, выносившую ее.

Д. С. Мережковскій въ лекціи своей рассказалъ намъ смыслъ этой древней трагедіи. Но сама трагедія далеко не говоритъ объ этомъ такъ раздѣльно, развито и углубленно, какъ ея комментаторъ. Скорѣе древнимъ только приходили на умъ темы Д. С. Мережковского: они догадывались о нихъ, какъ дѣти — глубокимъ и чистымъ догадываніемъ. О, какъ бываютъ трудны и медленны первыя догадки. Но зато онѣ сказываются такими словами, какихъ не умѣетъ найти поздній и болѣе развитый умъ. Конечно, какъ разъяснялъ въ своемъ чтеніи переводчикъ древней трагедіи, уже въ древнемъ человѣкѣ, еще задолго до Р. Х., почувствовалось это двойное влеченіе: одно — къ соединенію половъ, легкое, не трудное, доступное всякому, всякимъ и испытываемое, которое въ психологическомъ предвареніи своемъ называется „любовью“, а въ реальномъ осуществленіи даетъ бракъ, семью и рождаетъ дѣтей; и другое влеченіе — гораздо рѣдчайшее, переживаемое почти каждымъ на короткое время въ пору предъ-люб-

ную, но затѣмъ въ этихъ „всѣхъ“ безусловно исчезающее, хотя исключительные, рѣдкіе люди бываютъ и остаются имъ проникнуты на всемъ протяженіи своего безъ-плоднаго, не рождающаго существованія. Это — влеченіе къ полной и нетронутой цѣлокупности себя, отталкиванія отъ всякаго общенія съ другимъ поломъ, вѣчная дѣвственность. Дѣвственность, какъ *natura divina* (въ смыслѣ „странная, не теловѣтская, неизъяснимая“), а не какъ законъ, идеалъ или заповѣдь, что явилось все гораздо позже. Намъ кажется, Д. С. Мережковскій преувеличиваетъ, приписывая Ипполиту такую *virginitas naturalis*: изъ трагедіи Эврипида видно, что скорѣе Ипполитъ проходитъ только дѣвственность возраста, нѣсколько застоявшуюся, задлившуюся въ немъ. Охотникъ, среди товарищей, въ лугахъ, въ лѣсахъ, онъ „изступленно стыдливъ“ какъ всѣ мы въ 13—14 лѣтъ; скорѣй пора его — предъ-любовная. Но во всякомъ случаѣ этотъ моментъ, всего только минута возраста всѣхъ насъ, есть дробь цѣлаго и огромнаго, о которомъ говоритъ Д. С. Мережковскій, и о чемъ подъ именемъ „Афродиты Ураніи“ говоритъ Платонъ въ „Пирѣ“. „Артемиды“ есть дѣйствительно фактъ психологіи и исторіи. Отталкиваніе отъ сближенія половъ несравненно рѣже, но есть и было съ древнихъ временъ. Борьба между Артемидою и Афродитою налицо не только въ исторіи Федры и Ипполита, но и въ исторіи всемірной.

Когда я смотрѣлъ „Ипполита“ и слушалъ рѣчи двухъ, борющихся за судьбу человѣка и въ душѣ человѣка, „богинь“, я припомнилъ свое посѣщеніе въ Римѣ мастерской одного нашего художника. Показавъ мнѣ разныя рѣдкости, онъ взялъ напоследокъ со стола

двѣ глиняныя куколки, немного совершеннѣе по работѣ нашихъ деревенскихъ глиняныхъ пѣтушковъ и сказалъ: „вотъ пенаты древне-римскіе, купилъ за сколько-то на толкучемъ, подлинная древность по опредѣленію знатоковъ“— „Пенаты“? переспросилъ я съ удивленіемъ:— „Да, это Mars и Venus; ихъ ставили въ каждой хижинѣ Лаціума и они охраняли семью“ (нашъ „домовой“, но еще въ добромъ смыслѣ). Вспомнилъ я это смотря на „Ипполита“ и держа въ умѣ слова Библии о сотвореніи человѣка, мужчины и женщины, „по образу и по подобію божьему“. Въ Лаціумѣ не читали Библии, а былъ инстинктъ выразить ея истину, и они душу воителя и звѣролова поняли какъ отпрыскъ Mars'a, „образъ и подобіе“ его, а душу родительницы, жены и хозяйки латинскихъ хижинъ, обозначили какъ текущую изъ существа Venus. Словомъ, если человѣкъ дѣйствительно „по образу и подобію“, то вѣдь это только другія слова для обозначенія мысли, что „небеса по образу и подобію человѣка“... И ужъ разъ человѣкъ—небеснообразенъ, небо—человѣкообразно. Этой связи разорвать нельзя, какъ бытіе фотографіи и ея непремѣннаго въ такомъ случаѣ оригинала. Или навсегда мы должны признать человѣка камнемъ, прахомъ изъ праховъ, безъ связей съ небомъ, или ужъ человѣкъ вселится въ небо, конечно увеличенный, громадный, необозримый, гремящій молніями, смотрящій звѣздами. Venus-Mars, или какъ хотите назовите, но что-то *непремѣнно* *человѣкообразное*. Или и душа моя, и загробная жизнь—миѡы, или не совсѣмъ призрачны были миѡы древности. Они были похожи на истину, пожалуй, на наши современныя метафизическія и религіозныя представленія, какъ глиняная куколка, показанная мнѣ въ Римѣ нашимъ художникомъ

на Афродиту Милосскую. Но вѣдь между ними есть разница въ мастерствѣ и обработкѣ, а разницы въ тенденціи, въ догадкѣ—нѣтъ; и даже можетъ быть подъ куколкой тенденція была искреннѣе и живѣе, чѣмъ подъ Парижской „дивой“.

Второе, что припомнилось мнѣ, когда я смотрѣлъ „Ипполита“—это собственноручная подпись Льва XIII подъ своимъ портретомъ въ Христіанскомъ Музеѣ при Латеранскомъ соборѣ (тамъ два музея—„Museo pagano“ и „Museo christiano“). Портретъ, небольшой и вообще не показной, подаренъ былъ вскорѣ послѣ избранія въ папы, и въ подписи, очень одушевленной (на латинскомъ языкѣ), мнѣ кажется, сказалась минута волненія отъ избранія и въ ней онъ высказалъ „для чего я папа“, и даже отдаленно указалъ, *теп* онъ „папа“. „Sancta Virgo“... начинаются строкъ восемь письма: подпись есть собственно письмо къ Пречистой Дѣвѣ; и это *обѣтное* письмо содержитъ какъ-бы Аннибалову клятву неустанно бороться съ врагами Sanctae Virginis и надежду побѣдить ихъ. Ни о чемъ другомъ—ни слова; ни чьего еще имени, кромѣ Воплотительницы Бога и—своего (въ подписи). Католичество, какъ рыцарство св. Дѣвы, какъ тысячелѣтнее служеніе *virginitati naturali*, той „Урании“, имя которой уже попадаетъ у Платона и которую почтили въ Артемидѣ греки—такъ и было въ каждой строкѣ замѣчательной подписи. Такъ что Д. С. Мережковскій, соединившій трагедію Эврипида со смысломъ новыхъ, намъ современныхъ бореній, да и вѣчныхъ—конечно, былъ правъ. Едва-ли бы онъ напрягъ огромныя усилія для движенія ея на Александрийскую сцену еслибъ для него она была только археологическимъ и литературнымъ фактомъ. Постановка „Ипполита“, а за нимъ вѣ-

роятно и другихъ трагедій Софокла и Эхила, есть только моментъ въ огромной идейной борьбѣ, куда вовлечена древность и новыя времена, борьбѣ идейной и религіозной.

Я позволю себѣ ^{*}сдѣлать ^{*}только одну поправку къ идеямъ Д. С. Мережковского,—не отъ своего ума, а просто отъ вычитанныхъ книгъ. Дѣло въ томъ, что сама древность—и не только Греція, но и Востокъ,—считали именно Артемиду, а не Афродиту „жестокою“, что очень правильно и уже предсказало новѣйшій европейскій аскетизмъ, который внесъ суровыя, страдальческія, въ среднія вѣка даже кровавыя ноты въ христіанство. Вл. Соловьевъ, припоминая испанскую инквизицію, раздраженно и бессильно говоритъ, что тутъ сказались карфагенскія колоніи на Пиринейскомъ полуостровѣ, остатки колониальной пунической крови, „воскресившей культа Молоха и Астарты“. Въ общихъ представленіяхъ у насъ „Астарта“ представляется какъ Афродита, поставляется на ея мѣсто, и считается родительницей плодовъ земныхъ, устроительницей плодородія всѣхъ тварей. Миѣніе это такъ привилось, что даже и не надо бы его поправлять. Пусть невѣрное имя прилагается къ обратному факту. Но для научно-образованныхъ людей слѣдуетъ не упускать изъ виду слѣдующую историческую истину, которую для убѣдительности я приведу въ видѣ цитаты: „Для умерщвленія тѣлесной лояхоти въ жрецахъ и служителяхъ храмовъ своихъ, цѣломудренная богиня Астарта требовала, чтобы они были кастрированы собственными руками. Поэтому при ея храмахъ были тысячи кастрированныхъ жрецовъ и служителей, которые назывались *галлами*. Подѣ

разными именами Астарта была чтима во многихъ странахъ Азіатскаго міра, Греціи и Рима. Ея служители, *галлы*, одѣвались въ пестрыя женскія платья; головы у нихъ были обвиты желтыми полотняными или шелковыми повязками, другіе носили бѣлую одежду, украшенную спереди полосами красной ткани. Руки у нихъ были открыты до самаго плеча... На празднествахъ они бѣгають, кружатся, въ экстазѣ кусаютъ себѣ руки, а потомъ рѣжутъ ихъ мечами. Одинъ изъ нихъ, превосходящій прочихъ безуміемъ, пускается со стопами и воплями пророчествовать,—какъ дѣлали и жрецы Ваала,—онъ при всѣхъ исповѣдуетъ свои грѣхи, беретъ бичъ съ узлами и бьетъ имъ себя по спинѣ до крови, рѣжетъ себя мечами, такъ что съ израненнаго тѣла льется кровь“ (В. Соколовъ: „Обрѣзаніе у евреевъ“, Казань, 1892 г., стр. 173). — Извѣстно, что „Астарта“ азіатцевъ была въ тоже время „луна“ и что Артемида грековъ имѣла это-же ночное свѣтило своимъ осязаемымъ, умоляемымъ образомъ. Отъ этого въ древности, особенно на Востокѣ, она изображалась съ *луннымъ серпомъ* надъ головою, обращеннымъ двумя острыми краями кверху ¹⁾. Когда, путешествуя по Италіи, я слѣдилъ за особымъ, не имѣющимъ никакихъ отраженій у насъ, культомъ „Мадонны“, то я замѣтилъ, что и тамъ всюду она изображается съ *серпомъ лу-*

¹⁾ У мусульманъ, какъ извѣстно, до сихъ поръ „луна“—на знаменахъ и флагахъ. Обычно это считается „модомъ“ или „такъ-себѣ“, во всякомъ случаѣ безъ опредѣленнаго смысла, безъ догмата и тенденціи подъ собою, безъ какой-либо „вѣры въ луну“. Но если мы сблизимъ „Аллахъ“ съ *Элоахъ*, единственнымъ числомъ отъ множественнаго *Элогимъ* (Бытіе I), и укажемъ на вѣчныя и вѣчно неясныя, бессильныя попытки пророковъ отдѣлить *Элоахъ* отъ „ваали“ (=владыки, господа), то поймемъ, что у мусульманъ, *не допускающихъ никакого видимаго изображенія божества*, сохранился однако лунный серпъ, бывший нѣкогда постояннымъ спутникомъ Азіатской „Небесной Дѣвы“.

ны, но не на головѣ, а подѣ ногами; однако подѣ ногами не въ знакѣ униженія луны, растаптыванія ея, а какъ *лодножія* и почти *престола*. Книжнымъ основаніемъ для этого взяты слова изъ XII-ой гл. „Апокалипсиса“ о „женѣ рождающей“, подѣ ногами которой „луна“. Но Мадонна—не рождаетъ; въ одѣянїяхъ, съ руками на груди, всегда у католиковъ чрезвычайно юная, она—дѣвственница. Какая связь вѣковъ здѣсь, соотношеніе тысячелѣтїй; какое единство воображенія, и вѣчность неумиряющей темы. Эта *Лунная Дѣва*, и она-же какъ *Мать-Кормилица* на другихъ изображенїяхъ того-же имени, въ тѣхъ-же храмахъ, и соединили и раздѣлили два туманныя олицетворенія древности и Эврипида. Они дѣйствительно живы и сейчасъ и хотя получили другія „примѣты“, но существо подѣ ними — одно. Въ общемъ, такъ или этакъ, *virginitas* выражалась на Востокѣ Астартою, на Западѣ—Артемидою; и по крайней мѣрѣ на Востокѣ это была жестокая богиня ¹⁾).

Напротивъ, слова въ „Ипполитѣ“ о жестокости Афродиты есть частная мысль Эврипида, за которую „стародумъ“ Греціи, Аристофанъ, и назвалъ его декадентомъ, и извратителемъ исконныхъ понятїй родины. Ибо родительница плодовъ земныхъ, растительныхъ, какъ и животныхъ, представляетъ со-

¹⁾ Еще: „Въ Финикїи женщины, въ честь небесной дѣвы Астарты, обрекали себя на безбрачїе“ (см. Хрисановъ: „Религїи древняго міра“, т. II, стр. 303). О Вавилонѣ: „Остатки древне-вавилонской письменности говорятъ о существованїи въ Вавилонѣ и чисто аскетическихъ воззрѣнїй. Послѣдователи этой религїи одѣвались въ грубую черную одежду изъ шерсти, уклонялись отъ удовольствїй жизни и въ пищу ограничивались самымъ необходимымъ... Въ странѣ, отличавшейся жестокостью чувства, были и проповѣдники нравственнаго ученія, проникнутаго особою мягкостью и напоминающаго буддїйскую мораль. Религїя Юпитера требовала кротости и мягкости ко всѣмъ, даже къ животнымъ“ (тамъ-же, стр. 267).

бою кротость, простоту и законосообразность:

Все, что даетъ Афродита Земная—
Радость полей и луговъ, и лѣсовъ....

такъ формулировалъ ее, въ одномъ стихотворенїи, даже аскетъ (по недомѣнїю), В. С. Соловьевъ. А Гезїодъ въ „Теогонїи“ говоритъ о ней-же:

Но отъ начала честь воспрїяла она (Афродита):
ей выдѣленъ
Особый удѣлъ среди людей безсмертныхъ боговъ,
Это—дѣвичья болтовня и смѣхи, и лукавство,
И веселїе, и сладость любви, и ижьность.
(„Теогонїя“ Гезїода, пер. Т. Властова, стр. 28).

Такимъ образомъ „Афродита“ (для насъ вѣдь это *фактъ*, а не *лицо*)—простушка по поведенїю, высоко-метафизична по природѣ, небесна по происхожденїю (εξ Ουρανοῦ, по Гезїоду); но ни въ какомъ случаѣ—не кровава; и хоть чувствена, но въ мѣру, и нисколько не сладострастна, если люди имѣютъ мудрость склонять передъ нею головы во-время. Она дѣйствительно „властительница“ — за исключенїемъ суроваго круга *virginitatis naturalis*,—но нѣжною властью и прїятною самимъ людямъ. Она имѣетъ необозримыхъ подданныхъ, весь міръ, но которые ее любятъ и въ подданствѣ находятъ счастье и мудрый каждому удѣлъ. Не споримъ, что Афродита и наказываетъ жестоко, до смерти: но это не цѣль, а случай, и происходитъ онъ только съ непокорными. Вѣдь она родительница *жизней*, и если случается, приходитъ, то *самъ* приходитъ къ смерти тотъ, кто отъ нея отвращается.

* * *

Въ зрѣлищѣ „Ипполита“ было нѣчто сомнабулическое. Сюжетъ трагедїи не развитъ, простъ и не психологиченъ, какъ древняя былина въ сравненїи съ современнымъ романомъ; но былина имѣетъ преимущества силы и серьезности даже въ сравненїи съ очень хорошимъ романомъ. Проходила на сценѣ

дѣйствительно свѣтская форма литургіи; древнее языческое богослуженіе, которое еще не спеціализировалось, не осеминировалось, которое было просто торжественнымъ теченіемъ жизни человѣческой, освѣщеннымъ торжественною серьезною мыслью. Въ бѣлыхъ и черныхъ одеждахъ, то спускающіеся со ступеней, то медленно на нихъ поднимающіеся, съ черными прядями длинно падающихъ локоновъ, хоры казались прекрасны какъ ангелы, только большіе, серьезные, человѣкообразные, не такіе, какъ мы привыкли къ ихъ изображеніямъ, всегда излишне дѣтскимъ. Возлѣ меня сидѣлъ славянинъ-сербъ, кончившій С.-Петербургскую Духовную академію; „вотъ откуда взяты (т. е. изъ древней трагедіи) наши литургійные входы и выходы, и возгласы и жесты“, воскликнулъ онъ; „и весь стиль, весь колоритъ — только примѣнившись къ новому объекту, къ жизни І. Христа, къ темѣ боговоплощенія и христіанской проповѣди“, добавилъ-бы я. Дѣйствительно, читая апокрифическій сборникъ въ девяти книгахъ, такъ называемыя „Апостольскія постановленія“, составленный между I и IV-мъ вѣками послѣ Р. Х., я нашелъ тамъ, къ удивленію, текстъ почти всѣхъ современныхъ намъ литургійныхъ молитвословій и прошеній на эктеніяхъ, и около-причастныхъ возгласовъ и молитвъ, съ указаніемъ ихъ порядка и произносящихъ лицъ; святые Іоаннъ Златоустъ и Василій Великій, какъ это и указываетъ историческою литературою, только нѣсколько тронули и чуть-чуть видоизмѣнили текстъ этихъ записей въ „Апостольскихъ постановленіяхъ“. Слѣдовательно весь порядокъ и стиль теперешней нашей литургіи восходитъ древностью къ первымъ днямъ христіанства, къ тѣмъ днямъ, когда наглядны

были еще и язычество, и поборовшее его христіанство. Побѣдитель очевидно взялъ у побѣжденного стиль этихъ серьезныхъ движеній, этихъ представленій передъ присутствующими судьбы человѣческой,—какъ онъ взялъ у него же базилику или мѣсто преторскаго суда въ стиль внутренняго устройства храмовъ своихъ (католическихъ).

Религія не непременно должна быть чѣмъ-то суровымъ, спеціальнымъ и отрѣшеннымъ отъ обыденныхъ событій нашей жизни; не непременно должна чуждаться судьбы этого Ивана и Марьи. Она можетъ, напротивъ, именно захватывать въ себя индивидуальную судьбу, если она почему-либо замѣчательна, окружать ее, какъ петля окружаетъ попавшій въ нее предметъ. Религія можетъ,—да будетъ позволено простоватое выраженіе,—застегиваться на жизнь и не застегиваться на жизнь, „не приходится“ на нее. У грековъ въ трагедіи ихъ уже мерцаетъ религія; а религіею была просто высокая дума около высокаго событія, или событія страннаго, исключительнаго, или пугающаго, или заинтересовывающаго. Вѣдь и мы суевѣрно и „религіозно“ волнуемся около необычнаго событія въ своемъ домѣ, „явномъ наказаніи за (дотоле скрытый) грѣхъ“ въ одномъ случаѣ, и около „явной Божіей помощи“ себѣ въ другомъ случаѣ. Вотъ предметъ и для религіи, и для трагедіи, тема, которую въ одномъ случаѣ разрабатываетъ Эврипидъ, а въ другомъ могъ бы взять и разработать Іоаннъ Златоустъ. Люди испытали крушеніе на кораблѣ, но онъ повернулъ къ берегу и успѣлъ достигъ его: испуганные пассажиры, дрожа отъ холода, отъ сырости, однако требуютъ, прежде чѣмъ обсушиться, священника и жадно выслушиваютъ, повторяя слова, *благодарственный молебенъ*: вотъ начало и прототипъ пер-

выхъ *службъ Богу*; мы болѣемъ и обращаемся за молитвой къ священнику: вотъ вторая категорія начальныхъ молитвъ. Радость объ избавленіи и надежда въ опасности—это два момента, когда вырывается изъ насъ молитвенное слово, когда душа теитизируется. Теперь эти маленькія, частныя и личныя молитвы отошли на второй, если не на третій планъ; передній фасъ религіи весь занятъ общими схемами, молитвами о всемъ мірѣ, о событіяхъ самыхъ общихъ. Онѣ стали очень торжественны, но нельзя не сказать, что онѣ стали нѣсколько официальны.

Д. С. Мережковскій, переводомъ и постановкой „Ипполита“, далъ намъ увидѣть кусочекъ этого міра, еще безъ отяжелѣвшихъ молитвъ, безъ отсырѣвшихъ службъ, безъ длиннаго и казуистическаго богословія. Невозможно не замѣтить, что и до сихъ поръ у евреевъ въ синагогѣ не происходитъ никакого сложнаго и красиваго служенія, что его не было и въ іерусалимскомъ храмѣ; а красивыя и религіозныя процессіи, обряды происходили на дому,—и храмъ былъ лишь точкою рѣдкихъ соединеній всѣхъ домовъ какъ-бы въ одно теченіе рѣки (праздникъ „Очищенія“—въ храмѣ, праздникъ Пасхи—на дому, и на дому еженедѣльные красивые субботніе обряды). Израиль здѣсь, какъ и во множествѣ точекъ, сближается съ язычествомъ, а не съ нами. И какъ Израиль былъ „бѣ къ Богу“, такъ—язычество было не вовсе безъ Бога, не вовсе внѣ Бога.

Это открытіе касательно язычества я считаю однимъ изъ важнѣйшихъ метафизическихъ приобрѣтеній нашего времени, всѣ послѣдствія котораго невозможно исчислить и предвидѣть пока, но думаю, что оно начало высказываться слишкомъ *преждевременно* и безъ

достаточной подготовки почвы, безъ приведенія достаточнаго числа аргументовъ. Этимъ я объясняю гнѣвъ съ одной стороны, шутки съ другой, которыми былъ встрѣченъ „Ипполитъ“ и особенно объясненія къ нему Д. С. Мережковскаго, черезъ которыя онъ дѣлаетъ Эврипида какъ-бы однимъ изъ современныхъ публицистовъ. Занавѣсъ слишкомъ рано былъ поднятъ, и публика увидала дѣйствующихъ лицъ, далеко не подготовившись. Дѣло въ томъ, что надо было само общество раскрытіемъ его физическихъ и физиологическихъ язвъ довести до сознанія, что оно напрасно физической и физиологической міръ удалило отъ Бога, вывело за станъ религіозныхъ состояній, гдѣ они и погибаютъ, загниваютъ: ибо Богъ есть „Огнь поѣдающій“ (*Исходъ*), а затѣмъ въ силу этого и „Огнь очищающій“. Только та жажда гонитъ насъ къ источникамъ водъ, которая томитъ. И неосторожность Д. С. Мережковскаго заключалась въ томъ, что онъ не выждалъ этого момента всеобщаго томленія. Справедливо онъ указалъ, что раздѣлявшія древность „Афродита“ и „Артемиды“ раздѣляютъ и насъ подъ формою борьбы *идеала брачнаго и семейнаго* съ идеаломъ *духовно-сколѣскимъ, дѣвственнымъ*. Но чтобы отъ метафизическаго отвлеченія дойти до *лица*, нужно еще много пройти ступеней, или, точнѣе, нужно много пережить фазъ въ себѣ, поставить проблемъ и не найти имъ рѣшенія. Напримѣръ, эта-же самая физиологія. Есть міръ словесный, міръ духовный-идеальный и высокій міръ, не отрицаемъ, но при всемъ напряженіи логики изъ него ничего кромѣ логики-же, кромѣ новыхъ и новыхъ эманаций мыслимаго, но *не существующаго*, не получается. Возведите умъ Канта въ билліонную степень—и все-

же ни единой зеленой травки, *растущей*, вы изъ него не получите. Для этого надо кусочекъ „Афродиты“... Что такое? какая чудовищность? какой здѣсь аргументъ? Да тотъ простой, что

Радость луговъ и полей и лѣсовъ.

требуетъ новой категоріи, совсѣмъ иного бытія, ни одна крупинка котораго не заключается въ билліонно-увеличенномъ умѣ Канта, а есть и содержится въ моемъ маленькомъ и некрасивомъ тѣлѣ, которое есть тоже „травка“, и какъ „травка отъ травки“ тоже восходитъ къ какой-то чудовищной небесной „Лилии“, какъ и „мысль отъ мысли“, „догадка за догадкой“, восходятъ всѣ къ какой-то чудовищно-огромной „Истинѣ“, всеобъемлюще-раскинутому „Разуму“. Я хочу сказать, что бытіе реального міра проектируется (какъ говорятъ въ начертательной геометріи) на плоскость „того свѣта“ очеркомъ тамъ иного, но непременно реального-же существа, болѣе чѣмъ плотяного и костнаго, болѣе чѣмъ нервнаго и кровяного: и изъ его „дыханія“, а не „соображенія“, истекли мириады нами видимыхъ міровъ. Ибо если въ основѣ ума Канта лежитъ сперва *всемірная разумность*, а затѣмъ и *Верховный Разумъ*, то въ основѣ (реальныхъ) звѣзды и цвѣтка лежитъ *сперва звѣздно-цвѣтотная лиль*, какъ нѣкій міровой туманъ, а затѣмъ и... *Пер-*

вая Звѣзда и Лилия, самая ранняя звѣзда и первый цвѣтокъ, отъ коихъ полились всѣ остальные. Но звѣзда особенно огромная, и лилія неизмѣримая. Это я называлъ „кусочкомъ Афродиты“, требующимся для объясненія бытія міра, и безъ котораго равно не могли и не умѣютъ обойтись въ Лаціумѣ, въ Турціи, древніе недоумѣвающие евреи и мы. Съ другой стороны, на простой вопросъ: „откуда (во всей совокупности обстоятельствъ, и физическихъ и метафизическихъ, и благочестивыхъ и возможно-грѣшныхъ) рождаются дѣти“, не только старуха Лаціума и благочестивая еврейка, но и всякая русская деревенская баба отвѣтятъ рѣшительно одно: „какже, батюшка—*отъ Бога*“. Но вѣдь рѣшительно нельзя сказать и самый смѣлый теологъ не скажетъ, что дитя можетъ родиться отъ дѣвственнаго идеала и дѣвственнаго идеализма, и таковой заповѣди, и *Законодателя Дѣвственника*. Такъ что слова русской бабы „рождается отъ Бога“ прямо, такъ сказать, бурей разрываютъ дѣвственный теизмъ и требуютъ Законодателя-брачника рядомъ и въ совершенный уровень съ Законодателемъ-дѣвственникомъ. Теизмъ европейскій во всякомъ случаѣ раскалывается и оказывается *половиною* подлиннаго теизма. Или скорѣе онъ оказывается частицею колоссальнаго реального теизма.

В. Розановъ.



ЗОЛА И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАНЪ.

На долю Зола выпало испытать величайшую радость и величайшее огорченіе, какія только доступны душѣ художника. Радость его заключалась въ томъ, что онъ успѣлъ все свои замыслы привести въ исполненіе и, озираясь на свою жизнь, имѣлъ право сказать себѣ: я сдѣлалъ все, что хотѣлъ и такъ, какъ хотѣлъ. Огорченіе его заключалось въ томъ, что ему пришлось пережить если не свою славу, то, по крайней мѣрѣ, тотъ первоначальный восторгъ, которымъ были встрѣчены первыя побѣды экспериментальнаго романа. Нѣкогда передовой боецъ во имя новой правды, самый храбрый застрѣльщикъ въ борьбѣ съ устарѣлыми кумирами романтизма и идеализма, Зола подъ конецъ жизни вдругъ самъ очутился среди устарѣлыхъ кумировъ и долженъ былъ отстрѣливаться противъ молодыхъ бойцовъ, наступавшихъ на него во имя своей новой правды. Въ этой борьбѣ Зола выказалъ много раздраженія и мелкаго гнѣва и, кажется, до конца дней не могъ понять, что означаетъ повѣтріе мистическихъ настроеній, внезапно охватившее все литературы Европы. Зола такъ и умеръ, считая возрожденіе религиозныхъ чувствъ недоразумѣніемъ и вѣря въ окончательную побѣду натурализма. Для насъ несомнѣнно, что этимъ надеждамъ Зола не суждено сбыться и

что натурализмъ въ томъ видѣ, какъ онъ воплотился въ серіи Ругонъ - Маккаровъ, отжилъ свой вѣкъ. Но вопросъ о судьбѣ натуралистическаго романа остался до сихъ поръ нерѣшеннымъ. Что представляетъ собою эта возведенная Зола огромная пирамида литературнаго труда, — продуктъ-ли извѣстной манеры, временной литературной моды, или-же вѣчное явленіе искусства, воплощеніе въ преходящихъ формахъ какой-нибудь вѣчной стороны духа?

Чтобы рѣшить этотъ вопросъ, нужно раскрыть идею экспериментальнаго романа или, употребляя любимое выраженіе Бѣлинскаго, заимствованное имъ у нѣмецкихъ критиковъ, нужно опредѣлить пафосъ натуралистической школы, ту мысль или то чувство, ту внутреннюю, движущую силу, которая дала ей жизнь и устойчивость.

Въ европейской критикѣ давно установилось мнѣніе, что натуралистическій романъ во Франціи вызванъ къ жизни соображеніями эстетическаго характера и что въ этомъ его различіе отъ натуралистическаго романа русскаго, который проникнутъ идеаломъ нравственнымъ. Цѣль французскаго романа показать, какъ люди живутъ, цѣль русскаго — научить, какъ люди должны жить. Герои того и другого романа какъ-бы представляютъ собою существа двухъ

разныхъ міровъ. Съ одной стороны—лица съ рѣзко опредѣленными чертами, маски страстей и вождѣній, движенія разсчитанныя и увѣренныя, глаза, съ жадностью устремленные на внѣшній міръ; съ другой—неопредѣленныя черты, слѣды желаній, полустертыя сомнѣніями, глаза, устремленные во внутрь, неподвижность и раздумье. Герои французскаго романа страдаютъ отъ противорѣчія, которое существуетъ между безграничностью нашихъ желаній и ограниченностью нашихъ силъ. Герои русскаго романа страдаютъ отъ противорѣчія, которое существуетъ между жаждой счастья и жаждою святости. Во французскомъ романѣ каждый герой занятъ рѣшеніемъ своей собственной судьбы; герой русскаго романа, будь то Раскольниковъ, Нехлюдовъ или босякъ новѣйшей формаціи—рѣшаетъ судьбу людей вообще. Французскій романъ, это—повѣсть или, по выраженію Бальзака, комедія человѣческой жизни, русскій романъ—исповѣдь и покаяніе.

Если отъ художественныхъ произведеній обратиться къ теоретическимъ разсужденіямъ самихъ романистовъ, то передъ нами какъ-бы еще шире раскроется пропасть, раздѣляющая русскій и французскій романы. Со временъ Гоголя всѣ великіе наши писатели смотрятъ на себя, какъ на учителей не только нравственности, но и религіозной истины. „Строго взыщется съ писателя“,—говоритъ Гоголь въ своемъ „Завѣщаніи“,—если отъ сочиненій его не распространится какая-нибудь польза душъ и не останется отъ него ничего въ поученіе людямъ“. Эту-же мысль не разъ высказывалъ Достоевскій и ее-же выражаетъ Толстой въ своемъ трактатѣ „Что такое искусство“, говоря, что „назначеніе искусства въ наше время въ томъ, чтобы установить на мѣстѣ цар-

ствующаго теперь насилія—царство Божіе“. Въ противоположность русскимъ романистамъ, Флоберъ, Гонкуръ и Зола въ своихъ письмахъ, предисловіяхъ и критическихъ статьяхъ всегда повторяютъ ту мысль, что изъ всѣхъ заповѣдей, обязательныхъ для художника, самая важная, это—„не поучай“. Цѣль новаго романа не нравственно-религіозная, а научно-эстетическая. „Экспериментальный романъ“,—говоритъ Зола,—„является слѣдствіемъ научной эволюціи нашего вѣка; онъ составляетъ продолженіе и дополненіе физиологіи, которая сама опирается на химію и на физіку. вмѣсто того, чтобы изображать отвлеченнаго, метафизическаго человѣка, онъ изучаетъ человѣка реальнаго, подвластнаго физико-химическимъ законамъ, опредѣляемаго вліяніями среды; словомъ, экспериментальный романъ является литературой научнаго вѣка, подобно тому, какъ литература классическая и романтическая процвѣтали въ столѣтія схоластики и теологіи“. Прежде всего Зола хотѣлъ-бы изгнать изъ романа моментъ мистическій. — „У насъ, романистовъ-экспериментаторовъ,—говоритъ онъ,—одна забота: отъ неизвѣстнаго переходить къ извѣстному и такимъ образомъ покорять себѣ природу. Между тѣмъ какъ романисты-идеалисты какъ-бы добровольно приковываютъ себя навсегда къ неизвѣстному всевозможными религіозными и философскими предразсудками, подъ тѣмъ изумительнымъ предлогомъ, что неизвѣстное будто-бы прекраснѣе и благороднѣе, нежели извѣстное“. Не довольствуясь этимъ, Зола хотѣлъ-бы снять съ романиста и обязанность моральной проповѣди. „Можно-ли, говоритъ онъ,—представить себѣ ученаго, который не-годовалъ-бы на азотъ за его вредныя для жизни свойства. Онъ удаляетъ азотъ,

когда тотъ грозитъ опасностью — и только. Но такъ какъ мы не въ силахъ подражать этому ученому, будучи лишь экспериментаторами, а не практиками, то мы должны довольствоваться отысканіемъ причинной связи между социальными явленіями, предоставляя законодателямъ, людямъ практики, направлять эти явленія такъ, чтобы добрыя изъ нихъ восторжествовали надъ злыми, съ точки зрѣнія ихъ полезности для человѣка“. Зола не устаетъ повторять, что единственной заботой романиста должно быть раскрытіе механизма человѣческихъ страстей, въ связи съ окружающею социальною средою.

Такимъ образомъ, не только герои экспериментальнаго романа, но и его творцы свидѣтельствуютъ намъ о томъ, что онъ задуманъ и созданъ вдали отъ томленій совѣсти и религіозныхъ чаяній, и что силой, вдохновившей его, было лишь научно-эстетическое любопытство. Такому двойному свидѣтельству, казалось-бы, нельзя не вѣрить, и все-же я долженъ сознаться, что не совсѣмъ ему довѣряю. Когда я читаю произведенія французскаго натурализма, а въ особенности романы Зола, каждый разъ за словами и поступками выведенныхъ лицъ, за намѣреніями автора, на большой глубинѣ мнѣ слышится въ нихъ тотъ-же плачъ наболѣвшей совѣсти, тотъ-же вздохъ по мистической святынѣ, которые такъ громко и страстно звучатъ въ произведеніяхъ русскихъ романистовъ. Одна и та-же сила разлита въ томъ и другомъ романѣ, только въ русскомъ романѣ эта сила находится въ свободномъ состояніи, такъ что не почувствовать ее нельзя. Во французскомъ-же романѣ эта сила находится въ состояніи скрытомъ, связанномъ, и почувствовать ее труднѣе, ибо для этого приходится удалить сперва

много наноснаго и случайнаго. Въ особенности трудно открыть мистическую сердцевину въ романахъ Зола, потому что въ нихъ наносная и случайная кора достигаетъ наибольшей толщи и плотности.

Въ этихъ романахъ нужно прежде всего отличать ихъ внѣшнюю, живописно-бытовую сторону отъ внутренней, психологической. Въ сущности каждый романъ Зола спаянъ изъ двухъ какъ-бы отдѣльно задуманныхъ романовъ. Въ одномъ изображается обстановка, культурный пейзажъ, среди котораго живутъ дѣйствующія лица, въ другомъ — страсти и преступленія этихъ людей. Я называю пейзажъ этихъ романовъ культурнымъ, потому что Зола почти нигдѣ не описываетъ первичной, такъ сказать, естественной природы, такой какъ она вышла изъ рукъ Божьихъ, *natura naturans*, а всѣ силы своего таланта употребляетъ на изображеніе природы искусственной, созданной человѣческимъ трудомъ, *natura naturata*. Лѣсъ, дико разросшійся садъ, просторъ полей, шумъ моря и безмолвіе горъ менѣе говорятъ его воображенію, чѣмъ душныя оранжереи, пыльные магазины, дымные вокзалы. Зола какъ будто задался цѣлью передать будущимъ поколѣніямъ наружный обликъ нашей матеріальной культуры, всю обстановку труда и досуга нашего времени. Рынки, конюшни, прачешныя, церкви, магазины, кабаки, дворцы, хижины, каменноугольныя шахты, биржи, поля сраженій, вокзалы, фабрики, парки, мастерскія художниковъ, лабораторіи ученыхъ, — все, что только носить на себѣ печать человѣческаго труда и творчества, изображено Зола съ какимъ-то сладострастіемъ деталей. Для удобства громадная картина разбита имъ на части, и изображенію каждой изъ нихъ посвя-

щенъ особый романъ, такъ что въ одномъ романѣ дѣйствіе происходитъ въ заколдованномъ паркѣ, въ другомъ читатель попадаетъ въ заколдованный магазинъ, въ третьемъ онъ не можетъ вырваться изъ заколдованной фабрики.

Зола замѣнилъ въ своихъ романахъ Божью природу человѣческой, какъ-бы создалъ для себя новое небо и новую землю, но, расширивъ такимъ образомъ и усложнивъ до безконечности декорации своихъ романовъ, онъ долженъ былъ измѣнить также манеру письма. И въ самомъ дѣлѣ, Зола изобрѣлъ новый методъ описательнаго творчества при помощи кабинетнаго труда и записной книжки, вмѣсто художественнаго воображенія и памяти. Обыкновенно творчество представляетъ процессъ полусознательный и таинственный. Всѣ люди воспринимаютъ впечатлѣнія отъ природы и жизни, но только въ душѣ художника эти впечатлѣнія не истаяваютъ безслѣдно, какъ клочья дыма, а гдѣ-то, въ какомъ-то резервуарѣ воображенія скапливаются, осѣдаютъ, растутъ, пока силой таинственнаго сродства и сдѣпленія изъ нихъ медленно не образуется кристаллъ художественнаго замысла, не возникнетъ поэтической образъ. Читая у Тургенева описаніе сада въ лѣтній вечеръ, вамъ въ голову не придетъ спросить себя, когда и откуда художникъ почерпнулъ всѣ эти подробности, отъ кого онъ узналъ названія цвѣтовъ и птицъ, оттѣнки ихъ запаховъ и голосовъ. Самъ художникъ всего менѣе могъ-бы отвѣтить на такой вопросъ. Художественное изображеніе лѣтняго вечера является драгоценнымъ экстрактомъ впечатлѣній отъ многихъ лѣтнихъ вечеровъ, проведенныхъ художникомъ въ напряженномъ, хотя и полусознательномъ созерцаніи природы. Поэтическіе образы

какъ-бы дались художнику даромъ, а на самомъ дѣлѣ стоили ему жизни.

Зола все это измѣнилъ. По изобрѣтенному имъ методу творчества художественное впечатлѣніе не предшествуетъ замыслу, а является его результатомъ. Прежде всего писатель самъ себѣ какъ-бы дѣлаетъ художественный заказъ: дай, молъ, изображу міръ растеній и цвѣтовъ, или міръ фабричный. И получивъ отъ себя такой заказъ, художникъ спѣшитъ заготовить необходимымъ для его исполненія матеріаломъ, запирается въ кабинетъ, окружаетъ себя книгами, трактующими о цвѣтахъ или о фабрикахъ, самъ себя посылаетъ въ художественную командировку, ѣдетъ въ ботаническій садъ или въ фабричный городъ, знакомится со специалистами, заноситъ всѣ добытыя свѣдѣнія въ записную книжку. Въ двѣ-три недѣли такого поэтического репортажа онъ обогащаетъ себя количествомъ наблюдений и впечатлѣній, для полученія которыхъ путемъ художественнаго созерцанія нужны цѣлыя годы. Пользуясь такимъ упрощеннымъ, чистомашиннымъ способомъ собиранія художественныхъ впечатлѣній, Зола расходуетъ ихъ съ небывалою щедростью, описываетъ одну и ту-же фабрику, одинъ и тотъ-же паркъ или магазинъ во всѣ часы дня, во всѣ времена года, съ разныхъ точекъ зрѣнія, и можно быть увѣреннымъ, что послѣ каждаго романа въ его записной книжкѣ еще остается десятка два „купоновъ“ неиспользованныхъ описаній, идущихъ въ бракъ.

Чувство мѣры—вотъ, что совершенно отсутствуетъ въ описаніяхъ Зола, и это отсутствіе кажется не случайнымъ. Вѣдь чувствомъ мѣры прельщаютъ насъ только живые организмы. Мертвая-же природа—море, пустыня, горы—наоборотъ подавляютъ насъ чувствомъ без-

мѣрности. Кабинетное творчество при помощи записной книжки и должно было привести Зола къ желанію подавить читателя обиліемъ подробностей, за неумѣніемъ очаровать органической законченностью рисунка. Зола, зная происхожденіе своихъ образовъ, какъ будто самъ не вѣритъ въ ихъ эстетическую „заразительность“, и онъ, движимый громадной, поистинѣ титанической силой работоспособности, громоздитъ описаніе на описаніе, чтобы какъ-нибудь произвести на читателя, даже невнимательнаго, впечатлѣніе чего-то необъятнаго, міроваго, стихійнаго.

Впрочемъ, я указываю на изобрѣтенный Зола новый методъ творчества вовсе не съ тѣмъ, чтобы подвергнуть этотъ методъ осужденію, что было-бы слишкомъ легко и столь-же бесполезно, какъ негодовать на замѣну въ наши дни ручного труда фабричнымъ. Что описанія при помощи записной книжки лишены аромата поэзіи, понятно само собою, но, можетъ быть, они именно и подходятъ къ изображенію нашей сложной, отвлеченной, обезличенной жизни. Во всякомъ случаѣ, бьющія на научную точность, изобилующія техническими подробностями, описанія фабрикъ, зданій и машинъ кажутся въ романахъ Зола какъ нельзя болѣе подходящею рамою для той картины, которую онъ въ нихъ заключилъ. Картина эта и составляетъ внутреннюю, психологическую сторону его романовъ, и посвящена изображенію страстей и преступленій людскихъ. Зола и тутъ старается проявить научность, опутываетъ своихъ героев сѣтью родственныхъ отношеній, долженствующихъ выяснить законъ наслѣдственности, дѣлитъ страсти на рубрики, посвящая каждой особое изслѣдованіе, такъ что въ одномъ романѣ человѣчество изображено пьян-

ствующимъ, въ другомъ—предающимся обжорству, въ третьемъ—прелюбодѣйствующимъ, въ четвертомъ—одержаннымъ жаждой стяжанія, въ пятомъ—одержаннымъ маніей убійства. Но несмотря на всѣ эти придуманные, мнимонаучные пути, психологическая сторона въ романахъ Зола таитъ зерно истиннаго творчества, и какъ авторъ ни желаетъ сохранить объективное безстрастіе ученаго, но, изображая страсти людей, онъ самъ зажигается страстью, тою священною страстью, которая приравниваетъ художника къ пророку, позволяя ему жечь глаголомъ сердца людей. Нѣтъ сомнѣнія, что паѳосъ Зола, тайная сила, вдохновлявшая его на столь непримѣрный трудъ, скрывается именно здѣсь, въ его отношеніи къ душѣ людской, въ непреодолимой потребности рѣшить вопросъ о томъ, какъ надо жить.

Но прежде чѣмъ опредѣлить паѳосъ Зола, считаю не лишнимъ указать на то, что онъ самъ различаетъ внѣшнюю натуралистическую сторону своихъ романовъ отъ внутренней, экспериментальной. Натурализмъ—естественность изображеній и вѣрность природѣ—всѣцѣло держится на точности наблюденія. Но наблюденіе слишкомъ многосторонне, или, вѣрнѣе, многоочито. Слѣдуя за нимъ, художникъ очутился-бы среди океана явленій безъ руля, во власти случая. Уже для того, чтобы избрать тотъ, а не другой объектъ для наблюденія, нужна руководящая идея, предшествующая наблюденію. Сверхъ того, наблюденіе открываетъ лишь внѣшнія формы явленій, а не законъ, управляющій ими. Вотъ, почему изслѣдователь природы, помимо наблюденій, прибѣгаетъ еще къ помощи опыта, къ эксперименту, опредѣленіе котораго Зола заимствуетъ изъ „Введенія въ экспе-

риментальную медицину“ Клода Бернара. Экспериментъ, согласно его опредѣленію, это—нарочно устроенное наблюденіе. Главное отличіе его отъ простаго наблюденія заключается въ томъ, что къ наблюденію можно приступать безъ предвзятой идеи, опытъ-же всегда предполагаетъ какую-нибудь предварительную идею, гипотезу, которую онъ долженъ оправдать или опровергнуть. „Возникаетъ экспериментальная идея всегда самопроизвольно и по природѣ своей она индивидуальна; это особое чувство, какое-то *quid propter*, составляющее оригинальность, изобрѣтательность или геній даннаго лица“. Опираясь на эти слова Клода Бернара, Зола утверждаетъ, что и современный романъ не только натуралистиченъ, основанъ на наблюденіи, но и эксперименталенъ, созданъ съ цѣлью доказать какую-то волновавшую художника идею. Это сознаніе Зола кажется мнѣ чрезвычайно цѣннымъ— оно бросаетъ новый свѣтъ на французскій романъ и неожиданно сближаетъ его съ романомъ русскимъ. Правда, самъ Зола не открываетъ намъ своей тайны и не называетъ той идеи, которая его вдохновляла, но на этотъ вопросъ намъ отвѣтитъ любой его романъ.

Непримиримая вражда къ тому строю жизни, который мы называемъ буржуазной культурой, ненависть къ современному человѣку,—вотъ та экспериментальная идея, то особенное чувство, то *quid propter*, которое вдохновляло Зола, какъ впрочемъ и всѣхъ другихъ французскихъ натуралистовъ, на ихъ жестокіе опыты и беспощадныя психологическія вивисекціи. Только этотъ скрытый гнѣвъ, временами доходящій до злорадства, придаетъ ихъ экспериментамъ значительность и правдивость. Съ точки зрѣнія одного натурализма многіе ро-

маны Зола оказались-бы просто неправдоподобными. Возьмемъ, на примѣръ, тотъ его романъ, гдѣ онъ свою ненависть къ человѣку выразилъ въ самомъ заглавіи: „Человѣкъ — звѣрь“. Внѣшняя, живописная страна романа посвящена изображенію желѣзныхъ дорогъ, внутренняя, психологическая—изображенію той страсти, которая не только ведетъ къ преступленію, но сама по себѣ есть преступленіе,—страсти къ убійству: въ рамѣ ихъ желѣза—картина, нарисованная кровью. Въ очарованномъ царствѣ вытянувшихся въ одну линію рельсъ, въ царствѣ объ одномъ измѣреніи, всѣ желѣзнодорожные служащіе заняты только тѣмъ, что убиваютъ другъ друга, отъ любви, изъ ревности, изъ корысти, по инстинкту. Въ короткій промежутокъ времени они совершаютъ пять убійствъ простыхъ, одно сложное, семь покушеній на убійство и одно самоубійство и общими усиліями воздвигаютъ груду въ 21 человѣческой трупъ, не считая раненыхъ. Неужели это правдоподобно? Развѣ навязать служебному персоналу какой-нибудь желѣзнодорожной вѣтви цѣлый сбродъ убійцъ и изверговъ болѣе реально, чѣмъ нарисовать, на примѣръ, улицу Парижа или Лондона, на которой всѣ прохожіе оказались-бы горбунами,—на томъ основаніи, что горбуны попадаются въ каждомъ городѣ?

Но какъ жестокой экспериментъ, придуманный для проявленія ненависти къ культурѣ и человѣку, сюжетъ романа долженъ быть признанъ очень удачнымъ. По мѣрѣ того, какъ машина становится почти одухотвореннымъ существомъ, человѣкъ превращается въ бездушный механизмъ, и вмѣстѣ съ удобствами жизни растутъ потребности и преступления. Такіе-же психологическіе эксперименты представляютъ

всѣ другіе романы Зола, въ которыхъ онъ преслѣдуетъ своимъ злораднымъ гнѣвомъ горожанъ, крестьянъ, буржуазію, рабочихъ, художниковъ. Впрочемъ, психологическими ихъ можно называть лишь въ томъ смыслѣ, что въ нихъ обнажается духовное убожество людей, но психологическаго анализа, какъ мы привыкли его понимать, въ романахъ Зола нѣтъ слѣда. Онъ какъ-бы считаетъ психологическій анализъ инструментомъ, слишкомъ тонкимъ для изученія мыслей и чувствъ современнаго человѣчества. Духовною жизнью его героевъ управляютъ самые простые низменные импульсы—вождѣленія, аппетиты, грубыя страсти, а не чувства или нравственныя стремленія; страсти, находя удовлетвореніе, ведутъ къ пресыщенію; встрѣчая препятствіе, онѣ ведутъ къ преступленію. Условія внѣшней жизни—способы передвиженія, освѣщенія, производства и обмѣна богатствъ—усложняются съ ходомъ культуры до безконечности; мотивы внутренней дѣятельности также неизбѣжно грубѣютъ и упрощаются.

Непримиримая вражда ко всему строю современной культуры, составляя вдохновляющую идею экспериментальнаго романа, ноожиданно сближаетъ его съ идеалистическимъ русскимъ романомъ, тоже основаннымъ на отрицаніи мѣщански-утилитарной культуры нашего времени. Но творцы русскаго романа отрицаютъ идеаль мѣщанскаго благополучія во имя другаго сознательно-исповѣдуемаго мистическаго идеала: Толстой—во имя любви къ людямъ, Достоевскій—во имя любви къ Богу. Раскрывая исторію страстей и преступленій, русскіе художники сами какъ-бы стоятъ въ сторонѣ отъ міра зла и паденій, стоятъ на возвышеніи, откуда и свѣтятъ человѣчеству своей любовью и своимъ гениемъ. Полную

противоположность представляютъ въ этомъ отношеніи творцы французскаго романа. Они ничѣмъ не отличаются отъ той среды, которую съ такимъ гнѣвомъ и ненавистью изображаютъ. Стендаль, Бальзакъ, Флоберъ, Гонкуры, Зола, Мопассанъ—всѣ они по черствости душевной, по ненасытной жадѣ комфорта и богатства, по старческой извращенности воображенія и любви къ порнографіи вполне сливаются съ толпою ими-же изображенныхъ героевъ. Тина мѣщански-культурнаго эгоизма, бездушія и похотливости заволокла сплошнымъ слоемъ всѣ углы, всѣ стороны французскаго сознанія; духъ вражды отравилъ мечты общественныя и религіозныя: лучшіе люди страны—поэты и художники—въ жизни ничѣмъ не отличались отъ худшихъ и посредственныхъ. Казалось, что спасенія не было ни откуда. Но такова природа человѣческой души, что инстинктъ мистической красоты въ ней никогда не умираетъ. И этотъ инстинктъ внезапно сказался въ паѳосѣ формальной правды, охватившемъ французскую литературу. Обнажить передъ глазами міра всѣ свои язвы, сбросить всѣ покровы риторики и лицемѣрія, сказать формальную правду о самихъ себѣ и возненавидѣть себя—таковъ былъ обѣтъ, который дали себѣ творцы натуралистическаго романа. Ихъ борьба съ идеализмомъ Виктора Гюго и Жоржъ-Занда объясняется не эстетическими антипатіями, а ненавистью къ лицемѣрію, страхомъ, что подъ пышнымъ плащомъ романтизма и прекраснодушнаго гуманизма могутъ остаться скрытыми болячки совѣсти. Такъ что на вопросъ, что такое экспериментальный романъ, я нахожу лишь одинъ отвѣтъ:—это исповѣдь, самая печальная и страстная, какая когда-либо раздавалась во всемірной литературѣ, испо-

вѣдь народа въ своемъ духовномъ убожествѣ, исповѣдь, сдѣланная не въ надеждѣ на просвѣтлѣніе, не въ ожиданіи прощенія, а единственно изъ жажды правды, изъ невозможности далѣе таиться и притворяться.

Литература второй половины минувшаго вѣка представляется мнѣ какимъ-то всемірнымъ судомъ, который человечество устроило надъ своею-же совѣстью. Въ этомъ судѣ роль защитниковъ играли русскіе романисты, такъ что весь русскій романъ могъ-бы быть озаглавленъ: „оправданіе человѣка.“ Роль же обвинителей приняли на себя романисты французскіе, и между ними самымъ беспощаднымъ былъ Зола. „Мы, романисты,—говоритъ онъ въ одной изъ своихъ критическихъ статей,—мысудебные слѣдователи человечества и его страстей“. Зола могъ-бы объединить всѣ свои романы подъ тѣмъ заглавіемъ, подъ которымъ онъ выпустилъ свое знаменитое письмо въ дѣлѣ Дрейфуса: „J'accuse!“ — „Я обвиняю!“ Мнѣ даже кажется, что добровольное участіе Зола въ знаменитомъ процессѣ не было случайнымъ, что романистъ въ этомъ случаѣ подчинялся той-же силѣ, которая руководила всѣмъ его творчествомъ. Вѣдь въ центрѣ процесса стоялъ не герой, не мученикъ идеи, а ничтожный, посредственный человѣкъ съ одной отрицательной добродѣтелью, невиновный въ томъ, въ чемъ его обвиняли. И Зола, вся сила котораго заключалась въ томъ, что онъ, не зная, въ чемъ правда жизни, раскрывалъ правду всеобщей лжи, не могъ не сочувствовать тому мученику всеобщей лжи, который также имѣлъ на своей сторонѣ лишь формальную, юридическую правду своей отрицательной добродѣтели.

Опредѣливъ паѳосъ натуралистическаго романа, мы не станемъ удивляться

тому, что его творцы относятся къ изображаемому ими лицамъ съ нескрываемой ненавистью,—явленіе, совершенно невозможное въ русской литературѣ, въ которой любовное отношеніе писателя къ дѣтищамъ его вымысла также обязательно, какъ и внѣшняя правда изображенія. Но, несмотря на это, русскій и французскій романы разными путями идутъ къ одной цѣли, къ одному идеалу, который является отрицаніемъ буржуазно-утилитарнаго идеала нашей культуры и всего вѣрнѣе можетъ быть названъ мистическимъ. Странно, конечно, среди бойцовъ за мистицизмъ видѣть Зола, который всю жизнь былъ сознательнымъ врагомъ мистическихъ идей. Но сознательныя намѣренія автора не всегда совпадаютъ съ истиннымъ значеніемъ его произведеній. Изъ натурализма естественно выросъ символизмъ. Самые даровитые послѣдователи Зола—Мопассанъ и Гюисмансъ обратились къ мистическимъ настроеніямъ. И едва-ли я ошибусь, если скажу, что именно Зола своимъ экспериментальнымъ романомъ подготовилъ во Франціи успѣхъ русскаго идеалистическаго романа, точно такъ-же, какъ успѣхъ французскаго романа у насъ былъ подготовленъ произведеніями Достоевскаго и Толстого. Во всякомъ случаѣ, поразителенъ тотъ фактъ, что Россія является вторымъ отечествомъ для произведеній французскаго натурализма, а Франція — для произведеній русскаго мистицизма, и объясненіе его слѣдуетъ искать въ томъ внутреннемъ сродствѣ, которое существуетъ между правдой формальной и правдой реальной, между правдой—истинной и правдой—святостью.

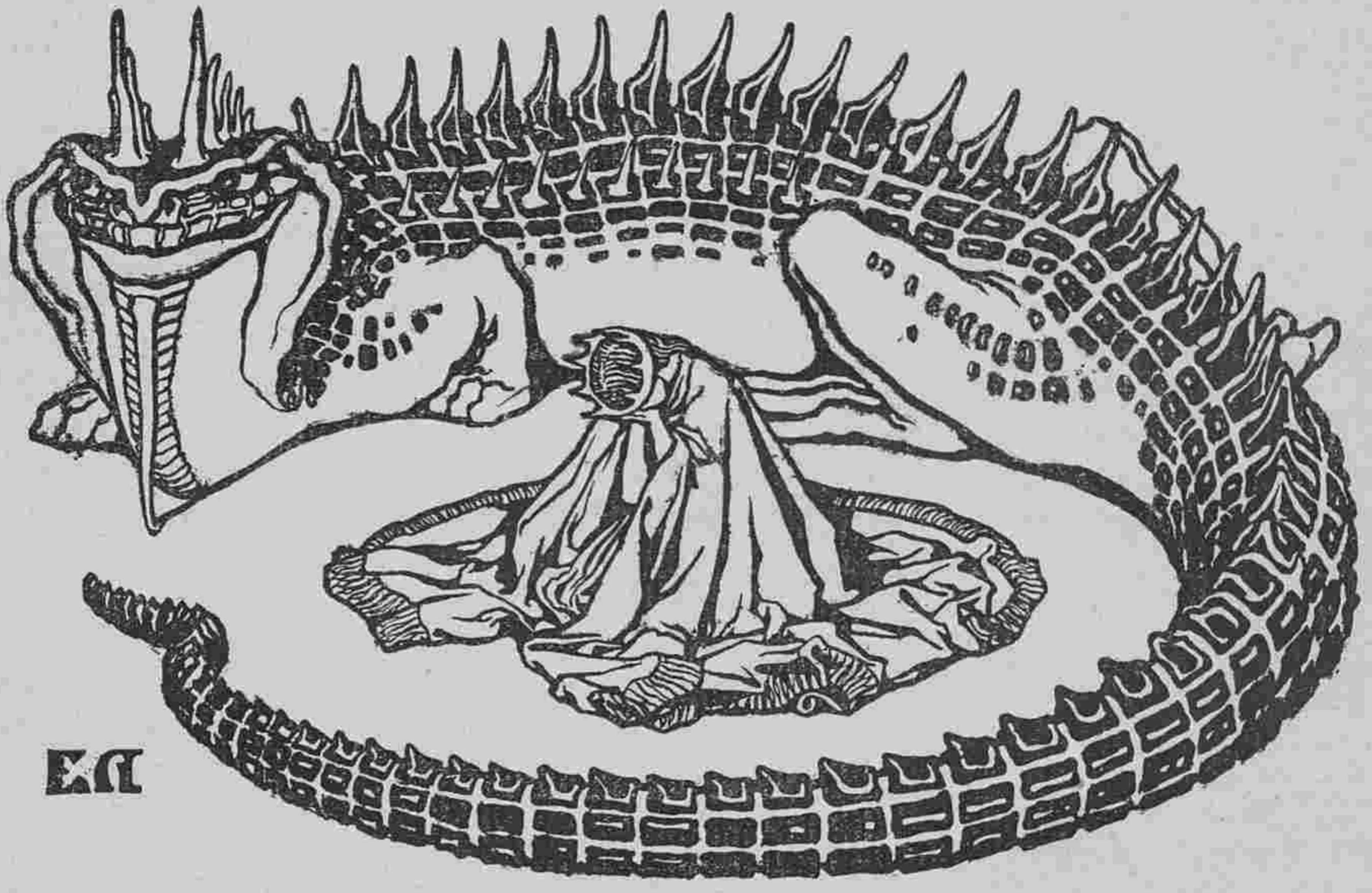
Лично на Зола успѣхъ русскаго романа отозвался весьма печально. Въ послѣдніе годы, желая стать соперникомъ Толстого, Зола сдѣлался его подража-

телемъ; но гениальный „судебный слѣдователь человечества и его страстей“ оказался весьма жалкимъ въ роли моралиста и пророка. Въмѣсто живой святыни Зола проповѣдуетъ пользу науки и социальныхъ реформъ, а въ послѣднемъ романѣ „Травил“ рисуетъ „городъ будущаго“, гдѣ люди будутъ мало работать, много ѣсть, часто плясать и

всегда пользоваться даровымъ электричествомъ. Скучныя и безкровныя измышленія Зола - моралиста имѣютъ лишь одно достоинство: они заставляютъ насъ больше любить и цѣнить прежняго Зола—натуралиста, врага идеаловъ, хулителя людей и фанатика формальной правды.

Н. Минскій.





XC

Художественная Хроника

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗАМѢТКИ.

I. Первое представлѣніе Ипполита. (14 октября 1902 г.)

Первое представлѣніе „Ипполита“ нельзя признать удачнымъ. И вотъ почему.

„О новомъ значеніи древней трагедіи“—назвалъ Мережковскій свое вступительное слово къ спектаклю и вся постановка трагедіи была направлена къ тому, чтобы подчеркнуть, уяснить этотъ новый, современный смыслъ великой трагедіи цѣломудрія и сладострастія, показать религиозное, а потому и вѣчное значеніе борьбы двухъ стихійныхъ силъ Афродиты и Артемиды, дать почувствовать зрителямъ, „какъ двѣ чаши вѣсовъ міра, разныя и равныя,—колеблются, и какъ дрожить между ними, вверху, единая стрѣлка, не умѣя найти послѣднюю неподвижность“¹⁾.

Можно оспаривать взгляды Мережковского, находить ихъ исторически необоснованными, декадентски-романтическими и т. д., и т. д. Этотъ споръ, касающійся философіи античной драмы, не лишенъ интереса, но онъ находится внѣ вопроса о томъ, хорошо или дурно былъ поставленъ „Ипполитъ“ на сценѣ Александринскаго театра. Меня-же, въ данную минуту, занимаетъ только послѣднее и мнѣ кажется, что для оцѣнки самой постановки важно лишь выяснить, насколько послѣдовательно и талантливо было проведено въ спектаклѣ это новое пониманіе ан-

тичной трагедіи, насколько совершенны и художественны были тѣ формы, въ которыя воплотились идеи, положенныя въ основу постановки.

Но всякій безпристрастный зритель согласится со мною, что между тѣмъ, что было задумано, и тѣмъ, что было сдѣлано—лежитъ цѣлая пропасть. Здѣсь и кроется причина неудачи спектакля. Всѣ дѣла человѣческія несовершенны. Надо мириться съ недостатками всякаго воплощенія всякой идеи. Лучше что нибудь, чѣмъ ничего.

Все это такъ, и я вовсе не требую совершенства исполненія, а лишь его единства, т. е., другими словами, *стиля*.

Какъ въ оркестрѣ всѣ инструменты должны быть настроены въ одномъ тонѣ и всѣ участники должны внимательно слѣдить за палочкой дирижера, такъ и сложный оркестръ исполнителей трагедіи долженъ играть въ одномъ тонѣ и непрекословно слушаться своего руководителя. Иначе получаются диссонансы, рѣжущіе ухо. Конечно лучше, когда въ оркестрѣ сидятъ все Ауэры и Вержбиловичи, но это не есть необходимое условіе для успѣха концерта. Дирижеръ долженъ лишь добиться того, чтобы оркестръ не фальшивилъ и всѣ его участники напряженно, каждый по мѣрѣ силъ своихъ, стремились къ единой, ясно усвоенной цѣли. Степень приближенія къ послѣдней зависитъ отъ размѣровъ дарованія cadaго. Даже незначительное дарованіе, настроенное въ нужномъ тонѣ, не

¹⁾ Д. Мережковскій. „Трагедія цѣломудрія и сладострастія“. „Міръ Искусства“, 1899 г., т. I.

нарушаетъ гармоніи цѣлаго, тогда какъ и очень крупный талантъ, не сообразующійся съ требованіями цѣлаго, вноситъ въ общее дѣло лишь безпорядокъ.

Актеры труппы Станиславскаго имѣютъ различные размѣры дарованія, но всѣ они объединены одинаковымъ, общимъ пониманіемъ своей задачи и, будучи не одинаково талантливы, тѣмъ не менѣе не мѣшаютъ другъ другу, работаютъ въ извѣстномъ стилѣ и не нарушаютъ цѣльности и гармоніи представленія.

Тоже надо сказать и про вагнеровскіе спектакли на сценѣ любого нѣмецкаго театра. Конечно, гдѣ нибудь въ Дрезденѣ, оперы Вагнера идутъ лучше, чѣмъ въ Мангеймѣ. Но тѣмъ не менѣе на всякой нѣмецкой сценѣ оперы Вагнера даются въ извѣстномъ стилѣ, которому подчиняются всѣ исполнители, благодаря чему, спектакль, данный при участіи среднихъ силъ, достигаетъ своей цѣли и оставляетъ, по большей части, единое, гармоничное впечатлѣніе.

Не то было на премьерѣ „Ипполита“. *Гармоніи* на сценѣ не было, а была невообразимая какофонія и непониманіе другъ друга.

Г-жу Мичурину нельзя сдѣлать Сарой Бернаръ, но тѣмъ не менѣе можно было добиться того, чтобы ея почтенныя старанія не парализовались совершенно не понимающими своихъ ролей партнерами.

Усвоили себѣ то, что отъ нихъ требовали, лишь Мичуринна, Ходотовъ, Лачинова, Мусина и, пожалуй, кое-кто изъ хора.

Остальные-же обрѣтались въ полномъ невѣдѣніи относительно того, что собственно отъ нихъ желаютъ, играли по какому-то наитію и немилосердно мѣшали своимъ болѣе понятливымъ товарищамъ.

Г-жа Мичуринна съ благородствомъ декламировала, понимая все значеніе красиваго жеста, пластичныхъ позъ. Она умѣло пользовалась своимъ голосомъ, свободно носила костюмъ и вообще выказала себя культурной артисткой, обладающей если не первокласснымъ дарованіемъ, то во всякомъ случаѣ тонкимъ художественнымъ чутьемъ и прекрасной дикціей. Иногда она достигала

даже настоящаго трагическаго паѳоса. Къ сожалѣнію, ея добрыя намѣренія въ корнѣ подрывались такими партнерами, какъ, напр., г-жа Дюжикова.

Послѣдняя принадлежитъ именно къ числу тѣхъ артистовъ, которые всѣми силами содѣйствовали какофоническому характеру спектакля и его неудачѣ. Какой успѣхъ могла имѣть г-жа Мичуринна, какое впечатлѣніе могла она производить, когда рядомъ съ ней, постоянно ее перебивая, путалась какая-то вульгарная сваха изъ Островскаго, съ самыми грубыми замашками Александринки, сваха, которая себя чувствовала крайне неловко въ благородномъ, красивомъ костюмѣ античной Греціи. А вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя не признать, что г-жа Дюжикова—актриса не безъ дарованія, что она обладаетъ большимъ сценическимъ опытомъ. Но ея дарованіе и опытъ въ данномъ случаѣ ни чему не послужили. Здѣсь надо было совершенно забыть свои старыя замашки и играть совсѣмъ по *иному*, такъ, какъ играли Мичуринна, Лачинова и даже г-жа Пушкирева. Послѣдняя совсѣмъ не талантлива, но, будучи человѣкомъ благонамѣреннымъ и культурнымъ, она поняла должный стиль исполненія и обладая счастливой внѣшностью, довольно прилично сыграла свою незначительную роль.

Г-нъ Ходотовъ съ увлеченіемъ и благороднымъ огонькомъ произнесъ знаменитый монологъ вѣстника. Странно, что этому актеру не поручили роли „Ипполита“. Мнѣ кажется, что онъ съ ней могъ-бы справиться и придать ей должный оттѣнокъ. Во всякомъ случаѣ, онъ былъ-бы лучше г-на Юрьева, который, по моему, просто скомпрометтировалъ весь спектакль и совершенно провалилъ великолѣпную сцену объясненія съ отцомъ. Положимъ, что Тезей былъ для него достойнымъ соперникомъ. Если Юрьевъ вмѣсто „Ипполита“ изображалъ выпареннаго Париса изъ оперетки, то г. Шуваловъ воплотилъ на сценѣ одесскаго армянина-торговца.

Слушать ихъ діалоги было истиннымъ мученіемъ. Впрочемъ г. Шуваловъ былъ менѣе оскорбителенъ, чѣмъ г. Юрьевъ, потому что

всей своей игрой, интонаціей, жестами—онъ обличалъ абсолютное непониманіе роли и былъ настолько комиченъ въ своей наивной беспомощности, что заставлялъ зрителей не сердиться, а смѣяться.

Совсѣмъ не то г. Юрьевъ. Онъ по истинѣ выводилъ изъ терпѣнья своей грубой, нехудожественной игрой, своими безобразными всхлипываніями, пришепетываніями и суевливыми вульгарными жестами. Съ легкостью граммофона переливался несчастный артистъ отъ самыхъ верхнихъ пронзительныхъ до самыхъ низкихъ „бархатныхъ“ нотъ обширнаго діапазона своего голоса. Онъ не хотѣлъ понять, что воплощая нѣкоторымъ образомъ предвозвѣстника христіанскаго міровоззрѣнія—онъ долженъ былъ произнести свой пресловутый монологъ противъ женщинъ со всей авторитетной простотой, со всѣмъ благородствомъ убѣжденнаго въ своей правотѣ проповѣдника. Весь такъ сказать іератическій, жреческій характеръ роли былъ имъ утерянъ. Г. Юрьевъ граціозно вибрировалъ, стоналъ, втягивая въ себя воздухъ, и какъ-то особенно грассировалъ на согласныхъ. Внутренняго благородства—душевной ясности въ его исполненіи не было и слѣда.

„Рабы ко мнѣ дотронуться не смѣютъ“ вопилъ г. Юрьевъ подобно провинціальному исполнителю Чацкаго. Его брезгливость по отношенію къ рабамъ казалась смѣшной. У зрителей наоборотъ являлось именно желаніе, чтобы рабы какъ можно скорѣе убрали со сцены кривляющагося Париса.

Положимъ, расчетъ г-на Юрьева оказался вѣрнымъ. Онъ единственный имѣлъ успѣхъ у публики и удостоился похвалъ петербургскихъ рецензентовъ. Шувалова никто не слушалъ, всѣ надъ нимъ смѣялись, и такимъ образомъ онъ, какъ я уже сказалъ, несмотря на свою плохую игру—былъ довольно безвреденъ, г-нъ-же Юрьевъ искажилъ свою роль, сорвалъ хлопki публики и тѣмъ нанесъ непоправимый ущербъ всей затѣѣ, опощивъ и обезцвѣтивъ главнаго героя трагедіи. Онъ былъ не только вреднѣе и хуже Шувалова, но даже, пожалуй, хуже г-жи Дю-

жиковой. Последняя являлась по крайней мѣрѣ извѣстнымъ звеномъ между чуждымъ и далекимъ міромъ античной трагедіи и близкой и любезной намъ атмосферой старой знакомой—Александринки. Юрьевъ-же привнесъ въ свою игру какой-то привкусъ французской бульварной мелодрамы, абсолютно чуждой русскому драматическому театру. Нужно замѣтить, что какъ костюмъ, такъ и гримъ его были въ высшей степени неудачны. Не знаю, чья въ этомъ вина—актера или художника. Ипполита надо было изобразить или чѣмъ-то въ родѣ служителя Грааля—недаромъ г-нъ Мережковскій сравнивалъ Ипполита съ Пушкинскимъ „Бѣднымъ Рыцаремъ“,—словомъ, придать его внѣшности мистическій характеръ античнаго рыцаря или сдѣлать изъ него простого юношу-охотника—такого-же, какъ его товарищи. Юрьевъ-же являлся въ бѣленькой рубашечкѣ, съ бѣлокурыми кудряшками. Лицо было густо намазано лилово-розовыми румянами, а ноги были обтянуты бѣлоснѣжнымъ трико. Словомъ, ни дать, ни взять Парисъ изъ Belle-Hélène.

Обращаясь къ другимъ исполнителямъ, я долженъ прежде всего отмѣтить г-жу Лачинову. Она съ большимъ тактомъ и умѣніемъ декламировала великолѣпныя строфы хора и пріятно выдѣлялась на фонѣ другихъ участницъ, которыя тоскливо, съ плохой дикціей выкрикивали свои партіи, причемъ одна изъ хористокъ упорно произносила „свищенныя Фивы“, „пищеры глубокия“.

На хоръ было, повидимому, обращено особое вниманіе. Надъ нимъ много поработали и достигли большихъ результатовъ. Но тѣмъ досаднѣе, что и тутъ дѣло не обошлось безъ крупныхъ недочетовъ. Если что придаетъ всему представленію тотъ іератическій характеръ, о которомъ говорилъ въ своемъ вступленіи Мережковскій, то конечно это хоръ. Онъ поетъ гимны передъ курящимся жертвенникомъ. Онъ освѣщаетъ мистическимъ свѣтомъ все то, что, какъ-бы въ видѣніи, происходитъ на сценѣ. Въ немъ заключена вся мудрость трагедіи. Въ *дѣйствіи* онъ не участвуетъ. Его рѣчи носятъ лирический характеръ.

Все это, конечно, отлично понимали

и къ этому стремились руководители спектакля. Но ихъ старанія не увѣнчались должнымъ успѣхомъ, очевидно благодаря спѣшкѣ, благодаря недостаточному количеству репетицій. Дикція бездѣйствующаго, лишь говорящаго, хора должна быть абсолютно правильной и чистой. Жесты и всѣ движенія— строго іератическими. Здѣсь—малѣйшая нечистота произношенія, малѣйшая неловкость движенія вызываетъ улыбку, придаетъ всему отпечатокъ той ридикюльности, которую публика никогда не проститъ. Скуку скорѣе простятъ, чѣмъ ридикюльность. На первомъ представленіи „Ипполита“ публика смѣялась при появленіи хора и была права. На недочеты произношенія я указывалъ выше. Но главнымъ образомъ неудачны были движенія хора. Хоръ появляется на сцену четыре раза. Каждый разъ ему приходится для этого спускаться, а затѣмъ подыматься по лѣстницѣ, ступеней въ 10. По численности хоръ очень большой, даже слишкомъ большой, вмѣстѣ съ тѣмъ мѣста ему отвели очень мало. Съ трудомъ, боясь наступить на сосѣдній шлейфъ или запутаться въ непривычномъ костюмѣ, хоръ, нетвердой поступью, долго, безконечно долго появляется на сцену и становится въ одну шеренгу. Затѣмъ „кориѳеики“ поочередно говорятъ свои строфы, обходя жертвенникъ и принимая красивыя позы. Но мѣста для этого хожденія и для этихъ позъ до смѣшного мало. Приходится мучительно остерегаться зацѣпить рукавами за гирлянды алтаря или не придавить когонибудь изъ безмолвной шеренги товаровъ. Но достигъ этого невозможно. И вотъ происходитъ цѣлый рядъ комичныхъ положеній, неловкихъ движеній, вызывающихъ смѣхъ публики.

Такія мелочи губятъ все дѣло. Надо было во чтобы то ни стало избѣжать этихъ неловкостей и продѣлать сотни и сотни репетицій, прежде чѣмъ предстать передъ публикой. Если оказалось, что мало мѣста— надо было сократить хоръ. Жертвенникъ слѣдовало устроить надъ оркестромъ, и тѣмъ предоставить хору больше свободнаго мѣста. Наконецъ, часть хора можно было выпускать на сцену изъ переднихъ кулисъ и тѣмъ избѣ-

гнуть лѣстницы. Словомъ, чтонибудь выдумать слѣдовало.

Пріятное впечатлѣніе производила г-жа Мусина въ роли Артемиды. Эта красивая артистка своей скромной игрой и пластичными жестами заставляла забывать г-на Шувалова и г-на Юрьева. Послѣдній провелъ даже относительно недурно сцену смерти. Вообще діалогъ Артемиды съ Ипполитомъ умилителенъ до крайности.

„О, милый мой, для мукъ ты
былъ рожденъ
И жить съ людьми не могъ затѣмъ,
что слишкомъ
Была для нихъ душа твоя чиста.

Ипполитъ.

Ты здѣсь! Тебя почувствовалъ
я въ мукахъ.
О, вѣянье благоуханныхъ устъ!
Мнѣ легче... Здѣсь, со мной—
моя богиня!

Въ этотъ моментъ чувствовалось религіозное величіе смерти.

II.

Разношерстная, пестрая, а иногда даже просто плохая игра актеровъ сгубила все дѣло. А это тѣмъ болѣе досадно, что обставлены актеры были прекрасно.

Переводъ трагедіи, музыка, сопровождавшая декламацию хора, декорация, костюмы, все было исполнено любовно, толково, съ знаніемъ дѣла и съ большимъ художественнымъ чутьемъ.

Переводъ сдѣланъ настоящимъ поэтомъ, вдохновившимся красотой подлинника и съумѣвшимъ въ звучныхъ и благородныхъ стихахъ передать весь аромат и глубину трагедіи Эврипида.

Ученые рецензенты-спеціалисты отнеслись къ переводу г-на Мережковского недоброжелательно. Съ добросовѣстностью настоящихъ учителей гимназій, они накинулись на поэта за неточность перевода, за искаженіе подлинника, какъ будто все дѣло въ буквѣ, а не въ духѣ. Но развѣ можно убѣдить въ этомъ спеціалистовъ, лишенныхъ всякаго художественнаго вкуса, спеціалистовъ, беспо-

щадно насъ всѣхъ мучившихъ на школьной скамьѣ?

Я охотно вѣрю, что одинъ изъ такихъ переводчиковъ „изъ учителей“, г. Алексѣевъ, гораздо ближе къ подлиннику, чѣмъ г. Мережковскій, когда переводить слѣдующимъ образомъ одну изъ строфъ хора:

„Оную (!) евбеянку, невинную, не знавшую узъ брака дѣвушку, по волѣ Афродиты, корабль разлучилъ съ семьей, и, словно бѣснующую вакханку, она (кто?) дала ее въ жены сыну Алкмены, справивъ (!) среди рѣзни и пожара кровавую свадьбу. Бѣдная не-вѣста!“ (Гипполитъ, въ переводѣ В. Алексѣева, стр. 19. Дешевая библиотека Суворина).

Но тѣмъ не менѣе я предпочитаю слѣдующую недостовѣрную передачу этого текста въ переводѣ г. Мережковскаго:

„Въ Эвхалии дѣва
Жила, расцвѣтая
Красой непорочной,
Не зная мужей.

Но пришла къ ней безпощадная
Афродита, все разрушила,
И блуждающую, дикую,
Посреди убійствъ и пламени,
Какъ вакханку сладострастную,
Какъ Эрипнью, въ объятія
Алкмениду предала!

Я цитировалъ переводъ Алексѣева, потому-что „оний Беотіецъ“ состоитъ присяжнымъ переводчикомъ античныхъ трагедій въ Дешевой Библиотекѣ г. Суворина. Для того, чтобы на вѣкъ получить отвращеніе къ античной литературѣ—надо только почитать переводы г. Алексѣева.

Не хорошъ и переводъ г. Анненскаго, у котораго много знаній и любви къ предмету (о чемъ свидѣтельствуетъ вся дѣятельность г. Анненскаго и въ частности его статья „Трагедія Ипполита и Федры“) ¹⁾. Но этого мало.

¹⁾ Въ заключеніи къ своей статьѣ г. Анненскій говоритъ: „И мачеха, и пасынокъ—оба они были любимыми дѣтьми фантазіи Эврипида и лучшими людьми своего времени; оба не могли быть виновны, потому что умы ихъ были ограничены ихъ человѣческой природой! Федра была женщина, которая хотѣла стать выше своего пола и, благодаря тому, что она не могла перестать быть женщиной, она и теперь еще носитъ на своемъ имени тысячелѣтнее пятно. Ипполитъ ненавидѣлъ женщину, потому что онѣ казались ему самымъ яркимъ доказательствомъ жизни и реальности“

Кромѣ знанья и любви—надо умѣнье. Для того чтобы переводить поэта, надо самому быть поэтомъ. Стихъ г. Анненскаго грубъ, тяжелъ, а иногда и комиченъ. Въ задачу мою не входитъ подробный разборъ его перевода, а потому ограничусь лишь нѣсколькими примѣрами.

Мережковскій переводитъ:

„Онъ (Эросъ) хранить ключи отъ брачныхъ
Упоительныхъ чертоговъ
Афродиты золотой“.

У Анненскаго это мѣсто передано слѣдующимъ образомъ:

„Пусть ея (Киприды) теремовъ любви
Онъ ключарь...“

Мережковскій:

„Тщетно, тщетно Эллада
Тамъ, во храмъ Писейскомъ,
На побережьяхъ Алфея,
Всѣмъ великимъ богамъ
Гекатомбы приносить,
Если богъ величайшій
Не почтенъ будетъ—Эросъ,
Повелитель мужей.

Анненскій:

„Слѣнота! Слѣнота!
Аполлону *красавья*
Груды *множимъ* мы у Алфея
Изъ *быковъ*, въ псѣйскихъ храмахъ.
А Эроса, царя надъ смертными,
Ублажить, дитя Кипридино,
Не хотимъ...“

Груды примѣровъ рубленой прозы г. Анненскаго—можно умножить до безконечности ¹⁾. Но я думаю, что и вышеприведеннаго

то есть тѣмъ, что мѣшаетъ человѣку мыслить и быть чистымъ. *Обоихъ, и Ипполита, и Федру, сгубило стремленіе освободиться отъ узъ пола, отъ ига растительной формы души.* (Курсивъ мой).

Чѣмъ болѣе вдумываюсь я въ это обстоятельство тѣмъ болѣе кажется мнѣ, что философъ сцены, который создалъ, то есть, пережилъ и Федру, и Ипполита, и въ самомъ дѣлѣ былъ однимъ изъ тѣхъ немногихъ эллиновъ, которые „готовали путь Господеви“. (Курсивъ мой). Только ему грѣзилось не сантиментальное христіанство жигіи, а мечта и философскій идеализмъ Евангелія“. (Журн. Мин. Нар. Просв. Авг. 1902 г., стр. 367).

¹⁾ Въ большомъ монологѣ Федры встрѣчаются слѣдующія мѣста:

„Я думаю томилась: въ жизни смертныхъ
Откуда-жъ эта язва? иль ума“

лыхъ позахъ примитивнаго искусства и сдѣлать ихъ больше человѣческаго роста очень удачна. Не знаю, къ какой эпохѣ ихъ отнести, не знаю даже, были-ли въ тѣ времена статуи столь большихъ размѣровъ, но это безразлично. Дошедшіе до насъ памятники позднѣйшей архаической эпохи греческаго искусства дѣлаютъ выдумку Бакста довольно правдоподобной. А главное—онъ достигъ большого художественнаго эффекта. Два страшныхъ идолища съ загадочными, вѣчными улыбками наводятъ страхъ и ужасъ, въ нихъ чувствуется демоническая, беспощадная сила. Публика, конечно, предпочла-бы видѣть на сценѣ Діану-охотницу и Венеру Милосскую. Даже статуи „рѣзца Кановы“ были-бы найдены болѣе умѣстными. Это вѣдь образцы настоящаго, всеми признаннаго искусства, тогда какъ застылыя громады богинь Бакста ничего не имѣютъ общаго съ настоящими, античными „*nudités*“. Одинъ маститый литераторъ, самъ когда-то ставившій на сценѣ античныя трагедіи и читавшій лекціи по исторіи древнегреческой литературы, былъ возмущенъ странной выдумкой художника и сердито заявилъ, что античныя скульпторы всегда изображали богинь нагими. А вѣдь это одинъ изъ авторитетнѣйшихъ театраловъ, мнѣніе котораго имѣетъ вѣсъ въ области театра.

На генеральной репетиціи вся такъ сказать каменная архитектура сцены окаймлялась архитектурой неба, покрытаго облаками. На первомъ представленіи—облака исчезли. Ихъ замѣнили обыкновенныя грязно-голубыя надуги, придавшія всей декорации довольно скучный видъ. Кромѣ того, онѣ не согласовались съ заднимъ полотномъ, гдѣ небо было покрыто безпокойными, мятущимися облаками, совершенно не вязавшимися съ безмятежнымъ голубымъ небомъ перваго плана. Правда, облака Бакста были написаны довольно рискованно. Безпокойные контуры быстро несущихся облаковъ, остававшихся на одномъ мѣстѣ втеченіи всего спектакля,—производили назойливое впечатлѣніе.

Правильнѣе было-бы написать четыре разныхъ неба для четырехъ отдѣленій трагедіи.

Декорация не мѣняется во время всей пьесы. Переменная-же архитектуры неба, въ связи съ переменной освѣщеніемъ¹⁾, значительно оживила-бы сцену и придавала-бы каждому отдѣленію трагедіи своеобразную, индивидуальную физиономію. Конечно, въ 24 часа немислимо было измѣнить декорации въ этомъ смыслѣ, но въ такомъ случаѣ лучше было оставить ее въ первоначальномъ видѣ, съ мятущимися облаками. Мысль художника была неудачно *выполнена*, но сама по себѣ она вполне правильна. Если, замазавъ облака, дирекція избѣгла наемѣшекъ публики, то съ другой стороны она уничтожила блестящій художественный замыселъ, который, несмотря на неудачу выполненія, сумѣли-бы оцѣнить тѣ, кто хоть что нибудь понимаетъ въ искусствѣ. Декорация стала проще, безпритязательнѣе, въ ней выкурили декадентскій пошибъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ ее и кастрировали. Безучастное пустое небо умалило значеніе архитектурной части декорации и всего происходящаго внизу, на землѣ.

III.

Если я такъ долго останавливаюсь на этомъ сравнительно ничтожномъ инцидентѣ съ облаками, то только потому, что онъ касается главной язвы нашихъ театровъ—страшной спѣшки въ послѣдніе моменты постановокъ. Три года дирекція раскачивалась, чтобы рѣшиться на постановку „Ипполита“. Три года испытывалось терпѣніе лицъ, заинтересованныхъ въ постановкѣ пьесы, и все это для того, чтобы непростительной спѣшкой скомпрометтировать въ послѣднюю минуту успѣхъ всего дѣла. Генеральную репетицію надо было сдѣлать не за два дня, а за мѣсяць до спектакля. Тогда не только Бакетъ успѣлъ-бы исправить недочеты своей декорации, но и режиссеръ успѣлъ-бы замѣнить портящихъ все дѣло актеровъ—другими исполнителями. Говорятъ, что было и такъ болѣе двадцати репетицій. Но разъ уже затра-

¹⁾ Кстати слѣдовало для луннаго освѣщенія написать другія статуи богинь, съ гораздо болѣе рѣзкими тѣнями.

тили столько времени и силъ на постановку, и достигли извѣстныхъ результатовъ, то тутъ то и надо было проявить особую настойчивость и даже жестокость по отношенію къ участникамъ спектакля. Если Юрьевъ или Дюжикова, несмотря на 20 репетицій, не справились со своими ролями—ихъ слѣдовало безжалостно замѣнить другими исполнителями. Нало было послѣдовательно испытать всѣ мало-мальски подходящія силы труппы. Въ роли Шувалова надо было испытать Ге, Далматова. Если и они не подходили—можно было обратиться за помощью въ Москву, въ Малый театръ, гдѣ еще сохранились традиціи хорошей дикціи. Можетъ быть Южинъ и справился-бы съ ролью Тезея.

Вѣдь дѣло шло не о разучиваніи пьесы текущаго репертуара, а о попыткѣ внѣдренія въ сферу александринской сцены совершенно своеобразнаго, новаго пониманія задачи театра.

Когда въ шестидесятыхъ годахъ ставили „Мейстерзингеровъ“, то Рихтеръ заставилъ хоръ продѣлать до 300 репетицій. Станиславскій для чеховскихъ пьесъ дѣлалъ до 100 репетицій. Для того, чтобы создать новый сценическій стиль, надо работать въ потѣ лица. Вѣдь не шутка „обломать“ актеровъ, которые выросли на совершенно противоположныхъ взглядахъ. Я вовсе этимъ не хочу сказать, что требованія, предъявляемыя къ актерамъ при постановкѣ „Парсифаля“, возвышеннѣе и передовитѣе, чѣмъ при постановкѣ Моцартовскаго Донъ-Жуана. Я только хочу сказать, что они совершенно *иные*. Не даромъ въ Мюнхенѣ циклъ моцартовскихъ оперъ даютъ въ маленькомъ театрѣ XVIII вѣка, а Вагнера ставятъ на сценѣ большой оперы. *Стиль* моцартовскихъ оперъ совершенно *иной*, чѣмъ стиль оперъ Вагнеровскихъ, хотя геній Моцарта нисколько не ниже генія Вагнера. Пѣвцамъ, выросшимъ на Моцартѣ, очень трудно пѣть Вагнера, а потому для того, чтобы впервые ввести на сцену Вагнера, надо было продѣлать 300 репетицій. Тоже и съ „Ипполитомъ“. Играть его надо *совсѣмъ иначе, совсѣмъ не такъ*, какъ играли до сихъ поръ (можетъ быть *въ своемъ родѣ* и очень хорошо) артисты Александринскаго

театра. Но не легко артисту, всосавшему съ молокомъ матери традиціи Островскаго, и побывавшему въ „школѣ“ Давыдова или Сазонова—сразу отрѣшиться отъ всего выученнаго. Одинъ легче разстается со старымъ, другой вѣрится въ возможность прикрыть это старое новыми одеждами, цѣпляется за него, обманываетъ себя и публику, думая, что подъ павлиньими перьями античной „кормилицы“ наивные зрители не замѣтятъ свахи-вороны изъ Островскаго. Задача-же режиссера и состоитъ въ томъ, чтобы бороться съ этой фальсификаціей. Онъ долженъ, во что бы то ни стало, подобрать составъ исполнителей *вполнѣ однородный*, играющій въ одномъ *стиль*, въ одномъ *тонѣ*. Не достигнувъ этого, по моему, онъ не можетъ выступать передъ публикой.

Шуваловъ или Юрьевъ не подходятъ—надо ихъ устранить. Тутъ сердобольничать и компромисничать не приходится. Надо жалѣть не отдѣльныхъ актеровъ, а общее дѣло.

Къ чему привела насъ эта спѣшка, эта нерѣшительность, эта снисходительность? Къ тому, что „Ипполитъ“ былъ обруганъ всей прессой, представителями всѣхъ направленій. Я лично всѣмъ сердцемъ сочувствую постановкѣ „Ипполита“, нѣкоторые моменты спектакля доставили мнѣ истинное наслажденіе, но гѣмъ не менѣе считать эту постановку близкимъ мнѣ дѣломъ, за которое я готовъ ломать копыя—я не могу. *Отвѣчать* за этотъ спектакль не приходится даже его сторонникамъ. Дирекція не достаточно вникла въ значительность этой постановки. Она не поняла, что, выступая въ чемъ-то новомъ и необычномъ, она должна была обдумать каждый шагъ, обработать всѣ мелочи. Она не поняла, что спектакль будетъ идти передъ враждебно настроенной аудиторіей, которую надо покорить, и которая не проститъ ни одного неловкаго шага.

Мережковскій читаетъ о религіозномъ значеніи античной трагедіи, о томъ, что въ „Ипполитѣ“ Эврипидъ предвосхитилъ идеи христіанства—и вдругъ вмѣсто „Ипполита“ публикѣ преподносятъ оффенбаховскаго Париса. Мережковскій, который всю свою жизнь

борется именно противъ оффенбаховщины—и тутъ не спасся отъ нея. Это и смѣшно, и трагично.

Когда „Тристанъ“ Вагнера, съ Литвинъ и Ершовымъ въ заглавныхъ роляхъ, не дѣлалъ полныхъ сборовъ на сценѣ Маріинскаго театра, — дирекція могла спать спокойно. *Лучше* спѣтъ Тристана трудно и слѣдовательно въ неуспѣхѣ у широкой публики виновата не дирекція. Не то съ „Ипполитомъ“. Львиная доля неудачи падаетъ именно на дирекцію и прежде, чѣмъ отказываться отъ дальнѣйшихъ постановокъ античныхъ трагедій, какъ о томъ ходятъ слухи, ей нужно очень и очень подумать о настоящихъ виновникахъ неуспѣха „Ипполита“.

Д. Философовъ.

ПО ЕВРОПѢ.

Письма о современномъ искусствѣ.

VI.

Au grand salon.—Моды.—Société Nationale.—Портретисты.—Англада.—Les maîtres.—Бывшіе мастера.—Молодые.—Графическое искусство.—Иностранцы.—Скульптура.—Выставки у Дюранъ-Рюэля и Волара.

Я попалъ на vernissage въ „большой“ салонъ, пробылъ здѣсь цѣлый день и ушелъ, совершенно опьяненный волшебной красотой современнаго женскаго туалета. Въ черной толпѣ мужчинъ, съ ленточками почетнаго легіона въ петличкахъ, мелькали шляпки, накидки, платья такой божественной красоты, что ни одинъ любитель изящнаго не могъ колебаться, кому отдать предпочтеніе, живому искусству этихъ женщинъ, или мертвымъ произведеніямъ кавалеровъ почетнаго легіона, развѣшаннымъ по стѣнамъ. За любую изъ этихъ шляпокъ можно было отдать все, что здѣсь висѣло и въ особенности то, что бѣлѣло среди зелени гигантскаго скульптурнаго отдѣла.

Мы очень усердно собираемъ старинные костюмы, средневѣковые, эпохи возрожденія, 18-го вѣка, собираемъ головные уборы, узорчатое шитье, кокошники, кафтаны, потому

что всемъ стало ясно, что въ нихъ есть бездна вкуса, красоты, искусства. Нерѣдко очаровательные туалеты современной женщины — настоящія жемчужины искусства и несомнѣнно, что ихъ также будутъ когда-нибудь собирать съ меньшимъ рвеніемъ. Что же иное, какъ не произведенія искусства, все эти легкія, какъ пухъ, накидки, тонущія въ бѣлой, сѣрой и серебристой пѣнѣ, кое-гдѣ тронуты мѣхомъ, кое-гдѣ кружевами и кое-гдѣ блестками? Иногда кажется, что видишь на яву самыя фантастическія и изящныя сновидѣнія Бердсли.

Правда, есть здѣсь одна непонятная странность, которая когда-нибудь доставитъ историку нашей эпохи не мало хлопотъ: онъ никакъ не сможетъ объяснить себѣ, почему женщина начала 20-го вѣка, одѣвавшаяся съ такимъ поразительнымъ изяществомъ, проявляла во всемъ остальномъ самую невѣроятную безвкусицу. Онъ долго будетъ недоумѣвать, какимъ образомъ она могла заставлять свой будуаръ такой неприличной дрянью, всеми этими золочеными стульчиками, столиками, кушетками и „милыми“ бездѣлками, какъ могла обить стѣны обоями такого дикаго рисунка, какъ рѣшилась повѣсить на нихъ картинки всехъ этихъ мюссаровцевъ, петербуржцевъ e tutti quanti. Все это будетъ казаться до нелѣпости нелогичнымъ и вызоветъ, вѣроятно, не мало остроумныхъ гипотезъ. Надо думать, что будущій историкъ окажется счастливѣе нашего брата, современника, и хоть какъ-нибудь сможетъ объяснить этотъ сумбуръ; разобраться въ немъ въ наши дни нѣтъ возможности. Можно только сказать, что не женщины, или, по крайней мѣрѣ, не женщины однѣ создали туалетъ нашего времени. Мода имѣетъ свои, никому невѣдомые, таинственные законы. Она создается не отдѣльными лицами, а сотнями и тысячами одновременно, создается взаимнымъ треніемъ и взаимной шлифовкой разныхъ народовъ и разныхъ культуръ.

Боюсь сказать парадоксъ, но иной разъ, въ особенности наглядѣвшись на выставки въ родѣ большого салона, начинаетъ серьезно казаться, что туалетъ современной жен-

щины есть высшая точка той своей, индивидуальной красоты, которую наше время оставить грядущимъ вѣкамъ и поколѣніямъ. И право становится больно и обидно за современнаго художника, который не только не можетъ создать чего-либо равнаго этой красотѣ, но не можетъ даже передать, повторить ее у себя на холстѣ. Кто изъ современныхъ портретистовъ хотя-бы нѣсколько подошелъ къ этой красотѣ? Кто передалъ чарующую прелесть этихъ изумительныхъ переливовъ красокъ, кто постигъ поэзію плѣнительныхъ складокъ, музыку шелестящей пѣны моднаго *Sortie de bal*? Когда-то Флоренція, Венеція, Мадридъ, Лондонъ, Парижъ и Петербургъ нашли своихъ Гирландайо, Тиціановъ, Коелло, Веласкесовъ, Гольбейновъ, Вандейковъ, Риго, Росленовъ и Левицкихъ, увѣковѣчившихъ красоту современныхъ имъ нарядовъ, понимавшихъ всю ихъ поэзію; въ наше время нѣтъ уже поэтовъ шелка, бархата и кружевъ.

Больше другихъ интересуется туалетомъ *Гандара*. У него были дѣйствительно изящные портреты свѣтскихъ женщинъ съ намекомъ на поэзію наряда, но они слишкомъ часто ударяли въ тонъ модныхъ картинокъ. Его шелки какъ-то сухи, мало жизненны и въ концѣ концовъ безконечно далеки отъ оригиналовъ. Что ему почти всегда удается, это гибкость, эластичность его женскихъ фигуръ, змѣиная изогнутость молодого тѣла, которое вездѣ чувствуется подъ платьемъ. И теперь есть въ „маленькомъ“ салонѣ, въ *Société Nationale*, его изящный портретъ красивой женщины. Онъ, можетъ быть, слишкомъ изященъ, черезчуръ изысканъ и это нѣсколько вредитъ впечатлѣнію. Сдѣланъ онъ съ технической стороны съ той особенной скромностью, за которой скрывается въ сущности изумительная виртуозность. Другой крупный портретистъ нашего времени, *Сарджентъ*, выставилъ знаменитый портретъ двухъ сестеръ, воспроизведенный въ одномъ изъ прошлыхъ номеровъ „Міра Искусства“. Проблемы современнаго туалета здѣсь нѣтъ, художникъ себѣ ея не ставилъ и оба платья, сами по себѣ очень не затѣйливыя и не за-

мѣтныя, лишь слегка тронуты на картинѣ. Но что это за очаровательная вещь!

Изъ другихъ бросающихся въ глаза художниковъ салона надо прежде всего отмѣтить испанца *Анлада*. Онъ очень подвинулся въ сравненіи съ прошлымъ годомъ. Лучшая его вещь—„танецъ гитаны“ и „выходъ гитаны“, смѣлыя и даже дерзкія по краскамъ и движенію. Въ нихъ нѣтъ той Испаніи, которую такъ счастливо „вновь открылъ“ его болѣе сильный соотечественникъ Зулоага, на этотъ разъ отсутствующій, — нѣтъ Испаніи мрачной, черно-сѣрой, Испаніи Зурбарана, Веласкеса и Гойи, но за то есть въ нихъ необузданный, не знающій границъ темпераментъ. Онъ лучше всѣхъ сумѣлъ передать тотъ бѣшеный танецъ, которымъ мы любовались у Отеро и ея подражательницъ. Единственный упрекъ, который ему можно сдѣлать, заключается въ излишнемъ пристрастіи къ французской манерѣ видѣть и понимать вещи,—манерѣ, дѣлающей художника болѣе парижаниномъ нежели испанцемъ. На немъ слишкомъ видно пока вліяніе Бенара и даже Люнуа. Небольшую, очень красиво написанную картинку „лошади послѣ дождя“ можно издали прямо принять за Бенара не по однимъ краскамъ, но по всей концепціи, взятой совсѣмъ въ духъ его извѣстной серіи на мотивъ лошади. Еще одна изъ выставленныхъ имъ вещей „Кафѣ“—очень напоминаетъ „кафѣ“ покойнаго Эвенполя, но и сильно ему уступаетъ.

Къ первокласснымъ вещамъ выставки надо отнести „маленькаго кардинала“ *Уистлера*,—„Гранатъ и золото“, какъ его неизбѣжно окрестилъ этотъ шукарь. Это настоящій перлъ тонкой, элегантно-рафинированной живописи. Рядомъ съ этой аристократической живописью висящіе тутъ-же портреты „уистлерьянцевъ“ кажутся то грубыми эбошами, то лизанными олеографіями. Сосѣдство этого мастера не слишкомъ выгодно и для *Лавери*, выставившаго недурной портретъ дамы: „gris et noir“. Уистлеръ не останавливается на полдорогѣ и называетъ вещи своими именами: „Слоновая кость и золото“—названіе его женскаго портрета, значительно уступающаго „малень-

кому кардиналу". Остальные выставленные им картины—красивыя бездѣлки, не слишкомъ недостижимыхъ достоинствъ. „Vleu et argent“—одна изъ многочисленныхъ маринъ, „Pourpre et or: Phrygè la superbe qui batit des temples“,—крошечный холстъ, на которомъ въ темнотѣ виднѣются какія-то колонны и миниатюрная фигурка обнаженной женщины, и „Rose et or“,—тоже маленькая вещь; на ней можно разобрать нѣсколько женскихъ фигуръ, стоящихъ у воротъ каменнаго дома.

Изъ другихъ мастеровъ интереснѣе всѣхъ *Бенаръ*, но не своими портретами, — портретъ Дениса Кошена—прямо неудаченъ,—а иллюстраціями къ „тысяча и одной ночи“. Эти четыре пергамента, сверкающіе яркими, причудливыми красками,—удивительно „восточны“ и сказочны. Красивы еще три картона для декоративныхъ панно: „День“, „Плоды“ и „Цвѣты“, въ особенности первый изъ нихъ. Огромное панно „Счастливый островъ“, бывшее на французской выставкѣ въ Петербургѣ и не отличающееся большими достоинствами, выставлено теперь въ салонѣ.

Симонъ послѣ нѣсколькихъ лѣтъ пережевыванья наскучившихъ всѣмъ бретонскихъ мотивовъ, опять явился юнымъ и свѣжимъ, какъ въ первые годы своего успѣха. Онъ выставилъ красивый холстъ,—портретъ цѣлой семьи, сидящей за ужиномъ при лампѣ на открытой терассѣ. Очень здоровая, бодрая и сильная вещь, прекрасная по живописи и далекая отъ шаблонныхъ тоновъ послѣднихъ картинъ Симона.

Интересный триптихъ выставилъ *Фредерикъ*. Его мало замѣчаютъ даже тѣ, которые ищутъ по выставкамъ новое искусство; онъ очень коричневымъ и на первый взглядъ кажется средней руки академикомъ семидесятихъ годовъ. Однако достаточно внимательнѣе всмотрѣться въ этотъ „Золотой вѣкъ“, чтобы стало ясно, насколько академикамъ далеко до его чистаго, не отравленнаго никакими теоріями стиля. Онъ и не думаетъ стилизовать своихъ фигуръ, онъ рисуетъ такъ, какъ видитъ и, если въ результатѣ всѣ эти старики, женщины и дѣти кажутся такими несовсѣмъ обычными, стильными, то это и

есть тотъ истинный, настоящій стиль, который бываетъ только въ произведеніяхъ первѣйшихъ мастеровъ. Его фигуры всѣ почти обнажены и въ то же время совсѣмъ не идеализированы, однако сдѣланы съ такой убѣдительною, что и въ голову не приходитъ какое нибудь недоумѣнье по поводу сидящихъ подъ открытымъ небомъ голыхъ людей, идущихъ на работу полуобнаженныхъ юношей и дѣвушекъ.

Въ числѣ первоклассныхъ мастеровъ Салона надо упомянуть еще о *Лепертъ*, выставившемъ нѣсколько поучительныхъ деревянныхъ гравюръ. Не знаю, какая изъ нихъ лучше, — „Буколина“, — пикникъ въ окрестностяхъ Парижа съ няньками, дѣтьми и неизбѣжнымъ сержантомъ, или „Волна“, несущаяся прямо на зрителя и разбивающаяся въ сѣровато-желтую пѣну. Это необычайно красиво и сдѣлано до забавности просто.

Наконецъ, есть еще одинъ мастеръ въ скульптурномъ отдѣлѣ—*Родэнъ*. Онъ выставилъ превосходную группу „Тѣни“; вѣрнѣе, это не группа, а повтореніе одной и той-же мужской фигуры въ трехъ слѣпкахъ. Всѣ три гипса поставлены въ кругъ, одинъ за другимъ, на высокомъ пьедесталѣ и производятъ очень сильное впечатлѣніе. Это одно изъ лучшихъ Родэновскихъ созданій.

Есть въ салонѣ еще нѣсколько большихъ художниковъ, но какъ разъ въ этомъ году они очень слабы. Въ этомъ отношеніи больше другихъ бросаются въ глаза двѣ совершенно неудачныя картины *Латуша* — „Бальмаскарадъ“ и „Ужинъ послѣ бала“, написанныя въ непріятныхъ шафранно-желтыхъ тонахъ. Зато очень хороша, хотя и заѣзжена по мотиву, его небольшая вещь: „Заря“, все тотъ-же фонтанъ, та-же игра воды, тѣ-же тянущіеся въ голубое небо зеленовато-розовые амуры. *Карьеръ*—скученъ до нельзя своимъ дешевымъ фюминизмомъ, даже не хочется вѣрить, что это тотъ мастеръ, который написалъ „Поцѣлуй“. *Коттэ* въ сотый разъ повторяетъ горныхъ бретонковъ и повторяетъ очень плохо; *Аманжанъ* тоже повторяетъ себя, но въ значительно увеличенномъ форматѣ, отчего, впрочемъ, кажется еще болѣе жидкимъ.

Какъ много когда-то ожидали отъ этого художника и какъ немного онъ далъ! *Бланш* написала нѣсколько среднихъ портретовъ; лучший изъ нихъ портретъ мальчика, но и онъ слишкомъ приторенъ, слегка даже бомбоньерочень. *Сиданэръ* затерялся въ общихъ мѣстахъ. Такими-же общими мѣстами отдѣляются даже *Менаръ* и *Рафаэлли*: у обоихъ есть уже вѣрный трафаретъ. Къ нимъ-же придется отнести *Бертсоена* и *Таулоу*. Послѣдній превзошелъ всѣхъ. На его вещи грустно смотрѣть. Очень неинтересенъ еще женскій портретъ талантливаго *Анкетэна*.

Зато есть здѣсь нѣсколько молодыхъ художниковъ, на которыхъ останавливаешься съ удовольствіемъ. Очень красивы, напр., пейзажи *Ассама* (*Hassam*), въ особенности „*Piazza d'Espagne* въ Римѣ. Красивы рисунки дѣтей *Рекнагеля*, недурень его-же женскій портретъ. Очень курьезна картинка *Шумасера*: „Свадьба въ Бретани“. Курьезна она потому, что несмотря на Бретань, она очень далека отъ всѣхъ бретанскихъ трафаретовъ послѣднихъ лѣтъ, которыми запружены всѣ выставки. Она красива и своеобразна въ краскахъ. Недурны еще Версальскіе пейзажи *Планзельса* портретъ дамы съ борзыми—*Мюллера* и офорты *Минарца*—особенно его „*Sisters*“, — *Робба*, *Ранфта* и *Виллона*. *Ривьеръ* выставилъ очень неудачную серію литографій („*Феерія часовъ*“).

Изъ иностранцевъ очень замѣтенъ *Кройеръ*, приславшій давно всѣмъ извѣстный морской берегъ въ сумерки съ луной и очень ловко сдѣланный семейный портретъ: „Обѣдъ у *Біерсона*“. Выдѣляются еще два большихъ панно *Годлера*: „Умирающій воинъ“ и „Сражающійся воинъ“, бывшія уже на многихъ выставкахъ, превосходно написанные *interieur'y* *В. Гэ* и женскій портретъ *Аустенъ-Броуна*, значительно уступающій его знаменитой „*La plume rouge*“ Мюнхенской пинакотеки, но все-же очень красивый и изящный.

Въ скульптурномъ отдѣлѣ очень выдѣляется кромѣ Родэна „*Война*“ и „*Бетховень*“ *Бурделля*. Симпатичны также скульптуры нашей соотечественницы *Г-жи Свирской*, удачнѣе другихъ—барельефъ „*Au bal des quat'z'arts*“.

Я ничего не отмѣтилъ въ большомъ салонѣ, а между тѣмъ въ немъ есть одна сильная вещь, это — скульптура *Жерома*; надо быть большимъ знатокомъ женскаго тѣла, чтобы такъ ловко, красиво и элегантно сдѣлать вещь.

Одновременно съ открытіемъ Салоновъ открылась у *Дюранъ-Рюэля* выставка картинъ и этюдовъ умершей лѣтъ 10 тому назадъ талантливой ученицы Манэ — *Берты Моризо*. Она была подъ сильнымъ вліяніемъ своего учителя и геній этого человѣка, повидимому, слишкомъ ее давилъ, но эта выставка показала, что Моризо была исключительно одаренной натурой и въ своихъ послѣднихъ вещахъ уже значительно ушла въ сторону отъ Манэ. Можно сказать, что ея гармоничная, меланхолически-красивая, ласкающая глазъ, серебристая живопись есть живопись Манэ, переведенная изъ мажорной въ минорную гамму, изъ буйной энергіи въ нѣжную созерцательность, изъ эпоса въ лирику. Досадно, что такого мастера, какъ Моризо, нѣтъ нигдѣ въ музеяхъ.

У *Волара* открылась выставка картинъ еще одного испанца—*Итуррино*. Въ Салонѣ есть его одна вещь—„*Испанка*“ въ пестромъ платкѣ. Онъ старается искусственнымъ обобщеніемъ замѣнить то, чего въ его искусствѣ нѣтъ: стиль; поэтому какъ-то не слишкомъ вѣришь всѣмъ его экстравагантностямъ, часто довольно любопытнымъ и пикантнымъ; онъ не всегда безъ таланта, но всегда безъ чувства мѣры.

VII.

Бетховень Клингера въ вѣнскомъ сецессионѣ. Техника и искусство. Новые техническіе приемы. *Роллеръ*, *Климтъ*, *Андри*, г-жа *Маковская*, *Ленцъ*, *Кенигъ*, *Лукшъ*. „*Атлетъ*“ и „*Женская голова*“ *Клингера*.

Въ Вѣнѣ выставленъ „*Бетховень*“ *Клингера*. Онъ извѣстенъ уже всему свѣту по безчисленнымъ воспроизведеніямъ. Однако надо сказать, что не только фотографіи, снятыя со всѣхъ сторонъ статуи, но и небольшой полихромированный гипсъ берлинскаго сецессиона не даютъ даже приблизительнаго пред-

ставленія объ этомъ грандіозномъ произведеніи мастера. Впечатлѣніе, которое производитъ статуя — совершенно исключительное. Какъ-то не хочется думать о томъ, что въ ней не хорошо, что могло-бы быть лучше и что лучше всего: просто хочется смотрѣть, спокойно, долго, безъ надоѣвшихъ всѣмъ про и contra, безъ какихъ-бы то ни было справокъ съ самыми ветхими, средними и новѣйшими эстетическими теоріями. Я думаю, что для человѣка, способнаго создать такую вещь, должно быть совершенно безразлично, какія теоріи существуютъ на счетъ искусства. Я думаю, что онъ съ улыбкой, не презрительной, а самой добродушной, можетъ выслушать невѣроятнѣйшія издѣвательства передъ своей статуей и съ спокойнымъ сердцемъ станетъ дѣлать дальше то, что ему хочется и нравится.

Вѣнскіе художники, поставившіе статую въ своемъ помѣщеніи, поняли ея значеніе; они отказались въ пользу „Бетховена“ отъ своей годичной выставки. Они не хотѣли выставки съ рядомъ залъ, съ сотнями развѣшанныхъ картинъ и разставленныхъ скульптуръ съ бѣлѣющими на нихъ ярлычками. На одномъ изъ нихъ значилось-бы: „Максъ Клиндгеръ—статуя Бетховена“. Они хотѣли только одного Клиндгера и все остальное подчинили ему. Это не выставка общепринятаго типа, а праздникъ въ честь Клиндгера,—Klingers Huldigung. Было потрачено неизмеримое количество энергіи, труда, таланта и времени на устройство помѣщенія. Въмѣсто ряда небольшихъ, но очень удобныхъ и уютныхъ комнатъ, въ которыхъ устраивались прежнія выставки сецессиона, задумали создать нѣчто монументальное и единое. Отдѣльныя части подчинены этому цѣлому и несутъ лишь служебную роль. Въ центрѣ зданія — просторное и высокое помѣщеніе, очень красиво и конструктивно соединенное широкими пролетами съ двумя боковыми залами, расположенными нѣсколько выше. Отсюда удобно смотрѣть внизъ на превосходно освѣщенную статую.

Задолго до перенесенія сюда „Бетховена“ лучшіе художники Вѣны принялись за укра-

шеніе стѣнъ. Вся внутренняя архитектура принадлежитъ талантливому *Гофману*. Надо удивляться, какъ съ ничтожнѣйшими средствами, бывшими въ его распоряженіи, онъ могъ достигнуть такого наряднаго и дѣйствительно монументальнаго впечатлѣнія. Желая избѣжать фальшиваго мрамора, фальшиваго камня, фальшивыхъ металловъ, словомъ, всего Зейдлевскаго архитектурнаго репертуара, онъ остановился на грубѣйшей штукатуркѣ, лишь мѣстами пройденной гладко. Всѣ остальные украшенія должны были заключаться въ живописи, скульптурѣ и чеканенной мѣди по стѣнамъ. Художники съ завиднымъ рвеніемъ принялись за изученіе всевозможныхъ техническихъ приѣмовъ стараго и новаго времени и попутно набрали на нѣсколько совершенно новыхъ комбинацій, въ высшей степени остроумныхъ и удачныхъ. Здѣсь есть простая фреска, называвшаяся у мастеровъ cinquecento „buon-fresco“, въ отличіе отъ фресокъ кватрочентистовъ, всегда ретушированныхъ сверху темперой; есть тутъ и эти послѣднія, съ ретушью. Изъ новыхъ приѣмовъ необыкновенно эффектны комбинаціи перламутра, золота, чернаго дерева и разноцвѣтныхъ стеколъ. Очень красивы также вещи, сдѣланныя изъ изразцовой мозаики: изъ изразцовъ различныхъ оттѣнковъ вырѣзаны необходимые для рисунка куски и вставлены въ сырую штукатурку.

Если-бы все, что сдѣлали на этихъ стѣнахъ вѣнцы, не имѣло абсолютно никакой художественной цѣнности, то и тогда заслуга ихъ громадна. Можетъ быть ихъ примѣръ не останется единичнымъ и заставитъ современнаго художника призадуматься нѣсколько надъ вопросами художественной техники. Удивительно, какъ наше время, давно уже предоставившее борьбу за существованіе животнымъ и наивнымъ дикарямъ и монополизировавшее себѣ „борьбу за комфортъ“, наложило свою руку и на бѣдную художественную технику. Рядомъ съ лифтами, sleeping car'ами и грамофонами, завелись такіе комфортабельные магазины „художественныхъ принадлежностей“, что только очень

наивные люди задумываются надъ недоброкачественностью продажныхъ матеріаловъ и только одни мечтатели жалѣютъ о золотомъ вѣкѣ, когда не было комфорта и магазиновъ и каждый самъ растиралъ себѣ краски и самъ искалъ свою собственную технику. „Живопись“ отождествлена теперь съ „масляной живописью“ и только въ качествѣ ея младшихъ сестеръ снисходительно признаются акварель и пастель. О могучей фрескѣ нѣтъ уже и помина, а о другихъ забытыхъ техникахъ и говорить нечего: ихъ вытѣснило всесильное масло. И какимъ-то анахронизмомъ звучатъ теперь рѣшительныя слова Микель Анжело: „масляная живопись—бабье дѣло“!

Не мѣшало-бы нашимъ ученикамъ общества поощренія, школы Штиглица, да и Академіи художествъ, посланнымъ за-границу, заглянуть въ вѣнскій Сецессионъ и хоть что-нибудь извлечь изъ огромнаго труда этихъ удивительныхъ работниковъ.

Но и помимо техническихъ достоинствъ этихъ расписанныхъ стѣнъ въ нихъ вложено много искусства.

Самая красивая стѣна принадлежит *Роллеру*. Совершенно непонятно, какъ человѣкъ, съ такимъ вкусомъ и совершенно исключительнымъ декоративнымъ чутьемъ, могъ сдѣлать нынѣшній плакатъ Сецессиона. Не хочется вѣрить, что это тотъ-же артистъ, который такъ блестяще заполнилъ гармоническими красками стѣну, служащую фономъ для „Бетховена“. Лучшаго фона нельзя было придумать: какое-то совсѣмъ фантастическое, сказочное море серебра, жемчуга и разноцвѣтныхъ камней. При этомъ полное отсутствіе пестроты. Если снять фотографію съ этой стѣны, то она едва-ли выйдетъ красивой; многое въ ней можетъ оказаться даже уродливымъ. Я-бы сказалъ, что главный недостатокъ этой красивой вещи, называющейся „Спускающаяся ночь“, состоитъ въ слишкомъ неразборчивомъ пользованіи избитыми Тороповскими формами. Онѣ и въ первоисточникѣ не слишкомъ высокаго порядка и достаточно пошловаты, а у многочисленныхъ передразнивателей этого

попросту мало талантливаго рисовальщика, всѣ его безпокойныя и вычурныя нелѣпости становятся уже прямо несносными. Неужели такой талантливый артистъ, какъ Роллеръ, не найдетъ своихъ собственныхъ формъ?

Тороповщины, вообще, довольно много среди вѣнцевъ; недаромъ вѣнскій сецессионъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ организовалъ цѣлую Тороповскую выставку. Отъ этой инфекции до сихъ поръ не можетъ отдѣлаться и самый крупный талантъ группы—*Климентъ*. Блестящій рисовальщикъ, тонкій гармонистъ, человѣкъ съ большимъ вкусомъ и артистическимъ темпераментомъ, онъ, казалось-бы, долженъ былъ уже давно покорить весь міръ. Если этого не случилось, то, можетъ быть, потому, что онъ, въ силу совсѣмъ особенной, нервной впечатлительности, слишкомъ легко поддается различнымъ влияніямъ. Вчера онъ былъ Штукомъ, сегодня Бенаромъ, завтра станетъ Торопомъ, а потомъ и всѣми тремя вмѣстѣ. Это тѣмъ болѣе досадно, что въ сущности ни въ чемъ этомъ онъ совершенно не нуждается. Его огромный фризъ „тоска по счастью“—въ одно и тоже время совершеннѣйшій шедевръ и ничтожнѣйшій пустякъ, затѣя оригинальная, глубочайшая и одновременно самая обыденная и плоская. Въ немъ есть дивныя мѣста, напр., золотой рыцарь; и есть дешевыя, напр., рѣшительно излишняя тороповская удлиненность женскихъ фигуръ, тянущихся вдоль всего фриза и символизирующихъ „тоску и желанья“. Самая затѣя оригинальна и могла-бы, кажется, соперничать съ пизанскимъ „Trionfo del morte“, или фресками испанской капеллы въ *Magia Novella*, если-бы не излишняя и ненужная символика, отзывающаяся больше головой, чѣмъ чувствомъ.

Стѣна, прямо противоположная Роллеровской, записана *Бемомъ* (Vhöm), изобразившимъ очень неудачно „Занимающійся день“. Обѣ фрески находятся въ центральномъ залѣ. Климентъ расписалъ помѣщеніе налѣво, а справа его раздѣлили между собой *Андри* и *Аусенталлеръ*. Часть живописи Климта и фреска Андри видны въ пролеты изъ центрального зала и выгодно разнообразятъ бѣ-

лиану стѣнъ. Андри—очень увѣренный рисовальщикъ съ большимъ пониманіемъ декоративныхъ задачъ. Его казеиновая фреска съ золотомъ—„Мужество и жажда боя“—очень красива. Написанная напротивъ нея тоже казеиновая фреска Аухенталлера на тему: „Freude, schöner Götterfunke?“—слишкомъ безпокойна и дешева своимъ „Jugend“овскимъ пошибомъ. Черезчуръ все здѣсь завертѣлось и зарябило, точка въ точку какъ на лихихъ обложкахъ мюнхенскаго журнала. Подъ этими фресками, внизу, вокругъ всего зданія вставлены въ стѣну отдѣльныя фрески, расписанное дерево, чеканенная мѣдь, скульптурные рельефы и т. д. Очень красива живопись *Курцвейлла*, сдѣланная силикатовыми красками на обыкновенной штукатуркѣ. Ему до нельзя удалось отношеніе мужского и женскаго тѣла къ красивой зелени и черной зловѣщей змѣѣ. Красивъ и врѣзанный цементъ, мѣстами прописанный красками *Стольба* (Stolba); въ него очень остроумно вставлены пластинки изъ чеканенной желтой мѣди, золоченой и серебряной красной мѣди, перламутра и шлифованнаго стекла. Красивая технически вставка *Орлика*, изображающая бѣлую фигуру на фонѣ горнаго неба у горной-же воды,—слишкомъ надумана, какъ затѣя, и этимъ портитъ все впечатлѣніе. Очень талантливы казеиновая и силикатовая фреска г-жи *Лукишъ-Маковской*; въ особенности хороша силикатовая, съ превосходными фигурами Хроноса и Смерти.

Изъ мѣдныхъ чеканныхъ пластинокъ лучше всѣхъ тѣ, которыя сдѣланы *Ленцомъ*. Тутъ есть настоящіе шедевры; напр., лошадь съ женщиной, „Дочери фавна“,—двѣ дѣвочки съ копытцами и много другихъ. Прекрасны впрочемъ и плакаты *Кенига*, сдѣланные все тѣмъ-же способомъ, чеканкой на вару, такъ наз. *cuivre pousse*.

Нельзя не упомянуть еще объ интересномъ фонтанѣ, сдѣланномъ скульпторомъ *Лукишомъ*. Нѣсколько мужскихъ фигуръ, превосходно вылѣпленныхъ, стоятъ полукругомъ въ глубокой нишѣ, врѣзанной въ стѣнѣ. Они всѣ подняли головы и смотрятъ на бѣгущую сверху воду. Скульптура сдѣлана изъ синева-

таго штампованнаго бетона,—матеріала, очень подходящаго къ идеѣ этихъ грузныхъ гигантовъ. Художнику удалось уловить и зафиксировать въ этой нишѣ ту загадочность, таинственность, которая кроется въ тихо журчащей водѣ.

Наконецъ я долженъ еще сказать, что кромѣ „Бетховена“ Клиндеръ далъ два мрамора, оба очень замѣчательные; одинъ изъ нихъ, „Атлетъ“—мало похожъ на скульптуру Клиндера: это—превосходно вылѣпленное тѣло мускулистаго юноши. Другой—„голова дѣвушки“—настоящій шедевръ, скульптура въ лучшемъ смыслѣ этого слова, близкая къ скульптурѣ второй половины флорентійскаго quattrocento.

Вѣна.

Игорь Грабарь.

КНИГИ.

1. *Библиотечка великихъ писателей, подъ ред. С. А. Венгерова. Шекспиръ, т. I.*

Г-на Венгерова можно причислить къ категоріи „полезныхъ работниковъ печатнаго слова“. Его незаконченные лексикографическіе и библиографическіе труды являются довольно цѣннымъ вкладомъ въ нашу убогую справочную литературу. Къ сожалѣнію, г. Венгеровъ не желаетъ довольствоваться этой скромной, но почтенной ролью. Обладая извѣстными свѣдѣніями и начитанностью, онъ возомнилъ о себѣ слишкомъ много, и, не имѣя ни малѣйшаго художественнаго вкуса—началъ выступать въ роли литературнаго критика. И это-бы, пожалуй, ничего. Его статейки энциклопедическо-словарнаго характера, притомъ не лишенныя нотки гражданской скорби, вполне подходящи для круга его провинціальныхъ читателей. Но г. Венгеровъ не удовольствовался и широкой областью литературной критики, гдѣ у него все-таки была хоть какая-нибудь почва подъ ногами. Съ достойной удивленія смѣлостью (чтобы не сказать дерзостью) онъ ринулся въ область искусства и взялъ на себя редактированіе худо-

жественныхъ иллюстрированныхъ изданій классиковъ литературы. Только что закончено имъ изданіе сочиненій Шиллера, а теперь передъ нами лежитъ первый томъ Шекспира. „Міръ Искусства“ благоразумно умолчалъ о присланномъ ему на рецензію венгеро-скомъ Шиллерѣ. Браниться никакого удовольствія не доставляетъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ была надежда, что неудачная затѣя Брокгауза и Ефрона насаждать въ Россіи уродства и безвкусицу вызоветъ протестъ критики. Но, конечно, эта надежда оказалась тщетной. Имѣя въ своемъ распоряженіи кліентелу энциклопедическаго словаря, этой столь любимой русскими читателями книги—Брокгаузъ и Ефронъ съ легкостью сбыли въ провинцію венгеро-венгерскую стряпню и этимъ сослужили плохую службу русскому просвѣщенію¹⁾.

Всѣ безвкусныя иллюстраціи 60-хъ и семидесятыхъ годовъ, залежавшіяся у нѣмецкихъ издателей, всю каульбаховскую дрянъ, на которую уже не смотрятъ и патріотическіе Droschen Kutscher'ы Берлина, г. Венгеро-въ тщательно собралъ во-едино, отпечаталъ на „роскошной“ бумагѣ и съ „приватъ-доцентской“ авторитетностью преподнесъ въ

¹⁾ Въ мою задачу не входитъ оцѣнка самаго перевода произведеній Шиллера, но имѣю основанія предполагать, что, несмотря на торжественныя увѣренія редактора, переводъ сдѣланъ небрежно. Въ одной театральной рецензіи я хотѣлъ привести русскую цитату изъ извѣстнаго посланія къ Гете. Думалъ, что для сей цѣли можно воспользоваться венгеро-венгерскимъ издѣліемъ, но каково-же было мое удивленіе, когда оказалось, что нужная мнѣ цитата переведена въ „тщательно просмотрѣнномъ“ изданіи г. Венгерова не только не правильно, но съ извращеніемъ самого подлинника. Въ оригиналѣ сказано:

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen

Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen!

т. е., въ буквально-переводѣ: „Видѣніе (призракъ) никогда не должно совпадать (достигать) съ дѣйствительностью; если побѣждаетъ природа (реальная дѣйствительность) то искусство должно исчезнуть“. Въ Венгеро-венгерскомъ-же изданіи эти строки переведены слѣдующимъ образомъ:

„Искусственности недоступно чувство:

Природы нѣтъ—исчезнетъ и искусство“ (т. I ст. 130).

Послѣ такого опыта—я ужъ больше въ венгеро-венгерскую „Библиотеку“ не заглядывалъ.

Д. Ф.

видѣ рождественскаго подарка русской публикѣ.

Еще хуже дѣло обстоитъ съ Шекспиромъ. Шиллера снабдили старымъ, всѣмъ извѣстнымъ хламомъ, безъ всякой претензіи на особую оригинальность редакторскаго замысла. Не то съ Шекспиромъ. Здѣсь г. Венгеро-въ далъ волю своему художественному генію. „Впервые въ европейской литературѣ“ онъ соединяетъ въ своемъ изданіи „оба типа“ европейскихъ изданій „съ большимъ количествомъ иллюстрацій и съ малымъ (?)“. Прозрѣвая своимъ геніальнымъ художественнымъ чутьемъ, что „одному художнику удастся комическое, другому—трагическое, третьему—аксессуары (!)“ онъ смѣло выступилъ за разнообразіе иллюстрацій и потому преподнесъ намъ невѣроятный винегретъ, лишенный всякаго смысла. Книга вышла какимъ-то купеческимъ одѣяломъ, спитымъ изъ собранныхъ, гдѣ попало, лоскутковъ поношеннаго ситца. Открывается книга русской старопечатной заставкой, затѣмъ идутъ виды Вероны со старыхъ деревяшекъ, затѣмъ различные костюмы, *перерисованные* какими-то художниками изъ мелкой петербургской прессы, *по изданію Найта*, затѣмъ снимки съ картинъ на Шекспировскія темы, гдѣ рядомъ съ классическими вещами идетъ невѣроятная дрянъ нѣмецкаго издѣлія. И чѣмъ хуже художникъ, тѣмъ крупнѣе напечатана его фамилія съ прибавкой „извѣстный художникъ такой-то“.

Словомъ, для человѣка, обладающаго мало-мальскимъ вкусомъ, перелистывать Венгеро-венгерскаго Шекспира составляетъ истинное мученіе, до такой степени нахальное безвкусіе и грубость всѣхъ этихъ „поучительныхъ“, какъ выражается г-нъ Венгеро-въ, концовокъ и заставокъ раздражаютъ и дѣйствуютъ на нервы. Какъ это ни странно, но даже и съ технической стороны изданіе исполнено нелѣпо. Такъ напр., довольно безцвѣтныя иллюстраціи Вальтера Крэна помѣщены на отдѣльныхъ листахъ по четыре вмѣстѣ (!) и притомъ на мѣловой бумагѣ! Между тѣмъ, одной изъ главныхъ задачъ В. Крэна было въ данномъ случаѣ украсить *книгу* и придать ей тотъ прежній видъ, когда она, орнаментированная де-

ревянными гравюрами, была сама по себѣ предметомъ искусства. Поэтому В. Крэнъ дѣлалъ свои иллюстраціи техникой, подобной деревянной гравюрѣ, именно для того, чтобы ихъ можно было помѣщать *въ текстъ* на шероховатой, не глазированной бумагѣ. Г.-же Венгеровъ выдѣлилъ ихъ изъ текста, да еще для шика отпечаталъ ихъ на крашеной бумагѣ, по четыре въ рядъ.

Нельзя брать на себя дѣло, въ которомъ ничего не смыслишь, о которомъ не имѣешь даже ефроно-энциклопедическихъ свѣдѣній. Нельзя съ такой смѣлостью выворачивать передъ публикой всю глубину своего дурного вкуса и художественнаго невѣжества.

Д. Философовъ.

2. *Живописная Россія. Томъ первый. (1901 г.). Изданіе тов-ва М. О. Вольфъ. Ц. 5 р. 25 к. въ переплетъ.*

Первый годъ своего еженедѣльнаго журнала „Живописная Россія“ товарищество М. О. Вольфъ выпустило въ продажу отдѣльной книгой. Какъ журналъ — „Живописная Россія“ преслѣдуетъ, конечно, интересы текущіе, и является отчасти хроникой русской жизни, но тѣмъ не менѣе и въ видѣ отдѣльной книги изданіе это представляетъ несомнѣнный интересъ. Обиліе иллюстрацій, исполненныхъ по фотографическимъ снимкамъ съ натуры, богатство содержанія, касающагося самыхъ разнообразныхъ сторонъ культуры нашего обширнаго отечества, все это дѣлаетъ разсматриваемую нами книгу достойной вниманія всѣхъ тѣхъ, кто, не претендуя на научное изученіе своей родины, тѣмъ не менѣе живо интересуется ея бытомъ, исторіей и культурой. Толково составленное систематическое оглавленіе дѣлаетъ пользованіе книгой крайне удобнымъ. Приложенный къ журналу „Временникъ“, занимающій около 500 стр. убористой печати, мнѣ кажется совершенно ненужнымъ и, вслѣдствіе своего газетно-фельетоннаго оттѣнка, нарушающимъ цѣльность и характерность изданія. Было бы болѣе цѣлесообразнымъ улучшить за счетъ „Временника“ внѣшній видъ первой, основной части книги. Изъ бо-

лѣе любопытныхъ въ художественномъ отношеніи статей (иллюстрированныхъ) отмѣтимъ: „Въ столицѣ Тамерлана“, „Какъ жили наши предки“, „Производство игрушекъ“, „Ханскій дворецъ въ Бахчисараѣ“, „Древніе русскіе изразцы“, „Святая гора“ и многія другія.

Д. Ф.

3. *Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie von H. Modern. Wien. Artaria & Co. 1902.*

Извѣстная художественно-антикварная фирма Артарія и К^о. (въ Вѣнѣ) осенью нынѣшняго года праздновала новоселье въ новомъ, элегантномъ, своемъ домѣ, выстроенномъ съ большимъ вкусомъ, въ современномъ стилѣ.

Когда, два года тому назадъ, приступлено было къ перевозкѣ вещей изъ стараго, предназначеннаго къ сломкѣ дома—въ другое временное помѣщеніе—то въ числѣ многочисленныхъ, сложенныхъ въ кладовыхъ, картинъ были найдены большіе скатанные холсты, находившіеся въ магазинѣ уже болѣе тридцати лѣтъ и привезенные бывшимъ владельцемъ фирмы со своей виллы на Лаго-ди-Комо. По ближайшемъ разсмотрѣніи и изученіи этихъ холстовъ оказалось, что это—три декоративныя панно работы Тіепола.

Драгоценныя работы великаго художника были немедленно реставрированы и послужили главной приманкой для первой художественной выставки, устроенной г. Артарія уже въ новомъ помѣщеніи, осенью нынѣшняго года. Книга г-на Модерна—посвящена главнымъ образомъ художественно-критической оцѣнкѣ этихъ трехъ полотенъ, а также и историческимъ изысканіямъ, касающимся происхожденія и времени ихъ написанія.

Снимки съ нихъ, исполненные въ гелиографияхъ, приложены къ книгѣ.

Самая большая изъ картинъ изображаетъ триумфъ Амфитриты, вторая „Геру и Селену“, третья—„Вакха и Ариадну“.

Въ связи со своей спеціальной задачей авторъ даетъ краткій очеркъ жизни художника, а также подробный хронологическій списокъ его произведеній. Послѣдній является трудомъ очень цѣннымъ, такъ какъ

хронологія работъ Тьеполо, несмотря на царящую теперь на нихъ моду, еще совершенно не разработана.

Вообще судьба Тьеполо—очень странная. При жизни онъ былъ баловнемъ судьбы. Близившаяся къ своему упадку Венеція носила на рукахъ своего любимца, достойно поддерживавшаго величіе венеціанскаго искусства. Европейскіе дворы наперерывъ зазывали къ себѣ моднаго художника и умеръ-то онъ въ Мадридѣ, въ 1775 году, работая для Карла III. Передъ смертью ему суждено было встрѣтиться съ новой, зарождающейся звѣздой, Рафаэлемъ Менгсомъ, и Тьеполо не могъ не почувствовать, что его успѣху скоро настанетъ конецъ. Полный творческой фантазіи и художественной изобрѣтательности, представитель утонченнѣйшей, изнѣжившейся венеціанской культуры, великолѣпный техникъ и вдохновенный знатокъ краски—встрѣтился съ холоднымъ разсудочнымъ эклектикомъ, суровымъ поборникомъ зарождающагося классицизма, другомъ Винкельмана, творцомъ „Парнаса“. Трудно въ исторіи искусства найти двухъ болѣе противоположныхъ людей. Поклоннику *cinquesento*, поклоннику строгихъ линій античной скульптуры, были чужды и противны изломанныя линіи Тьеполо, невѣроятное нагроможденіе фигуръ его картинъ, богатство фантазіи этого изнѣженнаго сына упадка, его стихійная несдержанность. Будущее было за классицизмомъ. И даже Карлъ III, вызвавшій къ своему двору Тьеполо, началъ переходить на сторону его соперника. Винкельманъ писалъ: „Тьеполо больше дѣлаетъ въ одинъ день, чѣмъ Менгсъ въ недѣлю: однако его работы увидятъ и забудутъ, работы-же Менгса останутся вѣчно“. Тьеполо дѣйствительно скоро забыли. Бури соціальной, религіозной, философской и эстетической революцій смыли его творчество съ лица исторіи. Около ста лѣтъ находилось оно въ забвеніи, раздѣляя этимъ судьбу всего искусства XVIII вѣка. вмѣстѣ съ возрожденіемъ интереса къ XVIII вѣку, вмѣстѣ съ реакціей противъ ледяного холода и мертвящей скуки классицизма—возродился и интересъ къ Тьеполо. Исторія жестоко посмѣя-

лась надъ гордымъ Винкельманомъ. Менгсъ провалился въ мрачную долину забвенія, а Тьеполо вновь покоришь себѣ всѣ сердца.

Съ новой силой засіялъ его неувядаемый талантъ, несмотря на пессимистическія предсказанія Винкельмана, и даже можетъ быть *слишкомъ* засіялъ, ослѣпивъ своимъ блескомъ многихъ и многихъ художниковъ средняго дарованія, которые стали безнадежно подражать „тьеполовскому шику“.

Б.

4. *Подробный иллюстрированный каталогъ выставки русской портретной живописи за 150 лѣтъ (1700—1850) 1902 г.*

Этотъ каталогъ, составленный барономъ Н. Врангелемъ при ближайшемъ содѣйствіи Александра Бенуа, изданъ очень мило въ смыслѣ внѣшности и толково по содержанию. Правда, мы должны отнестись къ нему съ особой строгостью, ибо каталогъ вышелъ черезъ полгода послѣ закрытія выставки, т. е., другими словами, составители его не могутъ сослаться на недостатокъ времени, а потому имъ ставится „каждое лыко въ строку“. Но даже и строго придираясь, нельзя найти въ этой работѣ ничего небрежнаго или грубого. Каталогъ испещренъ разными мелкими свѣдѣніями, изобличающими въ его составителяхъ людей, искренно интересующихся не только исторіей нашего стараго искусства, но и исторіей нашего коллекціонерства и родовыхъ хранилищъ русскаго искусства. Составленіе подобнаго каталога требуетъ огромнаго вниманія и массы разнообразнѣйшихъ справокъ, въ которыхъ нетрудно подчасъ допустить и ошибки. Укажемъ замѣченныя нами неправильности и описки въ сухомъ и фактическомъ перечнѣ ихъ:

Стр. 2: упоминается о какой-то несуществующей „Третьяковской залѣ“, тамъ-же невѣрно говорится, будто-бы портретъ „Ступина и его учениковъ“, раб. Алексѣева, находится въ залѣ Сов. Имп. Акад. Художествъ.

Стр. 10: портр. Вел. Кн. Маріи Павловны, раб. Боровиковскаго, находящійся въ Гатчинскомъ дворцѣ, невѣрно названъ „повто-

реніемъ портрета, находящагося въ Романовской галлерей“, когда въ дѣйствительности гатчинскій экземпляръ—превосходный подписной оригиналь Боровиковскаго, а въ Романовской галлерей плохая копія съ него.

Стр. 12: масляный портретъ Державина въ Публичной библиотекѣ названъ „акварелью раб. А. Васильевскаго“.

Стр. 81: невѣрно сказано, будто-бы портр. С. К. Нарышкина пріобрѣтенъ въ Третьяковскую галлерей.

Стр. 90: невѣрно упомянуто, будто-бы Лосенко былъ ученикомъ Якова Аргунова, когда онъ обучался у Ивана Аргунова.

Стр. 100: невѣрно упомянуто, будто-бы портр. В. Кн. Елены Павловны (№ 1355) изъ Гатчинск. дворца „считается произведеніемъ Левицкаго“ (къмъ и гдѣ?).

Стр. 128: при описаніи портр. Екатерины II, раб. Торелли, упоминается объ очень мало похожемъ на него портретѣ императрицы, находящемся у Куракина въ „Надеждинѣ“, и пропущена почти точная копія съ Тореллиевской Екатерины, находящаяся въ Синодѣжѣ и раб. А. Антропова.

Стр. 133: вѣчная описка: *графъ* И. И. Шуваловъ.

Стр. 136: говорится, что „оригинальный эскизъ“ къ портрету Павла I, раб. Щукина, находится въ „Надеждинѣ“ у Куракиныхъ, тогда какъ тамъ имѣется Высочайше утвержденный образецъ портрета для сниманія копій во всѣхъ присутственных мѣстахъ Россійской Имперіи, сдѣланный очевидно послѣ окончанія и представленія Государю большого портрета.

Все это ошибки мелкія и неважныя, исправить которыя стоитъ только для того, чтобы не вводить въ соблазнъ будущихъ изслѣдователей этихъ вопросовъ. Въ интересахъ послѣднихъ было-бы также полезно всегда обозначать въ каталогѣ хотя-бы первыя буквы имени и отчества собственниковъ портретовъ, а то черезъ 20 лѣтъ многія вещи будутъ очень трудно отыскать.

Не обошлось въ каталогѣ и безъ курьезовъ, такъ, на стр. 30, составитель мило признается, что копія съ портр. Лампи—В. Кн.

Александры и Елены Павловны „на выставку попала по ошибкѣ“, очевидно будучи принята за оригиналь! На стр. 45 — К. К. Каніевскій опредѣленъ какъ: „портретистъ и живописецъ“ (!) Не злой-ли это намекъ на современныхъ мастеровъ вродѣ, напр., г. Богданова-Бѣльскаго, который несомнѣнно есть портретистъ, и также несомнѣнно—не живописецъ.

Напечатанъ каталогъ хорошо и отчетливо.

С. Дягилевъ.

5. И. Забѣлинъ. *Исторія города Москвы. Часть первая.* Изданіе Московской городской думы. М. 1902 г.

Первый томъ обширно-задуманнаго труда г. Забѣлина можно назвать „Исторіей разрушенія Кремля“. Просто даже удивляешься, какъ это до сихъ поръ еще сохранился Успенскій соборъ, Иванъ Великій, несмотря на всевозможные виды разрушенія, которымъ подвергался многострадальный Кремль за время своей славной исторіи. Безчисленные пожары,—это специфически національно-русское бѣдствіе,—иноплеменные враги,—татары, поляки, французы,—на протяженіи вѣковъ безжалостно уничтожали Кремль и его богатства. Но какъ это ни странно, особенно сильнымъ разрушеніемъ Кремль подвергался не со стороны стихійныхъ бѣдствій, не во времена нашествія иноплеменниковъ, а во времена безмятежнаго мира, отъ руки непреклонныхъ обновителей и реставраторовъ. Вся книга И. Забѣлина испещрена примѣрами борьбы со старымъ Кремлемъ.

Такъ, очень любопытна, на примѣръ, исторія Гостунскаго собора, заложеннаго еще въ началѣ XVI в. Онъ просуществовалъ, въ болѣе или менѣе цѣломъ видѣ, до 1816 г., т. е., благополучно перенесъ даже нашествіе французовъ. Въ этомъ соборѣ совершалась присяга Петру III и Екатеринѣ II при ихъ вступленіи на престолъ.

Сначала, по инициативѣ священника собора, его начали перестраивать въ *готическомъ видѣ*, но затѣмъ послѣдовало Высочайшее повелѣніе, чтобы Николо-Гостунскій соборъ, *какъ дѣлающій безобразіе Кремлю*, былъ разобранъ. Вотъ, что рассказываетъ свидѣтель

всей этой исторіи, адъютантъ главнокомандующаго Москвы, принимавшій дѣятельное участіе въ возобновленіи раззоренной и сожженной Москвы. Это было въ 1816 г., когда, въ августѣ, Александръ I прибылъ въ Москву и остался очень доволенъ ея быстрымъ обновленіемъ.

„По отбытіи государя, пишетъ очевидецъ, мы съ новой горячностью принялись за окончательное обновленіе Кремля... На Кремлевской площади оставался старый соборъ, называемый „Николо-Гостунскимъ“, похожій на „Спаса на Бору“, также вросшій въ землю. Его по почтительной древности предположено было обнести галлереею..., но полученное извѣстіе о прибытіи Государя съ прусскимъ королемъ подало мысль: *соборъ сломать, а площадь очистить для парадовъ*. Графъ (главнокомандующій) послалъ меня переговорить объ этомъ важномъ предметѣ съ Августиномъ. Преосвященный... рѣшилъ такъ: „скажите графу, что я согласенъ, но только съ тѣмъ, чтобы онъ далъ мнѣ честное слово, что приступивъ къ ломкѣ, по наступленіи ночи, къ утру не только сломаютъ, но очистятъ и разравняютъ все мѣсто такъ, чтобы знака не оставалось, гдѣ былъ соборъ...“ Довольный такимъ результатомъ переговоровъ, графъ сказалъ: „О, что до этого, то я наряжу цѣлый полкъ! Онъ можетъ быть увѣренъ, что за ночь не останется ни камешка“. — *Гостунскій соборъ действительно исчезъ въ одну ночь*“ (стр. 213—216).

Въ 1769 г. и слѣдующіе года происходила серьезная очистка Кремля, въ виду предполагавшагося сооруженія совершенно фантастичнаго дворца по проекту архитектора Баженова. Фантазія была проведена со всей видимой основательностью ея выполненія на самомъ дѣлѣ. По крайней мѣрѣ для этой цѣли была разобрана городская стѣна отъ церкви Благовѣщенія, до церкви Петра-Митрополита. На горѣ былъ разобранъ длинный корпусъ старинныхъ приказовъ, тянувшійся по Кремлевской горѣ отъ Архангельскаго собора къ Спасскимъ воротамъ; разобрано зданіе дворцоваго запаснаго двора, подъ горою у церкви Константина и Елены были ра-

зобраны дворъ соборнаго духовенства и другія зданія.

Такимъ образомъ уничтожена была куча старинныхъ зданій, но постройка самаго дворца не состоялась, и дѣло ограничилось одной его закладкой, происходившей 1 іюня 1773 г.¹⁾

Почти въ то же время были разобраны палаты князей Трубецкихъ, церковь Козьмы и Даміана и дворъ духовенства для постройки новаго зданія судебныхъ мѣстъ.

Вся книга г. Забѣлина усыпана примѣрами подобнаго опустошенія Кремля, (см., напр., стр. 175, 203, 205, 242, 244, 334, 357, 430 и др.). Перечислять ихъ всѣхъ въ отдѣльности въ предѣлахъ журнальной рецензіи не приходится. Но я не могу не указать на особенно трагичную исторію первой въ Москвѣ церкви Іоанна Предчети. Построена она была въ 1461 г., хотя собственно каменная ея постройка относится къ 1509 г. Такимъ образомъ эта самая древняя церковь въ Москвѣ простояла невредимо почти 350 лѣтъ. Въ „1847 году она была разобрана *единственно по той причинѣ, что будто-бы нарушала красоту вида на вновь выстроенный дворецъ изъ Замоскворѣчья и въ особенности съ каменнаго моста*“. Но что всего замѣчательнѣе, — уничтоженіе церкви не достигло цѣли. „Когда церковь разобрали, то видъ на дворецъ изъ Замоскворѣчья сталъ еще непригляднѣе. Обнаружилась обширная и пустынная кривая площадь древнѣйшаго помещенія Москвы, среди зданій, расположенныхъ по кривымъ линіямъ, не имѣвшимъ правильнаго фасада. *Все это по необходимости заставило устроить здѣсь, въ качествѣ фасада, существующую теперь чугунную рѣшетку съ двумя воротами*“ (Забѣлинъ, стр. 66—68).

Всякіе комментаріи тутъ излишни. Но какова иронія судьбы. Если въ 1847 г. произведеніе г-на Тона считалось гениальнымъ, и ему приносились безжалостно въ жертву памятники подлиннаго русскаго зодчества,

¹⁾ Забѣлинъ приводитъ интереснѣйшее описаніе этой закладки (см. стр. 173—174). Относительно судьбы Баженовскаго проекта и его модели, *яко-бы* хранящейся въ Румянцевскомъ музеѣ, см. замѣтку А. Н. Велуа „Вандалы“. (Міръ Иск., т. II, стр. 76).

то теперь мы ломаемъ голову, какъ-бы сдѣлать менѣе замѣтнымъ и болѣе приличнымъ фасадъ Кремлевскаго дворца. В. М. Васнецовымъ былъ выработанъ проектъ новой раскраски дворца. Всѣ имѣвшіе случаи его видѣть отзываются о немъ съ большою похвалою. Однако, этотъ проектъ до сихъ поръ не приводится въ исполненіе. Было-бы очень интересно знать, въ чемъ задержка?

Всѣмъ любителямъ старины рекомендуемъ не читать книги г-на Забѣлина. Иначе сердце ихъ будетъ обливаться кровью.

Д. Ф.

6. Александръ Бенуа.—*Исторія Русской живописи въ XIX вѣкѣ. Выпускъ 2-ой и послѣдній.* Спб. 1902 г. Изд. Т—ва „Знаніе“.

Книга г-на Бенуа настолько значительна, и какъ талантливое произведеніе затрагиваетъ стольколюбопытныхъ вопросовъ нашего искусства, что обсужденію ея редакція „Міра Искусства“ намѣрена посвятить особую статью. Здѣсь-же мы отмѣтимъ лишь, что съ выходомъ въ свѣтъ второго выпуска работа г. Бенуа закончена. Если первый выпускъ стоилъ многихъ трудовъ автору, такъ какъ приходилось работать надъ совершенно сырымъ матеріаломъ, то второй, написанный ужъ такъ сказать по памяти и личнымъ впечатлѣніямъ, вѣроятно отнял у него не меньше силъ и времени. Искренно и честно высказаться о своихъ современникахъ—дѣло очень трудное, а такъ какъ одно изъ главныхъ достоинствъ книги г-на Бенуа состоитъ именно въ искренности и честности проводимыхъ въ ней эстетическихъ оцѣнокъ, то очевидно, что она не легко далась автору, тѣмъ болѣе, что онъ отлично сознавалъ, сколько недостойной вражды со стороны обиженныхъ—какъ простыхъ смертныхъ, такъ и пользующихся высокимъ художественнымъ авторитетомъ—придется ему вынести на своихъ плечахъ.

Б.

7. С. А. Андреевскій. *Литературные очерки* (3-е дополнительное изданіе „Литературныхъ чтеній“). Спб. 1902. стр. 468. Цѣна 1 р. 50 к.

Книга С. А. Андреевскаго позволяетъдохнуть чистымъ литературнымъ воздухомъ, какимъ рѣдко дышешь въ наше время. Успѣхъ сборника Андреевскаго—отрадное явленіе. Этотъ успѣхъ указываетъ, что наша бѣдная, неустановившаяся печать, въ вопросахъ искусства колеблющаяся между художественнымъ и общественнымъ, не всегда созвучна подлиннымъ запросамъ читателя. Онъ умѣетъ, этотъ читатель, куда-бы ни старались его направить, умѣетъ чутьемъ отличить золотыя жилы прекраснаго между тяжелыхъ каменныхъ грудъ популярнаго.

Критическій даръ Андреевскаго слагается изъ врожденнаго чувства изящнаго и изъ литературнаго образованія. Послѣднее для художественнаго критика несравненно важнѣе образованія общественнаго, такъ цѣнимаго по непониманію у насъ. Андреевскій иногда ошибается въ цитатахъ изъ поэтовъ (стр. 14, изъ Баратынскаго). Эти цитаты на память показываютъ, какъ напѣтанъ критикъ поэтами, о которыхъ нишесть.

Чувство прекраснаго сказывается у Андреевскаго прежде всего мѣткой краткостью литературныхъ характеристикъ. Онъ не поведетъ читателя въ сухія пустыни спеціальнаго изслѣдованія. Онъ чутко схватитъ и точно выразитъ самую сущность писателя. Сорвавъ маленькій листокъ съ дерева, онъ покажетъ на этомъ листкѣ и породу.

Высказываясь о художественномъ произведеніи, критикъ вскрываетъ равномерно и мысль, и исполненіе писателя. Ранняя статья Андреевскаго о „Братьяхъ Карамазовыхъ“, благодаря содержательной краткости опредѣленія, не исключается и послѣдующими изслѣдованіями Розанова и Мережковскаго. Андреевскій мѣтко опредѣляетъ религиозно-философское значеніе романа, выдвигая въ немъ новое „дѣйствующее лицо“—вѣру Достоевскаго. Свои замѣчанія о художественной technikѣ романа онъ начинаетъ отъ вѣрной исходной точки—отъ глубокаго драматизма Достоевскаго. Краткія отмѣтки о „чемъ-то искренно-театральномъ“ въ характерѣ Миши Карамазова, о Смердяковѣ, отразившемъ, „какъ въ грошовомъ оловянномъ зеркалѣ“,

черты своднаго брата, Ивана, о чортѣ „не въ видѣ символическаго призрака“, а въ видѣ очень положительнаго, грязноватаго господина,—показываютъ, какъ сжился критикъ съ художественной личностью оцѣниваемаго писателя. Невольно рождающіяся въ читателѣ аналогіи съ болѣе ранними произведеніями Достоевскаго отлично повѣряютъ справедливость и глубину сужденій критика.

Критика — художника еще болѣе тянетъ къ Тургеневу. Нигдѣ, я думаю, сущность поэзіи „Пушкина нашей прозы“ не характеризуется точнѣе и вдумчивѣе, какъ въ этой фразѣ Андреевскаго: „Природная сладостная мечтательность и пріобрѣтенное горькое знаніе сплелись въ Тургеневѣ и, какъ пара змѣй, обнялись крѣпче двухъ друзей. Онъ остался на всю жизнь какъ-бы раздвоеннымъ и однако-же слитнымъ“. И критикъ умѣетъ далѣе показать превосходно, какъ всегда преобладалъ въ Тургеневѣ поэтъ. „Критика, замѣчаетъ Андреевскій, никогда не ловила Тургенева на томъ, что въ „Наканунѣ“ революціонеръ и агитаторъ Инсаровъ чуть не расцѣвуетъ романы, говоря Еленѣ: „О, Елена! О, моя героиня“, а пресловутый ультра-позитивный Базаровъ умираетъ, обращаясь къ Одинцовой съ такой фразой, которая могла сложиться только въ музыкальной и нѣжной душѣ поэта: „Дуньте на умирающую лампаду и пусть она погаснетъ“.

Конечно, Гаршинъ—больше *реалистъ* въ „Трусѣ“, въ подсказанномъ этимъ Тургеневскимъ поцѣлуемъ—предсмертномъ поцѣлуѣ „Кузьмы“.

Очерки Андреевскаго написаны достойнымъ содержанія языкомъ, — сдержаннымъ, красивымъ и точнымъ. В. В. Розановъ указывалъ въ нашемъ журналѣ образцы художественной русской прозы въ изслѣдованіяхъ Мережковскаго,—образцы, достойные сохраненія въ хрестоматіяхъ. Такой рекомендаціи еще болѣе заслуживалъ-бы нашъ авторъ, еслибы... еслибы самъ г. Андреевскій очень справедливо не указалъ на фатальную вражду школы къ самому цѣнному въ литературѣ.

Художественный тактъ измѣняетъ нашему

критику крайне рѣдко. Въ прелестную статью о городѣ Тургенева, гдѣ авторъ бродилъ по слѣдамъ любимаго поэта, „въ запретномъ и таинственномъ саду убитаго волшебника“, непріятной прозой вторгается грубо фельетонное: „Бадень изображаетъ *изъ себя*“. Во II главѣ статьи о Карамазовыхъ полезно-бы вытравить для будущихъ изданій одно нарушающее смыслъ слово. Критикъ проводитъ параллель между Толстымъ и Достоевскимъ: „Есть *только*, впрочемъ, одна существенная разница между обоими ученіями“. Если „существенная“, то не „только“.

Это, впрочемъ, мелочи, не всѣмъ замѣтныя и слабо нарушающія красоту „стихотвореній въ прозѣ“ критика-Тургеневца.

Д. Шестаковъ.

8. Н. Г. Молоствовъ. *Борецъ за идеализмъ*. (Слово правды объ А. Л. Волынскомъ). Съ приложеніемъ лекціи Волынскаго, читанной въ Москвѣ и Ригѣ: „Современная русская беллетристика и журналистика“, а также двухъ другихъ его статей: „Современная русская поэзія“ и „Старый и новый репертуаръ“. Рига. 1902, стр. 93+105+62. Цѣна 1 рубль.

Брошюра Н. Г. Молостова подсказана благороднымъ, но ошибочнымъ чувствомъ. Послѣ лекціи г. Волынскаго въ Москвѣ на лектора жестоко обрушилась мелкая пресса, а отчасти и крупная съ пріемами мелкой. Г. Молоствовъ горячо возсталъ на защиту Волынскаго. Нужна-ли однако эта защита? Не слѣдуетъ-ли, выбирая противниковъ, выбирать только достойныхъ нашего гнѣва и нашего спора?

Что касается лекціи, изъ за которой сурьборъ загорѣлся, то она оставляетъ впечатлѣніе сложное и не совсѣмъ то, которое даетъ о ней Молоствовъ. Не въ томъ дѣло, еврей или не еврей г. Волынскій. Важно не племенное происхожденіе писателя, а самое его писаніе. Своимъ слогомъ, тяжелымъ, шершавымъ, странно-образнымъ критикъ производитъ впечатлѣніе характерно-нерусскаго писателя. Совсѣмъ не случайно лекція Волынскаго имѣла больше успѣха въ Ригѣ, чѣмъ въ Москвѣ. Какъ писатель, г.

Волынский какъ разъ близокъ къ нѣмецкому профессору, глубокомысленному уже по тяжелой внѣшности своихъ произведеній. *Ноющие* философы, какъ Нитче, у нѣмцевъ большая рѣдкость.

Переходя къ содержанію лекціи, мы совершенно цѣнимъ искренность критика, когда онъ „разбарабаниваетъ“ (по собственному выраженію) такихъ неискреннихъ, внѣшне-эффектныхъ писателей, какъ Михайловскій, — „доступный и любезный той массѣ, которая хочетъ быть прикосновенной къ наукѣ, не расплачиваясь за это никакимъ трудомъ, никакой собственной логической работой“. Но трудно согласиться съ критикомъ, когда онъ пишетъ объ языкѣ Вл. Соловьева, — „томъ языкѣ, которымъ не говорятъ о религіи люди, религіозные въ своемъ сердцѣ“. Трудно согласиться, тѣмъ болѣе, что въ вопросахъ слога г. Волынский небольшой авторитетъ. Неприятно звучитъ въ серьезной оцѣнкѣ основателя „Новаго Времени“ популярничающее замѣчаніе, какъ черезъ это „дырявое рѣшето упалъ огромный камень на молодыя головы“. Совсѣмъ не критично по поводу перваго романа Мережковскаго говорить о „механикѣ широкаго компиляторства“, какъ будто историческій романъ можетъ вырасти безъ широкаго пользованія источниками, какъ будто прекрасное цѣлое не говоритъ ясно за совершенное и *внутреннее* сочетание частей. И рядомъ, черезъ нѣсколько страницъ, чрезвычайно характерно для нашего критика, воспѣвается „яркій, непосредственный, красочный талантъ“... Вас. Немировича-Данченко.

Въ общемъ, передъ нами писатель, не чуждый порою довольно мѣткихъ характеристикъ (тамъ, гдѣ дѣло касается болѣе общественной, чѣмъ художественной литературы), но бѣдный непосредственнымъ критическимъ даромъ.

Д. Шестаковъ,

О „РУССКИХЪ СИМФОНИЧЕСКИХЪ КОНЦЕРТАХЪ“.

Извѣстный организаторъ „русскихъ симфоническихъ концертовъ“ М. П. Бѣляевъ помѣстилъ недавно въ „Нов. Врем.“ (№ 9564) статью по поводу исполнившагося 17-лѣтія концертовъ, столь тѣсно связанныхъ съ его именемъ. Статья эта заслуживаетъ вниманія не только какъ печатное резюме 17-лѣтней, молчаливой, но полезной художественной дѣятельности ея автора, но и какъ первая попытка къ выясненію странныхъ отношеній, установившихся между представителями нашей музыкальной критики и той довольно численной группы русскихъ композиторовъ, представителемъ которой является организаторъ русск. симф. концертовъ и издатель, М. П. Бѣляевъ. Добавлю еще, что статья г. Бѣляева производитъ хорошее впечатлѣніе трезвостью тона, отсутствіемъ полемическихъ выходовъ (столь трудно избѣгаемыхъ въ извѣстныхъ случаяхъ) и если чѣмъ нибудь и грѣшитъ, то развѣ излишней скромностью ея автора, желающаго по возможности ступевать свои собственные высоко цѣнныя заслуги въ дѣлѣ поощренія и распространенія русской музыкальной литературы.

Но если, съ одной стороны, нельзя отказать въ должномъ уваженіи конечнымъ цѣлямъ, руководившимъ въ продолженіе цѣлыхъ 17 лѣтъ устройтелемъ „русскихъ симфоническихъ концертовъ“, то не слѣдуетъ также и умалчивать объ отрицательныхъ сторонахъ этого безспорно полезнаго и, во всякомъ случаѣ, безкорыстнаго художественнаго предпріятія.

Г. Бѣляевъ пишетъ:

„Въ прошлый сезонъ исполнилось 17 лѣтъ русскимъ симфоническимъ концертамъ и казалось-бы, что за это время критика и публика могли-бы выяснить себѣ цѣль ихъ, но до сихъ поръ и та, и другая судятъ о нихъ неправильно.“

Большинство здѣшней русской критики относилось и до сихъ поръ относится къ нимъ враждебно, но не въ смыслѣ критическаго разбора исполняемыхъ произведеній (что было

бы въ задачѣ критики), а въ видѣ глумленія и напраслины. Таковы: злорадостныя указанія на пустоту зала Дворянскаго собранія, именованіе концертовъ или такъ называемые русскіе симфоническіе концерты, или Бѣляевскіе, и утвержденіе, что концертами этими руководитъ кружковщина, которая допускаетъ исполненіе невѣроятно слабыхъ и ничтожныхъ вещей, русскихъ и иностранныхъ (?)“

Обвиненіе „большинства“ петербургской критики въ враждебности къ концертамъ, устраиваемымъ г. Бѣляевымъ, полагаю, не требуетъ особыхъ доказательствъ; это извѣстно каждому, кто слѣдитъ за отзывами нашихъ наиболѣе распространенныхъ органовъ печати о „русск. симф. концертахъ“. Объясняется-же это милое обстоятельство очень просто — стоитъ лишь просмотрѣть приводимый г. Бѣляевымъ перечень русскихъ композиторовъ, сочиненія коихъ вошли въ программы названныхъ концертовъ — тамъ нѣтъ ни одного изъ *композиторовъ! Отсюда и „враждебность“, и „глумленія“, и „напраслина“.*

Относительно другихъ упрековъ г. Бѣляева по адресу критики, а именно „злорадостныя указанія на пустоту зала Дворянскаго собранія, именованіе концертовъ или такъ называемые русскіе симфоническіе концерты, или Бѣляевскіе“, то тутъ я, признаться, большого грѣха не вижу. Залъ Двор. собр. вѣдь дѣйствительно пустуетъ на этихъ концертахъ и указывать на это печальное обстоятельство можно вѣдь и безъ всякаго злорадства и даже съ сожалѣніемъ. Именованіе-же концертовъ Бѣляевскими вошло какъ-то въ привычку; оно удобно и короче оффиціального: „Русскіе симфоническіе концерты“, да и обиднаго, мнѣ кажется, въ этомъ названіи ничего нѣтъ ни для г. Бѣляева, ни для концертовъ. Что же касается утвержденія критики, „что концертами этими руководитъ кружковщина, которая допускаетъ исполненіе невѣроятно слабыхъ и ничтожныхъ вещей русскихъ и иностранныхъ (?)“, то поклепъ этотъ очень основательно опровергается самимъ г. Бѣляевымъ:

„Утвержденіе, что въ программахъ этихъ концертовъ сказывается кружковщина, почему

якобы исполняются невѣроятно слабыя и ничтожныя сочиненія, не имѣетъ никакого основанія, такъ какъ въ теченіе этихъ 17 лѣтъ въ программы бывшихъ въ Петербургѣ 66 концертовъ вошли оркестровыя сочиненія тридцати петербургскихъ и семи московскихъ композиторовъ, а именно (петербургскіе): Акименко, Алфераки, Антиповъ, Аренскій, Арцыбушевъ, Балакиревъ, Ф. Blumenfeldъ, Бородинъ, Винклеръ, Витоль, Глазуновъ, Глинка, Даргомыжскій, Золотаревъ, Калафати, Кленовскій, Копыловъ, Кюи, Лядовъ, Ляпуновъ, Михайловъ, Мусоргскій, Петровъ, Римскій-Корсаковъ, Рубинштейнъ, Соколовъ, А. Танѣвъ, Чайковскій, Черепнинъ и Щербачевъ; (московскіе) Бларамбергъ, Гречаниновъ, Ипполитовъ-Ивановъ, Корещенко, Рахманиновъ, Скрябинъ и С. Танѣвъ. Въ теченіе этого времени было исполнено новыхъ оркестровыхъ сочиненій (т. е. въ первый разъ) 118.

Ни одного иностраннаго сочиненія исполнено не было.“

Трудная задача — сочетать въ концертныхъ программахъ новое, еще неисполнявшееся, съ выдающимся по своимъ музыкальнымъ достоинствамъ. Въ данномъ случаѣ, задача эта еще осложняется тѣмъ, что выборъ новыхъ сочиненій предоставленъ, какъ это удостовѣряетъ самъ г. Бѣляевъ, жюри, состоящему изъ такихъ трехъ строгихъ и требовательныхъ консерваторскихъ профессоровъ, какъ г. г. Римскій - Корсаковъ, Лядовъ и Глазуновъ. Не удивительно поэтому, что подавляющее большинство изъ исполненныхъ на „русскихъ симфоническихъ концертахъ“ (ужасно длинное названіе!) сочиненій представляло собою только болѣе или менѣе удачныя ученическія работы и включалось въ программы концертовъ какъ-бы въ видѣ награды за классныя успѣхи и какъ поощреніе композиторскаго трудолюбія. Неужели-же г. Бѣляевъ полагаетъ, что, если этотъ, похвальный въ принципѣ, режимъ не измѣнится и въ будущемъ, то петербургская публика наконецъ, хотя-бы еще черезъ другія 17 лѣтъ, но все-таки когда нибудь да проникнется интересомъ къ педагогическимъ успѣхамъ профессорскаго „жюри“ и, бросивъ

посѣщать концерты четы „Фигнеръ“, проявить самоотверженное стремленіе пополнить собою зіяющую на „русск. симф. конц.“ пустоту Дворянскаго собранія. Великая-же рѣдкость появленія въ программахъ этихъ концертовъ произведенія новаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, выдающагося по оригинальности дарованія зависитъ отъ той простой причины, что съ тѣхъ поръ, какъ существуютъ на свѣтѣ академіи и консерваторіи, никогда еще начинающему художнику не удавалось сочинить ничто самобытное и въ то-же время потрафить вкусу своего профессора, а тѣмъ болѣе вкусу троицъ своихъ профессоровъ. При этомъ, г. Бѣляевъ какъ нельзя болѣе правъ, утверждая, что „каждая современная выставка (къ каковой, по его мнѣнію, слѣдуетъ приравнять устраиваемые имъ концерты) не обязана заключать въ себѣ одни гениальныя произведенія, появляющіяся столѣтіями“.

Послѣ вполне успѣшнаго отраженія всякаго рода незаслуженныхъ обвиненій, сылавшихся въ теченіе 17 лѣтъ на него и на его правое дѣло изъ враждебнаго лагеря, г. Бѣляевъ переходитъ къ отклоненію непрошеныхъ совѣтовъ лицъ, сочувствующихъ его предпріятію и предлагающихъ ему поднять интересъ къ устраиваемымъ имъ концертамъ приглашеніемъ иностранныхъ солистовъ и дирижеровъ. На это г. Бѣляевъ совершенно резонно замѣчаетъ:

„Иностранные-же солисты и дирижеры не пригодны для этихъ концертовъ, уже не говоря о томъ, что въ русскихъ концертахъ должно быть возможно менѣе иностраннаго (въ бывшее время почти весь оркестръ состоялъ изъ иностранцевъ), а главное потому, что знаменитые иностранные солисты не подчиняются указанной программѣ, а знаменитые иностранные дирижеры, даже при своемъ согласіи на предъявленную программу, не имѣли бы времени изучить новыя сочиненія, часто попадавшія въ программу чуть не наканунѣ репетиціи.“

Тутъ можно было-бы кстати замѣтить, что, при всей важности вопроса о неподдѣльности русскаго происхожденія для дирижера русскихъ симфоническихъ концертовъ, было

бы также полезно для болѣе успѣшнаго ихъ хода, чтобы дирижеры, кромѣ заслуженной профессорской репутаціи, обладали хотя-бы дюжинными дирижерскими способностями. Но это—въ скобкахъ.

Заканчиваетъ г. Бѣляевъ свое крайне интересное и глубоко искреннее сообщеніе слѣдующими прочувствованными строками:

„Правда, что большинство публики до сихъ поръ относится къ этимъ концертамъ равнодушно, но это свойственно русскому человѣку, который скорѣе склоненъ относиться недовѣрчиво и даже хулить свое родное, чѣмъ радоваться хотя-бы малому успѣху своего соотечественника въ области искусства; я-же убѣжденъ, что рано или поздно, но наступитъ время, когда русское національное чувство къ родному музыкальному искусству воспрянетъ и теперешнее равнодушіе замѣнится видимымъ сочувствіемъ большинства.“

Такая неизбежная, идеальная вѣра въ лучшее будущее, послѣ долгаго 17-лѣтняго періода упорной и дѣятельной, но всегда корректной борьбы съ злобствующей прессой и постыднымъ равнодушіемъ публики положительно трогаетъ и внушаетъ чувство почтительнаго удивленія къ подвижнической дѣятельности человѣка, который, какъ М. П. Бѣляевъ, можетъ сказать о себѣ:

„Семнадцать лѣтъ я молчалъ, берусь за перо по этому поводу въ первый и послѣдній разъ, и вступать въ полемику не буду“.

А. Н.

СЧАСТЛИВЫЙ ОБЛАДАТЕЛЬ СВОИХЪ СПОСОБНОСТЕЙ.

„Его можно и пожалѣть“, замѣчаетъ г. Михайловскій о г. Мережковскомъ въ 3-ей и послѣдней рубрикѣ своей статьи, разсматривающей „Религію Толстого и Достоевскаго“ Д. С. Мережковскаго, и мою книгу—„Въ мірѣ неяснаго и не рѣшеннаго“. Съ усердіемъ медвѣдя, гнущаго дуги, онъ „гнуль“ такъ и этакъ разныя ему несвойственныя темы, и критиковалъ или „писалъ замѣчанія“ на двѣ

вовсе ему непонятны и имъ непонятны книги, что-то изъ нихъ выбирая, что-то комбинируя, но ничего кромѣ печатной бумаги не получая. Вотъ ужъ не разбогатѣеть „Русск. Богатство“ отъ этихъ его статей и къ чему онѣ? Развѣ мало другихъ темъ, совершенно доступныхъ для обсужденія, чрезвычайно важныхъ, и на которыя вся Россія съ удовольствіемъ и пользой (конечно, говоримъ безъ всякой ироніи) прочла-бы его разсужденія: предполагается уничтожить крестьянскую общину, преобразуются университетъ и гимназія. Неужели же г. Михайловскій, энергично нѣкогда нападавшій на г.г. Герье, Чичерина и Цитовича, платонически выступавшихъ противъ общины, не хочетъ ничего сказать въ защиту ея теперь, передъ лицомъ реальныхъ для нея угрозъ. Но намъ казалось всегда, что г. Михайловскій только „бряцалъ на струнахъ“ о самыхъ кроваво-важныхъ вещахъ, и любилъ даже въ старину общину или артель, а пожалуй и Глѣба Успенскаго или Салтыкова, не болѣе чѣмъ Цезарь-музыкантъ свою столицу. „Бури и натиска“, „Sturm und Drang'a“ никогда въ Михайловскомъ не было и температура его за весь истекшій юбилей въ 40 лѣтъ не повысилась и не понизилась и на полъ градуса. Завидное спокойствіе для литератора. Я сказалъ, что онъ „гнулъ дуги“ всѣ три мѣсяца, и не только лишилъ Россію цѣнныхъ статей, но и въ „полное собраніе“ своихъ сочиненій включилъ самыя скучныя его страницы.

Между тѣмъ напрасно было-бы сказать, что онъ и не *хотѣлъ* понять. Онъ не только говорить, что усердно читалъ книгу Мережковскаго, но и по множеству данныхъ видно, что онъ ловилъ все въ ней цѣнное—съ удачей медвѣдя-полоскуна, кидающагося въ воду, чтобы выудить лапами изъ нея игривую рыбку. Ничего не получилось изъ трехъ-мѣсячной работы, а съ чтеніемъ, пожалуй, и изъ годовой, кромѣ нѣкотораго остроумія, всегдашней приправы статей Михайловскаго.

Но зачѣмъ онъ хотѣлъ понять непонятныя книги, и вникнуть въ недоступныя темы? Что-то его туда влечетъ, и Михай-

ловскій потому конечно и получилъ блестящій триумфъ за 40 лѣтъ литературнаго трудолюбія, что онъ не только прилеженъ, но даровитъ, что онъ съ *задатками*, хотя безъ *исполненія*. „Что-то, чертъ возьми, есть, чего я не понимаю, хотъ и хотѣлось-бы понять“. Эта скромность составляетъ преимущество его надъ собратьями, девизъ которыхъ: „я очень мало понимаю, но совершенно не важно все, чего я не понимаю“. Обращаясь къ серьезному тону, спросимъ: ну, что-же онъ извлекъ изъ всѣхъ темъ Мережковскаго и Розанова? Ну, неужели нѣтъ темы *для собственной* (Михайловскаго) мысли въ цитатахъ изъ Достоевскаго: „кто *почвы* подъ собою не имѣетъ, тотъ и *Бога* не имѣетъ“, „кто отъ родной *земли* отказался, тотъ и отъ *Бога* своего отказался“, „у кого нѣтъ *народа*—у того нѣтъ *Бога*“, „*Богъ* есть синтетическая личность всего *народа*, взятаго отъ начала и до конца“. Неужели, говорю я, вычитавъ эти цитаты, возможно не зародиться мыслями во-первыхъ о странномъ существѣ вѣры самого Достоевскаго, а затѣмъ и о вѣчно-любопытномъ смыслѣ борьбы между древними религіями, которыя всѣ были религіями (съ усиленіемъ) *своего народа, своей земли*, и тѣмъ, кто сказалъ въ видѣніи самому пламенному ученику своему и прозелиту: „иди къ *язычникамъ*“ (иноплеменникамъ), иди въ *Римъ* и *Афины*, оставивъ родной тебѣ и по человечеству Мнѣ Сіонъ своей судьбѣ“. Ни изъ чего, какъ изъ этихъ цитатъ, до такой степени не видно, что, во-первыхъ, въ Достоевскомъ (его апогеѣ) пылало какое-то язычество руссизма, поздно вырвавшійся пламень заглушенной въ зародышѣ вѣры славянства; пылали молніи Перуна, которому въ свое время обрубилъ серебряные усы, а Достоевскій пытался ему сдѣлать даже золотую бороду (пожалуй, Михайловскій и теперь скажетъ, что я говорю непонятно; вообще наивное: „это-го я не понимаю“ у него такъ и осыпается послѣ каждой почти цитаты изъ Розанова и Мережковскаго). Это во-первыхъ въ смыслѣ любопытнаго литературнаго объясненія, что такое былъ Достоевскій. А во-вторыхъ, чертъ пламень Достоевскаго, столь религіоз-

ный, столь до известной степени святой, цѣнный, крѣпкій, цѣпкій, можно постигнуть, что за *сопротивленіе* встрѣтила Христова проповѣдь въ Европѣ, да и въ Сіонѣ, изъ которыхъ каждый говорилъ буквально словами Достоевскаго: „признакъ уничтоженія народностей—когда боги начинаютъ становиться общими. Когда боги становятся общими, то умираютъ боги и вѣра въ нихъ вмѣстѣ съ самими народами. Чѣмъ сильнѣе народъ, тѣмъ особливѣе его богъ... Народъ—это что-то божіе. Всякій народъ только до тѣхъ поръ и народъ, пока имѣетъ своего бога особаго, а всѣхъ остальныхъ боговъ на свѣтѣ исключаетъ безъ всякаго примиренія, пока вѣруетъ въ то, что своими богами побѣдитъ и изгнать всѣхъ остальныхъ боговъ“ (всѣ цитаты взяты изъ статьи Михайловскаго, стр. 166—167). Послушайте, да вѣдь это чувство—разгадка крика: „ко лвамъ ихъ“ римлянъ о христіанахъ и разгадка-же камней избіенія, поднимавшихся на ап. Павла въ Іерусалимѣ. Такимъ образомъ, Достоевскій *живымъ своимъ чувствомъ*, столь огненно сказавшимся, столь прямо *религіознымъ*, даетъ разгадку древняго святаго пламени древнихъ религій, которыя всѣ стали религіями-родинами въ отличіе отъ христіанскаго универсализма; религіями поклоненія землѣ своей, крови своей, роду своему, привычкамъ, обычаямъ—до ликторовъ и консуловъ включительно, до четырехъ свѣчъ, зажженныхъ въ субботу у евреевъ. Но что объ этомъ Михайловскій написалъ? Да ничего. Онъ недоумѣваетъ, какъ Достоевскій сочеталъ сомнѣніе въ бытіи Божіемъ съ признаніемъ и прозелитизмомъ православія. Да вѣдь „православіе“ родной „богъ“ Руси, въ котораго (пенать родины) почему-же и не вѣровать противъ напора предложенія вѣры въ какого-то „бога вообще“, „бога для міра“, „смѣшаннаго бога“, который, пожалуй, не столько есть „богъ“, сколько принципъ уничтоженія всякихъ вообще на землѣ „боговъ“, живыхъ и настоящихъ, дѣйственныхъ и охраняющихъ ихъ „родины“. Выражаясь конкретно, христіанство есть вообще движеніе противъ „родныхъ пенатовъ“, и тутъ даже, пожалуй, есть объясненіе, отчего Лютеръ, ха-

рактерно національный для нѣмцевъ типъ, выдумалъ для родины „лютеранство“, родного нѣмецкаго пената, въ сторонѣ отъ всемірно-уравнительнаго и всемірно-отвлеченнаго католицизма. Да и Достоевскій понятенъ, какъ эмбрионъ славянскаго Лютера, тоже пытавшійся оторвать родину вообще отъ „сгнившаго запада“, сего „иного бога“, „не нашего“ и уже *eo ipso* проклинаемаго.

Какая масса свѣта! А Михайловскій шипитъ около него какою-то неудавшеюся ракетой. Ни свѣта, ни красоты; только мальчишамъ позади фейерверкера потѣха. Но главное—три мѣсяца! три мѣсяца своей біографіи зарѣзалъ Михайловскій. Онъ также мало цѣнить свою кровь, какъ римскій сенаторъ, выпускающій ее въ теплую ванну. „Скучно на этомъ свѣтѣ, господа“. Впрочемъ, римскій сенаторъ чувствовалъ при этомъ удовольствіе, и Михайловскій также съ видимымъ удовольствіемъ написалъ три безсодержательныя статьи, ибо безмолвно около каждой его строки есть какъ-бы подпись водяными знаками: „какъ я уменъ; я совершенно обладаю своими способностями, какъ и метранпажъ типографіи *Русскаго Богатства*, съ полнымъ обладаніемъ способностей говорящій мнѣ по телефону: „Н. К., торопитесь дать статью: иначе не выйдетъ верстка книжки“. Но я не знаю, зачѣмъ такіе метранпажи занимаются критикою, а въ игривыя минуты даже и начинаютъ рубрики: „Мысли о религіи“, хотя во время обрываютъ ихъ, переходя въ многоточіе. И „многоточіе“-то и есть единственно глубокомысленная и даже единственно думающая часть „Мыслей о религіи“...

В. Розановъ.

ВЪ ТЕАТРѢ.

1. Балеты Делиба.

Полтора года мнѣ не пришлось быть въ Маріинскомъ театрѣ и недавно, послѣ долгаго пребыванія за границей, я попалъ въ балетъ, гдѣ давали Делибовскую „Коппелію“.

Сезонъ близится къ разгару и представленія въ нашихъ театрахъ нельзя уже назвать болѣе „осенними“, когда даютъ „какъ-нибудь“ и „что-нибудь“ для публики, съѣхавшейся изъ провинціи.

„Коппелія“, этотъ прельстительнѣйшій изъ всѣхъ существующихъ балетовъ, эта жемчужина, которой почти нѣтъ подобной во всей балетной литературѣ, — Боже мой, сколько нужно было употребить усилій, чтобы такъ безошадно обезцвѣтить, обезличить ее, какъ это сдѣлали въ этотъ злополучный вечеръ, о которомъ я не могу умолчать.

Я предполагаю въ будущемъ подробно поговорить о томъ, что творится, или что *продолжается* твориться въ нашихъ театрахъ, но покамѣстъ, для начала, ограничусь маленькимъ фактомъ, постановкой „Коппеліи“ въ нашемъ „образцовомъ балетѣ“.

Отъ Делиба осталось неполныхъ три балета, изъ нихъ „Коппелія“ стала вещью репертуарной, т. е., ее даютъ на затычку, съ ободранными декорациями, грязными костюмами и третьестепенными артистами. Второй балетъ, „Сильвію“, дирекція общими усиліями провалила въ прошломъ году, поставивъ ее хуже, небрежнѣе и экономнѣе, чѣмъ ставятся офенбаховскія „Сказки Гофмана“, или Ивановская „Забава Путятишна“. Свѣдѣнія о третьемъ балетѣ „La Source“ я приберегаю на конецъ этой замѣтки.

Выше я упомянулъ объ „экономіи“, сдѣлавшейся, кажется, девизомъ нынѣшней дирекціи. Намѣреніе похвальное — сократить тѣ громадныя непроизводительныя расходы, какими съ давнихъ поръ славились Императорскіе Театры. Но какъ всегда бываетъ въ такихъ случаяхъ, молодая дирекція настолько не въ мѣру увлеклась этимъ заманчивымъ занятіемъ, что въ ярую „экономію“ попало какъ разъ то, что по достоинству заслуживало царскихъ почестей и небывалаго блеска. Итакъ, „Сильвія“ успѣха не имѣла и прошла совершенно незамѣченной.

Я не стану говорить здѣсь о томъ, что такое „Сильвія“, ибо тотъ, кто умѣетъ цѣнить Делиба, знаетъ, какое мѣсто она занимаетъ въ хореографіи, музыкѣ и пластикѣ.

Одно для меня остается совершенной загадкой, какимъ образомъ, ни въ прошломъ году, ни нынче, во всей театральной администраціи не нашлось ни единого человѣка, который понялъ-бы, что при любви къ балетному искусству, къ чистому классическому, я сказалъ-бы — истинно пластическому балету, нельзя увлекаться такимъ вздоромъ, какъ никому ненужныя фееріи, вродѣ Минкусовскаго „Донъ Кихота“ или затасканнаго на всѣхъ балаганахъ Пуніевскаго „Конька Горбунька“, да еще постановку такихъ вещей поручать Коровину и Головину. Какъ можно у такихъ талантливыхъ художниковъ отнимать время и силы на столь некультурную работу.

Но вернемся къ представленію „Коппеліи“. Для начала спектакля дали невыносимую по пошлости и скукѣ пародію на балетъ, подъ названіемъ „Волшебная Флейта“. Это было нѣчто вродѣ тѣхъ „водевилей съ пѣніемъ“, какіе когда-то давались въ Александринскомъ театрѣ для съѣзда или разѣзда публики. Такимъ-же зрѣлищемъ заманивали публику и передъ „Коппеліей“.

Наконецъ, раздались торжественные аккорды увертюры безсмертнаго произведенія Делиба и потекло на весь вечеръ вытанцовываніе, размахиваніе руками и верченіе третьестепенныхъ артистовъ, въ поношенныхъ костюмахъ, съ маленькой, ничѣмъ не замѣчательной танцовщицей въ главной роли. Въ составѣ нашего огромнаго балета много корифеекъ, вполне корректно исполняющихъ свои обязанности. Дирекція нашла, что для „Коппеліи“ нечего тревожить настоящихъ балеринъ и что любая изъ танцовщицъ, хотя бы и г-жа Трефилова, достаточно умѣетъ танцовать и достаточно миловидна, чтобы изобразить шалости Делибовской куклы. И вотъ мы весь вечеръ, подъ вялое брянчаніе индифферентнаго оркестра, смотрѣли, какъ на фонѣ выцвѣтшихъ и мертвыхъ декораций скучно шалила эта миленькая кукла, бѣгавшая по сценѣ и даже иногда что-то танцовавшая. Тутъ-же мы видѣли, какъ неуклюже бѣсновалась вѣчная Петипа, какъ кордебалетъ лѣниво продѣлывалъ надоѣвшіе „па“ и какъ

совсѣмъ никого не устрашалъ длинновязый Коппеліусъ, никѣмъ незамѣченный и никого не интересовавшій. Такой томительной скуки на сценѣ я не запомню въ нашемъ балетѣ. И это тѣмъ болѣе досадно, что и будущее предвѣщаетъ лишь рядъ разочарованій, быть можетъ, еще болѣе оскорбительныхъ, чѣмъ то, о которомъ сейчасъ шла рѣчь.

Трудно понять, какъ можетъ дирекція терпѣть представленія вродѣ только что описаннаго, и еще менѣе понятно, какъ можетъ она вообще дѣйствовать такъ некультурно и опрометчиво, какъ это мы наблюдаемъ за послѣдніе годы.

Здѣсь я долженъ оставаться въ предѣлахъ балета и потому вновь упомяну лишь о проявленномъ въ прошломъ году дирекціею жгучемъ интересѣ къ балаганной дряннѣ—„Коньку Горбунку“ въ ущербъ „Сильвіи“ и объ монтируемомъ нынче съ роскошью балетѣ г. Корещенки, автора провалившагося и скучнѣйшаго „Ледяного Дома“ — въ ущербъ опять-таки Делибовскому балету „La Source“. Мы знаемъ, что въ поставленномъ въ Москвѣ „Ледяномъ Домѣ“ г. Корещенки хороши были лишь выдающіяся декорации талантливаго Головина, а съ другой стороны, знаемъ, что „La Source“—это *послѣдній* балетъ Делиба, который дирекція имѣетъ честь и счастье поставить на своей сценѣ. И тутъ мы опять встрѣчаемся съ симпатіями дирекціи къ „Волшебному зеркалу“ Корещенки и съ полнымъ равнодушіемъ къ балету Делиба; точно это дѣлается нарочно, изъ какого-то *parti pris*.

Но въ постановкѣ „La Source“ дирекція превзошла себя и совершила такое святотатство, которое требуетъ скорѣйшей огласки. Я здѣсь не говорю о томъ, что балетъ пойдетъ со сборными декорациями и костюмами, т. е. опять провалится, благодаря дирекціи, это еще пустяки—главное-же заключается въ томъ, что, не сойдясь по разнымъ причинамъ въ условіяхъ съ владѣльцами партитуры балета, дирекція, не долго думая, попросту разрѣшила этотъ вопросъ—заказала новую оркестровку балета ученикамъ г. Римскаго Корсакова, До такого варварскаго кунштюка, конечно, не додумы-

валась еще ни одна дирекція ни одного театра. Делибъ, классическій французскій мастеръ, вмѣстѣ съ Люлли, Рамо, Берліозомъ Гуно и Бизе поддерживающій грандіозную французскую Académie de musique, наконецъ дождался чести быть кастрированнымъ петербургскими чиновниками, вершающими музыкально-балетныя дѣла. Чего-же еще ждать? Не дадутъ-ли намъ Вагнеровскаго „Парсифаля“ въ аранжировкѣ Дриго, такъ какъ Козима не желаетъ разставаться съ партитурой?

Такъ нельзя вести дѣло, имѣющее художественно-культурное значеніе, ибо оно слишкомъ тонко и слишкомъ разносторонне.

Если приступать къ какимъ-либо реформамъ, то надо знать, чего желаешь и какой намѣченъ путь. Дѣло руководителей театрами не исчерпывается умѣлымъ заключеніемъ контрактовъ, экономизированіемъ на постановкахъ и остроумными выговорами артистамъ; все это обличаетъ прекрасныя администраторскія способности у людей, отъ которыхъ зависятъ судьбы театра, но у нихъ-же, или по крайней мѣрѣ у окружающихъ ихъ людей, должно быть также и нѣкоторое отношеніе къ искусству, ибо Императорскіе театры, кромѣ сношеній съ Контролемъ и Кабинетомъ—все-же имѣютъ дѣло и съ артистами, литераторами и художниками. Этого-то мы и не встрѣчаемъ въ нынѣшнихъ руководителяхъ театральными дѣлами. Plus ça change, plus c'est la môme chose. Раньше ставили „Царя-Кандавля“, теперь „Донъ Кихота“; раньше полагали, что все дѣло заключается въ роскоши костюмовъ, нынче—что вся задача исключительно въ блескѣ декораций, раньше увлекались „Chapeau de paille d'Italie“, нынче питаютъ слабость къ „Миссъ Гобсъ“ и „Мамусъ“. Раньше Вагнера совсѣмъ не ставили, потому что его не любили, нынче-же, будучи вынуждены его давать, имѣютъ намѣреніе выбрасывать у него цѣлыя сцены, какъ напр., въ „Гибели Боговъ“ сцену Норнъ, по творчеству чуть-ли не самую высокую, до какой достигалъ Вагнеровскій гений.

Одного раньше себѣ не позволяли, это—

поручать только что окончившимъ ученикамъ консерваторіи переоркестровывать произведе-нія великихъ мастеровъ. Теперь мы и до этого дошли.

Сергій Дягилевъ.

ЗАМѢТКИ.

Комитетомъ Выставокъ „Миръ Искусства“ были разосланы, осенью нынѣшняго года, всѣмъ участникамъ выставокъ циркуляры слѣдующаго содержания:

1. Протоколъ общаго собранія участниковъ выставокъ журнала „Миръ Искусства“, состоявшагося 10 Марта 1902 г.

На собраніи участвовали постоянные участники выставокъ: 1) Бакстъ, Л., 2) Бенуа, А., 3) Билибинъ, И., 4) Бразъ, О., 5) Врубель, М., 6) Лансере, Е., 7) Малявинъ, Ф., 8) Малютинъ, С., 9) Остроумова, А., 10) Руцицъ, Ф., 11) Сомовъ, К., 12) Сѣровъ, В. и 13) Цюнглинскій, Я.

Экспоненты: 1) Грабарь, И., 2) Переплетчиковъ, В. и 9) Яремичъ, С., а также издатель-редакторъ журнала „Миръ Искусства“ С. Дягилевъ.

На Собраніи постановлено:

1) Утвердить безъ измѣненій положеніе, выработанное собраніемъ участниковъ выставокъ, отъ 17 Февраля 1901 года *впредь на три года.*

2) Устроить выставку журнала „Миръ Искусства“ *въ Москвѣ* въ Январѣ 1903 года, *составивъ ее изъ произведеній, уже бывшихъ на выставкахъ въ Петербургѣ.*

3) Съ любезнаго согласія *В. В. фонъ-Меккъ*, поручить ему организацію и завѣдываніе выставкою въ Москвѣ.

Затѣмъ, закрытою баллотировкой выбраны въ члены Комитета по устройству выставокъ 1903 года художники А. Бенуа и В. Сѣровъ.

Закрытою-же баллотировкой избраны въ постоянные участники выставокъ: И. Грабарь, А. Рыловъ и П. Щербовъ.

Открытою баллотировкой вновь избраны въ члены ревизіонной комиссіи І. Бразъ и Ф. Руцицъ.

Подписали протоколъ:

Александръ Бенуа. С. Дягилевъ. Ф. Малявинъ. М. Врубель. Ф. Руцицъ. О. Бразъ. Л. Бакстъ. К. Сомовъ. Е. Лансере. С. Малютинъ. И. Билибинъ. А. Остроумова. Я. Цюнглинскій. В. Сѣровъ.

Выразили согласіе съ постановленіемъ Общаго Собранія: В. Пурвиль и К. Коровинъ.

2. Комитетъ выставокъ журнала „Миръ Искусства“ симъ извѣщаетъ, что имъ наняты помѣщенія для означенныхъ выставокъ въ Петербургѣ—залы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ (Б. Морская 38) и въ Москвѣ—залы въ домѣ Грачева (уголь Столешникова пер. и Петровки).

Въ Петербургѣ выставку предположено устроить съ 13-го Февраля по 26-ое Марта 1903 г. Въ Москвѣ съ 15-го Ноября 1902 г. по 1-ое Января 1903 г.

Экспонаты, предназначенные для Петербургской выставки просятъ доставлять въ помѣщеніе Императорскаго Общества Поощренія Художествъ не позже 5 Февраля 1903 г. Экспонаты-же, предназначенные для Московской выставки, просятъ доставить либо въ Петербургъ по адресу: Рамочная фабрика Андерсона (Моховая 14), не позже 4 Ноября, либо непосредственно въ Москву въ помѣщеніе выставки не позже 5-го Ноября 1902 г. Члены Комитета В. Сѣровъ. А. Бенуа. С. Дягилевъ.

Администрація „Вечеровъ современной музыки“ проситъ насъ сообщить, что въ теченіе зимнихъ мѣсяцевъ имѣется въ виду устроить не менѣе пяти концертныхъ собраній. Въ программу войдутъ какъ одобренныя на подготовительныхъ собраніяхъ рукописныя сочиненія, такъ и малоизвѣстныя произведенія современной и старинной камерной музыки. Между прочимъ, предполагается исполнить сочиненія молодыхъ иностранныхъ композиторовъ, какъ Клодъ Дебюсси, Поль Дюкасъ, Вольфъ-Феррари, П. Юонъ, Роб. Канъ и

др., а также избранныя произведенія Ц. Франка, Форэ, Брамса, Синдинга и прочих прославленных современныхъ композиторовъ. На тѣхъ-же „вечерахъ“ предполагается знакомить аудиторію съ композиціями молодыхъ финляндцевъ, какъ Эрнефельдтъ, Каянусъ и пр. Кромѣ того въ программы „вечеровъ современной музыки“ предполагается включить рядъ старинныхъ, но обладающихъ секретомъ вѣчной молодости, композицій Шютца, Баховъ, Рамо, Куперена, Скарлатти, Тартини и др. мастеровъ, развѣ только по именамъ извѣстныхъ нашимъ меломанамъ. Въ общемъ программа „вечеровъ“ этого молодого концертнаго предпріятія обѣщаетъ много интереснаго и разнообразнаго. Первый концертъ состоится въ ноябрѣ. Подписка принимается по четвергамъ съ 8 ч. веч. въ помѣщеніи Германа и Гроссмана, Б. Морская—33.

31 октября состоялось первое въ нынѣшнемъ сезонѣ (12-е съ основанія собраній) религіозно-философское собраніе. Предметомъ занятій былъ докладъ доцента Спб. Духовной Академіи іеромонаха Михаила „О бракѣ“. (Психологія таинствъ). Малоинтересный докладъ почтеннаго лектора — вызвалъ оживленныя пренія. Особенно блестяща была рѣчь Д. Мережковскаго, въ которой ораторъ, между прочимъ, яркими чертами обрисовалъ литературно-философскую личность В. В. Розанова, и пояснилъ аудиторіи громадное культурное значеніе этого замѣчательнаго религіознаго мыслителя.

Въ самомъ непродолжительномъ времени начнетъ свою дѣятельность новое художественное предпріятіе „Современное Искусство“ (Большая Морская 33). Ближайшей задачей этого симпатичнаго предпріятія является желаніе объединить въ одно цѣлое разбросанныя силы художниковъ, работающихъ въ области прикладнаго искусства. Посѣтители выставокъ „Міра Искусства“ помнятъ прелестныя вещи изъ самыхъ разнообразныхъ отраслей художественной промышленности, исполненныя по проектамъ Коровина, Малютина, Головина, Якунчиковой и многихъ другихъ. Эти отдѣльныя попытки наглядно доказываютъ, что среди современныхъ худож-

никовъ есть стремленія приложить свои таланты къ поднятію уровня нашей художественной промышленности. Вмѣстѣ съ тѣмъ, тотъ постоянный успѣхъ, который находили у публики всѣ выставляемые на выставкахъ „Міръ Искусства“ предметы прикладнаго искусства—даютъ полное основаніе думать, что и въ публикѣ начинается возрождаться любовь къ художественнымъ работамъ. Основываясь на этихъ данныхъ, а также руководствуясь опытомъ западно-европейскихъ городовъ, „Современное Искусство“ задумало поставить дѣло поощренія прикладнаго искусства на широкую ногу и дать возможность художникамъ поработать въ этой области съ полной самостоятельностью и свободой. Съ этой цѣлью было нанято въ центрѣ города обширное помѣщеніе, которое поручено было отдѣлать по ихъ вкусу и желанію различнымъ русскимъ художникамъ. Александръ Бенуа и Лансере работаютъ *столовую*; мебель для этой комнаты дѣлается по ихъ рисункамъ въ мастерской Н. Ф. Свирскаго; скульптурныя украшенія лѣпятъ А. Оберъ и А. Матвѣевъ. Всѣ керамическія детали исполняются въ мастерской Абрамцева. Мѣдную люстру, по рисункамъ Бенуа, чеканить г. Бородулинъ. Одна изъ стѣнъ комнаты будетъ украшена громадной живописью „*al fresco*“ работы Бенуа.

Будуаръ дѣлается по проекту Л. Бакста. Всѣ необходимыя для этой комнаты матеріи, ковры, а также и мебель исполняются по его рисункамъ въ Москвѣ, подъ наблюденіемъ М. Э. Якунчиковой и Н. Я. Давыдовой.

Отдѣлку третьей комнаты взялъ на себя художникъ А. Я. Головинъ; задумана она въ самомъ причудливомъ, „головинскомъ“ стилѣ, и вѣроятно будетъ производить сильное впечатлѣніе богатствомъ орнаментовъ и красочной гаммы. Остальныя комнаты будутъ носить болѣе простой дѣловой характеръ. Отдѣлываются онѣ по проектамъ стоящихъ во главѣ своего предпріятія кн. С. А. Щербатова, В. В. фонъ Мекка и И. Э. Грабаря. Технической частью всѣхъ работъ завѣдуетъ инженеръ С. Ф. Собинъ, ближайшимъ-же руководителемъ всего дѣла является И. Э. Грабарь.

Въ помѣщеніи „Современнаго Искусства“ предполагено устраивать маленькія выставки, посвященныя произведеніямъ различныхъ русскихъ и иностранныхъ художниковъ. Такія выставки, широко практикуемыя на западѣ, являются крайне желательными. На большихъ, сборныхъ выставкахъ — художникъ, являясь не только самимъ собой, но и частью цѣлаго, не можетъ рассчитывать на специальное вниманіе посѣтителя. Кромѣ того, на выставкахъ художникъ экспонируетъ обыкновенно лишь работы послѣдняго года, и то лишь болѣе крупныя. Всѣ мелочи, этюды, рисунки, имѣющіе большое значеніе для уясненія истинной стороны дѣятельности художника, остаются въ мастерской. На отдѣльную-же выставку художника попадутъ и старыя его вещи наравнѣ съ новыми, мелкія наравнѣ съ крупными, что даетъ посѣтителю возможность легче подвести итогъ дѣятельности художника, ознакомиться и оцѣнить его творчество.

Изъ русскихъ художниковъ въ нынѣшнемъ году предполагено устроить выставки Н. Рериха и К. Сомова. Изъ иностранцевъ приглашены Карьеръ, Ляликъ, Родэнъ и друг.

Каждый разъ ко времени выставокъ „Современное Искусство“ предполагаетъ издавать подъ ред. И. Э. Грабаря особыя монографіи, посвященныя творчеству тѣхъ художниковъ, выставки которыхъ устраиваются. Вмѣстѣ съ тѣмъ, имѣется въ виду издать особый альбомъ прикладнаго искусства, въ которомъ будетъ отражаться дѣятельность новаго предпріятія.

Какъ видно, учредителямъ „Современнаго Искусства“—дѣла много, можно даже сказать слишкомъ много. Поэтому желательно, чтобы они не торопились съ открытіемъ новаго предпріятія. Крайне опасно выступать передъ публикой въ черновомъ, незаконченномъ видѣ. Ближайшая задача „Современнаго Искусства“ состоитъ именно въ томъ, чтобы наконецъ достигъ совершенства техники и матеріала при выполненіи художественныхъ затѣй художниковъ, и жертвовать этими основными принципами предпріятія ради скорѣйшаго выступленія передъ публикой неразумно.

Второй совѣтъ, который мы можемъ дать руководителямъ „Современнаго Искусства“, это—не слишкомъ разбрасываться. Qui trop embrasse mal étreint. Во всей затѣѣ лежитъ столько симпатичнаго, успѣхъ предпріятія такъ желателенъ, что экономія силъ и средствъ, столь полезныхъ для процвѣтанія дѣла, являются совершенно необходимыми.

Лучше начать съ малаго и постепенно развиваться, чѣмъ рисковать необходимостью сѣуженія дѣла въ будущемъ.

Д. Б.

Въ „Миссіонерскомъ обзорѣ“ іеромонахъ Михаилъ ополчился на Розанова и Мережковскаго, и для того, чтобы подкупить свѣтскихъ читателей, высказалъ нѣсколько довольно смѣлыхъ афоризмовъ, изъ которыхъ отмѣтимъ, ради курьеза, слѣдующій.

„Христіанство создало храмъ Софін—эту гигантскую симфонію (?), совершенное воплощеніе идеи вѣчнаго и вездѣсущаго. Оно создало Леонарда да Винчи (?) и Берліоза (?), скажу болѣе, все европейское искусство есть выраженіе христіанскаго идеала красоты („Мисс. об.“ октябрь, стр. 388). Было-бы интересно знать, что подразумеваетъ почтенный писатель подъ „всѣмъ европейскимъ искусствомъ“?

Только что вышелъ въ свѣтъ восьмой выпускъ исторіи европейской живописи въ XIX в. проф. Рих. Мутера, въ переводѣ З. Венгеровой. Этимъ выпускомъ заканчивается предпріятое товариществомъ „Знаніе“ изданіе цѣннаго труда нѣмецкаго ученаго. Той же фирмой выпущенъ на-дняхъ второй томъ „Исторіи Живописи“ этого даровитаго писателя. Такимъ образомъ русскому читателю, наконецъ, дана настольная книга по исторіи живописи, какъ старой, такъ и современной.

На сценѣ Александринскаго и Малаго театровъ пользуются успѣхомъ „Дмитрій Самозванцы“. Кому отдать пальму первенства—г. Суворину или г. Островскому,—мы затрудняемся.

26 октября въ Парижѣ, на Монмартрскомъ кладбищѣ открытъ памятникъ Ш. Бодлеру, работы скульптора Хозе де Шармуа (José de Charmou).

Въ рецензію г. Бѣжаницкаго о книгѣ г. Вермея, посвященной И. Левитану, вкралась ошибка, которую насъ просятъ исправить. Памятникъ художнику поставленъ братомъ его А. Левитаномъ, средства-же, собранныя среди почитателей покойнаго, обращены на стипендію его имени.

Скончался извѣстный историкъ искусства Мюнцъ (Eugène Müntz). Научныя заслуги его не велики. Но нельзя не отмѣтить, что труды его, прекрасно изданные фирмой Гашеттъ, много содѣйствовали распространенію интереса среди широкой публики къ великому искусству итальянскаго ренессанса.

Много интереснаго и поучительнаго содержитъ интервью репортера „Пет. Газ.“ (№ 268) съ К. Е. Маковскимъ. Такъ, мы узнаемъ, что художникъ недавно вернулся изъ-за границы, гдѣ онъ, „какъ всегда, не покладалъ кисти... работалъ масломъ, работалъ акварелью“ все больше „головки бретонокъ“, которыя удивительно интересны, но „капитальнаго“ ничего не произвелъ и что онъ „думалъ, но раздумалъ“ „вторично съѣздить въ Америку“, ибо „нашелъ, что незачѣмъ гнаться за Америкой“.

Затѣмъ „разговоръ перешелъ на художественную злобу дня“:

„Слышалъ я, — замѣтилъ не безъ яду К. Е., — что декадентствующіе художники затѣяли открыть въ Петербургѣ мебельный магазинъ, или что-то въ этомъ родѣ... Признаться, меня несколько это не удивляетъ. Когда гг. художники не умѣютъ писать картинъ, то имъ ничего не остается, какъ только взяться за мебель...“

— Но развѣ мебель, по вашему, не можетъ быть отраслью искусства?

— Конечно, можетъ, но въ такомъ случаѣ вѣдь и сапоги можно отнести къ отрасли искусства... Нѣтъ, если ты художникъ, такъ ты первымъ дѣломъ *картины пиши*, а если

ты не хочешь писать картинъ, такъ ты не художникъ...“ Не лишень также извѣстной пикантности отвѣтъ г. Маковскаго на запросъ интервьюера о томъ, какое впечатлѣніе на него произвела смерть Семирадскаго и Антокольскаго. На это К. Е. отвѣтилъ: „—Огромное... Вы забыли еще упомянуть о Бронниковѣ. Я считаю, что его смерть представляетъ тоже большую утрату для русскаго искусства“.

Будемъ надѣяться, что эту „большую утрату“ восполнитъ самъ прославленный авторъ многочисленныхъ премій „Нивы“, принявшій съ удвоенной энергіей за свою полезную дѣятельность. О покойномъ Антокольскомъ г. Маковскій, по словамъ интервьюера, выразился такъ: „какъ художникъ, онъ умеръ задолго до своей *фактической* кончины“.

Въ Бреславлѣ начался процессъ между Карломъ Беклиномъ (сыномъ великаго художника) и проф. Мутеромъ. Какъ извѣстно, послѣдній усомнился въ подлинности картинъ Арнольда Беклина, выставленныхъ по смерти художника и обвинилъ сына его въ поддѣлкѣ. Карлъ Беклинъ привлекъ Мутера къ суду за клевету. Однако послѣдній продолжаетъ настаивать на своемъ и по всей вѣроятности выиграетъ дѣло. Судъ постановилъ вызвать свидѣтелей и экспертовъ, въ числѣ прочихъ проф. Чуди (директора національной галлерей въ Берлинѣ).

Не изнывающей подъ бременемъ глубокихъ мыслей хроникеръ „Нов. Врем.“ г. А. О. въ обычномъ своемъ средне-салонномъ тонѣ, рассуждаетъ, въ № 9586 этой газеты, о культурномъ значеніи Петербурга. Указавъ на такой замѣчательный фактъ, что многіе русскіе писатели или рождались, или жили, или наконецъ умирали въ этомъ городѣ, г. А. О. заключаетъ свою замѣтку слѣдующими словами: „Вопреки сложившемуся о немъ мнѣнію, Петербургъ скромень и не называетъ себя русскими Афинами. А на самомъ дѣлѣ онъ уже лѣтъ полтораста играетъ эту роль и если когда-нибудь, хотя бы къ будущему 300-лѣтнему юбилею, въ немъ воздвигнуть Пантеонъ русскихъ талантовъ, то придется дать зданію очень об-

ширные размѣры и допускать въ него съ большимъ разборомъ“.

Тутъ противорѣчiе есть. Ибо, если придать зданiю будущаго петербургскаго пантеона настолько обширные размѣры, чтобы въ немъ нашлось мѣсто даже для самого г.

А. О., то допускать туда придется уже безъ всякаго разбора.

Бельгiйскiй скульпторъ Минне (George Minne) окончилъ проектъ памятника писателю Роденбаху. Въ настоящее время проектъ этотъ выставленъ въ Вѣнѣ, на выставкѣ Сецессионъ.

Редакторъ-издатель С. П. Дягилевъ.

М-Т-6908





ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ.

Ежемесячный иллюстрированный сборникъ,
ИЗДАВАЕМЫЙ
ИМПЕРАТОРСКИМЪ
Обществомъ Поощренія
Художествъ,

подъ редакціей Александра БЕНУА.

Сборникъ состоитъ изъ 1) таблицъ иллюстрацій (12 въ номеръ, 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 лортрепы, писанные съ самого художника В. Л. Боровиковскимъ и И. Е. Яковлевымъ.

Изъ работъ Д. Г. Левицкаго помѣщены въ снимкахъ, исполненныхъ гелиогравюрой (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 „Міръ Искусства“.

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.—*Θ. Сологубъ*. „Жало смерти“, рассказъ.—*Стихи* К. Случевского, Θ. Сологуба и К. Бальмонта.—*Аллего*. „Племянница“, рассказъ.—*Вилье де-Лиль-Адамъ*. „Небесныя объявленія“, рассказъ (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 Религиозно-Философскихъ Собраній* въ С.-Петербургѣ.—Засѣданія I и II: докладъ В. Тернавцева „Русская церковь и русская интеллигенція“ и пренія по докладу при участіи свѣтскихъ и духовныхъ лицъ.

Контора и редація: 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.

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.-Петербургъ	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.Б., 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 №№ 9—10—2 р. 40 к. съ перес. 2 р. 80 к.

Изданія С. В. КУЛЬЖЕНКО. Кіевъ.

Ж. Байэ. Исторія искусствъ.

Пер. подъ ред. и съ добавл. проф. Г. Г. Павлуцкаго и съ прибавленіемъ главы о древне-русскомъ искусствѣ В. Т. Георіевскаго. Съ 350-ю рисунк., въ текстъ, 28-ю фототипическ. таблиц. и 2 таблиц. въ краскахъ. Кіевъ. 1902 г. Ц. 4 р.

ОТЗЫВЪ „РУССКИХЪ ВѢДОМОСТЕЙ“ (№ 144, 27 мая, 1902 г.).

„Цѣль изданія—дать популярную книгу для извѣстнаго круга читателей, для юношества по преимуществу“. По мнѣнію проф. Павлуцкаго, книга С. Bayet „Précis d'histoire de l'art“ (въ серіи „Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts“) можетъ служить и краткимъ общимъ курсомъ исторіи искусствъ для студентовъ, такъ какъ она заключаетъ въ себѣ „общій, сжатый, но въ то же время систематическій и полный обзоръ всѣхъ фактовъ въ исторіи искусствъ“, составленный притомъ извѣстнымъ специалистомъ (по византійскимъ древностямъ) и благодаря живому изложенію читающійся съ большимъ интересомъ. Въ переводѣ сдѣланы небольшія сокращенія и дополненія и добавлены три главы: объ искусствѣ XIX вѣка въ Зап.-Европѣ, о древне-русскомъ искусствѣ и объ искусствѣ XIX вѣка въ Россіи. Въ виду того, что книга Байэ крайне бѣдно и плохо иллюстрирована, русское изданіе совершенно измѣнено въ этомъ отношеніи и украшено множествомъ иллюстрацій, исполненныхъ съ фотографій или заимствованныхъ изъ капитальныхъ изданій по искусству“.

Соборъ Св. Кн. Владиміра въ Кіевѣ.

18 печатныхъ листовъ in-folio, 42 фотогравюры на отдѣльныхъ листахъ и 105 иллюстрацій въ текстъ; общій внутренній видъ собора исполненъ въ краскахъ. Изданіе представляетъ собою подражаніе рукописи XI столѣтія, того именно вѣка, въ духъ котораго сооруженъ соборъ. Кіевъ 1899 г., цѣна въ роскошномъ переплетѣ 10 руб.

ОТЗЫВЪ „РУССКИХЪ ВѢДОМОСТЕЙ“ (№ 270, 30 ноября, 1898 г.).

Какъ извѣстно, высокія художественныя достоинства и своеобразный характеръ живописи и внутреннихъ украшеній Кіевского собора св. Владиміра дѣлаютъ его памятникомъ, единственнымъ въ своемъ родѣ. Лицевыя изображенія на его стѣнахъ свидѣтельствуютъ о новомъ теченіи, возникшемъ въ современной русской религіозной живописи,—теченіи, которое выразилось въ стремленіи нѣкоторыхъ художниковъ порвать съ безличною условностью академическаго стилия и возвратиться къ типамъ и религіознымъ идеаламъ древне-русской иконописи, пользуясь для выраженія ихъ всѣмъ могуществомъ современной техники. Тѣмъ большій интересъ представляетъ поэтому роскошное изданіе г. Кульженко. Оно имѣетъ цѣлью дать матеріалъ для объективнаго сужденія о художественныхъ богатствахъ Владимірскаго собора. Исторія постройки послѣдняго, изложенная въ началѣ книги А. Д. Эртелемъ, даетъ понятіе о причинахъ, повредившихъ цѣльности и красотѣ архитектуры храма. Только оригинальнымъ и гармоническимъ характеромъ внутренней отдѣлки собора удалось до извѣстной степени возмѣстить недостатокъ выразительности и единства въ его архитектурѣ. Рисунки плана и фасадовъ и превосходно исполненный красками видъ средняго карабля даютъ общее понятіе о внѣшнемъ и внутреннемъ видѣ храма. Но всѣ изображенія архитектурныхъ деталей (орнамента мраморныхъ иконостасовъ, перилъ и проч.) исполнены слишкомъ туманно. Очень удачно составленъ г. В. Г. М. текстъ къ произведеніямъ художниковъ, украшавшихъ соборъ. Объясненія изображеній, отличающіяся краткостью и безпристрастіемъ, даютъ все главное и существенное. Послѣдняя часть книги содержитъ иллюстрированное описаніе образцовъ утвари, орнамента, мраморныхъ и бронзовыхъ работъ въ соборѣ. Внѣшній видъ изданія, украшеннаго буквами и заставками въ стилѣ древне-русскихъ рукописей, отличается большимъ изяществомъ. Всѣ рисунки исполнены въ русскихъ мастерскихъ настолько хорошо, что книга смѣло можетъ спорить съ художественными изданіями заграничныхъ фирмъ.

Складъ означенныхъ изданій при фото-лито-типографіи С. А. Кульженко.
Кіевъ, Пушкинская, 4.

Открыта подписка на 1903 годъ

(X ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

на ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ научно-философскій и литературный журналъ

НАУЧНОЕ ОБОЗРѢНІЕ.

(Подъ ред. М. Филипова, при ближайшемъ участіи проф. С. Глазенапа и проф. Л. Петражицкаго.

„Научное Обзорѣніе“ имѣеть цѣлью знакомить читателей въ общедоступной формѣ съ движеніемъ научной и философской мысли, какъ въ Россіи, такъ и во всемъ цивилизованномъ мірѣ. Въ литературномъ отдѣлѣ журнала помѣщаются критическія статьи и литературныя произведенія. Отдѣлъ научныхъ новостей будетъ составляться подъ руководствомъ проф. С. П. Глазенапа. Въ отдѣлѣ журнальнаго обзора редакціей обращается вниманіе на статьи, помѣщаемыя въ научныхъ и литературныхъ органахъ, преимущественно иностранныхъ, при чемъ имѣются въ виду въ особенности читатели, не имѣющіе возможности слѣдить за иностранною печатью.

Съ Января Новый Отдѣлъ Беллетристики

(романы, повѣсти, драммы, стихотворенія), сообразно съ чѣмъ объемъ книжекъ будетъ увеличенъ. Къ участію въ этомъ отдѣлѣ приглашены выдающіе беллетристы.

Въ „НАУЧНОМЪ ОБОЗРѢНІИ“ участвуютъ: д-ръ В. Аври (психологія), проф. Ф. Батюшковъ (литерат.), проф. П. Бахметьевъ (физика), акад. Н. Бекетовъ (химія), проф. Н. Бемъ-Баверкъ (полит. экон.) акад. В. Бехтеревъ (неврологія и психологія), д-ръ филос. Э. Борецкая (философія), Георгъ Брандесъ (литература), прив.-доц. В. Вагнеръ (психологія и биологія), проф. Н. Е. Введенскій (физиологія), прив.-доц. Б. Вейнбергъ (физика), акад. А. Веселовскій (истор. литер.), прив.-доц. Л. Винярскій (полит. экон.), проф. Ю. Гамбаровъ (юрид. науки), проф. А. Герценъ (физиологія), проф. С. Глазенапъ (астрономія), д-ръ Х. Инсаровъ (исторія), В. Иллиничъ (полит. экон.), д-ръ геологіи А. Корножицкій (геол. и минерал.), А. А. Кауфманъ (полит. экон.), А. Коллонтай (полит. экон.), проф. М. Ковалевскій (соціологія и исторія), проф. В. Лебедевъ (финансы), проф. П. Лесгафтъ (анатомія и педагогика), прив.-доц. Н. Лосскій (философ.), В. Передольскій (антропологія), проф. Л. Петражицкій (юрид. науки), проф. С. Ф. Платоновъ (исторія), Э. Реклю (географія), Е. де-Роберти (философія) Н. Родзевичъ (исторія нрава), прив.-доц. Н. Рожковъ (исторія и экономика), проф. Л. Саккети (исторія искусства), прив.-доц. В. Таліевъ (ботаника), проф. М. Тамамшевъ (исторія), проф. А. Трачевскій (исторія), В. Тотоміанцъ (полит. экон.), М. Филипповъ (философія и исторія литер.), проф. О. Хвольсонъ (физика), проф. Н. Холодковскій (зоологія), проф. В. Шимкевичъ (зоологія) и мн. др.

Въ отдѣлѣ „Народный Университетъ“ (для самообразования) принимаютъ участіе учредители русской парижской школы Общественныхъ наукъ: проф. Ю. Гамбаровъ, проф. Максимъ Ковалевскій, проф. М. Тамамшевъ, Е. де-Роберти, члены одесскаго лекціоннаго комитета и другіе ученые.

Въ этомъ отдѣлѣ будутъ напечатаны въ 1903 г., между прочимъ, слѣдующіе курсы и сочиненія: Проф. Лассаръ-Конъ. Химія обыденной жизни. (Съ рис.).—Д-ръ Гааке. Строеніе и жизнь животнаго. (Съ рис.).—Тиндаль. Теплота, какъ родъ движенія. (Съ рис.). Б. Ланг-кафель. Африканскія и американскія расы. Съ дополненіями В. Передольскаго (Съ рис.). Проф. М. Тамамшемъ. Багдадскій халиватъ. Исторія арабовъ. Летурно. Психологія народовъ. Проф. Е. Бемъ-Баверкъ. Критика теорій эксплуатаціи и, въ частности, теоріи Маркса. Тиндаль. Звукъ (съ рис.) Систематика животныхъ: Бау. Руководство къ опредѣленію жуковъ, пер. подъ ред. проф. Н. Холодковскаго. (Съ рис.)—Кромъ того:

1. ШЕРРЪ. Всеобщая исторія литературы.

Новое русское изданіе, переработанное и значительно дополненное относительно новѣйшей эпохи, подъ ред. М. Филипова, со многими рисунками и портретами. Въ 1903 г., изъ этого извѣстнаго труда будетъ помѣщенъ весь первый томъ, представляющій вполне законченное цѣлое (литературы Востока, Эллады, Рима, французская, итальянская, испанская и др. романскія).

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ безъ доставки въ Спб. 7 руб. Съ доставкой и пересылкою по всей Россіи 8 р. Разсрочка по ДВА рубля за четверть года. За границу 10 р. Адресъ Главной Конторы: Спб. Кирочная 16.

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 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. (Муравинъ), 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).

При настоящемъ выпускѣ разсылается объявленіе о подпискѣ на „Иллюстрированную Библиотеку Нивы 1903 года“, содержащую въ себѣ Исторію Русской Словесности П. Н. Полевого.

1
258 н.из

1902

№9-10

[Т.8]

ВЫДАВАТЬ
В ФОНДЕ

с/ф