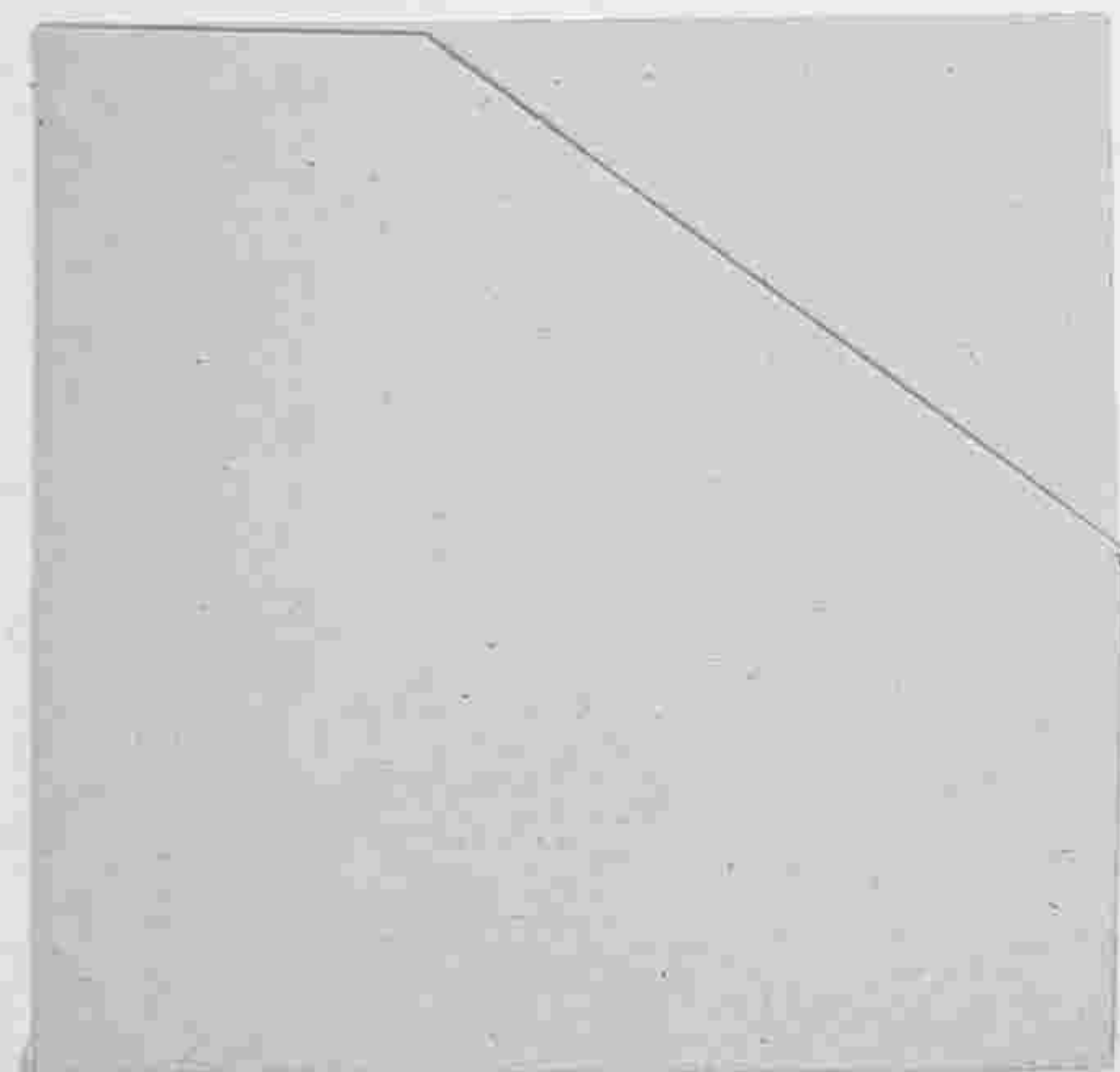




ИМЕЕТСЯ  
МИКРОФИЛЬМ



МІСЬКІЙ БІБЛІОТЕЦІ

1-258

1904

№ 4

8  
224  
20/4

1  
258 my  
1904  
№ 4-1

1904, выпускъ четвертый, [Т. 10]  
подъ редакціей Александра Бенуа.

### СО Д Е Р Ж А Н І Е.

Историческая выставка предметовъ искусства  
въ Петербургѣ.

Заставный листъ по рисунку М. В. Добужинскаго.

52 снимка съ выставленныхъ предметовъ.

Приложенія:

Портретъ М. В. Якунчиковой, ребенкомъ. Рисунокъ  
И. Е. Рѣпина (фототипія).

А. Б. Историческая выставка предметовъ искусства.

Хроника № 4.

Редакторъ-Издатель

*С. П. Дягилевъ.*

Редакторъ

*Александръ Н. Бенуа.*

Адресъ редакціи: СПБ. Фонтанка 11.

Адресъ конторы: СПБ. Гостиный дворъ 18. Книжн. магазинъ  
Т-ва М. О. Вольфъ.

U-111215.

„MIR ISKOUSSTVA“ — „LE MONDE ARTISTE“

sixième année

1904, 4-me livraison,

sous la rédaction de M-r Alexandre Benois.

SOMMAIRE.

L'Exposition Historique d'objets d'Art à St.-Pétersbourg.

Frontispice. Dessin de M-r Dobuginski.

52 reproductions d'objets exposés.

Hors-texte.

Portrait de Marie Jakountchikoff à l'âge de 12 ans, par  
E. Répine.

A. B. L'Exposition Historique à St.-Pétersbourg.

Chronique des Arts. № 4.

*Serge Diaghilew,*  
Editeur-Directeur.

*Alexandre Benois,*  
Directeur.

St-Pétersbourg. 11, Fontanka.



Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 13 мая 1904 года.

Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ.

сторилеская выставка

предметов  
искусства

1907





Юный Бахусъ (деталь). Эллинистическая бронза II в. до Р. X. Собрание князя К. Э. Бьлосельскаго-Бьлозерскаго.  
*Bacchus enfant. Statuette antique en bronze. Collection de M-r le prince Bèlosselsky-Bèlozersky.*

СОБРАНИЕ М. П. БОТКИНА.  
COLLECTION DE M-R M. BOTKINE.



*Леда и лебедь. Греческая терракота IV-го в. до Р. X.  
Léda. Terre cuite grécque.*





Юный Бахусъ. Эллинистическая бронза.  
*Vacchus-enfant. Bronze antique.*

ИЗЪ СОБРАНІЯ СВЯТЫХЪ КНЯЗЯ І. ЛІХТЕНШТЕЙНА (ВЪ ВЕНЬ).  
EXPOSÉ PAR M-R LE PRINCE J. LICHTENSTEIN À VIENNE.



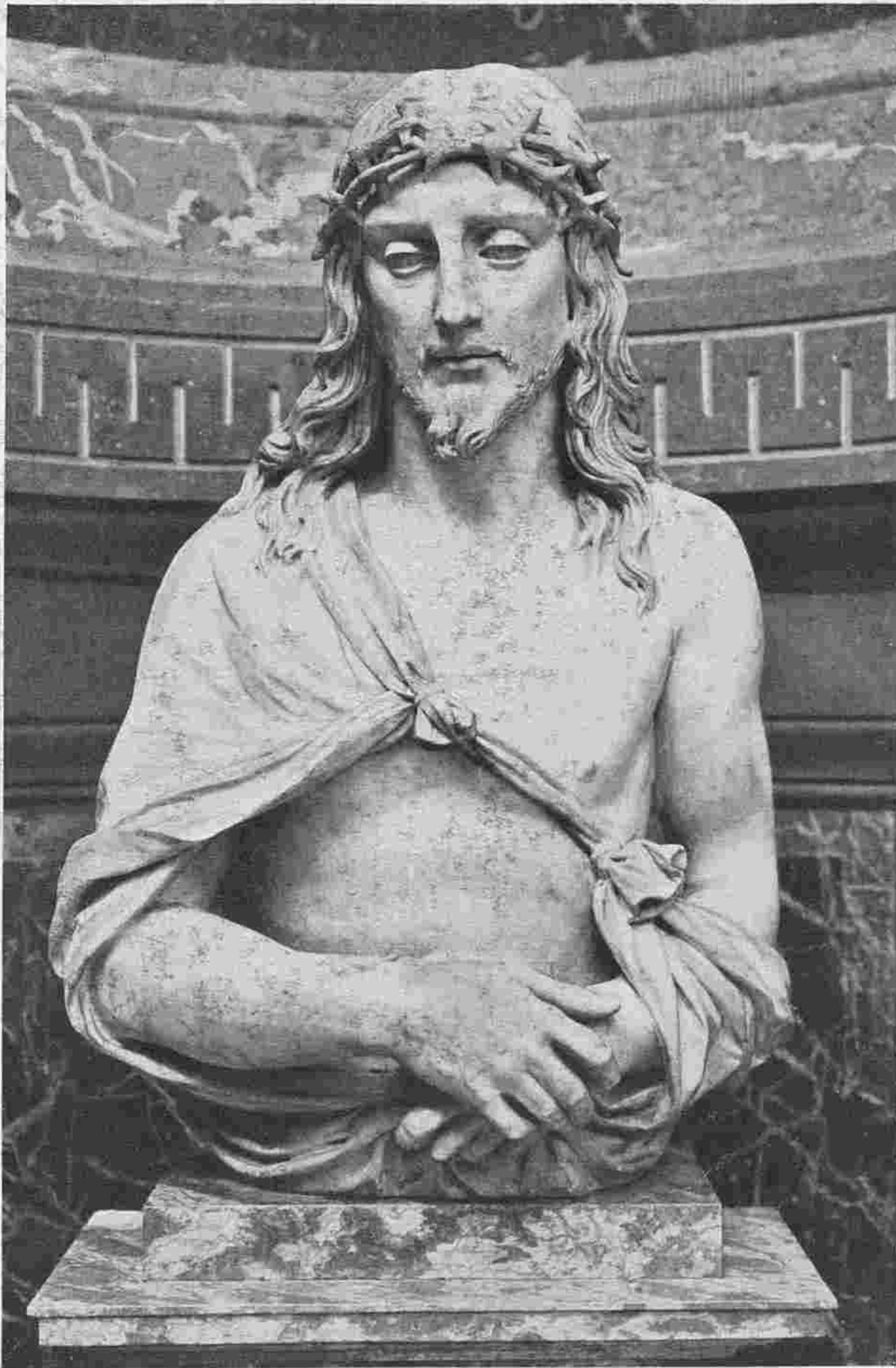
Святой епископъ. Раскрашенная рѣзьба Тильмана Рименшнейдера (XV в.).  
Un saint évêque. Bois sculpté et colorié par Tilman Riemenschneider.

Изъ собрания свѣтл. князя I. Лихтенштейна (въ Вѣнѣ).  
EXPOSÉ PAR M<sup>r</sup> LE PRINCE J. LICHTENSTEIN à VIENNE.



Венеціанскій (?) патрицій. Бронзовый бюстъ, приписываемый Лудовико Ломбардо.  
*Patricien de Venise. Buste en bronze du XVI s. (école des Lombardi?).*

Изъ собранія П. П. Дурново въ С.-Петербургѣ.  
EXPOSÉ PAR M R P. DOURNOVO à St-PÉTERSBOURG.



*Христосъ передъ Пилатомъ. Итальянскій мраморъ конца XV в.  
(приписывается Донателло).  
„Ecce homo“. Marbre attribué à Donatello.*

ИЗЪ СОБРАНІЯ И. А. БОГДАНОВА ВЪ КІЕВѢ.  
EXPOSÉS PAR M-R I. BOGDANOF à KIEV.



*Древне-японскіе и древне-китайскіе бронзовые съ финифтью сосуды.  
Vases chinois et japonais en bronze émaillé.*

ИЗЪ СОБРАНІЯ И. А. БОГДАНОВА.  
EXPOSÉS PAR M-R J. BOGDANOF.



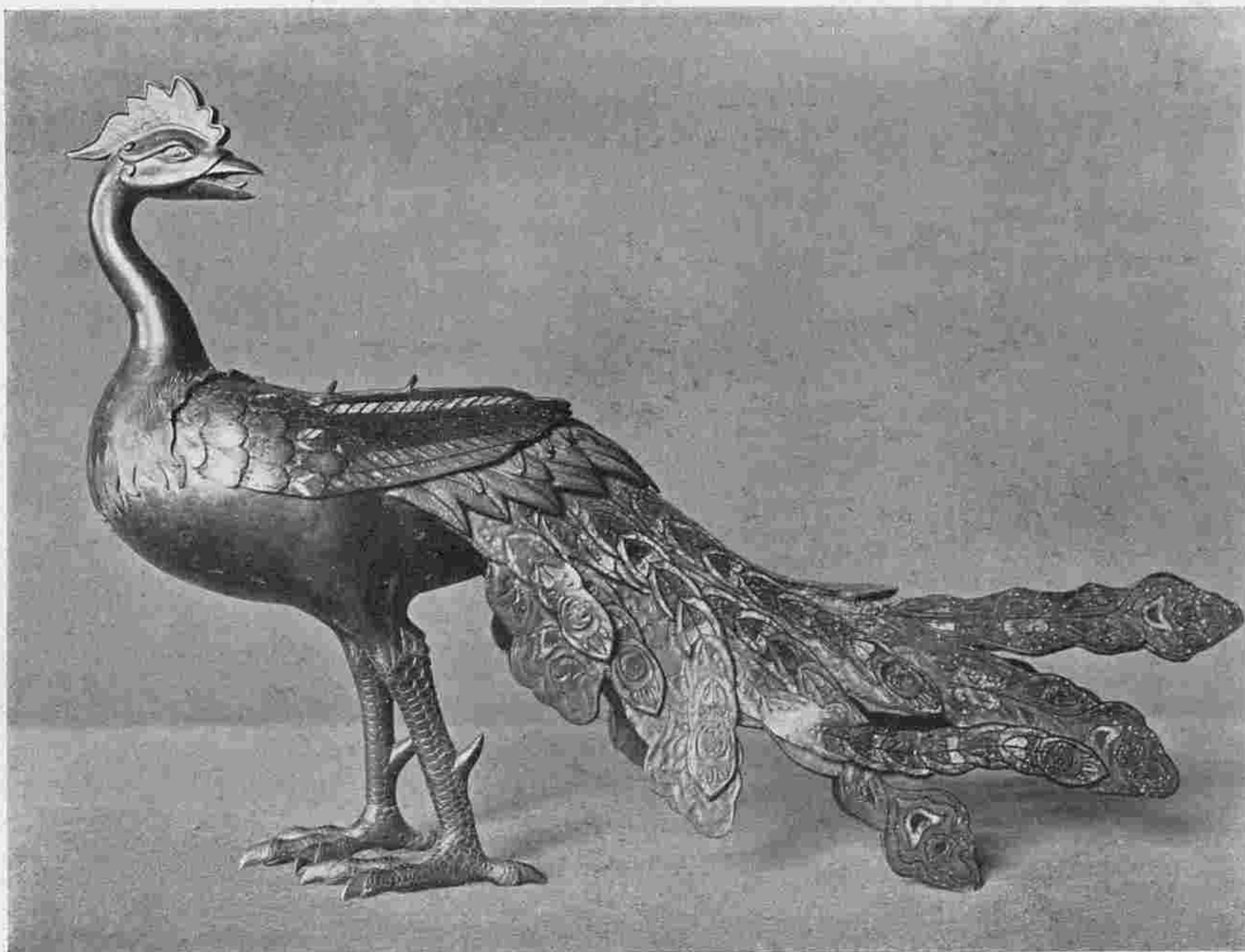
Древне-китайская и древне-японская бронзы.  
Bronzes anciens de la Chine et du Japon.

ИЗЪ СОБРАНІЯ ГРАФА Д. И. ТОЛСТОГО.  
EXPOSÉ PAR M-R LE COMTE DMITRY TOLSTOY.



Д. И. Чичеринъ (миніатюра).  
Portrait en miniature de D. I. Tchitcherine.

Изъ собранія П. А. Богданова.  
EXPOSÉ PAR M-r J. BOGDANOF.



Бронзовый съ эмалью павлинь. Японская работа XVII вѣка.  
Paon en bronze émaillé. Travail japonais du XVII siècle.

Изъ собранія княгини Е. К. Кантакузиной графини Сперанской.  
EXPOSÉ PAR M-me LA PRINCESSE C. CANTACUZÈNE SPÉRANSKY.



Самуиль фонъ-Кокцеи. Канцлеръ Фридриха II.  
Samuel de Cocceji (miniature).

Изъ собранія Е. Н. Клякачевой.  
EXPOSÉ PAR M-LE KLYAKATCHEF.



*Парадный кафтанъ лиловаго бархата и парчевой камзолъ второй половины XVIII в.  
(приписываются Бирону).  
Habit en velours et veste de la seconde moitié du XVIII s.*



Изъ кладовыхъ Высочайшаго Двора.  
TIRÉE DES MAGASINS DE LA COUR IMPÉRIALE.



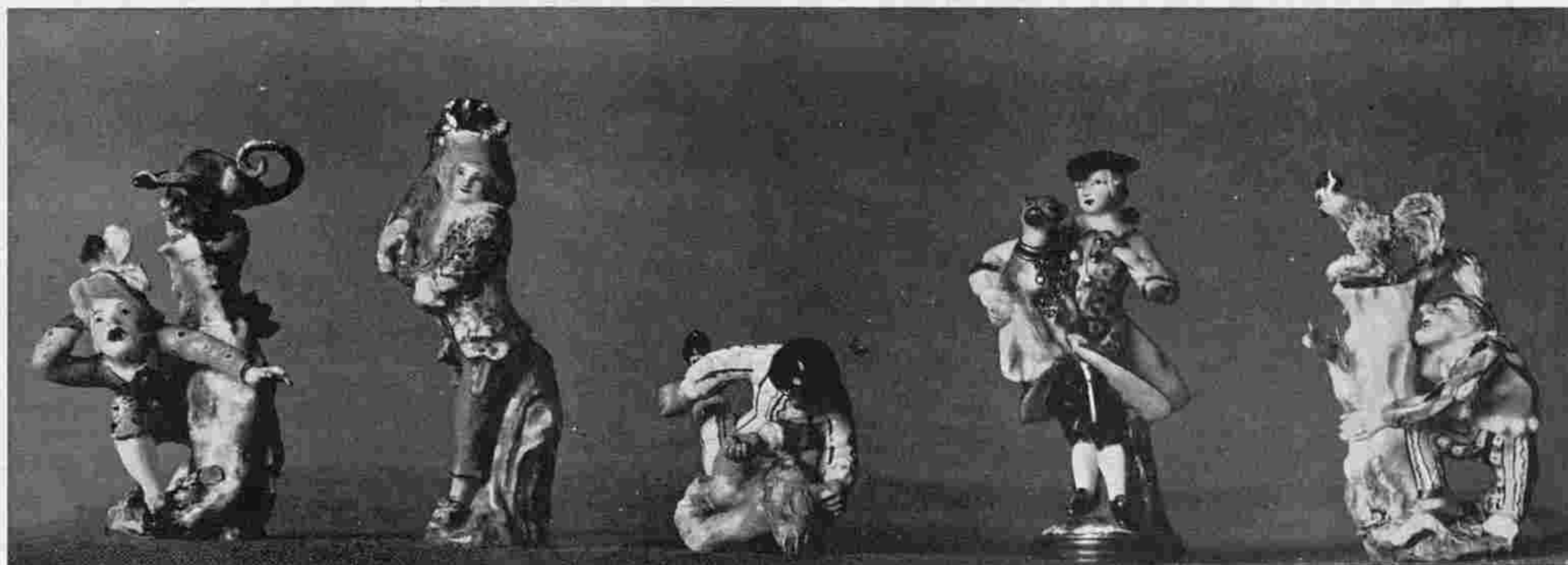
Чашка. Севрскій фарфоръ середины XVIII в.  
*Soupière en porcelaine de Sèvres (fond vert).*

Изъ собранія княгини Е. К. Кантакузиной-Сперанской.  
EXPOSÉ PAR M<sup>ME</sup> LA PRINCESSE CANTACUZÈNE.



Портретъ неизвестной въ костюмъ Дианы (миниатюра 1780-хъ г.).  
*Portrait d'une inconnue sous les traits de Diane (miniature).*

СОБРАНИЕ КНЯГИНИ З. Н. ЮСУПОВОЙ.  
EXPOSÉS PAR M-<sup>ME</sup> LA PRINCESSE YOUSSEUPOE.



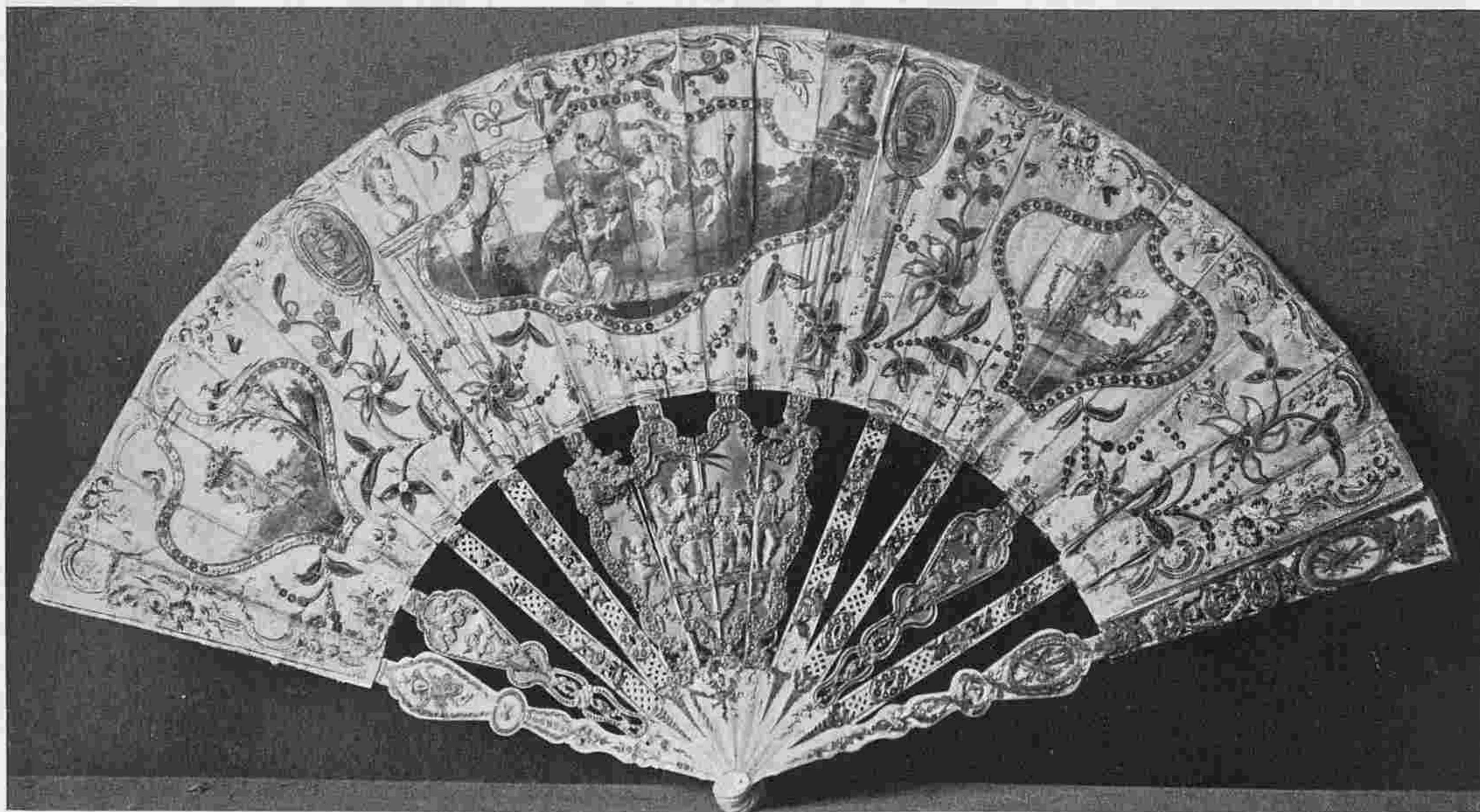
Фарфоровые флаконы XVIII в.  
*Flacons pour parfums du XVIII s.*



Дѣйствующія лица „Итальянской комедіи“. Статуетки Д. Ауличека. Нимфенбургскаго фарфора.  
*D. Auliczèck. Personnages de la Comédie Italienne. Porcelaine de Nymphenbourg.*

СОБРАНИЕ И. А. ВСЕВОЛОЖСКАГО.—EXPOSÉS PAR M-<sup>R</sup> JEAN VSÉVOLOJSKY.

Изъ собрания Е. В. Принцессы Елены Георгиевны Саксенъ-Альтенбургской.  
EXPOSÉ PAR S. A. LA PRINCESSE DE SAXE-ALTENBOURG.



Шелковый вѣеръ въ богатой, перламутровой съ золотой насѣчкой, оправѣ (вторя половина XVIII в.).  
Éventail richement monté en nacre. Seconde moitié du XVIII s.

ИЗЪ СОБРАНІЯ ГРАФА А. Д. ШЕРЕМЕТЕВА.  
EXPOSÉE PAR M-R LE COMTE A. SHEREMETEF.

*Золотой, украшенный сердоликами стѣнникъ (Изъ приданаго княжны Черкасской).  
Applique en or orné de sardoines.*



*Медальонъ съ портретомъ Екатерины II. Собраніе кн. Юсуповой.  
Catherine II en Minerve. Collection de M-me la princesse Youssouf.*



Три золотыя, украшенныя брилліантми табакерки середины XVIII в. Агатова табакерка съ профильнымъ портретомъ Екатерины II.—Миніатюрныя портреты неизвѣстнаго и короля Густава III.—*Trois tabatières en or ornées de diamants. Tabatière en agathe avec le profil de Catherine II.—Portraits en miniature d'un inconnu et du roi Gustave III de Suède.*



Портретъ на финифти Екатерины II въ дорожномъ платьѣ, пис. Жарковымъ съ оригинала Шибанова.—Миніатюрный портретъ Елисаветы Петровны на внутренней крышкѣ золотой табакерки.

Portrait de Catherine II peint sur émail par Jarkof d'après Chibanof. — Portrait-miniature d'Elisabeth Pétrouna à l'intérieur d'une tabatière en or.

Изъ собраній Е. В. Герцога Георгія Георгиевича Мекленбургъ-Стрелицкаго, графа Д. И. Толстого,  
княгини З. Н. Юсуповой и П. А. Всеволожскаго.

EXPOSÉES PAR S. A. LE DUC GEORGES DE MECKLENBOURG-STRELITZ, PAR M-R LE COMTE D. TOLSTOY,  
PAR M-ME LA PRINCESSE YOUSSEPOUF ET PAR M-R J. VSÉVOLOJSKY.



Америка и Африка. Статуэтки Мейсенскаго фарфора середины XVIII в.  
*L'Amérique et l'Afrique. Statuettes en porcelaine de Saxe.*



Портретъ княгини Дарьи А. Волконской.—Табакерка съ золотымъ орнаментомъ по гелиотропу.—  
Портретъ князя Григорія Семеновича Волконскаго.—Portrait de la princesse Daria Volkonsky, tabatière  
en héliotrope à ornements d'or, portrait du prince Grégoire Volkonsky.

Изъ собраній графа А. В. Орлова-Давыдова, П. А. Всеволожскаго, графа Д. П. Толстого и Е. П. В. Великаго  
Князя Николая Михайловича.

EXPOSÉES PAR M-R LE COMTE ORLOF-DAVYDOF, PAR M-R J. VSÉVOLOJSKY, PAR M-R LE COMTE D. TOLSTOY ET PAR  
S. A. I. LE GRAND-DUC NICOLAS MIKHAILOVITCH.



*Табакерка съ финифтянымъ портретомъ гр. В. Г. Орлова. Портреты Герцога Э. Бирона (посль ссылки?), князя А. А. Вяземскаго (?) и неизвѣстнаго Георгіевскаго кавалера.—Tabatière ornée d'un portrait du comte Vladimir Orlof, portraits en miniature d'Ernest Biren duc de Courlande, du prince A. Viasemsky et d'un chevalier de St Georges.*





Табакерка съ портретомъ графини Орловой, портреты короля Станислава Августа, А. И. Плещеевой (урожд. граф. Чернышевой) и графа Григорія Ивановича Чернышева у могилы отца. — Tabatière ornée d'un portrait de la comtesse Vladimir Orlof, du roi de Pologne Stanislas Poniatovsky, de M-me Plestcheef et du comte Grégoire Tchernychef pleurant son père.



Миніатюрный портретъ Е. И. Вадковской (урожд. гр. Чернышевой).  
Portrait en miniature de M-me S. Vadkovsky (née comtesse Tchernychef).



Оборка большого кружевного покрывала Маріи Антуанетты.  
Volant de la grande couverture de lit en point d'Argentan ayant appartenu à la  
reine Marie Antoinette.



*Большое кружевное покрывало, принадлежавшее королеве Марии Антуанетт.  
Grande couverture de lit en point d'Argentan ayant appartenu à la reine Marie Antoinette.*

Изъ собраній князя Б. А. Куракина, княгини З. Н. Юсуповой, С. Н. Глѣбова и Е. И. В. Великаго Князя  
Николая Михайловича.

EXPOSÉES PAR M-R LE PRINCE B. A. KOURAKINE, PAR M-ME LA PRINCESSE YOUSSEPOFF, PAR M-R S. GLÉBOF ET PAR  
S. A. I. LE GRAND-DUC NICOLAS MIKHAILOVITCH.



Портретъ княгини Н. И. Куракиной (рожд. Головиной), работы Ритта; золотая съ чернымъ лакомъ табакерка; женскій портретъ работы Боровиковскаго; портретъ князя П. А. Зубова работы Шамиссо.  
*Portraits en miniature par Ritt, Borovikovsky et Chamisso. Tabatière en or à dessin de laque.*



Три предмета изъ серебрянаго сервиза Великаго Князя Михаила Павловича.  
*Trois objets du grand service en argent du Grand Duc Michel Pavlovitch (1798 — 1849).*



Мраморные часы вѣнской работы 1829 г.  
*Pendule en marbre. Travail de Vienne de 1829.*

Изъ собраній графа А. В. Орлова-Давыдова, князя Б. А. Куркина и  
Е. П. В. Великаго князя Николая Михайловича.  
EXPOSÉS PAR M-R LE COMTE ORLOF-DAVUDOF, PAR M-R LE PRINCE V. KOURAKINE  
ET PAR S. A. I. LE GRAND-DUC NICOLAS MIKHAILOVITCH.

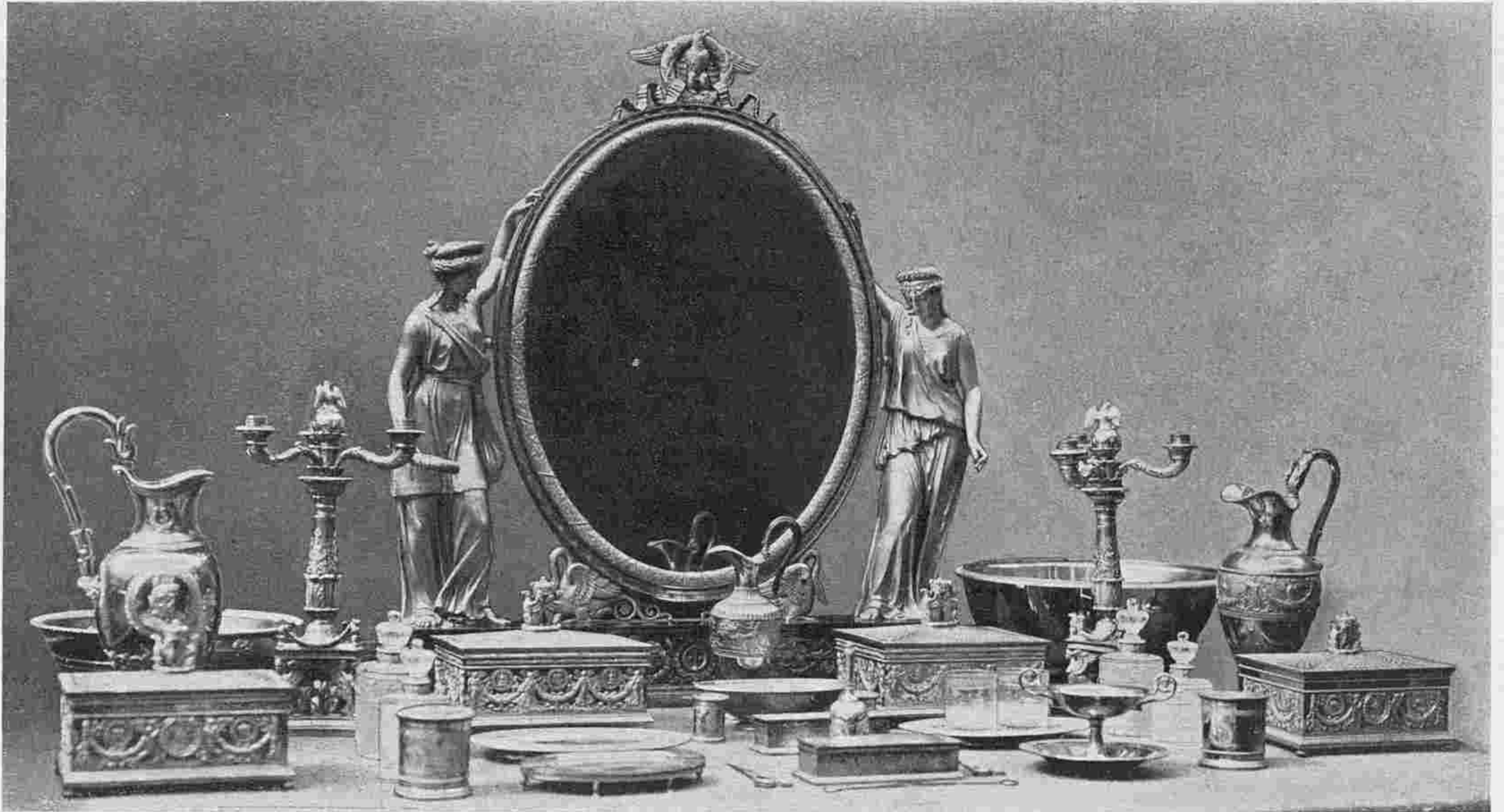


*Портреты кн. Г. Г. Орлова (работы Эриксона), княжны Т. Б. Куракиной (работы Ритта)  
и неизвестной дамы конца XVIII в.*

*Portraits en miniature du prince Grégoire Orlof (par Eriksen), de la princesse T. Kourakine  
(par Ritt) et d'une dame inconnue de la fin du XVIII s.*



„Прометей“. Бронзовая группа, подписанная: „Михайла  
Иванов Казловска 1790“.  
*Prométhée. Statue en bronze par M. Kozlovsky.*



*Серебряный золоченый туалетный сервизъ, принадлежавшій Императрицѣ Жозефинѣ.  
Toilette en vermeil ayant appartenu à l'Impératrice Joséphine.*



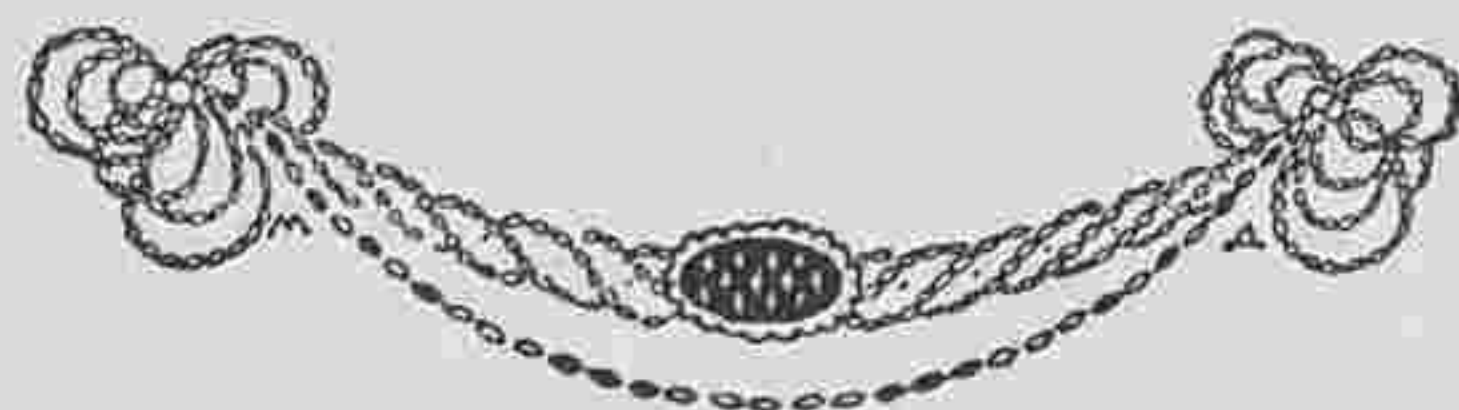
*Дамскій портретъ работы Д. Ходовицкаго.  
Portrait en miniature par D. Chodowiecki.*





# ИСТОРИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА

## ПРЕДМЕТОВЪ ИСКУССТВА. 1904



Какъ это ни странно, но „Историческая выставка“ изъ всѣхъ выставокъ нынѣшняго сезона не только была самой значительной, но и самой живой. Послѣ всей шаблонной мертвечины, которой насъ кормили на „благоразумныхъ“, „недекадентствующихъ“ выставкахъ—здѣсь можно было отдохнуть, здѣсь, въ этомъ царствѣ мертвыхъ — наслаждался жизнью, яркимъ и непосредственнымъ проявленіемъ художественнаго творчества.

Если на Передвижной или Академической выставкахъ съ трудомъ можно было отыскать проблески художественнаго темперамента, увлеченія красотой или, хотя бы, мастерства техники, то на „Исторической“ какъ разъ наоборотъ; съ трудомъ находилъ вещи безцвѣтныя, безжизненныя, вялыя, а ужъ о неумѣлыхъ, плохихъ вещахъ нечего и говорить—ихъ совсѣмъ не было. Странное и многозначительное явленіе. Вѣдь, на исторической выставкѣ не былъ собранъ одинъ только „первый сортъ“ старины. Напротивъ того, за исключеніемъ двухъ десятковъ вещей (изъ которыхъ большинство принадлежало австрійскимъ экспонентамъ)—здѣсь была выставлена все довольно „ординарная старина“. Но дѣло именно въ томъ, что прежняя ординарность была въ предѣлахъ искусства, она была порожденіемъ огромной художественной культуры и являлась въ удовлетвореніе запросовъ высокоутонченнаго общества, тогда какъ наша ординарность вся внѣ предѣловъ искусства, носить на себѣ слѣды жалкой немощи — и тѣмъ не менѣе находить себѣ безъ числа поклонниковъ въ огрубѣвшемъ, опустившемся обществѣ. На западѣ это не такъ. Тамъ художественная культура еще жива, тамъ еще „умѣютъ цѣнить“ и прекрасное является удовлетвореніемъ настоящей потребности. Мы же со времени Екатерины II только грубѣли, и теперь русское общество въ полномъ своемъ составѣ потеряло тотъ толкъ въ искусствѣ, который былъ привить ему въ XVIII в. Все, что было вы-

ставлено на Исторической выставкѣ—настоящая старина, т. е. вещи, собранныя или заказанныя дѣлами. Нѣсколько новыхъ коллекцій указывали лишь на коллекціонерское увлеченіе или остроумное помѣщеніе капиталовъ. Исключеній совсѣмъ мало. На все петербургское общество не найдется и десяти человѣкъ, любящихъ прекрасное, увлекающихся имъ безъ коллекціонернаго снобизма или даже безъ затаенной торгашеской цѣли.

И вотъ въ чемъ самое любопытное. Тѣ же люди, которые съ гоголомъ клеймятъ все новое, все живое и свѣжее позорной и уродливой кличкой декадентства, и даже изъ всѣхъ силъ борются противъ этого „направленія“, тѣ же люди съ увлеченіемъ собираютъ тѣ старинныя произведенія, на которыхъ лежитъ несомнѣнная печать того, что они называютъ „декадентствомъ“, т. е. смѣлости мысли, художественнаго темперамента, гордости и независимости. Вѣдь, дѣйствительно-же смѣшно. Укажу на примѣръ: на выставкѣ не мало было вѣровъ, драгоцѣнныхъ коробочекъ, бонбоньерокъ, бездѣлушекъ — все превосходной старинной работы. Современность же была представлена грубыми бриллиантовыми нагроможденіями нашихъ ювелировъ, какими-то стеклышками г-жи Бѣмъ и какимъ-то вопіющимъ по безобразію серебромъ. Тѣ же лица покупаютъ и цѣнятъ табакерки Адора, Дюваля, серебро Жермена, саксонскій и мейсенскій фарфоръ—а въ современности удовлетворяются аляповатыми (plump) подѣлками гг. Болина и Фаберже. Почему такіе большіе декоративные таланты какъ Сомовъ, Лансере, Бакстъ, Головинъ принуждены весь свой вѣкъ дѣлать виньетки и заставки, вмѣсто того, чтобъ давать новую жизнь нашему прикладному художеству? Почему выставка Лалика,—почему все предпріятіе „Современнаго Искусства“ прошло такъ даромъ? Очевидно только потому, что если въ нашемъ отсталомъ, погруженномъ въ безвкусіе обществѣ по традиціи еще и не совсѣмъ умерло привитое „почтеніе“ къ старинѣ, то совершенно зато исчезло живое отношеніе къ искусству. Какъ невѣжды—всѣ при этомъ и страшные трусы. Никто не рѣшается искать собственныхъ путей или дать возможность высказаться новымъ людямъ. Удобно прятаться за „утвержденное вѣками“ и черезъ плечо хихикать надъ какими-то шутами гороховыми, „декадентами“, имѣющими нахальство утверждать, что они родные потомки тѣхъ самыхъ мастеровъ, которыми больше ста лѣтъ, какъ уже принято восхищаться. Впрочемъ, и то еще хлѣбъ, что существуетъ хоть это „почтеніе“ къ старинѣ. Благодаря только ему Гамбургеры и Вертгеймеры, несмотря на свою систематическую облаву русскаго барства, не вывезли еще всѣхъ нашихъ сокровищъ, съ такимъ трудомъ и съ такой любовью собранныхъ дѣлами.

А. Б.



Въ настоящемъ номерѣ мы даемъ рядъ воспроизведеній съ выдающихся произведеній, украшающихъ выставку. Къ сожалѣнію, при выборѣ нашихъ иллюстрацій мы были стѣснены условіемъ, поставленнымъ распорядителемъ выставки и запрещающимъ фотографированіе тѣхъ вещей, снимки съ которыхъ должны быть помѣщены въ альбомѣ, проектированномъ комитетомъ выставки. Вотъ почему въ нашихъ иллюстраціяхъ отсутствуютъ многіе предметы, которые съ полнымъ правомъ могли бы и должны были бы фигурировать въ номерѣ „Міръ Искусства“, посвященномъ выставкѣ. Особенно досадно за отсутствіе мейсенскаго, русскаго и севрскаго фарфора изъ собранія Государя Императора, первоклассной по краскамъ и отдѣлкѣ табакерки въ собраніи Государыни Императрицы, первоклассныхъ древнерусскихъ окладовъ изъ собранія гр. Мусина-Пушкина и Дурново, коллекціи табакерокъ П. П. Дурново, бюста св. Лаврентія изъ собранія кн. Лихтенштейна, коробки расписанной въ манерѣ Пезеллино, изъ собранія гр. Фигдоръ, ковчега византійской (рейнской?) эмали изъ того-же собранія и многого другого.—Однако на долю „Міра Искусства“ остались все-же не худшія вещи. Напротивъ того, какъ разъ нѣсколько первоклассныхъ шедевровъ почему-то не удостоились вниманія редакторовъ альбома выставки и такимъ образомъ нашъ номеръ получилъ даже какъ-бы характеръ „необходимаго дополненія“ къ этому альбому.

Изъ этихъ отсутствующихъ въ альбомѣ и помѣщенныхъ у насъ вещей наибольшее вниманіе заслуживаетъ статуэтка юнаго Бахуса—дивная эллинистическая бронза III-го или II-го вѣка до Р. Х., составляющая одно изъ главныхъ украшеній замѣчательнаго художественнаго собранія князя К. Э. Бѣлосельскаго-Бѣлозерскаго. Это дивное по стилю, по лѣпкѣ, по отливкѣ, почти цѣльное произведеніе второго расцвѣта греческой пластики—имѣетъ въ себѣ совершенно особую, таинственную прелесть. Это настоящее изображеніе „бога“. Въ плоскомъ, широкоулыбающемся лицѣ, въ юномъ и крѣпкомъ тѣлосложеніи, въ величественно-широкомъ отмахѣ руки (державшей, вѣроятно, тирсъ)—скрытъ совершенно особый ядъ, какая-то загадочная и торжественная царственность. Происхожденіе этой вещи намъ неизвѣстно, но удивительно близкое сходство ея съ нѣкоторыми произведеніями Донателло, заставляетъ думать, что статуэтка эта была уже найдена въ XV в. и могла вдохновлять великаго творца Падуанскаго алтаря.



Въ другомъ духѣ, болѣе интимномъ, чуть-чуть даже кукольномъ, и все-же проникнутомъ поэзіей, рѣдчайшее собраніе глиняныхъ масокъ и статуэтокъ М. П. Боткина. Нѣсколько вещей намъ уже удалось дать въ свое время въ №№ 2 и 3 „Художественныхъ Сокровищъ Россіи за 1902 г.“; теперь-же мы помѣщаемъ едва-ли не лучшей перлъ коллекціи — недавно приобрѣтенную владѣльцемъ группу „Леда и лебедь“, исполненную самой тонкой чувственности. — Зоилы утверждаютъ, будто большинство этихъ такъ называемыхъ танагрскихъ статуэтокъ — парижскія поддѣлки. Это однако едва-ли вѣрно, иначе оставалось бы непонятнымъ, почему конгеніальные древнимъ грекамъ творцы этихъ вещей не выступаютъ подъ своимъ именемъ, не обнаруживаютъ своего дивнаго искусства на выставкахъ. Положимъ, ихъ можетъ быть удерживаетъ странное свойство всѣхъ коллекціонеровъ — увлеченіе древностью *an und für sich*. Та же вещь, стоящая какъ историческая рѣдкость сотни и тысячи, не нашла бы себѣ покупателя за самую скромную цѣну — разъ она явилась бы какъ произведеніе современности живущаго человѣка.

Средневѣковое европейское искусство было не богато представлено на выставкѣ. Кое-какое серебро въ витринѣ Рижскаго общества „Черноголовыхъ“ нѣсколько аквамаринъ въ собраніи М. П. Боткина и нѣсколько, правда превосходныхъ, рѣдчайшихъ вещей среди австрійскихъ экспонатовъ вотъ — и все. \*)

Изъ этихъ послѣднихъ особеннаго вниманія заслуживала великолѣпная полуплоская, раскрашенная, рѣзанная въ деревѣ статуя какого-то святаго епископа, — вѣроятно часть большого и сложнаго запрестольнаго образа. Характерная подчеркнутость типа, великолѣпная утрированность складокъ одежды, наконецъ, особенности самого рѣзца заставляютъ видѣть въ этой скульптурѣ произведеніе знаменитаго среднегерманскаго рѣзчика Тильмана Рименшнейдера (1460—1531).

\*) Къ сожалѣнію, большинство очень богатой по количеству предметовъ коллекціи издѣлій изъ слоновой кости г. Митусова — не можетъ быть признано достовернымъ.



Гораздо богаче представленъ ренессансъ, но и здѣсь лучшія вещи дали австрійцы. Впрочемъ одинъ изъ шедевровъ выставки въ русской собственности—это прекрасная статуя Христа въ терновомъ вѣнцѣ, приписываемая Донателло и принадлежащая П. П. Дурново. Въ каталогѣ мы находимъ свѣдѣніе, что эта статуя происходитъ изъ Пизанскаго Campo Santo и куплена въ Италіи государственнымъ канцлеромъ княземъ Д. П. Кочубеемъ. Едва-ли однако это произведеніе „скульптурнаго Дантэ“. Въ этой статуѣ нѣтъ обычнаго паѳоса Донателло, его безумной страстности. Она слишкомъ спокойна и нѣжна для него. Дивной красоты профиль, въ которомъ уже какъ бы сквозитъ идеаль Леонардо, характерный, умышленно неловкій наклонъ туловища, характерныя, не вполне соответствующія остальному тѣлосложению, кисти рукъ—скорѣе напоминаютъ Андреа дель Верокіо.—Такой-же шедевръ, но болѣе поздній по времени и менѣе идеалистическій по духу, бронзовый бюстъ (венеціанскаго) патриція, приписываемый почему-то въ каталогѣ Лудовико (!) Ломбардо и принадлежащій князю Лихтенштейнъ. Величественный, почти античный стиль этого портрета, крѣпкая, мѣстами рѣзкая даже, но всюду тонкая лѣпка заставляютъ насъ считать эту вещь произведеніемъ второй четверти XVI в. и флорентійской работой. Пьедесталь, на которомъ покоится бюстъ, не уступаетъ по граціи и великолѣпному отношенію къ тяжелой массѣ самого бюста лучшимъ декоративнымъ композиціямъ Бенвенуто Челлини.—Странно, что на выставку ничего не попало изъ собранія ренессанскихъ вещей М. П. Боткина: ни коллекція его дверныхъ молотковъ, ни богатѣйшія кассоне, ни, наконецъ, кожаныя и бронзовыя издѣлія.

Вполнѣ естественно, что на выставкѣ меньше всего древнерусскихъ вещей и больше всего произведеній XVIII и начала XIX вв. Древнерусскихъ вещей художественнаго характера (если не считать безчисленныхъ поддѣлокъ, нашедшихъ себѣ мѣсто въ лучшихъ собраніяхъ) такъ мало, что онѣ давнымъ давно сдѣлались всѣмъ извѣстными и какъ-бы утратили интересъ свѣжести и неожиданности. Тѣмъ пріятнѣе было увидать на выставкѣ, хранящійся въ частной собственности графа Мусина - Пушкина,

дивный образъ Казанской Божіей Матери XVI в. — истинная сказка по красотѣ финифтяныхъ орнаментовъ и по своеобразному, нѣсколько дикому, но удивительно красивому въ краскахъ, подбору огромныхъ драгоценныхъ камней. Рядомъ съ этой первоклассной вещью блѣднѣли и лежавшій рядомъ образъ Божіей Матери XVII в., изъ рода князей Волконскихъ, принадлежащій П. П. Дурново, и образъ Спасителя изъ собранія А. З. Хитрово; послѣдній изъ этихъ образовъ нами былъ воспроизведенъ въ „Сокровищахъ“; первые же два должны, къ сожалѣнію, отсутствовать въ настоящемъ номерѣ, въ виду вышеуказаннаго условія. Слѣдовало бы Пушкинскій образъ воспроизвести въ краскахъ, такъ какъ именно по краскамъ—это чуть ли не лучшій перлъ всей выставки.

Подавляющее количество предметовъ XVIII и начала XIX вв. объясняется какъ тѣмъ, что сравнительно они не такъ рѣдки, нежели вещи болѣе древнія, такъ — въ значительной степени—и тѣмъ, что изъ нихъ, главнымъ образомъ, состоятъ собранія нашей аристократіи. Послѣднее вполне понятно. Отъ допетровскаго времени почти ничего не осталось значительнаго: большинство погорѣло, весьма многое просто выброшено, какъ не стоящій варварскій вздоръ; да и вообще допетровская обстановка была настолько неказиста, что самихъ вещей и въ то время было немного. Напротивъ того, то, что составляетъ теперь какъ бы домашній музей каждаго родовитаго дома, это—вещи, пріобрѣтенныя 100—150 лѣтъ тому назадъ для жизни, въ то время, когда русское общество только что пришло въ себя послѣ ошеломляющей катаклизмы Петровскихъ реформъ и принялось „вкушать блага цивилизаціи“. Удивительно, какъ скоро мы тогда стали въ уровень съ самымъ изысканнымъ на западѣ! Наши модницы усвоили себѣ вполне парижскій вкусъ, а наши меценаты совсѣмъ недурно, съ большимъ апломбомъ и большой удачей, слѣдовали за всѣми, вполне передовыми увлеченіями своей обожаемой монархини. Кстатіи впрочемъ для народившейся меценатской маніи пришлась и французская революція: на распродажахъ дворцовъ и конфискованныхъ имуществъ французской аристократіи комиссіонеры нашихъ Безбородко, Завадовскихъ, Юсуповыхъ, Строгановыхъ и мн. др. скупали самыя изумительныя, едва ли доступныя русскому барству по настоящимъ ихъ цѣнамъ, вещи. Многое изъ того, чѣмъ мы теперь любуемся въ витринахъ и на столахъ выставки, стояло въ комнатахъ Людовика XV, дофина, Людовика XVI, несчастной Маріи Антуанетты! Русскаго здѣсь ничего нѣтъ или почти ничего нѣтъ. Весьма возможно, что кое-какія табакерки или фарфоръ, кое-какая мебель и были сдѣланы въ Россіи, однако и ихъ дѣлали французскіе, нѣмецкіе и англійскіе мастера, и они ничѣмъ не отличаются отъ того, что сдѣлано въ Парижѣ, Берлинѣ и Лондонѣ. Лишь одна превосходная бронзовая статуя Прометея, русскаго Фидія—Козловскаго, изъ собранія Е. А. Всеволожской, и нѣсколько миниатюръ Боровиковскаго говорятъ о томъ, что и среди русскихъ людей находились въ то время вполне развитые, вполне достойные, по своей великолѣпной техникѣ, художники.

Мы не станемъ разбирать все, что мы воспроизвели, въ подробно-

сти. Все это — вещи уже известных типовъ, безспорныя и не навещающія на какія-либо новыя мысли. Единственно, что представляется не вполне доказаннымъ, такъ это — принадлежность большого кружевного покрывала, изъ собранія княгини З. Н. Юсуповой, королевѣ Маріи Антуанеттѣ. Вещь эта, дѣйствительно, — вполне царская; можно прямо сказать, *единственная* во всемъ мірѣ, по непостижимой тонкости работы и изумительной красотѣ рисунка. Но почему все же считать его за покрывало Маріи Антуанетты? Кружежки изъ цвѣтовъ, вставленные среди вѣнковъ въ бордюръ покрывала, кажется, слѣдуетъ считать за буквы О, и тогда совершенно непонятно, почему вмѣсто М. А. художнику понадобилось вставить именно эту, ничѣмъ необъяснимую, букву на королевское по-

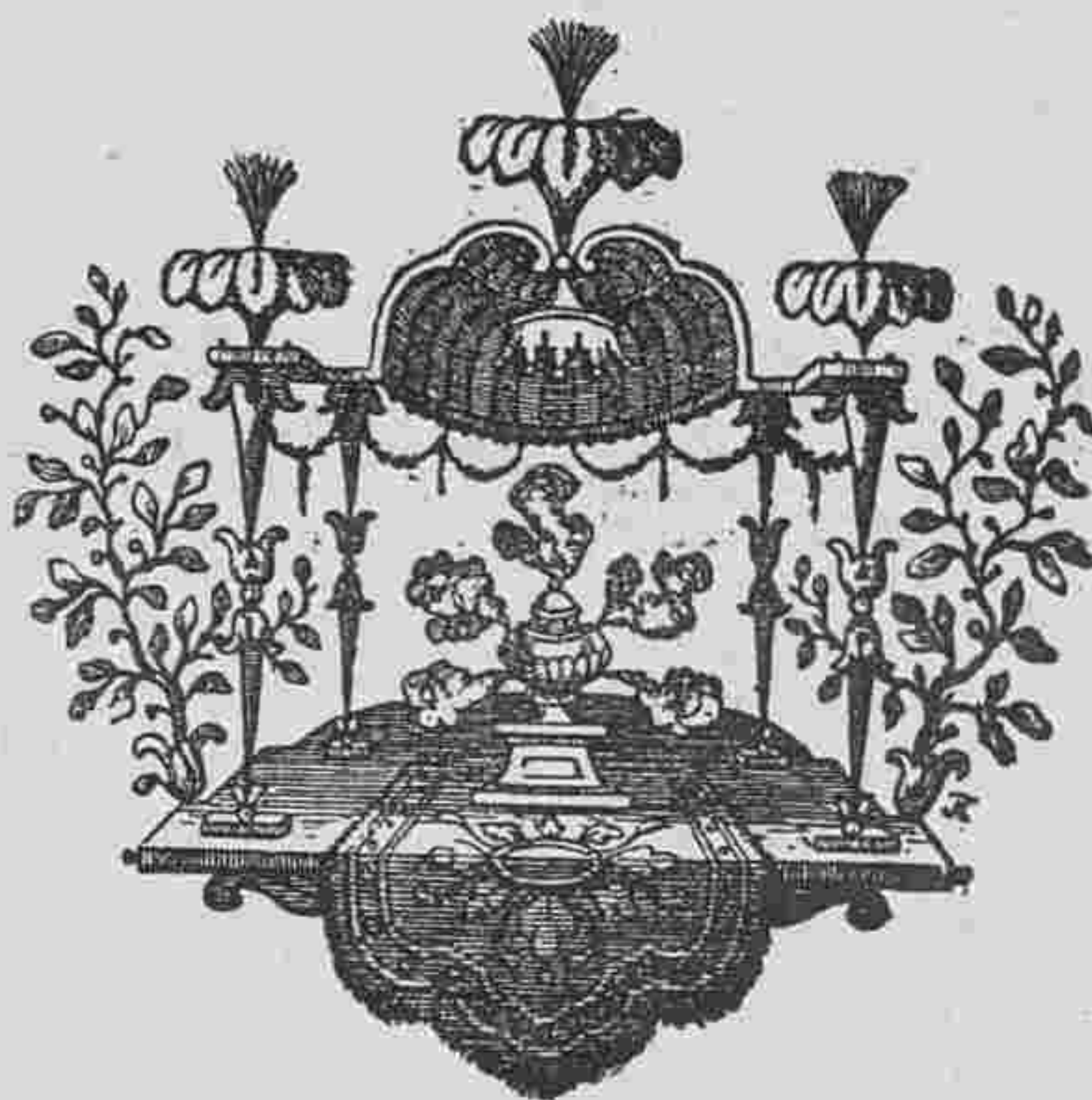


крывало? Въ особенности же странно отсутствіе всякаго атрибута французскаго королевства — лилей или короны.

Заканчивая нашъ бѣглый обзоръ выставки, мы считаемъ своимъ долгомъ высказать нашу благодарность за содѣйствіе при съемкѣ фотографій графу Д. И. Толстому и комиссару выставки Б. Р. Зейме. Въ то же время мы не можемъ не выразить сожалѣнія о томъ, что и настоящая выставка, по примѣру всѣхъ нашихъ выставокъ, страдаетъ характеромъ совершенной случайности. Почему такое полное отсутствіе системы, почему такое дикое размѣщеніе въ полномъ безпорядкѣ, точно въ любой антикварной лавкѣ? Благодаря этимъ крупнымъ недостаткамъ, выставка теряла свой главный смыслъ. Она не могла быть понятной для публики и не могла имѣть ровно никакого образовательнаго значенія. Каталогъ — верхъ диллетантизма. Правда, обѣщанъ альбомъ, но онъ выйдетъ тогда, когда уже выставки не будетъ, слѣдовательно, онъ и не будетъ служить комментариемъ выставки и путеводителемъ по ней, тогда какъ необходимость такого комментарія и путеводителя чувствовалась на каждомъ шагу, и не одной



„непосвященной“ публикою, но даже любителями. Отсюда вполне объяснимо и холодное отношеніе къ выставкѣ публики, и малая посѣщаемость ея. Живая, по своему художественному содержанію, выставка—оказалась совершенно мертвой по милости своего неудачнаго устройства. Она имѣла характеръ большого склада хорошихъ вещей, и разумѣется, что для „не-коллекціонеровъ“ складъ хорошихъ вещей ничего ровно не могъ говорить. То-ли дѣло было, если бы выставка рисовала часть исторіи искусства или являлась бы наглядной иллюстраціей культуры минувшихъ вѣковъ! Тѣ же вещи, размѣщенные въ другомъ порядкѣ, съ толковымъ каталогомъ, дали бы цѣльную и дивную картину. Правда, такъ проще и удобнѣе. Но стоитъ-ли устраивать такія выставки? Мы, записные любители, въ счетъ не идемъ. Намъ эта выставка доставила огромное удовольствіе, и мы бесконечно благодарны за то вкусное блюдо, которое намъ подали среди нашей художественной голодовки. Но развѣ этого достаточно?





1904. — № 4.

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ПИСЬМО КНЯЗЯ С. А. ЩЕРБАТОВА.

Въ октябрѣ прошлаго года я помѣстилъ въ „Хроникѣ“ Мира Искусства небольшую замѣтку о гибели „Современнаго Искусства“.

Признаться, я о ней уже совершенно забылъ, какъ вдругъ, въ концѣ марта нынѣшняго года, въ редакцію доставляется печатаемое ниже „возраженіе“ кн. С. А. Щербатова, при письмѣ изъ Рима отъ 27 февраля, возраженіе, написанное въ Швейцаріи, 8 ноября 1903 года.

Съ такимъ трудомъ рожденное возраженіе, путешествовавшее полъ-года по всей Европѣ, я печатаю безъ всякихъ сокращеній, во всей его неприкосновенности, и дѣлаю это съ большимъ удовольствіемъ, такъ какъ всякій, кто возьметъ на себя трудъ внимательно прочесть произведеніе нашего передового мецената, сейчасъ же убѣдится въ томъ, что я былъ совершенно правъ, упрекнувъ послѣдняго въ диллетантскомъ, несерьезномъ отношеніи къ дѣлу, и увидить, что погибшее предпріятіе было просто не по плечу самому его инициатору.

Это-же соображеніе даетъ мнѣ возможность не отвѣчать по существу дѣла моему оппоненту. Не стоить.

Отмѣчу лишь два пункта, которые не могу не оставить безъ возраженія, такъ какъ въ нихъ со стороны кн. С. А. Щербатова чувствуется коренное непониманіе положенія вещей и нѣкоторое искаженіе фактовъ.

1) Кн. С. А. Щербатовъ утверждаетъ, что мои обвиненія мало для него убѣдительно, потому что исходятъ изъ устъ „почти ему незнакомаго человѣка“. Смѣю завѣрить князя, что я пишу обыкновенно свои статьи отнюдь не для знакомыхъ. Въ свое время я очень рѣзко нападалъ на гг. Кравченко, Собко, Стасова и т. д., и т. д., хотя и съ ними я „почти незнакомъ“. Писалъ я свои обвиненія вовсе не для нихъ, а для совершенно незнакомыхъ мнѣ читателей „Мира Искусства“, журнала, въ которомъ публика, по словамъ кн. С. А. Щербатова, привыкла видѣть „хорошо освѣдомленнаго, внимательнаго, безпристрастнаго, осторожнаго (уфъ!!) судью“. Въ качествѣ одного изъ такихъ судей напалъ я и на легкомысленныхъ учредителей „Современнаго Искусства“ (NB. Въ моей статьѣ фамилія кн. Щербатова не была названа). Знакомство или незнакомство съ кн. Щербатовымъ тутъ не играло никакой роли, а прочитавъ его письмо, я вижу, что даже при наличности „обмѣна мыслей и убѣжденій вообще“ съ моимъ уважаемымъ противникомъ, я своихъ „мыслей и убѣжденій“ относительно „Современнаго Искусства“ не измѣнилъ-бы.

Частныя бесѣды это одно, а общественное дѣло—совсѣмъ другое. Обмѣниваются мыслями обыкновенно съ тѣми, съ кѣмъ желаютъ обмѣниваться, „судить“ же о художественныхъ дѣлахъ, критику „хорошо освѣдомленнаго, внимательнаго, безпристрастнаго, осторожнаго“ журнала приходится не по желанію, а по долгу службы, изъ чувства нравственной обязанности передъ читателями. А потому я, будучи почти незнакомъ съ г-дами Кравченко, Собко, кн. Щербатовымъ и другими многочисленными „художественными“ дѣятелями, тѣмъ не менѣе высказывался и буду о нихъ высказываться, конечно, отнюдь не касаясь ихъ какъ частныхъ лицъ.

2) Кн. Щербатовъ удивляется, какъ это у меня рука поднялась дать совѣтъ—„лучше не начинать“, и „это въ Россіи, прибавляетъ онъ съ ужасомъ, гдѣ „не стоитъ“ является лозунгомъ въ жизни“. Въ началѣ же своего возраженія онъ упрекаетъ меня въ томъ, что я на основаніи одного, единичнаго примѣра, стараюсь доказать „некультурность и беспочвенность русскаго меценатства вообще“.

Здѣсь чувствуется со стороны кн. Щербатова злой умыселъ. Человѣкъ, мало знакомый съ „Міромъ Искусства“ и не читавшій моей статьи о „Современномъ Искусствѣ“, можетъ вообразить, что я—лѣнтяй, отвергающій всякую частную инициативу, не признающій благотворной дѣятельности нашихъ подлинныхъ меценатовъ вродѣ П. М. Третьякова и М. П. Бѣляева и т. д., и т. д. Но неужели-же кн. Щербатовъ не понимаетъ, что достаточно лишь перелистать нѣсколько томовъ „Міра Искусства“, чтобы убѣдиться въ совершенной фантастичности такого обвиненія. Я имѣлъ высокую честь быть однимъ изъ учредителей „Міра Искусства“. Вотъ уже шестой годъ, какъ я завѣдую его литературнымъ отдѣломъ и „Хроникой“, и мнѣ просто смѣшно слышать, что меня упрекаютъ въ проповѣди ничего не дѣланія. Неужели кн. Щербатовъ не сознаетъ всей комичности своего обвиненія? Въ частности, что касается моей статьи, то я въ ней нападаю не на русскихъ меценатовъ вообще, а на меценатовъ-пустоцвѣтовъ, къ которымъ я причислилъ и продолжаю причислять кн. С. А. Щербатова. Пусть онъ утѣшится, онъ вовсе не „единичный“ примѣръ. Такихъ, какъ онъ, очень

много. Укажу хотя-бы на кн. С. М. Волконскаго, который совершенно такъ-же, какъ кн. Щербатовъ, пришелъ въ театръ, понюхалъ и ушелъ, надолго задержавъ реформу этого живого и интереснаго дѣла.

Вотъ настоящихъ меценатовъ у насъ дѣйствительно мало. Но тѣмъ цѣннѣе ихъ заслуги и тѣмъ большимъ уваженіемъ должны они пользоваться. Третьяковъ и Бѣляевъ будутъ вѣчнымъ укоромъ нашимъ меценатамъ-пустоцвѣтамъ.

Д. Ф.

## ПИСЬМО КНЯЗЯ С. А. ЩЕРБАТОВА.

Въ № 10 журнала „Міръ Искусства“ за 1903 г. напечатана была статья г. Философова—краснорѣчивое надгробное слово на могилѣ закрывшагося художественнаго предпріятія „Современное Искусство“. Совершенно непонятно, какой цѣли г. Философовъ хотѣлъ достичь этой статьей? Если онъ пожелалъ прочесть нотацію учредителямъ современнаго искусства за ихъ „легкомысленный шагъ“—закрытіе своего предпріятія,—то со стороны автора было весьма наивно и странно предполагать, что своими произвольными толкованіями, голословными обвиненіями, правоучительными трузизмами и назидательными сентенціями, какъ, напримѣръ, о „пользѣ вѣрности и неустрашимости“, о „значеніи энергіи для достиженія цѣли“, о томъ, „что денежная затрата менѣе важна, чѣмъ упорный трудъ и выдержка“, что „слава—вещь пріятная, но гнаться за славой не слѣдуетъ“ и пр., и пр., онъ могъ открыть глаза „юнымъ, опрометчивымъ меценатамъ“ на преступность содѣяннаго ими злодѣянія въ видѣ „жестокаго убійства“ нововозникшаго предпріятія. — Еще болѣе излишними и весьма мало убѣдительными для нихъ могутъ показаться изъ устъ почти имъ незнакомаго человѣка, съ которымъ они не имѣли ни одного случая обмѣна мыслей и убѣжденій вообще и по этому поводу въ частности, объясненія ихъ же собственныхъ стимуловъ, побудившихъ ихъ учредить выставку Со-

временнаго Искусства и по истеченіи полугода закрыть ее.

Также весьма сомнительно, что столь поверхностная статья, гдѣ всѣ обвинительные пункты голословны, единичный, частный примѣръ, которымъ авторъ спѣшитъ воспользоваться, чтобы доказать свое положеніе „о некультурности и беспочвенности русскаго меценатства вообще“ не разобранъ, не изслѣдованъ, не доказанъ, слѣдовательно, не убѣдителенъ и во всякомъ случаѣ недостаточенъ, какъ доказательство для столь важнаго заключенія, могла бы имѣть какое либо серьезное, нравственное, поучительное, общественное значеніе. Между тѣмъ какъ только съ этой стороны и могла бы быть понятна цѣль обличительной статьи на страницахъ единственнаго существующаго у насъ серьезнаго художественнаго журнала, въ которомъ читающая публика привыкла, во всякомъ случаѣ, надѣяться видѣть хорошо освѣдомленнаго, добросовѣстнаго критика, внимательнаго, безпристрастнаго, осторожнаго судью, останавливающаго ея вниманіе на явленіяхъ нашей художественной жизни, помогающаго ей въ нихъ разобраться.

Надо надѣяться, что осторожная публика будетъ требовательнѣе самого автора статьи и, повѣривъ ему на слово, даже безъ доказательствъ, что „вѣрность и неустрашимость вещь хорошая“, что выпырываніе десятковъ тысячъ въ жизни еще не все, и во всѣ остальные добродѣтельныя жизненныя правила г. Философова, пожелаетъ, прежде чѣмъ произнести столь строгій приговоръ русскому меценатству, какъ явленію „вообще некультурному, беспочвенному“, поближе изслѣдовать это явленіе.

Что же касается даннаго случая, то надо надѣяться, что тѣ изъ публики, которые болѣе внимательно слѣдятъ за явленіями нашей художественной жизни, ближе принимаютъ ее къ сердцу, и вмѣсто того, чтобы объяснить себѣ, подобно г. Философому, прекращеніе выставки Соврем. Иск. просто одной виной, лѣнью и капризомъ „ново-явленныхъ меценатовъ“, поинтересуются внимательнѣе, добросовѣстнѣе изслѣдовать причины неудачи ихъ начинаній, узнать трудности, съ которыми они столкнулись и обстоятельства, при которыхъ возникло, дѣй-

ствовало и покончило существованіе это новое художественное предпріятіе.

Эти трудности, которыя тѣсно связаны со всѣми условіями нашей художественной жизни вообще и съ условіями жизни нашихъ художниковъ въ частности, которыя затрогиваютъ всѣ ея больныя мѣста, разоблачаютъ всѣ огромныя ея пробѣлы и даютъ живую характеристику переживаемой нами эпохи и дѣйствующихъ въ ней лицъ, сами по себѣ могли бы послужить богатымъ, интереснымъ матерьяломъ для очерка нашей современной художественной культуры.

Эти трудности, которыя поставили непреодолимую преграду выставкамъ Совр. Иск. въ той формѣ, въ которой онѣ были организованы, разоблачая много печальныхъ фактовъ, въ то же время открываютъ самыя радостныя перспективы для обширной дѣятельности, широкое поприще, на которомъ могутъ разцвѣсти силы тѣхъ, которымъ дорога судьба нашего искусства и, быть можетъ, даже тѣхъ, которыхъ г. Философовъ спѣшилъ заклеить названіемъ „пустоцвѣтовъ“. — Неудача этого предпріятія ясно показало, что къ той цѣли, къ которой оно стремилось, надо подойти съ другой стороны, на другихъ путяхъ, что еще предстоитъ большая, осторожная, подготовительная работа, необходима повѣрка собственныхъ силъ, умѣніе съ ними справиться, необходима подготовка условій для ихъ роста, ихъ процвѣтанія и ихъ примѣненія. Этимъ закрывшаяся выставка сдѣлала свое дѣло, внесла свой вкладъ. Такъ какъ это предпріятіе въ основѣ своей заключало неисправимую ошибку, — его надо было своевременно прекратить; такъ какъ оно въ этой формѣ было преждевременно, надо было отойти назадъ, чтобы подготовить почву и средства для систематической борьбы, для которой оно было лишь первымъ вызовомъ: „il fallait reculer pour mieux sauter!“; этотъ прыжокъ будетъ черезъ трупъ, но было бы легкомысленно и неблагодарно по отношенію къ Современному Искусству, сдѣлавшему свое дѣло, считать его трупъ „помѣхой, лежащей поперекъ дороги“. Жестоко было не убійство, такъ какъ оно было неизбежно, вынуждено обстоятельствами, а „жестоко“ не воздать должнаго покойнику!

Смогутъ ли взять на себя великую задачу продолженія начатаго дѣла тѣ самые, которые

призвали къ жизни и похоронили Современное Искусство, замѣнять ли ихъ другіе, будутъ ли они дѣйствовать сообща съ помощниками, если таковые найдутся—это зависитъ отъ многихъ условій и условій личной жизни каждаго. Пусть каждый, кто можетъ, дѣлаетъ свое дѣло, то дѣло, которое онъ считаетъ полезнымъ, необходимымъ, которое ему дорого, насколько онъ можетъ и не боится; если онъ по тѣмъ или инымъ обстоятельствамъ не доведетъ его до конца, самъ не будетъ въ состояніи продолжать его—„преемники найдутся“, если только начатое имъ дѣло является дѣйствительно назрѣвшей общественной потребностью, исторической необходимостью. Въ этомъ случаѣ нечего бояться, что какая-либо неудача или остановка можетъ „скомпрометировать“ дѣло въ глазахъ публики, чего повидимому такъ напрасно боится г. Философовъ. Бояться этого — значитъ не вѣрить въ необходимость самого дѣла, которое рано или поздно въ силу необходимости прорветъ себѣ дорогу. Чего не могли сдѣлать, довершить одни, при извѣстныхъ обстоятельствахъ продолжать, довершать преемники при измѣнившихся, болѣе счастливыхъ обстоятельствахъ. Искренній, хотя и не приведшій къ должнымъ результатамъ начинъ поможетъ имъ разобраться въ затрудненіяхъ, обучиться на опытѣ предшественниковъ, избѣгнуть многихъ ошибокъ, сдѣлать лучше. Господа Философовы всегда найдутся, которые ихъ начинъ объяснятъ съ своей точки зрѣнія жажды славы и лавровъ, приостановку или прекращеніе ихъ дѣятельности — разочарованіемъ въ неполученіи этихъ лавровъ и страхомъ предъ публикой и прессой—это пусть такъ и останется ихъ личнымъ мнѣніемъ. Надо надѣяться, оно никого не остановитъ и никого не пристыдитъ, т. к., повторяю, и вполне увѣренъ, что всякая попытка, всякій начинъ, сдѣланный съ цѣлью пользы и съ искреннимъ чувствомъ, сдѣлаетъ свое дѣло, не повредитъ, а поможетъ, разбудитъ, расшевелитъ, заставитъ призадуматься.

Не знаю, какъ рука автора поднялась, чтобы въ статьѣ своей дать совѣтъ „лучше не начинать“, и это въ Россіи, гдѣ „не стоитъ“ является паролемъ и лозунгомъ въ жизни, гдѣ отъ лѣни, боязни, отъ нерѣшительности и мнительности гибнутъ лучшія надежды! Особенно обидно встрѣтить подобный совѣтъ на страни-

цахъ серьезнаго журнала, который долженъ былъ бы взять своей задачей не обвинять, что всегда дается такъ легко и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ трудно, что рѣдко убѣдительно и всегда бесполезно, а будить, и протягивать руку на помощь, поддерживать вѣру въ устахъ всякаго новаго, полезнаго дѣла въ искусствѣ.

*Кн. С. А. Щербатовъ.*

Швейцарія, 8 ноября.

## ПО КОНЦЕРТАМЪ.

V.

Въ началѣ марта, благодаря похвальнымъ стараніямъ нашихъ нѣмецкихъ Gesangvereine'овъ, мы сподобились услышать одно изъ величественныхъ созданій I. С. Баха. Исполнялась его Johannes passion и на этотъ рѣдкій праздникъ въ протестантскій храмъ св. Петра стеклись богомольцы самыхъ различныхъ конфессій. Можно было удивиться, что въ наше время нашлось такое множество людей, ищущихъ наслажденія въ музыкѣ Баха и еще болѣе удивиться тому, что среди публики кое-гдѣ мелькали знакомыя лица профессиональныхъ музыкантовъ. Отмѣтивъ это отрадное явленіе, скажу, что „страсти“ по св. Іоанну, несмотря на обиліе однообразныхъ речитативовъ и чисто ритуальнаго балласта, содержатъ эпизоды, въ которыхъ красота музыкальнаго вдохновенія и сила религіозной выразительности кажутся проявленіями сверхъчеловѣческихъ способностей. Что особенно поражаетъ въ этой музыкѣ, это ея простота и общедоступность совокупнаго воспріятія, при безднѣ вложенныхъ въ нее глубокихъ идей. Такой результатъ достигается лишь недостижимымъ совершенствомъ баховской техники голосоустройства. Исполненіе „страстей“ хотя и оставяло желать большаго подъема и большей увѣренности, все же слѣдуетъ признать приличнымъ. Въ особенности старательно работали хоры.

Перешагнемъ теперь отъ Баха, черезъ почти два столѣтія, къ композиторствующимъ современникамъ, предварительно, разумѣется, убѣдивъ себя въ томъ, что старый канторъ нами пре-

взойденъ и сданъ „ученому хранителю“ консерваторскаго архива „для вѣчнаго тамъ храненія“, и затѣмъ обратимся къ музыкальнымъ новинкамъ, которыми насъ подарилъ послѣдній изъ „русскихъ симфоническихъ концертовъ“. Концерты эти, какъ извѣстно, устраиваются профессорами нашей консерваторіи для поощренія какъ собственной творческой дѣятельности, такъ и усердія ихъ наиболѣе прилежныхъ учениковъ, и потому нисколько не удивительно, что лучшими изъ исполненныхъ новинокъ, оказались симфоническая иллюстрація къ сказкѣ „Баба-Яга“ проф. Лядова и оркестровая фантазія „Отъ мрака къ свѣту“ проф. Глазунова. Последняя, впрочемъ, является новинкою лишь относительно, такъ какъ сочинена въ 1894 году. Такимъ образомъ, мы съ каждымъ концертомъ вновь убѣждаемся, что весь жизненный интересъ къ названному предпріятію поддерживается сочиненіями композиторовъ-профессоровъ, съ характеромъ творчества которыхъ мы за послѣднія двѣ декады успѣли хорошо освоиться. Оставивъ поэтому въ сторонѣ вопросъ о „новизнѣ“ упомянутыхъ двухъ произведеній, отмѣтимъ въ „сказкѣ“ г. Лядова большую дозу умѣнія, вкуса и наличіе всѣхъ прочихъ особенностей изящнаго Лядовскаго письма. Выказанная авторомъ въ этомъ произведеніи виртуозность оркестровки также не содержитъ въ себѣ чего нибудь по существу новаго, а представляетъ лишь весьма умѣлое использованіе приемовъ, пущенныхъ въ оборотъ также уже два десятка лѣтъ тому назадъ и съ тѣхъ поръ неукоснительно примѣняемыхъ русскими композиторами, когда рѣчь заходитъ о вѣдьмахъ и лѣшихъ. Болѣе значительнымъ и содержательнымъ произведеніемъ оказалась фантазія г. Глазунова. Цѣлыя двѣ трети этого сочиненія полны глубокаго музыкальнаго интереса. Вниманіе слушателя сразу приковывается новизной гармоній и оригинальностью темы хроматическаго характера. Вся обрисовка царства „мрака“ художественна и оригинальна. Поэтично и красиво звучитъ постепенный переходъ отъ „мрака къ свѣту“, но самое торжество, „свѣтъ“, композитору не удалось. Оно безцвѣтно (отъ обилія свѣта), шумливо и, несмотря на проявленное высокое мастерство въ контрапунктѣ, даже банально. Названными двумя профессорскими сочиненіями художественный интересъ длинной программы былъ почти исчерпанъ,

ибо симфонія г. Малишевскаго и увертюры гг. Золотарева и Бармотина относятся къ ряду сочиненій, могущихъ претендовать на вниманіе лишь со стороны преподавателей теоріи композиціи. И если мѣщанскій эклектизмъ, обнаруженный въ своей симфоніи г. Малишевскимъ, и вдохновилъ одного, въ блаженное дѣтство впаваго, патриарха „русскаго“ искусства на „тоску“, въ которомъ зтотъ покровитель художественныхъ микроцефаловъ національнаго направленія привѣтствуетъ въ лицѣ г. Малишевскаго „восходящую звѣзду“, то все-таки это еще далеко недостаточно для признанія въ этомъ композиторѣ малѣйшихъ задатковъ самостоятельнаго творчества. Что касается прочихъ молодыхъ музыкантовъ, выступившихъ со своими сочиненіями на томъ же вечерѣ, то въ „Деревенскомъ праздникѣ“ г. Золотарева еще найдутся признаки хорошаго музыкальнаго образованія, но грубость письма и обнаруженное авторомъ безвкусіе въ выборѣ затрепаннѣйшихъ „русскихъ“ темъ не говорятъ о результатахъ музыкальнаго воспитанія. О г. Бармотинѣ и этого сказать нельзя; тотъ попросту публично сознался, что, по молодости лѣтъ или по отсутствію дарованія, еще „не можетъ смѣть свое сужденіе имѣть“.

Въ общемъ упомянутые „молодые“ глубоко не интересны и въ ихъ сочиненіяхъ тривіальное пока спорить съ вульгарнымъ и верхъ надъ тѣмъ и другимъ одерживаетъ консерваторская рутинная банальность.

А. Н.

## ПОЭТЬ БЕЗПЛОТІЯ.

(Ив. Коневской. Стихи и проза. М. 1904).

Тому, кто прочелъ и успѣлъ полюбить сборникъ „Мечты и Думы“ (1900 г.), изданіе „Скорпіона“ не дастъ ничего новаго; но оно напомнитъ о молодомъ поэтѣ, котораго мало знаютъ и начинаютъ уже забывать, несмотря на его рѣдкій, исключительный талантъ.

В. Брюсовъ удачно характеризуетъ Коневскую двумя словами: мудрое дитя. Острая сознательность, разумность — основной тонъ его



Связь съ тѣломъ представляется ему чѣмъ-то непонятнымъ:

Есть предъ нами немощное тѣло,  
И зачѣмъ-то къ намъ оно пришито:  
Все, что эту виѣшность лишь задѣло,  
Почему-то и внутри прожито.

Наша литература хорошо знакома съ чувствомъ вражды, борьбы противъ плоти, но такого спокойнаго и искренняго отрицанія, игнорированія ея никогда еще не бывало. И рядомъ съ этимъ безстрастнымъ философскимъ отрицаніемъ въ душѣ Коневскаго уживалась не менѣе искренняя, не менѣе глубокая любовь къ жизни.

Не хочу небывалаго, новаго существованія.  
Я влюбленъ и въ земныя породы, и въ  
зелень деревь.

Это не случайное признаніе онъ повторяетъ много разъ:

За что люблю я съ дѣтства жизнь и землю?  
За то, что все въ ней тайной веселить,  
За то, что всюду вѣщему я внемлю—  
Ничто не даруетъ, но все сулитъ.

У него есть настоящій, радостный гимнъ жизни:

Я служитель жизни. Жизнью—царицей,  
Ясною царицей съ меркнувшимъ челомъ,  
Будетъ мнѣ всегда возвращено сторицей  
Все, что я утратилъ въ сказочномъ быломъ.

Но какъ возможно согласовать такую любовь къ жизни съ отреченіемъ отъ плоти? Что же составить для него содержаніе жизни? То, что онъ называетъ „разумомъ“ природы и жизни, то, что „все въ ней тайной веселить“, „ничто не даруетъ, но все сулитъ“. Этотъ холодный, мертвенный разумъ, эта попытка діалектики разрѣшить живой разладъ едва ли кого удовлетворитъ. Надо думать, что и Коневской какъ ни старался убѣдить себя, все же иногда ясно сознавалъ всю призрачность такого успокоенія; порой у него вырывается мучительное, невыразимо грустное признаніе:

Я жизнь люблю—и я плачусь за то:  
Она любовью скупю мнѣ отвѣтить.

Разумъ, мудрость природы не можетъ утѣшить, не можетъ отвѣтить любовью.

Если бы Коневской не погибъ трагической смертью, что было бы съ нимъ дальше? нашелъ ли бы онъ иной, болѣе радостный исходъ своимъ противорѣчіямъ? Можно съ увѣренностью сказать: нѣтъ. Если бы это случилось, онъ пересталъ бы быть Коневскимъ, ему пришлось бы сжечь все ранѣе написанное, начать все снова. Но этого никогда бы не произошло: наоборотъ, ясно видно, какъ онъ все болѣе замыкался въ своемъ кругу. Какой-то рокъ, казалось, завладѣлъ имъ, и неожиданно ранняя смерть его не удивляетъ, не возмущаетъ. Замѣтно, какъ творчество Коневскаго слабѣетъ въ послѣдніе два года его жизни. Онъ совершилъ свой малый кругъ, и совершить другой, болѣе великій, ему не было дано. Но послѣ него осталось богатое, дорогое наслѣдство, которымъ мы должны воспользоваться. Если Коневской не путеводная звѣзда, то одинъ изъ тѣхъ немногихъ, одинокихъ, мрачно-прекрасныхъ маяковъ, освѣщающихъ дорогу зимней ночью.

А. Смирновъ.

## ТИХІЯ МГНОВЕНІЯ.

Д. С. Мережковскій. Собраніе стиховъ, Москва. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. 1904 г.

Одна изъ прежнихъ поэмъ Д. С. Мережковскаго, повторенная въ новомъ сборникѣ его стиховъ, рѣшительно опровергаетъ мнѣніе В. В. Розанова въ его блестящей характеристикѣ „Среди иноплеменныхъ“. Розановъ утверждаетъ, что Мережковскій начиналъ широкимъ и смутнымъ космополитизмомъ, въ которомъ не было ничего національнаго, ни русскаго. Нѣтъ, Мережковскій начиналъ „Протопономъ Аввакумомъ“. Кто разъ увлекся, какъ поэтъ, этой оригинальнѣйшей русской натурой, характернымъ сочетаніемъ желѣзной воли и нѣжнаго сердца, тотъ послѣдовательно и въ строго-логическомъ развитіи приходитъ къ „Свѣтлому озеру“. Своими послѣдними изученіями раскольничьей религіозной мысли, того здороваго христіанскаго зерна, которое есть въ ихъ символическомъ и апокалиптическомъ стилѣ, Д. С. Ме-



режковскій не отказывается отъ своего прошлаго, но лишь „близится къ началу своему“, говоря Пушкинскимъ стихомъ. Передъ громадно и вліятельно развившейся за послѣдніе годы религіозной дѣятельностью Мережковского маленькая книжка его стиховъ незамѣтна, теряется. Это лишь первое и внѣшнее впечатлѣніе. Чтобы ни говорили современные хулители стиховъ, стихъ былъ и остается самой искренней, наиболѣе интимной формой внѣшняго обнаруженія внутренняго человѣческаго „я“. По своей сжатости, по силѣ и сосредоточенности это могучее орудіе. И стихи Мережковского,—выразительные спутники и свидѣтели его трудовой жизни. Но именно въ силу своей художественной завершенности они значительно и отличны отъ другихъ литературныхъ работъ автора. Тамъ онъ проповѣдуетъ, борется, оспариваетъ и волнуется; здѣсь, въ свои тихія, въ свои внутреннія мгновенія онъ зажигаетъ тихую лампаду и молится, молится, чтобы ниспослана была ему молитва. Тамъ, въ жару полемики, легко проскользнуть и безтактности, и рѣзкому слову, и обидному осужденію; здѣсь, когда и борются, то борются „тихой полемикой“ (повторяя прекрасное выраженіе Т. Романскаго, декабрь „Нов. пути“), со всѣми преимуществами, въ смыслѣ послѣдней убѣдительности, этого рода полемики передъ полемикой колючей и рвущей съ бою. Передъ нами только легкая, поверхностная зыбь, подъ которой Богъ знаетъ, какія перекатываются порою тяжелыя волны. Самыя мучительныя минуты человѣческой жизни—здѣсь стерты въ своей остротѣ, сглажены отъ своей шероховатости. Это съ глубокой искренностью сказывается въ послѣдней пьесѣ отдѣла „лирики“:

#### Веселыя думы.

Безъ вѣры давно, безъ надеждъ, безъ любви,  
О, странно веселыя думы мои!  
Во мракѣ и сырости старыхъ годовъ  
Унылая яркость послѣднихъ цвѣтовъ.

Если такъ жутко-темнично въ мрачныхъ садахъ одинокой думы, то авторъ знаетъ тайну, какъ широко раздвинуть стѣны тюрьмы. Уже значительное достиженіе искомаго смысла жизни чувствуется въ трогательной маленькой пьесѣ „Мать“:

Съ еще безсильными крылами  
Я видѣлъ птенчика во рясѣ,  
Межъ голубыми васильками,  
У непротоптанной межи.  
Надъ нимъ и надо мной витала,  
Боялась мать—не за себя:  
И отъ него не улетала,  
Тоскуя, плача и любя.  
Предъ этимъ маленькимъ твореньемъ  
Я понялъ благодать Вышнихъ силъ,  
И въ сердцѣ съ тихимъ умиреньемъ,  
Тебя, любовь, благословилъ.

Вотъ другой видъ отдыха—думы, думы—итога, и насколько болѣе глубокой и сладостной, чѣмъ одинокая, тоскливая дума. Какъ часто понять и полюбить жизнь учатъ насъ эти „маленькія творенья“, передъ которыми не поэтъ пройдетъ безучастно. Какъ много великаго въ маломъ, вѣчнаго въ минутномъ, солнца въ каплѣ воды. Такіе же глубокіе переливы узкаго личнаго чувства во вселенское дыханіе природы звучать и въ этихъ прекрасныхъ строкахъ:

И вновь, какъ въ первый день созданья,  
Лазурь небесная тиха,  
Какъ будто въ мірѣ нѣтъ страданья,  
Какъ будто въ сердцѣ нѣтъ грѣха.  
Не надо мнѣ любви и славы:  
Въ молчаньи утреннихъ полей,  
Дышу, какъ дышать эти травы...  
Ни прошлыхъ, ни грядущихъ дней,  
Я не хочу пытать и числить.  
Я только чувствую опять,  
Какое счастье—не мыслить,  
Какая нѣга—не желать!

Какъ проста и невинна эта природа, какимъ смиреннымъ и тихимъ аккордомъ отвѣчаетъ она затихшему въ смиреніи сердцу, что взоръ почти съ изумленіемъ встрѣчаетъ въ заголовкахъ наносное слово „Нирвана“. Это диссонансъ, это чужое, не русское, не нужное...

Въ тихихъ итогахъ своей яркой и яркой дѣятельности Мережковскій отзывается читателю съ самыхъ задушевныхъ, самыхъ русскихъ своихъ сторонъ. Пчела собираетъ со всѣхъ цвѣтовъ,—и съ чужихъ тоже. Но тихая свѣча блѣднымъ и ласковымъ язычкомъ огня тянется къ русской иконѣ. Бываютъ лица, которыя не сразу нравятся. Надо взглядѣться, надо оцѣнить, чтобы проступила ихъ внутренняя красота. Такова поэзія Мережковского, вдумчивая и глу-

бокая при всей изящной легкости внѣшнихъ покрововъ.

Сборникъ стиховъ Мережковскаго, какъ цѣлый рядъ сборниковъ современныхъ поэтовъ, изданъ „Скорпіономъ“ съ превосходнымъ изяществомъ.

*Д. Шестаковъ.*

## КНИГИ.

*Титъ Лукрецій Каръ.* О природѣ вещей. Перевелъ съ латинскаго размѣромъ подлинника Иванъ Рачинскій. Изд. „Скорпіона“.

Издательству „Скорпіонъ“ мы обязаны тѣмъ, что имѣемъ, наконецъ, первый полный и стихотворный переводъ поэмы Лукреція.

Дождемся-ли мы того времени, когда будемъ имѣть въ русскомъ переводѣ и всѣхъ классиковъ? За послѣдніе 6—7 лѣтъ сдѣлано въ этомъ направленіи относительно много, а по качеству сдѣланнаго даже и болѣе, чѣмъ много. Стоитъ сказать только: Гомеръ, Эсхиллъ, Софокль, Эврипидъ, Платонъ, Лонгусъ, Вергилій—въ переводахъ Д. С. Мережковскаго, Н. М. Минскаго, Вл. С. Соловьева, В. Брюсова.

Вообще нельзя не отмѣтить того интереснаго явленія, что время обновленія и возрожденія подавленнаго было религіознаго исканія совпадаетъ съ пробужденіемъ интереса къ античности (достаточно взглянуть на имена переводчиковъ),—явленія, несомнѣнно, стоящаго въ связи съ стремленіемъ къ синтезу двухъ изначаль челоуѣческаго духа, воплощенныхъ въ двухъ противоположныхъ культурахъ: эллинской и христіанской.

Тезисъ—эллинизмъ—созрѣлъ и отошелъ; антитезисъ—христіанство—созрѣлъ и отошелъ (въ историческое христіанство). И мы живемъ, вѣроятно, въ эпоху занимающагося и брежжущаго синтезиса, синтеза. Вѣдь всѣ, кажется, сходятся въ убѣжденіи, что наше время—переходное. И недаромъ старый Гегель отряхивается отъ шопенгауэровой ругани и снова пріобрѣтаетъ значеніе.

Впрочемъ, это—дивагація.

Творенія мудреца, учившаго жизни въ своемъ аѳинскомъ „саду“,—Эпикура, въ главной своей

массѣ до насъ не дошли. Тѣмъ не менѣе мы знаемъ, что доминирующій моментъ его философіи составляла этика. Другіе моменты въ отношеніи къ первому—играли служебную роль.

Ученикъ его и послѣдователь, римлянинъ Титъ Лукрецій Каръ, жившій 250 лѣтъ послѣ своего „учителя“, въ своей поэмѣ „De rerum natura“ развилъ главнымъ образомъ физику, объ этикѣ Эпикура оговариваясь лишь на ходу. Это и понятно: Эпикуръ—въ полномъ смыслѣ философъ, кроткій, обходительный, спокойный, челоуѣкъ, достигшій своего идеала,—атараксии, и преподающій теперь другимъ свою мудрость. Лукрецій—только продолжатель, пропагаторъ ученія, притомъ—поэтъ. Оба свойства, исключяющіе „невозмутимость и выдвигающіе на сцену бойца“. Лукрецій бьется съ „потемками суевѣрій“, которыми объаты души людей и которыя мѣшаютъ воспринять свѣтлую мудрость его учителя.

Корень зла, по Лукрецію, заключается въ мнѣніи людей, будто боги создали міръ и создали его для челоуѣка—и въ вытекающемъ отсюда религіозномъ міропониманіи. И онъ говоритъ:

„...о важныхъ вещахъ я толкую,  
Души людей отъ оковъ религіозныхъ стараюсь из-  
бавить.  
Ясныя пѣсни свои я слагаю, затѣмъ, о предметахъ,  
Тѣмою объятыхъ...“

Чтобы сбросить эти „оковы“, онъ обращается къ декартовскому „естественному свѣту разума“:

Нынѣ не стрѣлами дня, не лучами блестящаго  
солнца  
Надо въ разсудкѣ у насъ суевѣрій потемки раз-  
сѣять,  
А разсмотрѣніемъ тщательнымъ и изученіемъ при-  
роды.

Этотъ стихъ повторяется четыре раза въ поэмѣ, пріобрѣтая тѣмъ какъ бы значеніе Leitmotiv'a. Что же касается „разсмотрѣнія тщательнаго и изученія природы“, то тщательно оно воистину. Вѣроятно современники нашли бы въ поэмѣ отвѣтъ на любое сомнѣніе. Слѣдимъ 7300 стиховъ!

Но хотя и—тщательно, однако совершенно бездоказательно. О какомъ нибудь познаніи—и помину нѣтъ.

Для построенія своей (или эпикуровой, въ

точности это неизвестно) системы Лукрецію нужны три начала: признаніе 1) безконечности вселенной, 2) пустоты и 3) атомовъ, или какъ онъ называетъ ихъ, „первичныхъ зачатковъ“.

„Зачатки“ или атомы, сами по себѣ, не гибнутъ, не уничтожаются, не подвергаются какому бы то ни было переменамъ, лишены всѣхъ свойствъ, присущихъ тѣламъ,—тогда какъ продукты ихъ сдѣланы, вещи, подвержены разрушенію, временны и невѣчны — ибо содержатъ въ себѣ полости и пустоты. Безконечность вселенной нужна для непрерывнаго, такъ сказать, тока зачатковъ, падающихъ сверху внизъ и паденьемъ своимъ вызывающихъ столкновенія, вихреобразныя движенія и соединенія. Потому что въ случаѣ пространственной ограниченности вселенной,—приходится допустить, что она находится въ другой, превосходящей ее по объему, средѣ; а эту послѣднюю въ третьей, еще большаго объема и такъ до безконечности.

Такимъ образомъ, всѣ вещи слагаются изъ „зачатковъ“. Различьемъ формы зачатковъ, ихъ комбинацій, движеній и т. д. и обуславливается различіе и многообразіе вещей.

Напримѣръ, зачатки огня молніи меньше и тоньше атомовъ обыкновеннаго пламени, почему молнія и „проникаетъ въ отверстия, въ какія не можетъ пламя пройти, что пылаетъ въ дровахъ или факелахъ нашихъ“.

Кромѣ того еще: свѣтъ черезъ рогъ проникаетъ, а  
влага  
Въ рогъ держаться должна, оттого, что первичныя  
тѣльца  
Свѣта значительно меньше, чѣмъ тѣльца во влагѣ  
прозрачной.

Твердыя тѣла состоятъ изъ частицъ, на подобіе вѣтокъ: благодаря вѣтвеобразному ихъ между собой переплетенію и достигается твердость этихъ тѣлъ. Тѣла жидкія образуются изъ круглыхъ и гладкихъ зачатковъ: этимъ объясняется ихъ текучесть и вкусность. Кажущееся исключеніе, составляемое морской, т. е. невкусной, водой, устраняется тѣмъ обстоятельствомъ, что „первичныя зачатки“ ея хотя и круглы, но шершавы:

Могутъ катиться они и язвить одновременно  
чувство.

Тѣльца-же не гладкія, но и не крючковатыя, а только съ чуть выступающими угловатостями,—щекочатъ наши чувства, и таковъ именно ви-

ноградный сокъ. И такъ далѣе, и такъ далѣе—все въ этомъ же родѣ.

Но приведенные примѣры, по крайней мѣрѣ, хоть остроумны, виртуозны. Когда же читаешь цѣлыя страницы соображеній и доказательствъ, что непременно планеты и звѣзды движутся силою вѣтра, что изверженіе вулкановъ — это вѣтеръ, вырывающійся изъ подземныхъ пещеръ, что облака „чреваты“ вѣтромъ, находящимся тамъ въ вихреобразномъ движеніи, почему они и разрѣшаются молніями,—становится скучновато.

Но вѣдь и не затѣмъ, въ самомъ дѣлѣ, беремъ мы книгу писателя, жившаго 2000 лѣтъ тому назадъ, чтобы въ ней найти ключъ къ „природѣ вещей“. Насъ плѣняетъ въ ней, и именно тѣмъ она становится намъ дорога, что мы находимъ въ ней нѣчто вѣчное, непреходящее, значить, и наше, свое. Видимъ, какъ человекъ мятется, силится и изнемогаетъ отъ тѣхъ же вопросовъ, бремя и гнетъ которыхъ и сейчасъ еще не сняты съ плечъ нашихъ. Вотъ послушайте:

Часто, когда созерцаемъ мы надъ головою своею  
Бездну небесъ необъятныхъ съ мерцаніемъ звѣздъ  
по эфиру,  
Или на умъ намъ приходитъ вращеніе луны или  
солнца,  
Въ нашей груди начинаетъ главу поднимать без-  
покойство.  
Въ обыкновенное время, забитое прочими мука-  
ми жизни:  
Не проявляется-ль тутъ необъятная сила без-  
смертныхъ,  
Вслѣдствіе коей свѣтила находятся въ разномъ  
движеніи?  
Единство познаній у насъ поселяетъ въ разсудкѣ  
сомнѣніе:  
Быль ли весь міръ этотъ созданъ и что послужило  
причиной?  
Что за конецъ предстоить ему? Долго ль еще  
граница міра  
Просуществуютъ, и долго ли будутъ движенія  
длиться?  
Или же міръ надѣленъ былъ богами бессмертною  
жизнью,  
Такъ что, влекомый теченьемъ вѣковъ, постоянно  
онъ можетъ  
Пренебрегать необъятнаго времени грозною силою?  
Да! у кого предъ величьемъ боговъ не сжимаетъ  
ся сердце?

А тридцать доказательствъ смертности души!—По страстному напряженію (хотя и не по

убѣдительности) ихъ можно сравнить развѣ съ 95 тезисами Лютера противъ индульгенцій.

Или приведенный уже нами, въ качествѣ Leitmotiv'a, стихъ: „Нынѣ не стрѣлами дня...“ — развѣ своей дерзкой самоувѣренностью не напоминаетъ онъ намъ кличей и лозунговъ, эхо которыхъ не отзвучало еще и въ наше время?

Кромѣ философа, Лукрецій—поэтъ, настоящій, Божьей милостью, поэтъ. Въ поэмѣ масса поэтическихъ картинъ, отступлений, образовъ, смягчающихъ бездоказательность, якобы научныхъ и ученыхъ, доводовъ. И вся прелесть этой поэзіи—въ ея эпической простотѣ:

„...когда улыбнется весна и цвѣтами  
Всюду она окропитъ изобильно зеленыя травы.

или:

И поколѣнья животныхъ смѣняются въ краткое  
время,  
Передавая на быстромъ ходу факель  
жизни другъ другу.

И еще:

Или младенца возьми. Какъ пловецъ, что могучей  
волною  
Выброшенъ, голый, безмолвный лежитъ на землѣ  
онъ, нуждаясь  
Въ жизненной помощи всякой, когда, средь потугъ,  
его къ свѣту  
Изъ глубины материнской утробы выводитъ при-  
рода.

Въ свое время книга Лукреція должна была составить, своего рода, послѣднее слово науки. Но именно въ дидактичности поэмы и видѣлъ Лукреція препятствіе широкому ея распространенію.

„...Мое разсужденіе для многихъ  
Непосвященныхъ покажется скучнымъ, толпа от-  
вернется  
Вся отъ него...

Если уже о своемъ времени поэтъ имѣлъ основаніе говорить такъ, то о нашемъ ужъ и подавно. И какъ бы продолжая мысль Лукреція Кара, издатели „Скорпіона“ выпустили книгу только въ 400 экземплярахъ. Зато, тѣ немногіе, кто прочтеть ее, не пожалѣютъ труда.

Именно—труда: потому что помимо запутанности и софистичности доказательствъ, трудность усугубляется еще и переводомъ. Спѣшимъ оговориться; по нашему мнѣнію, переводъ поэмы, большею частью, достоинъ всяческихъ похвалъ, но его чтеніе, чтаніе прямо затруднительно: на

каждомъ 5—6 стихѣ непременно собьешься съ размѣра. Огромнымъ и тщательнымъ своимъ трудомъ г. Рачинскій лишній разъ показалъ, какъ не пригоденъ для русскаго стихосложенія гекзаметръ, какія насилья приходится дѣлать надъ разговорной рѣчью, чтобы сдѣлать ее стихотворной. Впрочемъ, въ томъ сознается и самъ переводчикъ въ своемъ предисловіи. Вообще же, повторяемъ, переводъ заслуживаетъ всяческихъ похвалъ. Есть, конечно, и темныя стороны, но онѣ рѣдки. Къ числу ихъ нужно отнести стихъ 254—256 въ книгѣ III, совершенно непонятный. Потомъ врядъ ли умѣстно въ памятникѣ 2000-лѣтней древности выраженіе: „субтильная“ женщина. Это, кажется, и все.

Издана книга такъ старательно и, соответственнаго содержанію, важно, что давно уже мы и въ „Скорпіонѣ“ такихъ изданій не встрѣчали.

*В. Перемиловскій.*

*Георгій Чулковъ.* „Кремнистый путь“. М. 1904. Ц. 1 р.

Не знаю, какая тому причина, но книга Георгія Чулкова „Кремнистый путь“ не даетъ читателю всего наобѣщаннаго авторомъ въ его стихотвореніи „Вступленіе“, служащемъ очевидно вступленіемъ ко всей книгѣ. А наобѣщано было очень много.

„—Я, говоритъ авторъ, гармонию вашу порву, разорву ея сладкій напѣвъ“...

„Вездѣ мой разладъ я ношу,—въ небесахъ, на землѣ и въ водѣ“.

Читатель догадывается, что состояніе этого разлада, который авторъ вездѣ носитъ и которымъ обѣщаетъ разрушить гармонию и сладкіе напѣвы, какъ разъ и есть „Кремнистый путь“. Авторъ подтверждаетъ эту догадку, называя свои „стоны, и вопли, и крики“ „путемъ отъ равнины къ звѣздѣ“, очевидно кремнистымъ путемъ, рождающимъ разладъ между небомъ и землею, равниной и звѣздой.

Цѣль, намѣреніе—глубокія, но ихъ не смогъ осуществить авторъ: не смогъ силой творчества передать разладъ свой читателямъ; по крайней мѣрѣ въ стихотвореніяхъ своихъ не смогъ. Читая ихъ, прямо недоумѣваешь, гдѣ же этотъ разладъ, про который самъ же авторъ говоритъ,

что носить его въ небесахъ, на землѣ и, даже, „въ водѣ“...

Въ поэмахъ, написанныхъ прозой, авторъ болѣе интересенъ. Правда, на ихъ внѣшней формѣ сказалось вліяніе Кнута Гамсуна, но это обстоятельство не лишаетъ ихъ художественныхъ достоинствъ.

Жуткая черная нота безумія раздвоенности уловлена авторомъ и сообщается читателю въ особенности въ поэмѣ „Разладъ“.

Высказывать окончательное сужденіе о начинающемъ авторѣ пока преждевременно. Ему надо еще много поработать надъ собой, стать тише, избавиться отъ крикливости и внѣшнихъ эффектовъ.

Серьезныя переживанія не нуждаются для своего воплощенія въ блестящей шумихѣ крикливыхъ фразъ и громкихъ словъ.

Говоримъ это автору потому, что въ первой своей книгѣ онъ обнаружилъ душу живу и извѣстное дарованіе, и мы вправѣ ожидать отъ него большаго.

И. Е.

## ВЕСЕННЯЯ ВЫСТАВКА ВЪ ПАРИЖѢ.

Опять весна, а съ нею большіе праздники искусства.

Indépendants открыли первыми свои двери.

Что сказать о нихъ? На этотъ разъ они слабѣе предыдущихъ. Ихъ черезчуръ много, между ними черезчуръ много rompiers, ихъ стали слишкомъ посѣщать, они стали демократичны. Даже правительство рѣшилось сдѣлать у нихъ приобрѣтеніе: оно купило пейзажъ Детруа. Правда, это имя ничего не говоритъ, но фактъ покупки значителенъ.

Какъ далеко то время, когда добрые парижане отправлялись въ „салонъ отверженныхъ“ весело провести свое послѣобѣденное время передъ традиціонной порціей абсента. Теперь уже не смѣются, или смѣются мало. Впрочемъ, смѣхъ этотъ былъ достаточно полезенъ для той великолѣпной живописи, надъ которой такъ смѣялись, украдкой высматривая „трюки“. Да, отверженные (réfusés) совсѣмъ больше не существуютъ, Indépendants ихъ больше не хотятъ и открываютъ свой салонъ на мѣсяць или

почти на два раньше суда официальныхъ салоновъ.

Итакъ, теперь ужъ не смѣются. Наоборотъ. Даже наивно-бездарный и продуктивный Руссо вызываетъ слишкомъ мало смѣха. И къ нему тоже привыкли.

Я сказалъ уже, что нынѣшніе Indépendants слабѣе прежнихъ. На выставкѣ нѣтъ ничего значительнаго, и я не вижу въ ней того, что всегда такъ дорого и радостно, и что было прежде; нѣтъ—наивности, юности, искренности.

Блуждая по обширной „городской оранжереѣ“, перегородженной на крошечныя комнатки изъ экономіи мѣста, становится грустно. Проходишь какъ бы длинный рядъ воспоминаній; но только все, что когда-то и гдѣ-то шокировало своимъ неожиданнымъ великолѣпіемъ, здѣсь теперь прикрыто густымъ вуалемъ траура.

Я былъ на выставкѣ въ день верниссажа,—перваго въ нынѣшнемъ сезонѣ. Весь годъ передъ этимъ много художниковъ, отъ которыхъ ждуть много хорошаго, (и нѣсколько другихъ, отъ которыхъ ничего не ждуть), готовились къ этому празднику, — но праздникъ вышелъ скучнымъ и даже очень скучнымъ. Многочисленныя, маленькія комнатки наполняла шумно передвигающаяся толпа. Мнѣ хотѣлось найти поскорѣе тѣхъ, кого любишь, — Морисъ Денисъ, Шарль Герэнъ, Вюилларъ, Синьякъ. Но Денисъ—оказался незначительнымъ. Вѣроятно, онъ припряталъ для Большого Дворца то хорошее, что онъ дѣлаетъ всегда; здѣсь-же только незначительные эскизы, уже видѣнные, или почти такіе. Герэнъ выставилъ грязнаго тона наброски, Vallotton, Вюилларъ—просто безцвѣтны. D'Espagnat—манеренъ и грубъ. У Signas—всего только нѣсколько маленькихъ этюдовъ,—остатки выставки его въ прошедшемъ году, и все та-же картина—голубое небо, яркіе паруса и отражающая ихъ вода.

Неудовлетворенный, среди этой шумной и тѣсной толпы, ищешь то, что не устаешь жадно ждать: — сильное, молодое, такое, о которомъ можно было-бы долго думать и на что много разъ пришелъ-бы смотрѣть и любоваться въ молчаніи.

Все слабо, поверхностно и даже просто прилично. Правда, всѣ теперь хорошо пишутъ, хорошо рисуютъ; всѣ очень, какъ говорятъ

французы, habiles,—но многие-ли имѣютъ что нибудь сказать выше средняго, выше банальнаго или, главное, уже давно великолѣпно сказаннаго другими? Они менѣе смотрятъ вокругъ себя на жизнь и внутрь себя не жели на то, что дѣлаютъ товарищи. Техника, ремесло живописи достигла той точки, которая граничитъ съ золотой серединой. Никто ни очень безграмотенъ, ни очень смѣлъ, и если кто нибудь и шокируетъ еще, то это норвежецъ Мункъ.

Мункъ, не признающій ни рисунка, ни живописи, дѣлаетъ то, что лучше всего можно было-бы назвать иллюстраціей на литературную тему. Я не люблю и никогда не любилъ въ немъ это полное отсутствіе пластики, безъ которой художникъ можетъ быть поэтомъ, литераторомъ, музыкантомъ, но никогда не живописцемъ, ни скульпторомъ, ни рисовальщикомъ. Но нельзя не восхититься тѣмъ *je m'en fiche* измомъ, который онъ неизмѣнно проявляетъ. Дѣлать лишь только то, что хочешь и любишь и, затѣмъ,—*je m'en fiche du reste*,—да, это нужно, это настоящее, это Manet, Gauguin, это настоящіе мэтры импрессионизма.

Кромѣ Мунка въ этомъ большомъ базарѣ живописи (2995 номеровъ),—виднѣются O'sonog, его *nature-morte* и этюды головы, Слевинскій (его собственный портретъ и *nature-morte*), въ благородныхъ темныхъ тонахъ; Слевинскій — другъ и ученикъ Гогена, и будучи вполне самостоятельнымъ, сохранилъ традиціи своего учителя; Тарховъ (Ворота Сень-Дени, Народный праздникъ на Монмартрѣ), Герэнъ, этюдъ головы, Максимилианъ Люсь, Риссельбергъ. И это все. Или почти все. А сколько отсутствующихъ: Сезанъ, Ибельсъ, Форенъ, наивно-трогательный Филижеръ, Боннаръ, и, наконецъ, *les arrivés*, покинувшіе „независимыхъ“ навсегда: Анкетенъ, Гилльоменъ. Да и Денисъ давно уже не представляетъ здѣсь лучшаго, значительнаго.

Несомнѣнно, въ Парижѣ готовятся перемѣны. Прошлогодній осенній салонъ — предвѣстникъ преобразованій, новыхъ группировокъ. Огромные базары съ многочисленными километрами холстовъ больше не въ моготу, это ощущается всѣми. Лучшее, „настоящее“ всегда тамъ теряется,—для него нужна интимность небольшой выставки. Представляете-ли вы себѣ Одил. Редона или Гогена въ одной изъ залъ салона?

Теперь—о выставкѣ у Жоржа Пети.

Характеръ ея сразу станетъ яснымъ, если я назову вамъ Коттэ, Симона, Бланша. Про нихъ я еще напишу, когда откроются большіе салоны. Пока же вкратцѣ: выставка подобрана Габріэлемъ Мурэ съ большимъ вкусомъ и знаніемъ. Портретъ Бланша, работы Симона,—хорошъ, въ характерѣ силенъ. Это, я думаю, лучшее, что сдѣлалъ онъ въ этомъ родѣ. Но его натюр-морты, его двѣ дѣвочки въ красномъ—грубы, неинтересны,—простой обманъ зрѣнія, и притомъ слабый. Этюдъ акварелью — группа бретонцевъ—какъ всегда хорошо.

Но насколько больше поэтъ Коттэ, и насколько больше у него Бретани! Въ этомъ году онъ выступилъ съ нѣсколькими горными пейзажами—снѣжныя горы, голубыя дали,—тяжело, грубо, грязно. Но рядомъ, тутъ-же, его бретонскіе этюды. Вотъ Бретань,—мрачная, суровая, съ вѣчными холодными вѣтрами на высокихъ берегахъ; темныя массы скалъ надъ грязно-зеленой водой, по которой бѣлыми, длинными и тонкими змѣйками пробѣгаютъ плоскія волны прилива; низко-нависшее небо надъ ними; вьющаяся къ горизонту, по высокому и крутому берегу, у той же грязной воды, дорожка; кое гдѣ небольшія, похожія на вросшія въ землю „долмены“, церкви. Только такъ, думаешь, глядя на Коттэ, и можно передать эту мрачную пѣсню Бретани, такой тяжелой кистью, такимъ тяжелымъ тономъ. Очень талантливъ его же эскизъ 1887 года—ложе въ театрѣ. Отъ нея повѣяло чѣмъ-то далекимъ, хорошимъ,—цѣлая эпоха, много горячей страсти, лихорадочнаго исканія.

Хорошъ Бланшъ, портретъ Барреса. Красивъ Кондеръ. Анри Мартэнъ тяжелъ, черенъ, Ле Сиданеръ, какъ всегда, нѣженъ, тонокъ, но все-же хуже прошлогоднихъ своихъ, почти такихъ-же, вещей.

Остальные—неинтересны. Тауловъ—положительно плохъ. Ла Гандара — точно только что покинулъ стѣны Champs Elysées. Бенара нѣтъ.

Въ общемъ, на выставкѣ этой нѣтъ ласки, вашъ глазъ не ласкаетъ эта живопись—она черезчуръ реальна. Это живопись людей, слишкомъ влюбленныхъ въ правду.

*Александръ Шервашидзе.*

Парижъ, 28 Марта, 1904.

## ПО ПОВОДУ ПИСЬМА г. Ф. ЯСЕНЬСКАГО \*).

Помѣщенная въ № 2 Хроники М. И. моя замѣтка о первомъ выпускѣ новаго художественнаго изданія „Польская живопись“—не понравилась въ Краковѣ г. Феликсу Ясеньскому, принявшему руководство этимъ изданіемъ со второго выпуска. Редакція М. И. получила письмо, гдѣ г. Ясенскій находитъ мой article кишацимъ ошибками (fourmillant d'erreurs), скверно составленнымъ, поверхностнымъ до предѣловъ возможнаго.

Вообще, вниманіе удѣлено моею замѣткою такое, словно бы это было не бѣглое указаніе, а цѣлый трактатъ о польскомъ искусствѣ. Лестно, конечно, но всетаки считаю необходимымъ отклонить подобное, не въ мѣру тяжеловѣсное и непосильное для размѣровъ статьи вниманіе, и приступаю къ самымъ обвиненіямъ г. Феликса Ясеньскаго, для прикрытія которыхъ понадобилось столько „уничтожающихъ“ меня словъ.

Впрочемъ, мнѣ бы хотѣлось возстановить сперва общую мысль своей статьи. Польское искусство, въ переживаемое нами время, находится въ періодѣ лихорадочно-творческаго процесса. Указавъ на нѣсколько явленій, стоящихъ въ связи съ этимъ процессомъ, къ нимъ-же отнеся и появленіе того изданія, изъ-за котораго сыр-боръ загорѣлся, я назвалъ и нѣсколько именъ, значеніе которыхъ для польскаго искусства г. Ясенскій, въ своемъ письмѣ, не только не оспариваетъ, но и самъ еще подтверждаетъ,— обстоятельство, очень для меня цѣнное, такъ какъ указываетъ, что основной тонъ замѣтки вѣренъ и по мнѣнію моего оппонента.

Въ чемъ-же тогда мои кишмя кишация ошибки? О, ихъ много!!

Г. Феликсъ Ясенскій возстаетъ противъ моихъ словъ, будто польское искусство—„мѣстнаго характера“, въ видѣ опроверженія приводя тотъ эффектъ, какой произвела на нѣмцевъ польская выставка въ Вѣнѣ, „даже на тѣхъ, что всего болѣе насъ ненавидятъ“.

\*) Печалая настоящую замѣтку г-на Перемилоскаго, редакція оставляетъ за собой право высказаться въ ближайшемъ будущемъ о молодомъ польскомъ искусствѣ.

Ред.

II. Я не упомянулъ, въ числѣ названныхъ мною художниковъ, Хелмоньскаго.

III. Коссакъ—художникъ, „котораго не за что презирать“, а

IV. Виткевичъ, написавшій его характеристику—такой критикъ, „которымъ гордилась бы любая страна“.

V. „Яцекъ Мальчевскій отнюдь не имитаторъ Беклина. Но слѣдуетъ полностью знать его творчество. Здѣсь и тамъ видишь фавновъ,—велика важность! Между Мальчевскимъ и Беклиномъ разница столь же велика, какъ, положимъ, между Рубенсомъ и Уистлеромъ“.

Отъ всякаго обвиненія или вопроса, кажется, всегда можно увильнуть, увернуться и даже, какъ будто, вызвать у читателя сомнѣніе, да умѣетъ-ли читать обвиняющій и вопрошающій... Но, положа руку на сердце, чистосердечно—я все таки не понимаю, какое отношеніе ко мнѣ имѣютъ эти „тезисы“.

1. Говоря о мѣстномъ значеніи польскаго искусства и о мѣстномъ характерѣ польскаго движенія,—въ первомъ случаѣ я сказалъ только то, что и есть: я не говорилъ, что оно-де какого-то узко-патріотическаго, краковскаго, „закопанскаго“ характера; „Матейко, Герымскіе, Хелмоньскій—великіе художники, дѣлающіе честь искусству XIX вѣка“—да! но значеніе, но значеніе-то ихъ—для польскихъ художниковъ; во второмъ случаѣ, я указывалъ только на отсутствіе художественнаго органа, вслѣдствіе чего польское движеніе слабо распространяется за предѣлами своего очага. Кажется, мысль была достаточно ясно выражена и въ самой замѣткѣ, чтобы ее еще разъ повторять.

2. Я не упомянулъ Юсефа Хелмоньскаго! Да развѣ я писалъ послужной списокъ польскаго искусства? Я указывалъ лишь на появленіе давно нужнаго изданія, при случаѣ, назвавъ и нѣсколько крупнѣйшихъ силъ.

3. Коссака, въ моей рецензіи, никто и не презиралъ (откуда только мерещится это г. Феликсу Ясеньскому) но

4. смѣшны и непріятны эти цвѣтистыя и трескучія характеристики, (въ томъ числѣ, и Коссака, принадлежащая перу г. Виткевича). 60 большихъ страницъ головокружительнѣйшихъ диэирамбовъ различнымъ художникамъ, по одной страницѣ на cadaго, 60 страницъ

личныхъ впечатлѣній различныхъ критиковъ о различныхъ художникахъ. Что за смыслъ и толкъ въ подобномъ нагроможденіи? Сбивать читателя?—Да и диэирамбы то сами характерны исключительно для ихъ составителей, а не для „характеризуемыхъ“ ими. Вышедшіе посейчасъ 5 выпусковъ только подтверждаютъ мои слова.

5. Что-же касается Яцека Мальчевскаго, то я и вправду готовъ думать, что г. Феликсъ Ясенскій не умѣетъ читать. Ну, гдѣ въ моей замѣткѣ хоть слово, хоть намекъ на обвиненіе Мальчевскаго въ имитаторствѣ Беклина?! Ужъ не въ указаніи-ли, что портретъ Мальчевскаго, по силѣ производимаго имъ впечатлѣнія, слабѣе беклиновскаго автопортрета, съ которымъ сходенъ въ сюжетѣ? И гдѣ тамъ рѣчи о фавнахъ Мальчевскаго и о фавнахъ Беклина! и кто занимается ихъ сопоставленіемъ и сличеніемъ?!—Удивительно.

Въ своей замѣткѣ я скептически отнесся только къ водометамъ красно- и велерѣчья, достаточно наивной обложкѣ и широкоглаголаньямъ издателя; своимъ „одобреніемъ“, думаю, я тоже не оказалъ „медвѣжьей услуги“ польскому искусству. Быть можетъ, въ русской печати, знающей лишь Семирадскаго да Котарбинскаго, я первый назвалъ рядъ подлинныхъ, крупныхъ польскихъ художниковъ, и на совѣсти своей не чувствую грѣха.

*В. Перемилловскій.*

## КАКЪ ЧЕСТВОВАЛИ В. В. ВЕРЕЩАГИНА.

Верещагинъ былъ такой крупной фигурой, онъ такъ долго волновалъ самые широкіе круги русскаго общества, смерть его произошла въ такой трагической обстановкѣ, что, казалось-бы, чествованіе его памяти, при умѣнїи и желанїи устроителей поминокъ, могло принять размѣры крупнаго общественнаго явленія.

Если изъ этого чествованія ничего кромѣ позора не вышло, то виновато въ этомъ, конечно, не общество, а устроители торжества, т. е. В. В. Стасовъ и П. Е. Рѣпинъ, эти прїятели покойнаго, которые, какъ всегда и вездѣ, и тутъ, въ

столь торжественную минуту, сумѣли лишь выказать какую-то безпомощность.

Для того, чтобы насъ не упрекнули въ тенденціозности, описаніе этого торжества мы заимствуемъ изъ „Петерб. Вѣд.“ (№ 108) и „Биржев. Вѣд.“ (№ 203).

„Ахъ! Знаете, господа,—такъ началъ свою рѣчь Рѣпинъ (разсказываетъ г. Брешко-Брешковскій), Верещагинъ такой гигантъ, что я испытываю неловкость, приступая къ его характеристикѣ. Когда смотришь на этого колосса, все кажется кругомъ такимъ маленькимъ, ничтожнымъ...“

Сказавъ нѣсколько словъ о technikѣ Верещагина и о его успѣхѣ въ Парижѣ, Рѣпинъ продолжалъ:

„Чтобы ни говорили, это величина. Онъ—самобытенъ, онъ никогда никому не подражалъ, онъ—самъ. Ахъ, какъ онъ увлекался! Онъ не шелъ за новаторами. Что такое новаторы? Они воображаютъ себя новаторами, а на самомъ дѣлѣ повторяютъ чужое. Все это было. Какой у нихъ жалкій крохотный масштабикъ!—и на кончикѣ пальца Илья Ефимовичъ отмѣчаетъ крохотность масштабика новаторовъ“.

Заклучилъ свою рѣчь Рѣпинъ слѣдующими словами: „Онъ былъ противъ войны, а похвалъ со Скрудловымъ взрывать турецкій броненосецъ. Это сложность натуры, много противорѣчій. Онъ любилъ все героическое, напр., его Индія. Какъ все величаво! Какой тамъ свѣтъ! Можно даже подумать, что все это не на нашей планетѣ. Его теперь критикуютъ, дѣлаютъ переоцѣнки. Ахъ, это такія ничтожныя переоцѣнки!“

Г. Зигфридъ передаетъ эту рѣчь въ „Петерб. Вѣд.“—болѣе кратко и пластично:

— „Верещагинъ — это огромная величина... Его картины — это замѣчательныя произведенія... Его краски таковы, что просто невѣроятно какъ... Тамъ, можетъ быть, другіе, которые, конечно.. вотъ разные переоцѣнщики цѣнностей, ну, такъ вотъ они этакіе.. а вообще Верещагинъ это, такъ сказать, нѣчто такое.. такое, что какъ будто... я просто не знаю... да и вотъ такимъ образомъ, нежели какъ бы и что... ну, да и вообще просто такъ...“

Рѣчь В. В. Стасова длилась болѣе часа. Г. Брешко-Брешковскій говоритъ о ней: „Было утомительно, скучно и неубѣдительно. Ни одной оригинальной мысли, ни одного живого образа“.



а г. Зигфридъ характеризуетъ ее слѣдующимъ образомъ:

„Сперва послышался какъ будто громъ тѣлѣги, ѣдущей по очень скверной булыжной мостовой, потомъ полилось монотонное журчаніе, среди котораго иногда внезапно прорывалось слово „буду“. Затѣмъ стало казаться, точно гдѣ-то льется вода, и шумъ то затихаетъ, то разростается. И вдругъ опять: „буду!“ А тамъ снова пошелъ гуль... Мозги начало точно заворачивать въ кисею, въ глазахъ явилось что-то странное. Вонъ чтець раздвоился... Да, ну! Что же это въ самомъ дѣлѣ!.. Опять шумъ воды, то удаляющійся, то приближающійся. Чтець вдругъ страшно вытянулся, головой досталъ до самаго купола залы, и теперь звуки его голоса несутся сверху...

Наконецъ, совершилось! Сообщение кончилось, всѣ вздохнули облегченно“.

Подобный же отчетъ былъ помѣщенъ и въ „Руси“.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ И. Е. Рѣпинъ произнесъ на юбилейномъ засѣданіи большую рѣчь о Брюлловѣ, въ которой онъ доказывалъ, что Веласкесъ не умѣетъ рисовать. Тогда „Миръ Искусства“ принялъ рѣчь Рѣпина въ серьезъ и вступилъ съ нимъ въ споръ. Рѣпинъ обидѣлся, и увѣренный въ поддержкѣ всего русскаго общества, началъ браниться неприличными словами.

Теперь времена измѣнились. Даже г. Брешко-Брешковскій видитъ, что серьезно обсуждать рѣпинскую болтовню совершенно бесполезно, а потому мы отъ спора съ г. Рѣпинымъ удержимся. Цитаты изъ его рѣчи помѣщаемъ лишь ради курьеза, какъ лишнее доказательство, что хорошій и серьезный художникъ можетъ быть плохимъ „мыслителемъ“.

Д. Б.

## ПАМЯТНИКИ СЪРОВУ и ГЛИНКѢ.

Пять лѣтъ тому назадъ фасадъ Мариинскаго театра украсился двумя невѣроятными статуями Сѣрова и Глинки.

Благодаря В. А. Сѣрову, протестовавшему и въ качествѣ художника, и въ качествѣ сына композитора, безобразныя статуи

эти были убраны. (См. письмо В. А. Сѣрова, „Миръ Искусства“, 1899 г., т. II, хроника, стр. 17).

Съ тѣхъ поръ объ этихъ статуяхъ всѣ забыли. И вдругъ онѣ опять напомнили о своемъ существованіи. Оказывается, Дирекція ихъ не уничтожила, а подарила городу Кіеву, и теперь онѣ украшаютъ кіевскій городской садъ. Ниже мы печатаемъ касающуюся этого корреспонденцію изъ Кіева, помѣщенную въ „Руси“, 3 апр. нынѣшняго года (№ 110).

### ИСТОРИЯ ОДНОГО ПОДАРКА.

Кіевъ.

«На раздувшемся, словно опухшемъ отъ водянки, фасадѣ городского театра зянутъ двѣ ниши. Ниши эти были уготованы для статуй русскихъ композиторовъ Глинки и Чайковскаго... Не знаю, кому и въ какомъ видѣ предполагалось заказать эти статуи, но случилась приятная неожиданность: у дирекціи С.-Петербургскихъ Императорскихъ театровъ оказались, какъ пишутъ въ официальныхъ бумагахъ, „свободными отъ назначенія“ двѣ цинковыя статуи, изображавшія Глинку и Сѣрова. Городъ Кіевъ вчинилъ, гдѣ слѣдуетъ ходатайство о безвозмездной отдачѣ ему названныхъ статуй для украшенія создаемаго храма Эвтерпы.

Дирекція согласилась... и Глинка съ Сѣровымъ прибыли въ богоспасаемый градъ Кіевъ для водворенія на фронтонѣ городского театра.

Увы! Судьба зло посмѣялась надъ рвеніемъ отцовъ города, столь падкихъ на добродѣтели даянія: ни Сѣровъ, ни Глинка не помѣстились въ отведенныхъ имъ нишахъ...

Думали, думали отцы-строители, какъ быть, и рѣшили отпилить ноги, потому что музыканту ноги, можно сказать, вещь лишняя, а снизу, съ улицы все равно не видно, съ ногами они или нѣтъ. Но здѣсь случилось разногласіе... Нѣкоторые, умудренные опытомъ, люди высказали опасеніе, что-де отпиливать ноги, какъ будто и зазорно какъ-то. Все-таки... Глинка... Сѣровъ...

И ноги уцѣлѣли... А такъ какъ укорачивать статуи съ головы было еще неудобнѣе, то вопросъ остался не разрѣшеннымъ... и статуи мирно покоились въ декоративномъ сараѣ... Но вдругъ кого-то ослѣпила поистинѣ блестящая мысль: воздвигнуть статуи композиторовъ на двухъ вентиляціонныхъ будкахъ театра, вынесенныхъ, разсудку вопреки, на самую пыльную улицу города. Прекрасная мысль, разрѣшавшая не разрѣшимый вопросъ соединеніемъ пріятнаго съ полезнымъ, не получила осуществленія изъ-за происковъ мѣстной печати. Печать эта съ злонамѣреннымъ легкомысліемъ подхватила мысль объ украшеніи вентиляціонныхъ будокъ и довела ее до весьма неприличныхъ крайностей... Проектъ былъ оставленъ и роковой вопросъ о злополучныхъ статуяхъ снова всплылъ на поверхность... Разрѣшился онъ, однако, самымъ страннымъ и неожиданнымъ образомъ. Въ виду того, что сама судьба, видимо, была противъ украшенія зданія городского театра представителями русской музыки, ихъ рѣшили поставить въ Мариинскомъ паркѣ, отъ котораго хотя три часа скачи до городского театра—не доскачешь... Сдѣлали это очень просто и рѣшительно: статуи отбронзировали и воткнули прямо въ землю посреди лужайки, засыпанной снѣгомъ и упавшими съ деревьевъ листьями... И вотъ два русскаго музыканта, блестящіе, словно хорошо вычищенный самоваръ, очутились въ глухомъ, запертомъ паркѣ, выростая прямо изъ земли, какъ окружающія ихъ деревья; они красноватымъ пятномъ свѣтились среди ихъ безлистныхъ вѣтвей, пугая своимъ необычнымъ видомъ крестьянъ-богомольцевъ, принимавшихъ ихъ, надо думать, за идольское изображеніе бога Перуна...

Въ своемъ вышеупомянутомъ письмѣ Сѣровъ, между прочимъ, взывалъ къ Академіи Художествъ, „одну изъ обязанностей которой, по самому уставу ея, составляетъ надзоръ за тѣмъ, чтобы не уродовали нашихъ городовъ разными чудовищными монументами“.

Думаемъ, что на этотъ разъ Академія внемлетъ голосу одного изъ своихъ дѣйствительныхъ членовъ.

\* \* \*

## НЕКРОЛОГИ.

На „Петропавловскѣ“ погибъ В. В. Верещагинъ. Красивая, благородная смерть, достойная этого замѣчательнаго человѣка.

Всю жизнь думалъ онъ о войнѣ, жилъ около нея, боролся съ ея ужасами, порою любовался ими. Мысль о ней неотступно слѣдовала за нимъ, пробуждая въ немъ его творческія силы, подвигая его къ работѣ.

На войнѣ и отъ войны онъ и умеръ. Такая смерть хорошо завершила жизнь В. В. Верещагина, придала ей какую-то цѣльность и трагичность. Она доказала, что война была для покойнаго не эстетика, не предметъ вдохновенія, а самый страшный врагъ, на борьбу съ которымъ онъ отдалъ все свои силы и самую жизнь.

Умеръ Верещагинъ на вершинѣ славы. Академія и самые широкіе круги общества не только оцѣнили его по достоинству, но въ своемъ поклоненіи даже переступили границу справедливости. Исторія безпристрастно оцѣнитъ художественное творчество Верещагина, отдастъ ему подобающее мѣсто.

Значеніе Верещагина имѣлъ больше общественнаго характера. Онъ былъ крупной фигурой, сильнымъ, талантливымъ человѣкомъ, жившимъ съ силой, смѣлостію и страданіемъ. Онъ былъ вѣрнымъ и честнымъ служителемъ культуры, умѣвшимъ говорить съ людьми, будить ихъ отъ ихъ безпробудной спячки, хоть на время спасать ихъ отъ одолѣвшаго ихъ чорта косности и варварства.

Достигалъ онъ своего громаднаго вліянія не чисто художественными средствами, и вовсе не потому, что онъ послѣднимъ придавалъ мало значенія, а потому, что размѣры его художественнаго дарованія не соответствовали громадности его замысловъ и мечтаній. Какъ борецъ онъ былъ сильнѣе чѣмъ какъ художникъ.

Біографическихъ о немъ свѣдѣній мы приводить не будемъ. Ихъ можно найти въ любомъ словарѣ.

Послѣдняя встрѣча „Міра Искусства“ съ В. В. Верещагинымъ — была для насъ очень

знаменательна. вмѣстѣ съ Александромъ Н. Бенуа покойный художникъ былъ приглашенъ въ качествѣ эксперта, въ комиссію по преобразованію Третьяковской галлерей.

Казалось-бы, въ чемъ могли сойтись художники разныхъ поколѣній и столь враждебныхъ лагерей? Тѣмъ не менѣе оба эксперта высказали одинаковое мнѣніе, и подали голосъ за неприкосновенность искусства, за права художника и за уваженіе къ нему. Здѣсь они оказались солидарными. Искусство покойный художникъ ставилъ слишкомъ высоко, чтобы не забыть ради него распри отцовъ и дѣтей.

\* \* \*

Скончался Ф. Ленбахъ, этотъ современный „grand-maitre“, божокъ германской аристократіи. На долю покойнаго выпала счастливая участь еще при жизни насладиться, и по заслугамъ, успѣхомъ, славой, почетомъ.

Въ Мюнхенѣ не было большей достопримѣчательности, чѣмъ Ленбахъ. Коронованныя особы, фельдмаршалы, ученые, все знаменитости мечтали о томъ, чтобы позировать художнику. Его домъ, построенный около „мюнхенскихъ пропиелей“, былъ мѣстомъ паломничества всѣхъ туристовъ. Входя во дворъ этого достопримѣчательнаго дома, дворъ, уставленный античными статуями, съ тихимъ фонтаномъ посреди зеленой муравы, съ великолѣпными строгими аркадами, посѣтитель невольно переносился въ славную эпоху ренессанса, эпоху красоты, роскоши, благороднаго вкуса, эпоху сильныхъ людей. Обитатель этой итальянской виллы, былъ самъ, настоящій „Renaissance-mensch“. Онъ жилъ красивую жизнь, какъ подлинный художникъ эпохи ренессанса.

Ученикъ Пилоти, другъ Макарта, Ленбахъ никогда не испыталъ страданій непризнаннаго таланта. Его жизнь была сплошнымъ триумфомъ. Но какъ и всегда, эти прижизненные триумфы были часто покупаемы тяжелой цѣной компромиссовъ.

Для того, чтобы жить жизнью Тиціана, для того, чтобы одѣвать своихъ очаровательныхъ дочерей, какъ маленькихъ принцессъ, для того, чтобы имѣть у себя въ ательѣ дивную коллекцію старыхъ картинъ, надо много денегъ. И Ленбахъ, не стѣсняясь, зарабатывалъ ихъ плохими портретами, сдѣланными по фотографіямъ, при помощи все тѣхъ-же, набившихъ оскомину, фокусовъ.

И деньги лились къ нему рѣкой. Можетъ быть, его популярность отчасти питалась именно этими плохими, недостойными художника, дюжинными, портретами. Толпа почувствовала нѣкое „средство душъ“ со знаменитымъ художникомъ.

Плохія вещи Ленбаха забудутся. Въ исторіи нѣмецкаго искусства онъ займетъ почетное

мѣсто замѣчательнаго портретиста, создавшаго рядъ портретовъ историческихъ лицъ, портретовъ можетъ быть слишкомъ „галлерейныхъ“, но всегда красивыхъ, благородныхъ по тонамъ и интересныхъ по техникѣ.

## А. П. РЯБУШКИНЪ.

27 апрѣля не стало еще одного выдающагося дарованія. Скончался художникъ А. П. Рябушкинъ, происходившій изъ государственныхъ крестьянъ Тамбовской губ. Борисоглѣбскаго уѣзда. Любовь къ искусству зародилась въ немъ очень рано: еще будучи ребенкомъ, онъ являлся невольнымъ свидѣтелемъ живописныхъ работъ, производившихся въ его семьѣ; и отецъ, и братья его были по профессіи живописцы. Преимущественно они занимались церковной живописью, которая служила имъ источникомъ необходимыхъ средствъ къ существованію. Какъ только возрастъ младшаго въ семьѣ, А. П., достигъ періода, когда онъ былъ въ состояніи держать въ рукахъ кисть, ему сразу пришлось проявить активное участіе въ трудахъ отца: отецъ началъ брать его съ собою на работы и заставлялъ помогать, насколько это было доступно мальчугану. Несомнѣнно, что такая обстановка не могла не отразиться на дальнѣйшихъ стремленіяхъ мальчика и вотъ мы видимъ, что съ наступленіемъ юношескаго возраста, онъ попадаетъ въ Москву и поступаетъ въ „училище живописи, ваянія и зодчества“. Здѣсь, подъ руководствомъ многихъ даровитыхъ учителей, окруженный не менѣе даровитыми товарищами (Архиповъ, Сѣровъ, Нестеровъ и др.), А. П. Рябушкинъ нашелъ для себя ту почву, которая дала необходимый питательный матеріалъ для первоначальной культуры его таланта. Тутъ онъ росъ и крѣпкъ духовно. Сѣмена, брошенная въ него московскимъ училищемъ, воспитавшимъ плеяду славныхъ художниковъ, привились какъ нельзя болѣе прочно; это подтверждаетъ вся его дальнѣйшая дѣятельность, носившая всегда на себѣ слѣды свободнаго творчества, не укладывающагося въ какія-либо рамки, и чисто русскаго духа. Никакія академическія традиціи и вся процвѣтавшая въ то время въ академіи схола-

стика не могли впоследствии сломить этого самобытнаго дарованія.

Академія Художествъ, гдѣ онъ завершилъ свое специальное образованіе, явилась для него уже до извѣстной степени мачихой. Вступивъ въ 1882 г. въ ряды ея учениковъ, онъ сразу, однако, обратилъ на себя вниманіе профессоровъ академіи, такъ какъ обладалъ въ это время довольно солидной художественной подготовкой. Въ академическихъ эскизахъ его на заданныя темы безспорно сквозила уже та оригинальность трактовки сюжета и сила выраженія, которыя могутъ быть присущи только недюжинному дарованію и которыми были отмѣчены всѣ послѣдующія работы А. П.

Въ 1888 году онъ выступаетъ въ качествѣ конкурента на малую золотую медаль, но программа его: „Исцѣленіе двухъ слѣпыхъ“ не была удостоена медали. — Это первый щелчокъ, полученный имъ отъ мачихи-академіи. — Въ слѣдующемъ году онъ конкурируетъ вторично и пишетъ на тему: „Ангель выводитъ Петра изъ темницы“. Получивъ малую медаль, А. П. Рябушкинъ работаетъ въ 1890 г. на большую золотую медаль. Въ теченіи всего этого довольно продолжительнаго конкурснаго періода, молодой художникъ переживаетъ довольно тяжелую борьбу съ академическими устарѣлыми требованіями и только въ силу своего дарованія остается вѣренъ себѣ. Борьба эта сказывается и въ томъ, что почти наканунѣ самаго конкурса онъ, не задумываясь, соскабливаетъ готовую уже программу и въ совершенно иной композиціи воплощаетъ тѣ образы, которые онъ выносилъ въ себѣ, съ которыми сроднился. Результатомъ этого явилось порицаніе совѣта профессоровъ академіи, выразившееся въ лишеніи А. П. Рябушкина большой золотой медали. Но программа его „Снятіе со креста“ оказалась тѣмъ не менѣе полной такого художественнаго интереса, свѣжести и новизны, что ее сразу облюбовалъ для своей картинной галлерей П. М. Третьяковъ, а Августѣйшій Президентъ Академіи Художествъ назначилъ А. П. Рябушкину стипендію на 2 года изъ собственныхъ средствъ. Это дало ему возможность осуществить завѣтную мечту: заняться изученіемъ русской старины, для чего онъ предпринялъ продолжительную поѣздку по Россіи и посѣтилъ: Москву, Ростовъ, Романовъ-Борисоглѣбскъ, Яро-

славль, Новгородъ, Псковъ и Кіевъ. Собравъ довольно значительный матеріалъ, который его обезпечивалъ надолго, А. П. принимается за работу и пишетъ цѣлый рядъ картинъ, иллюстрирующихъ русскую жизнь. Къ наиболѣе выдающимся произведеніямъ его кисти надо отнести слѣдующія: „Встрѣча молодыхъ отъ вѣнца“, „Царево кружало“ (обѣ въ московской галлерей Третьяковыхъ), „Боярская дума“, „Московская улица“, „Чудотворная икона“, „Купеческая семья XVII в.“, „Русскія женщины въ церкви XVII в.“ (тоже въ галлерей Третьяковыхъ; была на всемірной выставкѣ 1900 г. въ Парижѣ и премирована почетнымъ дипломомъ), „Съ царскаго плеча“ и „Бдутъ“ (Русскій музей Императора Александра III).

Кромѣ того, здѣсь нельзя не упомянуть о большихъ композиціяхъ А. П. Рябушкина для церкви. Цѣлый рядъ такихъ работъ имъ исполненъ для мозаикъ храма Воскресенія Христова въ память 1 марта. Главнѣйшія изъ нихъ: „Хожденіе Спасителя по водамъ“, нѣсколько сценъ „исцѣленій“, „Призваніе ап. Маттея“, „Притча о 10 дѣвахъ“, „Насыщеніе народа 5-ю хлѣбами“, „Бракъ въ Канѣ Галилейской“ и др. Въ этотъ же періодъ времени А. П. дѣлаетъ эскизы для росписи церкви въ Спб. консерваторіи и не оставляетъ той работы, къ которой у него больше всего лежитъ душа—писанія новыхъ картинъ.

Особенно плодотворно его творчество было въ отношеніи множества исполненныхъ имъ въ продолженіи всей его художественной дѣятельности иллюстрацій, преимущественно имѣющихъ отношеніе къ русской исторіи. Въ этой области онъ былъ большимъ мастеромъ: его иллюстраціи всегда очень выразительны и типичны. Сюда надо отнести и такіе цѣльные труды, какъ напримѣръ: „Альбомъ русскихъ былинныхъ богатырей“ (премія къ журн. „Всемирная иллюстрація“), рисунки къ сценамъ И. Горбунова и къ изданію полк. Кутепова „Царская охота“. Всѣхъ вообще оригинальныхъ рисунковъ А. П. Рябушкина насчитывается около 2000: частью они разбросаны по періодическимъ журналамъ, а частью находятся у частныхъ лицъ. Во время коронаціи 1896 года А. П. былъ командированъ Академіей Художествъ, въ числѣ другихъ первоклассныхъ художниковъ, въ Москву, для воспроизведенія акварелью тор-

жествъ священнаго коронованія; эти акварели, принадлежащія нѣсколькимъ авторамъ, составили потомъ очень цѣнный художественный альбомъ.

За послѣднія 8—10 лѣтъ покойный участвовалъ преимущественно на выставкахъ „Общества художниковъ исторической живописи“, однимъ изъ членовъ-учредителей котораго онъ состоялъ, „Міра Искусства“ и „Московского союза русскихъ художниковъ“. Послѣдними картинами его можно назвать: „Втерся парень въ хороводъ, ну старуха охаты!“, „Чаепитіе“, „Въ деревнѣ“ и „Кн. Ухтомскій въ битвѣ съ татарами билъ поганыхъ, скачучи по судамъ, ослопомъ“ (пожертвована незадолго передъ кончиной въ пользу раненыхъ воиновъ), „Дѣвушка XVII в.“ (только что отправлена на выставку въ Дюссельдорфъ) и нѣсколько эскизовъ „Страшнаго суда и рая“, предназначенныхъ для вновь строящагося православнаго собора въ г. Варшавѣ, куда онъ тоже былъ приглашенъ работать.

Изъ приведеннаго перечня весьма разнообразныхъ по содержанію картинъ видно, что умершій художникъ живописалъ главнымъ образомъ русскую жизнь, русскую исторію. До конца дней своихъ онъ остался вѣренъ русскому народу, изъ котораго вышелъ.

Западная Европа не прельщала его. Первый разъ онъ попалъ за границу только годъ тому назадъ, и то въ силу подкравшейся къ нему болѣзни. Направляясь въ теплые края, онъ посѣтилъ попутно нѣкоторыя европейскія картинныя галлерей и выставки, но онѣ не произвели на него сильнаго впечатлѣнія, зарождая лишь нетерпѣливое желаніе скорѣе одолѣть тяжкій недугъ, вернуться въ Россію и снова взять въ руки кисть. Но недолго пришлось ему держать ее: выѣхавъ какъ то въ Великомъ посту въ Петербургъ, изъ деревни (Новг. губ.), гдѣ онъ жилъ уже нѣсколько лѣтъ, для осмотра весеннихъ художественныхъ выставокъ, онъ простудился, слегъ и уже больше не вставалъ. Болѣзнь (чахотка) застигла А. П. Рябушкина въ возрастѣ еще полномъ силъ: ему было всего лишь за сорокъ лѣтъ. Какъ человекъ, онъ отличался всегда большой скромностью, задумчивостью, но производилъ на всѣхъ очень пріятное впечатлѣніе, располагающее въ его пользу и влекущее къ нему.

Да сохранится память о немъ какъ о даровитомъ чисто русскомъ художникѣ, унесемъ быть можетъ съ собой въ могилу много еще недосказанныхъ оригинальныхъ идей, которымъ не суждено было воплотиться въ живые образы!

*А. Воскресенскій.*

27 апрѣля 1904 г.

## ЗАМѢТКИ.

◆ 21 апрѣля, подъ предѣдательствомъ А. И. Геннерта, окончательно разрѣшена жалоба А. П. Боткиной на дѣятельность совѣта Третьяковской галлерей, игнорировавшаго особое мнѣніе жалобщицы и И. С. Остроухова.

Комиссія собралась на этотъ разъ въ другомъ составѣ, чѣмъ въ первый разъ. Присутствовали К. И. Гучковъ, А. П. Максимовъ, М. Ф. Ясашновъ, М. В. Челноковъ и П. А. Лебедевъ. Совѣщаніе рѣшило разсматривать заявленіе г-жи Боткиной не какъ жалобу, а лишь какъ заявленіе, направленное къ улучшенію порядковъ въ совѣтѣ галлерей. На этотъ разъ настроеніе было очень мирное, и совѣщаніе остановилось на слѣдующихъ положеніяхъ:

1) признать необходимымъ, чтобы журналы совѣта составлялись и подписывались въ томъ же или не далѣе слѣдующаго засѣданія и печатались въ ближайшемъ номерѣ „Думскихъ Извѣстій“;

2) признать, что изложеніе журналовъ должно быть предоставлено всецѣло совѣту, но въ тѣхъ случаяхъ, когда кто-либо изъ присутствующихъ потребуеъ, чтобы журналъ былъ пополненъ извлеченіемъ изъ докладовъ или заявленій, такое требованіе должно быть исполнено совѣтомъ;

3) признать, что напечатанные въ октябрьскомъ выпускѣ „Извѣстій Городской Думы“ текстъ журнала отъ 22-го мая 1903 года и подписи подъ нимъ присутствующихъ не соответствуютъ самому журналу. Печатный текстъ представляетъ иное изложеніе, чѣмъ подлинникъ, содержитъ пропуски, и въ немъ не упомянуто, что И. С. Остроуховъ, а также А. П. Боткина остались при особомъ мнѣніи, несмотря на то, что И. С. Остроуховъ на черновикѣ журнала написалъ, что остается при особомъ мнѣніи. Въ подлинномъ журналѣ помѣщена лишь подпись предѣдателя совѣта и одного изъ членовъ, подъ ними изложено особое мнѣніе, заканчивающееся подписями г-жи Боткиной и г. Остроухова; въ печатномъ журналѣ особое

мнѣніе выпущено и сказано, что подлинный составленъ за подписью предѣдателя и членовъ совѣта, что даетъ поводъ полагать, будто г-жа Боткина и г. Остроуховъ присоединились къ большинству, а не протестовали, какъ это было на самомъ дѣлѣ;

4) признать, что журналы совѣта должны печататься въ „Думскихъ Извѣстіяхъ“ буквально безъ всякаго измѣненія текста, съ пропускомъ лишь цѣны, за которыя пріобрѣтены картины, и

5) признать, что отсутствіе регулярныхъ засѣданій совѣта не соответствуетъ постановленію думы отъ 14-го января 1903 года, и что прерывъ засѣданій совѣта по какому-бы то ни было случаю могъ быть разрѣшенъ только думою.

Въ заключеніе комиссія предлагаетъ передать всѣ приведенныя соображенія въ организационную комиссію, для того, чтобы она имѣла ихъ въ виду при окончательной редакціи положенія объ управленіи Третьяковской галлерей, и признать, что требованіе А. П. Боткиной, желавшей, чтобы ея особое мнѣніе было напечатано въ „Думскихъ Извѣстіяхъ“, должно считаться выполненнымъ напечатаніемъ даннаго доклада, въ который оно будетъ включено. (Нов. Дня № 7500).

Въ постановленіи комиссіи важны два пункта. Третій, изъ котораго видно, что компанія противъ неугодныхъ большинству совѣта членовъ велась довольно-таки безцеремонно, и пятый, въ которомъ отмѣчено бездѣйствіе совѣта.

Съ осени—для покупки картинъ совѣтъ не собирался. Конечно, такое отношеніе къ дѣлу не могло не нанести серьезнаго ущерба галлерей. За примѣромъ ходить не далеко. Полгода тому назадъ, если не больше, въ галлерей были доставлены интересные портреты Рокотова и Левицкаго. Такъ какъ совѣтъ въ теченіи болѣе чѣмъ полгода не собирался, собственникъ портретовъ переслалъ ихъ очень недавно въ Петербургъ въ Музей Александра III, куда они и были немедленно пріобрѣтены.

Для русскаго искусства безразлично, въ какомъ музеѣ будутъ храниться эти портреты, но для Москвы и ея Думы это не должно быть безразличнымъ. Ей надлежитъ болѣе ревниво охранять интересы вѣреннаго ея храненію драгоценнѣйшаго дара.

◆ Академикъ А. И. Куинджи удостоился получить 16-го марта слѣдующій рескриптъ Августѣйшаго Президента Императорской академіи художествъ Великаго Князя Владиміра Александровича:

„Архишъ Ивановичъ. Въ февральскомъ академическомъ собраніи текущаго года вами было сдѣлано заявленіе о пожертвованіи въ собственность Императорской академіи художествъ ка-

питала въ 100,000 руб. для учрежденія премій на весенней выставкѣ, согласно изложеннымъ вами указаніямъ. Собраніе Императорской академіи художествъ, оцѣнивъ по достоинству великодушныя побужденія, приведшія васъ къ рѣшенію сдѣлать академіи столь значительный даръ, постановило выразить вамъ свою искреннюю благодарность. Одобривъ приведенное постановленіе академическаго собранія, Я, отъ имени Императорской академіи художествъ, прошу васъ принять благодарность за щедрое пожертвованіе, которое, Я надѣюсь, побудитъ подрастающее поколѣніе русскихъ художниковъ къ благородному соревнованію въ плодотворной работѣ на пользу всеѣмъ намъ дорогаго русскаго искусства. Пребываю къ вамъ навсегда доброжелательнымъ“.

„ВЛАДИМИРЪ“.

◆ С. В. Рахманиновъ, талантливѣйшій изъ молодыхъ русскихъ композиторовъ, подписалъ контрактъ съ дирекціей казенныхъ театровъ. Г. Рахманиновъ приглашенъ въ московскій Большой театръ дирижеромъ.

◆ Въ редакцію доставлена слѣдующая записка о проектируемомъ обществѣ Лирическаго театра (*Opéra Comique*):

„Всеѣмъ извѣстное тяготѣніе Петербургской публики къ опернымъ представленіямъ неоднократно побуждало различныхъ лицъ основывать въ Петербургѣ частныя оперныя театры, которые сравнительно довольно охотно посѣщались, несмотря на не болѣе чѣмъ посредственное исполненіе и совершенно неудовлетворительный репертуаръ. Едва ли не все частныя оперныя антрепризы вели, однако, дѣло настолько неумѣло, что публика, при всей своей любви къ опернымъ спектаклямъ, къ концу сезона, охлаждала къ частному оперному театру, и антрепризы терпѣли убытки. Это, впрочемъ, вполне понятно. Антрепризы рѣшительно ничего не дѣлали съ цѣлью усилить интересъ въ публикѣ къ своимъ театрамъ, а искусство для большинства предпринимателей было лишь вывѣской, подъ которой они намѣревались нажить деньги. Никакихъ цѣлей ихъ театры не преслѣдовали, никакихъ задачъ они передъ собой не ставили. Не лишнее замѣтить, что значительное большинство лицъ, стоявшихъ во главѣ частныхъ театровъ, не имѣли съ искусствомъ ничего общаго и брались за антрепризы только потому, что по ихъ расчетамъ это выгодно, чѣмъ заниматься какимъ либо другимъ дѣломъ. Счастливымъ исключеніемъ, по праву, можетъ считаться посѣтившая Петербургъ, къ сожалѣнію не надолго, труппа Московской частной оперы, которая управлялась несомнѣнно опытнымъ, любящимъ и понимающимъ искусство, лицомъ.“

Вполнѣ понятно, что обычнаго типа антрепренеры не въ состояніи сформировать хорошую труппу и довольствуются обыкновенно тѣмъ, что приглашаютъ нѣсколькихъ болѣе или ме-

нѣе крупныхъ артистовъ, а затѣмъ подбираютъ къ нимъ кого нибудь, лишь бы все остальные шли въ труппу по сходной цѣнѣ.

При такихъ условіяхъ, ансамбля, конечно, быть не можетъ. Расчетъ на то, что публика будетъ привлекаться именами нѣсколькихъ приглашенныхъ въ труппу первоклассныхъ артистовъ, оправдывается лишь до извѣстной степени. Въ началѣ сезона публика, дѣйствительно, идетъ въ театръ, но затѣмъ наступаетъ кризисъ. Антрепризѣ приходится прибѣгать тогда къ гастролерамъ, которые временно поднимаютъ сборы, но съ ихъ отъѣздомъ сборы опять падаютъ.

Въ общемъ, частныя антрепризы, перебивавшія въ Петербургѣ, поражали своимъ неумѣлымъ, шаблоннымъ и вялымъ веденіемъ дѣла. Нетрудно убѣдиться въ справедливости сказаннаго, если сравнить репертуаръ частныхъ оперныхъ театровъ съ репертуаромъ Мариинскаго театра. Почти все оперы, идущія на казенной сценѣ, неизмѣнно фигурируютъ и въ репертуарѣ частныхъ оперныхъ театровъ, причемъ, конечно, въ этихъ послѣднихъ постановка всехъ громоздкихъ оперъ получается карикатурная.

Если же частныя антрепризы и пытались иногда ставить нѣчто новое, то въ большинствѣ случаевъ выборъ новыхъ оперъ или возобновленіе старыхъ оказывались крайне неудачными. Вниманіе антрепризъ привлекалось часто, по странной случайности—а быть можетъ вслѣдствіе недостаточнаго знакомства съ музыкой и судьбой партитуръ тѣхъ или другихъ авторовъ,—операми, неимѣвшими успѣха, скучными, безталанными или требующими такой постановки, передъ которой задумалась бы и казенная сцена.

Оперный сезонъ частныхъ антрепризъ Петербурга въ большинствѣ случаевъ начинался безъ серьезныхъ приготовленій. Хорошо, если артисты, хоръ и оркестръ собирались въ театръ за недѣлю до начала сезона для репетицій, но были антрепренеры, которые полныя репетиціи начинали за четыре дня до перваго сезоннаго спектакля. Нечего и говорить, что за такой краткій періодъ времени нельзя хорошо приготовить репертуаръ первыхъ дней сезона даже при постоянномъ составѣ труппы, а не при случайномъ, какой всегда бываетъ у подобнаго рода антрепризъ. вмѣсто оперы, гдѣ такъ важенъ ансамбль, получается какой то концертъ съ участіемъ извѣстныхъ или неизвѣстныхъ артистовъ, поющихъ въ костюмахъ, подъ аккомпаниментъ оркестра. Быть можетъ вслѣдствіе этого такъ томительно скучны бываютъ представленія въ частныхъ оперныхъ театрахъ.

Если оперному театру слишкомъ было бы смѣло ставить себѣ задачей воспитаніе нравовъ, то во всякомъ случаѣ онъ долженъ стремиться

дать такое арѣлище, которое было бы въ состояніи стряхнуть жизненную прозу, дать возможность уйти отъ будничныхъ интересовъ и захватить зрителей настолько, чтобы они въ теченіе нѣсколькихъ часовъ переживали душевныя волненія дѣйствующихъ на сценѣ лицъ. Достигнуть этого можно лишь въ томъ случаѣ, если дирекція театра обращаетъ самое серьезное вниманіе на ансамбль, безъ котораго оперный спектакль не можетъ быть интересенъ; но ни одна частная антреприза не ставила себѣ подобныхъ цѣлей.

Проектируя учредить въ Петербургѣ частный оперный театръ, я, руководствуясь вышеизложенными соображеніями, кладу въ основу его слѣдующіе принципы.

I. Въ составъ труппы театра приглашаются исключительно интеллигентныя артистки и артисты съ хорошими голосами, съ солиднымъ музыкальнымъ развитіемъ, сценическимъ дарованіемъ, дающіе свое согласіе на полное подчиненіе требованіямъ и указаніямъ режиссера и дирекціи, такъ какъ только при подобныхъ условіяхъ можно достигнуть необходимаго ансамбля.

II. Оклады артистамъ назначаются не высокіе.

III. Число артистовъ и артистокъ ограниченное.

IV. Всѣ артисты и артистки, приглашенные на первыя роли, не имѣютъ права отказываться отъ вторыхъ ролей, если дирекція сочтетъ нужнымъ назначить имъ ихъ для достиженія лучшаго ансамбля.

V. Отъ приглашенія извѣстныхъ артистовъ на гастроли безусловно отказаться, такъ какъ ансамбль въ этихъ случаяхъ никогда не бываетъ.

VI. Репертуаръ составлять изъ оперъ лирическаго и комическаго характера (жанръ театра *Opéra comique*), какъ не требующихъ дорого стоящихъ постановокъ, большихъ оркестра, хора, балета и многочисленной труппы.

VII. Составить смѣту такимъ образомъ, чтобы она покрывалась менѣе чѣмъ половиной полнаго сбора театра.

VIII. Чтобы заинтересовать артистовъ въ ходѣ предпріятія, назначать  $\frac{1}{3}$  часть чистаго дохода за оперный сезонъ для распредѣленія между ними.

IX. Образовать товарищество на вѣрѣ съ основнымъ капиталомъ въ 65,000 рублей, раздѣленныхъ на пай по 100 рублей каждый.

*Примѣчаніе 1.* Въ однѣ руки можетъ быть взято не болѣе 100 паевъ.

*Примѣчаніе 2.* 50 паевъ даютъ право быть избранными въ правленіе.

*Примѣчаніе 3.* Правленіе вѣдаетъ отчетностью и финансовой частью предпріятія и не можетъ вмѣшиваться въ распоряженія, касающіяся художественной и

музыкальной стороны дѣла, директора театра, которымъ на шесть лѣтъ дѣлается учредитель.

*Примѣчаніе 4.* За учредителемъ остается 130 паевъ.

Учредитель тов. Борисъ Михайловичъ Соловьевъ. Фурштадтская 43.

Смѣта исчислена въ 24 тыс. въ мѣсяць.

◆ Извѣстный итальянскій библиографъ А. Унгерини, проживающій въ Туринѣ, сообщилъ редакціи журнала „*Bulletin du bibliophile*“ подробности о пожарѣ Туринской бібліотеки. Всего больше пострадало отдѣленіе рукописей. Изъ 4138 рукописей спасено только около тысячи.

Въ этомъ отдѣленіи хранились рукописи изъ стариннаго собранія Савойскаго Дома, изъ бібліотеки аббатства Боббіо, громадное количество еврейскихъ, персидскихъ, арабскихъ рукописей, нѣсколько греческихъ манускриптовъ, изъ которыхъ особенно цѣненъ комментарий къ малымъ пророкамъ, съ византійскими миниатюрами IX вѣка. Болѣе 1200 латинскихъ манускриптовъ, палимпсесты Цицерона, Кассіодора, кодексъ Θεодосія, псаломникъ XIV вѣка, французскія миниатюры XIII, XIV и XV вв. Два тома естественной исторіи Плинія, съ миниатюрами школы Мантеньи, (эти два тома спасены, хотя и въ сильно поврежденномъ видѣ).

Но самой тяжелой утратой является знаменитая *Livre d'heures du duc de Berry*, такъ называемая *Heures de Turin* съ миниатюрами, приписываемыми Ванъ-Эйку. Эта потеря дѣйствительно невознаградима.

Къ счастью, весной 1903 года, по случаю юбилея директора парижской Національной Библиотеки, Леопольда Делиля, эти миниатюры были сфотографированы, и снимки съ нихъ въ нѣсколькихъ экземплярахъ были поднесены юбиляру (всего 45 снимковъ). Хотя это изданіе въ продажу не поступало, но тѣмъ не менѣе оно было разослано Делилемъ во всѣ главнѣйшія бібліотеки, и такимъ образомъ можно изучать и любоваться этимъ замѣчательнымъ произведеніемъ искусства хотя бы по снимкамъ.

## СМѢХЪ и ГОРЕ.

„Надо же, наконецъ, сказать правду, г. Чеховъ, при всемъ его беллетристическомъ талантѣ, является драматургомъ, не только слабымъ, но почти курьезнымъ, въ достаточной мѣрѣ пустымъ, вялымъ, однообразнымъ, не понимающимъ или не признающимъ серьезнаго, основного значенія комедии и драмы давать поученія или въ комически-отрицательныхъ, или въ трагическихъ жизненныхъ положеніяхъ и образахъ. Драмы г. Чехова, несмотря на всю ихъ рекламную славу, не могутъ даже называться драмами: это какія-то, если такъ можно выразиться,

упражнения въ будто бы естественныхъ, а въ сущности, книжно-выдуманныхъ, иногда прямо глупыхъ и почти всегда безсодержательныхъ разговорахъ". (Нов. Вр. № 10079).

„Что касается „Калигулы“, то нельзя согласиться съ рецензентами, будто это только мелодрама, хотя смѣлость, съ какою Дюма назвалъ прямо „трагедіей“ свою пьесу, и не оправдана была ею. „Прологъ — положительно художествененъ. Многія сцены и монологи — удачны, поэтичны, даже античны, Калигула смотрится легко. Это рядъ картинъ, которыя прежде всего увлекательно красивы, какъ полотна Семирадскаго, какъ „Петроній“ Маковскаго. Это конечно идеализованное и общепринятое пониманіе древности, однако не безъ извѣстныхъ и весьма удачныхъ попытокъ внести античный духъ на сцену.“

„Надо думать, что благодаря своей сценичности, литературнымъ достоинствамъ перевода, пьеса Дюма, какъ рядъ красивыхъ яркихъ картинъ, получить распространеніе на русскихъ сценахъ, а вмѣстѣ послужить дѣлу совершенно необходимому — реабилитации міра классическаго въ глазахъ русской публики. Въ репертуарѣ современной сцены уже есть пьесы изъ древняго быта. Хотя бы „Новый міръ“, имѣвшій кажется хорошій успѣхъ. (Нов. Вр. № 10057).

„Съ греками слѣдуетъ поступить жестоко. Надо прогнать ихъ и завалить входъ на сцену камнемъ“. (Нов. Вр. № 10107).

„Сюжетъ комедіи „L'autre danger“ напоминаетъ, какъ видите, одинъ изъ романовъ Додэ (!!!) „Fort comme la mort“. (Нов. Вр. № 10070).

„Королева румынская, Кармень Сильва, написала, что небо Франціи покрыто теперь крупнейшими звѣздами, причемъ въ перечисленіи таковыхъ назвала Теофила Готъа, умершаго 34 года назадъ, и канихъ-то Диркса, Франка, Форэ, Моро, Экара, Гарокура, Микаэля, о которыхъ, признаться, что-то мало было слышно“. (Нов. Вр. № 10093).

„На Шлиссельбургскомъ шоссе, въ зданіи Смоленской земской школы, 29 марта открылась 1-я народная выставка картинъ товарищества передвижныхъ выставокъ. Для этой цѣли художниками написано до тридцати новыхъ картинъ и переработаны старыя. Всѣ они принофовлены къ понятіямъ рабочаго класса.“

Что подобныя выставки желательны, показалъ наплывъ посѣтителей. Ни въ одной газетѣ не было оглашено объ открытіи выставки, а въ первый же день народа перебивало тамъ болѣе трехсотъ человѣкъ, а въ послѣдствіи число интересующихся несомнѣнно увеличится, такъ какъ картины писаны даровитыми, извѣстными художниками: Владиміромъ Маковскимъ, Мясоѣдовымъ, Волковымъ, Киселевымъ, Лемохомъ, Беггровымъ, Богдановымъ-Бѣльскимъ, А. Ма-

ковскимъ, Поповымъ, Савицкимъ, Лебедевымъ, Грантковскимъ, Касаткинымъ, Милорадовичемъ, Игнатьевымъ, Богдановымъ, Дубовскимъ и др.

Художники такими работами, безъ сомнѣнія, вносятъ свою лепту въ дѣло развитія въ народѣ эстетическаго чувства. (Нов. Вр. № 10084).

♦ Въ редакцію доставлено объявленіе о приѣмѣ подписки на „Ежегодныя музыкальныя сочиненія С. Юферова“ съ 1 июня 1904 г. по 1 июня 1905 г., цѣна 10 рублей за 6 выпусковъ. Стоимость означенныхъ сочиненій въ отдѣльной продажѣ будетъ свыше двадцати рублей (!!).

Два подписчика г-ну Юферову обеспечены, а именно г. Ивановъ и г. Баскинъ.

## СПИСОКЪ КНИГЪ, ПОСТУПИВШИХЪ ВЪ РЕДАКЦІЮ ЖУРНАЛА «МІРЪ ИСКУССТВА».

1) Боцяновскій, В. Ф. „В. В. Вересаевъ“. Критико-біографическій этюдъ. Съ портретомъ и факсимиле В. Вересаева. Цѣна 40 коп. Изданіе Т-ва „Литература и Наука“. СПб. 1904 г.

2) Бальмонтъ, К. Д. Горныя вершины. Сборникъ статей. Книга первая. Книгоиздательство „Грифъ“. Москва. 1904 г. Цѣна 2 руб.

3) Голицковъ, Владиміръ. Разказы. С.-Петербургъ 1904 года. Цѣна 1 руб.

4) Лѣтопись войны съ Японіей. 1904 г. № 1. СПб. Отдѣльный номеръ 25 коп.

5) Ивановъ, Д. Д. Объяснительный путеводитель по художественнымъ собраніямъ Петербурга (Эрмитажъ, Академія Художествъ, Музей Императора Александра III и др. художественные музеи). СПб. 1904 г. Цѣна 1 руб. 50 коп.

6) Мережковскій, Д. С. Любовь сильнѣе смерти. Итальянская новелла XV вѣка. 2-е изданіе М. В. Пирожкова. СПб. 1904 г. Цѣна 1 руб. 25 коп.

7) Шекспиръ. Томъ V. Библиотека великихъ писателей. Изданіе Брокгаузъ-Ефрона.

8) Біографіи композиторовъ съ IV—XX вѣкъ съ портретами. Иностранный и русскій отдѣлы подъ редакціей А. Ильинскаго. Польскій отдѣлъ подъ редакціей Г. Пахульскаго. Изданіе К. А. Дурново. Москва. 1904 г. Цѣна 6 руб.

9) Потапенко, И. Н. Здравыя понятія. Записки благоразумнаго человѣка. Разказы. 3-е изданіе. СПб. 1904 г. Изданіе А. Ф. Маркса. Цѣна 1 р. 50 к.

10) Ивановъ, Вячеславъ. Прозрачность. Вторая книга лирики Москва. Книгоиздательство „Скорпионъ“. 1904 года. Цѣна 1 руб. 50 коп.

11) Андрей Бѣлый. Золото въ лазури. Москва. Книгоиздательство „Скорпионъ“ 1904 г. Цѣна 2 руб.

12) Станиславъ Пшибышевскій. Homo Sapiens. Романъ въ 3-хъ частяхъ. Переводъ М. Н. Семенова. Обложка работы Н. Теофилактова. Изданіе второе. Книгоиздательство „Скорпионъ“. Москва 1904 г. Цѣна 2 р. 40 к.

13) Бальмонтъ, К. Д. Собраніе стиховъ. Томъ второй: „Горяція зданія“. „Будемъ какъ солнце“. Москва. Книгоиздательство „Скорпионъ“. 1904 года. Цѣна 3 рубля.

14) Иванъ Рукавишниковъ. Книга третья. Стихотворенія. С.-Петербургъ, 1904 года. Цѣна 1 руб. 80 коп.

15) Сорокъ третій отчетъ комитета, состоящаго подъ Августѣйшимъ покровительствомъ Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Маріи Феодоровны Московскаго общества любителей художествъ за 1903 годъ. Москва, 1904 г.

16) Потапенко, И. Н. „Побѣда“. Сочиненія, томъ V. Повѣсти и разказы. 3-е изданіе, СПб., 1904 г. Изданіе А. Ф. Маркса. Цѣна 1 р. 50 к.



14

# ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1904 годъ

(шестой годъ изданія)

на ежемѣсячный художественный иллюстрированный журналъ

# МІРЪ ИСКУССТВА

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ:

Съ доставкой въ С.-Петербургъ на годъ . . .	10 руб.	на 1/2 года	5 руб.
Съ пересылкою иногороднимъ " " . . .	12 " "	" 6 "	" "
Съ " за границу " " . . .	14 " "	" 7 "	" "

ДОПУСКАЕТСЯ РАЗСРОЧКА: Первый взносъ при подпискѣ 3 р. Затѣмъ вносится по 1 руб. ежемѣсячно.

Контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Товарищества М. О. Вольфъ (СПб., Гостинный Дворъ, № 18; Москва, Кузнецкій мостъ, 12).

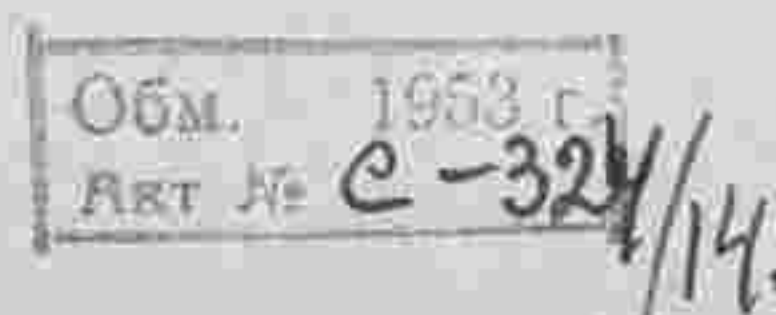
Издатель С. П. Дятлевъ.

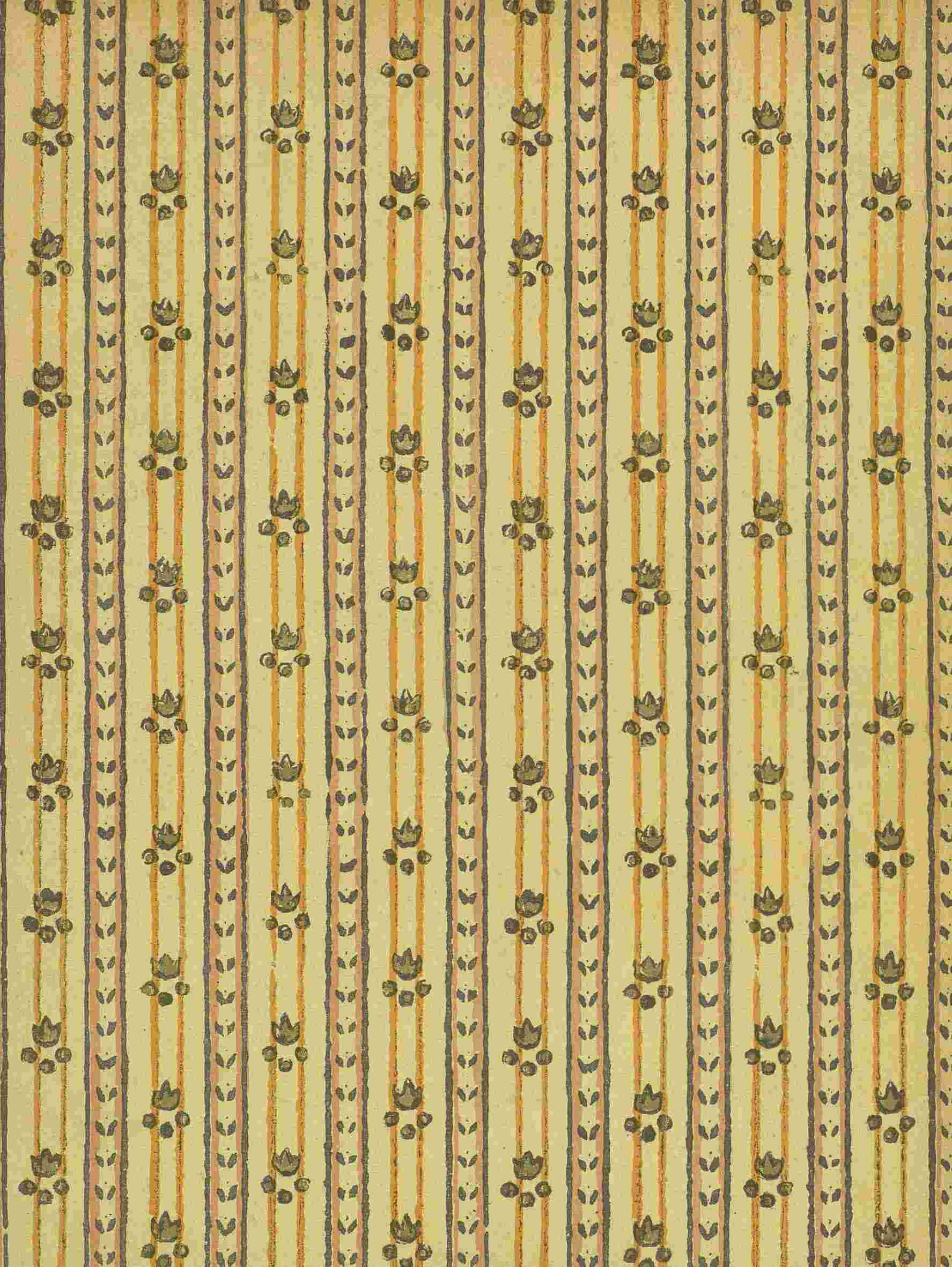
Редакторы: С. П. Дятлевъ.

Александръ Бенуа.

Дозволено цензурою. СПб. 24 мая 1904 г.

Коммерч. екорп. Лиговская, 57.





Миръ  
ИСКУССТВА

1904

№

5.

1904, выпускъ пятый,  
подъ редакціей С. Дягилева.

### СОДЕРЖАНІЕ.

Художественныя выставки 1904 года.

„Союзъ русскихъ художниковъ“, „Товарищества московскихъ художниковъ“, „Весенняя“. 45 илл. Стр. 139—172.

Заставка раб. Л. Бакста.

Андрей Бѣлый. „Символизмъ какъ міропониманіе“. Стр. 173.

Хроника.

Юрій Черета. Звенигородскій уѣздъ.

В. Перемилевскій. Метерлинкъ и Пшибышевскій.

А. Шервашидзе. Письмо изъ Парижа.

Д. Б. Искусство и общество.

Замѣтки. Смѣхъ и горе.

Редакторъ-Издатель

*С. П. Дягилевъ.*

Редакторъ

*Александръ Н. Бенуа.*

Адресъ редакціи: СПБ. Фонтанка 11.

Адресъ конторы: СПБ. Гостиный дворъ 18. Книжн. магазинъ  
Т-ва М. О. Вольфъ.

И - 111214

„MIR ISKOUSSTVA“ — „LE MONDE ARTISTE“

sixième année

1904, 5-me livraison,

sous la rédaction de M-r Serge Diaghilew.

SOMMAIRE.

Les expositions de 1904, à St.Pétersbourg et Moscou (45 ill.  
p.p. 139—172).

En tête de Léon Bakst.

A. Bjeli. Le symbolisme.

Chronique des Arts № 5.

*Serge Diaghilew,*  
Editeur-Directeur.

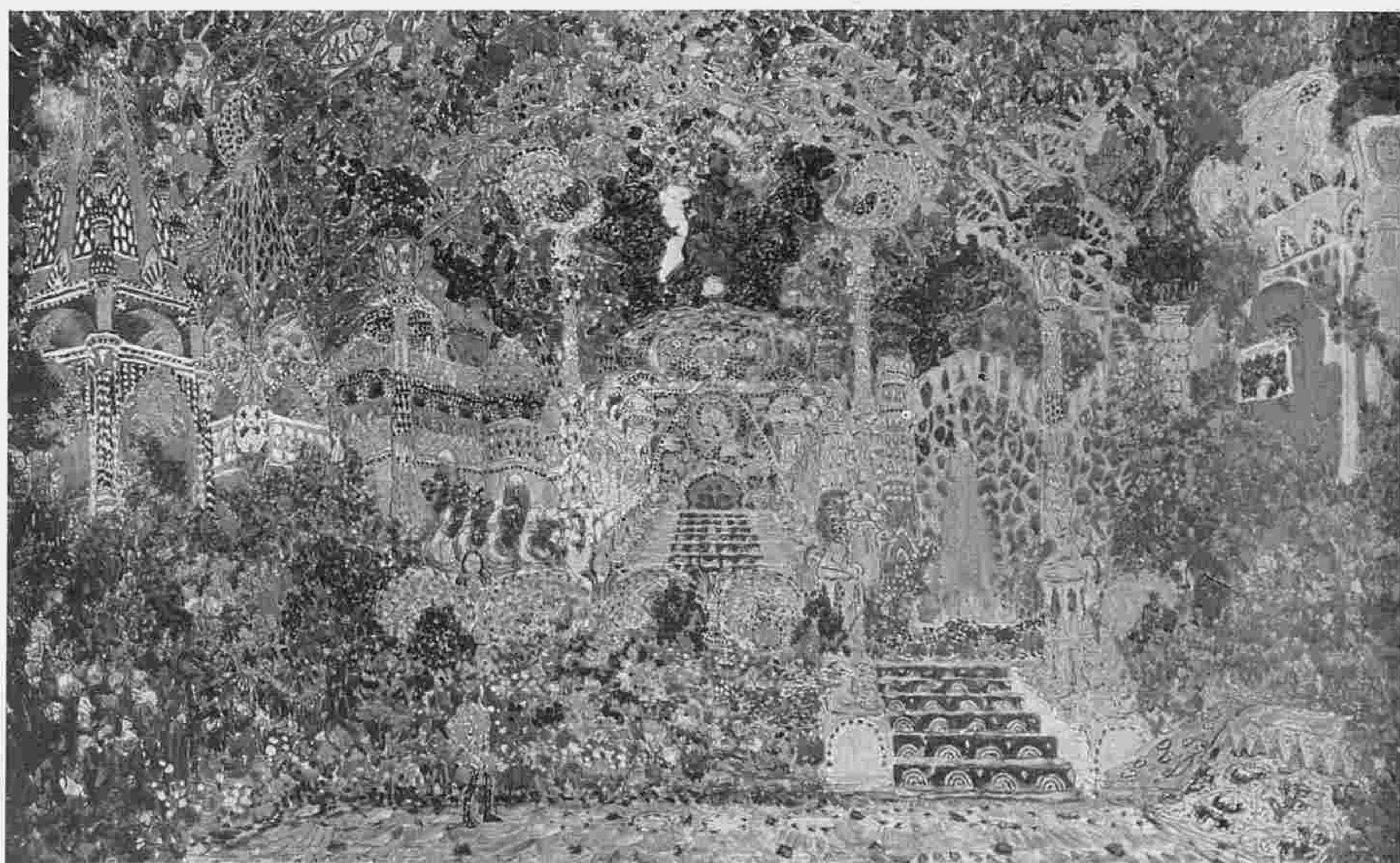
*Alexandre Benois,*  
Directeur.

St-Pétersbourg. 11, Fontanka.



Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 17 Юня 1904 года.

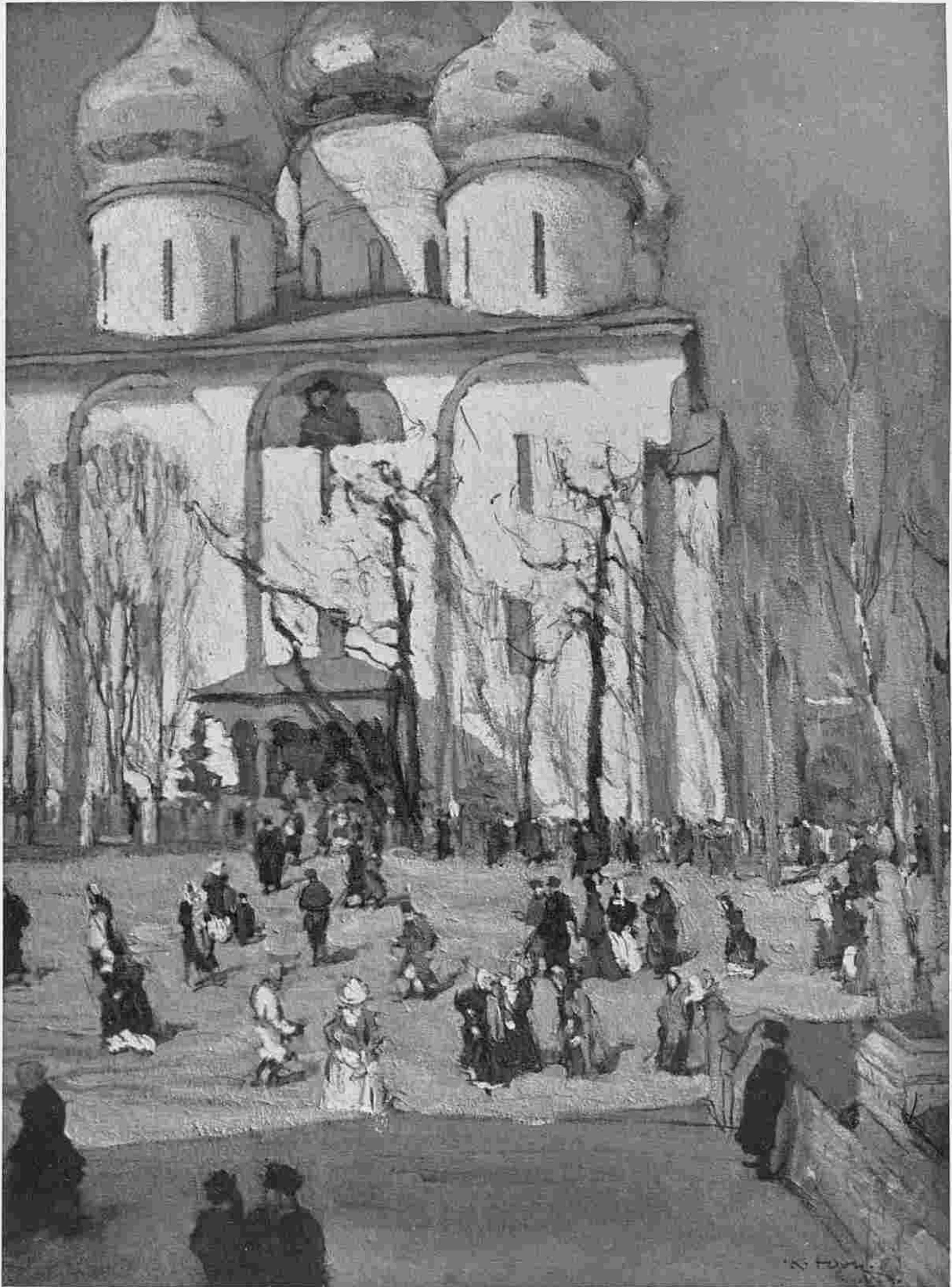
Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ.



А. Головинъ (A. Golovine).  
Декорація къ оп. „Русланъ и Людмила“ (собств. И. А. Морозова).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.



*М. Собашникова (M-lle M. Sobachnikoff).  
Портретъ.  
Выст. „Товарищ. Московск. художн.“ въ С.П.Бургъ.*

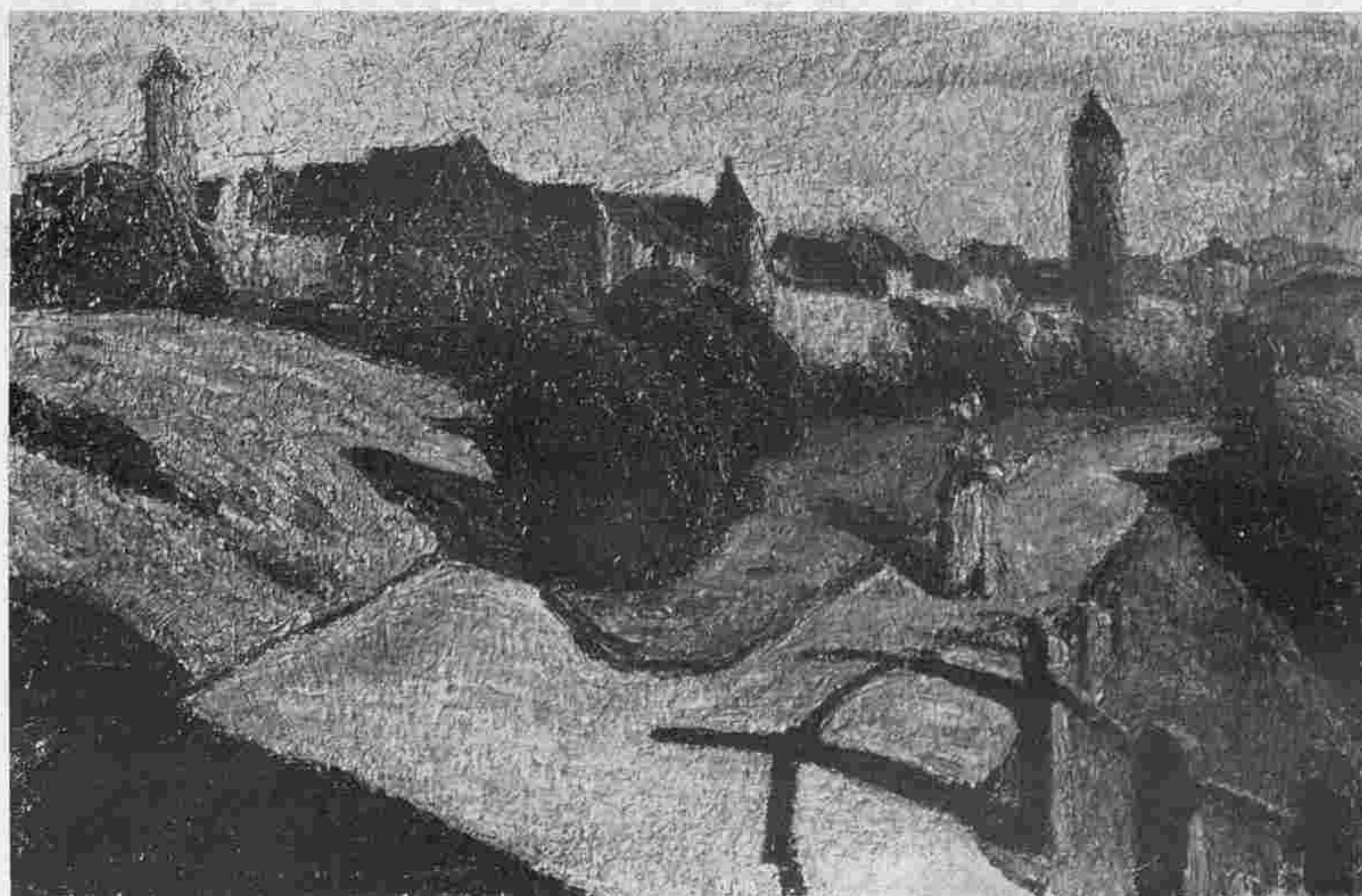


*К. Юонъ (С. Икон).*  
*Праздничный день.*  
*Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*





*К. Юонъ (С. Лион).  
Уъздный городъ (собств. Н. В. Мещерина).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*В. Кандинскій (В. Kandinsky).  
Старый городъ.  
Выст. „Товарищ. Московск. художн.“ въ С.П.Бургѣ.*



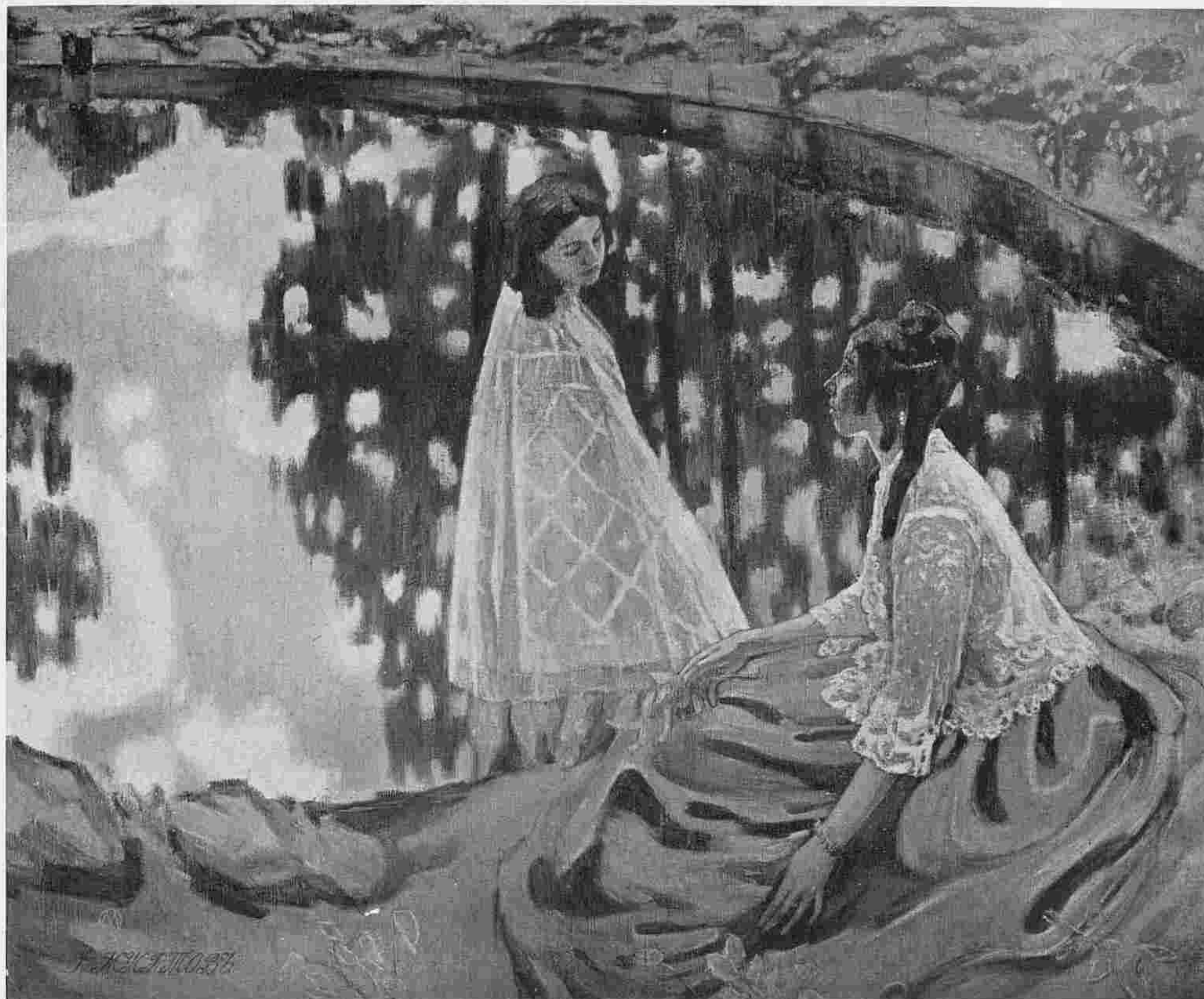
*Ст. Яремичъ (E. Jarémitch).  
Днѣпръ.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



Викторъ

Ф

✓ В. Мусатовъ (V. Moussatow).  
Сады.  
Выст. „Товарищ. Московск. художн.“ въ С.П.Бургеъ.



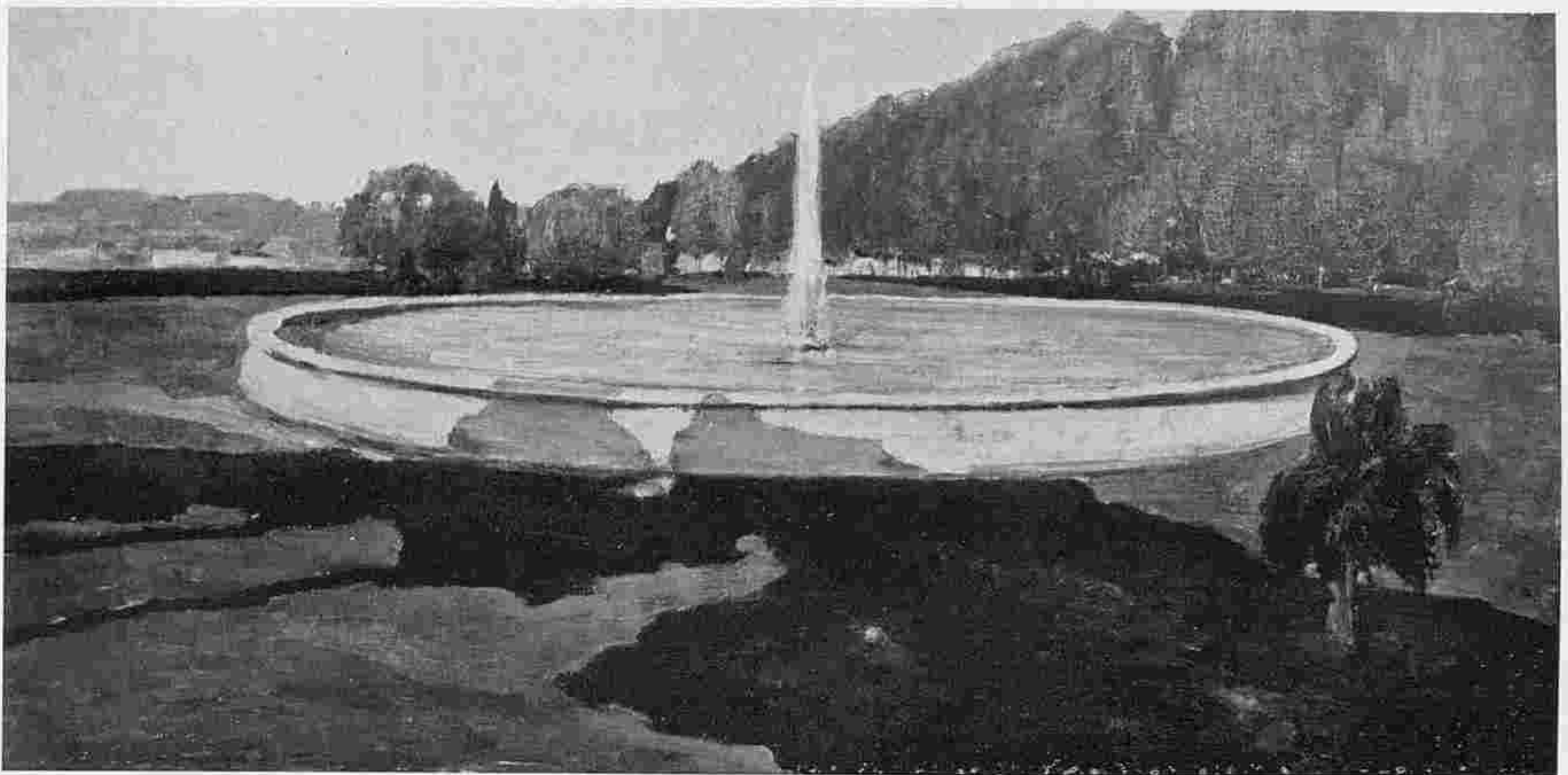
*В. Мусатовъ (V. Moussatow).*

*Водоемъ.*

*Выст. „Товарищ. Московск. художн.“ въ С.П.Бургъ.*



*В. Мусатовъ (V. Moussatow).  
Встрѣча у колонны.  
Выст. „Товарищ. Московск. художн.“ въ С.П.Бургь.*



*И. Калмыковъ (I. Kalmykoff).*

*Римъ.*

*Выст. „Товарищ. Московск. художн.“ въ С.П.Бургь.*



*В. Мусатовъ (V. Moussatow).*

*Изумрудное ожерелье.*

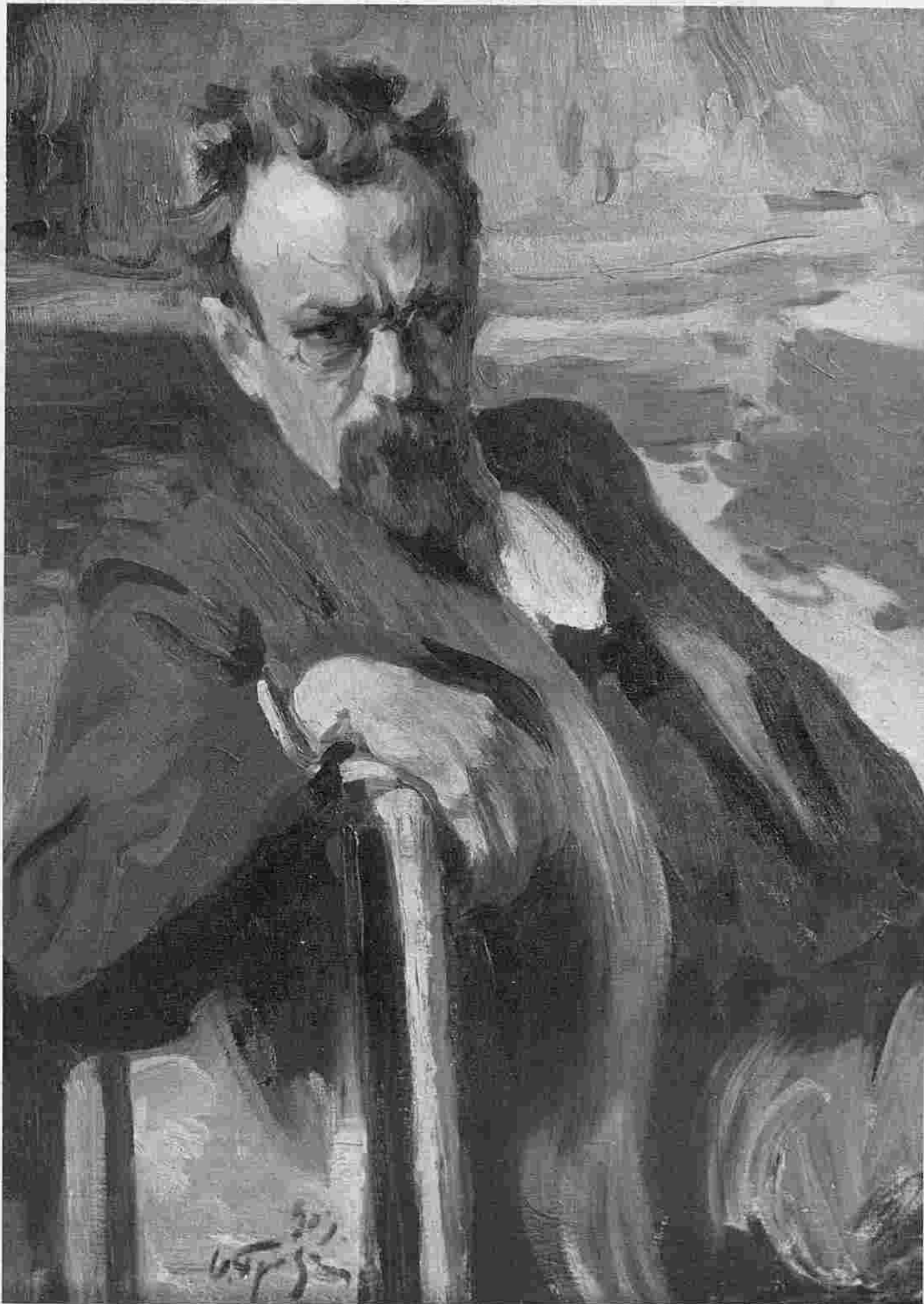
*Выст. „Товарищ. Московск. художн.“ въ С.П.Бургь.*



*А. Васнецовъ (A. Wasnétzoff).  
Старая Москва (собств. В. В. фонъ-Меккѣ).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*А. Васнецовъ (A. Wasnétzoff).  
Старая Москва (собств. Ѳ. Г. Карпова).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*

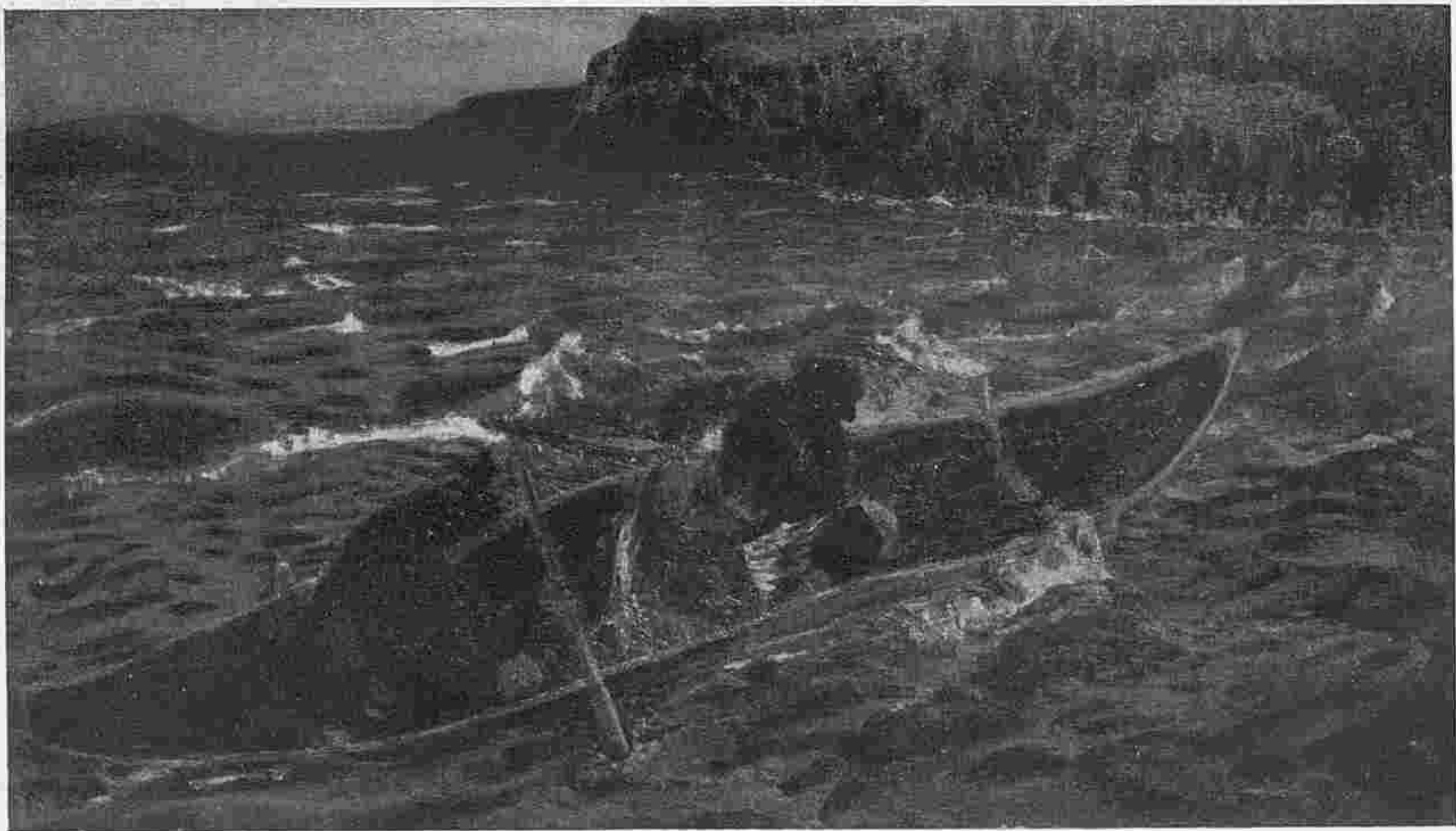


*О. Бразъ (I. Braz).  
Портретъ художника С. Иванова.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*





*О. Бразъ (J. Braz).  
Финляндскій мотивъ.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*А. Рыловъ (A. Ryloff).  
Пловцы.  
„Весенняя выст.“ въ Имп. Акад. Художествъ.*



*А. Рыловъ (A. Ryloff).  
Зеленый шумъ.  
„Весенняя выст.“ въ Имп. Акад. Художествъ.*



*И. Грабарь (I. Grabar).  
Сентябрьскій снѣгъ (собств. В. О. Гиршмана).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



Ф. Малявинъ (P. Maliavine).  
Рисунки (собств. В. О. Гиршмана).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.



Ф. Малявинъ (P. Maliafine).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.



Ф. Малявинъ (F. Maliavine).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.



Ф. Малявинъ (P. Maljavine).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.



Ф. Малявинъ (P. Maliaçine).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.





Ф. Малявинъ (P. Maliaevine).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвь.



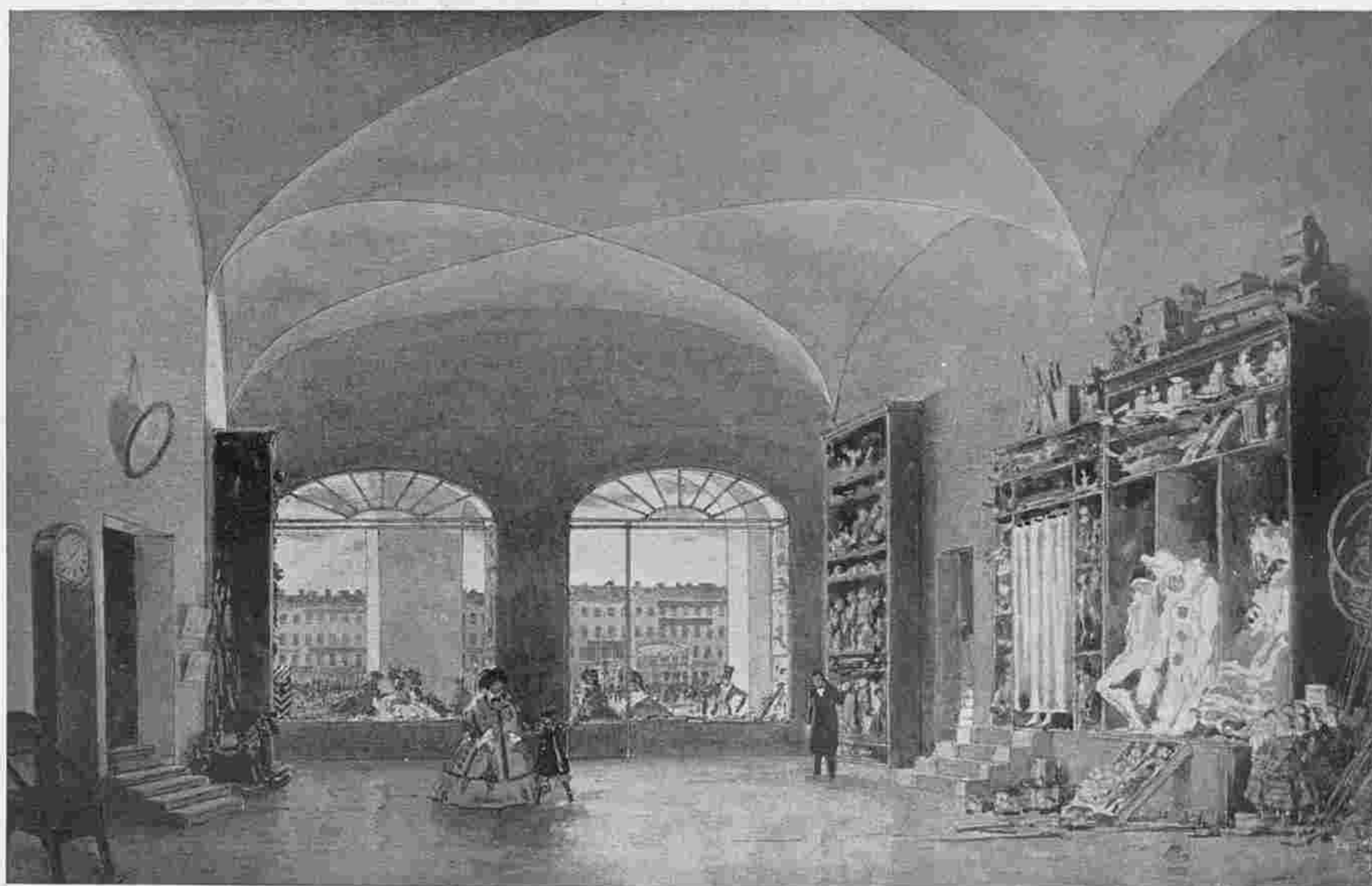
*Н. Рёрихъ (N. Roehrich).  
Древняя жизнь (собств. кн. С. А. Щербатова).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*А. Архиповъ (A. Arkhipoff).  
Этюдъ.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*М. Врубель (M. Wrubel).  
Этюдъ Демона.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*Л. Бакстъ (L. Bakst).  
Декорація къ балету „Фея куколъ“.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*Алекс. Бенуа (А. Benois).  
Маскарадъ.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*Л. Пастернак (L. Pasternak).  
Выст. „Союза русск. художн.“ вь Москвь.*

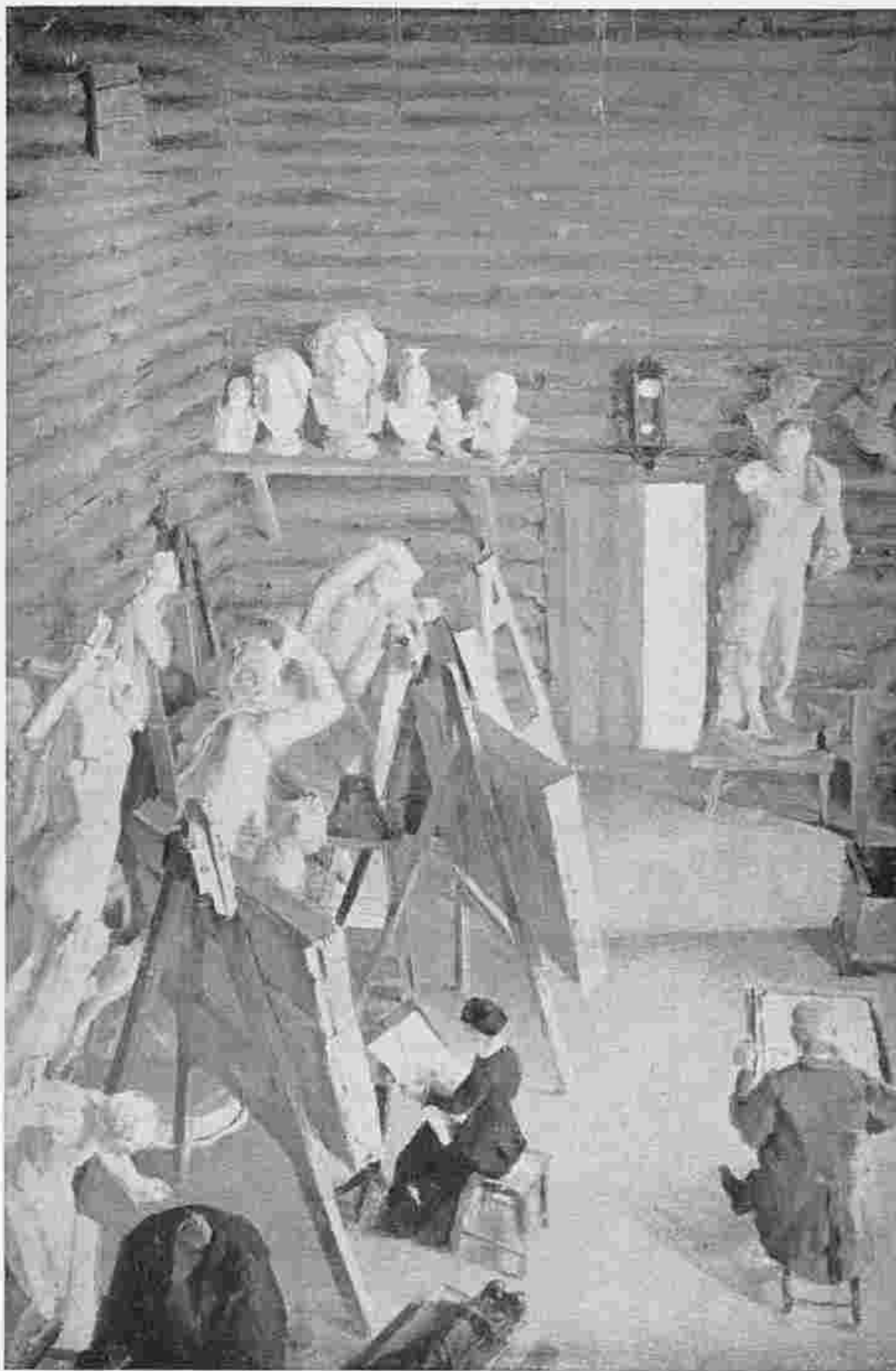


*С. Малютинъ (S. Malioutine).  
Теремъ, акварель (собств. А. П. Лангового).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*

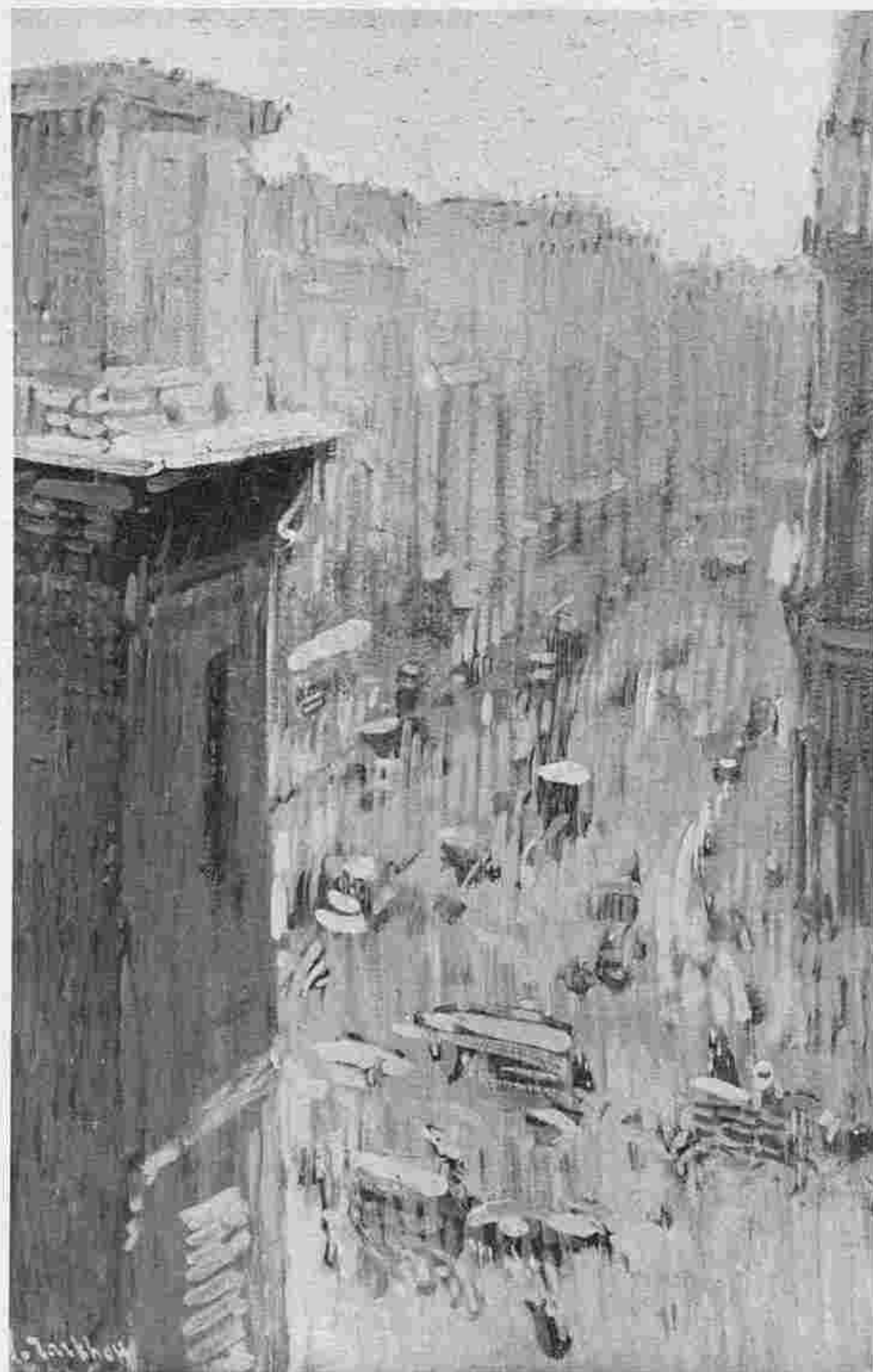




*С. Малютинъ (S. Malioutine).  
Коверъ на стѣну въ гريدню.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*

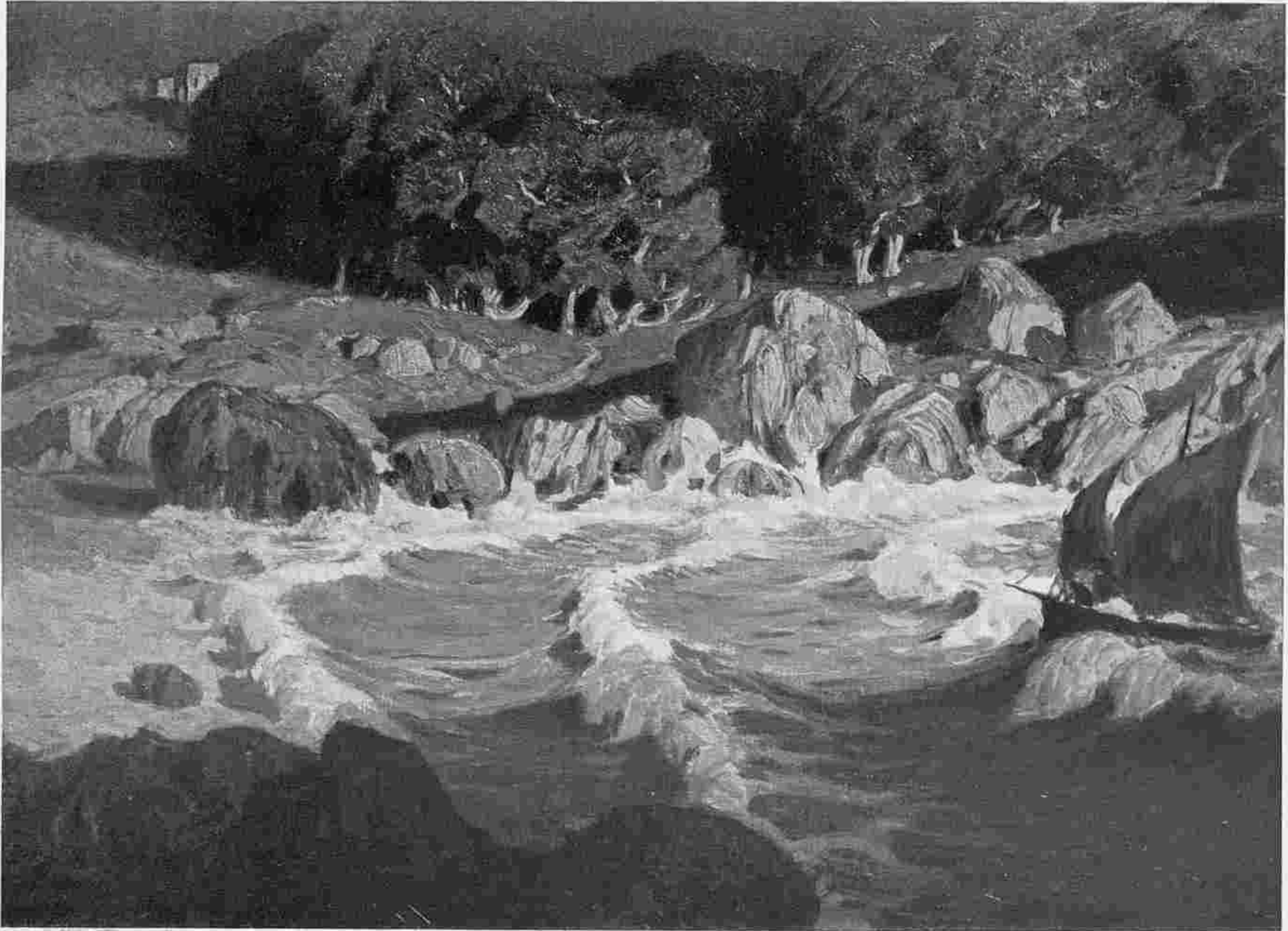


*С. Малютинъ (S. Malioutine).  
Скульптурная мастерская.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*Н. Тарховъ (N. Tarkhoff).  
Faubourg St-Martin.  
Выст. „Союза русск. художн.“  
въ Москвѣ.*





*К. Богаевский (С. Bogaiewsky).*

*Ночь у моря.*

*„Весенняя выставка“ въ Имп. Акад. Художествъ.*





*В. Переплетчиковъ (V. Péréplechikoff).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*К. Богаевскій (С. Bogaiewsky).  
Старый городъ.  
„Весенняя выставка“ въ Имп. Акад. Художествъ.*



*А. Ясинский (A. Jassinsky).  
„Весенняя выставка“ в Имп. Акад. Художествъ.*



*И. Калмыковъ (J. Kalmykoff).  
Неаполь.  
Выст. „Товарищ. Московск. художн.“ в С.П.Бургъ.*



*К. Корвинъ (С. Коровіне).  
Зима (собств. А. Голикова).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*





*К. Сомовъ (С. Somoff).  
Спящая дѣвушка (собств. В. О. Гиримана).  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*

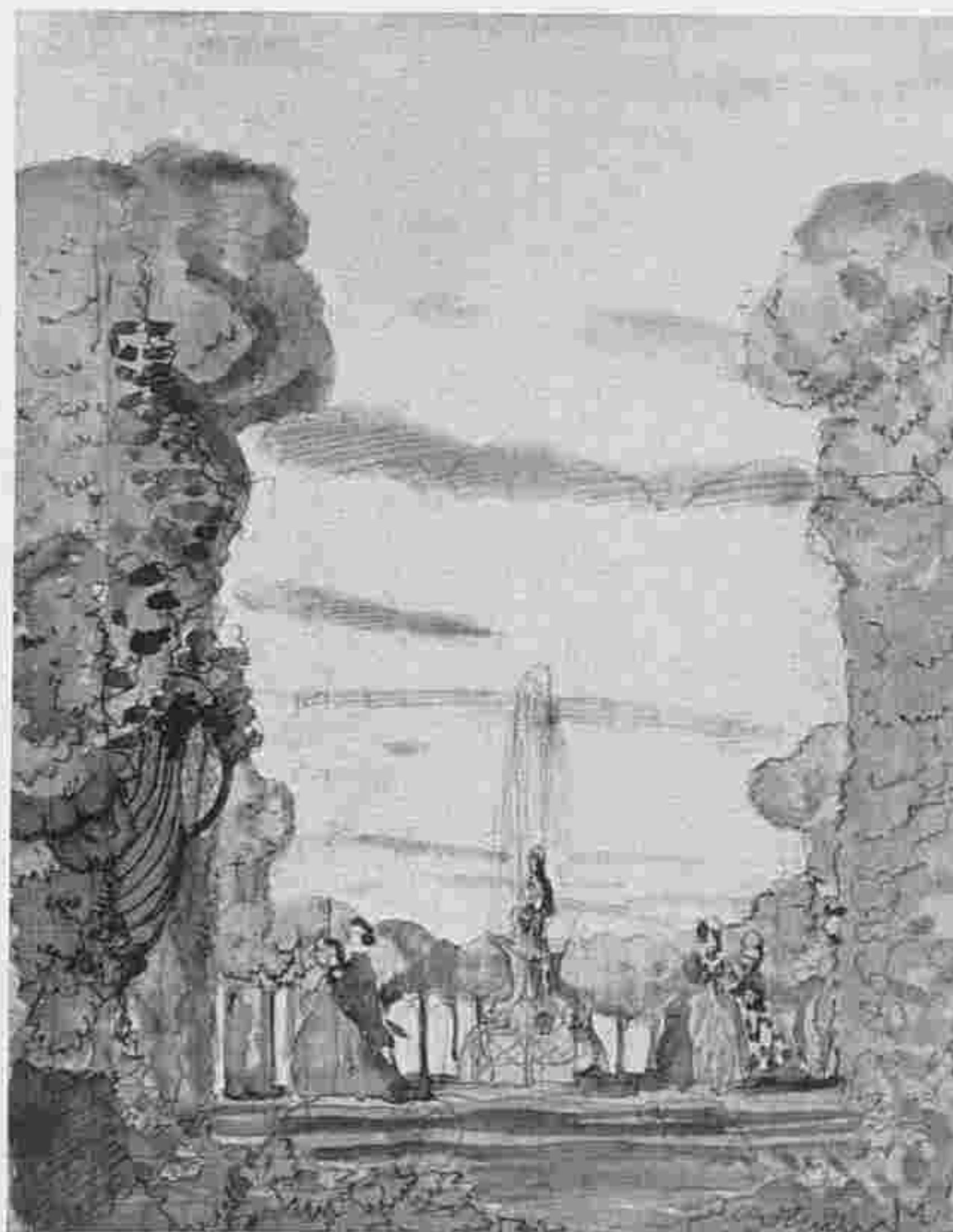


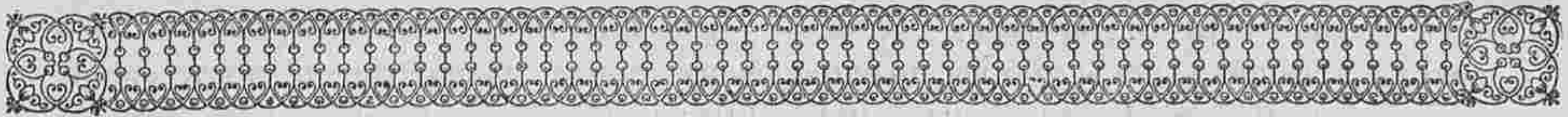
*К. Сомовъ (C. Somoff).  
Барышня.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвѣ.*



*К. Сомовъ (С. Somoff).  
Въ ложь (собств. И. С. Остроухова).*

*Паркъ, акварель.  
Выст. „Союза русск. художн.“ въ Москвь.*





## СИМВОЛИЗМЪ, КАКЪ МІРОПОНИМАНІЕ.

### I.

Еще недавно думали — міръ изученъ. Всякая глубина исчезла съ горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вѣчныхъ цѣнностей, открывавшихъ перспективы. Все обезцѣнилось. Не исчезло стремленіе къ дальнему въ сердцахъ. Захотѣлось перспективы. Опять запросило сердце вѣчныхъ цѣнностей.

Въ ту пору зіяющій провалъ разверзся между чувствомъ и разумомъ. Трагическій ужасъ разлада изъ глубинъ бессознательныхъ доросъ до поверхности сознанія. Безпринципный скептицизмъ явился слѣдствіемъ неумѣнія сохранить вѣчныя цѣнности при невозможности обходиться безъ нихъ. Философія Шопенгауэра носила черты отрицанія. Многихъ она привлекла тогда. По мѣрѣ того, какъ обнаруживался пессимизмъ, все большее облегченіе ощущалось въ откровенномъ признаніи всѣхъ ужасовъ бытія. Оказалось бытіе призрачнымъ. Глянула сквозь него черная тьма. Лихорадочную напряженность

смѣнило созерцательное бездѣйствіе. Русло жизни отхлынуло въ сторону. Съ ревомъ и грохотомъ мчалась по немъ колесница пошлости.

Была своеобразная цѣнность въ этомъ созерцаніи. Пессимизмъ, возведенный въ принципъ, притуплялъ жало разочарованій. Человѣкъ, отходившій отъ жизни, грустно задумывался, очарованный величіемъ собственнаго трагизма. Въ бездѣятельности собирались потраченные силы. Подавленная личность начинала расправлять свои крылья. Въ незамѣтной эволюціи отъ пассивности къ активности, отъ пессимизма къ трагизму звучалъ намъ первый трепеть, звучало первое бѣненіе этихъ крыль.

Когда убаюканный видѣніями засыпаетъ, это — видимость смерти. Это — подкрѣпляющій силы сонъ. Такимъ соннымъ забытьемъ, чреватымъ послѣдствіями, было увлеченіе европейскаго общества философскимъ пессимизмомъ. И вотъ когда мракъ закрылъ имъ глаза — этимъ увлеченнымъ — кто-то изъ нихъ выкрикнулъ странно прозвучавшія слова: „Время сократическаго человѣка прошло: увѣнчайте плющемъ чело ваше,



возьмите въ руки тирсы и не дивитесь, если тигръ и пантера, ластясь, лягутъ у вашихъ ногъ: ибо вы должны стать свободными. Вы должны сопровождать діонисіанское торжественное шествіе отъ Инда до Греціи. Вооружитесь на жестокую борьбу, но вѣрьте въ чудеса вашего Бога". (Происх. траг.). Необычайно раздались эти слова. Кто понялъ ихъ тогда? И однако, быть можетъ, съ этого момента стали носиться въ воздухѣ предчувствія будущихъ откровеній. Сталъ вѣтерокъ обдуть спящихъ. Тронулись неподвижно-манящія, сонно-сладкія грезы. Заря зажглась.

Пессимизмъ оказался горниломъ, сжигающимъ пошлость. Шопенгауэръ, различіемъ формъ познанія нагляднаго, созерцательнаго, интуитивнаго отъ познанія мыслящаго, отвлеченнаго и предпочтеніемъ, отданнымъ первой формѣ, не только обосновалъ въ противовѣсъ методу логическому методъ психологическій, но и предоставилъ возможность въ будущемъ придать все значеніе этому методу. Если философія всецѣло подчинена отвлеченному познанію, Шопенгауэръ послѣдній философъ. Въ Шопенгауэрѣ начало конца философіи. Былъ вскрытъ источникъ сверкающихъ сущностей, и поблѣднѣли воздушные замки мысли.

Сведеніе на нѣтъ вопросовъ философскихъ не указываетъ еще на побѣду научнаго позитивизма. Передъ нами не зданіе, увѣнчанное куполомъ, а только многоэтажныя стѣны безъ крыши, обезображенныя лѣсами.

Столѣтія вѣрили въ возможность научно-философскаго рѣшенія вопросовъ бытія. Сколько титановъ воздвигало твердыню, чтобы взобраться на небо. Или времена борьбы между богами и титанами опять повторились?

Или опять они низвержены въ Тартаръ? Гдѣ оно — наше прошлое? Почему земля заколебалась подъ нами? Откуда эти невольныя слезы? Дорогія имена, дорогія заблужденія! Точно сидишь въ уютной хижинѣ рыбака передъ отправленіемъ въ путь. Море шумитъ. Вѣтеръ и ливень глаза слѣпятъ. Въ послѣдній разъ передъ старымъ рыбакомъ, въ послѣдній пожимаешь мозолистую руку. Уйдешь и не вернешься обратно. Въ путь пора.

Шопенгауэръ — вершина, на которую восходятъ, встающіе надъ сонностью жизни. Онъ — остріе, чрезъ которое перекрещиваются два направленія, огневѣющія вѣчной жизненностью. Скрещиваются, чтобы сейчасъ же разойтись опять. Это — философскій рационализмъ, переходящій въ религіозно-отвлеченный пантеизмъ, и эмпиризмъ, преобразенный въ индивидуализмъ мистически-пророческаго оттѣнка. Таковы оба направленія по ту сторону критицизма, на границѣ съ символизмомъ.

Ницше и Гартманъ прошли сквозь Шопенгауэра. Въ немъ соприкоснулись. И разошлись безвозвратно.

Изслѣдуя начало видимости (представленіе), Ницше ему противопоставляетъ оргіастическое начало, разрушающее иллюзію (волю). Сліяніе этихъ началъ въ трагизмѣ уничтожаетъ шопенгауэровскую антиномію между волей и представленіемъ въ личномъ началѣ человѣка. Безсознательное по Гартману лежитъ глубоко въ природѣ человѣка. Оно никогда не ошибается. Въ немъ В. Соловьевъ видитъ узелъ между Богомъ и человекомъ. Въ Безсознательномъ мы тоже имѣемъ сліяніе метафизической воли съ міромъ явленій. Историческій процессъ по Гартману не безцѣленъ. Его цѣль — обнаруженіе всеединого духа.

Ницше выдвигаетъ цѣлью исторической эволюціи проявленіе всеединой личности, сверхъ-человѣка. Вопросъ же о проявленіи въ личности всеединого духа указываетъ исторіи путь къ богочеловѣчеству. Владимиръ Соловьевъ, опредѣляя церковь, какъ богочеловѣческую организацію, стремится къ примиренію между наукой, философій и религіей. Приблизительно подобны же задачи теософіи, съ отдѣльными положеніями которой можно спорить. Съ общимъ русломъ ея приходится считаться, какъ съ вполне установившимся направлениемъ, недавно возрожденнымъ и пустившимъ корни.

Познаніе формально-логическое, описавъ кругъ, въ своемъ развитіи, дало свободу методу психологическому. Познаніе, основанное на методѣ психологическомъ есть познаніе гениальное по Шопенгауэру. Всѣдъ за кризисомъ мысли, искусство неизбежно должно было выступить на смѣну философій, какъ руководящій маякъ челоуѣчества.

Идея ступень объективациі воли. Воля—глубочайшее начало бытія. Если это то, что, открываясь въ глубинахъ духа, влечетъ къ звѣздному, — разрываетъ черныя пропасти духа, озаряетъ провалы лучезарнымъ, — если это—то, опредѣленіе глубочайшаго начала бытія, какъ воли, неудачно. Это нѣчто отличное отъ нашей воли, мерцающее въ ней по временамъ. Это въ волѣ воля. Смѣшеніемъ личной воли съ волей міра Шопенгауэръ несомнѣнно гипертрофировалъ личную волю. То, что въ волѣ приходитъ и уходитъ, озаряетъ и гаситъ—то сущность. То же, что оставаясь неозареннымъ извнѣ, угнетается стихійностью хаоса—не есть сущность. Это—граница видимости, отрицательное опредѣленіе сущности — личная воля.

Сверхличное родовое начало обуславливаетъ личность. Это міровое начало должно быть безусловнымъ началомъ. Какъ такое, оно объемлетъ формы познанія. Если общая форма познанія — распаденіе на субъектъ и объектъ, на представленіе и волю, то безусловное покрываетъ и волю и представленіе. Таково его формальное опредѣленіе. Таково Безсознательное Гартмана.

Идея—не понятіе. Какъ выступленіе безсознательнаго въ видимость, она упраздняетъ условное дѣленіе на объемъ и содержаніе. Съ увеличеніемъ объема понятія уменьшалось его формальное содержаніе. Въ идеѣ этого нѣтъ. Опредѣляемая отъ противнаго, идея измѣняетъ обратное отношеніе между объемомъ и содержаніемъ въ прямое. Идея—ограниченіе безусловнаго. Если безусловное носитъ характеръ единства, то выступленіе его въ видимость ограничено множественностью ступеней. Отсюда множественность идей. Возможно говорить о родовыхъ и видовыхъ идеяхъ. Родовыя идеи интенсивнѣе видовыхъ. Съ устраненіемъ противоположности между объемомъ и содержаніемъ родовыя идеи различимы отъ видовыхъ степенью интенсивности. Интенсивность эта выражается степенью вліянія ихъ на насъ.

Для познанія идей необходимо представленіе. Если время есть форма, систематизирующая представленія о внутреннихъ чувствахъ, то созерцаніе временныхъ идей интенсивнѣй вліяетъ на нашу душу. Можно поэтому условно говорить о большей интенсивности временныхъ идей. Временныя идеи поэтому суть родовыя относительно пространственныхъ. Содержаніе искусства — познаніе идей. Временныя формы искусствъ даютъ существеннѣйшее познаніе. Вотъ

почему музыкальныя идеи—существенныя символы.

Это идеи родовыя сравнительно съ идеями прочихъ искусствъ. Вотъ почему можно говорить о музыкальности образовъ, а не обратно. Образная музыка ничего не прибавитъ къ выражаемымъ образамъ. Вотъ почему можно говорить о музыкальномъ корнѣ всѣхъ искусствъ. Нельзя говорить о живописномъ корнѣ искусствъ. Можно говорить о духѣ музыки въ скульптурѣ, а не обратно. Въ музыкѣ наибольшее приближеніе глубинъ духа къ поверхностямъ сознанія.

Не событіями захвачено все существо человѣка, а символами иного. Музыка идеально выражаетъ символъ. Символъ поэтому всегда музыкаленъ. Перевалъ отъ критицизма къ символизму неминуемо сопровождается пробужденіемъ духа музыки. Духъ музыки показатель перевала сознанія. Не къ драмѣ, ко всей культурѣ обращенъ возгласъ Ницше: „Увѣнчайте плющемъ чело ваше, возьмите въ руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, ластясь, лягутъ у вашихъ ногъ... Вы должны сопровождать діонисіанское торжественное шествіе отъ Инда“... Современное человѣчество взволновано приближеніемъ внутренней музыки къ поверхности сознанія. Оно захвачено не событіемъ, а символомъ иного. Пока оно не воплотится, не прояснятся волнующіе насъ символы современнаго творчества. Только близорукіе въ вопросахъ духа ищутъ ясности въ символахъ. Душа не звучитъ ихъ—не узнаютъ они ничего.

Къ тому, что было прежде временъ, къ тому, что будетъ, обращенъ символъ. Изъ символа брызжетъ музыка.

Она минуетъ сознаніе. Кто не музыкаленъ, тотъ ничего не пойметъ.

Символъ пробуждаетъ музыку души. Когда міръ придетъ въ нашу душу, всегда она зазвучитъ. Когда душа станетъ міромъ, она будетъ внѣ міра. Если возможно вліяніе на разстояніи, если возможна магія, мы знаемъ, что ведетъ къ ней. Усилившееся до непомѣрнаго музыкальное звучаніе души,—вотъ магія. Чаруетъ душа, музыкально настроенная. Въ музыкѣ чары. Музыка окно, изъ котораго льютъ въ насъ очаровательныя потоки Вѣчности и брызжетъ магія.

Искусство есть геніальное познаніе. Геніальное познаніе расширяетъ его формы. Въ символизмѣ, какъ методѣ, соединяющемъ вѣчное съ его пространственными и временными проявленіями встрѣчаемся съ познаніемъ Платоновыхъ идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познаніе идейно. Задача искусства, какъ особаго рода познанія, неизмѣнна во всѣ времена. Мѣняются способы выраженія. Развитие философскаго познанія доказательствомъ отъ противнаго ставитъ его въ зависимость отъ познанія откровеніемъ, познанія символическаго. Съ измѣненіемъ теоріи познанія мѣняется отношеніе къ искусству. Оно ужъ больше не самодовлѣющая форма; оно и не можетъ быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путемъ къ наиболѣе существенному познанію—познанію религіозному. Религія есть система послѣдовательно развертываемыхъ символовъ. Таково ея первоначальное, внѣшнее опредѣленіе. Совершающемуся перевалу въ сознаніи соотвѣтствуетъ измѣненіе способа выраженія символовъ

искусства. Важно бросить взглядъ на характеръ этого измѣненія.

Характерной чертой классическаго искусства является гармонія формы. Эта гармонія накладываетъ печать сдержанности въ выраженіи прозрѣній. Гёте и Ницше часто объ одномъ. Гдѣ первый какъ бы случайно приподымаетъ уголышекъ завѣсы, обнаруживъ глубину, второй старается выбросить глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ея феноменальное обнаруженіе. Геніальныя классическія произведенія имѣютъ двѣ стороны: лицевую, въ которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о послѣдней существуютъ лишь намеки, понятныя избраннымъ. Толпа, довольная понятнымъ для нея феноменализмомъ событій, рисовки, психологіи, не подозреваетъ внутреннихъ чертъ, которыя служатъ фономъ описываемыхъ явленій; эти черты доступны немногимъ. Таковъ аристократизмъ лучшихъ образцовъ классическаго искусства, спасающагося подъ личиной обыденности отъ вторженія толпы въ его сокровенныя глубины. Такіе образцы суть источники и глубины, и плоскости одновременно. Здѣсь удовлетворяется и масса, и избранные. Такая двойственность неизбежно вытекаетъ изъ самой двойственности критицизма; она образуется также отъ нежеланія геніевъ, чтобы ихъ символы служили предметомъ догматическихъ кривотолковъ рационализма, утилитаризма и т. д. Здѣсь и презрѣніе къ „малымъ симъ“, и аристократическая иронія надъ слѣбыми, которые хотя и не видятъ, но хвалятъ, и кокетство передъ избранниками духа. „Фаустъ“ понятенъ всѣмъ. Всѣ единогласно называютъ „Фауста“ геніальнымъ произведеніемъ искусства; между тѣмъ теософскія бездны „Фауста“

часто скрыты отъ современныхъ любителей всевозможныхъ безднъ — поклонниковъ новаго искусства. И однако эти поклонники понимаютъ вторженіе безднъ въ Заратустрѣ, ломающее внѣшнія очертанія образовъ и отчетливость мысли. Въ этомъ отношеніи новое искусство, являясь посредникомъ между глубиннымъ пониманіемъ немногихъ и плоскимъ пониманіемъ толпы, скорѣе демократично. Задача новаго искусства не въ гармоніи формъ, а въ наглядномъ уясненіи глубинъ духа, вслѣдствіи чего оно кричитъ, заявляетъ, приглашаетъ задуматься тамъ, гдѣ классическое искусство повертывало спину „малымъ симъ“. Такое измѣненіе способа выраженія стоитъ въ связи съ измѣненіемъ теоріи познанія, согласно которому познаніе во временномъ вѣчнаго перестаетъ казаться невозможнымъ. Если это такъ, искусство должно учить видѣть Вѣчное; сорвана, разбита безукоризненная, окаменѣлая маска классическаго искусства. По линіямъ разлома выползаютъ отовсюду глубинныя созерцанія, насыщаютъ образы, ломаютъ ихъ, такъ какъ сознана относительность образовъ. Образы превращаются въ методъ познанія, а не въ нѣчто самодовлѣющее. Назначеніе ихъ не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видѣть въ явленіяхъ жизни ихъ прообразовательный смыслъ. Какъ скоро эта цѣль достигнута, эти образы уже не имѣютъ никакого значенія; отсюда понятенъ демократическій смыслъ новаго искусства, которому несомнѣнно принадлежитъ близкое будущее. Но когда это будущее станетъ настоящимъ, искусство, приготовивъ человечество къ тому, что за нимъ, должно исчезнуть. Новое искусство

менѣ искусство. Оно — знаменіе, предтеча.

Измѣненіе способа выраженія искусства совершается постепенно. Современное искусство при такомъ измѣненіи часто шло ощупью. Многие спотыкались на этомъ пути. Артезіанскія воды, пробиваясь наружу, бьютъ грязью. Только потомъ солнце зажигаетъ чистоту воднаго хрусталя миллионами рубиновъ. Не слѣдуетъ быть жестокимъ по отношенію къ тѣмъ, кто шелъ впереди. Вѣдь по ихъ израненнымъ тѣламъ мы идемъ. Благодареніе и жалость! Да замолчитъ всякая хула! Вѣдь Ницше между ними. А то какъ бы наша рука, занесенная надъ страдальцемъ, не опустилась машинально, когда мертвенно-блѣдная, терніемъ увѣнчан-

ная голова, съ нависшими усами, съ грозой въ челѣ—вся озаренная—вдругъ закиваетъ укоризненно горько — какъ бы эта голова не открыла глубокія очи, чтобы пронзить яснымъ взоромъ обезумѣвшую душу! Какъ бы не сожгла насъ багряница „Діониса распятаго“, какъ бы не растерзали ластящіяся къ нему пантеры.

Слѣдуетъ доврчиво взглянуть на покойника, чтобы пантеры превратились въ кроткихъ кошекъ. А образъ его такъ задумчиво грустно взираетъ на насъ изъ безсмертныхъ далей. О дѣтскомъ счастьи говоритъ намъ его, дѣтскій взоръ — о бѣломъ островѣ дѣтей, омытомъ лазурью.

Тише! Это — священная могила.



## II.

Бриллиантовые узоры созвѣздій неподвижны въ черномъ, міровомъ бреду, гдѣ все несется и гдѣ нѣтъ ничего, что есть. Земля кружится вокругъ солнца, мчащагося къ созвѣздію Геркулеса? А куда мчится созвѣздіе Геркулеса? — Сумасшедшая пляска бездоннаго міра.

Куда мы летимъ? Какія пространства пересѣчемъ, улетаю Летя, улетимъ ли? Кто полетитъ намъ навстрѣчу?

И то тутъ, то тамъ, подтверждая странныя мысли, золотыя точки зажигаются въ небесахъ; зажигаются — сгораютъ въ эфирно-воздушныхъ складкахъ земной фаты. Зажигаются, тухнутъ — и летятъ, и летятъ прочь отъ земли сквозь бездонныя страны небытія чтобы снова черезъ миллионы лѣтъ

загорѣться. Хочется крикнуть минутным знакомымъ: „Здравствуйте!.. Куда летите?.. Поклонитесь Вѣчности!..“. Все это совершается въ недосягаемыхъ высяхъ. Скользнувшая въ небѣ искра не оборветъ нити разговора. Невольный вздохъ, можетъ быть, вырвавшійся изъ груди — онъ одинъ обнаружитъ, что душа не забыла, во что погружены картонныя плоскости бытія.

Но когда молнія сверкнетъ на безоблачномъ небѣ и надъ головой ужаснувшихся повиснетъ яркая, пунцовая звѣзда, озаривъ огненнымъ бредомъ поблѣднѣвшихъ, и потомъ тихо скользнетъ въ сторону, разсыпая брызги искръ, общій крикъ: „Метеоръ!.. Такъ низко!..“ оборветъ всѣ нити разговора. Всѣ чувствуютъ, что слишкомъ близко совершилось вторженіе Вѣчности, слишкомъ ничтожны предъ нею наши устои, способные лишь до времени укрыть глубину... Разговоръ возобновится, но всѣ станутъ задумчивѣй.

Ницше былъ такимъ метеоромъ. Онъ принесъ глубину изъ безсмертныхъ далей. И хотя дружная брань еще не умолкла надъ ушедшимъ въ Вѣчность — мы всѣ послѣ него какъ то серьезнѣе. Нѣтъ въ насъ прежней близорукой наивности. Вѣдь если сегодня такъ близко отъ насъ промчался зарядъ вѣчнаго огня, ничто не предохранитъ насъ отъ вѣчныхъ опасностей. Какая-то неизгладимая, новая черта осталась у людей послѣ мудраго Ницше.

Мудрость — лазейка изъ „голубой тюрмы“ трехъ измѣреній. Человѣкъ вырастаетъ до міра и уже стучится къ безмірному. Здѣсь открывается, что мысль, нагроможденная зарядомъ доказательствъ и высказанная до конца, напоминаетъ толстую жабу. Мудреца повлечетъ за иными мыслями — прозрѣвающими.

Порхающихъ ласточекъ онъ предпочтетъ умнымъ жабамъ. Онъ знаетъ, что если ласточки и утонутъ въ лазури, то жабы приведутъ его къ болоту. Лучше онъ замечтается о голубомъ, нежели о болотномъ. Мудрецъ — это самый тонкій безумецъ, счастливый весельчакъ, серьезный и важный для тѣхъ, кто не въ состояніи совмѣстить мудрость съ легкомысліемъ. Вотъ онъ застываетъ въ гіератической позѣ. Мудрецъ разсѣянъ, но не отъ мысли. Онъ мыслить свободно. Его мысль порхаетъ. Это — музыка. Лишь для избранныхъ спадаетъ съ мудреца шелковая завѣса равнодушія. Выраженіе жгучаго могущества и сверхчеловѣческой нѣжности, какъ зарница, трепещетъ на засіявшемъ лицѣ. И потомъ вновь это лицо окаменѣваетъ. Человѣкъ не лишенный духа музыки — вѣчно бьющій фонтанъ, въ брызгахъ котораго отражается солнце и луна. Лишенный внутренней музыки — неподвижная гнилая лужа, въ которой завелись черви и ужъ ничего не отражается. Отношеніе къ содержанію высказываемыхъ воззрѣній, этотъ аккомпаниментъ души къ словамъ, вотъ что важнѣе всего въ мудрецѣ. Существенное различіе между нимъ и дуракомъ заключается въ томъ, что и дуракъ говоритъ умныя вещи, но при этомъ кажется глупымъ. Мудрецъ, говоря глупости, никого не проведетъ, развѣ дураковъ.

Ницше уже не философъ въ прежнемъ смыслѣ, а мудрецъ. Положенія его — часто символы. Богъ вѣсть куда проникаешь за нимъ, сколько гранитныхъ стѣнъ таетъ передъ его дѣтскими очами. Сама дѣйствительность начинаетъ казаться стеклянной. Это футляръ иного. Промахи Ницше только тамъ, гдѣ начинаешь предъявлять къ

нему требованія религіознаго откровенія. Религіозное откровеніе есть система правильно развертываемыхъ символовъ. Таково ея внѣшнее опредѣленіе. Если символъ—окно въ Вѣчность, то система символовъ не можетъ казаться непрерывной, какъ системы догматизма и критицизма, гдѣ все связано логической формой. Это рядъ прерывныхъ образовъ, раскрывающихъ разныя стороны единаго. У Ницше символы не приведены въ систему. Однако, формально-логическія системы не могутъ удовлетворять его. Ницше шелъ отъ критицизма къ символизму. Вотъ почему у него спутанность методовъ познанія. Часто онъ говоритъ объ одномъ и томъ же, но разными языками. Это усугубляетъ кажущіяся противорѣчія его мысли. Проливаетъ нѣкоторый свѣтъ на судьбу его. Безуміе Ницше не является ли результатомъ неуѣннѣ разграничить символизмъ съ критицизмомъ? Критицизмъ теряетъ строгую отчетливость съ вторженіемъ ослѣпительныхъ образовъ, влекущихъ мысль туда и сюда, вмѣсто того, чтобы сосредоточить ее. Обратное: мудрость рождаетъ цѣнности. Критицизмъ ничего рождаетъ не въ состояніи. Не потому ли яркія, какъ саламандра, краски подчасъ отравлены у Ницше. Вѣдь и лекарства бывають ядовиты.

Форма, которой преимущественно пользовался Ницше—афоризмъ. Афоризмъ позволяетъ мгновенно окинуть какой угодно горизонтъ, соблюдая отношеніе между частями. Афоризмъ—наиболѣе тѣсная форма общенія автора съ читателями, при условіи, что авторъ умѣло выражается, а читатель—схватываетъ. Афоризмъ—открытая дверь къ самостоятельному пути тамъ, гдѣ авторъ лишь разставляетъ вѣхи. Изъ одного хорошаго афоризма можно вы-

тащить больше жемчужинъ, чѣмъ изъ хорошей, тяжелой книги. Морская гладь таитъ въ своихъ нѣдрахъ не одно чудовище. Афоризмъ—точка отправленія, гдѣ путь уже предвиденъ. Навны тѣ, которые не видятъ въ афоризмѣ наилучшаго средства ловить въ свои сѣти, при всей внѣшней его неубѣдительности. Что хорошаго въ капканѣ, который виденъ за много верствъ. Афоризмъ или выше, или ниже строгаго мышленія. Вопросъ въ авторѣ афоризма. Не потому ли афористическій образъ мысли имѣетъ столько враговъ, что большинство изъясняющихся афористически терпятъ фіаско. Яростно обрушиваясь на афоризмъ, они должно быть имѣютъ передъ глазами образчики собственнаго издѣлія. Символь, извнѣ опредѣляемый, есть напряженный до крайности афоризмъ. Афоризмъ поэтому—мостъ къ символу. Этимъ мостомъ шелъ Ницше отъ критицизма къ символизму. Въ нѣкоторыхъ афоризмахъ Ницше зерно—символично, а внѣшность—разумна. Это не должно казаться страннымъ. Вѣдь геніально-безумное познаніе отличается отъ разумнаго только расширеніемъ формъ. Символь—идеаль афоризма. Афоризмы Ницше часто далеко не идеальны. Ницше не вездѣ символистъ. Условно можно говорить о возрѣніяхъ Ницше какъ о чемъ то систематическомъ. Эта систематичность—явленіе внѣшнее. Изнутри—это символы. Извнѣ—возрѣнія. Часто они при анализѣ шатки, и еще недостаточно убѣдительны, чтобы не возбуждать доказательствъ. Касаясь такихъ возрѣній, перебрасываешься отъ символизма къ философіи и обратно. Ницшеанство, какъ всякое ученіе съ выходами въ символизмъ, имѣетъ нѣсколько зонъ пониманія. Въ немъ уже есть внутренній

путь. Мы слегка коснемся хотя бы двухъ стадій пониманія ницшеанства: какъ трагизма и какъ теургизма.

Пропасть развертывается у нашихъ ногъ, когда мы срываемъ съ явленій маску. Мы ужасаемся бездной, раздѣляющей тогда насъ отъ спящихъ. Мы ужасаемся разницей между видѣніями и бытіемъ. Уединенно удаляемся за миліоны верстъ. Не осилить пропасти. Обманчивый покровъ явленій да разсужденія о сущности отъ противнаго, лишаютъ бодрости духа при встрѣчѣ съ глубиной. Такъ вкрадчиво подступаетъ глубина къ трепещущему сердцу — и вотъ мы оказываемся стоящими вверхъ ногами при взглядѣ туда. То, что открылось, столь необычно, что ужасаетъ. Получается впечатлѣніе пробужденія какихъ-то доселѣ спавшихъ чудовищъ духа. Гладкая поверхность моря таитъ не одно чудовище. Хаосъ начинаетъ взывать. Сначала это — вкрадчивое мяуканье кошки. Потомъ — ревъ стихій. Хаосъ со свистомъ врывается въ нашу жизнь изъ нами же обнаруженныхъ отверстій. Чтобъ сдержать напоръ встающей сущности, которая съ непривычки кажется хаосомъ, мы искусственно занавѣшиваемъ окна въ глубину. Съ испугомъ взираемъ, какъ надуваются покрывала отъ свистящей бури глубины. Отсюда наша драма. Но какъ бы мы ни завѣшивали хаосъ, мы вѣчно остаемся на границѣ между нимъ и жизнью. Это совмѣщеніе сущности (духа Діониса) съ видимостью (съ духомъ Аполлона) — нашъ трагизмъ, движеніе руки къ глазамъ, когда ослѣпительный свѣтъ лишаетъ зрѣнія и въ глазахъ какіе-то круги — чудища, принимаемая нами за реальное выраженіе сущности. Должна настать пора, когда мы отнимемъ руки отъ глазъ, или вторично увѣруемъ въ надѣ-

тую маску, т. е. вернемся къ виѣшности. Но забыть, разъ видѣнное, нельзя. Можно отвертываться. Послѣднее — ужасъ для насъ, а первое, т. е. наше ухождение въ глубину, — ужасъ для окружающихъ. Оба ужаса стерегутъ насъ на границѣ между пессимизмомъ и трагизмомъ, между критицизмомъ и символизмомъ.

Вотъ первая стадія пониманія ницшеанства.

Цвѣта радуги, переливающимися въ „Заратустрѣ“ — цвѣта, дрожащіе на мутныхъ волнахъ хаоса. Вотъ разорвется пестрая паутина на тысячу цвѣтныхъ лоскутковъ. Оскалится Вѣчность. Зазіяютъ ея пасти, грозящія проглотить. Ослѣпительное золото ницшеанства, шаганіе по вершинамъ — что-то дикое, древнее, призывающее титановъ изъ Тартара. Все ницшеанство является какимъ-то смакованіемъ „Тихаго часа“ Заратустры, когда не онъ, не она, а какое-то ужасное оно нашептываетъ страхи. Со мной заговорили безгласно: „ты это знаешь, Заратустра?“ И я вскрикнулъ отъ страха... Тогда со мной снова заговорили безгласно: „Ты это знаешь, Заратустра, но ты этого не говоришь... Да, я знаю, но не хочу объ этомъ говорить... Тогда опять безгласно заговорили со мной: „Ты не хочешь, Заратустра? Да правда ли это? Не скрывайся въ своемъ упрямствѣ“... Самъ Ницше уподобляется человѣку въ одинокой квартирѣ. Въ двери ломаются. Неизвѣстные выламываютъ дверь. Полагая, что это продѣлки друзей, въ послѣдней надеждѣ осажденный начинаетъ выкрикивать: „Я знаю васъ, шутники!“ Силится улыбнуться. Здѣсь Ницше какъ бы апокалипсическая звѣзда, о которой сказано: „Пятый Ангелъ вострубилъ и я увидѣлъ звѣзду, падшую съ неба на



землю, и данъ ей былъ ключъ отъ кладезя бездны: она отворила кладезь бездны“ (Откр. IX, 1, 2). И вмѣстѣ съ тѣмъ Ницше — восхищеніе: фонтанъ остроумія, игра мыслей — бьющихъ струй—это прыжки великана съ вершины на вершину! Хочешь испить отъ источника, наклоняешь къ влагѣ сохшія уста — и вотъ только бьющая пѣна. Ее нельзя ни пить, ни захватить въ сосуды: съ шипѣніемъ она вылетаетъ.

Но если не опустить глаза передъ Ницше и выдержать первоначальную жуткость его образовъ, неожиданный, освѣжающій вѣтерокъ—ласковобархатный, грустномягкій—обвѣваетъ робкой надеждой. Ревъ хаоса слагается въ бархатъ вкрадчивой пѣсни. То, что ужасало, грозило сжечь огнемъ, закидать обломками, затопить лавой, оказывается только стороною прошедшей грозой. Одни безгласныя зарницы

*„Какъ демоны глухонѣмые  
Ведутъ бесѣду межъ собой“.*



Три идеи господствуютъ надъ философией Ницше. Это идея объ условности нравственнаго закона, о сверхъчеловѣкѣ и о вѣчномъ возвращеніи.

Во всякой религіи нравственный законъ является не цѣлью самой по себѣ, а путемъ достиженія вѣчныхъ цѣнностей. Способствовать въ себѣ и въ окружающихъ расчищенію путей (т. е. нравственности), ведущихъ къ цѣли (обо-

жествленіе личности), значитъ исполнять нравственный законъ. Законъ вѣнчается благодатью. Благодать, включая полноту закона, вноситъ нѣчто такъ сказать сверхъ-законное. Здѣсь линия касанія всякой нравственности съ религіозной символикой, которая управляетъ нравственностью. Нравственности нѣтъ: существуютъ нравственности, подчиненныя высшимъ принципамъ. *Въ христіанствѣ нравственность безъ Христа — ничто.* Христосъ воплощаетъ нравственность. „Законъ“, говоритъ апостолъ Павелъ, „имѣя тѣнь будущихъ благъ, а не самый образъ вещей, одними и тѣми же жертвами, каждый годъ постоянно приносимыми, никогда не можетъ сдѣлать совершенными входящихъ съ нимъ“. „Но когда пришла полнота временъ, Богъ послалъ Сына своего“. „До пришествія мы заключены были подъ стражею закона. И такъ, законъ былъ для насъ дѣководителемъ ко Христу. По пришествіи же вѣры, мы уже не подъ руководствомъ дѣводителя“ (къ Галатамъ). „Мы теперь дѣти Божіи“, говоритъ апостолъ Іоаннъ, „но еще не открылось, что будемъ. Знаемъ только, что когда откроется, будемъ подобны Ему, потому что увидимъ Его, какъ Онъ есть. И всякій имѣющій сію надежду на Него, очищаетъ себя, такъ какъ Онъ чистъ“. (Первое посланіе). „Побѣждающему, говоритъ Господь, дамъ сѣсть на престолѣ Моемъ, какъ и Я побѣдилъ и сѣлъ съ Отцемъ на престолѣ Его“. (Откровеніе). При ясномъ сознаніи двуединства природы человѣка всякая мораль феноменальна. Она не простирается до конца нашего пути къ Богу, гдѣ Христова свобода абсолютна. Въ христіанствѣ источникъ нравственности — Христосъ, и имъ все опредѣляется. Въ ницшеанствѣ—сверхъ-

человѣкъ. Христосъ былъ: слѣдовательно у насъ есть мѣрило нравственности. Сверхъ-человѣкъ—будетъ; слѣдовательно нравственно то, что способствуетъ его появленію. Вотъ источникъ расхожденія Ницше съ христіанствомъ. Нравственность Ницше — особая нравственность, но это—нравственность, ибо она предполагаетъ самимъ фактомъ пересѣчки цѣнностей существованіе ихъ. Она—путь къ нимъ. Обѣ нравственности (христіанская и ницшеанская) одинаково противопоставлены теоріямъ нравственности во имя нравственности, безъ Бога, безъ пути.

Критика ницшеанской морали переноситъ вопросъ о нравственностяхъ къ сравненію Лица Христа и Лица Сверхъ-человѣка. Этотъ вопросъ повергаетъ насъ въ бездну психологическихъ, мистическихъ, догматическихъ тонкостей. Тутъ начинается сокровенность всякаго мистицизма, предполагающая извѣстную подготовленность и любовь къ мистико-психологическимъ методамъ исследования.



Если отбросить въ вѣкахъ проходящую мысль о повторномъ существованіи, и совершенно особенное настроеніе, которое охватываетъ при созерцаніи нѣкоторыхъ явленій, когда эти явленія кажутся уже совершившимися когда-то, аргументы въ пользу идеи вѣчнаго возвращенія ничтожны. Ихъ нѣтъ. Другое дѣло, если идеи о вѣчномъ возвращеніи

и безвозвратномъ прохожденіи мимо разсматривать какъ двѣ стороны нашего бытія, двѣ идеи нашего существованія, имѣющія одинаковыя права на нашу психику.

Характерно—если прямая символизируетъ безвозвратное прохожденіе мимо, то кругъ—вѣчное возвращеніе, „кольцо возврата“. Обѣ линіи связаны другъ съ другомъ эллипсисомъ. Далѣе: путь точки по прямой и по кругу одинаково безконеченъ, особенно, если радіусъ моего круга равенъ безконечности. Прямая—это окружность круга, съ радіусомъ равнымъ безконечности. Въ спирали совмѣщеніе прямой и круга. Символизируемое прямой есть, быть можетъ, символизируемое спиралью. Разлагая движеніе по спирали высшаго порядка, мы получаемъ движеніе круговое и по прямой. Но если эта прямая—спираль низшаго порядка, то она въ свою очередь разложима на прямую и кругъ. Продолжая такъ до безконечности, мы получимъ графическое изображеніе прямой и рядъ колецъ, нанизанныхъ другъ на друга. Не заключается ли въ этой діаграммѣ то, что непосредственно вырвало крикъ у Ницше: „О, какъ же мнѣ не жаждать Вѣчности и брачнаго кольца, конецъ—кольца возврата“.

Шестовъ прекрасно подчеркиваетъ недоговоренность у Ницше во всемъ, что касается идеи вѣчнаго возвращенія. Это идеальный символъ, къ которому, какъ къ фокусу, сходятся лучи ницшеанства. Всякое объясненіе его—только мостъ къ непосредственному очарованію этой идеи. Шестовъ указываетъ, что слѣдуетъ дѣлать удареніе на понятіи вѣчности, а не на понятіи возврата. Вѣчное возвращеніе въ такомъ освѣщеніи—возвращеніе Вѣчности—

тѣхъ эпохъ, о которыхъ Метерлинкъ говоритъ: „Въ удаленную эпоху исторіи Индіи душа по всѣмъ даннымъ приближалась къ поверхности жизни... Можетъ быть придетъ время, когда души наши увидятъ другъ друга безъ посредства чувствъ“. Въ спиральномъ путешествіи души сквозь время замѣчаются періоды приближенія къ поверхности—періодическое возвращеніе Вѣчности. Это — „день великаго полудня“, о которомъ апостоль Павелъ говоритъ: „Но когда пришла полнота временъ, Богъ послалъ Сына Своего“. (Къ Галатамъ).

Всѣ три идеи — символы Ницше — безсознательно касаются религіозно-мистическихъ вопросовъ. Спутанность методовъ познанія у Ницше помѣшала ему видѣть, къ чему онъ перекидываетъ мостъ отъ критицизма. Ницше остался на серединѣ моста, равно удаленный и отъ критицизма, и отъ смутныхъ очертаній береговъ обѣтованной земли — острова дѣтей среди лазури.

На религіозную истину Ницше смотрѣлъ сквозь призму дали. Даль способна затѣнить истину и создать фантазмагорію. Ницше возставалъ противъ фантазмагорій. Принималъ религію за то, что ее заслоняетъ. Онъ шелъ отъ вѣчныхъ дѣнностей къ тѣмъ же вѣчнымъ дѣностямъ. Описавъ кругъ, подходилъ къ нимъ съ другой стороны. Его путь обратенъ теософскому. Отказавшись отъ вѣчнаго, голубого храма, онъ пришелъ къ голубому храму Вѣчности. Безсознательно подводилъ подъ него наиболѣе крѣпкій фундаментъ. Отвергнувъ старые догматы, сталъ творить новые. И въ его неоконченномъ творествѣ зоркій глазъ начинаетъ видѣть все тѣ же очертанія. Въ глубинѣ ста-

рыхъ догматовъ заключена безконечность новыхъ чертъ, открывающихся „малымъ симъ“ эволюціонно. „Сетворю все новое“ сказано въ Откровеніи: „Побѣждающему дамъ вкушать сокровенную манну, и дамъ ему бѣлый камень и на немъ написанное новое имя, котораго никто не знаетъ, кромѣ того, кто получаетъ“. (Откровеніе). Ницше хотѣлъ вкусить сокровенную манну, назвать новое имя. Для этого онъ отдѣлился. По стольку, по скольку онъ отдѣлился отъ пошлости, онъ созидалъ. Но за слоемъ пыли, онъ не разсмотрѣлъ вѣчной истины. Принимая ее, мы приближаемся къ сокровенному имени. Сокровеннаго имени не назвалъ Ницше.

Религіозные догматы фиксируютъ, между прочимъ, переживанія богооткровеннаго характера. Въ христіанствѣ собрано все, что есть наиболѣе значительнаго въ этихъ переживаніяхъ. Христіанство существенный, а не формальный синтезъ. Европейская культура приняла этотъ драгоцѣнный плодъ и часто не могла понять всей безмѣрности его символовъ. Нужно было отказаться отъ Христа, или извратить религіозное пониманіе. Отказываясь отъ собственнаго непониманія, многіе отказались отъ истины. Вотъ гдѣ ошибка. Вотъ въ чемъ сила.

Въ нашемъ отношеніи къ вопросамъ религіознымъ должна произойти существенная перемѣна. Плодотворное развитіе европейской культуры началось съ момента возвращенія къ язычеству; съ эпохи возрожденія. И однако эта же культура, сходя на нѣтъ, обращаетъ взоры на Востокъ. Остается недоумѣніе: или даже религія неспособна удовлетворить человѣчество и обращеніе къ

религіи — показатель отчаянія. Или въ пониманіи религіозныхъ истинъ вкрались ошибки.



Соединеніе вершинъ символизма, какъ искусства, съ мистикой Владиміръ Соловьевъ опредѣлялъ особымъ терминомъ. Терминъ этотъ — теургія. „Вселюсь въ нихъ и буду ходить въ нихъ, и буду ихъ Богомъ“, говоритъ Господь. Теургія — вотъ что воздвигаетъ пророковъ, вкладываетъ въ уста ихъ слово, дробящее скалы.

Мудрость Ницше на болѣе углубленной, сравнительно съ трагизмомъ, стадіи пониманія можно опредѣлить, какъ стремленіе къ теургіи. И отдѣльныя мѣста этой мудрости явно сквозятъ теургизмомъ. Если въ символизмѣ мы имѣемъ первую попытку показать во временномъ вѣчное, въ теургіи — начало конца символизма. Здѣсь уже идетъ рѣчь о воплощеніи Вѣчности путемъ преображенія воскресшей личности. Личность — храмъ Божій, въ который вселяется Господь: „Вселюсь въ нихъ и буду ходить въ нихъ“. (Левитъ XXVI, 12).

Догматика христіанства отвергнута Шопенгауэромъ. Житейская техника — Ницше. Утверждая личность, какъ сосудъ, вмѣщающій Божество, а догматъ, какъ внѣшнеочерченный кругъ, замыкающій путь, безконечно продолженный, не разрывая связи съ вершинами ницшеанства, но стараясь изнутри преодолѣть ихъ, какъ Ницше преодолѣлъ Шопенгауэра — христіане теурги надѣются на близость новой благой

вѣсти, указаніе на которую встрѣчается въ Писаніи. Разрѣшеніе вѣковыхъ загадокъ бытія переносится по ту сторону ницшеанства. Подъ мину подводится контръ-мина. Но и ужасъ здѣсь. Духъ захватываетъ. Вѣдь за Ницше обрывъ. Вѣдь это такъ. И вотъ сознавая безнадежность стоянія надъ обрывомъ и невозможность возврата въ низины мысли, надѣются на чудо полета. Когда летательныя машины еще неусовершенствованны, полеты вообще опасная вещь. Недавно погибъ Лиліэнталь — воздухоплаватель. Недавно мы видѣли неудачный, въ глазахъ многихъ, полетъ и гибель другого воздухоплавателя — Ницше — Лиліэнтала всей культуры. Пониманіе Христіанства теургами невольно останавливаетъ вниманіе. Или это послѣдняя трусость, граничащая съ безстрашіемъ — скачекъ (потому что вѣдь только каменные козлы на рога бросаются въ бездну), или это пророческая смѣлость неофитовъ, вѣрующихъ, что въ моментъ паденія выростутъ спасительныя крылья и понесутъ человечество надъ исторіей. Задача теурговъ сложна. Они должны итти тамъ, гдѣ остановился Ницше — итти по воздуху. Вмѣстѣ съ тѣмъ они должны считаться съ теософскимъ освѣщеніемъ вопросовъ бытія и не итти въ разрѣзъ съ исторической церковью. Тогда, быть можетъ, приблизятся горизонты ницшевскихъ видѣній, которыхъ самъ онъ не могъ достигнуть. Онъ слишкомъ вынесъ передъ этимъ. Слишкомъ длиненъ былъ его путь. Онъ могъ только усталый прійти къ берегу моря и созерцать въ блаженномъ оцѣпенѣніи, какъ заревые отсвѣты тучъ несутся въ вечернемъ потоцѣ лучезарныхъ смарагдовъ. Онъ могъ лишь мечтать на закатѣ, что это — ладьи огненнаго золота, на которыхъ

слѣдуетъ уплыть: „О, душа моя изобильна и тяжела стоишь ты теперь, виноградное дерево съ темнозолотистыми гроздьями, придавленная своимъ счастьемъ. Смотри, я самъ улыбаюсь,— пока по тихимъ тоскующимъ морямъ не понесется челнокъ, золотое чудо“. (Заратустра).

Уплылъ ли Ницше въ голубомъ морѣ? Нѣтъ его на нашемъ горизонтѣ. Наша связь съ нимъ оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ногъ. Мы должны сѣсть въ нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть въ лазури.

Одни изъ насъ обращены къ прошлому, гдѣ старинное золото сжигается во имя солнечныхъ потоковъ. Въ ихъ очахъ убѣгающее солнце и о сожженномъ золотѣ, быть можетъ, они плачутъ.

*Золотѣя, эфиръ просвѣтится  
И въ восторгѣ сгоритъ.  
А надъ моремъ садится  
Ускользящій солнечный шитъ.  
И на морѣ отъ солнца  
Золотые дрожатъ языки.  
Всюду отблескъ тервенца  
Среди вслѣсковъ тоски.  
Встали груди утесовъ*

*Средь прелещущей, солнечной ткани.  
Солнце сѣло. Рьданій  
Полонъ крикъ альбатросовъ:  
Дѣти Солнца! Вновь холодъ  
безстрастья:*

*Закатилось оно—  
Золотое, старинное счастье,  
Золотое руно.*

Безконечно вѣря въ чудо полета, другие могутъ отвѣтить имъ:

*Зовутъ аргонавты  
На солнечный лиръ,  
Трубя въ золотбующій мѣръ.  
Внимайте, внимайте:  
Довольно страданій.  
Броню надѣвайте  
Изъ солнечной ткани!  
Все небо въ рубинахъ.  
Шаръ солнца логилъ.  
Все небо въ рубинахъ  
Надъ нами.  
На горныхъ вершинахъ  
Нашъ Арго,  
Нашъ Арго,  
Готовясь летѣть, золотыми  
крылами  
Забилъ.*



### III.

„Богъ есть свѣтъ и нѣтъ въ Немъ никакой тьмы“. Свѣтъ отли-

чается отъ цвѣта полнотою заключенныхъ въ него цвѣтовъ. Цвѣтъ есть свѣтъ, въ томъ или другомъ отношеніи ограниченный тьмою. Отсюда феноменальность цвѣта. Богъ является намъ:

1) какъ существо безусловное, 2) какъ существо безконечное.

Безусловное надъ свѣтомъ. Безконечное можетъ быть символизировано безконечностью цвѣтовъ, заключающихся въ лучѣ блага свѣта. Вотъ почему „Богъ есть свѣтъ и нѣтъ въ Немъ никакой тьмы“. „Увидѣлъ я“, говоритъ пророкъ Даниилъ, „что поставлены были престолы и возсѣлъ Ветхій днями; одѣяніе на немъ было какъ снѣгъ“... Мы существа, созданныя по образу и подобию Бога, въ глубочайшемъ началѣ нашего бытія обращены къ свѣту. Вотъ почему окончательная противоположность божественности открывается намъ условно ограниченіемъ цвѣта до полного его отсутствія. Если бѣлый цвѣтъ—символь воплощенной полноты бытія, черный—символь небытія, хаоса: „Посему они (нечестивые) поражены были слѣпотю... когда будучи объяты густою тьмою, искали каждый выхода“... Черный цвѣтъ феноменально опредѣляетъ зло, какъ начало нарушающее полноту бытія, придающее ему призрачность. Воплощеніе небытія въ бытіе, придающее послѣднему призрачность, символизируетъ сѣрый цвѣтъ. И поскольку сѣрый цвѣтъ создается отношеніемъ, черного къ бѣлому, постольку возможное для насъ опредѣленіе зла заключается въ относительной серединности, двусмысленности—Опредѣленіе чорта, какъ юркаго сѣраго проходимца съ насморкомъ и съ хвостомъ, какъ удатской собаки, Мережковскій заложилъ прочный фундаментъ для теософіи цвѣтовъ, имѣющей будущее. Къ сожалѣнію, самъ онъ, открывъ дверь къ дальнѣйшимъ выводамъ, даже не заглянулъ въ нее.

Исходя изъ характера сѣраго цвѣта, мы постигаемъ реальное дѣйствіе зла.

Это дѣйствіе заключается въ возведеніи къ сущности отношенія безъ относящихся. Такое отношеніе—нуль, машина, созданная изъ вихрей пыли и пепла, крутящаяся неизвѣстно зачѣмъ и почему. Логика этой серединности такова: Положимъ, существуетъ нѣчто безотносительное; тогда проявленіе безотносительнаго совершается особаго рода измѣреніемъ; назовемъ это измѣреніе глубиннымъ, а противоположное ему плоскостнымъ. Когда для измѣренія предметовъ мы возстановляемъ три координатныхъ оси, то отъ насъ зависитъ одну изъ трехъ осей назвать измѣреніемъ глубины, а оси, лежація въ плоскости перпендикулярной суть плоскостныя измѣренія ширины и длины. Можно обратно: измѣреніе глубины назвать измѣреніемъ ширины. Отъ насъ зависитъ выборъ координатныхъ осей. Если безотносительное глубоко сравнительно съ относительнымъ, то выборъ глубины и плоскости съ нашей стороны всегда относителенъ. Мы уподобляемся точкѣ пересѣченія координатныхъ осей. Мы—начало координатъ. Вотъ почему отсчетъ съ нашей стороны по линіямъ глубины, ширины и длины произволенъ. Такая логика расплющиваетъ всякую глубину. Все срываетъ и уноситъ... но никуда не уноситъ, совсѣмъ какъ кантовскій ноуменъ, ограничивающій призрачную дѣйствительность, но и самъ не-сущій. Міръ является ненужной картиной, гдѣ всѣ бѣгутъ съ искаженными, позеленѣвшими лицами, занавѣшенные дымомъ фабричныхъ трубъ—бѣгутъ, въ ненужномъ порывѣ вскакиваютъ на конки—ну совсѣмъ какъ въ городахъ. Казалось бы—единственное бѣгство—въ себя. Но „Я“—это единственное спасеніе—оказывается только черной пропастью, куда вторично вры-

ваются пыльные вихри, слагаясь въ безобразныя, всѣмъ намъ извѣстныя картины. И вотъ чувствуешь, какъ вѣчно проваливаешься—со всѣми призраками призракъ, со всѣми нулями нуль—но и не проваливаешься, потому что некуда провалиться, когда всѣ равномерно летятъ, уменьшаясь равномерно. Такъ что мѣръ приближается къ нулю, и уже нуль, а конки плетутся; за нимъ бѣгутъ эти повитые блѣдностью нули въ шляпахъ и картузахъ. Хочется крикнуть: „Очнитесь!.. Что за нескладница!“ но крикомъ собираешь толпу зѣвакъ, а можетъ быть и городского. Нелѣпость растетъ, мстя за попытку проснуться. Вспоминаешь ницшевское: „Пустыня растетъ: горе тому, въ комъ таятся пустыни“—и что-то омерзительное охватываетъ сердце. Это и есть чортъ—сѣрая пыль, осѣдающая на всемъ.

Только тогда всколыхнется сѣрое море, гасящее свѣтъ, когда изъ души вырвется крикъ отчаянія. Онъ разорветъ фантазмагорію. „И зареветъ на него въ тотъ день какъ бы ревъ разъяреннаго моря и взглянетъ онъ на землю и вотъ—тьма, горе и свѣтъ померкъ въ облакахъ“ (Исаія). Въ этомъ состоитъ обманъ неожиданности; онъ обнаруживаетъ какъ бы бездну у ногъ. Кто скажетъ, что это дѣйствительная бездна, тотъ отношеніе приметъ за сущность. Современные любители созерцанія въ искусствѣ всякихъ безднъ — почти всѣ они находятся на этой стадіи. Слѣдуетъ помнить, что здѣсь еще нѣтъ никакой бездны. Это—оптический обманъ. Туча пыли загасила въ рукахъ свѣтильникъ, занавѣсивъ непроницаемой стѣнной вѣчный свѣтъ. Это—черная стѣна пыли, которая въ первый моментъ кажется пропастью, подобно тому какъ неосвѣщен-

ный чуланъ можетъ казаться бездонно-черной вселенной, когда мракъ, не позволяющій разглядѣть его предѣлы, слѣпить глаза. Не слѣдуетъ бояться бунтующаго хаоса. Слѣдуетъ помнить, что онъ — завѣса, искусство, который нужно преодолѣть. Нужно вступить во мракъ, чтобы выйти изъ него.

Первое сіяніе, разрѣзающее мракъ, окрашено желтобурымъ, зловѣщимъ налетомъ пыли. Этотъ зловѣщій отблескъ хорошо знакомъ всѣмъ пробуждающимся, находящимся между сномъ и дѣйствительностью. Горе тому, кто не разсѣветъ этотъ зловѣщій отблескъ преодолѣніемъ хаоса. Онъ падетъ, раздавленный призракомъ. И Лермонтовъ, не сумѣвшій разобраться въ пригрезившемся ему пути, всегда обрывалъ свои глубокія прозрѣнія.

*Хранится пламень неземной  
Со дней младенчества во мнѣ.  
Но вѣдно ему судьбой  
Какъ жилъ, погибнуть въ тишинѣ.*

*(Лермонтовъ).*

Ужасъ невоплощенныхъ прозрѣній висѣлъ надъ нимъ, какъ занесенная сѣкира палача:

*Гляжу на будущность съ боязнью,  
Гляжу на прошлое съ тоской  
И какъ престулникъ лередъ казнью  
Ищу кругомъ души родной.*

*(Лермонтовъ).*

И закатъ, въ которомъ самъ же Лермонтовъ видѣлъ священную улыбку—блещетъ, какъ жгучее пламя:

*Закатъ горитъ огнистой полосой  
Любуюсь имъ безмолвно лодъ окномъ.*





„Грязненькіе“ трактиры... встрѣчаются во всѣхъ романахъ Достоевскаго. Въ нихъ то и происходятъ самые важные, отвлеченные и страшные разговоры главныхъ героевъ его о послѣднихъ судьбахъ русской и всемірной исторіи. И... чувствуешь, что именно пошлость этой.. лакейской, „смердяковской“ обстановки... придаютъ бесѣдамъ этимъ ихъ особенный, современный, русскій... грозовой и зловѣщій—какъ небо передъ ударомъ грома... апокалипсическій отблескъ“ (Мережковскій).

Лучъ вѣчнаго свѣта придаетъ здѣсь, безобидной на взглядъ, серединной сѣрости этотъ ужасный, истинный для нея оттѣнокъ. Преодолевая эту стадію, мы приближаемся къ другому испытанію — внезапно все окрашивается огненнымъ блескомъ краснаго зарева. Въ физикѣ извѣстно свойство блага луча окрашиваться краснымъ цвѣтомъ при прохожденіи сквозь запыленную, непрозрачную среду опредѣленной толщины и плотности. Итакъ, впечатлѣніе краснаго создается отношеніемъ блага свѣточа къ сѣрой средѣ. Относительность, призрачность краснаго цвѣта,—своего рода теософское открытіе. Здѣсь врагъ открывается въ послѣдней своей намъ доступной сущности — въ пламенно-красномъ заревѣ адскаго огня. Слѣдуетъ помнить, что это—послѣдній предѣлъ относительности — призракъ призрака, способный однако оказаться реальнѣй реальнаго, принявъ очертанія змія: „Вотъ большой, красный драконъ съ семью головами и десятью рогами, и на головахъ его семь діадимъ; хвостъ его увлекъ съ неба третью часть звѣздъ (Откровеніе).

Это—Марево; это горятъ остатки пыли, насѣвшей на челобѣкѣ; это—въ глазахъ у насъ. „Являлись имъ“, гово-

рится въ Премудрости Соломона, „только сами собою горящіе костры, полные ужаса, и они, страшась невидимаго призрака, представляли себѣ дѣйствительность еще худшей“.

Любовь на этой стадіи окрашена огненнымъ цвѣтомъ всепожирательной страсти; она полна темныхъ чаръ и злого, земного огня.

*Одинокій къ тебѣ прихожу  
Околдованъ огнями любви.  
Ты гадаешь—меня не зови  
Я и самъ ужъ давно ворожу.  
Ворожбой полоненные дни  
Я лелѣю года—не зови  
Только скоро-ль погаснутъ огни  
Заколдованной, темной любви.  
(Блокъ).*

Такая любовь способна явить образъ той, о которой сказано въ откровеніи: „И я увидѣлъ жену, сидящую на багряномъ звѣрѣ... И на челѣ ея написано имя: тайна, Вавилонъ великій, мать блудницамъ и мерзостямъ“.

Здѣсь нельзя оставаться. Здѣсь сгоришь. Нужно итти впередъ. Вѣдь и слова апостола Петра достаточно ясно говорятъ, что это — искусь: „Возлюбленные! Огненнаго искушенія для испытанія вамъ посылаемаго, не чуждайтесь, какъ приключенія для васъ страннаго; но какъ вы участвуете въ Христовыхъ страданіяхъ, радуйтесь“. „Если будутъ грѣхи ваши какъ багряное,—какъ снѣгъ убѣлю“; говоритъ пророкъ Исая „если будутъ красны, какъ пурпуръ, какъ волну убѣлю“. „Но въ этомъ огнѣ, въ этомъ пожарѣ, отъ котораго міръ долженъ загорѣться и сгорѣть остается свѣжесть галилейскихъ лилій неувядаемой. Какая тайна въ благоуханіи этихъ бѣлыхъ лилій,

въ благоуханіи бѣлой какъ лилія, воскресшей Плоти“ (Мережковскій). Отъ нашей воли зависитъ собственной кровью погасить пожаръ, превратить его въ багряницу страданія. А то мы сгоримъ, и вѣтеръ помчитъ сѣрый пепелъ, и будетъ кружить вихри пепла, и будетъ лѣпить изъ нихъ призраковъ. Молитва до кроваваго пота поддержитъ насъ въ часы горѣній, разрушитъ чары красныхъ ужасовъ. „Лучше мнѣ умереть, нежели оставить молитву“, говоритъ пророкъ Даніиль. Только молитвой Даніиль угашалъ жгучесть „пещи огненной“.

„И показалъ онъ мнѣ Іисуса великаго іерея“, говоритъ Захарія „и сатану, стоящаго по правую руку его, чтобы противодѣйствовать... И сказалъ Господь сатанѣ: Господь да запретитъ тебѣ сатана, да запретитъ тебѣ Господь, избравшій Іерусалимъ! Не головня ли Онъ, исторгнутая отъ огня“. Здѣсь Спаситель названъ „головней исторгнутой изъ огня“. Нужно было воплотиться Христу въ средоточіе борьбы и ужаса, сойти во адъ, въ красное, чтобы преодолѣвъ борьбу, оставить путь для всѣхъ свободнымъ. Онъ побѣдилъ. Искушеніе всплыло на поверхность, какъ огненная рѣка, которая, по словамъ Даніила, „выходила и проходила передъ нимъ“.

Въ красномъ цвѣтѣ сосредоточены ужасъ огня и терніи страданій. Понятна теософская двойственность красного. Не въ силу ли предшествующей страданію стадіи горѣнія Сатаніиль у богомиловъ—старшій братъ Христа. Не потому ли у манихеевъ два Бога Творца: добрый и злой. Все это не заполнить бездны между добромъ и зломъ. Христосъ останется Противопоставленнымъ

сатанѣ, какъ въ видѣніи пророка Захаріи.

Кровь не даромъ обагрила Его. Въ багряницу не даромъ облекли Его... Сія чаша есть новый завѣтъ въ Его крови, которую Онъ за насъ пролилъ. Не даромъ ужасался и тосковалъ Онъ, обращая горестный взоръ свой на дремлющихъ учениковъ: „Душа моя скорбитъ смертельно“... И потъ Его, какъ кровь, орошалъ землю. „И одѣли Его въ багряницу, и сплели терновый вѣнецъ, возложили на Него“... „Былъ часъ третій, и распяли Его“... „Въ шестомъ же часу настала тьма“... Въ девятомъ часу возопилъ Іисусъ громкимъ голосомъ: „Элои, элои! Ламма Савахѳани“ (отъ Марка). Крестъ, воздвигнутый на Голгоѣ, навсегда раздѣляетъ ужасъ отъ грядущей радости второго пришествія, когда Онъ придетъ съ небесными воинствами, облеченными въ „висонъ бѣлый“.

Крестъ, воздвигнутый на Голгоѣ, весь покрытый каплями крови — и вѣнецъ ароматныхъ, нетлѣнныхъ и бѣлыхъ мистическихъ розъ! Первые вѣка христіанства обагрены кровью. Вершины христіанства бѣлы, какъ снѣгъ. Историческая эволюція церкви есть процессъ „убѣленія ризъ кровью Агнца“. Для нашей церкви, еще не побѣдившей, но уже предвкушающей сладость побѣды, характерны всѣ отѣнки заревой розовой мечтательности. Розовый цвѣтъ соединяетъ красный съ бѣлымъ. Если теософское опредѣленіе красного цвѣта, какъ относительности, борьбы между Богомъ и діаволомъ, сопоставить съ розовымъ, въ которомъ уже явно выражено преобладаніе блага свѣточа человѣкобожества, то слѣдующая стадія душевнаго переживанія окрашена въ розовый цвѣтъ.

Приближаясь къ безусловному, по-

знаемъ идеи. Познаніе идеи животворить. Въ искусствѣ идеи—источникъ наслажденія. Когда онѣ превращаются въ знамена, влекущія къ цѣлямъ, искусство соприкасается съ религіей. Тогда идеи вдвойнѣ животворны. Восхождение къ высшимъ сферамъ бытія требуетъ внутренняго знанія путей. Нашъ вѣрный проводникъ—молитва. Она проясняетъ тусклое стекло, черезъ которое мы видимъ. Ослабительный блескъ идеальнаго послѣ пролитыхъ слезъ. Молитва условіе, переплавляющее скорбь въ радость. Восторгъ есть радость объ идеяхъ. Молитва безпрепятственно проводитъ въ душу идеи.

Въ молитвѣ вершины искусства соединяются съ мистикой. Соединеніе мистики съ искусствомъ есть теургія.

Теургія преображаетъ отношеніе къ идеямъ. Идеи—проявленіе божественныхъ началъ. Въ религіи Зороастра идеи отождествлены съ девятью ангельскими началами. Въ христіанствѣ девять ангельскихъ чиновъ. Въ искусствѣ идея пассивна. Въ религіи она вліяетъ. Созерцаніе идеи въ искусствѣ освобождаетъ отъ страданія. Теургическое созиданіе приобщаетъ любви. Мы начинаемъ любить явленіе, видя его идею. Мы начинаемъ любить міръ идеальной любовью. Чувства по Шопенгауэру суть дѣятельности воли. Любовь—глубочайшее чувство: глубочайшая дѣятельность воли. „Если я роздалъ все имѣніе мое и отдалъ тѣло мое на сожженіе, а любви не имѣю, нѣтъ мнѣ въ томъ никакой пользы“. Вотъ что сказалъ Павелъ. Разнообразны явленія любви. Часто зерно любви затуманено. Часто потеряны для насъ ея истинный корень.

Если дѣятельность любви должна быть организована разумомъ, то вопросъ о степени вліянія разсудка на

чувство переносить опредѣленіе любви въ область философіи. Но гармонія между разумомъ и чувствомъ не достигается компромиссами между тѣмъ и другимъ. Непосредственное вліяніе чувства на разумъ по Канту является источникомъ заблужденій. Преодоленіе разсудка и чувства объединеніемъ ихъ неизмѣнно расширяетъ формы познанія до самыхъ общихъ. Мудрость наиболѣе широкая ступень познанія. Символизмъ—область ея примѣненія. Всякая любовь отсюда — прообразовательна, символична. Символическая любовь переноситъ въ Вѣчность точку ея приложенія. Воплощеніе вѣчности есть теургія. Любовь теургична по существу. Слѣдовательно въ ней мистика. Организация любви религіозна.

Если же истинная любовь заключается въ неорганизованномъ чувствѣ, новый рядъ вопросовъ имѣетъ мѣсто: каково отношеніе любви къ нравственности, къ праву, къ закону? Нѣкоторые социологи говорятъ, что нравственность есть оцѣнка интересовъ. Право, по Соловьеву, есть исторически подвижное опредѣленіе принудительнаго равновѣсія двухъ нравственныхъ интересовъ—личной свободы и общаго блага. Право сводится къ нравственности. Законъ же—эта обязательная организация права—подчиненъ благодати. Благодать—проявленіе божественной любви. Любовь, отблескъ сущности, будучи внѣ права, нравственности, закона не должна упразднять ни того, ни другого, ни третьяго. Ея существенными признаками для этого должны быть всеобщность и постоянство—Вѣчность. Въ теургіи воплощеніе Вѣчности. Поэтому непосредственное чувство любви должно заключать въ себѣ нѣчто религіозное. Она идеальна. Идеи могутъ быть родо-

выя и видовыя. Идеи міра и челоуѣчества наиболѣе всеобщи. Въ видимомъ мірѣ челоуѣкъ образуеъ высшую ступень объективациі изъ доступныхъ нашему наблюденію. Въ немъ сущность мірового процесса. Идея міра и челоуѣчества условно совпадаютъ для насъ. Идею міра можно называть душой міра. Душа міра, Софія по Соловьеву, есть совершенное челоуѣчество, вѣчно заключающееся въ божественномъ существѣ Христа. Тутъ мистическая сущность церкви совмѣщена съ образомъ вѣчной женственности, невѣсты Агнца. Тутъ Альфа и Омега истинной любви. Отношеніе Христа къ церкви—жениха къ невѣстѣ—бездонно-міровой символъ. Всякую окончательную любовь этотъ символъ высвѣчиваетъ. Всякая любовь есть символъ этого символа. Всякій символъ въ послѣдней широтѣ явитъ образъ Жениха и Невѣсты. Звукъ трубы призывно раздаеъ изъ „Новаго Иерусалима“. Вершины всякаго символа—о послѣднемъ, о концѣ всего. Окончательная сущность послѣдняго символа откроется тамъ, гдѣ будетъ „Новая земля и новое небо“... Откровеніе Іоанна оканчивается голосомъ невѣсты: „Прииди“. Вершины всѣхъ формъ любви, сближенныя общимъ символомъ, готовятъ насъ къ Вѣчности. То, что начнется здѣсь, окончится тамъ.

Отблескъ религіозной любви падаеъ на бракъ. Въ бракѣ, по словамъ Соловьева, мы имѣемъ образъ, освященный словомъ Божіимъ, обозначающій союзъ Христа съ Церковью. „Главное значеніе (въ бракѣ)“, говоритъ Соловьевъ, „принадлежитъ паѳосу любви. Свое природное дополненіе—женщину челоуѣкъ видитъ здѣсь не такъ, какъ она является внѣшнему наблюденію... а прозрѣваетъ въ ея идею, въ то,

чѣмъ она первоначально назначена быть, чѣмъ ее отъ вѣка видѣлъ Богъ и чѣмъ она должна окончательдо стать... Она утверждаетъ... какъ самоцѣль... какъ, существо, способное... къ „обоженію“ (Оправданіе добра). Пока бракъ не достигъ совершенства, преимственность поколѣній должна выполнить эту задачу.

„Жажда въ созидающемъ, стрѣла и стремленіе къ сверхъ-челоуѣку; говори, братъ мой, таково-ли твое стремленіе къ браку“ (Ницше).

Постепенное осуществленіе брака есть задача всемірно-историческая. Его смыслъ только мистическій. Всякое иное отношеніе къ браку формально. Такое отношеніе есть источникъ неосуществившихся надеждъ.

„Пусть я кого-нибудь люблю, любовь не красить жизнь мою“—говоритъ Лермонтовъ. Но здѣсь наибольшее приближеніе къ сущности. Разочарованность или даже пресыщенность любви есть источникъ вѣчнаго исканія. Вѣчная любовь—вотъ зоря во всю долгую ночь.

*Никто не сблизитъ больше насъ,  
Никто мнѣ не отдастъ локой  
И сердце шелкетъ мнѣ подчасъ  
Я не могу любить другой.*

(Лермонтовъ).

Безъ мученическаго вѣнца не засіяетъ вѣчная звѣздность любви. Только тогда, когда острые шипы разорвутъ страдающее чело и сброшенный вѣнецъ пунцовыхъ звѣздъ озаритъ небо розами, — разбитый о плотину потокъ оргіазма повысится, мерцающая звѣздность. Память освободитъ дорогой образъ отъ чертъ случайнаго, конечнаго, углубитъ его до символа, а душа скажетъ:

*Я не могу любить другой.*

„Нѣтъ, не тебя такъ пылко я люблю“, говоритъ Лермонтовъ. Но кого же, кого?

*Люблю мечты моей созданье  
Съ глазами полными лазурнаго огня.  
(Лермонтовъ).*

Вотъ кого любить Лермонтовъ.

Если бы Лермонтовъ до конца созналъ взаимодействіе между реальнымъ созданіемъ мечты „съ глазами полными лазурнаго огня“ и его символомъ, которымъ становится любимое существо, онъ сумѣлъ бы перейти черту, отдѣляющую земную любовь отъ вѣчной.

Бракъ и романтическая любовь только тогда принимаютъ надлежащій отбѣнокъ, когда являются символами иныхъ, еще недостигнутыхъ, сверхъчеловѣческихъ отношеній.

„Что лилія между тернами, то возлюбленная моя между дѣвицами“. Такъ говоритъ въ „Пѣсни Пѣсней“ Женихъ Церкви, Невѣстѣ своей.

„Что яблонь между лѣсными деревьями, то возлюбленный мой между юношами“, такъ отвѣчаетъ Невѣста Церкви Жениху.

Разсѣяны намъ угрожавшіе искусы и ласковая зоря брежитъ розовыми янтарями. И вотъ ищешь улыбку блѣдно-матовыхъ жемчуговъ, зоревыхъ. Утреннія звѣзды такъ и блещутъ, впиваясь въ кусокъ зоревого перламутра—вѣчные брилліанты небесъ. Терновый вѣнецъ весь въ крови брошенъ къ ногамъ. Гдѣ-то внизу, вдали клубясь, догораетъ „злое пламя земнаго огня“, какъ говоритъ Соловьевъ—догораетъ, свиваясь въ багровыя кольца: это красный драконъ, побѣжденный, уползаетъ въ безвременье; а еще ниже,

гдѣ-то въ туманныхъ пропастяхъ, глухое рокотанье отступившаго хаоса. Пока еще нѣтъ полной побѣды, неожиданный смерчъ пыли, поднявшись изъ безднѣ, еще можетъ замутиль свѣтъ; тогда всемірный огонь опять подожжетъ пространства; опять оборвется голосъ невѣсты—и опять, и опять понесется въ бунтующемъ хаосѣ образъ великой блудницы на багряномъ звѣрѣ. Тернии еще вопьются въ чело.

Но видъ отхлынувшихъ бурь и зоревая ласка кротко успокаиваютъ бѣдное сердце.

Образъ мистической церкви на границахъ временъ и пространствъ. Таютъ пространства. Начало временъ сливается съ концомъ. Образуется кругъ времени—„кольцо колець—кольцо возврата“. Оттуда брызжетъ солнечность. Вотъ Она явитъ образъ свой; но подымается голосъ изъ безвременья: „Ей, граду скоро“.

Христосъ—воплощенная Вѣчность—нашъ полновременный день. Приканчивается символизмъ, начинается воплощеніе. Мы должны воплощать Христа, какъ и Христосъ воплотился. Второй реальностью реальна наша любовь ко Христу. „Истинно, истинно говорю вамъ: Я есмь хлѣбъ Жизни... Ядущій Мою Плоть и пьющій Мою Кровь во Мнѣ пребываетъ и Я въ немъ“. Это и есть воплощеніе, те-ургія, такъ что мы, дѣти, имѣемъ надежду стать такими, какъ Онъ. И какъ въ преображеніи любовью постигаемъ Его, такъ во всякую преображенную любовь воплощается Онъ. Ницшевскій „день великаго полудня“, въ который явится сверхъчеловѣкъ, былъ и опять будетъ, вторично возвратится: „Вскорѣ вы не увидите Меня, и опять вскорѣ увидите Меня... И радости вашей никто не отни-

метъ у васъ; и въ тотъ день вы не спросите меня ни о чемъ... Сіе сказалъ Я вамъ, чтобы вы имѣли во Мнѣ миръ. Въ мірѣ будете имѣть скорбь; но мужайтесь: Я побѣдилъ міръ“ (Іоаннъ). „Я вамъ сказываю, братіе: время уже коротко, такъ что имѣющіе женъ должны быть какъ не имѣющіе; и плачущіе, какъ не плачущіе... Ибо проходитъ образъ міра сего“ (Павелъ).

Пройти сквозь формы „міра сего“, уйти туда, гдѣ всѣ безумны во Христѣ—вотъ нашъ путь. „Душа проснулась, это неспроста“, говоритъ Метерлинкъ. Мы на перевалѣ и еще не знаемъ, куда можемъ притти. Конецъ формамъ воспріятія ведетъ къ инымъ формамъ. Міръ сей возникаетъ въ формахъ времени и пространства. Переменная этихъ формъ для нашего непрерывнаго сознанія изгладитъ образъ „міра сего“. Тогда будетъ новая земля и новое небо. Это и будетъ концомъ міра сего. Безконечная линия причинности, развернутая во времени, съ устраненіемъ времени обращается въ точку. Стоящее въ началѣ и концѣ—одно „Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конецъ, Который есть, и былъ, и грядетъ, Вседержитель“ (Откровеніе). Кто изъ насъ войдетъ за время, тотъ скажетъ со Христомъ: „Я уже не въ мірѣ, но они въ мірѣ, а я къ Тебѣ иду, Отче святой“... Мы посмотримъ на него. И лазурноясный взоръ ничего не укажетъ. И вотъ изъ двухъ разныхъ міровъ посмотримъ другъ на друга. Въ концѣ міра полнота утвержденія, окончательность образовъ. И обратно: въ періоды пробужденія души образы, встающіе передъ нами, должны принять окончательныя формы. Проснулась душа, и опять заговорили о концѣ. Мы не знаемъ, будетъ ли нашъ перевалъ началомъ

конца или прообразомъ его. Но въ первыхъ снѣжинкахъ, закружившихся надъ нами, мы прочли священные обѣты. Въ голосѣ первой вьюги услышали радостный зовъ: „Возвращается, опять возвращается“... Часто застигнутые въ одинокихъ переулкахъ, глубокою полночью останавливались передъ пунцовымъ огонькомъ умиряющей бури лампадки, моля о томъ, чтобы вся жизнь озарилась пунцовымъ. Пунцовый трепетъ на серебряноснѣжной пыли, темносинее небо съ золотомъ—ясное... И неслись, и неслись грустно-милыя сказки вьюги и чей-то голосъ подымался изъ безвременья „Я увижу васъ опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отниметъ у васъ... Вы не спросите Меня ни о чемъ“ (Іоаннъ). Окончателность христіанства, новозавѣтность мысли о концѣ, неожиданное облегченіе и радость, которая неизмѣнно содержится въ этой мысли—вотъ свѣтъ запавшій намъ въ душу. Откуда намъ сіе? За что?

Когда разлетятся остатки пыли и блеснетъ воздушная бѣлизна... и вотъ сейчасъ же засквозитъ голубымъ. И уже среди бѣла дня мы научимся узнавать нашу радость, взирая на яснолазурно-грустящее радостью небо. Бѣлое сіяніе на внѣ-цвѣтномъ фонѣ міровыхъ безднъ сквозитъ голубымъ. Таковъ оптическій законъ: это бываетъ всегда, когда бѣлое подстиляетъ безцвѣтная бездна. И вотъ, глядя въ лазурь, мы видимъ, что невозможный видъ безднъ міра занавѣшенъ воздушно-бѣлой фатой. Только пристальный взоръ обнаруживаетъ бездну, открывающуюся въ прозрачномъ океанѣ бѣлаго воздуха, какъ подстилающій этотъ океанъ фонъ, какъ дно—бездонное дно—какъ бездну. Соединеніе бездны міра, находящейся

тамъ, гдѣ нѣтъ ни временъ, ни условій, съ воздушно-бѣлой прозрачностью, какъ съ символомъ идеальнаго челоуѣчества—это соединеніе открывается намъ въ соединяющемъ цвѣтѣ неба—этомъ символѣ богочелоуѣчества, двуединства. „Принимая Меня, принимаете Отца.. Я въ Отцѣ и Отецъ во мнѣ“, говоритъ Христосъ. Воздушная бѣлизна, сквозящая бездной міра—вотъ что такое небо. „Кто познаетъ природу вещей и свою собственную, тотъ познаетъ, что такое небо“, говоритъ Конфуцій, „потому что оно именно и есть внутренняя сущность“.

Исходя изъ цвѣтныхъ символовъ, мы въ состояніи возстановить образъ побѣдившаго міръ. Пусть этотъ образъ туманенъ, мы вѣримъ, что разсѣется туманъ. Его лицо должно быть бѣло, какъ снѣгъ. Глаза его—два пролета въ небо — удивленно-бездонные, голубые. Какъ разливающейся медъ — восторгъ святыхъ о небѣ—его золотые, густые

волосы. Но печаль праведниковъ о мірѣ—этотъ налетъ восковой на лицѣ. Кровавый пурпуръ—уста его, какъ тотъ пурпуръ, что замыкалъ линію цвѣтовъ въ кругъ, какъ тотъ пурпуръ, который огнемъ истребитъ міры; уста его пурпурный огонь. То здѣсь, то тамъ мы въ состояніи подсмотримъ на лицахъ окружающихъ ту или другую черту святости. То лазурно-бездонныя очи удивятъ насъ, и мы, остановимся передъ ними, какъ передъ пропастями, то снѣговый оттѣнокъ чела напомнитъ намъ облако затуманившее лазурь. Блеснетъ Вѣчность на дѣтски чистомъ лицѣ. Блеснетъ и погаснетъ, и не узнаютъ грустные дѣти, печать какого имени у нихъ на челѣ. Зная отблески Вѣчнаго, мы вѣримъ, что истина не покинетъ насъ, что она—съ нами. Съ нами любовь. Любя, побѣдимъ. Лучезарность съ нами. О еслибъ, просіявъ, мы вознеслись. Съ нами покой. И счастье съ нами.

*Андрей Бѣлый.*





1904. — № 5.

## ЗВЕНИГОРОДСКІЙ УЪЗДЪ.

(Чеховъ, Чайковскій, Якуничкова).

Прожить годъ въ Тулѣ, въ Звенигородѣ, можетъ быть безконечно важнѣе, многообразнѣй и трепетнѣе, чѣмъ цѣлую жизнь объѣзжать весь міръ, весь земной шаръ. Про Чехова написали разъ, что для него „весь міръ—провинція“ вѣрнѣе сказать: для него провинція — весь міръ. Вотъ въ этой-то ограниченности, въ этой любви, когда Тула—весь міръ и есть что-то вдохновенное, національное и, вмѣстѣ съ тѣмъ безконечное, вѣчное.

Нынѣшней весной въ Петербургѣ свершился тихій праздникъ этой вдохновенной національности, нѣжной, тонкой, какъ тихій іюньскій вечеръ, какъ полевая тѣнь отъ длиннаго плетня.

Какъ будто нарочно собрались къ намъ нынче посѣтить насъ, самые нѣжные, самые іюньскіе друзья наши: Чеховъ, Чайковскій и Марія Васильевна Якуничкова, и до того близки они намъ, что право не знаешь гдѣ кончаешься самъ, и гдѣ продолжают и углубляютъ они, гдѣ углубляетъ, раскрываетъ и уноситъ Чайковскій это, ютящееся рѣшительно во всѣхъ въ насъ, зернышко вдохновенности, тихаго вечера, зернышко его самого, Чайковскаго. И вы знаете только, что Чайковскій

не родился, не придумался, а излился изъ васъ же самихъ, изъ вашихъ же собственныхъ лѣтнихъ дачныхъ, Павловскихъ или Звенигородскихъ, вдохновенностей, изъ вашихъ же собственныхъ подпокосныхъ заливныхъ луговъ, изъ какого нибудь „пастуха Арсенія“, изъ какой нибудь зачерѣвшею зарозовѣвшею опушки.

И начинаете понимать вы, что важнѣе зачерѣвшею опушки и вотъ именно этой, вашей опушки, которую вы видите, Звенигородскаго уѣзда, Введенской волости и нѣтъ ничего и что дальше Звенигородскаго уѣзда ходить невозможно, тупо и грѣшно и что здѣсь весь міръ.

Вѣдь только одному парижскому лакею Янкѣ и не терпится совершать какія то безконечныя заграничныя путешествія, вѣдь одна только его лакейская душа и не пойметъ ужъ никогда всей окончательной умиленности и святости „вишневаго сада“ и до конца дней своихъ онъ будетъ презирать и ненавидѣть эту „пей соважъ“, гдѣ одна грязь и грубость. А у насъ, у всѣхъ остальныхъ обитателей „вишневаго сада“, вѣдь рѣшительно у всѣхъ сохранилась хоть черточка вѣры въ него и именно вѣры въ окончательную всеобъемлющую всемірность его. Въ этомъ то и есть наша общая черточка вдохновенности, нашъ собственный, внутренній Чайковскій. Если и страшень еще



ктонибудь „изъ насъ“, то только одинъ студентъ репетиторъ Трофимовъ, онъ страшенъ, потому что почти такъ же безнадеженъ и далекъ, какъ и лакей Яшка; онъ со своими безостановочными назойливыми призывами въ какую то „новую“, „обновленную жизнь“, не хочетъ понять всю невозможность этого безцеремоннаго обновленія, основаннаго все лишь на той же безсознательной, купеческой, Лопахинской тупости, на страшной, невозможной вырубкѣ стараго, „сладкаго“, „сочнаго“ „вишневаго сада“. „Вамъ надо влюбляться; любить, любить, любить“... кричитъ ему изступленно Любовь Андреевна... Но въ томъ то и весь ужасъ его, что желаній этихъ ему не пріять, что онъ только „выше любви“, а ни влюбиться, ни полюбить никогда пожалуй и не сдумаетъ. Онъ обойденъ какъ то, ему совершенно не дано даже расслабленной, бездѣтельной любви разоряющихся помѣщиковъ, ему и до нея кажется не дойти никогда, а ужъ до влюбленности стараго, бормочущаго Фирса—неизмѣримо далеко. Потому что только въ немъ, въ этомъ 80-ти лѣтнемъ скрюченномъ старичкѣ-буфетчикѣ и собралось все — вся безконечная любовь и нѣжность, которою и цвѣлъ еще послѣдніе годы „вишневый садъ“. Онъ все принялъ, почти что за цѣлый вѣкъ, онъ, полный знанья любви и дѣла, ни одной пылинки, ни одного звука не выкинулъ, отъ самыхъ первыхъ своихъ дней, и до „несчастья“ (до воли), когда служилъ онъ важнымъ сановникамъ и генераламъ и послѣ „несчастья“, когда лишь начальникъ станціи, да чиновники съ почты заѣзжать стали „и то не съ охоткой“, но онъ и тутъ бормочущій, сгорбленный, въ старомъ фракѣ и галстухѣ, ежеминутно натягиваетъ вязанныя перчатки свои и разноситъ на подносѣ сельтерскую.

Но вотъ „вишневый садъ“ проданъ, всѣ уѣхали и только одного Фирса забыли и оставили до весны въ заколоченномъ домѣ. Фирсъ видитъ, понимаетъ, но его нисколько не пугаетъ эта страшная безысходная тупость бездвижной тишины, забитыя ставни и сѣроватый полумракъ... Вотъ только Леонидъ Андреевичъ не надѣлъ опять теплаго пальто... а что заколотили, уѣхали — „ничего, ничего я посижу здѣсь покаместъ“.

Да, онъ одинъ только отдался любви своей „окончательно и безвозвратно“, до заби-

тыхъ ставень, до самой ужасной послѣдней бездвижности, до самой смерти. И если зародится, завеленѣтъ гдѣнибудь, къ новой веснѣ, „новая“ „обновленная жизнь“, то ужъ конечно не изъ Трофимовскихъ книгъ, ученій и вѣрованій, а только отсюда, изъ этихъ запертыхъ ставень и страшнаго нѣмого полумрака, только изъ этихъ полу-истлѣвшихъ, старыхъ, изсохшихъ Фирсовыхъ костей. И право же, за то только, чтобы сказать „съ полной вѣрой“, отъ полнаго чистаго сердца: „ничего, ничего я посижу здѣсь покаместъ“, стоитъ отдать всѣ надежды и радости свои и даже самую жизнь.

„Честъ успѣха моей симфоніи, пишетъ Чайковскій, я приписываю не себѣ, а настоящему композитору означеннаго произведенія — Петру Герасимовичу (старикъ-буфетчикъ Давыдовыхъ, въ Каменкѣ), который въ то время, какъ я сочинялъ и наигрывалъ „Журавля“, постоянно подходилъ ко мнѣ и подпѣвалъ“...

И вотъ дѣйствительно и вправду начинаешь путаться и рѣшительно не знаешь кому принадлежитъ честь и кого благодарить надо Петра ли Герасимовича или Петра Ильича, такъ нераздѣльно дружно, согласно работали они вмѣстѣ. И никогда бы не могъ Петръ Ильичъ работать такъ же согласно вмѣстѣ, ну хотя бы съ Рубинштейномъ, потому что неизмѣримо далеко всегда стоялъ отъ него, потому что занимались они съ нимъ совершенно разными, чуждыми другъ другу, дѣлами. Замѣчательно, что ни одинъ изъ учителей музыки маленькаго Чайковскаго не угадалъ и не повѣрилъ въ него, а угадали, слышали его впервые какія то „кузины“, когда никто еще и не думалъ о немъ, и только однѣ эти необразованныя, ничего не понимающія барышни „склонны были ужъ и тогда считать его великимъ музыкантомъ“. Ну, и пускай назвали его такъ эти тоненькія барышни, геніально впервые угадавшія его и не попрекнемъ ужъ ихъ въ страшной неточности, въ страшной ошибкѣ названія, ибо музыкантомъ Чайковскій никогда не былъ и въ этомъ то все основаніе и вся окончательность его.

Оттого и стоялъ онъ несравненно ближе къ Петру Герасимовичу, чѣмъ къ Рубинштейну, оттого то и не поняли его учителя и настав-

ники, а угадали впервые „кузины“, оттого то и теперь несравненно трепетнѣй онъ для послѣдней гимназистки, чѣмъ для настоящихъ ученыхъ знатоковъ и музыкантовъ.

И чѣмъ вдохновеннѣе, тѣмъ безмузыкальнѣе; а иногда совсѣмъ ужъ почти и звуковъ нѣтъ и только ландышъ, и только предразсвѣтнѣй заросившійся листокъ, „дорога черезъ мостъ... потомъ поворачиваетъ направо въ лѣсъ, потомъ опять промелькнетъ сквозь деревья“... а дальше флигель, крылечко, перила... и, наконецъ, ужъ большой, старый и дѣтскій Введенскій Якунчиковскій домъ, терраса, скамеечка, колонны... и вотъ на террасѣ, у самаго края, у колонны, надъ глубокимъ, душистымъ, сочнымъ „вишневымъ садомъ“, точно ландышами, точно мечтами Чайковскаго соотканная, склонилася тихо русская барышня, Машенька Якунчикова, мечтательница Машенька. И можетъ быть болѣе русскаго, болѣе нѣжно-русскаго, окончательно-русскаго никогда и не было ничего, да и не спросить никто большаго, ибо удѣлъ Россіи не въ послѣднемъ величій, не въ послѣднемъ словѣ ума и науки, а лишь въ послѣднемъ словѣ любви.

Вотъ объ этомъ-то послѣднемъ словѣ и мечталось, кажется, всю жизнь Маріи Васильевнѣ рѣшительно во всемъ: и въ ея темахъ, и въ краскахъ, и въ мысляхъ, и въ письмахъ, полныхъ все той же неизмѣнно-глубокой, теплѣющей тихой влюбленности. „Здѣсь такъ хорошо, пишетъ она, что я просто рассказать не могу; такая деревня, такая осень, такъ уютно—словъ не хватаетъ“. Вотъ только черточка, намекъ и ужъ цѣлое творчество, цѣлый Чайковскій и тоже „не хватаетъ словъ“, красокъ, какъ и у Чайковскаго не хватаетъ звуковъ. И уходитъ все—въ покосившійся крестъ, въ прогалинку, въ одну какую то общую, кровную любовь, вмѣстѣ съ Петромъ Герасимовичемъ, „пастухомъ Арсеніемъ“, вмѣстѣ съ геніальными, „угадавшими“ „кузинами“. „Вы живете по прежнему, пишетъ она еще, а у насъ здѣсь совсѣмъ другая пѣснь, все какъ то ужасно примитивно и патріархально. Встаемъ довольно рано, идемъ за грибами, потомъ я иду на этюдъ. Пишу часовъ до 5, а тутъ до обѣда мажу что нибудь для собственнаго удовольствія, или играю на фортапьяно. Послѣ обѣда идемъ къ рѣкѣ слушать пастуха Арсенія. Цѣлый день находимся въ компаніи

всякихъ Петрушекъ, Алешекъ, Грушъ, Никитокъ и т. п.“.

И вотъ откуда, изъ какого ограниченнаго, бездвижнаго дня зазеленѣлась безграничная всеобъемлющая любовь и сокровеннѣйшія мечтанья ея: въ такіе же самые тихіе осенніе или лѣтніе дни она пишетъ и крылечко, и колокола, пробудившіе съ дѣтства „въ ея душѣ чувство красоты и гармоніи“, заброшенное кладбище, около Введенскаго и, наконецъ, (основная и окончательная Якунчиково-Чайковская тема) «въ самомъ Введенскомъ изъ оконъ верхняго этажа видъ на даль. Послѣднюю вещь (замѣчаетъ биографъ) можно отвлеченно назвать „думой“».

Но въ чемъ же дума ея изъ верхняго „лѣтняго окошка“ изъ за кисейной полуспущенной шторы... съ широкой, душистой Введенской террасы?... Можетъ, просто любитъ она на живописно-расположенный, на томъ берегу Москвы-рѣки, городокъ Звенигородъ, и лишь въ немъ мерещется ей новая, прочная, дружная, честная жизнь; или забрезжилъ вновь „призракъ“, „общенье съ призракомъ“, какъ называла она „минуты духовнаго настроенія и художественнаго восторга“, и заглядѣлась она дальше, на тайный, синій горизонтъ, гдѣ кончается ужъ все наше, здѣшнее видимое, и зарождается новое, зарождаются лишь ожиданья?...

Но если и горизонтъ, и синева лишь брезжатся ей тамъ далеко за лѣсами, за Москвой-рѣкой за Звенигородомъ, то никогда ужъ не помимо, не сверху нихъ, а непременно замѣтится ей и лѣсъ, и рѣка, и Звенигородъ, и непременно помечтается еще о прочной, уютной, Звенигородской жизни, и только черезъ нихъ, сквозь нихъ, только принявъ ихъ и залюбуется горизонтомъ. Если и слышала она свою окончательность и повѣрила ужъ всею сердцемъ въ себя, въ ландышъ, въ барышню, если и видятся ей, какіе то „призраки“, какія то „видѣнья непостижныя уму“, то никогда ужъ не отвернется и не забудетъ и постижнаго, всего того, что такъ тепло и тихо любила она всю жизнь. И въ далекихъ раннихъ мечтаньяхъ своихъ о новой жизни, о новой, ожидаемой далекой любви, любви „святой небесной розы“, непременно взгруститъ ей и о своемъ старенькомъ, кровномъ, самомъ близкомъ Введенскомъ, и призоветъ она себя для новой жизни, для новой, небесной любви—

въ новые друзья не „рыцаря бѣднаго“, съ его безмолвнымъ, холоднымъ, дальнимъ замкомъ, а непременно угадаетъ и призоветъ того, кто лучше „рыцаря бѣднаго“, кто ближе и кровнѣй: какогонибудь полу-больного, полу-святого, полу-земного князя Мышкина, съ его Павловской дачей Лебедева...

Юрій Черета.

## МЕТЕРЛИНКЪ и ПЖИБЫШЕВСКІЙ.

*М. Метерлинкъ. Полное собраніе сочиненій. Драма. Томъ I. Изд. В. Саблина. М. 1904.*

Почти одновременно съ гастролями у насъ „Театра Метерлинка“ совсаль выходятъ перваго тома сочиненій бельгійскаго писателя въ русскомъ переводѣ.

Прежде всего — о внѣшности книги: издана она въ „новомъ“, но уже оказармившемся стилѣ московскихъ издательствъ; та же бумага, та же печать и форматъ тотъ же, „различествуютъ“ одни только знаки издательствъ. Но г. Саблину, очевидно, показалось, что знака еще мало, и онъ снабдилъ свою книжку претенціознѣйшимъ, „д’Анунціевскимъ“, холщевымъ переплетомъ съ двумя парами красныхъ лентъ, вмѣсто застежекъ. И эти ленты, повидимому, предназначены не для практическихъ, а эстетическихъ цѣлей. Переплетъ, какъ обыкновенно, при гуртовыхъ заказахъ, самый небрежный, и читатель, мало мальски любящій книгу, съ досадой принужденъ отдать ее расплести и переплести заново.

Первый томъ содержитъ въ себѣ шесть драмъ: Принцесса Малень, Вторженіе смерти (L'intruse), Аглавена и Селиветта, Слѣпые, Intérieur, Аріана и Синяя борода, — вещи все въ свое время переведенныя и напечатанныя, кромѣ, кажется, первой. Помѣщено также и предисловіе автора къ драмамъ. Но почему то при размѣщеніи драмъ нарушенъ ихъ хронологическій порядокъ — произвольность ничѣмъ не оправдываемая и вовсе нежелательная въ „полномъ собраніи сочиненій“.

О Метерлинкѣ еще до недавняго времени какъ то у насъ не рѣшались высказаться опредѣленно... Театръ маріонетокъ, сомнамбулы, никакой „почвы“, но послѣ Жизни пчелъ и Монны

Ванны, наипаче же, вѣроятно, послѣ того, какъ одинъ человекъ въ одной газетѣ „довелъ до свѣдѣнія почтеннѣйшей публики“, что „Метерлинкъ не отшельникъ“ и также „любитъ выпить и закусить“, сталъ Метерлинкъ чуть не своимъ человекомъ на Руси. (У насъ огромное значеніе имѣютъ для оцѣнки автора свѣдѣнія о его частной, интимной жизни: смѣшно подумать, но недовѣріе къ философіи Ницше до сихъ поръ еще у многихъ и многихъ основывается на фактѣ психической болѣзни ея автора!). Метерлинку даже нашли подобающее мѣсто въ ряду современныхъ „талантовъ“, рядомъ со Шницлеромъ, пошленькимъ вѣнскимъ новеллистомъ и „драматургомъ“, сочиненія котораго издаются тѣмъ-же г. Саблинымъ. Теперь уже всѣ знаютъ, что у Метерлинка — Предопредѣленіе, Рокъ, Фатумъ, Судьба или что то въ этомъ родѣ.

И хотя у него именно въ этомъ родѣ, тѣмъ не менѣе говорить про это уже какъ то неприятно. Поэтому, въ настоящей замѣткѣ, въ предѣлахъ ея размѣра, мы постараемся сопоставить Метерлинка съ родственнѣйшимъ ему по духу Ст. Пжибышевскимъ. Разумѣется, мы имѣемъ въ виду лишь сравненіе исходныхъ точекъ и конечныхъ выводовъ обоихъ писателей.

Относительно недавно (въ 1897 г.) обратился къ драмѣ и Пжибышевскій и тогда же былъ обвиненъ въ метерлинковщинѣ (у насъ, напр., это утверждалъ В. Буренинъ). Обвиненіе это голословно (можно опровергнуть его ссылками и хронологіей) и объясняется удивительнымъ духовнымъ сродствомъ обоихъ писателей, совпаденіемъ ихъ задачъ и стремленій. Выступили они въ литературѣ одновременно: бельгіецъ въ 1890 г., полякъ въ 1891, и уже въ ихъ первыхъ шагахъ замѣчается эта близость. Обоиими руководила идея послѣдняго синтеза, и оба, повинуваясь закону реакціи противъ повсемѣстнаго и повальнаго натурализма, отвратили взоры свои отъ видимой, но фиктивной, дѣйствительности къ невидимой, но подлинной — къ душѣ. Причемъ душу они понимали не какъ наше, ограниченное таки, сознание, не какъ личное сознательное я, но гораздо шире. Наше сознание это лишь солнечная сторона нашей души, но есть и тѣневая, ночная, за предѣлами сознанія лежащая.

Мы можемъ наблюдать только звѣзды, раз-

стояние которыхъ отъ земли не превышаетъ 163 „свѣтовыхъ годовъ“, лежація же за предѣлами этого разстоянія, при современномъ положеніи науки, — не видимы. Но несомнѣнно такія существуютъ.—Таково же отношеніе сознательной половины души къ подсознательной, и обѣ реальны.

Вотъ въ этой темной сторонѣ души и думаютъ Метерлинкъ и Пжибышевскій найти тѣ послѣднія звенья, которыя нужны имъ для послѣдняго синтеза. Что такъ именно думаетъ Метерлинкъ, объ этомъ свидѣлствуютъ его произведенія и, хотя бы, вотъ эти его слова: „Надо придавать значеніе только тому, въ чемъ мы не можемъ дать себѣ отчета, такъ какъ благодаря именно этому, наше безсознаніе носитъ какую то неуловимую печать лучшей части нашего существа. Рука, не принадлежащая намъ, порой стучитъ, такимъ образомъ, въ таинственныя двери инстинкта,—зачастую (можно сказать) въ двери Предопредѣленія,—въ такомъ близкомъ соседствѣ онѣ находятся. Отворить ихъ—немыслимо, но надо внимательно прислушиваться у нихъ“. Что и Пжибышевскій тѣхъ же мыслей, объ этомъ свидѣлствуетъ помѣщенная въ „Мірѣ Искусства“ (за 1902 г. № 5—6) его статья „На путяхъ души“, и тамъ же онъ говоритъ, что къ своимъ выводамъ пришелъ совершенно самостоятельно.

Итакъ, совпаденіе исходныхъ точекъ обоихъ писателей внѣ всякаго сомнѣнія. Любовь (поль), инстинкты, предчувствія, сны, видѣнія, явленія, такъ называемой, безсознательной церебраціи, вдохновеніе (экстазъ), сомнамбулизмъ, чудо—вотъ та область, откуда можно приблизиться къ созерцанію и познанію сущности бытія, законовъ правящихъ жизнью.

Дальнѣйшіе ихъ пути, пути анализа, пошли въ совершенно противоположныя стороны.

Одинъ сталъ прислушиваться къ вещамъ, для которыхъ у людей нѣтъ достаточно тонкаго слуха, такъ тихи онѣ, къ вещамъ, лежащимъ ниже „порога“, по терминологіи психологіи, и говоритъ о которыхъ можно лишь самымъ тихимъ шопотомъ. Другой вошелъ въ полосу такихъ бѣшенно-изступленныхъ фанфаръ и громовъ, что и они уже невосприимлемы обыкновеннымъ „слуховымъ аппаратомъ“ нашего сознанія, такъ какъ лежатъ за „высшими точками“ (по той же терминологіи), и передать

ихъ можно развѣ только во вдохновенной полновозвучной пѣснѣ.

Итакъ Метерлинкъ бралъ людей обыкновенныхъ, тихихъ, простыхъ и подводилъ ихъ къ „рубежу великой незыблемой истины, замораживающей и энергію, и желаніе жить“. Тутъ облетало съ нихъ все, что въ житейской сутолокѣ мѣшало имъ прислушиваться къ глубокимъ сокровеннымъ переживаньямъ души, сама рѣчь освобождалась отъ постороннихъ, не нужныхъ здѣсь словъ, переходя въ лепетъ, тихіе стоны и восклицанья. Въ этой тиши впервые услышалъ Метерлинкъ

И гадъ морскихъ подводный ходъ,  
И дольной лозы прозябанье,

въ ней увидѣлъ онъ, какъ близко, другъ около друга, находятся „таинственныя двери инстинкта и Предопредѣленія“. Все, что онъ здѣсь услышалъ, говорило о безыходности.

Пжибышевскій шелъ инымъ путемъ. Онъ пытался изслѣдовать душу *больного* человѣка, *злого* человѣка. Онъ началъ издалика, — съ изученія демонологіи, — съ самой глубокой древности вплоть до изслѣдованій Дю-Преля, — и кончилъ современнымъ психозомъ, переутонченными представителями высшей художественной культуры, людьми, страдающими видѣніями, Schreckbildpsychos'омъ. Въ делиріяхъ боли и ужаса, чудовищныхъ экстатическихъ видѣній, покрывавшихъ собою самый крикливый гомонъ будничнаго, „трудоваго дня“, въ этихъ состояніяхъ „нагой“ души, вырвавшейся изъ тѣснаго кольца трехъ измѣреній, пространства и времени, пяти чувствъ, апріорныхъ синтетическихъ сужденій — пытался онъ „сорвать печати“ съ загадки бытія и жизни. И также пришелъ къ безыходности.

И теперь мы снова присутствуемъ при совпаденіи путей мысли обоихъ писателей. Оба пришли къ одному синтезу, хотя и противоположными путями.

Жизнь, говоритъ Метерлинкъ,—это „жестокая и неумолимая *игра любви и смерти*“. Всѣмъ распоряжается злой Рокъ, подстерегающій счастье человѣка. „Любовь, смерть и другія силы проявляютъ здѣсь нѣчто вродѣ скрытой несправедливости, слѣдствія которой—страданья (*такъ какъ несправедливость эта остается безъ возмездія*) представляютъ собой быть можетъ ничто иное, какъ прихоть судьбы“.

А вотъ, что говоритъ Пжибышевскій: жизнь—это „пляска любви и смерти“. И еще: „Я тотъ, кто полагаетъ предѣлъ всякому счастью, всякому наслажденію здѣсь на землѣ.“

„Я тотъ, кто былъ внѣ всякаго начала и пребудетъ внѣ всякаго конца“:

„...все на свѣтѣ такъ отмщается, такъ страшно, безжалостно отмщается, а колеса Предопредѣленія давятъ людей, словно индійская колесница“.

„...Ибо иногда людямъ кажется, будто они счастливы, а несчастье уже притаилось, уже притаилось, присѣло къ землѣ—и вотъ!—одинъ прыжокъ, и человекъ въ его рукахъ“.

„Нѣтъ вины, а только кара, кара, кара!“ (несправедливость, остающаяся безъ возмездія!)“

Не знаемъ, врядъ ли можно и думать о болѣе близкомъ единомысліи.

\* \* \*

Это сходство доминирующихъ мыслей, сближающее обоихъ писателей, переносится и дальше, на частности.

Пжибышевскій назвалъ свою драму—синтетической, но это же опредѣленіе полностью примѣнимо и къ драмѣ Метерлинка. Вѣдь произведенія обоихъ писателей отображаютъ не „простыя“, хотя бы и самыя необыкновенныя, явленія жизни: въ нихъ сосредоточено все, что (по ихъ мнѣнію) относится къ самой *сущности* жизни, въ нихъ выявлена и обнажена послѣдняя и основная идея бытія. Выше мы приводили слова Метерлинка, что онъ своихъ героев подводилъ къ границамъ великой, „незыблемой истины“, т. е. ставилъ ихъ въ такія условія, гдѣ замирало все, что было *явленіемъ*, и выступало наружу—*сущное*, сущее.

Этимъ лишь и оправдываются смѣшныя претензіи, что, дескать, ничего-то такого въ „жизни“ не бываетъ! Не въ жизни, какъ явленіи, здѣсь дѣло, а въ жизни-сущности. Одинъ на нѣсколько градусовъ повышаетъ быстроту кровообращенія въ своихъ *persona'хъ*, другой на нѣсколько градусовъ ее понижаетъ. И въ этихъ уклоненіяхъ отъ нормы оба стараются уловить то, что скрыто подъ ней.

Метерлинка прислушивается у „таинственной дверей Инстинкта“, Пжибышевскій утверждаетъ: въ началѣ былъ Поль... Поль—основная субстанція жизни, смыслъ развитія и со-

кровеннѣйшая сущность индивидуальности. Второй моментъ, интересующій ихъ въ жизни,—Смерть. Жизнь—пляска (по одному) и неумолимая и жестокая игра Любви и Смерти (по другому). Коллизія этихъ моментовъ—у обоихъ—Предопредѣленіе.

\* \* \*

Пжибышевскій ввелъ въ теорію искусства понятіе „нагой души“, т. е. души, какъ абсолютнаго всесознанія, словомъ, ввелъ понятіе души въ платоновскомъ ея пониманіи. Но Метерлинка, не называя этого, только и дѣлалъ, что *обнажалъ* эту душу изъ подъ слоя, нанесеннаго на нее жизнью: онъ подводилъ ее къ грани „великой незыблемой истины“, и она, словно беспорядочно разсѣянные на бумагѣ желѣзные опилки, съ приближеніемъ къ магниту, обнаруживала свое скрытое строеніе, свой таинственный ключъ. И Метерлинка понималъ душу, какъ абсолютное сознаніе. Нагляднѣе всего выразилъ онъ это въ *Intérieur*—Сокровенное (кстати, мы не думаемъ, что правы были тѣ, кто называлъ эту драму: „Внутри дома“, не о домѣ здѣсь рѣчь, а о *души*, и это вѣрно понялъ А. Суворинъ, озаглавивъ свой переводъ „Тайнами души“).

Въ комнатѣ сидятъ отецъ, мать, двое дочерей. Повидимому, всѣ спокойны и не предчувствуютъ, что сейчасъ внесутъ тѣло бросившейся въ рѣку третьей дочери. Глядя на ихъ спокойствіе снаружи, Прохожій, между прочимъ, говоритъ: „они и не знаютъ, что *душа живетъ особою жизнью*“. Это и есть смыслъ драмы. Умъ, мозгъ, сознаніе этихъ людей, дѣйствительно, еще ничего не знаютъ, но не душа. Тамъ, въ ея нѣдрахъ, нѣтъ тайнъ, тамъ абсолютное сознаніе и знаніе. И рефлекторно это передается уже и мозгу. Всѣ эти, на взглядъ непонятныя, произвольныя вздрагиванья, повертыванья, вставанья, безпричинная, повидимому, задумчивость, томящее безмолвіе, наконецъ, что то такое осязательно-гнетущее, что заставляетъ бессильно складывать руки,—лучше, чѣмъ всѣ слова, убѣждаютъ, что душа, дѣйствительно, живетъ особою жизнью и что жизнь эта совершеннѣе нежели можно даже вообразить. Но она скрыта для насъ, а нашъ мозгъ въ состояніи лишь „установить“, констатировать только совершившійся уже фактъ.

У Платона душа бессмертна и нерушима. Она пребываетъ въ лонѣ вѣчности, „гдѣ покоилась до жизни Господнимъ сномъ“, тамъ „созерцаетъ“ она „идеи“, наслаждаясь красотой совершеннаго познанія. Но повергаемая невѣдомой силой на землю,—воплощается, лишенная памяти о своемъ совершенномъ существованіи. На землѣ она даже не гостя, а узница, Темница тѣсна и узка, и мрачна. Въ этомъ мракѣ безсознанія—она жалкая и беспомощная игрушка злыхъ и враждебныхъ силъ.

Этотъ взглядъ на душу полностью принялъ и развилъ въ своихъ произведеніяхъ Ст. Пжибышевскій, а философски обосновалъ его въ упомянутыхъ уже „На путяхъ души“.

На эту же точку зрѣнія сталъ и Метерлинкъ, въ „Слѣпыхъ“. Всѣ двѣнадцать слѣпыхъ попали на островъ, гдѣ они пребываютъ, извнѣ. Безграничное, безконечное море выкинуло ихъ сюда на своихъ корабляхъ. Острова никто не знаетъ, такъ какъ всѣ явились на него уже слѣпыми. Безъ воспоминаній, безъ желаній (кромѣ желанія вернуться въ убѣжище) всѣ они одержимы только страхомъ. И лишь одна, среди нихъ, не можетъ забыть, что она видѣла свѣтъ, тоскуетъ по немъ, и въ этомъ напряженіи кажется ей, будто вотъ-вотъ наступитъ прозрѣніе. Но въ послѣднюю минуту является Смерть: душа, самое большее, можетъ вспомнить о своей пра-родинѣ, порываясь къ ней всѣми силами, — можетъ *провидѣть* ее, но *видѣть* ее не дано на землѣ. Какъ одинъ Ангелъ принесъ ее „для міра печали и слезъ“, такъ другой, Ангелъ Смерти, долженъ снова отнести ее въ колыбель вѣчности. Мотивъ очень близкій поэзіи Э. Сологуба, и у него Смерть говоритъ:

Слабѣютъ яростныя стрѣлы  
Земныхъ страстей.  
Сомкни глаза. — Вблизи предѣлы  
Твоихъ путей.  
Не обману тебя, больного, —  
Утѣшься, вѣрь, —  
Изъ заточенія земного  
Открою дверь.  
Въ твоей таинственной отчизнѣ,  
Въ краю святомъ,  
Гдѣ ты покоился до жизни  
Господнимъ сномъ,  
Гдѣ умираютъ злые шумы  
Земныхъ тревогъ, —  
Исполнивъ творческія думы,  
Почіетъ Богъ.

И когда душа встрѣтитъ здѣсь, на землѣ, другую, которую любила въ своемъ совершенномъ бытіи, съ которой „пила нектаръ вѣчности“, она узнаетъ ее тотчасъ и возгорится къ ней отраженной любовью. Гіальмаръ и принцесса Маленъ видятся только разъ, и то мелькомъ, Мелеандръ и Аглавена—тоже, но этого уже достаточно, чтобы души признали одна другую и породнились навѣкъ. И вотъ тутъ то, на пути этихъ страстно другъ къ другу стремящихся душъ, встаетъ Рокъ, Предопредѣленіе, не дающее имъ соединиться. И снова Смерть является избавительницей.

У Пжибышевскаго этотъ мотивъ выраженъ сильнѣе и ярче, чѣмъ у Метерлинка. Онъ именно такъ и описываетъ рожденіе любви.

\* \* \*

Итакъ, души послѣ своего воплощенія не помнятъ о своей прежней жизни, онѣ „спятъ“ на землѣ. Въ мірѣ явленій, онѣ — словно невмѣняемая, словно сомнамбулы. Но вдругъ что нибудь такъ поразитъ ихъ взглядъ, такъ западетъ въ нихъ, что какъ бы разбудитъ, и бѣгущій въ каждой изъ нихъ извѣчный родникъ выбьетъ наружу: это пробужденіе—пробужденіе *тоски*. Поразившій предметъ вызвалъ ассоціацію чего то сходнаго, болѣе совершеннаго, роднаго. Душа начинаетъ „вспоминать“ (анамнезисъ). Въ ней подымается то, что Платонъ назвалъ Эросомъ, Достоевскій „священной тоской“ (въ Бѣсахъ), а Пжибышевскій Тоской (Sehnsucht).

Душа стремится вернуться въ свое пра-лоно изъ него-же она изошла, стремится къ перво-сущности, которую созерцала когда то, въ лучахъ которой жила: къ Благу (Красота, Добро, Справедливость).

Отмѣтивъ мимоходомъ эту тоску въ „Слѣпыхъ“, Метерлинкъ обозначилъ ее опредѣленнѣе въ „Аглавенѣ и Селизеттѣ“. Н. М. Минскій озаглавилъ свой переводъ этой драмы „Трагедіей Любви“. Намъ кажется, ее можно назвать и „Трагедіей Эроса“.

Аглавена—не только живое, реальное лицо, но и символъ того Эроса, той „священной тоски“, которая воскресила душу Мелеандра. Отсюда этотъ постоянный мотивъ Красоты, эта жажда красоты въ рѣчахъ Мелеандра и Аглавены (реальнаго лица). Душа Селизетты — спала, но когда поднялась въ Мелеандрѣ тоска по утра-

ченной „таинственной отчизнѣ“, она сообщила и ей. Аглавена (Эросъ, тоска) „разбудила“ душу Селизетты.

О! Селизетта ближе къ своей пра-отчизнѣ, чѣмъ Мелеандръ и его подруга! Но царство Добра, Красоты — не отъ міра сего. И снова Смерть.

Мы не приводимъ выдержекъ изъ драмы, за недостаткомъ мѣста, но выдержекъ, подтверждающихъ такое пониманіе, можно бы сдѣлать достаточно. О Пжибышевскомъ же скажемъ только, что онъ вдохновенный пѣвецъ этой Тоски. Самыя его произведенія суть плодъ такой тоски, вдохновенія (потому что тоска, Эросъ — это вдохновеніе, восторгъ, изступленіе. См. „Федръ“).

\* \* \*

Остается сказать теперь о переводѣ метерлинковскихъ драмъ. Никогда еще не доводилось читать намъ такого злостнаго перевода. Это — просто — убить автора на мѣстѣ! Произвольные пропуски, вставки, перевиранья, грубое непониманіе духа автора, незнаніе французской рѣчи, крикливопридурковатый тонъ русской — вотъ, что преподнесъ намъ г. В. М. Саблинъ, онъ-же и переводчикъ.

Все можно простить, но искаженій духа и замысловъ автора — нельзя. Г. Саблинъ пытался было сообщить рѣчи простолюдиновъ — народный характеръ! Но, къ счастью, трудъ оказался переводчику не подъ силу, не то былъ бы у насъ еще лучший Метерлинкъ. Восклицанія Oh!, Ah! г. Саблинъ всюду почти переводитъ, Ой! Ай! А вотъ образчикъ „метерлинковского“ діалога. *Вопр.: Что это за башня на этомъ пригоркѣ?—Отв.: Говорятъ, это старая вѣтрѣная мельница. Или: какой у нея взглядъ! Какъ будто попадаешь въ каналъ свѣжей воды!*

Не понимаемъ, почему г. Саблинъ не могъ обратиться, на примѣръ, къ Н. М. Минскому, издавшему въ своемъ переводѣ три вещи Метерлинка; наконецъ, къ комунибудь лучше его знающему Метерлинка и успѣшнѣе его справляющемуся съ русской рѣчью.

Хорошо переведена только „Аглавена и Селизетта“ г-жей Е. Н. Сомовой. Но если она справилась съ прозой, то совершенно погубила пѣсенку, которую поетъ Селизетта. Что изъ ея перевода получилось, свидѣтельствуется хотя бы

последняя строфа: „И умерла она, Ея я сердце знала (!!!). И умерла она, Хотя не умирала...“ Et j'ai vu la mort (J'entendis son âme). Et j'ai vu la mort, Qui l'attend encore... Надо было помѣстить стихотвореніе не переводя, но г-жа Сомова захотѣла и рѣшмы передать. А у Метерлинка и не рѣшмы, а ассонансы (sortit-souri; rentra-là; mort-encore).

То же самое случилось и въ „Арианѣ“, съ переводчицей О. Соловьевой.

В. Перемилловскій.

## ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА.

Для искусства 19-го столѣтія Салоны едва ли сдѣлали чтонибудь. По крайней мѣрѣ можно съ увѣренностью сказать, что всѣ значительнѣйшія проявленія его за послѣднюю четверть столѣтія прошли мимо нихъ. За этотъ промежутокъ времени Салоны не поддержали ни одной новой, смѣлой, значительной манифестаціи. Въ 1865 году не былъ принятъ извѣстный бюстъ „au nez cassé“ Rodin; навсегда памятенъ 9 послѣдовательныхъ отказовъ принять Ruviss'a, — 9 лѣтъ молчаливой, упорной борьбы; вся жизнь Ed. Manet — жизнь громогласной, блестящей борьбы.

Не смотря на ничтожные въ своемъ подавляющемъ изобиліи, каждый годъ возрождающіеся, базары мѣщанскаго искусства, искусство продолжало проявлять ту жизнь, въ которой общество отказывало ему. Какое искусство можетъ поддержать наша демократическая эпоха, гдѣ всѣ вкусы сходятся въ дешевомъ и удобномъ, въ доступномъ всѣмъ, гдѣ личность артиста сводится на возможно меньшее, если не вполнѣ ничтожное? Въ громадной, могучей и сложной машинѣ нашей соціальной жизни нѣтъ ни одной малѣйшей частицы, нѣтъ ни одного винта, которымъ управлялъ-бы, наравнѣ съ другими, артистъ. La société des artistes indépendants, весь импрессионизмъ, всѣ эти многочисленныя маленькія expositions на rue Laffitte и rue Le Peletier, — что это, какъ не безнадежная, нерав-

ная борьба артистовъ съ поглощающимъ ихъ мѣщанствомъ?

Настоящее, глубоко - трогательное искусство, рождающееся въ молчаніи и вдали отъ толпы, — не нужно обществу: ему нужны ремесленники, выполняющіе слѣпо и рабски его требованія.

### Салоны.

Я не вижу большой разницы между обоими Салонами; нѣтъ никакой причины отдавать предпочтеніе тому или другому. Въ обоихъ много ловкачества, *habileté*; но между официальнымъ мѣщанствомъ и свободнымъ снобизмомъ выбора нѣтъ. И то, и другое скверно. *Vitume* и *Brun-rouge* смѣнились сѣро-зелеными, теплыми и темными красками—*importation anglaise*,—но то, что ими дѣлаютъ — равно условно, приблизительно. То, что сдѣлано талантливо—не серьезно, а серьезное—не талантливо. Несомнѣнно, не будь Салоновъ, не было-бы этого количества и талантливыхъ, и бездарныхъ учениковъ-ремесленниковъ. Проиграло-ли бы отъ этого искусство? Конечно, нѣтъ. *Puvis* и другіе, настоящіе, не были ничьими учениками. И тѣ, которые ими были,—были слишкомъ дурными. *Manet*, пробывшій въ *atelier Couture* отъ 1850 до 1855 года не только не слѣдовалъ совѣтамъ своего учителя, но дѣлалъ совсѣмъ обратное тому, что отъ него требовали. Мы знаемъ богатые результаты этого. Ими жило послѣдніе 25 лѣтъ наше искусство.

*Cogton*, посредственный художникъ но прекрасный учитель, признавался, что выйдя изъ *atelier Cabanel*'а долженъ былъ начать учиться снова, самостоятельно. *Lautrec*, ученикъ *Cogton*'а, тоже, конечно, учился снова, у жизни.

Тѣ, кто заполняютъ Салоны — удовлетворяютъ требованіямъ жюри и своихъ учителей. Въ лучшемъ случаѣ—это *Simon*, *Le Sidaner*; въ худшемъ, степень ниже — *Anglada*, *Caro-Dalville*, — искусство завтрашняго дня, безъ искренняго порыва, безъ увлеченія, безъ страсти. Ужасная, безнадежная фальшь! Нѣтъ, тысячу разъ лучше искренняя посредственность, лучше смѣшной, но наивный *Rousseau* \*), чѣмъ *Caro-Dalville*, чѣмъ *Anglada*, чѣмъ сотня болѣе

\*) *Henri Rousseau des Indépendants*.

или менѣе талантливыхъ, поверхностныхъ, лѣнивыхъ. Благодаря ихъ всеобщему распространенію, ихъ обилію, случается, что великолѣпный *Degas*, чудный *Puvis*, во всей своей чарующей красотѣ, вдругъ покажется вамъ, въ этомъ разношерстномъ обществѣ,—грубымъ, неумѣстнымъ, чудовищнымъ,—какъ неожиданная и вдругъ засвѣтившая истина.

Салоны процвѣтаютъ, размножаются (въ іюнѣ открывается еще одинъ, новый, исключительно французскій). Это начало разложенія.

Не будемъ объ этомъ грустить.

Вотъ краткій отчетъ: *Société Nationale*. *Whistler*. Мы видимъ его здѣсь въ послѣдній разъ. 5 холстовъ, изъ нихъ одинъ—большой портретъ въ ростъ, неоконченный, „*la dame à l'iris noir*“. Эти вещи не прибавляютъ ничего къ имени *Whistler*'а. Въ близкомъ, болѣе или менѣе, будущемъ, предполагается большая выставка всѣхъ значительныхъ вещей его.

*Cottet*. Хорошъ,—не въ большой картинѣ, въ которой есть необычная ему сухость и рѣзкость,—а въ этюдахъ. Я писалъ уже о сильномъ впечатлѣніи пережитой и прочувствованной правды въ этихъ моряхъ и берегахъ Бретани. Здѣсь выставленныя марины еще въ большей степени подтверждаютъ мои слова и убѣждаютъ меня еще болѣе, что главная сила *Cottet* не въ картинахъ, въ которыхъ онъ синтетизируетъ свои впечатлѣнія, а въ непосредственно написанныхъ съ натуры этюдахъ, въ которыхъ онъ проявляетъ свой драгоценнѣйшій даръ: *voir, sentir et rendre*.

*Anglada* возбуждаетъ много споровъ, порицаній, восхищеній. Его нынѣшній успѣхъ я объясняю безнадежной бѣдностью настоящаго Салона и положительно считаю преувеличеннымъ. Сказать правду, нравятся всѣмъ лишь только краски; рисунокъ, замыселъ—почти никому. И дѣйствительно, съ этой стороны картины его крайне слабы,—слабы до очевидности, до шокированія. И, право, не будемъ преувеличивать и такъ скоро забывать. Вспомнимъ, хотя-бы, алжирскія вещи *Besnard*'а, его великолѣпныхъ лошадей выставки 1900 года, его „*marché aux chevaux arabes*“, его „*la danse espagnole*“.

Снобизмъ въ живописи, снобизмъ въ оцѣнкѣ ея. Нѣтъ, въ самомъ дѣлѣ, это скучно. Во всякой значительной картинѣ (это и состав-



ляетъ ея значительность)—твердая гармонія формы и красокъ. И чѣмъ выше эта гармонія, тѣмъ значительнѣе картина. Такія вещи французы называютъ „une oeuvre complète“. Всѣ эти басни о „колористахъ“ обыкновенно „страдающихъ въ рисунокѣ“—глупая и праздная болтовня. Всѣ эти „колористы“ не умѣющие рисовать, и „рисовальщики“ не умѣющие писать—живописцы третьяго разряда; ихъ колоритъ также посредствененъ, какъ и ихъ рисунокъ. Искусство не нуждается въ нихъ, наоборотъ—они даютъ лишь поводъ къ существованію несносныхъ предрасудковъ, съ которыми всѣмъ лучшимъ мастерамъ нашей эпохи приходилось долго и томительно считаться.

Я положительно утверждаю, что Anglada можетъ нравиться, поражать, казаться значительнымъ только здѣсь, вотъ въ этомъ Салонѣ. Помѣстите его въ Indépendants—краски его потускнѣютъ, станетъ виднѣе, утрированная мѣстами, блѣдность и неумѣстная чернота въ тонахъ. Пусть Anglada идетъ туда, въ эту толчею молодыхъ, полныхъ недостатковъ, но опасныхъ сосѣдей. Вѣдь это такъ легко. Двери открыты всѣмъ. Молодой, пусть онъ предстанетъ передъ нами въ Салонѣ молодого искусства. Тамъ есть одна, двѣ комнаты, гдѣ, иногда, оно громко говоритъ за себя.

Краски Anglada великолѣпны, но тяжелы. „Champs Elysées“, „Mur céramique“, „Vieille gitane“,—красивы, но не прекрасны. Въ „jardin de Paris“ есть вульгарность, и ни въ одной вещи нѣтъ настоящей изысканности, которой онъ такъ добивается.

Какъ жаль, что въ этихъ сказочныхъ садахъ Испаніи (а вовсе не Парижа), какъ бы ждущихъ появленія таинственныхъ, влюбленныхъ и ревнивыхъ убійцъ и великолѣпныхъ и преступныхъ женщинъ; среди этихъ густыхъ, и какъ бы скрывающихъ преступленія, тѣней; среди страстно млѣющихъ розъ,—какъ жаль, что между всѣми этими чудесами кривляются персонажи изъ „Assiette au beurre“. Послѣ Degas'a, Lautrec'a, можно-ли смотрѣть безъ скуки на этихъ дурно нарисованныхъ и смѣшныхъ куколъ?

Anglada, въ этомъ не можетъ быть сомнѣнія, умѣетъ гораздо лучше рисовать. Но та наклонность къ драматизму въ краскахъ, которая очень цѣнна, и которая есть у него, тре-

буетъ другихъ, болѣе подходящихъ формъ,—другую жизнь, другой рядъ идей. Иначе въ Jardin de Paris мы всегда будемъ видѣть Испанію, а въ Испаніи—Jardin de Paris.

Charles Guérin. Прелестный эскизъ, гармонія зеленого и сѣраго, красивая композиція. Вещь эта много проиграла отъ тусклаго освѣщенія; помѣщена она въ проходѣ между залами, надъ круглой входной ротондой. Я никогда не видалъ Герена въ другомъ мѣстѣ,—его не пускаютъ на почетныя мѣста.

Maurice Denis. Также какъ и въ Indépendants, не значителенъ. Я люблю, все таки, больше „la plage au cerf volant“ въ Indépendants.

Есть общеизвѣстный родъ живописцевъ, которые копируютъ „натуру“, копируютъ то, что видятъ, такъ „какъ оно есть“, ищутъ „тонъ“. Такие люди и при большомъ знаніи, умѣнии и талантѣ все таки не могутъ очаровать насъ,—для этого художнику надо быть очарованнымъ самому, а онъ борется лишь съ трудностями. Таковъ Lucien Simon нынѣшняго года. Его мертвая натура, видѣнная уже у Georges Petit, его большая картина—скучны. Тамъ, гдѣ нѣтъ очарованія, нѣтъ искусства. Портретъ Blanch'a, про который я писалъ въ предыдущемъ письмѣ, проигралъ, потемнѣлъ и кажется мнѣ менѣе удавшимся.

Ни Carrière, ни Besnard, ни Lavery, ни Sargent не удовлетворяютъ тѣмъ требованіямъ, которыя къ нимъ предъявляемъ. Carrière давно сказалъ все, что имѣлъ сказать. Больше говорить ему нечего. Sargent (портретъ лорда R.) совершенство сухости и скуки.

Когда-то, прежде, Anquetin подавалъ серьезные, солидные надежды. Съ тѣхъ поръ утекло не мало воды и мы уже не одинъ годъ присутствуемъ при превращеніи Anquetin въ Fregoli,—такъ поспѣшно онъ мѣняетъ свою внѣшность.

Въ отдѣлѣ скульптуры—бѣдно. Rodin и Constantin Meunier. Rodin—женскій бюстъ и „le Penseur“, на котораго Gabriel Mourey собираетъ подписку, чтобы подарить его Парижу. На выставкѣ 1900 года „le Penseur“ былъ въ значительно меньшемъ видѣ и въ бронзѣ.

Правительство, между прочимъ, приобрѣло „Quai des Grands Augustins“ W. Morrisce'a (очень пріятно), и „Ma femme et ses soeurs“ Caro-Delvaile'a.

*Les artistes Français.*

Henri Martin. Фальшивыя декоративныя панно,—въ которыхъ нѣтъ ни величественности, ни благородства, ни свѣтлой радостности фресокъ,—единственное украшеніе этого официальнаго убожества.

*Pissarro (1830—1903).*

Посмертная выставка у Durand-Ruel, вся работа долгой жизни, въ главныхъ чертахъ, отъ 1864 до 1903 года, отъ очаровательнаго, дѣтски-наивнаго пейзажа въ окрестностяхъ Louveciennes, 1870 года, до Гаврскаго порта 1903; вся послѣдовательная эволюція. Надъ всѣми холстами можно надписать девизъ этой, полной труда и вѣчно-юнаго порыва, жизни: простота, наивность, искренность.

Эта простота въ изображеніи того, что онъ любилъ, это наивное желаніе передать возможно искреннѣе переживаемое впечатлѣніе, это постоянное исканіе сдѣлать лучше,—заслужили Pissarro многочисленныя и несправедливыя обвиненія въ отсутствіи идеала и мысли, въ преслѣдованіи исключительно техническихъ успѣховъ. Не подумайте, что это были нападки консервативной критики. Нисколько. Въ концѣ пятидесятихъ годовъ импрессионизмъ приобрѣлъ права гражданства, Люксембургскій музей открылъ комнату Caillebotte, — и этого было достаточно, чтобы дать поводъ всѣмъ этимъ двадцати-лѣтнимъ дѣтямъ, наполняющимъ les jeunes Revues и café d'Arcourt, сочинять смертоносные articles. „Pissarro, pendant qu'il travaillait loin de Paris... a été pris à partie par de jeunes revues avec quelques vivacité et beaucoup d'injustice“, читаемъ мы на первой страницѣ каталога выставки (у Durand-Ruel), 1896 года. Теперь, по поводу посмертной выставки мы принуждены выслушивать тѣже нападки. „Il fut un artiste... malgré la fausse et misérable idée qu'il s'était faite de l'art“ \*), читаемъ мы въ журналѣ, еще недавно печатавшемъ, по поводу другой, и тоже посмертной выставки, пристрастную статью. И далѣе: „S'il a des pensées, devant la „campagne“ il les oublie“, „son désir unique... est de se servir... agilement de ses mains“ \*\*), „ne parle jamais que la langue technique de son art“ \*\*\*); а его любовь

наивная и трогательная, къ деревнѣ — „une... tendresse pour la nature réduite aux espèces de la „campagne“ \*).

Недостатокъ большинства людей, дѣлающийся несноснымъ когда нѣкоторые изъ нихъ принимаютъ писать объ искусствѣ,—недостаточное пониманіе природы. „Nous voyons mal la nature, nous l'entrevoions à travers les tableaux de musée“, говоритъ Mirbeau въ предисловіи къ каталогу настоящей выставки, и нельзя съ нимъ не согласиться. Конечно, недостаточно знать наизусть всю свою библіотеку и знать точное мѣсто каждой картины въ любомъ музеѣ Европы. Надо хорошо знать и понимать природу, больше въ ней читать, и не имѣть на насъ волнующіе вопросы—готовый и книжный отвѣтъ.

Сдѣлать хорошую картину — вотъ весь идеалъ живописца, и смѣшно упрекать его въ томъ, что онъ „n'ait pas manifesté pour les hommes un bien ardent amour“ \*\*). „Possible“ — прибавляетъ авторъ приводимой мною статьи,—„qu'il fut trop uniquement peintre“ \*\*\*). Это и есть лучшая похвала Pissarro.

Pissarro, дѣлалъ то, что видѣлъ и любилъ, любилъ то, что дѣлалъ, былъ наивенъ и простъ. Въ немъ жила душа примитива. Если можно выразить въ немногихъ словахъ то, крайне интимное, впечатлѣніе, которое производятъ его вещи, то я бы сказалъ: наивная, робкая простота. Такъ неувѣрена, робка и неловка его техника. Да, онъ наивенъ и простъ. Если Claude Monet сильнѣе, ярче, разнообразнѣе, богаче — онъ, все-таки, черезчуръ поражаетъ чѣмъ нибудь неожиданнымъ, слишкомъ ослѣпляетъ, чтобы ввести сразу въ интимную жизнь своей картины; тогда какъ Pissarro, со своей наивной простотой кампаньяра, прямо захватываетъ, тотчасъ-же, и какъ-бы погружаетъ въ скромную атмосферу своей природы. И въ ней все просто и естественно.

Его прямые предшественники—Corot, Daubigny, вся барбизонская школа. Связь съ ними сохранилась у него до послѣднихъ лѣтъ, и въ холстахъ семидесятихъ годовъ, въ теплыхъ, желто-сѣрыхъ пейзажахъ и въ знаменитой серіи пейзажей Pontoise и Eragny,—во всей этой

\*) Mercure de France, avril 1904, p. 86.

\*\*) ib. p. 93.

\*\*\*) ib. p. 96.

\*) ib. p. 93.

\*\*) ib. p. 96.

\*\*\*) ib.

intimité, въ этомъ настроеніи покоя и тишины.

Извѣстно, что будучи очень молодымъ, двадцати двухъ-трехъ лѣтнимъ юношей, Pissarro отправился къ Corot просить совѣта.— „Vous êtes un artiste, et vous n'avez pas besoin de conseils. Sauf celui-ci, pourtant: il faut étudier les valeurs“.—Таковъ былъ отвѣтъ Corot,—повліявшій на всю жизнь, тогда еще едва начинавшаго, Pissarro. Связь его съ барбизонской школой, можетъ быть, гораздо глубже и значительнѣй, чѣмъ принято это думать. И наоборотъ, то, что связываетъ его съ Manet, Monet и Sisley—лишь только вопросъ техники, ремесла,—что особенно трудно давалось ему. Большія движенія природы, ея постоянно смѣняющіяся перемѣны, ея величіе,—онъ этого не видѣлъ, не зналъ. Природа, имъ любимая,—спокойна и проста. Въ ней нѣтъ ни рѣзкихъ движеній, ни рѣзкихъ контрастовъ. Иногда въ ней появляются и живутъ люди. Ихъ движенія тоже спокойны и просты и то, что они дѣлаютъ,—обыкновенно и просто.

Итакъ, вліяніе Corot, Daubigny вначалѣ, и соединившееся съ нимъ, вліяніе Manet и, конечно, Monet. Слѣдованіе формулъ Зола—(„достаточно открыть окно чтобы найти картину“),—а это, какъ извѣстно, можно отнести ко всѣмъ импрессионистамъ,—вотъ схема его послѣдовательнаго движенія, которая выясняется настоящей выставкой. Я не говорю о кратковременномъ, всѣмъ извѣстномъ увлеченіи pointelisme'омъ, длившемся слишкомъ короткій промежутокъ времени и не оставившемъ значительныхъ слѣдовъ.

Выставка составлена прекрасно. Все это вещи, принадлежащія частнымъ лицамъ, и которыя мы никогда, или очень долго, не увидимъ. Dugand-Ruel'ю принадлежитъ небольшое количество холстовъ, правда, всѣхъ эпохъ,—но вѣдь они всѣ, вѣроятно, уѣдутъ въ Америку, скупающую все лучшее и цѣнное. 1879—1882 года, особенно счастливые, когда Pissarro достигъ чрезвычайной гармонизаціи сѣрыхъ тоновъ, легкости отдаленныхъ плановъ, всей этой очаровательной мягкости воздуха—представлены приблизительно полно.

Съ 1886 года началось увлеченіе pointelisme'омъ. Этого времени—не удачная во многихъ отношеніяхъ, „la Cueillette des pommes“, самый

крупный, по размѣрамъ, холстъ. Съ этихъ-же поръ появляются слишкомъ зеленые, сырые тона. Отъ 1896 до 1903 года почти исключительно Парижъ и Руанъ,—безконечныя и суевливыя перспективы Парижа, и суевливыя гавани Руана и Гавра, и черная и подвижная толпа рынковъ Dierra,—холсты, имѣвшіе самый большой успѣхъ.

Вотъ, въ главныхъ чертахъ, трудъ мастера, влюбленнаго въ жизнь, въ воздухъ, свѣтъ, въ густо-населенный пейзажъ окрестностей Парижа, окутанный сѣрой вуалью дыма и легкаго тумана. И въ этой тщательно разграфленной на квадратики природѣ, въ этихъ прямыхъ и холодныхъ, обширныхъ улицахъ, въ этой закованной въ каменную броню мостовъ и набережныхъ, водѣ,—Pissarro, наивный, влюбленный артистъ, нашелъ живущую, не всѣмъ видимую, поэзію. Она отозвалась въ душѣ его откликомъ, и онъ рассказалъ намъ о томъ, какъ умѣлъ. И это прекрасно.

*Александръ Шервашидзе.*

Парижъ, Апрель—Май, 1904.

## ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВО.

Въ „Нов. Вр.“ (№ 10154) появилась интересная замѣтка секретаря общества поощренія художествъ, художника Н. К. Рериха. Имѣя въ виду положеніе, занимаемое Н. К. Рерихомъ и значеніе затронутыхъ имъ вопросовъ, мы позволяемъ себѣ привести эту замѣтку цѣликомъ.

### МЕРТВАЯ ЦЕТЛЯ.

Умерла въ Парижѣ художница Иванова; покончила съ собою съ голоду. Умерла не мрачная истеричка, а свѣжій, влюбленный въ работу, способный человекъ, такъ описываетъ покойную г. Яковлевъ въ своемъ парижскомъ дневникѣ.

Повѣситесь на мольбертъ. Какъ страшно! Какъ ужасна должна быть такая вѣсть для художниковъ! Пусть скажутъ, что это обыкновенный случай, ничего не доказывающій, но въ немъ есть лишній ударъ страшнаго маятника, еще одно приближеніе къ холодающей догадкѣ.

Жутко становится заглянуть въ повседневную жизнь искусства! Если трудна жизнь во всѣхъ видахъ ея, то часто жизнь въ искусствѣ—труднѣйшая. Разные потрясающіе факты всегда были, всегда будутъ, но къ послѣднему времени въ искусствѣ ихъ вырастаетъ чрезмерно. Съ каждымъ днемъ множатся ряды людей самыхъ разнообразныхъ и по дарованію, и по стремленію, у которыхъ вмѣсто жажды искусства одинъ только сверлящій голодь хлѣба. Въ офисѣ художественнаго труда нарастаютъ случаи самые маловѣроятныя. Нѣтъ такой безобразной цѣны, работать за которую не нашлось бы художника

даже съ высшимъ образованіемъ. За 10 рублей пишутся въ натуру портреты, за рубли иконы, за копейки иллюстраціи и проекты, да еще подъ всякими поправками давальца. И какъ быстро такое положеніе растетъ! Какой незамѣтной каплей растворяетъ въ себѣ поддержку правительства и любителей... Художественныя школы множатся, положеніе и значеніе такъ называемой художественной промышленности попрежнему остается какое-то нелѣпое, невыясненное, и куда же идутъ сотни и тысячи «соблазненныхъ» въ сѣнь школахъ? Угрюмая, законанная фаланга волочится, цѣпляясь другъ за друга... Смутна ихъ отправная точка, еще смутнѣе вдали. И подпихиваетъ ихъ толпа, и чѣмъ больше несчастныхъ въ искусствѣ, тѣмъ самодовольнѣе толпа и еще болѣе ненужными кажутся ей эти странные искатели искусства, толкующіе о чемъ-то красивомъ.

Твердо знаетъ толпа, что искусство—забава. Любители искусства въ ея глазахъ граничатъ съ чудаками.. И что намъ красота? Ищемъ ли мы ее въ нашей жизни? Умѣемъ ли мы хотя бы изъ приличія уважать стремленія и поиски красоты? Красота, модность, дороговизна—что же значительнѣе, что милѣе для насъ? Уже обращается источникъ духа живого въ канаву съ тухлою тиною, которую позаду не худо и засыпать.

Нехорошее въ искусствѣ творится! Нѣтъ уваженія къ искусству. И не видно улучшенія; о холодную скалу бьется все, что хотѣло бы измѣнить положеніе искусства у насъ, и стыдно признаться, что еще дѣды наши въ пониманіи искусства были куда дальнѣе, нежели мы.

Въ этомъ несчастіи искусства можно винить академію, можно винить общества и кружки, наконецъ, самихъ художниковъ, критиковъ, публику... Всѣхъ отъ мала до велика можно винить. Виноваты всѣ,—виноваты, какъ члены государства, человѣчества; виноваты въ томъ, что утеряли значеніе искусства, забыли съ чѣмъ всегда сочетался расцвѣтъ художественной жизни; забыли, что на голомъ раскаленномъ желѣзѣ трава не вырастетъ и на льду цвѣты не цвѣтутъ.

Страшная мертвая петля захлестнулась въ общемъ сознаніи искусства и затягивается и душитъ художниковъ. Это очень большой вопросъ. Но за него пора взяться. Надо его изслѣдовать безъ боязни правды.

Тема не новая. „Миръ Искусства“ уже шестой годъ борется съ равнодушіемъ публики къ искусству. Но на страницахъ „Нов. Вр.“, да еще изъ устъ Н. К. Рериха, призывъ этотъ становится знаменательнымъ.

Можетъ быть, опираясь на „общественное мнѣніе“ г-нъ Рерихъ примется, наконецъ, за выполнение б л и ж а й ш е й своей задачи, а именно: начнетъ добиваться того, чтобы Общество, которому онъ посвящаетъ свои силы, стало дѣйствительно обществомъ, а не собраніемъ десятка маститыхъ чиновниковъ, и затѣмъ, чтобы оно дѣйствительно поощряло искусство. Постъ секретаря Общества Поощренія художествъ для сего какъ нельзя болѣе благоприятенъ.

Д. Б.

## ЗАМѢТКИ.

◆ Въ пользу вдовъ и сиротъ павшихъ въ бою воиновъ въ февралѣ 1905 года устраивается, подъ Высочайшимъ Его Величества Государя Императора покровительствомъ, историко-художественная выставка русскихъ портретовъ за время съ 1705 по 1905 годъ.

Выставка будетъ открыта въ залахъ Таврическаго дворца и составляется изъ портретовъ, писанныхъ русскими художниками и иностранцами, изображавшими русскихъ людей.

Предсѣдателемъ организаціоннаго комитета выставки состоитъ Его Императорское Высочество Великій Князь Николай Михайловичъ. Въ составъ комитета входятъ: И. А. Всеволожскій, гр. И. И. Толстой, гр. А. А. Бобринскій, П. Я. Дашковъ, С. А. Панчулидзевъ, С. П. Дягилевъ, А. Н. Бенуа и Г. И. Франкъ. Генеральнымъ комиссаромъ выставки назначенъ С. П. Дягилевъ. Бюро выставки помѣщается во дворцѣ великаго князя Михаила Николаевича (Милліонная, 19). Задача выставки—собрать русскіе портреты, находящіеся во дворцахъ, частныхъ коллекціяхъ и, главнымъ образомъ, у многочисленныхъ собственниковъ какъ въ столицахъ, такъ и провинціальныхъ городахъ и усадьбахъ.

Было бы крайне желательнымъ, чтобы лица, имѣющія портреты художественной работы, заявили о томъ бюро выставки и такимъ образомъ содѣйствовали успѣху этого крупнаго культурно-историческаго предпріятія.

◆ Постановленіе московской городской комиссіи по разсмотрѣнію жалобъ по заявленію А. П. Боткиной—содержаніе котораго нами было приведено въ № 4-мъ, единогласно утверждено московской городской Думой, 8-го сего іюня.

◆ Первымъ актомъ дѣятельности молодого кружка русскихъ художниковъ въ Парижѣ (Union des artistes russes) было устройство небольшой выставки русскихъ кустарныхъ издѣлій. Выставлены были исключительно вышивки, частью присланныя для продажи изъ Россіи, частью принадлежащія коллекціи доктора Вебера, собранныя покойной М. В. Якунчиковой-Веберъ. Выставка была въ ателье—помѣщеніи кружка, на бульварѣ Монпарнасѣ и имѣла хорошій матеріальный и художественный успѣхъ.

◆ „Русь“ (№ 175) перечисляетъ титулы М. П. Боткина.

„Онъ:

Во 1-хъ—академикъ.

Во 2-хъ—гласный думы.

Во 3-хъ—членъ Императорской академіи художествъ.

Во 4-хъ—дѣятельнѣйшій членъ Императорской археологической комиссіи.

Во 5-хъ—одинъ изъ столповъ С.-Петербургскаго международнаго коммерческаго банка.

Въ 6-хъ — директоръ перваго Россійскаго страхового общества.

Въ 7-хъ — членъ совѣта призрѣнія и ремесленнаго образованія бѣдныхъ дѣтей въ С.-Петербургѣ.

Въ 8-хъ — директоръ музея Императорскаго общества поощренія художествъ.

Въ 9-хъ — членъ кустарнаго комитета министерства земледѣлія и государственныхъ имуществъ.

Въ 10-хъ — предсѣдатель правленія общества „Кавказъ и Меркурій“.

Въ 11-хъ — видный дѣятель въ Рязанско-Уральской желѣзной дорогѣ.

Въ 12-хъ — членъ комисіи по народному образованію.

Въ 13-хъ — видный дѣятель Русскаго общества пароходства и торговли.

Въ 14-хъ — директоръ художественно-промышленнаго музея имени Д. В. Григоровича.

Въ 15-хъ — членъ с.-петербургскаго лазаревскаго дамскаго комитета.

Въ 16-хъ — членъ с.-петербургскаго втораго дамскаго комитета Россійскаго общества краснаго креста

и, наконецъ, въ 17-хъ — предсѣдатель больничной комисіи.

Кажется, семнадцать должностей достаточно; однако, списокъ все-таки не полонъ. Такъ, напр., не указано, что М. П. Боткинъ состоитъ членомъ совѣта музея бар. Штиглица.

◆ Въ Берлинѣ произошелъ новый художественный инцидентъ, заставившій о себѣ много говорить. Тайный совѣтникъ Левальдъ, организовавшій германскій отдѣлъ на всемірной выставкѣ въ С.-Луи, и убѣдившійся, кажется, въ томъ, что Веймарскій конгрессъ художниковъ и протестъ Сецессионовъ имѣли свое основаніе — рѣшилъ заняться въ высшихъ сферахъ пропагандой болѣе здравыхъ взглядовъ на искусство. Орудіемъ сего былъ избранъ извѣстный историкъ искусства Вольфлинъ, профессоръ Берлинскаго университета. Однажды Левальдъ пригласилъ профессора на большую Берлинскую выставку для того, чтобъ давать объясненія Императору Вильгельму, котораго ожидали какъ разъ въ этотъ день на выставку. Когда Вольфлина представили, Императоръ Вильгельмъ сказалъ ему: „Пожалуйста крѣпко боритесь противъ современнаго направленія!“ (Machen Sie mir ordentlich Front gegen die moderne Richtung.) Послѣ этого Императоръ быстро ушелъ изъ залы, оставивъ профессора въ полномъ недоумѣніи. Надо замѣтить, что Вольфлинъ вовсе не фанатикъ новаго направленія, а просто культурный и добросовѣстный ученый, который наравнѣ съ Лихтваркомъ, Гурлиттомъ и мн. другими, серьезно изучалъ проблемы формы, свѣта, красокъ и т. д. Всѣ нѣмецкія газеты усиленно комментируютъ этотъ инцидентъ.

◆ Последніе два выпуска „Вѣсовъ“ вышли въ обложкѣ и съ рисунками Одилона Редона. Думаемъ, что увлеченіе этимъ посредственнымъ художникомъ неосновательно.

◆ Присужденіе премій за рисунки фарфоровыхъ и хрустальныхъ издѣлій по конкурсу Императорскихъ заводовъ 1903 года.

Съ Высочайшаго разрѣшенія на Императорскихъ Фарфоровомъ и Стеклянномъ заводахъ установленъ ежегодный конкурсъ для представленія художественныхъ рисунковъ, которые, на основаніи Высочайше одобренныхъ 11 октября 1900 г. правилъ, вмѣстѣ съ предположеніями комисіи о присужденіи премій за лучшія изъ нихъ, представляются на Высочайшее благоволеніе Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Александры Ѳеодоровны.

Къ 1 ноября 1903 г. въ управленіе Императорскими заводами поступили для участія въ конкурсѣ 13 рисунковъ фарфоровыхъ и 9 рисунковъ хрустальныхъ издѣлій, всего 22 рисунка, въ томъ числѣ 16 рисунковъ вазъ, 1 рисунокъ кіота, 1 рисунокъ бокала и 4 рисунка тарелки и пластовъ.

Комиссія по присужденіи премій, рассмотрѣвъ представленныя рисунки и имѣя въ виду отзывъ о нихъ техниковъ Императорскихъ заводовъ, завѣдывающихъ мастерскими, устранила отъ конкурса 13 рисунковъ, въ томъ числѣ 4 на основаніи §§ 3 и 6 условій о конкурсѣ, а 9 въ виду того, что таковыя отчасти при исполненіи представляютъ нѣкоторыя техническія затрудненія, отчасти недостаточно разработаны или неудовлетворительны по формамъ.

Признавъ, согласно съ отзывомъ техниковъ Императорскихъ заводовъ, что вообще между представленными на конкурсъ рисунками въ 1903 году впервые не встрѣчается ни одинъ, исполненіе коего представлялось бы невозможнымъ, и что особенно въ рисункахъ хрустальныхъ издѣлій замѣчается достаточное знаніе со стороны составителей рисунковъ, условій техники дѣла, комиссія подробно обсудила достоинства оставшихся 9 рисунковъ и остановилась на слѣдующемъ:

1) что ваза, подъ знакомъ сѣраго кружка, по замыслу и по формѣ не является подражаніемъ заграничныхъ образцовъ и свидѣтельствуеетъ о самостоятельномъ выборѣ со стороны художника задачи, и

2) что вазы, подъ знакомъ буквы А въ звѣздѣ съ 6 лучами, и подъ девизами „Poncetia“ и „Данаэ“ независимо отъ удовлетворительнаго согласованія съ условіями техники отличаются красивымъ сочетаніемъ тоновъ.

18 мая с. г. Высочайшаго Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Александры Ѳеодоровны утвержденія удостоились предположенія комисіи о присужденіи премій въ 200 руб. за рисунокъ вазы, пред-

ставленной подъ знакомъ сѣраго кружка, и по 100 рублей за рисунки вазъ, представленныя подъ знакомъ буквы А въ звѣздѣ съ 6 лучами и подъ девизомъ „Poncetia“ и „Данаэ“, причемъ Ея Императорскому Величеству благоугодно было выдать сверхъ сего преміи по 200 руб. за рисунки, поступившіе подъ девизами „Tulipier“ и „Луна“ и въ 100 рублей за рисунокъ, поступившій подъ знакомъ синяго кружка.

Одновременно Ея Императорскому Величеству благоугодно было утвердить предположенія комиссіи о назначеніи на конкурсъ 1904 г., независимо отъ представленія рисунковъ на свободно избранныя темы, задачи: составленіе рисунка столоваго сервиза или модели отдѣльной фигуры для исполненія бисквитомъ.

Авторами премированныхъ рисунковъ оказались: получившими преміи въ 200 руб. бібліотекаръ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ В. С. Степановъ; Мина Форстъ и художникъ Ю. Петерсенъ, и получившими преміи въ 100 руб. А. В. Поповъ, Мина Форстъ, художникъ Ю. Петерсенъ и бібліотекаръ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ В. С. Степановъ.

Лица, желающія ознакомиться съ условіями предложенной на конкурсъ 1904 года задачи или съ разсужденіями по техническимъ вопросамъ, возникшими при разсмотрѣніи рисунковъ конкурса 1903 года, могутъ обратиться въ Управление Императорскими заводами ежедневно въ присутственное время.

◆ „Нов. Вр.“ указываетъ на ошибку, допущенную нами въ № 4 „М. И.“ на стр. 75. Въ подписи къ рисунку слѣдуетъ читать „Поликратъ“, а не „Прометей“.

## СМѢХЪ И ГОРЕ.

„Композиторскіе вечера въ Павловскѣ продолжаютъ. Въ субботу, 12 іюня, успѣхъ выпалъ на долю г. М. М. Иванова, дирижировавшаго своими произведеніями. „Кантата по случаю 200-лѣтія основанія Петербурга“, исполнявшаяся въ прошломъ году у памятника Петра I, была поставлена въ центръ программы. Въ противоположность многимъ *pièces d'occasion*, она заинтересовываетъ съ первыхъ же тактовъ прелюдію и кончая заключительнымъ разработаннымъ хоромъ, который повторенъ. Оваціи имѣли мѣсто послѣ кантаты. Автору поднесены два великолѣпныхъ вѣнка (одинъ серебряный), три раза сыграны тушь, къ которому присоединенъ особенный *refrain*, торжественный, и который намъ пришлось впервые послушать. Все это вышло очень ярко. Изъ другихъ крупныхъ вещей понравилась извѣстная арія Василисы изъ „Княжны Забавы“, блестяще исполненная г-жею Долиной. Артистка вложила въ нее глубокое чувство, не говоря уже о музыкальности, всегда отличающей ея исполненіе. Г-жѣ Долиной аплодировали безъ конца за исполненіе ею другихъ романсовъ г. Иванова и ей пришлось повторить и спѣть много сверхъ программы. Не менѣе, если не болѣе шумный успѣхъ имѣла талантливая г-жа Михайлова; она исполнила,

съ присущею ей тонкою музыкальностью, арією „Забавы“ и рядъ романсовъ; голосъ ея звучалъ удивительно красиво и граціозно; публика устроила ей бурную овацію. Къ полонезу „Громъ побѣды раздавайся“ (изъ „Потемкинскаго праздника“) эффектно прибавленъ къ хору и оркестру военный (отъѣлковаго батальона) оркестръ. Кстати о послѣднемъ: военные музыканты отличались какъ при исполненіи полонеза, такъ и кантаты. Стройность, чистота постройкы и увѣренность были замѣчательныя. За исполненіе хора ручалось реноме хора Императорской оперы. Чешскій оркестръ прекрасно выполнилъ свою задачу. Вопли содѣйствовали успѣху вечера и другіе солисты: г. Гаекъ, даровитый молодой скрипачъ, отличившійся въ „Лѣсной тиши“ и г. Касторскій, съ успѣхомъ исполнившій романсъ (на слова Гриневской) изъ „Потемкинскаго праздника“. Мастерски акомпанировали г-жи Недбалъ и Вельяшева. Г. Ивановъ выказалъ себя въ симфоническихъ отрывкахъ изъ своихъ оперъ дирижеромъ, умѣло схватывающимъ мелодическій смыслъ своихъ произведеній. Публика переполняла залъ“.

(Нов. Вр. № 10159).

Павловскій вокзалъ. Последняя композиторская суббота была посвящена произведеніямъ г. М. М. Иванова. Задолго до этого концерта въ концертномъ репертуарѣ Павловскаго вокзала о предстоящемъ вечерѣ г. Иванова печталось особенно крупнымъ шрифтомъ, ярче и виднѣе чѣмъ о вечерѣ, посвященномъ произведеніямъ трехъ крупныхъ русскихъ композиторовъ: Мусоргскаго, Балакирева и Лядова, произведенія которыхъ, кстати сказать, почему-то удостоились лишь одного вечера. Концертъ г. Иванова былъ обставленъ лучшими нашими силами. Участвовали г-жи Долина, Михайлова, г. Касторскій, участвовалъ хоръ Императорской оперы. Публика аплодировала имъ, они выходили и аплодировали автору, которому поднесли два вѣнка, въ томъ числѣ и серебряный. Оркестръ игралъ тушь. Получился шумный успѣхъ, которому могъ бы позавидовать Глинка и который изъ нашихъ композиторовъ имѣлъ развѣ только одинъ Чайковскій, да и то не всегда. Въ бѣглой замѣткѣ не мѣсто входить въ разборъ произведеній г. Иванова, изъ которыхъ были исполнены «Торжественная кантата» по случаю двухсотлѣтія основанія Петербурга, часть которой была повторена, полонезъ «Громъ побѣды раздавайся» изъ оперы «Потемкинскій праздникъ», отрывки изъ его оперъ «Каширская старина» и «Забавы Путятишна», наконецъ, романсы. Въ эти произведенія достаточно обнаруживаютъ безсвязность формы, бѣдность творческаго изобрѣтенія, отсутствіе вкуса въ мелодіи и гармоніи, полную доступность къ постороннимъ влияніямъ, самымъ разнообразнымъ и беспорядочнымъ. Чтобы не быть голословными, укажемъ на исполненную съ громаднымъ успѣхомъ г-жею Долиной «Испанскую пѣню», въ которой столь ясно слышатся мелодическіе повороты изъ «Карменъ» Бизе. Произведенія г. Иванова блѣдны, иногда банальны, не характерны и, несомнѣнно, не имѣютъ серьезнаго музыкальнаго значенія. Прослушавъ обширную программу становилось и весело, и.. жутко читать ту услужливую замѣтку, подписанную г. Гольцисономъ и помѣщенную на программѣ, въ которой сообщалось слушателю, непосвященному во всѣ тайны творчества г. Иванова, — о всѣхъ достоинствахъ его произведеній по строго національному направленію извѣстнаго и талантливаго композитора».

(Русь, № 182).

53-7280 /  
12

# ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1904 годъ

(шестой годъ изданія)

на ежемѣсячный художественный иллюстрированный журналъ

# МІРЪ ИСКУССТВА

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ:

Съ доставкой въ С.-Петербургъ на годъ . . .	10 руб.	на 1/2 года	5 руб.
Съ пересылкою иногороднимъ " " . . .	12 " "	" "	6 "
Съ " за границу " " . . .	14 " "	" "	7 "

ДОПУСКАЕТСЯ РАЗСРОЧКА: Первый взносъ при подпискѣ 3 р. Затѣмъ вносится по 1 руб. ежемѣсячно.

Контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Товарищества М. О. Вольфъ (СПб., Гостинный Дворъ № 18; Москва, Кузнецкій мостъ, 12).

Издатель С. П. Дяшлевъ.

Редакторы: С. П. Дяшлевъ.

Александръ Бенуа.

Дозволено цензурою. Спб. 18 іюня 1904 г.

Коммерч. скороп. Лиговская, 57.

Обм. 1953 г.  
Акт № С-324/12





МТДЪ НККУСМБА

1-258 м

1904

№ 6.

1904, выпускъ шестой,  
подъ редакціей Александра Бенуа.

### СОДЕРЖАНІЕ.

Средневѣковая поэзія въ миниатюрахъ.

Заставный листъ по рисунку Е. Е. Лансере, 53 снимка съ миниатюръ XIII—XVI вѣковъ изъ Имп. Публичной Библиотеки и другихъ музеевъ. (Стр. 85—120).

Приложенія.

Заглавный листъ изъ рукописи XV в. въ Имп. Публичной Библиотекѣ: „Trois traitiez de la Conservation et garde de la Santé par Guy Pavat“ (фототипія).

Жеганъ Фукé (?) Заглавный листъ изъ рукописи въ Имп. Публичной Библиотекѣ: „Le Debbat ou Estrif de Vertu et fortune“ (фототипія).

Средневѣковая поэзія въ миниатюрахъ, статья П. Николаева (заставка по рисунку Е. Лансере, виньетки изъ старо-печатныхъ нѣмецкихъ книгъ XV в.). (Стр. 121—127).

Логэ и Зигфридъ, статья А. Иванова. (Стр. 128—145).

Редакторъ-Издатель

*С. П. Дягилевъ.*

Редакторъ

*Александръ Н. Бенуа.*

Адресъ редакціи: СПБ. Фонтанка 11.

Адресъ конторы: СПБ. Гостинный дворъ 18. Книжн. магазинъ  
Т-ва М. О. Вольфъ.

И-III.213.

„MIR ISKOUSSTVA“ — „LE MONDE ARTISTE“

sixième année

1904, 6-me livraison,

sous la rédaction de M-r Alexandre Benois.

### SOMMAIRE.

La poésie intime du Moyen âge d'après les miniatures conservées à la Bibliothèque Impériale de St-Pétersbourg et dans d'autres musées.

Article de M-r P. Nicolaef, et 53 illustrations hors-texte.  
Faux titre et frontispice par M-r Eugène Lancerey.

Hors-texte:

Frontispice d'un manuscrit de Guy Pavat (XV siècle) à la Bibliothèque Impériale de S-Pétersbourg (phototypie).

Jehan Fouquet (?) Frontispice d'un manuscrit à la Bibliothèque Impériale de S-Pétersbourg (phototypie).

Loge et Siegfried, article de M-r A. Ivanof.

*Serge Diaghilew,*  
Editeur-Directeur.

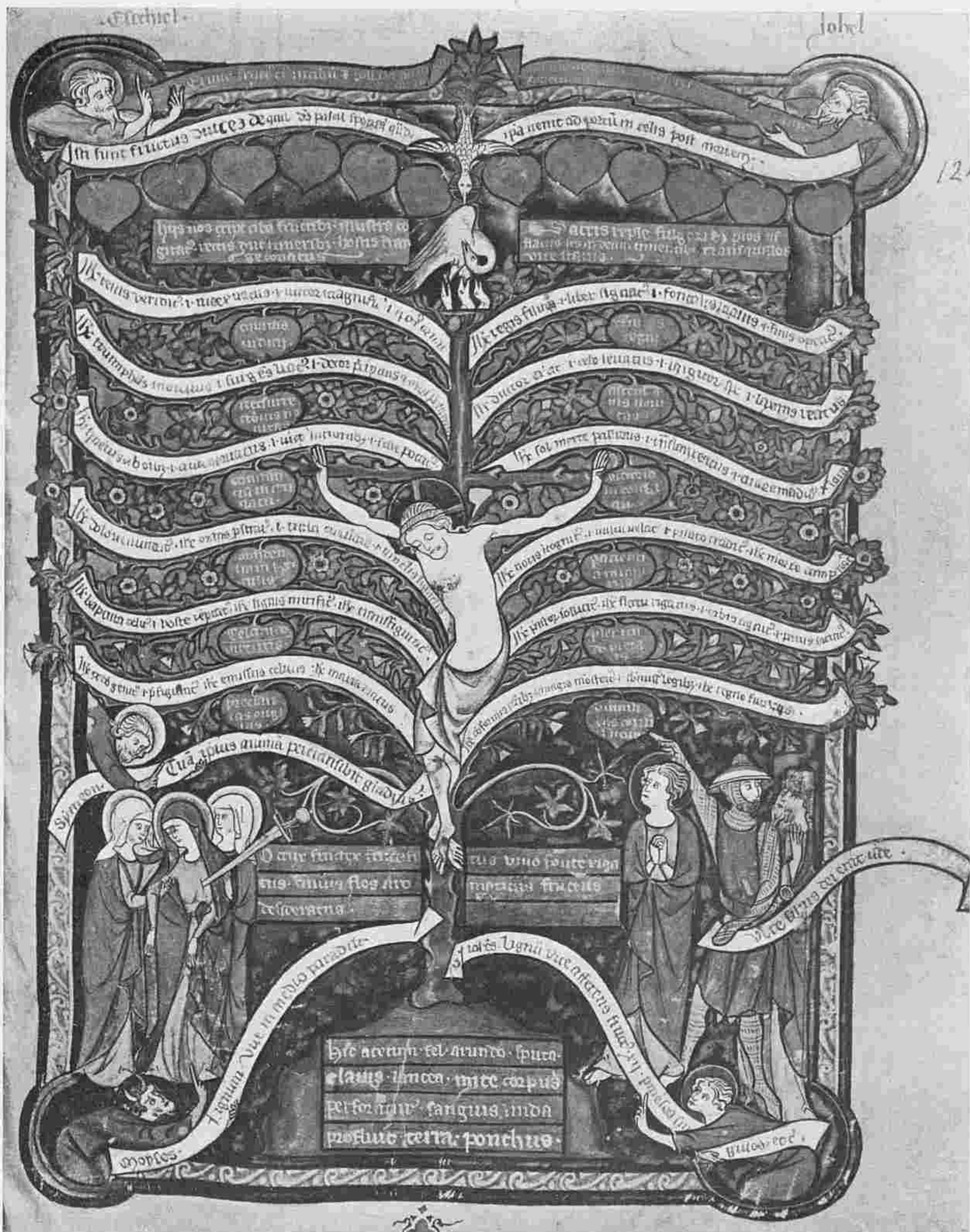
*Alexandre Benois,*  
Directeur.

St-Pétersbourg. 11, Fontanka.

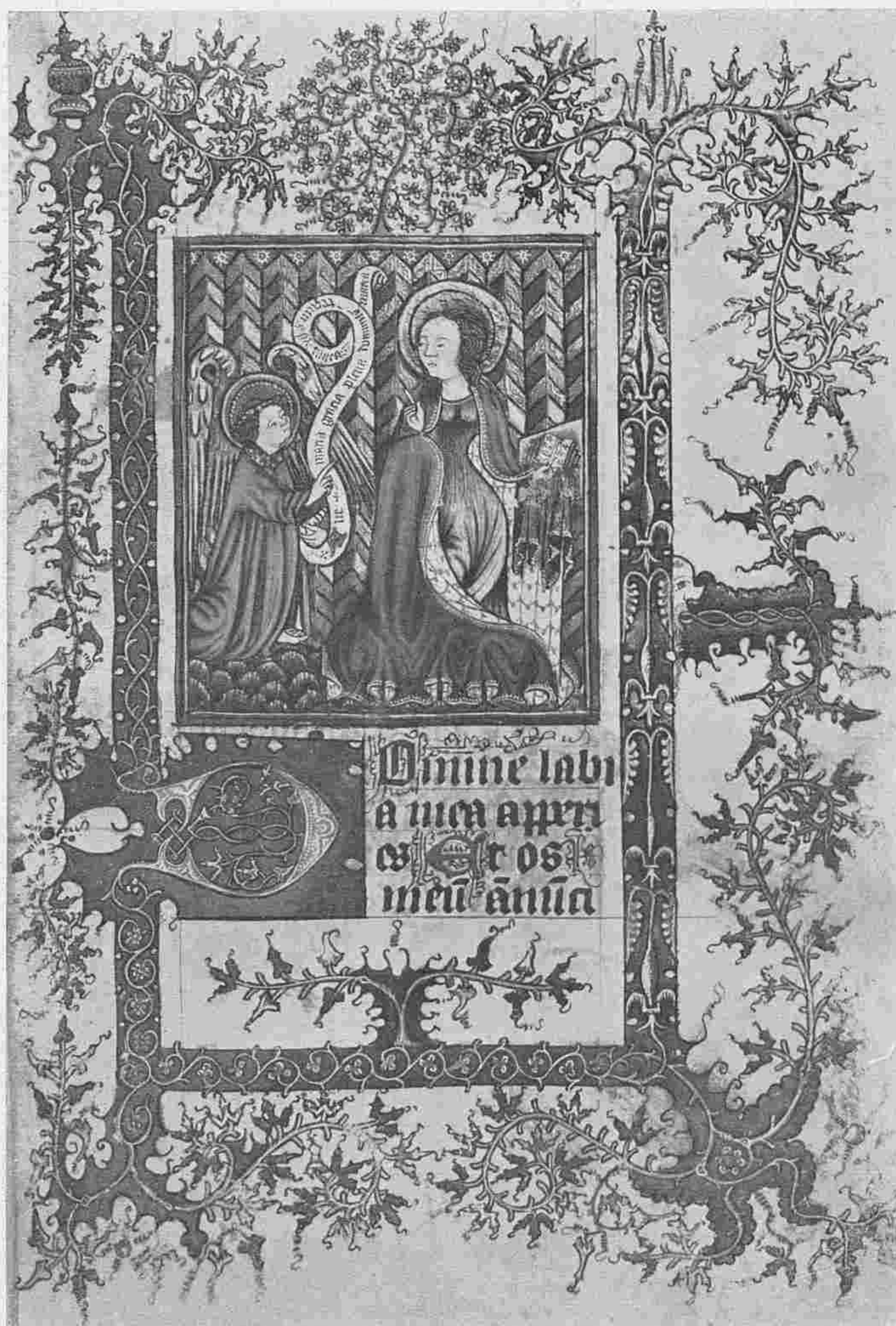


Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 2 Юля 1904 года.

Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ.



Распяtie. Изъ рукописи: „Le Traictiez de charité et le Miserere“.  
 Императорская Публичная Библиотека.  
 Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.

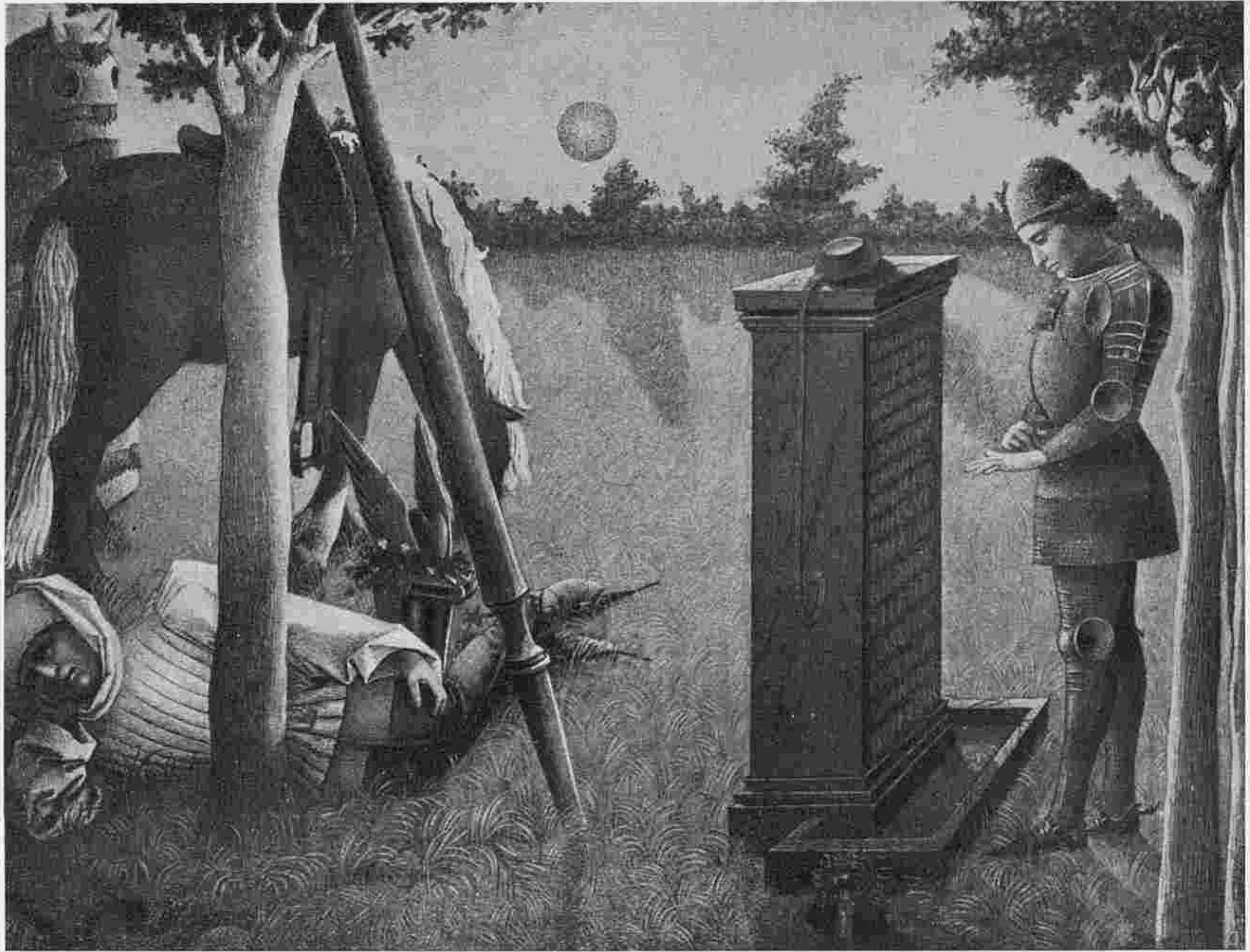


Благовѣщеніе. Изъ „Livre d'heures“ XIV в.  
Императорская Публичная Библиотека.  
L'annonciation. Miniature tirée d'un livre d'heures du XIV s.  
Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.



**U**ne nuit en ce mois passe  
Travailleur tourmente lasse  
Fortement pensifz ou lit me mis  
Comme homme las qui A si mis  
Son cuer en la merci d'amoours  
Que ma vie en plains et en plours

Романъ короля Ренэ. „Сонъ короля Ренэ“.—*Le Songe du roi René.*  
Имп. Вѣнская Библіотека.—*Bibliothèque Imp. de Vienne.*



Романъ короля Ренэ. „Сигер читаетъ надпись у волшебнаго ключа“.  
Имп. Вѣнская Библиотека.  
*Le Roman du roi René.*  
*Bibliothèque Imp. de Vienne.*



Гіена. Миниатюра изъ рукописи XIII в.: „*Bestiarum seu  
Animalium Descriptio*“.  
Императорская Публичная Библиотека.  
*Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.*



Романъ короля Ренэ. „Отплытіе къ острову Любви“.

*Le Roman du Roi René.*

Имп. Вѣнская Библіотека.

*Bibliothèque Imp. de Vienne.*



Кошки и Мыши. Изъ „Bestiarum... Descriptio“.

*Bibliothèque Imp. de St-Petersbourg.*

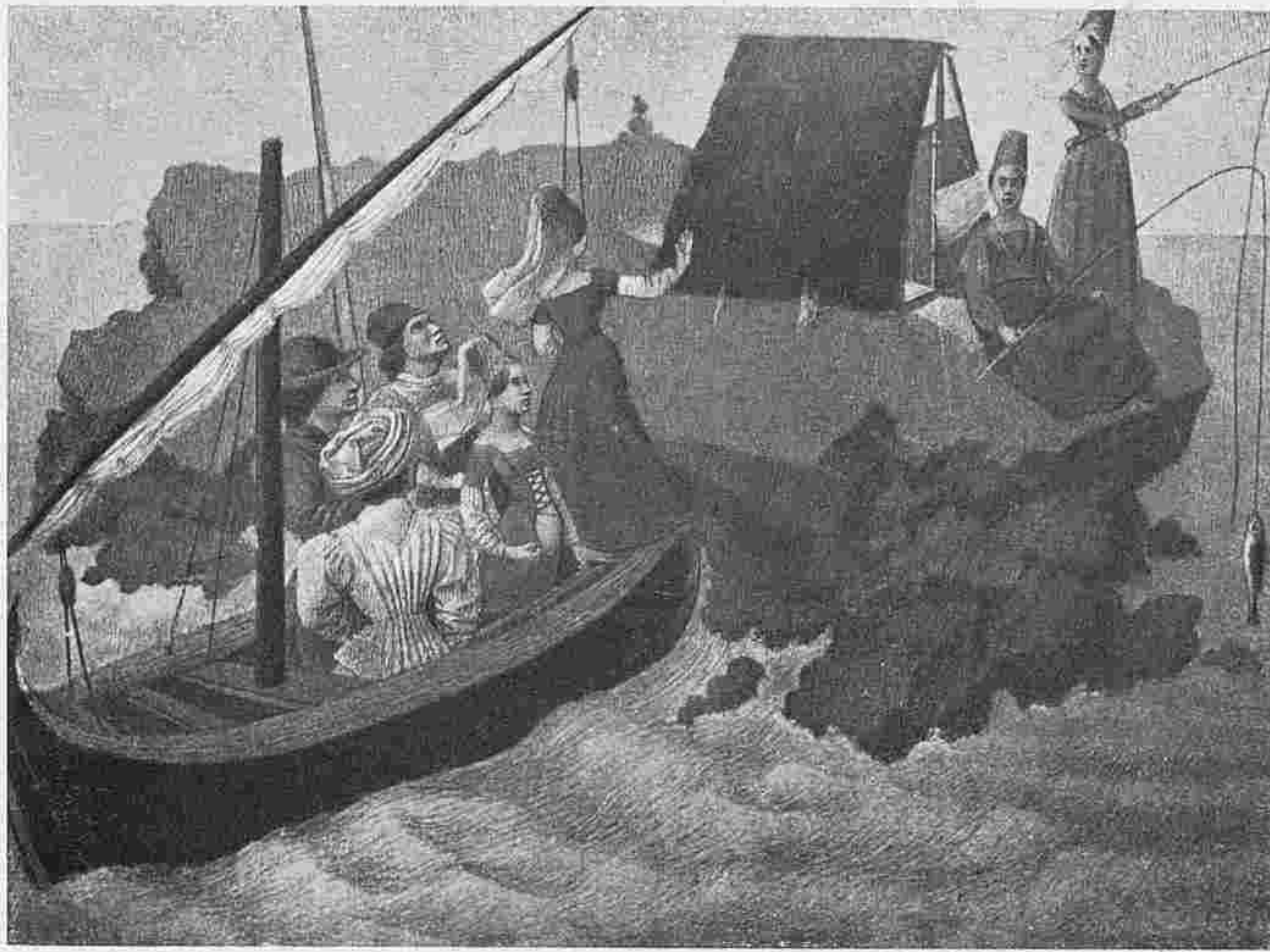




Романъ короля Ренэ. „Смер, вытаскиваемый изъ воды дамою Espérance“.  
Имп. Вѣнская Библиотека.  
*Le Roman du roi René.—Bibliothèque Imp. de Vienne.*



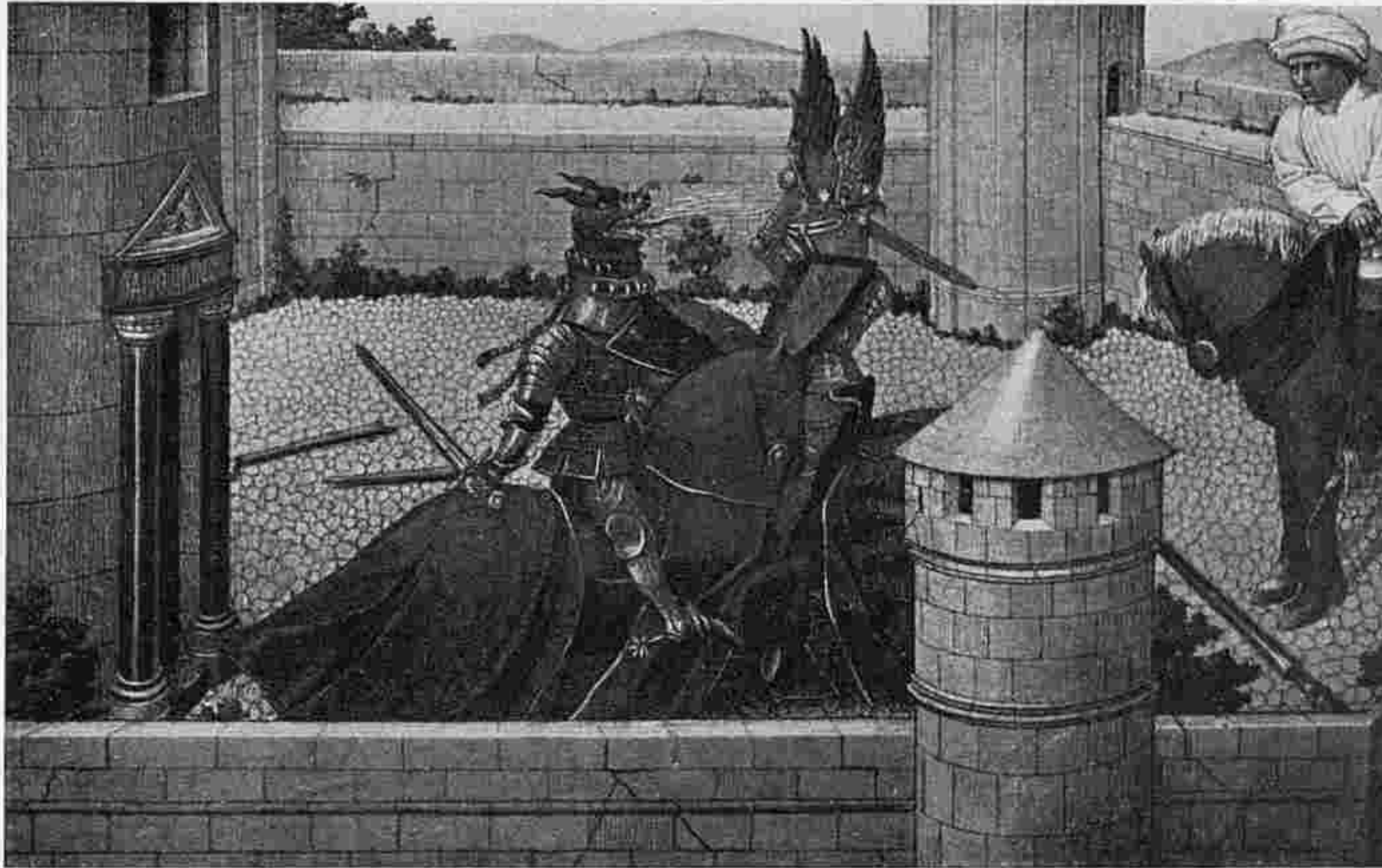
Нарцисъ.  
Изъ рукописи XIV в.: „Le Roman de la Rose“.  
Императорская Публичная Библиотека.  
*Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.*



Романъ короля Ренэ. „Островокъ добрыхъ рыбацекъ“.  
Имп. Вѣнская Библиотека.  
*Le Roman du roi René.—Bibliothèque Imp. de Vienne.*



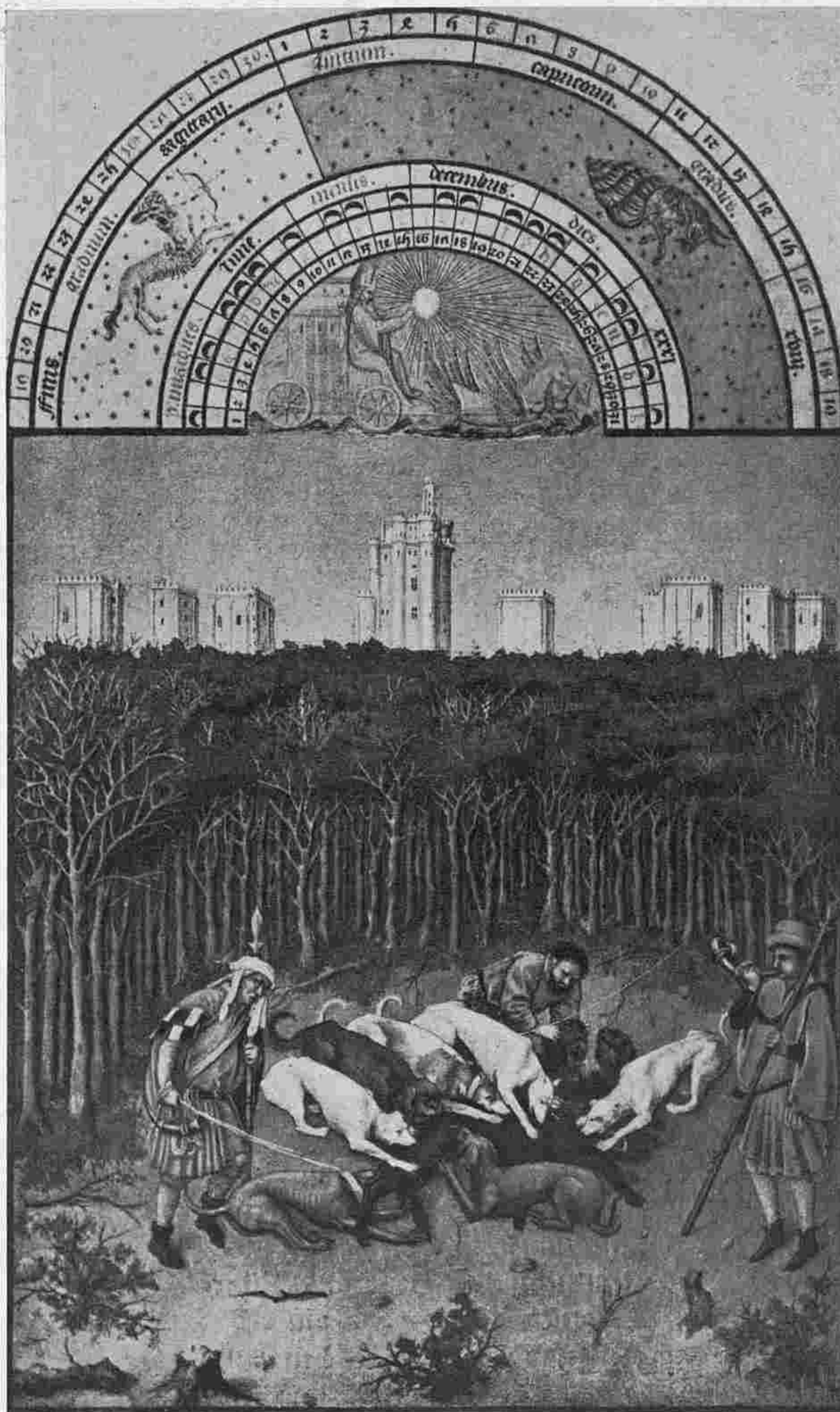
Тигрица, нападающая на охотника.  
Изъ „Bestiarum Descriptio“.  
*Bibliothèque Impériale de St-Pétersbourg.*



Романъ короля Ренэ. „Сраженіе Сиег'а съ рыцаремъ Courroux“.  
Имп. Вѣнская Библіотека.  
*Le Roman du roi René. — Bibliothèque Imp. de Vienne.*



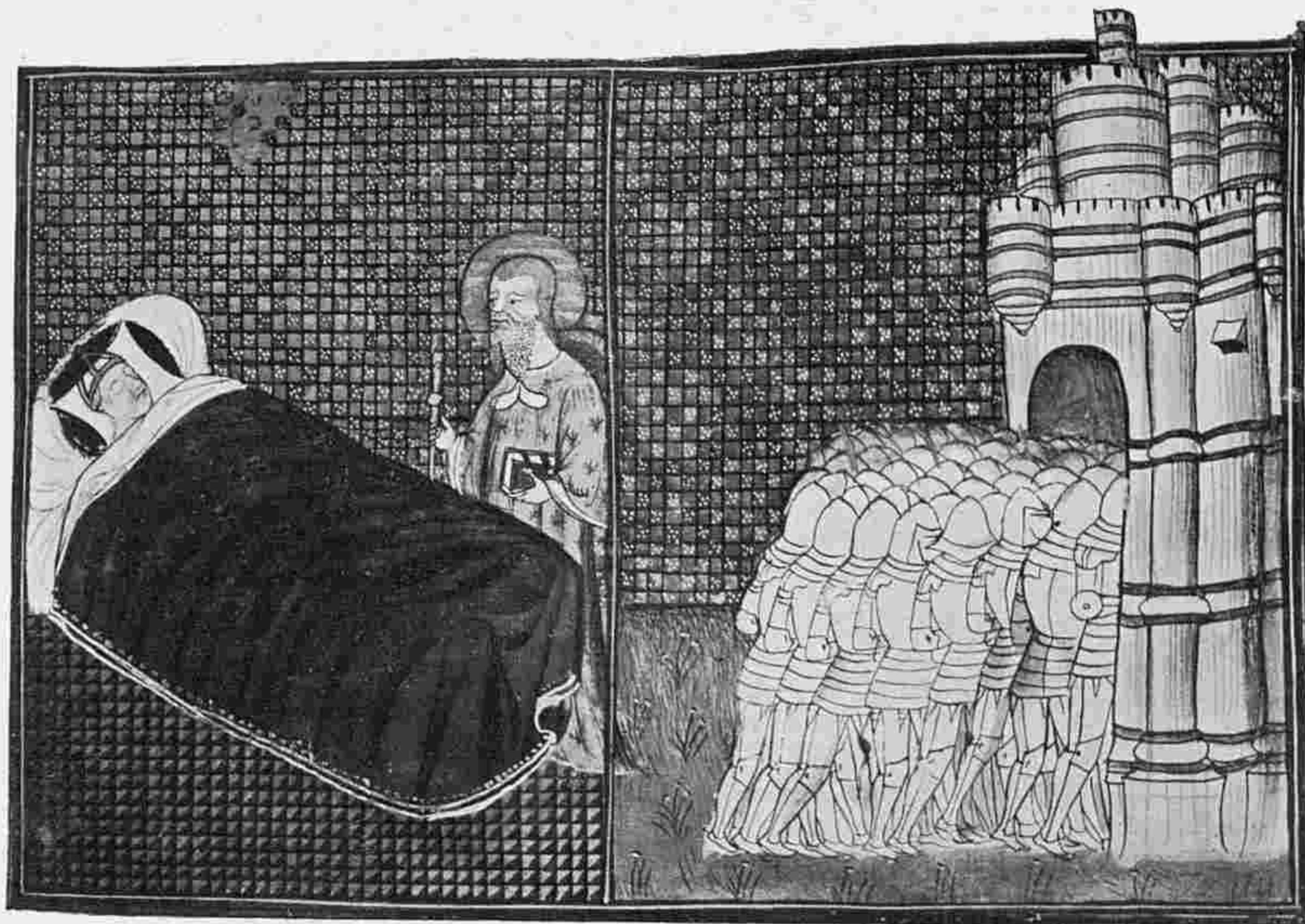
Амуръ, пронзающій Психу.  
Изъ „Le Roman de la Rose“.  
*Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.*



Изъ „Livre d'heures du Duc de Berry“ начала XV в.—Мѣсяць  
Декабрь.

Вдали Венсенскій замокъ.

Библиотека въ Шанtilly.—Bibliothèque de Chantilly.



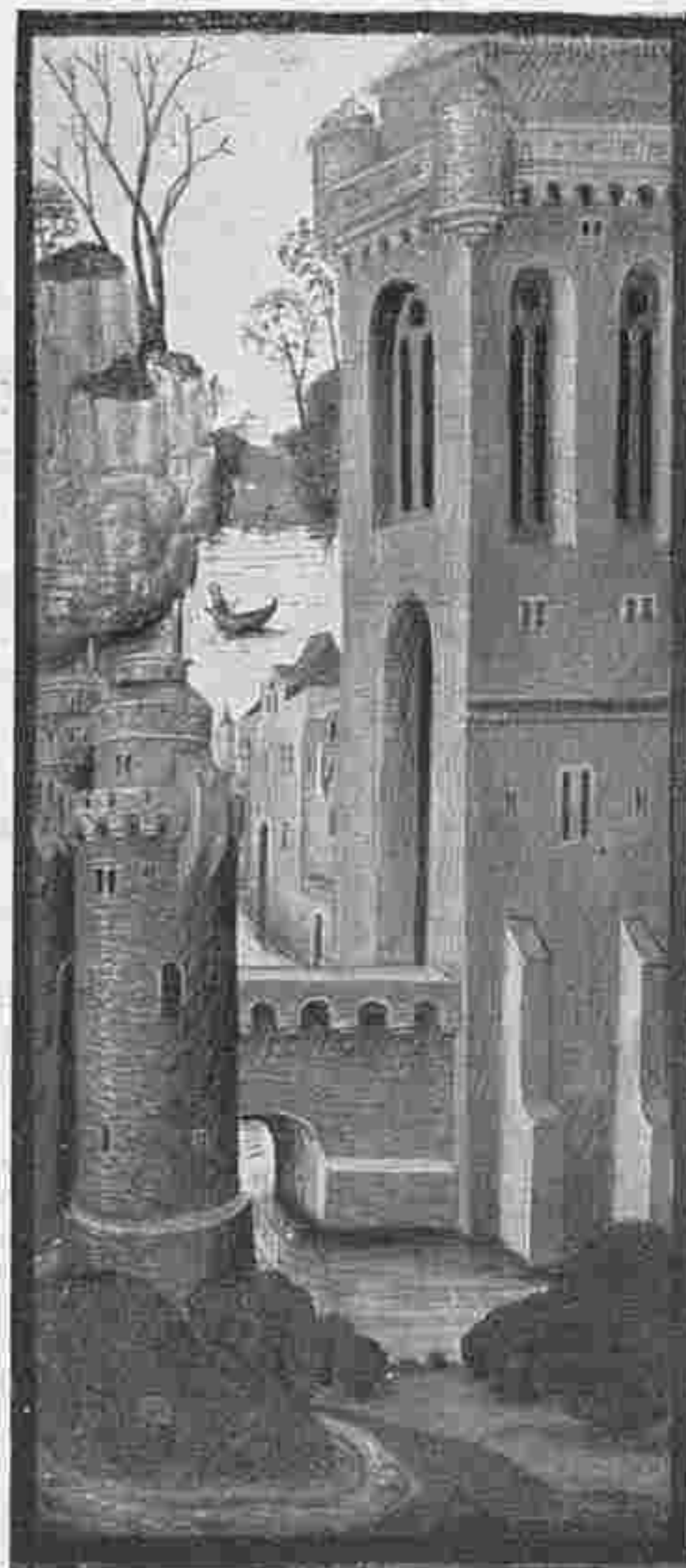
*Сонъ Карла Великаго и взятіе Пампелуны.  
Изъ „Les chroniques de St Denis“ XIV в.  
Императорская Публичная Библиотека.—Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.*



*Грѣхопаденіе и Изгнаніе изъ рая.  
Изъ „Livre d'heures du Duc de Berry“,  
Bibliothèque de Chantilly.*



*Мѣсяць Іюнь.  
Изъ „Le livre d'heures du Duc de Berry“.  
Bibliothèque de Chantilly.*



*Пейзажъ. Изъ рукописи  
„Description du Monde“.  
Bibl. Imp. de St-Petersbourg.*

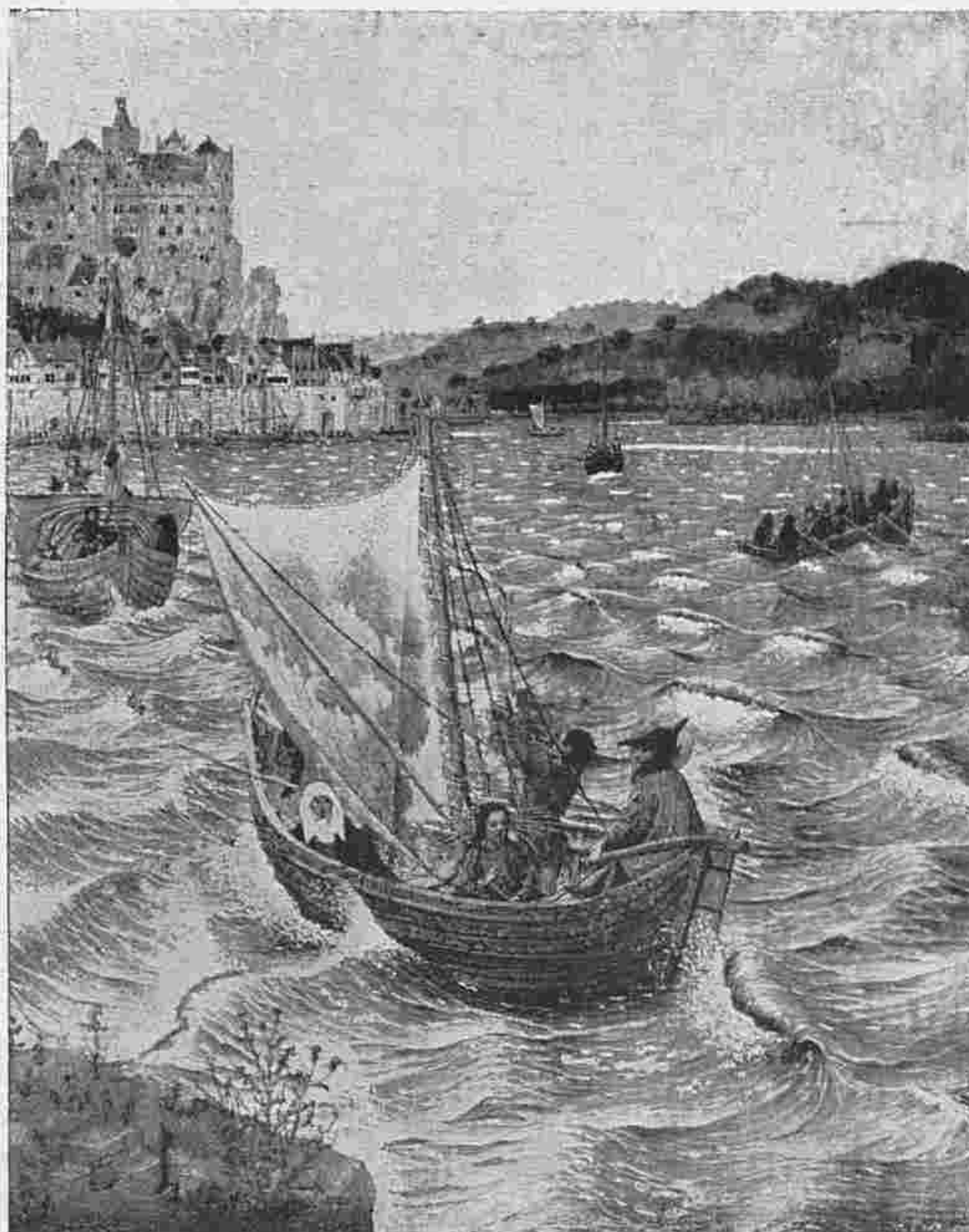


*Богъ Отець. Изъ „Heures de Turin“.  
Туринская Библиотека.  
Bibliothèque de Turin.*

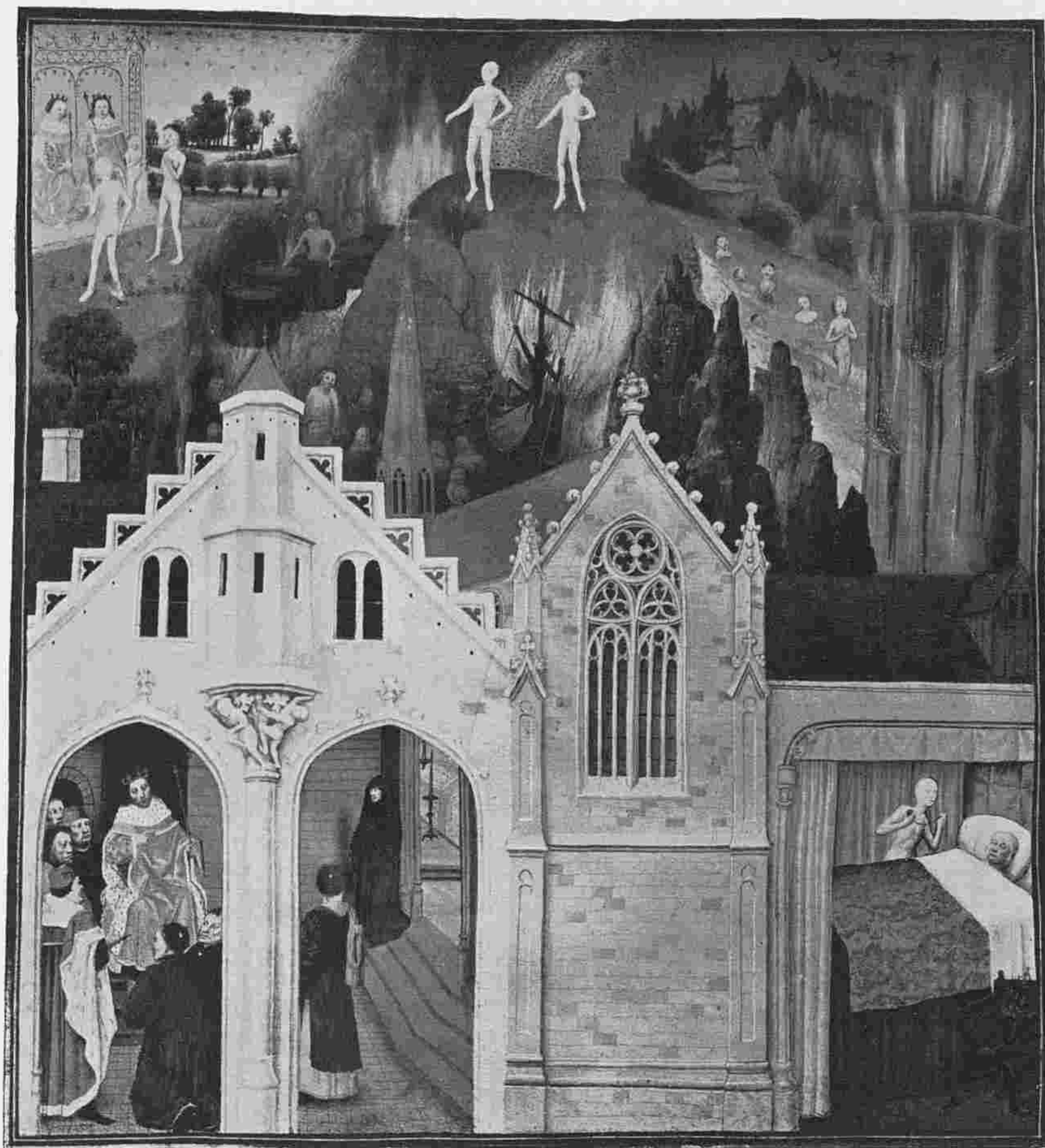


*Поцълуй Іуды. Изъ „Heures de Turin“.  
Туринская Библиотека.  
Bibliothèque de Turin.*





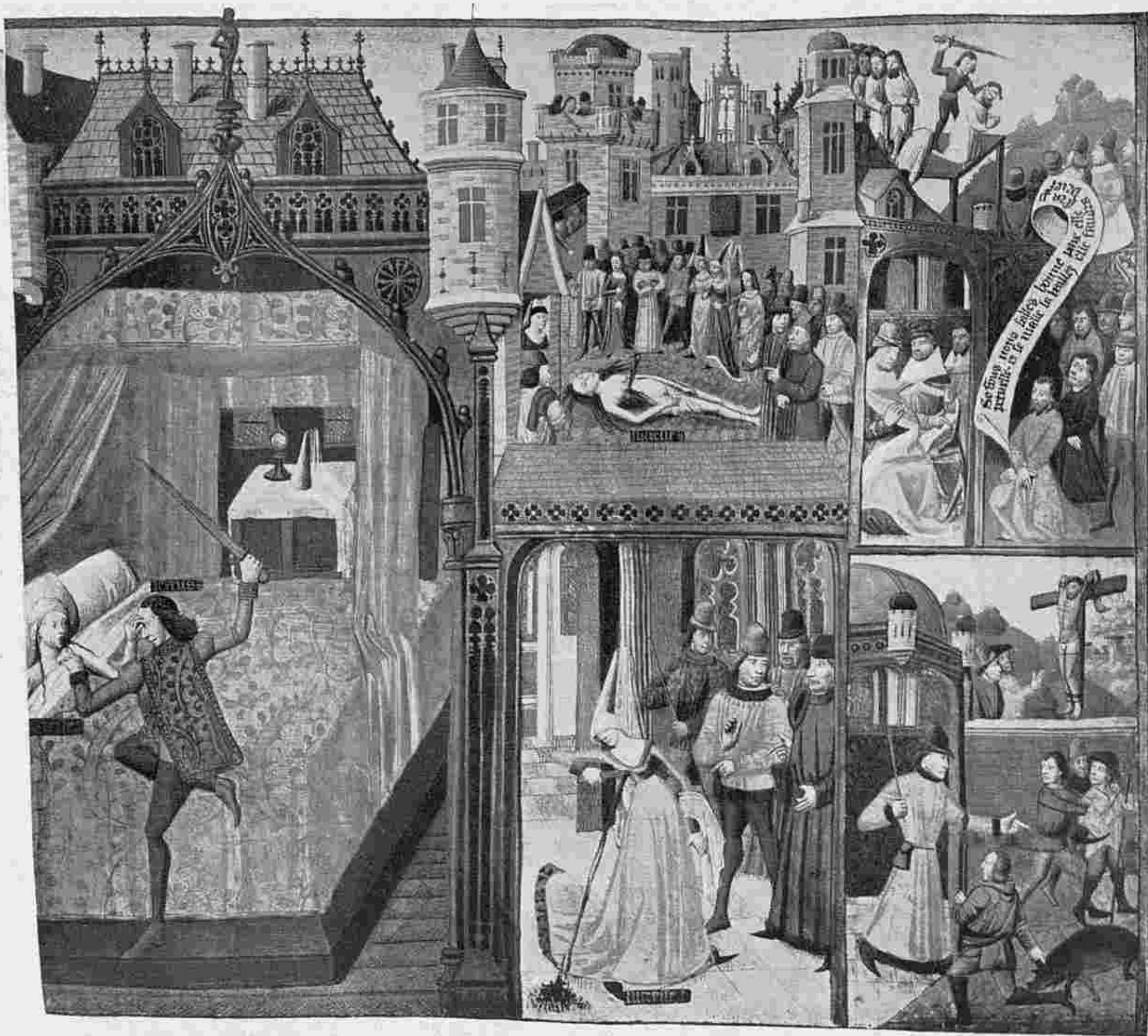
*Oraison de Sainte Marthe. Изъ „Heures de Turin“.  
(Туринская библиотека).  
Bibliothèque de Turin.*



Изъ „Grandes chroniques de Saint Denis“. Сонъ Карла Лысаго.  
Императорская Публичная Библиотека.  
Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.



Изъ рукописи XIV в.: „Le Roman  
de la Violette et le livre de la Panthère“.  
Импер. Публ. Библиотека.  
Bibl. Imp. de St-Petersbourg.



*Исторія Лукреція.*

*Изъ рукописи XV в. „Valère Maxime translaté en français“.*

*Императорская Публичная Библиотека.—Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.*

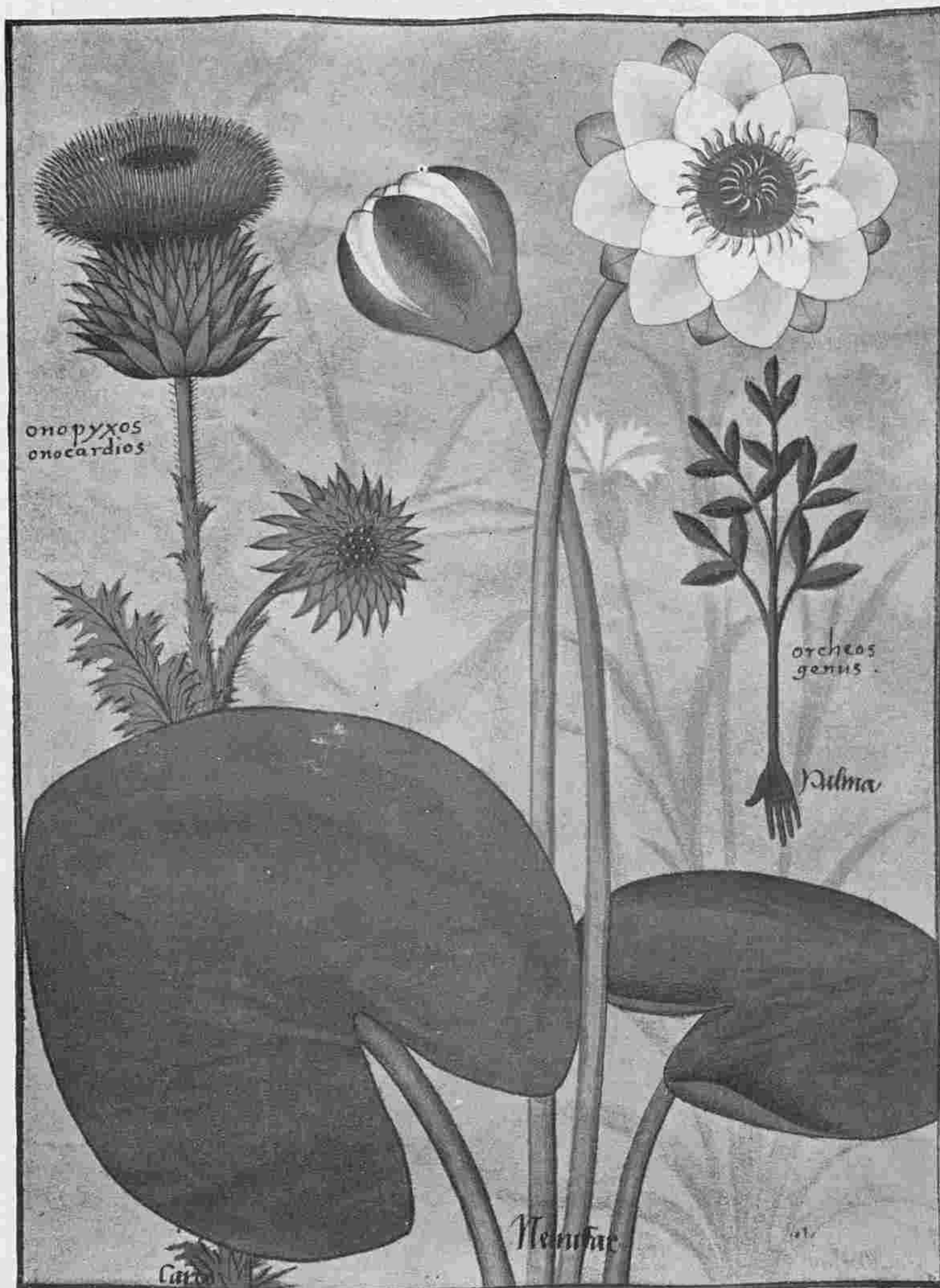


*„Grandes chroniques de Saint Denis“. Сонъ Гонтрана.*

*Императорская Публичная Библиотека.—Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.*



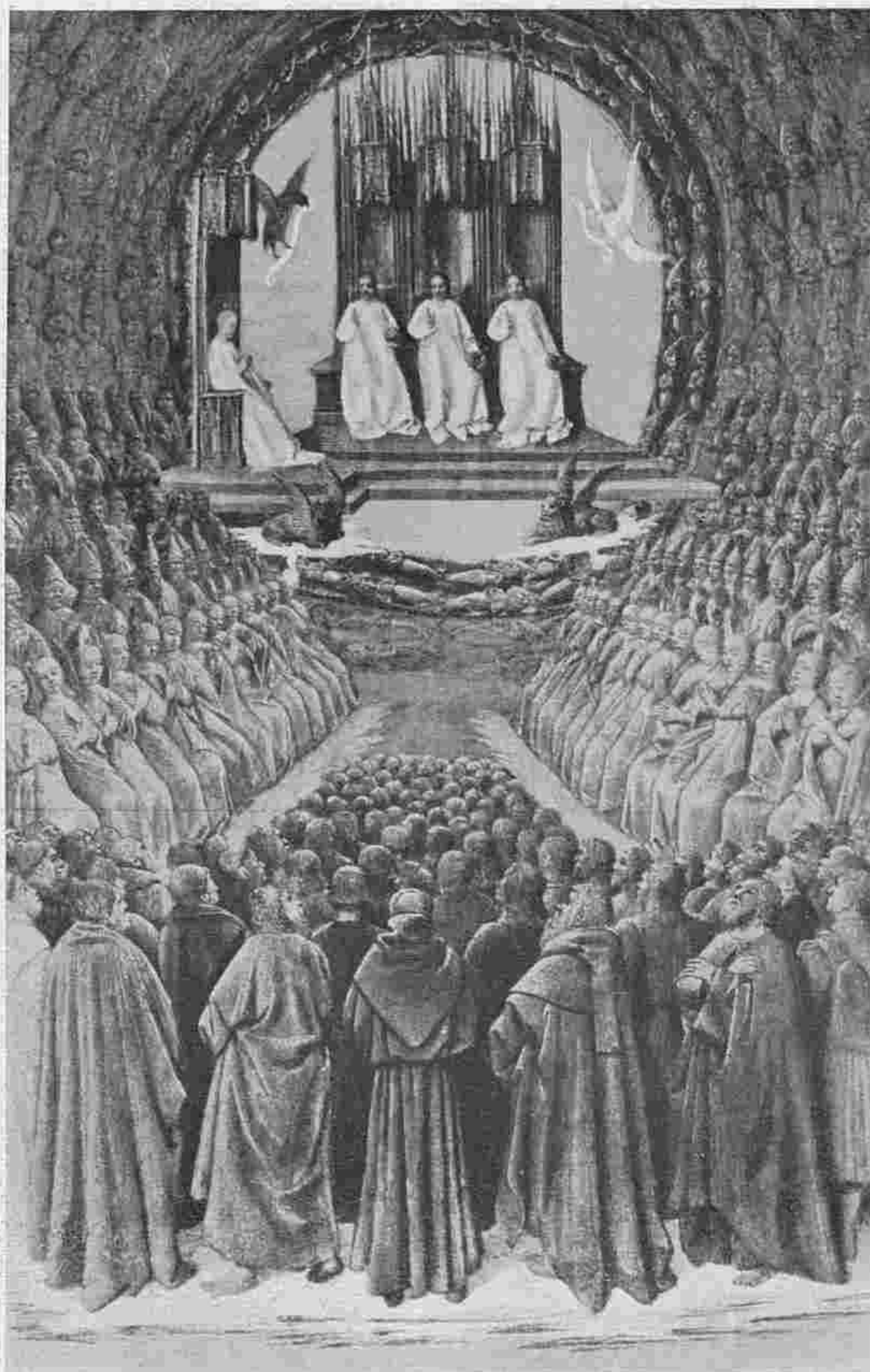
*Жеганъ Фукé (Jehan Fouquet). Богородица на тронъ и чудо св. Уэна.  
Изъ „Le Livre d'heures d'Etienne Chevalier“.  
Музей въ Шантильи.  
Musée de Chantilly.*



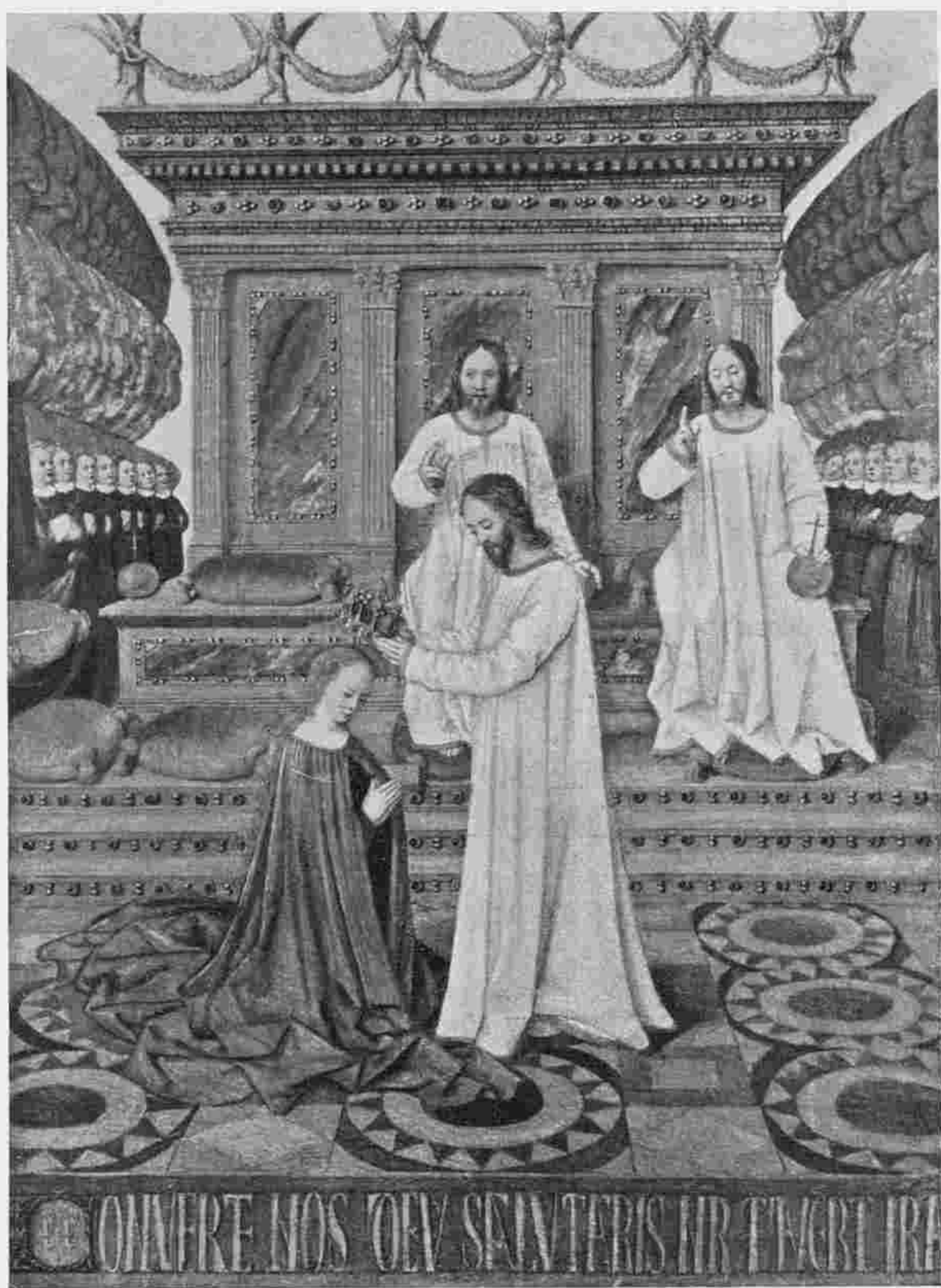
Репейникъ и водяныя лиліи.  
 Страница изъ рукописи XV в. „Le livre des herbes et de tous arbres et de metaux,  
 les pierres et testes“.  
 Императорская Публичная Библиотека.—Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.



Ж. Фуке. Рождество Христово и Иоанъ съ друзьями (въ фонь Венсенскій замокъ).  
Изъ „Le Livre d'heures d'Etienne Chevalier“.  
Музей въ Шантильи.—Musée de Chantilly.



*Ж. Фукé (J. Fouquet).  
Рай.  
Шантильи.—Chantilly.*



Ж. Фуке (J. Fouquet).  
Вънчаніе Богородицы.  
Шантильи. — Chantilly.





*Ж. Фукé. Погребеніе святого.  
Музей въ Шантильи.—Musée de Chantilly.*



*Единорогъ.  
Изъ рукописи „Le livre des herbes“,  
Bibliothèque Imp. de St-Petersbourg.*



Ж. Фукé. Рождество Иоанна Крестителя и Встрéча Марии и Елизаветы.  
Изъ „Le Livre d'heures d'Etienne Chevalier“.  
Музей въ Шантильи.—Musée de Chantilly.



**T**reshault tresveel  
 lent trespuissant prin  
 ce et mon tresredoute  
 seigneur Monseign<sup>r</sup>  
 Philippe par la grace  
 de dieu duc de bourgogne de loth. de  
 brabant et de lembourc Conte de flandres  
 d'artois de bourgogne Palatin de hain

nau de hollande de zeelande et de Na  
 mur Marquis du saint empire  
 Seigneur de frise de salms et de  
 Malines Vostre tres humble et tres  
 obessant subuet seigneur et deuot  
 orateur Guillaume par la diuine pa  
 cience Indigne euesque de toul et hu  
 ble abbe de l'abbaye saint leon de loz

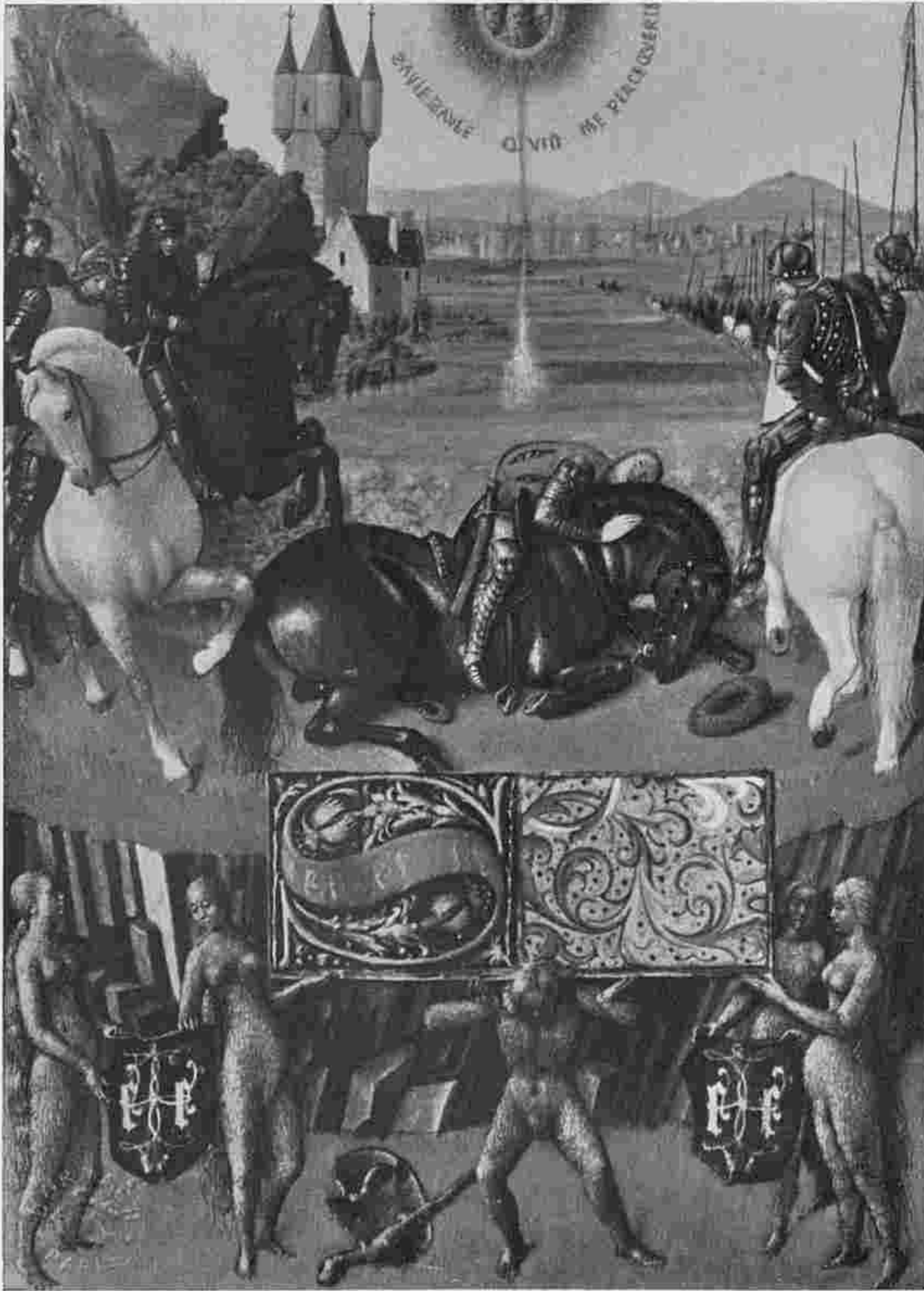
„Grandes chroniques de Saint Denis“. Фронτισписъ.  
 Императорская Публичная Библиотека.—Bibliothèque Impériale de St-Petersbourg.



Ж. Фукé. Благовѣщеніе и Св. Іоаннъ на Патмосъ.  
Изъ „Le Livre d'heures d'Etienne Chevalier“.  
Музей въ Шантильи.



Миниатюра изъ неоконченной рукописи начала XVI в.:  
„Histoire de la destruction de Troye la Grant“.  
Императорская Публичная Библиотека.



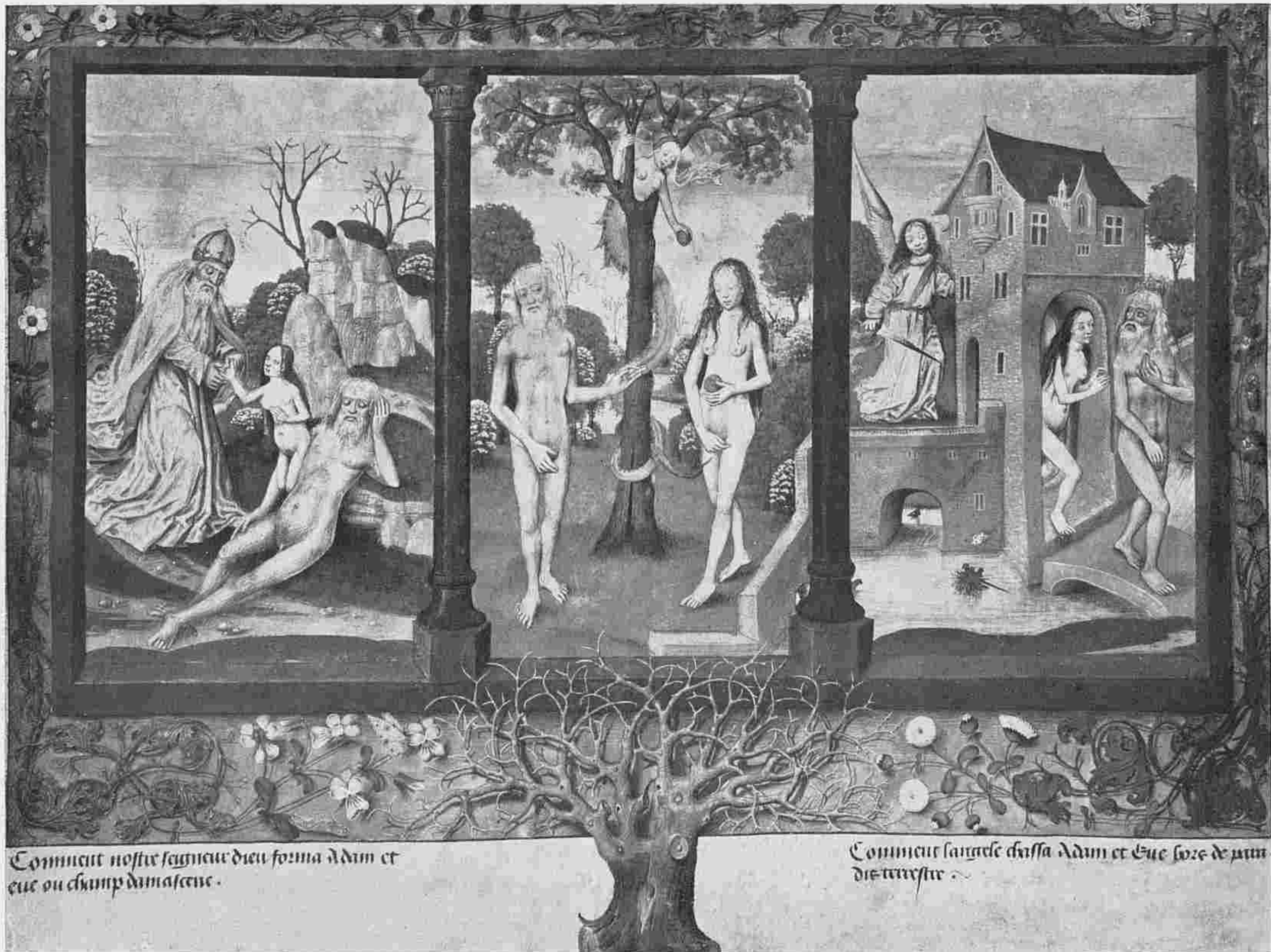
*Ж. Фуке (Jehan Fouquet). Видение Св. Павла и Тайная Вечеря.  
Изъ „Le Livre d'heures d'Etienne Chevalier“.  
Музей в Шантильи.*



Изъ рукописи XV в.  
„Description du Monde“.  
Императорская  
Публичная Библиотека.



Изъ рукописи „Le livre des herbes“.  
Императорская Публичная Библиотека.



*Сотворение Евы, Грѣхопадение и Изгнание изъ рая.  
Первая страница рукописи XV в.: „C'est la Description du Monde Universel“.  
Императорская Публичная Библиотека.*

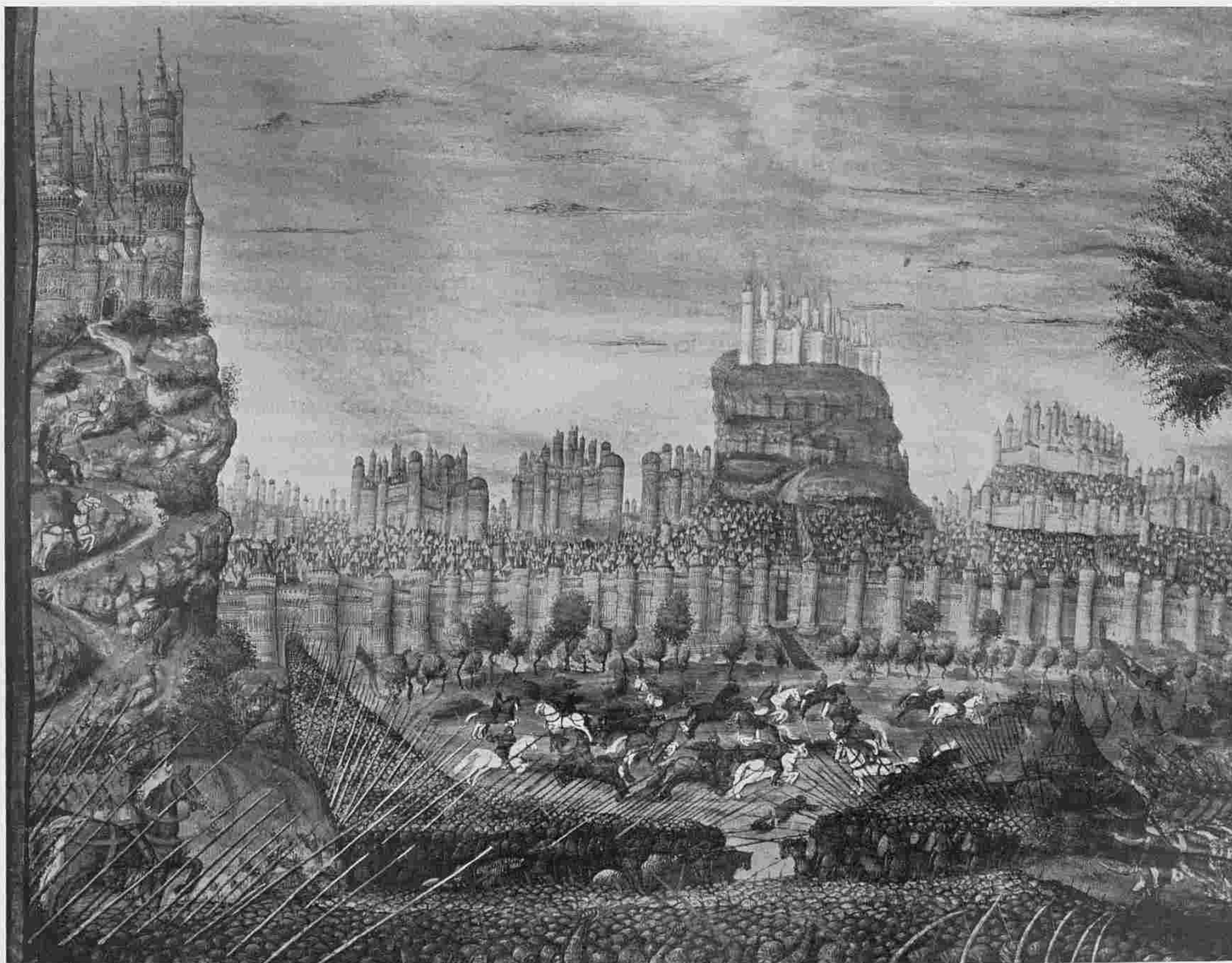




*Изъ рукописи XV в. „Les croniques du duc Loys de Bourbon... par Jehan d'Orreville“.  
Императорская Публичная Библиотека.*



*Катафалкъ. Изъ рукописи 1514 г.: „Les Funerailles d'Anne de Bretagne“.  
Императорская Публичная Библиотека.*



*Верхняя часть большой миниатюры в рукописи XVI в. „Histoire de la Destruction de Troye la Grant“.  
Императорская Публичная Библиотека.*



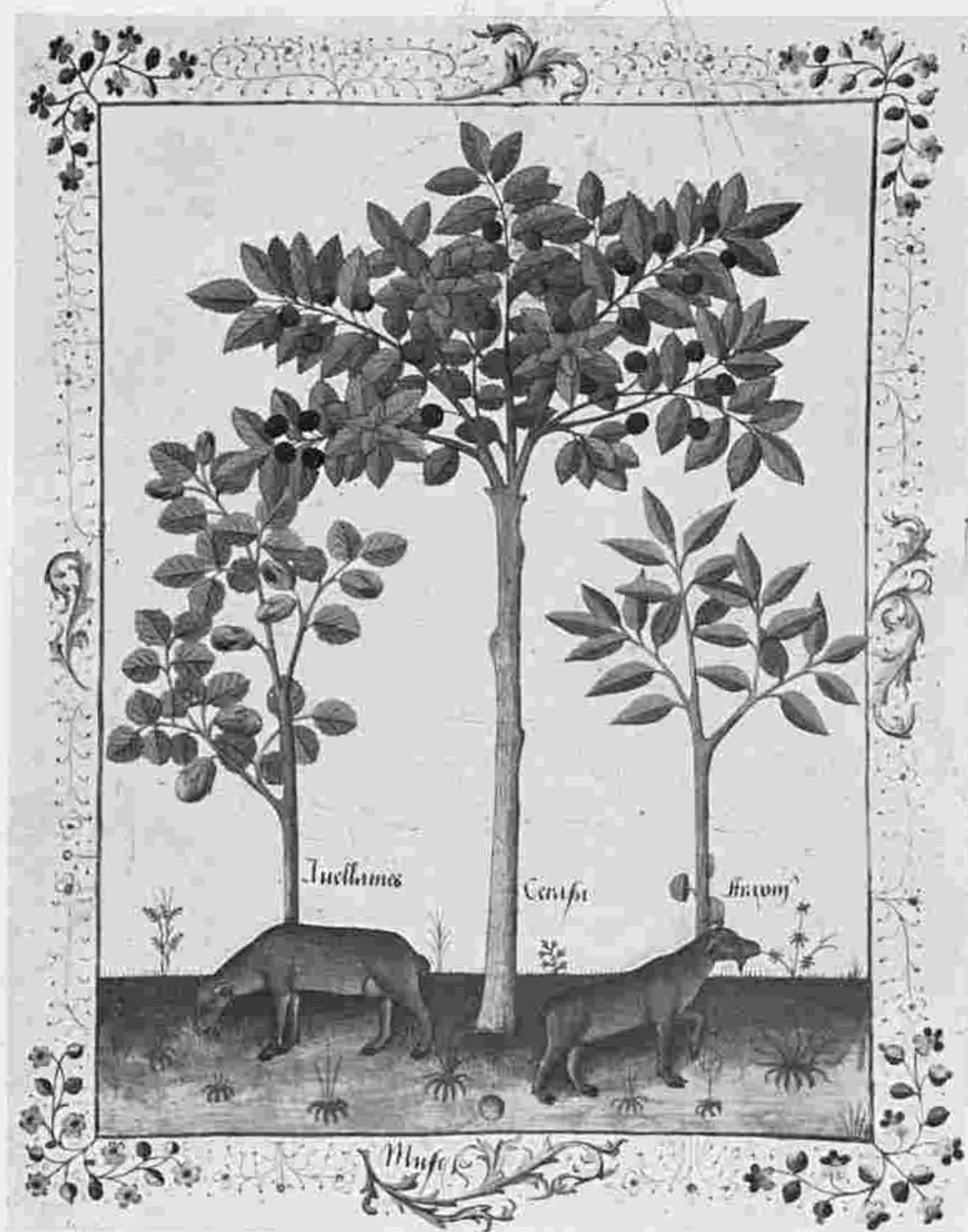
Рыцарь-Лебедь. Изъ „Chroniques des Princes de Clèves“.  
Мюнхенская придворная библиотека.



*Изъ рукописи XIV в. „Catonis Sacci Semideus“.  
Императорская Публичная Библиотека.*



*Изъ „Les chroniques de Loys de Bourbon“.  
Императорская Публичная Библиотека.*



Изъ рукописи XV в. „Le Livre des herbes et de tous arbres“.  
Импер. Публичная Библиотека.



**A** tres hault tres noble et tres excellent prince monseigneur  
 le duc de Bourbonnois. Qui parat chevalier  
 et plusicien de monseigneur le duc de milan tres humble

Recommandation



Dieu nostre saint pere plus deu  
 heme de ce nom temst lournee des  
 princes crestiens en la cite de ma  
 tua seus grand desir tresuictorie

Haultre

Nazay





УЩЕСТВУЕТЪ два типа расцвѣтовъ искусства. Въ извѣстныя эпохи искусство является выразителемъ огромнаго подъема чувства,

всей силы, всей полноты жизни и стремленія къ величью породившаго его народа. Въ другія эпохи искусство является дивной по изяществу и утонченности игрой, роскошью, забавой, такой же искусственной, безцѣльной и ненужной, какъ и жизнь тѣхъ, для наслажденія которыхъ оно создано. Въ эпохи перваго типа создаются самыя великія и прекрасныя произведенія человѣческаго духа, въ эпохи втораго—самыя изящныя и мелочно утонченныя. Въ первыя—искусство живо какъ сама жизнь, во вторыя—жизнь искусственна, какъ изящная пьеса. Образцами первыхъ служатъ: греческое искусство V и IV вѣка, Готика XIII столѣтія, Возрожденіе, образцами вторыхъ—японское искусство, поздняя Готика, Рококо.

Отсутствіе силы—вотъ основной признакъ всякаго искусства втораго типа. Прежде человѣкъ выражалъ свою любовь и свою ненависть, свою силу и полноту; теперь въ душѣ



образовалась пустота и самыя маленькія, самыя слабыя чувства и настроенія стали слышны и замѣтны. Человѣкъ начинаетъ интересоваться ими, гутируетъ ихъ изящество, дѣлается знатокомъ, цѣнителемъ, эстетомъ. Эстетизмъ — принципъ искусства эпохъ второго типа...

Этотъ второй типъ искусства, который по справедливости можетъ быть названъ декадентскимъ, — для насъ представляетъ особый интересъ. Далеко невѣрно, будто бы все то умственное движеніе, которое принято называть декадентствомъ, было однимъ чистымъ эстетизмомъ; самыя яркіе, самыя типичныя эстеты нашего времени, въ сущности слишкомъ пронзительны, слишкомъ азартны, слишкомъ тенденціозны въ хорошемъ смыслѣ слова, чтобъ быть *только* эстетамъ; тѣмъ не менѣе эстетизмъ составляетъ одно изъ составныхъ теченій духовнаго движенія нашего времени, и изученіе тѣхъ эпохъ искусства, гдѣ онъ воплотился наиболѣе полно и ярко, можетъ служить интереснымъ освѣщеніемъ современности.



Эстетическое отношеніе къ предмету есть отношеніе не подчиненное другому руководящему принципу кромѣ забавы или прихоти вкуса. Такое психическое воспріятіе объекта можно назвать фантазированьемъ. А такъ какъ съ одной стороны объектомъ вообще всякаго искусства, могутъ быть лишь психическія переживанія человѣка, и такъ какъ съ другой стороны при классификаціи этихъ переживаній мы прежде всего натолкнемся на общее мѣсто о триадѣ мысли, чувства и ощущенія, — то не будетъ ли совершенно справедливо ожидать, что классификація эстетическихъ искусствъ должна тоже подчиниться данной триадѣ? Въ самомъ дѣлѣ нельзя не сказать, что Рококо представляетъ собой образецъ фантастики мысли или остроумія, японское искусство — фантастики ощущенія, а поздняя Готика — фантастики чувства.

Несмотря на общій принципъ эстетизма, нѣтъ искусствъ болѣе диаметрально противоположныхъ до духу, чѣмъ японское, (въ частности японская цвѣтная гравюра) и готическая миниатюра.



Искусство японцевъ это апофеозъ тонкости пяти чувствъ, апофеозъ зоркости глаза, гибкости мышцъ, тонкости нѣжныхъ пальцевъ. Искусство японцевъ невѣроятно, это не человѣческое искусство. Его объектомъ служитъ жизнь природы, созерцаемая орлинымъ, не человѣческимъ окомъ. Миръ узора, извилистости линій, воздушности свѣта и нѣжности нюансовъ. У японцевъ и люди — агломераты красокъ и линій, воплощенные фантомы божественнаго движенія, прелестные цвѣты дивной природы. И люди — очаровательные физиологическіе организмы, нѣжные, нервные какъ тепличныя цвѣты, — безъ мысли, безъ чувства, — прелестные, въ своей утонченной физиологичности. Ни мысли, ни чувства нѣтъ въ японскомъ искусствѣ. Японское искусство — это фантастика ощущенія.

Въ средневѣковой миниатюрѣ все есть внутренній миръ сердца, причудливый и интимный, глядящій многими говорящими взорами. Въ миниатюрахъ нѣтъ ничего холоднаго, теплаго, скользкаго, прозрачнаго, далекаго или извилистаго; въ нихъ нѣтъ дождя, дробимаго вѣтромъ, лучей сверкающихъ въ волнахъ, гибкихъ стеблей, качающихся подъ тяжестью птички съ мягкой, бѣловатой грудкой. Но стаи золотистыхъ облачковъ, поднимающихся въ просвѣтленіи безграничныхъ горизонтовъ, являются вѣщими, золотыми птицами, поющими сердечную сказку, но всѣ цвѣты — райскими цвѣтами, полными легендарнымъ запахомъ, всѣ дерева — тоненькими и нѣжными, какъ принцессы, всякая лягушка — обращенной королевой или злой колдуньей, всякій камушекъ — талисманомъ. Если у японцевъ и люди физиологичны, состоятъ изъ линій, красокъ, гибкихъ мышцъ и нѣжной кожи, то въ миниатюрѣ — и природа, и города, и завитки орнамента полны сердечной жизни, являются домашней утварью внутренностей души. Миниатюра — это фантастика чувства. Фантастика чувства, фантастика интимности жизни называется сказкой. Миниатюра — это воплощеніе сказки въ живописи.



Существуютъ два типа наивысшаго проявленія сказки: восточный арабско-персидскій и европейскій средневѣковый. Замѣчательно, что и миниатюра достигла высшаго расцвѣта въ искусствахъ, персидскомъ и готическомъ. Несомнѣнно, что персидская миниатюра является воплощеніемъ восточной сказки, а готическая—средневѣковой европейской. Романтическая окраска служитъ отличительнымъ признакомъ, какъ европейской сказки, такъ и европейской миниатюры.

Какъ произошло, что послѣ великаго, полного силы искусства XII и XIII столѣтія для средней Европы наступило время какого-то декаданса и манерной изысканности? Почему молодая Европа вдругъ остановилась въ своемъ стремленіи и стала забавляться изящными бездѣлушками?—XIV и XV столѣтія были для средней Европы временемъ какого-то идейнаго междуцарствія. Великія мечтанія среднихъ вѣковъ умерли съ крестовыми походами, а новыя идеи еще не являлись на смѣну. Возрожденіе, наступившее для Италіи въ XIII столѣтіи, опоздало на два вѣка въ остальной Европѣ. Народы были преданы матеріальнымъ заботамъ созданія крѣпкихъ государствъ, высшіе классы жили пережитками стараго, утонченными и бездѣльными, своего рода искусствомъ для искусства. Этому духовному затишью мы обязаны одной изъ самыхъ изящныхъ флоръ человѣческаго духа.



Поглощеніе силъ матеріальными заботами не позволяло народамъ заниматься великими, всечеловѣческими интересами. Оставшійся лишекъ духовной энергіи былъ слишкомъ малъ, чтобъ вылиться въ серьезное, великое стремленіе, слишкомъ великъ, чтобъ совершенно не искать воплощенія. Не будучи въ силахъ стать во главѣ народныхъ стремленій, онъ разрѣшился въ игру, въ забаву, въ фантастику. Въ реальной дѣствительности это проявилось въ небывало роскошной, безразсудно смѣлой и авантюристической жизни высшихъ классовъ, въ искусствѣ—въ рыцарскихъ романахъ и миниатюрахъ. Жизнь и искусство соотвѣтствовали другъ другу,



Le combat de Vertu et de fortune  
 ou premier et demourant leportant  
 & foible estat de fortune.

**E**nfant comme  
 le monde se varie  
 Dessous le ciel  
 Souvent change

En occidet sans trespasser sa bonne  
 Vne temps seida & vna aut. l'etone  
 Vne Royanne est abbate de la quene  
 L'autre est en vray florissant sur la terre  
 Et il en donna de prouven de merite  
 Honneur tresors & richesces lieues  
 Tu pe scauoir par labe & vour foie  
 Jamais nauat de bon vna vna

Жеганъ Фукэ (Jehan Fouquet). Заглавный листъ рукописи въ Имп. Публичной Библиотеке.

„Le Debat ou Estrif de Vertu et fortune envoyé a Phelippe duc de Bourgogne, de Brabant etc par Martin Lefranc prevost de Lausanne secretaire de nre saint pere Nycholas“.



En comence seigneur de vertu et  
fortune d'usage en terre l'usage  
ou premier est de moultre le porteur  
z foible estat de fortune. Iustice

**E**nfant comme  
le monde se varie  
De souz le ciel q'  
Dorent chavie

En occidet. sa's trespassez sa boune  
Vnq temps seida z vna aut. k'one  
Vnq Royaume est abbati de la quene  
L'autre est en pay florissat sur la tie  
C il en dormat desproncu de merite  
Honneur. tresors. z richesses herite  
Tu po. scauoir. po. laber. z pour souz  
Iamais nauras de bo cur vna plain  
portu

оба были такъ же безцѣльны и красивы, оба были лишены великихъ задачъ, были искусствомъ для искусства, забавой для забавы.

Но неужели эти смѣлые воины, неутомимые интриганы и честолюбды были такъ же нѣжны, хрупки и миловидны, какъ фигурки изображенныя въ современныхъ миниатюрахъ. Нѣтъ, конечно дѣйствительность была болѣе груба и сильна, но подобное искусство показываетъ, что идеалы дѣйствительности были именно таковы. Совершенный рыцарь долженъ былъ обладать не только смѣлостью и умѣньемъ сражаться, но и извѣстной жантильностью, извѣстной утонченной манерностью. Недаромъ обычный эпитетъ рыцарей есть *Gentil Seigneur*.



Да и въ слогѣ современныхъ литературныхъ произведеній есть таже жантильность и добродушіе сказки... Большинство рыцарскихъ романовъ не отличается достоинствомъ, но нѣкоторые, напр., знаменитый *Jehan de Saintré*, написанный въ 15 вѣкѣ извѣстнымъ Антуаномъ де ла Саль, являются прелестными произведеніями. Этому роману почему то всѣ ставятъ въ упрекъ какую-то крайнюю безнравственность, которой тамъ совершенно нѣтъ; напротивъ, несмотря на нѣкоторыя и то рѣдкія вольныя мѣста, весь романъ отличается чрезвычайной жантильностью, нѣжностью и тонкостью. Это произведеніе лучшая литературная параллель средне-вѣковымъ миниатюрамъ, и глава его лучше заставитъ почувствовать ихъ духъ, чѣмъ какія бы то ни было описанія. Здѣсь какъ и въ миниатюрахъ насъ поражаетъ прежде всего какая-то удивительная уютность, и манерное изящество слога и изображаемыхъ сценъ. Такое очаровательное, милое, наивное и въ то же время церемонное обращеніе людей мы видимъ только въ сказкахъ. Этотъ король, этотъ *tres gracieux prince*, эта королева, держащая рыцаря за рукавъ, чтобы тотъ не ушелъ раньше чѣмъ удовлетворитъ ея любопытство,—развѣ это не сказочные король и королева? Только современные миниатюры могутъ соперничать въ уютности и очаровательности со сценами этого романа.

Не менѣе пищи получало сказочное искусство и изъ другого источника изъ того фантастическаго состоянія, въ которомъ находилась тогда наука. Эта фантастичность науки отъ 13-го до 15-го столѣтія только возрасла. 13-й вѣкъ былъ вѣкомъ великихъ метафизиковъ, 15-й — вѣкомъ алхимиковъ. Въ этой области случилось тоже, что и во всѣхъ другихъ. Великіе, всеобъемлющія задачи средневѣковья умираютъ съ тринадцатымъ вѣкомъ, и духовная энергія ищетъ разряженія въ занятіи фантастикой. Впрочемъ, вѣдь въ то время наука не могла быть иной какъ фантастичной. Теперь мы можемъ только слабо представить себѣ чувства, волновавшія тогдашніе пытливые умы. Эти люди жили соприкасаясь съ неизвѣстнымъ, трогая край міра. Удивительно ли, что единороги, драконы и всевозможные другіе фантастическія птицы и звѣри находили мѣсто въ ихъ зоологіяхъ, а люди съ песьими головами въ исторіяхъ и путешествіяхъ? Реальная жизнь и наука соперничали въ любви къ фантастичности.



Средневѣковыя миниатюры—это сказки; вотъ ихъ значеніе и вотъ разгадка ихъ очарованія. Поэтому такъ странно милы и граціозны эти тоненькія, изукрашенныя фигурки съ ихъ миловидными, жантильными личиками и изяществомъ легкихъ движеній. Поэтому такъ очаровательны эти пейзажи, эти тоненькія деревца, эти свѣтлые ручьи среди цвѣточныхъ луговъ, эти безконечныя дали, обвѣяныя голубой, небесной дымкой, золотыя облачка поднимающіяся надъ просвѣтленными горизонтами. (Прервавъ на минуту это описаніе, отмѣчу удивительное сходство въ иныхъ частныхъ приемахъ японской цвѣтной гравюры и готической миниатюры; въ обоихъ съ удивительной смѣлостью и остроуміемъ небо на нѣкоторомъ разстояніи отъ горизонта рѣзко мѣняется цвѣтъ. Надъ горизонтами остается довольно широкая полоса чисто бѣлаго, прозрачнаго цвѣта, которая затѣмъ почти сразу переходитъ въ синее. Только этотъ приемъ,—въ сущности вѣрный, согласный природѣ, но утрированный,—передаетъ всю безконечную даль и небесное просвѣтленіе горизонтовъ).

Въ качествѣ сказки обладаютъ средневѣковыя миниатюры и тѣмъ удивительнымъ богатствомъ красокъ и золота, которое придаетъ имъ видъ настоящихъ драгоценностей. Все то богатство, всю ту фантастичность, на которую рассказчикъ не скупился въ даровыхъ словахъ, онѣ должны были возсоздать въ наглядности. Понятна безконечная дороговизна этихъ книгъ, на которыхъ принцы проживали свои состоянія. Самыя лучшія краски, самое чистое золото нужны были для ихъ украшенія. Нигдѣ нельзя найти такихъ удивительныхъ красокъ, никто не умѣетъ добиваться такихъ тоновъ. Они также невѣроятны и сказочны, какъ и искусство ихъ изобрѣтателей.

Понятно и то очарованіе, которое производятъ миниатюры на людей нашего времени. Это самое совершенное чисто эстетическое изображеніе интимности жизни. Несмотря на всю свою прелесть, европейская сказка не достигла такого художественнаго совершенства. Средневѣковыя миниатюры—это самое нѣжное, изящное и поэтическое изъ созданнаго человекомъ.

*П. Николаевъ.*





## ЛОГЭ И ЗИГФРИДЪ.

[ На высокомъ утесѣ лежитъ Дѣва въ глубокомъ снѣ; Пламя, грозно бушуя, окружаетъ утесъ и охраняетъ ея сонъ; оно возжено здѣсь Отцомъ Дѣвы. Робкому не пробудить ея ото сна; Огонь заградить ему путь къ ней; онъ наполнить его сердце неодолимымъ ужасомъ. Лишь тотъ, кто не вѣдаетъ страха, сможетъ свершить этотъ подвигъ; безъ страха онъ пройдетъ черезъ Пламя и разбудитъ Дѣву; ея женихомъ можетъ стать только неустрашимый герой.

Лишь тотъ не устрасится грознаго пожара Логэ, возженнаго отцомъ Невѣсты, въ комъ таинственно горитъ тотъ же Пламень, что опоясалъ утесъ, горитъ столь же мощно. Свѣтлому чуждъ страхъ, удѣлъ темныхъ, омраченныхъ грѣхомъ; въ немъ нѣтъ страха предъ Пламенемъ, грозно сіяющимъ ему навстрѣчу; вѣдь то же Пламя, столь же мощное, пылаетъ и въ его сердцѣ, оно родное ему. Если душа осѣнена Мракомъ, Огонь, въ ней горящій, ослабленъ иль загашенъ его чарами; Мракъ рождаетъ въ душѣ *страхъ*; и потому ослабленность Огня неразлучна съ даромъ страха. Чѣмъ свѣтлѣе душа, тѣмъ свободнѣе горитъ въ ней святой Логэ, тѣмъ дальше отъ нея темный даръ страха. Неустрашимый герой—это Пламенный герой; лишь онъ проникнетъ чрезъ Огонь къ Невѣстѣ; въ немъ Логэ пылаетъ свободнѣе, мощнѣе, чѣмъ Пламень, которымъ охраняетъ спящую ея отецъ. Сіаніе Пламени, что встрѣтитъ героя на его пути, не ужаснетъ его; а его собственный Огонь наполнить его таинственной пламенной отвагой и грознымъ неукротимымъ веселіемъ. Вотанъ возжегъ гнѣвный Огонь вокругъ спящей Вал-

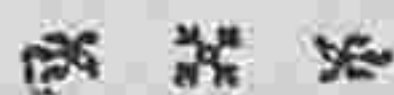


кири; это пламенная ревность отца хранить дочь отъ искателей, недостойныхъ ея, бережетъ ее для истиннаго жениха, для свѣтлаго героя, въ чьей крови разливается свободное благородство таинственнаго Пламени Логэ.

Одинъ Зигфридъ смогъ свершить великій подвигъ пробужденія Валкири; онъ безстрашно вступилъ въ Пламя, объявшае утесъ, и прошелъ чрезъ него, ибо, хоть оно бушевало съ грозной мощью, тотъ же святой Огонь еще грознѣе, еще ярче пылалъ въ груди Зигфрида. Его не утратила ревность отца, онъ не извѣдалъ ужаса предъ ея сіяніемъ, но Огонь его собственнаго сердца, вспыхнувъ могучимъ пожаромъ, наполнилъ его безумной отвагой и грознымъ ликованіемъ, и объятый этимъ святымъ пожаромъ, онъ огненнымъ поцѣлуемъ разбудилъ дѣву ото сна. Одинъ Зигфридъ—истинный женихъ Валкири, для кого хранилъ ее Пламень отца; Огонь Зигфрида еще мощнѣе, чѣмъ Огонь Вотана, кровь его еще благороднѣе.

Зигфридъ—избранникъ Логэ, его герой; онъ одаренъ его святымъ Пламенемъ богаче всѣхъ на землѣ; и Пламень этотъ свободенъ, неомраченъ и тѣнью грѣха. Нѣкогда Логэ пылалъ во всемъ мірѣ и въ груди Вотана столь же свободно, какъ нынѣ горитъ лишь въ одномъ Зигфридѣ. Но чарами своего Копья Вотанъ укротилъ Огонь въ себѣ самомъ и всемъ живущемъ, и Огонь утратилъ первобытную свободу, холодъ Копья ослабилъ его жаръ, Мракъ враждебныхъ чаръ умѣрилъ его сіяніе.

Вотъ отцовская ревность бога становится на стражѣ сна Валкири; Вотановъ Логэ по его зову кольцомъ окружаетъ скалу. Но не свободно Пламя бога; оно разливается грознымъ моремъ, но кольцевое очертаніе пути, по которому оно разливается, указано ему Копьемъ, поработившимъ его; подъ игомъ Копья не полна свобода Вотанова Логэ. И потому чрезъ огненную ограду, ужасающую всѣхъ, Зигфридъ, герой болѣе свободный, чѣмъ богъ, пройдетъ безтрепетно. Вотанъ завѣщаетъ свою дочь, свое наслѣдіе, свободному, безстрашному герою, и онъ знаетъ, что свобода и неустрашимость грядущаго жениха—въ его неукротимой пламенности. И въ Огнѣ, которымъ онъ окружаетъ спящую, отецъ ужъ провидитъ брачный костеръ для дочери, грядущій пожаръ свободнаго Логэ въ груди жениха. Оркестръ охваченъ таинственно ликующей „пляской Логэ“: это Пламень Вотана гнѣвно и грозно разгарается вокругъ утеса, но вмѣстѣ съ тѣмъ въ ней словно звучитъ пророчество о великой пламенности грядущаго Зигфрида, той неукротимой пламенности, въ которой его свобода и безстрашіе; и вотъ среди бушующей „пляски Логэ“, словно объятый ею, пророчески гремитъ напѣвъ „Зигфрида“, свободнаго, неустрашимаго героя.



Что же это за Огонь? Какой таинственный пламень зовется именемъ Логэ? Это Пламень святой радости жизни, Огонь ея таинственнаго опьяненія. Онъ, древняя міровая стихія, разливается по міру, вливается въ свѣтлыхъ избранниковъ Жизни, пылаетъ въ ихъ сердцахъ мощными порывами. Кто носитъ его въ себѣ, опьяненъ неугасимо ликующей жаждой жизни; его существо наполнено пламенными языками святаго Логэ, и подъ ихъ чарами кровь его мощно бушуетъ въ жилахъ и покрываетъ щеки краской жизни; языки эти съ ликующимъ смѣхомъ вихлятся въ таинственной пляскѣ, и сердце тоже исполнено смѣхомъ и пляской. Надъ одержимымъ Пламенемъ Опьяненія не властенъ Страхъ, ибо оно есть Пламя непостижимой отваги. Логэ даетъ своимъ избранникамъ великую свѣтлую мощь; ею свершаютъ они свѣтлые подвиги. Они разятъ этой мощью темныхъ враговъ Жизни, стремящихся омрачить и погасить ее на землѣ; ею же создается и то, что зародилось въ творческихъ мечтахъ Огненосцевъ, воплощаются ихъ свѣтлые замыслы. И чѣмъ полнѣе и свободнѣе пылаетъ въ сердцѣ Огонь Жизни, тѣмъ грознѣе, неодолимѣе мощь даруемая имъ. Святой Пламень Жизни въ дѣтяхъ Земли принимаетъ много различныхъ образовъ. Огонь Вотана, когда онъ заклиналъ дѣвственный сонъ дочери, явился пламенемъ отцовою ревности, свѣтлымъ огненнымъ гнѣвомъ отца, ограждающимъ дочь отъ недостойныхъ. Огонь Зигфрида, когда онъ стремится на вершину утеса къ невѣстѣ, явился пламенемъ любви, охватившимъ жениха ликующимъ пожаромъ. И еще во многихъ образахъ является Логэ въ сердцахъ боговъ и людей.

Великія чудеса свершаетъ въ мірѣ святая стихія Опьяненія; но одно изъ нихъ глубже и чудеснѣе всѣхъ. Это величайшее чудо Огонь творитъ, когда онъ охватываетъ могучимъ *Пожаромъ любви между мужемъ и женою.*

Когда въ груди мужа рождается любовь къ женѣ, Логэ, живущій въ немъ, разгорается мощнымъ ликованіемъ; этимъ пламеннымъ ликованіемъ обвѣяна его любовь, и въ Огнѣ его ему видится образъ жены, еще спящей для него, еще дѣвы. Въ ликующемъ Пламени собственнаго сердца онъ находитъ свою невѣсту; и ему добываетъ ее тотъ же забушевавшій Пламень. Великій пожаръ, охватившій его перебрасывается и на спящую, и будитъ ее для него ото сна дѣвственности. Пожаръ напоитъ сердце невѣсты тѣмъ ликованіемъ, какимъ полонъ женихъ; Огонь, охватившій ихъ обоихъ, мощно объявляющій ихъ любовь, сольетъ ихъ существа воедино, соединитъ ихъ *союзомъ мужа и жены*, новымъ и бездонно-таинственнымъ. И съ того часа все въ женѣ будетъ принадлежать также и мужу, все, чѣмъ обладаетъ мужъ—женѣ, до глубочайшихъ нѣдръ ихъ существа. И этотъ союзъ величайшее изъ чудесъ, свершаемыхъ святой стихіей Логэ.

Пришелъ и для Зигфрида часъ извѣдать великій пожаръ любви къ женѣ, самое могучее изъ опьяненій Пламенемъ Жизни. Онъ предъ утесомъ, гдѣ спитъ его невѣста. Бушующее море Пламени спускается по склонамъ утеса ему на встрѣчу: это воплощеніе отцова Огня, грозно ревниваго, но не страшнаго для Жениха. Но теперь вмѣстѣ съ тѣмъ огненное море вокругъ скалы становится также воплощеніемъ пожара любви

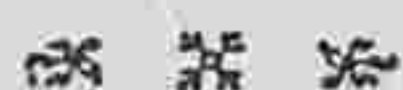
къ женѣ въ Зигфридовомъ сердцѣ; это Пламень жениха, волнуемый образомъ невѣсты, объявшій этотъ образъ; въ груди Зигфрида мощнымъ моремъ бушуетъ его Логэ, жарко охватившій утесъ, гдѣ спитъ Валкирія;

Die Gluth, die Brünnhild's Felsen umbrann,  
Die brennt mir nun in der Brust!

Какъ брачный костеръ разливается передъ Зигфридомъ море Пламени; оно манитъ его неизвѣданнымъ грознымъ веселіемъ, и съ ликующимъ кликомъ онъ бросается въ него, чтобъ искупаться въ немъ, упиться таинственнымъ веселіемъ, найти въ немъ невѣсту и разбудить ее пламеннымъ поцѣлуемъ;

Ha! Wonnige Gluth! Leuchtender Glanz!  
Strahlend nun offen steht mir die Strassel!  
Im Feuer mich baden,  
Im Feuer zu finden die Braut!

И тамъ на вершинѣ утеса святой пожаръ его сердца охватилъ и сердце невѣсты, и слилъ ихъ существа воедино чудеснымъ новымъ союзомъ. Огонь Зигфрида разбудилъ Брингильду отъ сна, чтобы она стала ему женой.



Зигфридъ—герой Жизни, онъ зовется Пробудителемъ Жизни, Жизнью Земли. Онъ избранникъ Пламени Жизни, и носитель величайшей мощи, даруемой Логэ. Есть геройскій Мечъ, воплощеніе величайшей въ мірѣ Огненной мощи; эта сила не свободна подъ игомъ Копья, и Мечъ сломанъ. Сковать обломки Нотунга въ новый, свободный Мечъ можетъ одинъ лишь Зигфридъ, свободный въ своей пламенности, не знающій страха.

Nur wer das Fuchten nie erfuhr,  
Schmiedet Nothung neu!

Зигмундъ-Вельзунгъ былъ избранъ носителемъ величайшей пламенной силы, онъ владѣлъ Мечемъ. Вотанъ мнилъ въ своемъ заблужденіи, что эта сила свободна въ Зигмундѣ, не видѣлъ, что Нотунгъ надломленъ Копьемъ. Но рушилась обманчивая мечта бога, и мечъ Вельзунговъ распался надвое отъ прикосновенія Копья; палъ Зигмундъ, мнимо-свободный герой. Но Зигфридъ, его сынъ, свободный Вельзунгъ, унаслѣдовалъ пламенную силу Зигмунда, и она возродилась въ немъ свободной, неомраченной и тѣнью чаръ Копья. И въ урочный часъ онъ воскресилъ сломанный мечъ Вельзунговъ.

Никакое искусство не могло вновь слить воедино обломки Нотунга; но вотъ къ великому дѣлу приступаетъ самъ Зигфридъ, безхитростный, ненаученный никѣмъ, лишь объятый могучимъ упоеніемъ своего пламеннаго сердца, и въ рукахъ его геройскій мечъ создается изъ осколковъ безъ труда, словно самъ собой. Огонь, бѣгущій по его жиламъ, таинственно охватилъ горнъ и плавитъ сталь; онъ направляетъ руку Зигфрида, наполняетъ великой силой удары его молота и мечетъ искры подъ тяжкими ударами. Самъ Логэ, живущій въ Зигфридѣ, и его огненная мощь воплощаются въ воскресающемъ Нотунгѣ. И вотъ созданъ истинно свободный Мечъ; въ немъ пламенная сила Вельзунговъ, ужъ ненадломленная Копьемъ; скованъ разящій лучъ свободаго Пламени свободаго героя, скованъ имъ самимъ. Одинъ Зигфридъ могъ сковать его, онъ одинъ можетъ и владѣть имъ; онъ—истинный Меченосецъ.

Созданье Меча—это созрѣніе Зигфридова Огня. Отрокъ Зигфридъ растетъ вдали отъ міра, въ глубинѣ лѣса, и съ каждымъ днемъ зрѣетъ и крѣпнетъ Пламя, свободно горящее въ его груди съ самаго рожденья. И вотъ въ урочный часъ исполнились сроки, и Огонь въ отрокѣ созрѣлъ до конца; и въ этотъ часъ онъ сковалъ свой мечъ и обрѣлъ всю полноту своей геройской мощи.

Святой Огонь Жизни—стихія *мужей*. Сердце мужа источникъ, гдѣ рождается великій Логэ, откуда онъ сіяетъ всему міру. Каждый мужъ приходитъ въ міръ, уже неся въ нѣдрахъ своего существа таинственное Пламя Опьяненія. И сперва оно живетъ въ душѣ его скрыто, словно еще незнанаемое самимъ носителемъ; и это длится, пока человѣкъ еще дитя, *отрокъ* пока еще не сталъ истиннымъ *мужемъ*. Огненная мощь все крѣпла въ отрокѣ, все шире и полнѣе разливаясь по его жиламъ. Потомъ пришло время, и Огонь въ немъ созрѣлъ до конца, и сила его разлослась до всей полноты, какая заложена была въ его одаренности стихіей Логэ. Но и это созрѣніе Пламенной мощи еще не превратило отрока въ мужа; попрежнему онъ чувствуетъ въ себѣ свой Пламень лишь смутно, какъ бы не произнося еще его имени; онъ еще полонъ смутной отроческой порывистости. Чудесное превращеніе *отрока* въ *мужа* свершится въ немъ въ тотъ часъ, когда онъ впервые извѣдаетъ ликующій пожаръ любви къ женѣ. Тогда то будетъ сознано доселѣ лишь полусознаваемое; тогда то въ самыхъ нѣдрахъ его существа будетъ словно произнесено имя Пламени, доселѣ произнесенное; величавая увѣренность мужа въ пламенной мощи своей смѣнитъ тогда смутную порывистость отрока. Въ сердцѣ отрока вѣчно живетъ предчувствіе этого пожара, который раскроетъ ему новое неизвѣданное; сладкое и таинственное предчувствіе.

Оно знакомо Зигфриду, Огненному Отроку; какъ въ смутномъ сновидѣніи носится предъ нимъ образъ Дѣвы, объятаго Пламенемъ. Однажды Мимэ пытался научить его страху; онъ говорилъ Зигфриду о призракѣ Пламени, что мерещется ему порой и потрясаетъ ужасомъ его темное сердце; тайны страха Зифридъ не постигъ, но зато рѣчи Мимэ навѣяли

на него знакомое отроческое предчувствіе, Огненное Видѣніе, и оно откликнулось въ музыкѣ. Буйныя напѣвы „Пламени“ пророчески охватили оркестръ, и среди нихъ, какъ бы возникая изъ нихъ, явилась баюкающая мелодія „спящей Валкириі“.

Созрѣла мощь Зигфрида, скованъ Нотунгъ, но онъ все же еще несталъ изъ отрока мужемъ. Мужемъ онъ станетъ лишь у скалы, гдѣ спитъ Брингильда. И предчувствіе желаннаго пожара любви сладостно живетъ въ его груди.



Среди дѣтей земли есть *темные*, въ коихъ отъ вѣка загашены свѣтлыя силы жизни, въ комъ не пылаетъ Логэ, и нераздѣльно царитъ стихія Мрака. Видятъ ли они Пламень, горящій въ Зигфридѣ, когда взоръ ихъ останавливается на героѣ?

Мракъ владѣетъ *темнымъ*, и подъ чарами его въ душѣ рождаются и вѣчно живутъ *призрачные ужасы*: ему чудится, что извнѣ въ его сердце заглядываютъ съ угрозой враждебныя силы. Одна изъ нихъ—Мракъ, царящей въ темныхъ, подобныхъ ему, другая — Пламень Логэ, стихія свѣтлыхъ. Душа, одержимая Тьмой, сама рождаетъ страшные призраки гнетущаго Мрака и разящаго Огня, но ей чудится, что это извнѣ приходятъ Мракъ и Огонь; такъ возникаютъ призрачные ужасы, темные и пламенные. Призраки эти смутны, безпричинны, какъ бы невоплощенные; въ нихъ являются предъ темнымъ враждебныя силы, но враги, носители этихъ силъ, не являются; въ призракахъ грезятся ему Огонь и Мракъ, міровыя стихіи, но имъ не сопутствуютъ, какъ ихъ воплощенія, образы сыновъ земли, огненнаго и темнаго. Призрачные страхи рождаются въ душѣ безобразными.

Темному суждены не одни призрачные ужасы; ему суждены и иные, и тѣ уже истинно приходятъ извнѣ. Они, подобно призрачнымъ, бываютъ, то темными, то пламенными, и что въ тѣхъ было только какъ бы предчувствіемъ, въ нихъ сбывается на самомъ дѣлѣ. Ихъ не рождаетъ само сердце подъ игомъ своей омраченности; они возникаютъ въ немъ отъ прикосновенія другихъ дѣтей земли, враговъ свѣтлыхъ иль темныхъ. Враги темнаго прикасаются къ нему своимъ разящимъ Огнемъ иль гнетущимъ Мракомъ, и тѣ вѣдряются ему въ сердце, наполняя его трепетомъ ужаса. И въ душу его заглядываютъ ужъ не призраки враждебныхъ стихій, рожденные ею самой, а самъ Мракъ и самъ Пламень; это *истинные ужасы*, темный и огненный. Истинный страхъ возникаетъ не безобразнымъ, какъ призрачный; въ немъ темный не только видитъ предъ собой враждебную стихію, онъ видитъ также, что она льется изъ врага, изъ того, кто навѣваетъ на него трепеть ужаса. И въ тѣ мгновенія, когда истинный страхъ владѣетъ душой и міровая стихія Мрака или Пламени предстаетъ предъ ней, неизбѣжно вмѣстѣ съ ней поднимается въ душѣ образъ сына

Земли, темнаго или свѣтлаго; образъ неразрывно, неразлучно связанъ со стихіей. Это образъ ея носителя, который теперь прикасается къ душѣ темнаго и поражаетъ ее ужасомъ.

Смутная безобразность призрачнаго страха неустанно тревожитъ темнаго; это предчувствіе ужаса, но—предъ врагомъ, еще невѣдомымъ. И онъ въ тревогѣ всматривается въ міръ и ищетъ тамъ то, чего сама душа его родить не можетъ, ищетъ образовъ для безобразности своихъ призрачныхъ страховъ, воплощеній для смутныхъ призраковъ Огня и Мрака, свѣтлыхъ и темныхъ враговъ. И, когда Темный, встрѣтивъ другого сына Земли, увидитъ въ немъ Пламень иль Мракъ, міровыя стихіи, будетъ найденъ одинъ изъ этихъ образовъ, одно изъ этихъ воплощеній; тогда и въ призрачномъ страхѣ, подобно тому, какъ въ—истинномъ, враждебная стихія явится предъ нимъ соединенной съ образомъ врага, ея носителя. И онъ узнаетъ тогда, предъ кѣмъ живетъ въ его сердцѣ призрачный страхъ, предчувствіе истиннаго; узнаетъ, что вотъ этотъ сынъ Земли врагъ ему, и Пламень иль Мракъ, живущій въ немъ, нѣкогда воистину поразитъ его. Неустанно тревога смутнаго предчувствія толкаетъ темнаго искать враговъ, свѣтлыхъ и темныхъ, угадать врага раньше, чѣмъ онъ прикоснется къ нему своей враждебной мощью.

Темный знаетъ Мракъ нѣкимъ прямымъ знаніемъ, слѣпымъ чутьемъ, знаніемъ безъ мысли. И въ другихъ темныхъ онъ постигаетъ Мракъ этимъ же мгновеннымъ знаніемъ; и потому безъ мысли, безъ хитрости онъ угадываетъ темныхъ враговъ межъ дѣтьми Земли, и они становятся образами для его темныхъ призрачныхъ ужасовъ. Для темнаго Мракъ—родное, Пламень же чужое ему; но въ иныя мгновенія ему дано и Пламень постигать тѣмъ же слѣпымъ знаніемъ безъ мысли, это мгновенія пламеннаго ужаса; чрезъ огненный страхъ, призрачный и истинный, темный познаетъ безъ мысли великій Огонь Жизни, хоть ему онъ открывается инымъ, чѣмъ таинственная отвага и упоеніе Огненосцевъ.

Вотъ темный встрѣтилъ свѣтлаго сына Земли, и тотъ приблизился и прикоснулся къ нему своей силой; онъ охваченъ истиннымъ пламеннымъ ужасомъ, онъ познаетъ эту силу: разящій Огонь; но въ этотъ мигъ онъ не только постигаетъ Огонь—стихію, онъ познаетъ также, въ комъ она пылаетъ, въ сынѣ Земли, повергшемъ его въ ужасъ, онъ угадываетъ Пламень такъ же мгновенно, такъ же безъ мысли и хитрости, какъ угадываетъ Мракъ въ темныхъ. И лишь въ истинномъ страхѣ темный чуетъ Огненосца, только въ немъ одномъ, ибо лишь съ этимъ ужасомъ образъ свѣтлаго врага связанъ неизбежно, лишь въ немъ Логъ является неизбежно воплощеннымъ. Но, пока темный еще ни разу не извѣдалъ истиннаго ужаса, какъ увидитъ онъ Пламень въ Огненосцахъ? Какимъ инымъ путемъ онъ найдетъ среди дѣтей Земли свѣтлаго врага и въ немъ образъ для безобразности своего призрачнаго огненнаго ужаса, пока ему знакомъ будетъ лишь этотъ ужасъ, смутное, невоплощенное предчувствіе истиннаго?

Есть для темнаго этотъ иной путь; это хитрость, зоркая мысль разума. Вглядѣвшись мыслью, онъ можетъ увидѣть Пламень, горящій въ

свѣтломъ; это познаніе не прямое, не мгновенное; онъ разглядитъ Огонь лишь постепенно и какъ бы извнѣ, но все же разглядитъ, если зорка его мысль, глубока его хитрость.

Хитеръ и многое знаетъ Мимэ, темный Нибелунгъ; недаромъ онъ вскормилъ Зигфрида и бережетъ его наслѣдіе, осколки Меча; онъ знаетъ, что Зигфридъ—отпрыскъ Вотана, а Мечъ—геройская сила Вельзунговъ; теперь она лежитъ въ обломкахъ, но отроку суждено владѣть ею, вновь воскресшей; тогда новымъ мечемъ своимъ герой сразитъ Змѣя, и добудетъ для Мимэ золотой кладъ, хранимый имъ въ дремучемъ лѣсу. И вотъ Мимэ хитро трудится надъ осколками Нотунга, раздумываетъ какъ бы ему воскресить Мечъ.

Темную душу Нибелунга вѣчно тревожатъ два призрачныхъ страха; въ нее заглядываютъ призраки Огня и Мрака, смутные, невоплощенные; Мимэ мучитъ тревога о томъ, кто же его невѣдомые враги; и онъ всматривается въ міръ и старается найти ихъ среди дѣтей Земли.

Безъ труда, безъ хитрости находитъ онъ темныхъ враговъ, и одинъ изъ нихъ это мрачный Змѣй, котораго онъ замыслилъ сгубить. Лишь Мимэ взглянулъ на Змѣя, онъ почувалъ въ немъ Мракъ и великую его мощь, и съ тѣхъ поръ темный призрачный страхъ соединился въ его душѣ съ образомъ Фафнера. Но Мимэ не можетъ найти свѣтлаго врага; Зигфридъ, свѣтлѣйшій изъ Огненосцевъ, всегда съ нимъ, около него, но онъ не въ силахъ увидѣть его пламенность, чтобы онъ сталъ образомъ для безобразности призрачнаго огненнаго ужаса. Мысль Мимэ не въ силахъ увидѣть сокровенное для темнаго, одна, если другой не придетъ ей на помощь; хитрость его мелка, и даже то, что она сама сумѣла понять въ Зигфридѣ, она поняла все же не до конца. Хитрость открыла ему, что все въ Зигфридѣ иное, все противоположное съ нимъ самимъ, темнымъ Нибелунгомъ. Она указала ему въ отрокѣ порывы таинственной отваги, въ которыхъ все противоположно трепету призрачныхъ ужасовъ въ немъ самомъ. Его же хитрость сумѣла понять, что эта отвага не можетъ жить въ сердцѣ вмѣстѣ съ призрачными страхами, что они губятъ ее. Таинственную отвагу, нетронутую, не истребленную даромъ ужаса, Мимэ давно увидѣлъ въ Зигфридѣ своей мыслью и назвалъ ее неустрашимостью, о ней онъ давно сказалъ себѣ: „Зигфридъ не вѣдаетъ страха“. Но мысль его не могла заглянуть глубже и понять до конца неустрашимость отрока. Если бы онъ видѣлъ Пламень Зигфрида, ему бы стало ясно, что въ Пламени и коренится его таинственная отвага; что гибель этой отваги отъ призрачныхъ ужасовъ есть порабощеніе Пламени Мракомъ, изъ котораго они раздаются; что неустрашимость коренится въ неомраченной пламенности; но Огня Мимэ не видитъ. Если бы онъ видѣлъ Пламень, ему бы стало ясно, какъ безцѣльны его старанія своими темными руками сковать Нотунгъ, свѣтлую мощь Вельзунговъ; тогда бы открылось ему, что Мечъ это мощь Огня Жизни, и лишь самъ Вельзунгъ, неомраченный Зигфридъ, воскреситъ ее неомраченной; но Огня въ Зигфридѣ Мимэ не видитъ, хоть онъ и хитеръ и многое знаетъ.

И онъ не постигнетъ въ героѣ пламеннаго врага, пока не придетъ другой и мудрымъ намекомъ не натолкнетъ мысль Нибелунга на истинный путь.



И вотъ какъ произошло, что Мимэ увидѣлъ, наконецъ, Огонь, пылающій въ Зигфридѣ. Къ нему въ пещеру заглянулъ Путникъ и бесѣдовалъ съ нимъ, и на прощанье, какъ бы пророча, онъ сказалъ Мимэ нѣчто о Безстрашномъ, о Зигфридѣ. Въ тѣхъ словахъ Путника и въ самомъ голосѣ его, полномъ значенія, были чары, что родили въ душѣ Нибелунга мысль, никогда ранѣе не освѣившую его.

Не сумѣлъ Мимэ отвѣтить Путнику, кто вновь скуетъ Хотунгъ; и Путникъ теперь самъ назоветъ ему воскресителя Меча, и вмѣстѣ съ тѣмъ онъ откроетъ Мимэ, что отъ воскресителя грозитъ ему гибель. Вотъ пораженный, онѣмѣвшій Мимэ внемлетъ прощальнымъ рѣчамъ Путника. Голосомъ полнымъ насмѣшки Путникъ величаетъ его побѣдителемъ Фафнера, и этимъ, словно тѣшась надъ нимъ, будитъ въ душѣ Нибелунга призрачный темный ужасъ вмѣстѣ съ образомъ мрачнаго Змѣя.

Jetzt, Fafners kühner Bezwinger,  
Hör'verfallener Zwerg!

и тема „Змѣя“ угрожающе шевелится въ музыкѣ.

Потомъ Мимэ слышитъ, что Путникъ заговорилъ о томъ, кто не вѣдаетъ страха, и знаетъ онъ, что это Зигфридъ, его питомецъ; онъ слышитъ загадочную вѣсть, что Мечъ воскреситъ лишь онъ, Безстрашный Отрокъ. Эти слова чудятся ему несбыточными и не понятны для него, теперь еще не понятны; и потому они не поразили его, не проникли ему въ душу, но зато было нѣчто въ звукѣ голоса Путника, когда онъ ихъ произносилъ: были чары, что разбудили въ немъ неожиданно вѣчно знакомый призрачный огненный страхъ;

Nur wer das Fürchten nie erfuhr,  
Schmiedet Nothung neu!

и мгновенно откликнувшись на эти слова, „гулъ Пламени“ объялъ оркестръ: предъ взоромъ Мимэ заволновался грозный призракъ огненнаго моря.

Вотъ снова Мимэ слышитъ голосъ Путника, будящій призрачный страхъ, и слова, что онъ теперь вѣщаетъ, понятны ему, проникаютъ въ душу Нибелунга; это послѣднія слова Путника:



Dein witziges Haupt wahre von heut'  
Verfallen lass' ich's dem,  
Der das Fürchten nicht gelernt!

Эта вѣсть о грядущей гибели отъ Зигфрида проникла въ душу Мимэ и встрѣтилась тамъ съ призракомъ пламенной стихіи. Это мудрый Путникъ устроилъ, что предъ мыслью Нибелунга встали рядомъ и одновременно враждебный Огонь и гибель, грозящая отъ безстрашнаго врага; и этимъ Путникъ словно сказалъ его мысли, его разуму: „гляди! гибель придетъ отъ разящей силы Пламени! пойми-же, что эта сила и есть свѣтлая мощь Зигфрида, что сгубить тебя!“. И не безплоденъ былъ для Мимэ этотъ намекъ, мгновенно родилась въ немъ мысль, которую безъ него онъ былъ не въ силахъ создать: Зигфридъ—Огненосецъ. Такъ найденъ имъ свѣтлый врагъ, и отнынѣ призрачный огненный ужасъ его сердца соединился съ образомъ Неустрашимаго. Величавый напѣвъ „Зигфрида“ прозвучалъ при послѣднихъ словахъ Путника, и вслѣдъ за нимъ еще грознѣй охватилъ оркестръ „гулъ Логэ“.

Подъ чарами рѣчей Путника въ Мимэ пробудились призрачные страхи, сперва темный, потомъ пламенный; теперь исчезъ Путникъ, но ужасы потревоженные имъ еще царятъ въ душѣ Нибелунга; они соединились вмѣстѣ и ввергли его, одинокаго, въ дикій трепетъ. Словно застывъ, онъ глядитъ въ лѣсъ, и въ сіяніи солнца, пронизывающемъ листву, ему чудится призракъ Пламени, слышится свистъ и шелестъ Огня, огненные языки тянутся къ нему съ угрозой. А изъ тѣни, что лежитъ внизу межъ стволами деревъ, выползаетъ призракъ Мрака, близится темная мощь Змѣя, разверзается страшная пасть. Неистово разыгравшись бушуютъ въ оркестрѣ напѣвы „Пламени“, и изъ-за нихъ, разростаясь вмѣстѣ съ ними, все грознѣе и грознѣе подымается мрачная тема „Змѣя“. И Мимэ палъ на земь, обезсиленный ужасомъ, подавленный вѣчными призраками двухъ враждебныхъ стихій, и эти стихіи воплощены для него въ образахъ Зигфрида и Фафнера.

Потомъ улегся дикій трепетъ, исчезли призраки, разбуженные Путникомъ; но осталась въ душѣ Мимэ мысль, заброшенная его рѣчами: Зигфридъ—Огненосецъ; теперь онъ видитъ Пламень въ отрокѣ. И теперь хитрость его скоро пойметъ то, что она знала раньше, но не въ силахъ была понять до конца, ибо не видѣла Огня: тайный смыслъ Зигфридовой неустрашимости и меча Вельзунговъ. Нибелунгу грозитъ смерть отъ Зигфрида, душа его смущена и встревожена, а хитрость его ищетъ, какъ отвратить ее. Въ этихъ поискахъ для разума Мимэ попутно, словно само собою, раскроется до конца все неясное о Зигфридѣ и его мечѣ.

Вотъ Мимэ разыскиваетъ путь, какъ ему спастись; тревога и смущеніе сперва наталкиваютъ его на ложные пути. Гибель придетъ къ нему отъ того, кто не вѣдаетъ страха, и онъ думаетъ: „Зигфридъ долженъ научиться страху; тогда исчезнетъ опасность!“ И вотъ спѣша, не размышляя, что дѣлаетъ, онъ пытается внушить Зигфриду призрачный огненный

ужасъ, только что потрясавшій его самого, внушить своими рѣчами; въ своемъ смятеніи Мимэ словно забылъ, что въ отрокѣ все противоположно съ нимъ самимъ, что въ немъ нѣтъ Мрака, откуда бы въ немъ родился этотъ страхъ, откликнувшись на зовъ Нибелунга. И онъ поетъ Зигфриду объ огненномъ призракѣ, что посѣщаетъ его порой, наполняя трепетомъ ужаса; а въ душѣ Зигфрида въ отвѣтъ встаетъ его собственное Пламенное Видѣніе, но это не ужасъ; это смутное отроческое предчувствіе грядущаго пожара любви; и онъ думаетъ, что о пожарѣ и поетъ ему теперь Мимэ. Да, предчувствіе это знакомо отроку, но онъ не зналъ доселѣ, что имя ему—страхъ, какъ называетъ его Мимэ. И какъ хотѣлъ бы онъ на дѣлѣ пережить все, что смутно сулитъ пламенное предчувствіе, на дѣлѣ извѣдать страхъ; но не вѣрится ему, чтобы страху могъ научить его Мимэ.

А тотъ межъ тѣмъ уже созналъ свое заблужденіе, вспомнилъ, что въ сердцѣ Зигфрида нѣтъ Мрака и дара призрачныхъ ужасовъ. Но все-же не бесплодно для себя Мимэ пѣлъ отроку объ огненномъ призракѣ: раскрылось для его хитрости нѣчто доселѣ скрытое отъ нея. Нибелунгъ глядитъ на отрока, задумчиво слушающаго его, и видитъ, какъ отважно и жадно онъ мечтаетъ о пожарѣ грознаго Логэ, онъ снова видитъ порывъ таинственной отваги, не отравленной призрачными ужасами, давно знакомой ему въ Зигфридѣ. И вотъ словно сама собой открылась его мысли тайна неустрашимости отрока, и онъ понялъ, что она коренится въ Огнѣ, который онъ видитъ теперь въ Зигфридѣ, въ пламенности, не омраченной и тѣнью Мрака, чуждаго герою.

Снова Мимэ хитро раздумываетъ, какъ научить Зигфрида страху, и ему ясно теперь, что должно вселить въ него Мракъ, поработающій Пламень; тогда исчезнетъ его неустрашимость, и разящіе лучи Логэ, скованные темными чарами, болѣе не будутъ грозить Мимэ гибелью, предреченною Путникомъ. Стихія Мрака одаряетъ своихъ рабовъ темной мощью насилія; и когда темный одолеваетъ свѣтлаго чарами этой мощи, онъ вѣдряетъ ими Мракъ въ его свѣтлое существо, и съ нимъ ужасъ. Въ самый мигъ насилія, побѣды темнаго, душу свѣтлаго охватываетъ темный истинный ужасъ, ужасъ предъ побѣдоноснымъ врагомъ, вѣдряющимъ Тьму. Темный врагъ отойдетъ отъ него, но страхъ останется достояніемъ свѣтлаго; отнынѣ душа его сама будетъ рождать вѣчные призрачные ужасы, темный и огненный, ибо Тьма, вѣдренная насиліемъ, ужъ не покинетъ ее.

Найдется-ли среди темныхъ столь мощный, чтобъ вселить Мракъ и ужасъ въ Зигфридово существо? Мимэ мнитъ, что одинъ лишь Фафнеръ, могучій Змѣй, могъ бы это свершить, ибо въ немъ безмѣрна темная мощь насилія. И вотъ онъ обѣщаетъ Зигфриду, что сведетъ его къ логову Змѣя; чему не могъ научить его Мимэ, тому научить Фафнеръ: предъ нимъ Зигфридъ затрепещетъ отъ страха. А Зигфридъ, услыхавъ о Змѣѣ, полнъ жажды встрѣтиться съ нимъ; что онъ мечтаетъ узнать отъ него, что называетъ страхомъ, не есть страхъ, а иное; и каждый разъ, какъ Мимэ говоритъ ему о Змѣѣ, мрачномъ учителѣ Ужасу, звучать мелодія

„Сна Брингильды“ или „гуль Пламени“, откликаясь на затаенную думу отрока.

Но сможет ли даже самъ Фафнеръ научить Зигфрида страху? Не самъ ли Мимэ знаетъ, что въ немъ растеть Вельзунгъ, судьбой назначенный сразить Змѣя? Не самъ ли онъ долгіе годы лелѣялъ замыселъ, что Зигфридъ добудеть ему золотой кладъ Фафнера? Развѣ Зигфридъ—избранный Вельзунгъ, убійца Змѣя, если Змѣй въ силахъ уничтожить въ немъ своимъ Мракомъ огненную отвагу? Скоро созналъ Мимэ, что онъ все еще на ложномъ пути, куда смущеніе и тревога завели его разумъ; теперь ясно стало ему, что не въ Зигфридовомъ страхѣ должно искать спасенія. И вотъ ужъ ему мерещится иной путь; пусть герой сразитъ Фафнера и достанетъ кладъ, тогда Мимэ сгубитъ его темной и хитрой измѣной.

Межъ тѣмъ пришелъ урочный часъ воскреснуть Нотунгу; Зигфридъ беретъ обломки, чтобъ самому сковать Мечъ, и Мимэ вспоминаетъ прощальныя слова Путника: „лишь Безстрашный вновь создастъ Нотунгъ!“, смыслъ этихъ словъ темень для Мимэ: вѣдь даже онъ самъ, искуснѣйшій изъ кузнецовъ, не въ силахъ соединить осколки, какъ-же сможетъ свершить безмѣрно-хитрое дѣло Зигфридъ, безхитростное дитя? Но теперь пришло время, и тайный смыслъ Меча уяснится для его мысли самъ собой, ибо теперь онъ видитъ Огонь Зигфрида. Мимэ глядитъ, какъ вспыхнулъ горнъ и озарилъ Пламенемъ лицо героя, сердце его вздрогнуло, слегка охваченное призрачнымъ ужасомъ, снова „пляска“ и „гуль“ Логэ мимолетно возникли въ оркестрѣ. Тотъ, чей образъ для Мимэ соединенъ теперь съ этимъ ужасомъ, свѣтлый врагъ, стоитъ у горна, и отъ него, чудится Мимэ, исходятъ грозящіе призраки огненныхъ лучей. И Мимэ видитъ, что во-истину Мечъ воскресаетъ въ рукахъ отрока; и вотъ тогда мгновенно онъ понялъ, что Мечъ—это свободная огненная мощь Зигфрида, и грядущіе подвиги Нотунга—это подвиги Зигфридова Логэ; онъ постигъ, что лишь Зигфридъ можетъ воскресить Нотунгъ, и мечъ скуется въ его рукахъ словно самъ собой, безъ хитрости и искусства. И ясно стало для Мимэ, какъ безуменъ былъ онъ самъ со всей своей хитростью и искусствомъ, когда старался сковать Мечъ своими темными руками. Такъ раскрылся для его разума тайный смыслъ Зигфридова меча.

Мимэ слабъ, въ немъ ничтожна темная мощь насилія надъ врагами; и потому, если въ другомъ онъ видитъ великую силу, темную или свѣтлую, въ сердце его незримо, безотчетно проникаетъ раболѣпное смиреніе. Ползучій мотивъ „раболѣпства“, въ которомъ словно слышится льстивое хихиканье Нибелунга, явился впервые, когда въ бесѣдѣ съ Путникомъ онъ понялъ, что предъ нимъ могучій богъ-Копьеносецъ. Теперь Мимэ открылся смыслъ Зигфридова меча, и мотивъ этотъ является снова, и теперь съ нимъ соединяются мимолетныя вспышки „пляски Логэ“; въ немъ звучитъ теперь раболѣпное смиреніе Мимэ предъ Пламенемъ героя, ибо онъ увидѣлъ могучую пляску Логэ въ Зигфридѣ, позналъ, что новый Нотунгъ—это лучъ его великой огненной силы.

А путь къ спасенію отъ гибели мысль Мимэ все ищетъ и ищетъ тревожно и неустанно; и вотъ чудится ему, что истинный путь наконецъ найденъ. Зелье, хитро сваренное Нибелунгомъ, усыпитъ зорь и слухъ побѣдителя Змѣя; тогда онъ сгубитъ Меченосца своей слабой рукой и овладѣетъ золотымъ кладомъ. И въ то время, какъ Зигфридъ ликуя куетъ Нотунгъ, Мимэ варитъ свое зелье, и сердце его полно темнаго торжества и гордости своей хитростью.

Такъ произошло, что Мимэ, недоумленный Путникомъ, постигъ великую и свободную пламенность Зигфрида.



Окрѣпъ и созрѣлъ Огонь Зигфрида, скованъ Мечъ; Змѣи сраженъ имъ. Потомъ пришелъ урочный часъ видѣнію пожара любви сбыться наяву, а отроку стать мужемъ. Пожаромъ онъ пробудилъ невѣсту и объятый имъ позналъ въ себѣ свой Пламень; въ глубинахъ его существа было произнесено, наконецъ, имя Логэ; съ этого часа въ немъ навѣки родилась величавая увѣренность мужа въ мощи своего Огня, смѣнивъ смутную порывистость отрока. Отнынѣ напѣвъ „Пламени“ будетъ сопровождать Зигфрида въ музыкѣ; словно ему, отроку, этотъ напѣвъ не былъ еще слышенъ; онъ станетъ слышенъ Зигфриду-мужу.

Пламень, окружившій утесъ, есть воплощеніе ослабленнаго Вотанова Логэ; но вмѣстѣ съ тѣмъ въ немъ воплотился и свободный Зигфридовъ Логэ, воплотился съ того часа, какъ герой увидалъ утесъ Невѣсты. Пламя, что вокругъ скалы, вспыхнуло, всколебалось могучимъ пожаромъ Зигфридовой любви. Пока еще свершается великое таинство союза мужа и жены, пока еще не завершено сліяніе ихъ существъ, пожаръ полнъ безумнаго смятенія, какъ только что вспыхнувшій костеръ. Пламя мечется, колеблется. Потомъ завершается великое сліяніе, и тогда въ пожарѣ исчезаетъ его смятенность, сіяніе его становится ровнымъ. Пламя вокругъ скалы попрежнему пылаетъ пожаромъ Зигфридовой любви, столь же могучимъ и радостнымъ, но теперь оно пылаетъ ровно и покойно, разливая безтрепетное сіяніе, какъ разгорѣвшійся костеръ. Огонь грозитъ дерзкому, подходящему къ Брингильдѣ; это Зигфридовъ Логэ: въ немъ пламенная ревность мужа, свято охраняющая жену; она вмѣстѣ съ пламенной ревностью отца хранитъ Брингильду.

Новые подвиги зовутъ Зигфрида, онъ прощается съ Брингильдой; онъ оставляетъ ее подъ защитой Огня святой ревности мужа. Вотъ онъ радостно уѣзжаетъ вдаль; сердце его полно мужественной увѣренности въ своемъ Логэ; напѣвъ „пляски Пламени“ ликуетъ въ оркестрѣ, и онъ, Огненный Мужъ, слышитъ его въ своемъ сердцѣ. Въ этомъ Пламени играетъ мощный пожаръ его любви, теперь сіяющій ровно и покойно,

и потому напѣвъ его звучитъ также мощно и покойно. Въ этомъ Пламени его грозная ревность.

Потомъ подъ чарами темной стихіи Зигфридъ забылъ Брингильду, любовь къ ней исчезла въ его сердцѣ, и Огонь его пересталъ пламенѣть пожаромъ любви къ ней. Но мужественное сознание Пламени, родившееся съ этимъ пожаромъ, не исчезло въ Зигфридѣ. Какъ только онъ вспыхнулъ, въ сердцѣ героя таинственно и навѣки освободилось это сознание, и имя Логэ не замолкнетъ въ глубинѣ его существа, если даже исчезнетъ воспоминанье о пожарѣ первой любви; отрокъ сдѣлался мужемъ навсегда.

И, самъ того не зная, Зигфридъ измѣнилъ Брингильдѣ: въ его сердцѣ новая любовь. Но любовь къ Гутрунѣ не сравнится въ глубинѣ съ прежней. Она также обвѣяна пламенѣніемъ Логэ, но оно ничто предъ былымъ безмѣрно-могучимъ пожаромъ къ Брингильдѣ; и потому напѣвы „Пламени“ не вспыхиваютъ въ тотъ мигъ, когда, испивъ напитокъ забвенія, Зигфридъ взглядываетъ на Гутруну, и въ немъ загорается любовь; и „пляска Логэ“, что является потомъ и сопутствуетъ Зигфриду, уже жениху Гутруны, говоритъ не о пламенѣніи его новой любви.

Пусть Гунтеръ отдастъ сестру ему въ жены; за эту награду Зигфридъ готовъ служить ему. За нее онъ добудетъ для него ту, о комъ доселѣ Гунтеръ мечталъ напрасно, гордую дѣву, что живетъ на утесѣ, опоясанномъ Огнемъ. Онъ самъ вызывается быть сватомъ, полный пламеннаго нетерпѣливаго порыва, и „пляска Логэ“ рождается при этомъ въ музыкѣ.

Зигфридъ клянется Гунтеру въ вѣрности; они заключаютъ кровный союзъ братства. Въ Зигфридовой крови трепещетъ и разливаетъ святой Огонь Опьяненія, она есть кровь цвѣтущей жизни. Она должна въ братскомъ кубкѣ смѣшаться съ кровью Гунтера. Вотъ Зигфридъ простеръ свою руку надъ рогомъ, готовый открыть жилу; кровь его, бурно ликуя, течетъ по жиламъ, „пляска Логэ“ вихрится въ оркестрѣ. Кровь таинственно отворена мечемъ и струится въ рогъ. И снова напѣвъ „Пламени“ мимолетно вздрагиваетъ, когда Зигфридъ поетъ слова своей клятвы:

Blühendes Lebens labendes Bluth  
Träufelt'ich in den Trank!

Зигфридъ радостно спѣшитъ на сватовство; въ немъ для него лишь веселое приключеніе, и не вѣдомъ ему его истинный смыслъ. Онъ долженъ вывести Брингильду изъ пламенной ограды, чрезъ которую не переступить никому, кромѣ него, и для того, чтобъ самому же отдать другому свою супругу. Ужъ въ Пламени, окружающемъ утесъ, не пылаетъ ревность мужа, съ тѣхъ поръ, какъ онъ забылъ Брингильду; въ Пламени этомъ снова лишь одна отцова ревность, хранящая дочь; но теперь она должна лишиться и этой защиты. И это долженъ былъ свершить и свершилъ надъ нею мужъ ея; онъ самъ предалъ ее въ руки не-

достойнаго, предалъ въ силу таинственной власти мужа надъ женой, и рѣшенію этой власти не можетъ противиться даже пламенный гнѣвъ отца. Ничего этого не знаетъ ослѣпленный Зигфридъ; въ душѣ его лишь веселіе о подвигѣ, когда онъ въ нетерпѣніи спѣшитъ на сватовство, и когда онъ поетъ Гутрунѣ о томъ, какъ оно свершилось; и это веселіе откликается въ музыкѣ напѣвомъ „Огня“.

Предъ Гунтеромъ и Гутруной, предъ Хагеномъ и мужами Гибиха, Брингильда обвиняетъ Зигфрида въ обманѣ и измѣнѣ клятвамъ. Сердце героя полно пламенной безпечности, и споръ кажется ему безплоднымъ и докучнымъ. Вспышки „пляски Логэ“ пробѣгаютъ по оркестру, когда Гутруна проситъ, чтобъ онъ очистилъ себя отъ обвиненія; это его безпечность нетерпѣливо рвется прочь отъ докучныхъ рѣчей. Ярче вспыхиваетъ „пляска“, когда онъ, наконецъ, бросаетъ безплодный споръ; веселая безпечность пламеннаго мужа влечетъ его прочь отъ женскихъ жалобъ и мелочей:

Doch Frauengroll friedet sich bald!

На охотѣ въ лѣсистой долинѣ на Рейнѣ Зигфриду суждено умереть отъ измѣнническаго удара врага; близится роковой мигъ, а онъ пламенно радостенъ и на устахъ у него веселія рѣчи. Онъ проливаетъ безпечно на землю вино изъ своего кубка, вино, которое называетъ своей кровью, и свершаетъ своей огненной кровью пророческое возліяніе Матери-Землѣ снова „пляска Логэ“ вихрится въ оркестръ, а сумрачный Гунтеръ шепчетъ со вздохомъ: „о герой, черезъ край веселый!“.

Наконецъ, Зигфридъ, лежитъ передъ нами мертвый на погребальномъ кострѣ; герой сраженъ темной силой, и разорванъ его союзъ съ Брингильдой. Теперь весь міръ ждетъ отъ него подвига, величайшаго изъ всѣхъ содѣянныхъ имъ. И вотъ свершается великое чудо: Пламя мертваго героя вновь разгарается, таинственно преодолевая чары Мрака, сковавшія его. Святой пожаръ охватываетъ костеръ, чудесно поглощая все, что мертво въ существѣ Огненосца; „мотивы Логэ“ дико ликуютъ. Брингильда бросается въ Пламя костра, оно поглощаетъ и ее, пожираетъ и въ ней все омраченное, все омертвѣлое. И въ этомъ Пламени воскресаетъ пожаръ любви, вновь соединяющій воедино мужа и жену, расторгнутыхъ Мракомъ, они снова соединились на погребальномъ кострѣ, который вмѣстѣ съ тѣмъ — ихъ брачный костеръ. Потомъ Огонь ихъ костра таинственно разливается по всему міру, и небеса охвачены міровымъ пожаромъ святого Преодоленія. Такъ свершается величайшій изъ подвиговъ Зигфрида-Огненосца: Огненные Предразсвѣтные Сумерки.



На землѣ былъ золотой вѣкъ, когда Свѣтъ царилъ надъ Мракомъ; вселенское Солнце-Логэ, великая стихія міроваго Пламени, свободно сіяло въ мірѣ, неомраченно горѣло въ сердцахъ свѣтлыхъ дѣтей Земли. Послѣ дневнаго ликованія Солнце смягчало свое сіяніе, склонялось къ западу; оно располагалось зарей на краю небесъ, потомъ гасило свой свѣтъ до утра. На мірѣ сходили вечеръ и ночь; но этотъ вечеръ и эта ночь рождались не Мракомъ, не темными чарами, гасящими Солнце. Солнце само засыпало въ урочные часы отдыха; Пламень Опьяненія самъ затихалъ до утра въ сердцахъ дѣтей Земли.

Но пришелъ конецъ золотому вѣку; темныя силы омрачили Міровой Пламень. Могучій Вотанъ создалъ копье, и чары копья связали свободу Логэ въ немъ самомъ и во всемъ мірѣ; и теперь древній Міровой Огонь пылаетъ ужъ не такъ ярко, какъ прежде:

Nicht hell eracht'ich das heilig Alte,  
Da Loge einst  
Entbrannte in lichter Gluth!  
Durch des Speeres Zauber  
Zähmte ihn Wotan!

И въ мірѣ воцарился вечерній сумракъ, рожденный темной стихіей; это не тотъ святой сумракъ, что разливался въ мірѣ, когда Солнце, свободное еще, само уходило на отдыхъ за край небесъ. Теперь вселенское Солнце-Логэ Тьмою приневолено вѣчно горѣть лишь вечерней зарей, смиривъ дневное сіяніе, и темныя силы готовятся въ грядущемъ до конца загасить Солнце и навѣять на мірѣ вѣчную Ночь.

Въ „Золотѣ Рейна“ одинъ изъ сонма боговъ зовется Логэ, носитъ имя великой стихіи міроваго Пламени. Логэ-богъ вѣчно соприкасается, соединяется съ Логэ-стихіей, словно выходитъ изъ нея; напѣвы „Огня“ неустанно сопровождаютъ его; боги порой зовутъ его „Пламенемъ“.

Логэ въ „Золотѣ Рейна“ — вѣчный спутникъ и союзникъ Вотана. Вотанъ—Огненосецъ, въ него влилась часть міровой стихіи Пламени. Логэ-богъ есть воплощеніе этого Вотанова Пламени. Сама стихія міроваго Огня слѣпа, но, влившись въ душу своего носителя, она становится зрячей; тамъ она видитъ, на что направитъ ей мощь своихъ лучей, какой свѣтлый подвигъ свершить; это указываетъ ей разумъ носителя; его разумъ, вотъ ея очи; онъ созидаетъ для нея свои замыслы о подвигахъ, чтобъ она превращала ихъ въ свѣтлыя дѣла. И въ Логэ-богѣ воплощена эта зрячая пламенность Вотана, Огонь, слившійся съ разумомъ въ неразрывномъ союзѣ. Логэ-богъ это Пламенный Двойникъ Вотана, другой Вотанъ; это Вотанъ въ тѣ его мгновенія, когда впередъ выступаетъ его пламенность; когда Вотановъ разумъ созидаетъ замыслы о подвигахъ, и огненная мощь его свершаетъ эти подвиги.

Огонь Вотана укрощенъ Копьемъ; Логэ-Двойникъ подвластенъ игу Копья. Логэ—носитель всего свѣтлаго въ Вотанѣ; чары Копья—это мракъ,

что заразилъ Вотаново существо, угнетая въ немъ все свѣтлое. Въ Логэ-рабѣ Конья предъ нами самъ Вотанъ, омраченный въ своей свѣтлотѣ, и съ нимъ весь сонмъ боговъ, также омраченныхъ.

Пламенная сила Вотана ослаблена. Прежде въ борьбѣ съ темными врагами его зоркій разумъ велъ эту силу путями прямыми и открытыми; но тамъ, гдѣ не хватаетъ силы, свободной огненной отваги, нужна помощь хитрости и лукавства. Логэ, Двойникъ Вотана, долженъ теперь хитрить въ борьбѣ съ врагомъ; теперь ложью и притворствомъ онъ заманиваетъ врага, усыпляетъ его бдительность, и лишь тогда обращаетъ на застигнутого врасплохъ свою огненную мощь. Нѣкогда Вотанъ во всемъ прибѣгалъ лишь къ пламенной отвагѣ; но теперь ужъ нѣтъ въ Двойникѣ его полноты и свободы этой разящей отваги, и Логэ сталъ хитрецомъ поневолѣ, и Вотанъ долженъ прибѣгать къ его хитрости.

Wo freier Muth frommt  
Allein, frag'ich nach Keinem;  
Doch des Feindes Neid  
Zum Nutz'sich fügen,  
Lehrt nur Schlaueit und List,  
Wie Loge verschlagen sie übt!

Логэ-Двойникъ ослабленъ Мракомъ, и потому въ немъ вѣчное сомнѣніе въ своей огненной мощи, въ побѣдѣ ея надъ врагомъ. Вотанъ, замысливъ пламенный подвигъ, каждый разъ вопрошаетъ Логэ, сможетъ ли онъ свершить его въ союзѣ съ нимъ; и Логэ обѣщаетъ, но каждый разъ Вотанъ улавливаетъ въ отвѣтѣ его нѣчто уклончивое, неувѣренное. И думается Вотану и всѣмъ богамъ, не солгалъ ли Логэ, не замышляетъ ли онъ коварной измѣны своему обѣщанію. И въ подозрѣніяхъ своихъ они заранѣе клеймятъ Логэ именемъ лжеца:

Loge heisst du, doch nenn'ich dich Lüge!

Такъ Вотанъ самъ и съ нимъ всѣ боги утратили былую увѣренность въ Вотановой огненной силѣ.

На свободное пламенѣніе Огня Жизни въ душѣ откликается ликующій смѣхъ. Ослабѣваетъ пламенѣніе подъ игомъ Мрака, тогда искажается смѣхъ, откликающійся на него; онъ становится изъ вольнаго словно сдавленнымъ, изъ радостнаго — насмѣшливымъ, изъ беззлобнаго — язвительнымъ. Сердце Логэ-Двойника есть огненное сердце Вотана; омраченный Логэ полонъ этого искаженнаго смѣха; съ нимъ онъ злорадно язвитъ боговъ, поработившихъ его, насмѣхается и надъ торжествомъ ихъ, и надъ горемъ. Это — язвительный сдавленный смѣхъ Вотана надъ самимъ собой и богами.

Въ Двойника Вотана влилась пламенная стихія; лишь хитрость Логэ дѣлаетъ ее зрячей, сама она слѣпа и безхитростна; лишь въ сердцѣ Во-



тана, его Двойника, на омраченное пламенѣніе откликается трепеть язвительнаго смѣха; въ самой стихіи Огня подавленъ ея ликующій хохотъ, но нѣтъ насмѣшки. За то живетъ въ нѣдрахъ Міроваго Пламени нѣкое таинственное предчувствіе, слѣпое, какъ и онъ самъ. Это предчувствіе грядущаго освобожденія отъ ига Мрака, мечта омраченнаго Пламени о Пожарѣ Искупленія, которымъ онъ нѣкогда вспыхнетъ, одолѣвая Мракъ, неутолима я жажда этого Пожара. И полный этой жажды Міровой Огонь Жизни ждетъ чуда, которое укажетъ ему, слѣпому, путь къ желанному Преодолѣнію Мрака, и съ немолчнымъ глухимъ ропотомъ онъ словно грызетъ въ нетерпѣніи древко Вотанова Копья, гдѣ таятся чары этого Мрака.

А Вотанъ среди совѣтовъ, что нашептываетъ ему Логэ, порой слышитъ таинственную молббу объ освобожденіи; это таинственный совѣтъ ужъ не отъ Двойника его; его нашептываетъ ему самъ скованный міровой Пламень, слѣпой и жаждущій Искупленія. Въ этомъ совѣтѣ не хитрость Логэ раскрываетъ Вотану замысль, какъ одолѣть врага; въ немъ внемлетъ онъ таинственному слѣпому порыву Пламени къ Міровому Пожару; здѣсь изъ за лица Двойника, вѣчно загадочнаго и злобно-насмѣшливаго, на Вотана глядитъ мятежный, но чуждый злобы и насмѣшки, ликъ самого міроваго Огня Жизни, слѣпота, но таинственно предчувствующаго грядущій Пожаръ.

Räthe raunt'er (Loge) dem Gott:  
An des Schaftes Runen frei sich zu rathen,  
Nagte zehrend sein Zahn!

Міровой Логэ пылаетъ Вечерней Зарей; прежде свободный онъ сіялъ на немъ могучимъ Солнцемъ. Но подъ гнетомъ ночнаго сумрака онъ вѣчно мечтаетъ о грядущемъ освобожденіи; онъ знаетъ въ нѣдрахъ своихъ: наступитъ часъ великаго Пожара, и его Вечерняя Заря обратится въ Утреннюю, и изъ Утренней, преодолѣвая ковы Мрака, вновь подыметъ Солнце. Великій таинственный Пожаръ Искупленія возжетъ Пламенный Зигфридъ, Солнечный герой.

*А. Ивановъ.*







1904. — № 6.

ВТОРОГО ПОЛЯ ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТЪ  
ЧЕТВЕРТАГО ГОДА СКОНЧАЛСЯ  
АНТОНЪ ПАВЛОВИЧЪ ЧЕХОВЪ.

## СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА ЗАГРАНИЦЕЙ.

### I.

Берлинъ. Для петербургскаго мелодила, услаждаемаго втеченіе весеннихъ и лѣтнихъ мѣсяцевъ „настоящими“ симфоническими концертами въ Павловскѣ и Сестрорѣцкѣ, съ ихъ претенціозно изысканными программами, великолѣпныя „Аѳины на Шпрее“ покажутся въ отношеніи музыкальнаго интереса подобіемъ арабійской пустыни. Съ наступленіемъ теплыхъ майскихъ дней серьезная музыкальная жизнь Берлина окончательно замираетъ и начинается раздолье для безчисленныхъ полковыхъ оркестровъ. Трубы, барабаны и литавры гремятъ неумолчно и всюду. Днемъ — на площадяхъ, ежедневно съ 10 до 3, когда происходятъ церемоніи открытія новыхъ памятниковъ, затѣмъ до сумерекъ въ скверахъ и „Тиргартенѣ“, вокругъ памятниковъ уже открытыхъ и, наконецъ, въ мѣстахъ, гдѣ культурные берлинцы проводятъ свои досуги за горячими „франкфуртскими“, обильно запиваемыя холоднымъ „мюнхенскимъ“ или „пильзенскимъ“. Здѣсь военные оркестры дѣйствуютъ въ усиленномъ составѣ и при увеличенномъ числѣ ударныхъ, ибо, возсѣдая im Grünen за пивомъ и сосисками, берлинецъ обожаетъ 'ne schneidige Militärmusik, а чуткіе ко вкусамъ публики музыканты-воины неистово жарятъ увертюры въ темпѣ „скараго марша“, а марши съ стремительностью галоповъ, не щадя при этомъ ни барабанныхъ шкуръ, ни таковыхъ-же перепонокъ у слушателей.

Судя по программамъ, предупредительно печатаемымъ на картѣ кушаній, наибольшей популярностью въ Берлинѣ теперь пользуются два композитора: американецъ Суза, за его бойкіе, жажду возбуждающіе марши, и итальянецъ Леонкавалло, популярность котораго объясняется мотивами высшаго порядка.

Дѣло въ томъ, что названный маэстро, пріѣхавъ въ Берлинъ съ рукописью новой оперы „Роландъ Берлинскій“, написанной по заказу императора Вильгельма и ему же посвященной, представился ко двору, гдѣ былъ принятъ съ большой помпой и осыпанъ знаками высочай-

шаго вниманія. Императоръ, какъ извѣстно, большой поклонникъ леонкавалерійской музыки, былъ весьма тронутъ посвященіемъ и, воспользовавшись подходящимъ случаемъ, произнесъ небольшую рѣчь о высокомъ значеніи „хорошей музыки съ точки зрѣнія ревнителя военной дисциплины и гражданской лояльности“. Рѣчь эту онъ закончилъ словами: „Слишкомъ много чести для меня, Meister, и я увѣренъ, что авторъ „Роланда Берлинскаго“ сдѣлается берлинскимъ львомъ“. Затѣмъ композиторъ былъ приглашенъ на семейный завтракъ и на всѣ предстоявшіе въ этотъ и послѣдующіе дни открытія новыхъ памятниковъ. Такой высокой чести, съ обращеніемъ на Meister, никогда еще не удостоивался ни одинъ германскій композиторъ и въ оппозиціонной печати эта послѣдняя выходка „мецената Божьей милостью“ вызвала не мало насмѣшекъ и ядовитыхъ замѣчаній.

Не раздѣляя художественныхъ вкусовъ императора Вильгельма, я конечно воздержался также отъ посѣщенія обоихъ королевскихъ оперныхъ театровъ, ибо въ старомъ давались „Паяцы“, а въ новомъ (бывшій Кроля), судя по репертуару, „Травиата“ чередовалась съ „Дочерью мадамъ Анго“. Что касается многочисленныхъ частныхъ театровъ, то и ихъ обиходъ, въ угоду сезоннымъ потребностямъ, состоялъ изъ берлинскихъ Possen и переводныхъ французскихъ фарсовъ. Даже въ уютномъ „Kleines Theater“ подъ Липами, гдѣ еще недавно спектакли съ участіемъ неумирающаго Serenissimus'a своими саркастическими выходками противъ художественныхъ принциповъ, исповѣдуемыхъ авторомъ „аллеи побѣдъ“, доставляли минуты хорошаго настроенія, нынѣ изо дня въ день ставили Nachtsyl („На днѣ“) Максима Горькаго. При такихъ печальныхъ условіяхъ мнѣ ничего уже не оставалось лучшаго какъ отправиться въ знаменитую берлинскую „Зоологію“, отдавшись во власть полдюжины военныхъ оркестровъ, какъ вдругъ случайно мнѣ на глаза попалось крошечное газетное объявленіе о томъ, что въ этотъ же вечеръ въ Lutherkirche состоится органнй концертъ, на которомъ исполненъ будетъ рядъ сочиненій Макса Регера. Сюрпризъ былъ изъ самыхъ пріятныхъ, ибо въ данный моментъ изъ всѣхъ германскихъ композиторовъ меня никто такъ не интересовалъ какъ именно этотъ самый Максъ Регеръ. Кромѣ нѣсколькихъ

пѣсенъ, отличавшихся странностью гармоническаго сопровожденія и дѣланымъ архаизмомъ я съ сочиненіями этого композитора былъ знакомъ лишь по отзывамъ иностранной музыкальной критики, признающей въ Регоерѣ одного изъ самыхъ крайнихъ индивидуалистовъ, занимающаго среди современныхъ германскихъ композиторовъ совершенно обособленное положеніе. При этомъ, тою же критикою всегда указывалось, какъ на нѣчто совсѣмъ необычайное, на преданность Регера принципамъ абсолютной музыки, на отрицаніе имъ всякихъ вспомогательныхъ средствъ, въ видѣ литературныхъ или идейныхъ подкладокъ, въ музыкальномъ творчествѣ и, наконецъ, на то, что, отдавшись всецѣло сочиненію камерной и органной контрапунктической музыки, Регоеръ будто-бы мечтаетъ о возрожденіи значенія строгаго полифоническаго письма, какъ единственно достойнаго средства для выраженія современной музыкальной мысли. Такая своеобразная рекомендація разумѣется не могла не пробудить во мнѣ живѣйшаго интереса къ названному композитору. Поэтому, порадовавшись благому случаю, дававшему мнѣ возможность за одинъ присѣсть прослушать полдюжины Регеровскихъ сочиненій, я не только твердо рѣшилъ посвятить вечеръ этому рѣдкому эстетическому наслажденію, но, на бѣду свою, уговорилъ и моихъ спутниковъ, двухъ ни въ чемъ неповинныхъ художниковъ изъ Петербурга, отправиться со мною на „замѣчательный“ и „невѣроятный по интересу“ концертъ.

Въ церковь мы прибыли еще до начала концерта и, заплативъ за входъ по 10 пфениговъ, включительно съ программой, усѣлись на дубовую скамью въ предвкушеніи божественныхъ звуковъ. Концертъ начался съ фантазіи и фуги для органа на безсмертныя литеры В—А—С—Н. Фантазія, написанная въ свободномъ полифоническомъ стилѣ, уже послѣ первыхъ тактовъ обнаруживаетъ серьезный и оригинальный характеръ композиціи. Начало импозантно и величаво просто. Спокойно и грузно изъ голоса въ голосъ перебирается четырехнотная главная тема, вызывая въ своемъ развитіи удивительно красивыя сплетенія, переходящія мало по мало въ сплошную и густую ткань изъ имитаций и контрапунктическихъ движеній и противодвиженій.

Все это пока, хотя и сложно и мѣстами далеко отъ благозвучія, встрѣчаемаго въ сочиненіяхъ г. Аренскаго, слушается съ интересомъ и вполне постижимо для музыкально развитаго уха. Но, вмѣстѣ съ разработкою, ходъ композиціи становится все капризнѣе и непонятнѣе, полифонія достигаетъ чудовищной сложности, а мѣняющіяся съ каждымъ тактомъ тональности въ модуляціяхъ, нисколько не заботящихся о степени родства, вызываютъ у слушателя тревожное чувство неувѣренности, которое наконецъ подъ вліяніемъ неистоваго *grand jeu* органа переходитъ въ какой-то болѣзненный страхъ. Словно боишься затеряться и на вѣки застрять въ развертывающемся предъ ушами звуковомъ лабиринтѣ. Но такъ какъ всему на свѣтѣ наступаетъ конецъ, то и органная фантазія Регера, хотя и далеко перешагнувшая черезъ предѣлы, когда-то положенные Бахомъ, должна была кончиться. Еще одинъ низвергающійся хроматическій потокъ, еще нѣсколько кровожадныхъ взрывовъ модуляціоннаго бѣшенства... *und das grausame Spiel hat ein Ende*. Заключительные аккорды фантазіи звучали неожиданно ласково и примиряюще.

Прослушавъ затѣмъ фугу, написанную въ такомъ же грандіозномъ масштабѣ, я пришелъ къ убѣжденію, что Регоеръ обладаетъ поразительнымъ богатствомъ звуковой рѣчи и, что, если рѣчь эта не всегда мнѣ была понятна, а временами казалась хаотичной, причину этому я скорѣе всего готовъ приписать трудности слѣдить за развитіемъ такого сложнаго многоголоснаго произведенія, слушая его въ первый разъ и не имѣя въ рукахъ партитуры, да къ тому же при исполненіи на инструментѣ, который своимъ мощнымъ голосомъ такъ часто поглощаетъ музыкальную сущность композиціи.

Исполненные за тѣмъ на органѣ же канонъ и прелюдія не представляли особеннаго интереса, за то послѣдовавшая за ними длиннѣйшая органная фантазія на извѣстный протестантскій хоралъ: *Eine feste Burg* своими прямо невѣроятными контрапунктическими, гармоническими, ритмическими и динамическими смѣлостями снова повергла меня въ изумленіе, а моихъ несчастныхъ спутниковъ въ глубокое уныніе. Предѣлу ихъ испытанію, однако, и по окончаніи этой безконечной фантазіи не суждено

было наступить, такъ какъ, послѣ перенесенной органной оргіи выступилъ скрипачъ съ сонатою Регера, написанной для скрипки соло, безъ аккомпанимента. Соната эта въ четырехъ частяхъ, причемъ каждая длилась не менѣ четверти часа. Глядя на искаженные отъ ужаса лица моихъ пріятелей, мнѣ припомнилось остроумное изрѣченіе, вложенное въ уста одному изъ геніально изображаемыхъ рисовальщикомъ Thöny въ Semplicissimus'ѣ прусскихъ лейтенантовъ. Послѣдній, покидая залъ симфоническаго концерта послѣ первой части какой то симфоніи, говоритъ своему коллегѣ: Kommen Sie, Kamerad, das Aas hat vier Sätze. Прослушавъ съ двѣ части этой необычайной сонаты Allegro и Adagio, мои спутники, люди кое что ужъ испытывшіе на своемъ вѣку и, между прочимъ, вѣрные посѣтители „вечеровъ современной музыки“, чуть не взвыли отъ ужаса и нестерпимой тоски. Но я былъ жестокъ и, порѣшивъ досидѣть до конца этой мучительной операціи, заставилъ ихъ дослушать послѣднія двѣ части полифоническаго чудовища, разыграннаго на четырехъ пискливыхъ струнахъ скрипки. Сознаюсь теперь, что поступилъ по отношенію къ моимъ пріятелямъ безчеловѣчно, ибо подвигъ этотъ и мнѣ не легко достался. По окончаніи невѣроятной сонаты, съ ея инферальнымъ скрипомъ и визгомъ, съ ея пассажами и арпеджіями, лишенными всякаго человѣческаго, не то что музыкальнаго смысла, я чувствовалъ... вѣрнѣе, я ничего уже не чувствовалъ, ибо, за одно съ моими спутниками, потерялъ всякую способность чувствовать, мыслить и говорить. Даръ сознательной рѣчи вернулся къ намъ лишь послѣ второй кружки пива, когда мы, сидя въ ресторанѣ Unter den Linden, подъ звуки всесокрушающаго галопа, стали обмѣниваться впечатлѣніями отъ концерта.

Признаюсь, общее впечатлѣніе вынесенное отъ всей массы прослушаннаго звуковаго матеріала никакъ нельзя было назвать пріятнымъ. Громоздкія органныя сочиненія Регера, также какъ и неудобоваримая его скрипичная соната, настолько утомили мое вниманіе, что самая мысль о составленіи какого-либо критическаго вывода представлялась мнѣ несбыточной. И чѣмъ болѣе я прилагалъ усилія, чѣмъ настойчивѣе я старался уяснить себѣ истинную художественную цѣнность твореній „новаго Баха“, тѣмъ

убѣдительнѣе я ощущалъ свою неспособность къ разрѣшенію этой задачи. Напрасно я указывалъ себѣ на существенныя достоинства Регеровской музыки, на необыкновенную ея ученость, на грандіозность замысла, на благородство полифоническаго стиля, тщетно воскрешалъ я въ своей памяти моменты (увы, довольно рѣдкіе) неподдѣльной красоты и несомнѣнную новизну многихъ гармоническихъ оборотовъ. Все это было напрасно, ибо всѣ эти пріятныя воспоминанія сразу обращались въ трусливое бѣгство при первомъ же натискѣ толпы реминисценцій о неслыханныхъ терзаніяхъ, которымъ въ продолженіе цѣлыхъ трехъ часовъ подвергались мои органы музыкальнаго воспріятія. Къ великому неудовольствію я все болѣе убѣждался, что уловилъ изъ Регеровскихъ циклопическихъ сооруженій однѣ лишь детали, однѣ лишь разрозненныя интересныя частности и что внутренней связующей смыслъ, художественная логика въ его произведеніяхъ, остались для меня сокрытыми. Я видѣлъ большого мастера, но не находилъ художника и боялся, не проглядѣлъ-ли я послѣдняго.

И вотъ пришло время, когда мои опасенія оправдались. Художникъ-Регеръ мнѣ открылся впослѣдствіи, около мѣсяца спустя, когда, по прибытіи въ уютный и привѣтливый Франкфуртъ на Майнѣ, мнѣ удалось познакомиться съ его новой сонатой для фортепіано и скрипки (C-dür), исполненной на одномъ изъ концертовъ собравшагося въ этомъ городѣ съѣзда германскихъ композиторовъ (Deutsche Tonkünstler-versammlung). О самомъ съездѣ, представляющемъ не малый интересъ, расскажу ниже. Теперь-же позволю себѣ добавить еще пару словъ объ этой сонатѣ, имѣвшей для меня тѣмъ болѣе цѣнное значеніе, что она-то и дала мнѣ желанную возможность добраться до болѣе опредѣленнаго вывода о жизненности и художественныхъ размѣрахъ Регеровскаго таланта.

Въ этомъ произведеніи композиторъ видимо стремился къ полной свободѣ творчества. Порвавъ съ своимъ влеченіемъ къ архаизмамъ и неоханству, здѣсь авторъ уже не прячетъ своей личности за контрапунктическими нагроможденіями, даже не заботится о выдержанности стиля, а творитъ свободно и увлекательно, создавая мѣстами, особенно въ первой части сонаты, положительно чудеса изъ абсолютныхъ

элементовъ музыкальнаго искусства. Судя по этой сонатѣ, Регера уже нельзя не причислить къ наиболѣе даровитымъ и интереснымъ композиторамъ современной Германіи и умѣй онъ чаще сдерживать порывы своего могучаго воображенія, то и дѣло увлекающаго его за предѣлы музыкальной усвояемости, ни у кого изъ современныхъ германскихъ композиторовъ не нашлось-бы столько правъ на почетное мѣсто, оставшееся въ камерной музыкѣ вакантнымъ со смерти Брамса.

Несмотря на нѣкоторую ея растянutosть, на мѣстами казалось-бы излишнюю сложность фактуры, сонату, благодаря богатству ея музыкальнаго содержанія, слушаешь съ все возрастающимъ вниманіемъ. Немного жаль, что цѣльность эстетическаго впечатлѣнія, получаемаго отъ превосходной первой части сонаты, не рѣдко нарушается какою-то психической разорванностью, какимъ-то внутреннимъ разладомъ настроенія, нашедшимъ себѣ мѣсто въ другихъ частяхъ. Темы Регера своеобразны и колоритны, что въ особенности сказывается въ Adagio сонаты, мелодически замѣчательно интересномъ. Соната Регера, исполненная самимъ авторомъ, еще совсѣмъ молодымъ человекомъ, и извѣстнымъ скрипачемъ Марто, была принята очень сочувственно. Это, конечно, не значитъ, что тотъ-же успѣхъ ей обеспеченъ на эстрадѣ болѣе популярныхъ концертовъ. У насъ соната, я увѣренъ, не понравится, какъ долгое время не нравились нашей публикѣ лучшія камерныя произведенія безсмертнаго Брамса.

А. Н.

*(Продолженіе слѣдуетъ).*

## „ВЕЧЕРА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ“ ВЪ КІЕВѢ.

Существующіе въ Петербургѣ нѣсколько лѣтъ сряду „Вечера современной музыки“ нашли себѣ откликъ и въ провинціи. Въ Кіевѣ въ нынѣшнемъ году организовалось совершенно тождественное съ петербургскимъ музыкальное предпріятіе, носящее то-же названіе „Вечера современной музыки“, являющееся какъ-бы от-

дѣленіемъ петербургскихъ „Вечеровъ современной музыки“ и имѣющее задачей знакомство съ произведеніями современныхъ композиторовъ, какъ русскихъ, такъ и западноевропейскихъ. „Вечера современной музыки“ явились въ Кіевѣ чѣмъ-то небывалымъ, неожиданнымъ и новымъ. Кіевъ имѣетъ очень смутное и неясное представленіе о томъ, что дѣлается въ музыкальномъ мірѣ въ настоящее время. Онъ окруженъ великой Китайской стѣной, сквозь которую съ неимовернымъ трудомъ, и то лишь изрѣдка и въ ничтожномъ количествѣ удается проникнуть въ Кіевъ чему-либо новому и свѣжему. Въ публикѣ и въ туземныхъ музыкантахъ ходятъ туманные слухи о томъ, что гдѣ-то какіе-то вѣроотступники пишутъ невѣроятные ужасы, что-то „декадентское“, какъ любятъ выражаться туземцы г. Кіева. У музыкантовъ господствуетъ убѣжденіе, что за предѣлами Китайской стѣны живутъ злодѣи и еретики, отъ которыхъ необходимо оберегать туземцевъ. Страхъ предъ невѣдомыми злодѣями у музыкальныхъ старѣйшинъ города такъ великъ, что ересь и пресловутое „декадентство“ имъ мерещится во всемъ. Одинъ изъ старѣйшинъ усмотрѣлъ пагубную ересь даже въ извѣстномъ cis-moll'номъ прелюдѣ Рахманинова. Если-бы Бахъ жилъ теперь, а не въ свое время, и если-бы въ учебникахъ музыки онъ не значился-бы подъ рубрикой „классики“, то я увѣренъ, что Бахъ получилъ-бы прозвище „декадента“ и еретика (и не только отъ Кіевскихъ туземцевъ). Ворота Китайской стѣны бдительно охраняются мѣстнымъ отдѣленіемъ И. Р. М. О. Его камерныя собранія давно уже заслуживаютъ того, чтобы ихъ переименовать въ каменные, до того онѣ тяжеловѣсно-неподвижны, до такой степени ихъ программы застыли, обросли мхомъ и прочно застряли въ заколдованномъ кругѣ нѣсколькихъ общеизвѣстныхъ и пережеванныхъ произведеній. Унылая программа уныло исполняется унылыми преподавателями муз. училища, уныло фигурирующими на концертахъ не *con amore*, а *ex officio*. Уныло бродитъ сонная публика и съ каждымъ разомъ все въ меньшемъ и меньшемъ количествѣ является на эти каменные собранія съ ихъ коллекціей окаменѣлыхъ муз. дѣятелей. На симфоническихъ концертахъ И. Р. М. О. жуютъ ту-же жвачку. Впрочемъ, разъ въ нѣсколько лѣтъ общество рѣшается блеснуть

новинкой. Такъ, оно въ одинъ прекрасный день набралось смѣлости и любезно предложило „Донъ-Жуана“ Р. Штрауса, но, къ сожалѣнію, въ довольно плохомъ видѣ. Пояснительный текстъ который общество по этому поводу сочло необходимымъ помѣстить отъ себя въ программѣ концерта, дабы указать публикѣ на значеніе Р. Штрауса и сущность его творчества, отличался изумительнымъ глубокомысліемъ и ясностью: сказано было, что произведенія Р. Штрауса отличаются большой трудностью для исполненія и... больше ничего не было сказано. По отношенію къ Вагнеру это общество проявляетъ такое же глубокомысліе: вмѣсто всего прочаго оно старательно перечисляетъ въ программѣ количество инструментовъ, примѣняемыхъ Вагнеромъ въ данной партитурѣ,—вотъ, молъ, какой онъ мудреный!

Но вдругъ спертый воздухъ пронизало свѣжее дуновеніе; вокругъ мертвыхъ каменныхъ глыбъ пробилась молодая и свѣжая растительность. Явились люди, которые начали демонстрировать современную музыку предъ туземцами и говорить имъ: „вотъ то, что вамъ называли ересью и декадентствомъ“.

„Вечера современной музыки“ своимъ появленіемъ произвели извѣстную сенсацію въ Кіевѣ, возбудили толки, разговоры, споры, а главное, заронили въ публикѣ интересъ къ современнымъ музыкальнымъ произведеніямъ. Успѣхъ вечеровъ даже превзошелъ всѣ ожиданія устроителей ихъ. Втеченіе трехъ мѣсяцевъ (февраль—мартъ—апрѣль) дано было три вечера, въ программу которыхъ вошли произведенія д'Энди, Дебюсси, Зиндинга, Мусоргскаго, Рахманинова, Ребикова, Юона, Медтнера, Николаева, Яновскаго и др. Исполнители состояли преимущественно изъ мѣстныхъ молодыхъ силъ, среди которыхъ есть превосходные музыканты (гг. Николаевъ, Добкевичъ, Сирота, Куперъ). Вокальныя силы состояли изъ пѣвцовъ, какъ оперныхъ, такъ и не-оперныхъ (г-жи Дейша-Сіоницкая, Демидова-Химиченко, Каренина, Кульженко-Мусатова, г. Лесскій). Первые шаги „Вечеровъ современной музыки“ сопровождались нѣкоторыми промахами. Такъ, въ программахъ отсутствовала система; наряду съ именами композиторовъ, безусловно стоящихъ вниманія, красовались и фамиліи дѣятелей второстепеннаго свойства (Шюттъ, напр.).

Устроители вечеровъ обладаютъ достаточной энергіей, проникнуты любовью къ дѣлу и надѣются современемъ довести его до возможнаго совершенства. Нельзя забывать о томъ, что имъ приходится бороться со многими препятствіями и мѣстными условіями, въ числѣ которыхъ главнымъ является полнѣйшая невозможность достать въ Кіевѣ какія-бы то ни было произведенія большинства современныхъ авторовъ, такъ какъ музыкальные магазины стоятъ совершенно на уровнѣ „старовѣровъ каменнаго вѣка“.

Петербургскіе „Вечера современной музыки“ играютъ весьма немаловажную и существенную роль въ русской музыкальной жизни. Быть можетъ и ихъ Кіевскимъ собратьямъ удастся современемъ также достигнуть извѣстнаго значенія и холодные камни тихо будутъ почивать подъ тѣнью густой, свѣжей, полной жизни и стремленія молодой растительности.

Б. Я.

## ЗНАЧЕНІЕ УОТСА.

Умеръ Уотсъ. Одинъ за другимъ уходятъ представители значительнѣйшаго фазиса исторіи искусства, условно называемаго „англійскимъ прерафаелитизмомъ“. Росетти, Бёрнъ Джонсъ, Миллэсъ, Мадоксъ Броунъ, Рёскинъ, Моррисъ—въ могилѣ, остается лишь Гонтъ, мелкіе сателиты вродѣ У. Крэна и эпитоны вродѣ Стредвика. Недавно еще—особенно у насъ въ Россіи, гдѣ всякое художественное движеніе запада запаздываетъ на 20 лѣтъ—можно было считать прерафаелитизмъ „современностью“,—теперь это уже исторія. Уже на смѣну поздно явившемуся поклоненію пришла переоцѣнка, уже и въ этой переоцѣнкѣ пылъ спалъ и личности названныхъ художниковъ пріобрѣтаютъ значеніе классиковъ, надъ которыми сіяніе славы разливается ровнымъ и невозмутимымъ свѣтомъ.

Впрочемъ, изъ всѣхъ художниковъ этой школы 40-хъ и 50-хъ годовъ Уотсъ считался до послѣдняго времени наиболѣе современнымъ и даже во многихъ отношеніяхъ передовымъ. Для Мутера, а голосъ нѣмецкаго апостола мо-



дернизма, безъ сомнѣнія, долженъ считаться вѣрнымъ отраженіемъ „последняго слова критики“ вообще—Уотсъ почти единственный изъ стариковъ не только продолжаетъ сохранять прежнее значеніе, но, наоборотъ, лишь теперь, лишь для послѣдняго поколѣнія можетъ считаться уясненнымъ. Долго не понятый, онъ только теперь находитъ своихъ истинныхъ цѣнителей. Бѣклинь, Бернъ Джонсъ и его товарищи, не говоря уже о нѣскольکو „смѣшномъ“ Гонтѣ, ушли отъ насъ, померкли, стали нѣскольکو „старомодными“, чужими, чуть даже наивными и лишь геній великаго старца—Уотса, долгое время остававшійся въ тѣни, теперь возсіялъ всѣмъ своимъ блескомъ.

Причина такого явленія для Мутера ясна. Уотсъ стоитъ выше двухъ теченій, въ которыхъ вылилось все эстетическое міросозерцаніе XIX вѣка: искусства для искусства и искусства, какъ соціальнаго ученія. Вѣрнѣе, Уотсъ нашелъ разрѣшеніе дилеммы, казавшейся неразрѣшимой. Его произведенія прекрасны настолько, что могутъ удовлетворить самыя высокія требованія чистаго эстетизма, и въ то-же время философская сторона ихъ вполне на высотѣ современныхъ взглядовъ. Для человѣчества нашихъ дней не существуетъ больше древнихъ религій, самое христіанство мы влачимъ какъ обветшалую ризу, для насъ не могутъ казаться убѣдительными и тѣ наивныя ученія, которыя прельщали Курбэ и Виртса. Теперь воцарилась религія самодовлѣющаго человѣчества—и Уотсъ, великій пророкъ этой религіи, одинаково чуждый какъ наивнаго матеріализма со всѣми его выводами, такъ и выдохшихся вѣрованій. Онъ не ищетъ, подобно Бѣклину, своего вдохновенія въ мертвомъ для насъ эллинскомъ язычествѣ, онъ не пытается, подобно Бернъ Джонсу, гальванизировать утратившія свою силу идеалы христіанской средневѣковой культуры, онъ не прибѣгаетъ къ грубой аллегоричности Корнелиуса и В. Каульбаха, онъ представилъ цѣлый рядъ высокихъ, грандіозныхъ символовъ и сумѣлъ создать для нихъ вполне оригинальный, высокій безъ паѳоса, убѣдительный безъ подчеркнутости и въ то-же время высоко-художественный по своей красотѣ образъ выраженій. Вотъ что говоритъ Мутеръ, и не столько самъ Мутеръ, сколько всѣ тѣ ревностные поклонники, которые, посѣщая

симпатичный Голлендъ-Гоузъ, создали вокругъ Уотса своего рода религію.

Мы не станемъ отрицать величія всей личности Уотса. Человѣкъ, внушившій къ себѣ почти религіозное поклоненіе—долженъ былъ обладать недюжиннымъ характеромъ и умомъ. Однако, позволительно усомниться въ художественномъ величіи мастера, въ его равноправности съ величайшими геніями прошлаго—съ Тиціаномъ, Микель-Анжеломъ, съ которыми не задумываясь сравниваетъ его Мутеръ и, подобно ему, всѣ горячіе поклонники Уотса. Съ Мутеромъ въ данномъ случаѣ произошло то, чего никакъ нельзя было-бы ожидать отъ такого ревностнаго, крайняго апостола принципа „l'art pour l'art“, „живописи для живописи“, какимъ онъ заявилъ себя, какъ въ первомъ своемъ знаменитомъ сочиненіи, и въ отдѣльной исторіи французской живописи, такъ и во всѣхъ своихъ другихъ статьяхъ и изслѣдованіяхъ. Мутеръ выражаясь тривиально, попался на столь презираемую имъ литературную удочку и, увлекшись философской стороной картинъ Уотса, не устоялъ отъ соблазна вознести и художественную ихъ сторону на ту же высоту.

Мы не станемъ порицать Уотса за его „литературность“. Наивный споръ о формѣ и содержаніи въ искусствѣ никого въ настоящее время не интересуется. Гоненіе на рассказъ, анекдотъ, аллегорію или, идя вслѣдъ за Уистлеромъ, на рѣшительно всякій „сюжетъ“—отжило свой вѣкъ и представляется своего рода схоластическимъ фанатизмомъ. Прекрасенъ безсюжетный „стаканъ лимонада“ Тербурга, прекрасна та или другая красочная симфонія Уистлера, но прекрасны и строго обдуманная, превосходно рассказанная „разсудочная“ картина Пуссэна, прекрасенъ Хогартъ, прекрасна „Аѳинская школа“, прекрасны аллегоріи Боттичелли, прекрасны легенды Фр. Беато. Возрожденіе теоріи l'art pour l'art въ недавнее время сыграло очень значительную и полезную роль, особенно у насъ, уничтоживъ удушіе отъ тенденціознаго искусства, но все-же самый вопросъ о томъ, что лучше, что хуже, вопросъ этотъ въ своей основѣ такъ нелѣпъ, что даже теперь кажется страннымъ, какъ онъ вообще могъ быть поднятъ. Повторяемъ, мы не приступаемъ къ оцѣнкѣ Уотса съ этой узкой мѣрочкой: вѣренъ-ли онъ или нѣтъ чистому эстетизму;

но, соглашаясь на время съ тѣмъ, что выраженные имъ въ картинахъ мысли превосходны, грандіозны и совершенно современны, мы рѣшительно не можемъ допустить, что съ формальной стороны картины его были-бы тѣми откровеніями, о которыхъ говорятъ его поклонники.

Главный недостатокъ картинъ Уотса—это банальность формы. Въ этомъ отношеніи Уотсъ, будучи, разумѣется, вообще головою выше, серьезнѣе, проникновеннѣе и интереснѣе Васнецова—имѣетъ съ нашимъ отечественнымъ кумиромъ кое-что общаго. Навинтить на себя можно многое, особенно по нынѣшнему времени, когда развелась такая масса хитроумныхъ и глубокомысленныхъ рецептовъ навинчиванія (вѣдь навинтили-же на себя нѣмцы и многіе другіе за ними—восторгъ отъ такого нуднаго художника, какъ Клингера), но потому-то особенно цѣннымъ остаются такъ-называемыя первыя впечатлѣнія, т. е. непосредственное воспріятіе художественнаго произведенія. И вотъ, вспоминая свое отношеніе къ Уотсу, (а мнѣ пришлось именно вспомнить о немъ, т. к. Уотсъ не былъ подобно Бёклину или Миллэ всегда передъ моими духовными глазами), мнѣ съ совершенной ясностью представилось то смущеніе, которое я испыталъ, когда увидалъ въ какихъ-то журналахъ (лишь позже я ихъ увидалъ въ оригиналахъ) знаменитѣйшія картины Уотса: Любовь и жизнь, Смерть и Любовь, Фата Моргана и др.—Я говорю смущеніе, ибо, читая подпись подъ картиной, я никакъ не могъ повѣрить, что эти жалкія по замыслу, банальнѣйшія въ своей чисто англійской, почти кипсечной банальности, картины были-бы произведенія „великаго“ Уотса, о которомъ я такъ много читалъ и нѣкоторыя картины, котораго я такъ любилъ. Послѣдняго я не стану отрицать. Есть вещи у Уотса, которыя можно любить, вещи, которыя рисуютъ его намъ, какъ чуткаго, красиваго и очаровывающаго мастера. Я уже не говорю о его дѣйствительно классическихъ портретахъ, но напр. такія вещи, какъ его „Надежда“, считающаяся Мутеромъ единственнымъ по своей меланхоличной нотѣ исключеніемъ во всемъ жизнерадостномъ твореніи мастера, или какъ Селена и Эндиміонъ, какъ его красивая, фантастичная, но непонятная въ своей аллегоріи картина: „Жизнь, смерть и су-

дилище“—все это произведенія большой красоты и самой непосредственной прелести. Однако, эти картины его являются рѣдкими исключеніями въ той огромной массѣ, которую онъ создалъ, желая воспитать и поучать своихъ соотечественниковъ. Громадное большинство картинъ Уотса по схематичности своихъ фигуръ, по чрезвычайной банальности типовъ, по своей немощной придуманности, склеенности—являются совершенными подобіями измышлений Виртса, Г. Моро и Клингера. Отъ нѣкоторыхъ-же картинъ Уотса недалеко и до ужаснаго Заши Шнейдера. Живого, убѣдительнаго слова въ нихъ нѣтъ. Въ нихъ именно нѣтъ откровенія, а есть только довольно ординарная „композиція“, т. е. то именно, противъ чего такъ ратовали антиакадемики-прерафаелиты. Уотсъ тѣмъ и отличается отъ своихъ сверстниковъ и тѣмъ ближе всего подходитъ къ отщепенцу, къ измѣннику священной братіи прерафаелитовъ—къ Миллэсу, что онъ академиченъ, т. е. холоденъ, разсудоченъ и не вдохновенъ. Взгляните безпристрастно на его картину „Смерть и любовь“ (такъ и хочется сказать смерть и амуръ, до того банальна въ своей плоской аллегоричности эта картина). Про эту картину ходитъ цѣлая легенда. Уотсъ будто писалъ ее подъ впечатлѣніемъ одного умирающаго въ чахоткѣ юноши. Дамы, особенно ярныя поклонницы Уотса, сами того не подозревая, увлекаются въ данномъ случаѣ миленькимъ личикомъ амура, напоминающимъ имъ херувимовъ Гвидо Рени. Серьезные господа, вродѣ Мутера, пережившіе въ себѣ всѣ самыя послѣдніе философскіе вопросы, извѣрившіеся въ обветшалыхъ положеніяхъ христіанства, разочаровавшіяся въ проповѣди Нитчше—любуются простотой и ясностью, съ какой изложена „вѣчная“ и „торжественная“ истина: „Смерть побѣждаетъ любовь“. Однако, на самомъ дѣлѣ мы имѣемъ здѣсь лишь слащаваго мальчугана, à la Сагреаух или даже Бодри, который кокетливымъ жестомъ отмахивается отъ манкена задрапированнаго въ подобающія по сюжету широкія складки.

Или, что представляетъ „Любовь и Жизнь“, какъ не самую ординарную аллегорію изъ Royal Academy: маленькую голенькую миссъ, которую ведетъ по бутафорскимъ скаламъ красивый голый англичанинъ съ завитымъ паричкомъ? Кар-

тиной „Мамона“ Уотсъ задумалъ передать весь ужасъ власти денегъ, но на самомъ дѣлѣ это лишь довольно смѣшная аллегорія, годящаяся для дѣтской книжки или для народныхъ изданій „съ подписями“. Правда, въ значительной степени картины эти выигрываютъ въ краскахъ. Краски Уотса своеобразны и красивы, но онѣ не составляютъ нераздѣльной части его живописи, онѣ красивы сами по себѣ въ своихъ смѣлыхъ сочетаніяхъ и сопоставленіяхъ, но они не выливаются изъ самого заданія картины, словомъ, ихъ не подозреваешь видя снимки съ картинъ Уотса, подобно тому какъ подозреваешь и почти видишь красочное пѣснопѣніе Тиціана, Тинторетто или Беклина, даже въ монохромномъ фотографическомъ отпечаткѣ.

Уотсъ, погнавшійся за философіей, пренебрегъ формой—а владѣніе ею безусловно было ему дано. Онъ слишкомъ много написалъ, слишкомъ много разнаго придуманнаго, чтобы вдохновеніе могло царить въ его творествѣ. Разсудочный характеръ доминируетъ въ немъ надъ вдохновеннымъ, ясновидящимъ, истинно художественнымъ. Потому самому онъ и не пророкъ, что не говоритъ языкомъ пророка. Онъ не обжигаетъ, да онъ и рѣдко горѣлъ самъ. Философія давила въ Уотсѣ, его художественное творчество, собственная разсудочность затушила божественное откровеніе.

Однако, большой вопросъ и въ томъ, насколько философская сторона его картинъ значительна и совершенна. На нашъ взглядъ и здѣсь въ Уотсѣ проявилось гораздо больше неизбежной въ народномъ проповѣдникѣ, въ этомъ какъ-бы агентѣ Salvation Army, наивной натяжки, дешевой подстроенности, нежели глубины и красоты мысли. Не говоря уже о такихъ явныхъ банальностяхъ, какъ его *nature morte*, выражающая всеобщую тщету (какъ разъ эта картина красивѣе многихъ другихъ по формѣ), его самыя характерныя, центральныя страницы являются ничѣмъ инымъ, какъ слащавыми аллегоріями, въ своей наивности и нарочитости мало чѣмъ отличающимися отъ столь презираемыхъ нынѣ аллегорій Виртса.

Изобразить богатство въ видѣ грознаго чудовища, сидящаго на креслѣ, украшенномъ мертвыми головами, чудовища давящаго рукою дѣвушку, а ногою юношу—это-ли не банальная

мысль въ самомъ банальномъ освѣщеніи? Изобразить всеспасительность любви въ жизни тѣмъ, что заставитъ молодого человѣка вѣжливо подавать руку молодой дѣвушкѣ, карабкающейся по какимъ то утесамъ—это-ли не слащавая дешевая аллегорія, выраженная самымъ ординарнымъ образомъ?

Картины Уотса, менѣе банальныя по сюжету, лишены зато понятности, при чемъ слѣдуетъ замѣтить, что комментаріи которымъ ихъ снабдилъ самъ авторъ, выясняя сюжетъ, поражаютъ въ тоже время своей наивностью и даже... плоскостью. Лишнее доказательство тому, что художникъ вдохновеніемъ создающій великіе образы—самъ плохой знатокъ въ нихъ. (Стоитъ только вспомнить какъ дешево и плоско объяснены самыя вдохновенныя картины старыхъ мастеровъ ихъ біографами, несомнѣнно пользовавшимися разъясненіями самихъ творцовъ).

За всѣмъ тѣмъ въ Уотсѣ человѣчество потеряло многое. Если нельзя оставить за нимъ то величіе, которымъ постарались окружить его поклонники, то все-же Уотсъ былъ всемірной и прекрасной фигурой. Этотъ милый человѣкъ, весь отдавшійся искусству, даромъ предлагавшій свой трудъ только для того, чтобъ дать возможность народиться народному монументальному искусству, доступному для всѣхъ—былъ достойный собратъ милаго Рэскина и милаго Морриса. Съ нимъ умираетъ одинъ изъ послѣднихъ представителей честныхъ и серьезныхъ художниковъ, выдавшихъ въ своей работѣ если не призваніе свыше (мистицизма именно у Уотса мало), то во всякомъ случаѣ высокое и прекрасное призваніе, къ которому слѣдуетъ относиться самымъ проникновеннымъ образомъ. Благородство фигуры Уотса сквозитъ и сіяетъ даже черезъ его недостатки, даже черезъ банальность и наивность его. Тихій, полный невозмутимой жизнерадостности старикъ, представляется и намъ, не повѣрившимъ его словамъ, не признавшимъ его пророчествъ, какъ личность отмѣченная божественностью, какъ одно изъ самыхъ свѣтлыхъ и красивыхъ въ своей горячей убѣжденности явленій XIX вѣка. Что божественное отраженіе было и въ его талантѣ въ достаточной степени: доказываютъ его геніальные портреты—лучшіе, пожалуй, портреты за вторую половину вѣка, а

также немногія и не самыя любимыя его поклонниками, картины. Къ сожалѣнію, и безъ сомнѣнія сильную и самостоятельную личность Уотса не миновали всеильныя теорія XIX вѣка. Чтобы ни говорили его поклонники, пожелавшіе спасти его изъ архива, въ который пришлось сдать всѣхъ художниковъ-учителей, потерявшихъ свое значеніе послѣ того, что ихъ ученіе отжило свой вѣкъ, и Уотсу не миновать этого архива, этого склада учебниковъ челоуѣчества, которые по мѣрѣ сдачи тѣхъ экзаменовъ, которымъ они служили, отправляются на безмятежный и пыльный покой.

Къ счастью, для Уотса не все его твореніе уйдетъ въ этотъ складъ, подобно тому, какъ ушли туда „картины съ направленіемъ“ нашей школы 60-хъ годовъ. Его портреты, десятокъ его картинъ сохранять за нимъ хоть часть того высокаго положенія, которое отвели ему его поклонники, а ошибки, сдѣланныя послѣдними, всегда найдутъ себѣ оправданіе въ томъ величій личности Уотса, о которомъ единогласно свидѣтельствуетъ всѣ имѣвшіе истинное счастье знать его.

*Александръ Бенуа.*

## КНИГИ.

*Д. Д. Ивановъ.* „Объяснительный путеводитель по художественнымъ собраніямъ Петербурга“. СПб. 1904 г. Ц. 1 р. 50 к.

Одно изъ доказательствъ нашей мало-культурности—это недостатокъ въ порядочныхъ путеводителяхъ. Смѣшно сказать, но Петербургъ, этотъ богатѣйшій по своимъ художественнымъ сокровищамъ городъ, до сихъ поръ не имѣлъ порядочнаго русскаго чичероне. Русскій, желающій ознакомиться со своей столицей, долженъ былъ прибѣгать къ иностранному „Бедекеру“. Но и „Бедекеръ“ по Петербургу далеко не такъ хорошо составленъ, какъ классическіе путеводители того-же издателя по Германіи и Италіи. Оно и немудрено, при скудости источниковъ. У насъ не было еще нашихъ Наглеровъ, Буркхардтовъ, Пасавановъ, Кавалькасалей—которыми такъ кстати умѣетъ пользоваться „Бедекеръ“. Въ большинствѣ нашихъ музеевъ даже

нѣтъ толковыхъ каталоговъ. Исключеніемъ, правда, является главный изъ нихъ: Эрмитажъ, но за то одни каталоги по Эрмитажу составляютъ цѣлую спеціальную библіотеку, которой едва ли можетъ пользоваться обыкновенный туристъ.

Книжка Д. Д. Иванова является желаннымъ, прямо необходимымъ, восполненіемъ этого недостатка, и слѣдуетъ отдать ей справедливость, что эта первая попытка почти вполне образцовая. И то это „почти“ касается не столько содержанія, сколько „техники дѣла“, играющей, впрочемъ, здѣсь весьма важную роль. За исключеніемъ десятка неважныхъ ошибокъ, (изъ которыхъ самой грубой является отнесеніе живописи на одной изъ каретъ времени Екатерины II, въ Конюшенномъ музеѣ, кисти Ватто, умершаго за 8 лѣтъ до рожденія Екатерины), нѣсколькихъ описокъ и пропусковъ\*), нѣсколькихъ не вполне удачныхъ характеристикъ—книжка г. Иванова прямо блещетъ своими достоинствами. Правда, г. Ивановъ проходитъ лишь 10 казенныхъ и публичныхъ музеевъ\*\*), но зато онъ проходитъ по нимъ съ такой обстоятельностью, съ такимъ знаніемъ дѣла и мы скажемъ—тактомъ, съ какими мы не привыкли встрѣчать въ русскихъ изданіяхъ, посвященныхъ искусству. Г. Ивановъ не только останавливается на главныхъ предметахъ, но любовно изучаетъ все, что имѣетъ хоть нѣкоторую художественную цѣнность. Характеристика художниковъ или цѣлыхъ періодовъ и направленій, которыми онъ старается ввести читателя въ пониманіе исторіи искусства, при необходимой сжатости отличаются мѣткостью и совершенной „культурностью“. Отъ нихъ не отдаетъ тѣмъ ароматомъ распивочной, которымъ у насъ воняютъ художественныя статьи даже самыхъ передовыхъ и распространенныхъ газетъ и журналовъ. Г. Ивановъ относится съ большимъ безпристрастіемъ ко всѣмъ направленіямъ и художникамъ (исключеніемъ является развѣ только

\*) Крайней неполнотой страдаетъ описаніе Академическаго музея. Впрочемъ, виной тому не столько самъ г. Ивановъ, сколько полное запусканіе коллекцій художественной *Alma Mater*—и въ частности отсутствіе въ немъ каталоговъ.

\*\*) Эрмитажъ, Академія Художествъ, музей Александра III, Публичная библіотека, музей Штигица, музей Григоровича, Конюшенный музей, Фарфоровый музей, Артиллерійскій и Морской музей.

чрезвычайный восторгъ передъ В. Васнецовымъ и Антокольскимъ), а въ своихъ экскурсіяхъ въ область общей исторіи искусства обнаруживаетъ знакомство съ лучшими и наиболее серьезными европейскими взглядами.

Мы искренно желаемъ успѣха цѣнному вкладу г. Иванова, но именно для успѣха его считаемъ своимъ долгомъ указать на тѣ недостатки, которые мѣшаютъ въ настоящее время сдѣлаться книжкѣ г. Иванова классической. Начать съ того, что десяти музеевъ мало. Ужь если дѣлать путеводитель по художественному Петербургу, то слѣдуетъ сдѣлать его по всѣмъ отдѣламъ, по всѣмъ достопримѣчательностямъ. Это, правда, увеличило-бы книгу вдвое, но неудобство это легко обойти, стоитъ только взять бумагу Бэдекера — тонкую и прочную, дѣлать меньше поля, и печатать еще убогистѣе. Такая книга не должна претендовать на изящность. Весь ея смыслъ—въ практичности. Она должна быть елико возможно полнѣе и въ то-же время удобоносимой, не слишкомъ тяжелой и такого формата, чтобъ она могла легко входить въ карманъ.

Другой важный недостатокъ настоящаго изданія книги г. Иванова—это отсутствіе номенклатуры, алфавитныхъ списковъ, списковъ по художникамъ, по предметамъ, по эпохамъ. Далѣе, необходимо надѣлать страницы такъ называемыми колонъ-титлами, т. е. краткимъ заглавіемъ вверху каждой страницы того, что въ ней говорится. Описаніе Эрмитажа занимаетъ 181 страницу. Это—цѣлая книга и очень трудно въ ней отыскать то, что нужно. Еще однимъ важнымъ недостаткомъ книги г. Иванова слѣдуетъ считать полное отсутствіе хронологическихъ датъ. За рѣдкими исключеніями ни художественныя имена, ни предметы не снабжены этими важными указаніями, безъ которыхъ едва-ли можно дѣйствительно изучать исторію искусства.

Къ книжкѣ приложенъ планъ Эрмитажа (обоихъ этажей); весьма полезно было-бы означить на немъ пунктиромъ путь, по которому происходитъ въ книгѣ ознакомленіе съ его коллекціями. Желательно также еще нѣсколько плановъ и даже цѣлый планъ Петербурга.

А. Б.

## ВЕНСЕНЪ Д'ЭНДИ ВЪ ПАВЛОВСКѢ.

Въ срединѣ іюля въ Павловскѣ гостилъ извѣстный французскій композиторъ Vincent d'Indy, приглашенный дирекціею вокзала для управленія оркестромъ въ четырехъ концертахъ. Первое появленіе г. д'Энди предъ павловской публикой состоялось на танцевально-симфоническомъ вечерѣ, устроенномъ въ пользу мѣстнаго чешскаго оркестра, находящагося, какъ извѣстно, подъ просвѣщеннымъ покровительствомъ всеславянской г-жи Долиной. Собравшаяся въ значительномъ количествѣ публика съ мучительнымъ нетерпѣніемъ дожидалась окончанія небольшого музыкальнаго отдѣленія для того, чтобы съ тѣмъ большимъ увлеченіемъ предаться „новѣйшимъ танцамъ“. Въ саду трещалъ „роскошный“ фейерверкъ. Было весело и оживленно и оркестровые чехи могли повидимому быть довольны успѣхомъ своего бенефиса.

Но музыка и участіе г. д'Энди были тутъ, конечно, не причемъ. На той же недѣлѣ состоялись подъ его же управленіемъ еще три концерта, въ программу которыхъ вошли сочиненія старинныхъ композиторовъ: Баха, Глюка, Лаланда, Рамо и Гайдна, симфоніи Моцарта (G-moll) и Бетховена (F-dur), увертюра къ Тангейзеру Вагнера, два произведенія русскихъ композиторовъ („Сказка“ Римскаго-Корсакова и „Половецкій маршъ“ Бородина) и рядъ сочиненій представителей новой французской школы, считающей своимъ основателемъ и вдохновителемъ покойнаго Цезара Франка, безсмертныя сочиненія котораго пользуются въ нашемъ музыкальномъ мірѣ самой широкой неизвѣстностью. Изъ произведеній современныхъ французскихъ авторовъ были исполнены: отрывки изъ „Психеи“ Ц. Франка, симфоническая легенда Saugefleuri, „Сарабанда“ и „Менуэтъ“ изъ сюиты въ старинномъ стилѣ и первая часть трилогіи „Валленштейнъ“ (Лагеръ) В. д'Энди, симфоническія картины: Vivienne Эрнеста Шоссона, l'Apprenti Sorcier Поля Дюкаса и l'Après-midi d'un Faune \*) Дебюсси.

\*) Переводъ названія этой пьесы доставилъ г-ну д'Энди нѣсколько веселыхъ минутъ. Онъ долго хохоталъ, когда ему сказали, что русское названіе, данное въ программѣ симф. картинѣ Дебюсси „Фавнъ послѣ полудня“

Я нарочно перечислил почти все, что было исполнено въ Павловскѣ подѣ управленіемъ В. д'Энди, чтобы показать, что даже исключивъ изъ программы всѣ извѣстныя, уже раньше исполнявшіяся произведенія, концерты эти по значительному числу никому въ Петербургѣ неизвѣстныхъ новинокъ представляли изъ ряду вонъ выходящій интересъ и, слѣдовательно, могли претендовать на извѣстную долю вниманія со стороны нашихъ знатоковъ и любителей музыки.

Что-же оказалось? Концерты подѣ управленіемъ знаменитаго французскаго композитора, главы новѣйшей французской школы, привлекли, если не считать перваго вечера съ танцами, невѣроятно малое число слушателей, и тѣ почти исключительно павловскихъ аборигеновъ, для которыхъ ежедневное хожденіе на бесплатную музыку представляется чѣмъ то въ родѣ роковой обязанности. Но и мѣстные меломаны, дослушавъ номеръ своихъ любимцевъ солистовъ, скрипача или виолончелиста, спѣшили какъ можно скорѣе убраться изъ залы. А вѣдь недавно еще, на балаганная торжища, устраивавшіяся г-жей Долиной, сюда стекалась не смѣтная, жадная до звуковъ толпа, заполняя своими тѣлами всѣ мѣста, выходы и проходы вокзала. Присутствіе лицъ музыкальнаго міра на концертахъ д'Энди выразилось въ появленіи самыхъ жалкихъ его представителей. Два или три газетныхъ рецензента, подобно крысамъ городничаго, пришли, понюхали и ушли, а послѣдній концертъ, наиболѣе интересный по числу исполнявшихся новинокъ, не привлекъ и этихъ пасынковъ искусства.

Изъ сказаннаго, полагаю, съ достаточной ясностью видно, что пріѣздъ г. д'Энди не сопровождался у насъ блескомъ внѣшняго успѣха. Виною тому отсутствіе г-жи Долиной, ибо нельзя сомнѣваться, что она не попустилась-бы отпустить на долю парижскаго гостя хотя-бы малую толику изъ громадной кучи лавроваго листа, заготовленной ею для увѣнчанія талантливыхъ головъ Иванова, Соловьева, Гольденблума и прочихъ глашатаевъ ея славы.

И все же г. д'Энди имѣлъ успѣхъ, успѣхъ

значительный, не оставлявшій желать большаго, но успѣхъ этотъ былъ чисто художественный. И онъ остался художественно чистымъ, ибо не былъ запятнанъ ни громомъ восторженныхъ аплодисментовъ павловской публики, ни смѣшными до каррикатурности подношеніями лавровыхъ вѣнковъ. Засвидѣтельствовать этотъ успѣхъ можетъ небольшая группа людей, не пропускавшихъ ни концертовъ, ни репетицій съ участіемъ д'Энди. Люди эти ясно сознавали, что появленіе у насъ названнаго выдающагося по таланту композитора составляетъ для каждаго музыканта, искренно любящаго свое искусство и кое-что въ немъ понимающаго, крупное художественное событіе, которое, при иныхъ обстоятельствахъ и при болѣе высокомъ культурномъ уровнѣ среди нашихъ музыкантовъ, должно было-бы обратиться въ истинное музыкальное празднество.

Мы, немногіе, къ сожалѣнію слишкомъ немногіе, горячо благодарны маститому композитору, давшему намъ возможность познакомиться, при крайне невыгодныхъ для него, какъ дирижера, условіяхъ, съ цѣлымъ рядомъ выдающихся по таланту и оригинальности произведеній молодой Франціи и отъ души желаемъ, чтобы слѣдующій пріѣздъ его въ Россію былъ обставленъ болѣе благопріятными обстоятельствами. Къ произведеніямъ, исполненнымъ г. д'Энди въ Павловскѣ, я еще вернусь въ одномъ изъ слѣдующихъ очерковъ, посвященныхъ современной музыкѣ на западѣ. Теперь же закончу замѣчаніемъ, что г. д'Энди оказался прекраснымъ дирижеромъ, съумѣвшимъ съ посредственными оркестровыми силами и при далеко недостаточномъ числѣ репетицій, въ совершенствѣ передать не только сложныя сочиненія своихъ соотечественниковъ, но и съ тонкостью войти въ духъ исполненныхъ имъ произведеній русскихъ авторовъ.

Я забылъ упомянуть, что на бенефисѣ Павловскаго оркестра участвовала знаменитость парижской оперы, г. Эрнестъ Ванъ-Дейкъ. Онъ спѣлъ отрывки изъ Вагнеровскихъ оперъ, пѣсни Шуберта и Шумана на нѣмецкомъ языкѣ и нѣсколько французскихъ романсовъ. Слушая этого умѣлаго, изящнаго пѣвца, можно было лишній разъ убѣдиться, что хорошая школа, великолѣпная дикція и утонченная

по французски означаетъ: un faune après son diner. Надо сознаться, что поводы къ подобнымъ каламбурамъ не рѣдко встрѣчаются въ программахъ Павловскаго вокзала.

выразительность могут если и не замѣнить, то во всякомъ случаѣ значительно скрасить отсутствіе голосовыхъ средствъ. Такіе исполнители искусству нужнѣе, чѣмъ обладатели самыхъ здоровыхъ голосовъ, если имъ чужды тайны артистической интерпретаціи.

А. Н.

## СМѢХЪ И ГОРЕ.

Изъ некролога Джорджа Уотса, помѣщеннаго въ „Нов. Времени“ (№ 10171, илл. прил.) узнаемъ много любопытнаго. Покойный художникъ создалъ, какъ извѣстно, цѣлую галерею портретовъ выдающихся Англичанъ. Къ числу послѣднихъ „Нов. Время“ причисляетъ: „художника и поэта Данте, Габріеля Вессета, поэта Свинберна и др.“. Очевидно почтенная газета имѣла въ виду Д. Г. Россети и Свинберна. Далѣе, авторъ некролога сообщаетъ, что „въ картинѣ „Время“ изображенъ сильный физически юноша безъ малѣйшей будущности“, что „картина безъ идеи уподобляется лицу безъ гласъ“ (sic!), что вообще всякая „крупная картина должна быть нравственною“ (безнравственность допускается только въ картинахъ маленькаго формата), и затѣмъ, что, по мнѣнію Уотса, „человѣчество создало искусство для своего прогресса“ (sic!).

Вообще этотъ некрологъ производитъ удивительно цѣльное впечатлѣніе, не смотря на то, что онъ является произведеніемъ нѣсколькихъ лицъ. Безграмотность автора искусно сочеталась съ фантастическими ошибками наборщика и небрежностью корректора. Впрочемъ, кто у насъ читаетъ некрологи, посвященные художникамъ, да еще лѣтомъ!

## ЗАМѢТКИ.

◆ Состоящей подъ предсѣдательствомъ Его Императорскаго Высочества Великаго Князя Николая Михайловича организационный Комитетъ устраиваемой въ 1905 году въ Таврическомъ дворцѣ, въ пользу вдовъ и сиротъ павшихъ въ бою воиновъ историко-художественной выставки русскихъ портретовъ (съ 1705 по 1905 годъ), Всемилютивѣйше принятой Государемъ Императоромъ подъ Высочайшее Его Императорскаго Величества покровительство, обращается ко всѣмъ собственникамъ портретовъ, писанныхъ рус-

скими и иностранными художниками и изображающихъ русскихъ людей, съ просьбою дать о нихъ свѣдѣнія въ бюро выставки, помѣщающееся во дворцѣ Е. И. В. Великаго Князя Николаевича (С.-Петербургъ, Милліонная, 19).

Особенно желательны портреты (находящіеся въ столицахъ, городахъ и усадьбахъ), писанные художниками: Матвѣевымъ, Никитинымъ, Левицкимъ, Боровиковскимъ, Рокотовымъ, Аргуновымъ, Антроповымъ, Щукинымъ, Брюлловымъ, Кипренскимъ, Тропининымъ, Варнекомъ, П. Ф. Соколовымъ, Венециановымъ, Зарянко, Федотовымъ, Перовымъ, Крамскимъ, Ге, Макаровымъ, Гротомъ, Натъе, Ротари, Росленомъ, Вуалемъ, Лампи, Грезомъ, В. Лебренъ, Дау, Винтергальтеромъ и др., а также и современными русскими и иностранными мастерами.

◆ Намъ доставленъ изящно изданный каталогъ выставки „Noir et Blanc“, устроенной Обществомъ „Manes“ въ г. Прагѣ, въ теченіи мая и іюня с. г. Въ выставкѣ принимали участіе слѣдующіе, въ большинствѣ случаевъ хорошо знакомые читателямъ „Міра Искусства“, художники: Либерманъ, Штормъ-вансъ-Гравезанде, Александръ Бенуа, Бакстъ, Остроумова, Билибинъ, Лансере, Добужинскій, Сѣровъ, Ривьеръ, Виллетъ, Стейнленъ. Кромѣ того были выставлены произведенія Гойи, Ропса, Тулузъ-де-Лотрека и Якунчиковой.

◆ Берлинскій музей старой живописи перебирается въ новое помѣщеніе. Картины нѣмецкой и голландской школъ уже перенесены въ новое зданіе, на дняхъ приступлено къ перенесенію картинъ итальянской и другихъ школъ. Открытіе новаго музея предполагено въ октябрѣ. Кружокъ почитателей Боде готовитъ ему къ этому времени подарокъ. Либерманъ написалъ большой портретъ Боде, который будетъ помѣщенъ въ новомъ зданіи музея, воздвигнутомъ по инициативѣ энергичнаго директора.

◆ Въ Берлинскомъ музеѣ новой живописи втеченіи іюня и іюля мѣсяцевъ была открыта выставка произведеній М. Швинда (1804—1871), приуроченная къ столѣтней годовщинѣ со дня рожденія популярнаго нѣмецкаго художника. Выставка эта была единственной въ своемъ родѣ. Устроителямъ удалось собрать отъ различныхъ собственниковъ, а главнымъ образомъ отъ музеевъ, свыше пятисотъ произведеній Швинда (по каталогу 541 номеровъ). Можно сказать, что публикѣ было представлено полное собраніе сочиненій покойнаго художника.

◆ Маститый, но вѣчно молодой художникъ Дегасъ, отпраздновалъ 19 іюля семидесятый годъ своего рожденія.

◆ 16-го великій іюля герцогъ Эрнстъ Людвигъ Дармштадтскій открылъ вторую выставку мѣстной „Künstler-Kolonie“.

◆ Перестройка Третьяковской галереи закончена. Новая лестница, тянущаяся длинной лентой между двумя голыми, бѣлыми стѣнами, производит скромное, но грустное впечатлѣніе. Стѣны эти какъ-бы предназначены для того, чтобы быть покрытыми живописью. Надо надѣяться, что совѣтъ галереи приметъ всѣ зависящія отъ него мѣры къ тому, чтобы бѣдная и слишкомъ скромная лестница украсилась достойной музея живописью; это сдѣлать тѣмъ болѣе легко, что въ распоряженіи совѣта имѣются необходимыя для сего средства и художникъ. Мы говоримъ, конечно, о К. А. Коровинѣ. Все значеніе этого замѣчательнаго художника заключается именно въ его необыкновенномъ декоративномъ дарованіи. Страшно подумать, что черезъ какихъ-нибудь нѣсколько лѣтъ, когда блестящія декораціи Коровина, исполненныя имъ для различныхъ частныхъ и казенныхъ театровъ, осыпятся и сгніютъ—отъ творчества этого замѣчательнаго художника почти ничего не останется. Если-бы совѣтъ поручилъ Коровину расписать новую лестницу галереи, то этимъ онъ не только достойнымъ образомъ украсилъ зданіе галереи, но и оказалъ истинную услугу русскому искусству. Имя К. Коровина наконецъ бы заняло подобающее ему мѣсто въ исторіи русскаго искусства, и наши потомки получили-бы возможность насладиться декоративнымъ талантомъ и художественнымъ темпераментомъ нашего славнаго

художника. Конечно, декоративные панно эти должны быть исполнены не на средства, отпускаемые на строительныя нужды галереи, а на средства, отпускаемые на пріобрѣтенія художественныхъ произведеній. Средства этихъ въ галереѣ накопилось много по той простой причинѣ, что за послѣднее время совѣтъ для галереи ничего не пріобрѣтаетъ. Г-да Цвѣтковы и Комп. новаго искусства не признаютъ, а въ стараго не понимаютъ. Настоящаго Левицкаго они не могутъ отличить отъ поддѣльнаго, а потому благоразумно предпочитаютъ воздерживаться отъ всякихъ покупокъ, тѣмъ болѣе, что средняя полоса русской живописи представлена въ галереѣ почти исчерпывающимъ образомъ. Въ заключеніе одно маленькое, но важное замѣчаніе. Если наши мечты о приглашеніи Коровина неисполнимы, то лучше всего, чтобы стѣны лестницы пребывали въ своей дѣвственной чистотѣ. Лучше скромная и скучная бѣлизна, чѣмъ шикарныя фрески какой-нибудь вредной бездарности. А съ г-дъ Цвѣтковыхъ станеть, что для такой работы они пригласятъ какого-нибудь Богданова-Бѣльскаго. Примѣръ новаго *мраморнаго* музея, воздвигаемаго въ Москвѣ для *гипсовыхъ* слѣпковъ, достаточно устрашителенъ.

---

Редакторъ-Издатель С. П. Дягилевъ.

Редакторъ А. Н. Бенуа.

ш - I - D - 6921



# „ПРАВДА“

ЖУРНАЛЬ ИСКУССТВА, ЛИТЕРАТУРЫ и ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ.

Содержаніе Майской книги:

I) С. Разумовскій — Пульчинело. Драматическая фантазія въ 3 картинахъ, съ иллюстраціями, II) В. Михеевъ — Кумиры. III) Жоржъ Роденбахъ — Страхи. Перев. М. В. Веселовской. IV) В. Фишеръ — Изъ Чайльдъ-Гарольда. Гроза въ Альпахъ (Стихи). V) А. В. — Весеннія иллюзіи. VI) Г. Галина — Стихи. VII) Ангаринъ — Мудрость (сонетъ). VIII) Пьеръ Лоти — Азіяда. Перев. Т. И. IX) Н. Крашенинниковъ — Сказка про Антона Ивановича. X) Гуго фонъ Гофмансталь — Свадьба Зобенды. Драматическое стихотвореніе. Перев. Сергія Орловскаго (окончаніе). XI) Портретъ М. И. Глинки. XII) Н. Финдейзенъ — Русскій романсъ (продолженіе). XIII) Другъ — Изъ Костромской губерніи. XIV) \* \* \* — Иваново-Вознесенскъ. XV) Е. Орловъ — Лондонъ. XVI) Морисъ Метерлинькъ — Правосудіе (окончаніе). XVII) Николай-евъ — Ученое пустомысліе (Соціальная философія Рудольфа Штаммера). XVIII) Ю. Адамовичъ — Представляетъ ли интеллигенція общественный классъ? XIX) А. Луначарскій — Метаморфоза одного мыслителя (продолженіе). XX) И. Джонсонъ — Чеховъ и его рассказъ „Невѣста“. XXI) В. Потемкинъ — Нѣчто о западно-европейской литературѣ и о „предшественникахъ“ г. П. Когана. XXII) Библиографія — о книгахъ: С. А. Котляревскаго, Филиппа Монье, Герхардъ и Симонъ и друг. XXIII) Внутреннее обозрѣніе. — Законъ 2 Іюня 1903 и примѣненіе его на практикѣ. Инструкція чинамъ надзора. Общія условия коллективнаго страхованія. Коммерческія страховыя общества и законъ. Организация обществъ взаимнаго страхованія. Агитація предпринимателей противъ новаго закона. XXIV) В. И. М. — Вопросъ о мелкой земской единицѣ (письмо изъ Ярославской губерніи). XXV) Объявленія. Цѣна Майской книги 1 руб.

Содержаніе Іюньской книги: I) С. Елеонскій — Весна. II) А. Писарева — Капюшкина свадьба. (Картины провинціальныхъ нравовъ). III) Н. Крандівская — Стихи. IV) П. Еожевниковъ — Колыбель. V) Ангаринъ — Черная бабочка. (Сонетъ). VI) Габріэль д' Аннунціо — Смерть Санхо-Пансо. Переводъ П. Л. Г. VII) П. Перцовъ — Иванъ Ивановичъ. VIII) Л. Медвѣдевъ — Стихи. IX) А. В. — Весеннія иллюзіи. X) Ив. Бунинъ — Стихи. XI) Тянь — Смерть Николая Петровича (Очеркъ). XII) Элленъ Келлеръ — Исторія моей жизни (продолженіе). XIII) В. Базаровъ — Изъ исторіи просвѣтительства. XIV) А. Луначарскій — Метаморфоза одного мыслителя (окончаніе). XV) П. Масловъ — Обь основахъ экономической науки (продолженіе): Ремесло и кустарное производство. XVI) В. Мечъ — Соціологія съ точки зрѣнія классовой психологіи. XVII) П. Берлинъ — Національное и мировое хозяйство. XVIII) Францъ Мерингъ — Эммануиль Кантъ. Пер. съ нѣм. Е. Г. XIX) Элленъ Кэй («Essays») — Облагораживаніе культуры. Перев. В. Кавкасидзе. Предисловіе А. Луначарскаго. XX) Евг. Барановъ — Съ Севѣрнаго Кавказа. XXI) С. Москаленко — Испорченная сцена въ трагедіи Шекспира «Юлій Цезарь». XXII) А. Богдановъ — Философскій кошмаръ. XXIII) Библиографическія замѣтки: Г. Поповъ — Краткая исторія развитія математическихъ наукъ. Сост. Д. Адамантовъ. 1904. М. С — Сборникъ товарищества «Знаніе» за 1903 годъ. Книга первая Г. К. — Русскіе поэты. Сост. П. Вейнбергъ, Русская муза. Сост. П. Я. А. Фа-въ — М. С. Серафимовъ. Разказы. Н. Рожковъ — А. Повалишинъ. Рязанскіе помѣщики и ихъ крѣпостные. Н. Рожковъ. — Г. В. Юлосъ. Письма изъ Берлина. Списокъ книгъ поступившихъ въ редакцію. XXIV) Отъ конторы журнала. XXV) Куно Фишеръ — Гамлетъ Шекспира. XXV) Объявленія. Цѣна Іюньской книги 1 руб.

Книги за первую четверть года израсходованы. Печатается второе изданіе. Новые подписчики будутъ удовлетворены безъ замедленія. УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ: Годъ — 8 р. (безъ дост. 7 р. 50 к.), полгода — 4 р., 3 мѣс. — 2 р. Годовымъ подписчикамъ — разсрочка. Желающимъ высылаются подробныя объявленія.

Адресъ редакціи: Москва, Кудрино, 1, 20. Редакторъ-издатель ВАЛ. КОЖЕВНИКОВЪ.

## НОВЫЙ ПУТЬ

Содержаніе № 7. Борисъ Зайцевъ. Скопцы. Разказъ. Метерлинькъ Пятнадцать пѣсень. Перев. Георгій Чулковъ. Карлъ Гоэль. Ницше и романтизмъ. Перев. Дворчиковъ. Вяч. Ивановъ. Стихотвореніе. Цвѣточки Франциска Ассизскаго (Fioretti). Легенды. Перев. съ итальянскаго О. С. Федоръ Сологубъ. Стихотвореніе. Зиванда Гиппиусъ. Стихотвореніе. В. Розановъ. Среди обманутыхъ и обманувшихся. (Продолженіе). Н. Шапиръ. Звуки. Разказъ. Д. Мережковскій. Два стихотворенія. Андрей Бѣлый. Поэзія Валерія Брюсова. Вацлавъ Берентъ. Póchno. („Гниеніе“). Повѣсть. Перев. съ польскаго. В. Высоцкій. Дмитрій Фридрихъ. Стихотвореніе. Георгій Чулковъ. Антонъ Павловичъ Чеховъ. Литературная хроника: Евгений Ивановъ. „В. Розановъ. Семейный вопросъ въ Россіи“. — Александръ Блокъ. „Валерій Брюсовъ. Urbī et orbi“. — Д. Философовъ. „Искусство и жизнь“. — В. Кремневъ. „Вопросы жизни и „Правда“. — З. Гиппиусъ. „Согласнымъ критикамъ“. — Антонъ Крайній. „Лѣтнія размышленія“. Цитаты и замѣтки. Изъ частной переписки. Религиозно-философская хроника: Б. Бартевевъ. „Неудачныя объясненія“. — „Изъ религиозной хроники“. — Теософическій конгрессъ. Изъ текущей жизни. Внутренняя хроника. Редакторъ Д. Философовъ. Издатели П. Перцовъ и Д. Философовъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на второе полугодіе новаго ежемѣсячнаго журнала при книгоиздательствѣ

## „СКОРПИОНЪ“ — „ВЪСЫ“.

Въ вышедшихъ первыхъ шести №№ (январь — іюнь) были напечатаны статьи Ст. Шибышевскаго „Сыны Земли“, К. Бальмонта „Поэзія Оскара Уайльда“, Валерія Брюсова „Ключи Тайны“, В. Розанова „Тутъ есть нѣкая тайна“, „По поводу Лермонтова“, Андрея Бѣлаго „Маска“ „Критицизмъ и символизмъ“, Вячеслава Иванова „Поэтъ и чернь“, „Ницше и Дюнисъ“, Rene Ghil „Письма о французской поэзіи“ (3 письма), И. Рачинскаго „Гуго Вольфъ“, Макса Волошина „Скелетъ живописи“, „Одилона Редона“, Ю. Балтрушайтиса „I Рунебергъ“, Н. Федорова „Астрономія и архитектура“, „О письменахъ“ (посмертныя статьи) и др.; Корреспонденціи изъ Парыжа (А. van Bever и др.), Берлина (M. Schick) Оксфорда (W. R. Morfill), Рима (М. Мухина), Христиани (Dagny Kristensen), Петербурга, Одессы, Варшавы, Кіева, Саратова и др. городовъ, и до 150 отзывовъ о книгахъ русскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ, англійскихъ, итальянскихъ, норвежскихъ, шведскихъ, греческихъ. Обзоръ журналовъ (русскихъ и иностранныхъ) и хроника знакомили читателей съ литературной, художественной, музыкальной и театральной жизнью всего міра. №№ 4 и 5 иллюстрированы исключительно рисунками и вишнетками французскаго художника Одилона Редона; въ другихъ №№ помѣщены рисунки (черные и въ краскахъ) К. Сомова, Л. Пастернака, М. Шестеркина, Н. Теофилактова, М. Волошина, Н. Сапунова и др.

Подписная цѣна на второе полугодіе (№№ 7—12) съ доставкой и пересылкой 3 р., на весь годъ (№№ 1—12) — 5 р., за границу 7 р. Редакція: Москва, Театральная пл., д. Метрополь, кв. 23; отд. конторы: Петербургъ, Поварской, 7, кв. 24. Редакторъ-издатель С. Поляковъ.

53-7280  
15

# ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1904 годъ

(шестой годъ изданія)

на ежемѣсячный художественный иллюстрированный журналъ

# МІРЪ ИСКУССТВА

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ:

Съ доставкой въ С.-Петербургъ на годъ . . .	10 руб.	на 1/2 года	5 руб.
Съ пересылкою иногороднимъ " " . . .	12 " "	" "	6 "
Съ " за границу " " . . .	14 " "	" "	7 "

ДОПУСКАЕТСЯ РАЗСРОЧКА: Первый взносъ при подпискѣ 3 р. Затѣмъ вносится по 1 руб. ежемѣсячно.

Контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Товарищества М. О. Вольфъ (СПб., Гостинный Дворъ № 18; Москва, Кузнецкій мостъ, 12).

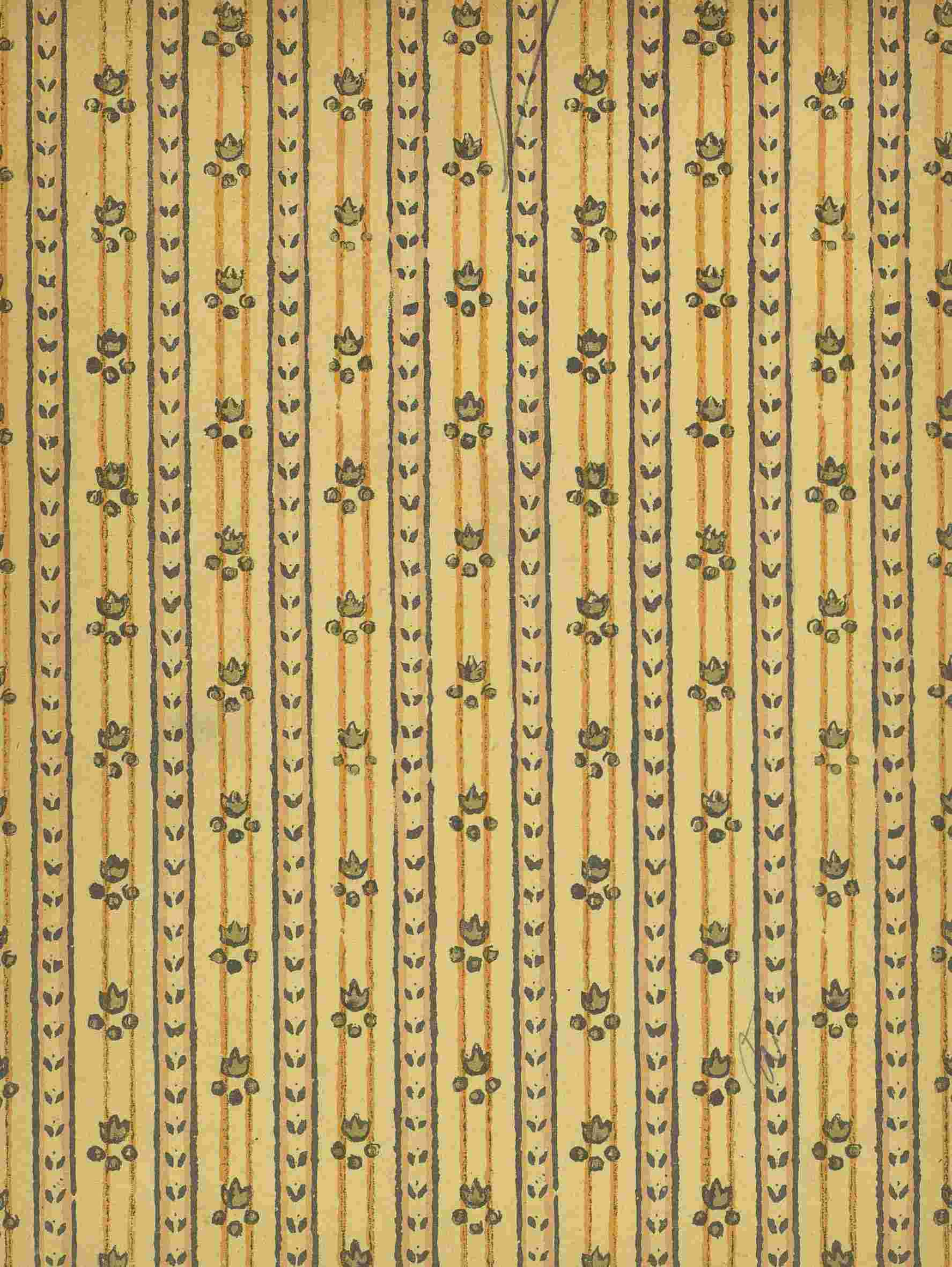
Издатель С. П. Дятлевъ.

Редакторы: С. П. Дятлевъ.  
Александръ Бенуа.

Дозволено цензурою. Спб. 28 іюля 1904 г.

Коммерч. скороп. Лиговская, 57.

1953 г.  
Авт № 0-32



$\frac{1}{258}$  нчз

1904

л/ф

н4-6