

R

B

C

D



# ВАСЬ

НАУЧНО-ЛИТЕРА-  
ТУРНЫЙ И КРИТИК  
ПЕРВЫЙ ГОД  
1904



БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ  
ЕЖЕМЕСЯЧНИК  
ИЗДАНИЯ  
№1

XIV 34  
18



ИЗДАТЕЛЬСТВО «СКОРПИОНЪ»

# ВВСЫ

НАУЧНО-ЛИТЕРА-  
ТУРНЫЙ И КРИТИКО  
ПЕРВЫЙ ГОДЪ  
1904



БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ  
ЕЖЕМЕСЯЧНИКЪ  
ИЗДАНИЯ  
№1

## СОДЕРЖАНІЕ.

Къ читателямъ . . . . .	III
Валерій Брюсовъ, Ключи Тайнъ . . . . .	3
К. Бальмонтъ, Поэзія Оскара Уайльда . . . . .	22
Максъ Волошинъ, Скелеть живописи . . . . .	41
Андрей Бѣлый, Гербертъ Спенсеръ, Некрологъ . . . . .	52
Н. Ник. Фед. Федоровъ, Некрологъ . . . . .	54
Максимиліанъ Шикъ, Письмо изъ Берлина . . . . .	55
С. Рафаловичъ, Петербургскіе театры . . . . .	59
Аврелій, Гастроли г-жи Лебланъ Метерлинкъ . . . . .	61
С. Ешбоевъ, Оригинальная исторія . . . . .	62
О книгахъ. Отзывы о книгахъ русскихъ, нѣмецкихъ, французскихъ, итальянскихъ и шведскихъ . . . . .	66
Въ журналахъ и газетахъ . . . . .	79
Хроника . . . . .	83
Перечни новыхъ книгъ (французскихъ и нѣмецкихъ) . . . . .	86
Заглавный рисунокъ работы Л. Бакста. Виньетки К. Сомова, бар. Н. Клодта, М. Волошина, Н. Филианскаго и А. Я—ки. Фронтисписъ—миниатюра XIV вѣка.	

## SOMMAIRE.

Aux lecteurs . . . . .	III
Valery Brussov. Les Clefs des Mystères . . . . .	3
C. Balmont. Poésie d'Oscar Wilde . . . . .	22
Max Wolochine. Carcasse de peinture . . . . .	41
André Bjely. Herbert Spencer. Nécrologe . . . . .	52
N. N. Th. Féodorov. Nécrologe . . . . .	54
Maximilian Schick. Lettre de Berlin . . . . .	55
S. Rafalovitch. Les Théâtres de Pétersbourg . . . . .	59
Aurèle. M-me Leblanc-Maeterlinck en Russie . . . . .	61
S. Estschboev. Une histoire originale . . . . .	62
Bibliographie. Livres russes, allemands, français, italiens et suédois . . . . .	66
Les journaux et les revues . . . . .	79
Chroniques . . . . .	83
Publications récentes. Livres français et allemands . . . . .	86
Couverture par L. Bakst. Vingettes par C. Somoff, baron N. de Klodt, M. Woloschine, N. Filansky et A. Y—ko. Frontispice — miniature du «Livre d'Heures» de duc de Berri.	



«Вѣсы» желаютъ создать въ Россіи — критическій журналъ. Вышними образцами они избираютъ такія изданія, какъ англійскій Athenaeum, французскій Mesure de France, нѣмецкое Litterarisches Echo, итальянскій Mazzocco. Стихи, рассказы, всѣ созданія творческой литературы сознательно исключены изъ программы «Вѣсовъ». Такимъ произведеніямъ—мѣсто въ отдѣльной книгѣ или въ сборникѣ.

«Вѣсы», въ своихъ критическихъ сужденіяхъ, желаютъ быть безпристрастными, оспаривать художественныя созданія независимо отъ своего согласія или несогласія съ идеями автора. Но «Вѣсы» не могутъ не удѣлять наибольшаго вниманія тому знаменательному движенію, которое подъ именемъ «декадентства», «символизма», «новаго искусства», проникло во всѣ области человѣческой дѣятельности. «Вѣсы» убѣждены, что «новое искусство»—крайняя точка, которой пока достигло на своемъ пути человечество, что именно въ «новомъ искусствѣ» сосредоточены всѣ лучшія силы духовной жизни земли, что, минуя его, людямъ нѣтъ иного пути впередъ, къ новымъ, еще высшимъ идеаламъ.

Каждый N «Вѣсовъ» будетъ распадаться на два отдѣла. Въ первомъ будутъ помѣщаться общія статьи по вопросамъ искусства, науки и литературы. Сюда будутъ входить, кромѣ теоретическихъ статей о задачахъ и средствахъ искусства, характеристики творчества выдающихся художниковъ, ихъ біографіи, статьи по исторіи литературы и т. п. Изъ области науки «Вѣсы» будутъ по преимуществу касаться тѣхъ вопросовъ, которые имѣ-

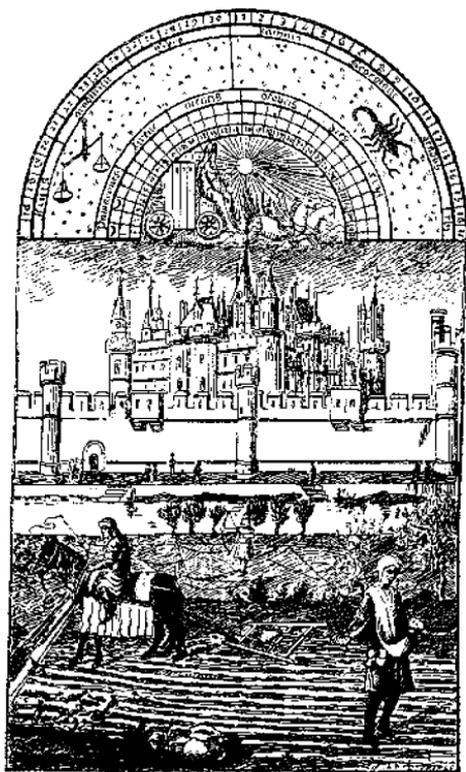
ють отношеніе къ литературѣ и искусству. Второй отдѣлъ «Вѣсовъ» предоставленъ хроникѣ литературной и художественной жизни. Здѣсь будутъ помѣщаться критическія и библиографическія замѣтки о новыхъ книгахъ, появившихся какъ на русскомъ, такъ на другихъ языкахъ, также перечни новыхъ книгъ, русскихъ и иностранныхъ. Сюда же войдутъ отчеты о театральныхъ представлєніяхъ, музыкальныхъ исполненіяхъ и картинныхъ выставкахъ. «Вѣсами» приглашены корреспонденты въ главныхъ городахъ Европы и Азии. Число этихъ корреспондентовъ «Вѣсы» надѣются значительно увеличить.

Въ первомъ отдѣлѣ «Вѣсовъ» примутъ участіе: К. Бальмонтъ, Ю. Балтрушайтисъ, Валерій Брюсовъ, Андрей Бѣлый, Максъ Волошинъ, И. Досѣкинъ, Вячеславъ Ивановъ, Маркъ Криницкій, Д. Мережковскій, Н. Минскій, П. Перповъ, В. Розановъ, М. Семеновъ, Э. Сологубъ и др.

Въ отдѣлѣ библиографіи и художественной хроники кромѣ того будутъ участвовать: Л. Батюшковъ (теософія), А. Блокъ, В. Владимировъ (художеств. выставки), В. Каллашъ (ист. русск. литературы), К. Коровинъ (художеств. выставки), Н. Лернеръ, А. Миропольскій (эзотеризмъ и спиритизмъ), С. А. Поляковъ (языковѣдѣніе), Г. Поповъ (математика), С. Рафаловичъ (театръ), В. Ребиковъ (музыка), А. Ремизовъ, И. Рачинскій (музыка) и др.

Свои корреспонденціи обѣщали: М. Волошинъ (Франція), Franz Evers (Германія), René Ghil (Франція), Г. Касперовичъ (Польша), Dagny Kristensen (Норвегія), А. Леманъ (Индія), А. Madelung (Данія), William R. Morfill (Англія), Léon Rouané (Испанія), М. Семеновъ (Италія), Maximilian Schick (Германія) и др.

Въ заключеніе «Вѣсамъ» пріятно выразить благодарность Д. В. Философому, привѣтствовавшему новый журналъ (см. «Новый Путь», январь, стр. 224 и сл.) и вѣрно указавшему на его отношеніе къ его старшимъ собратьямъ «Міру Искусства» и «Новому Пути».







## КЛЮЧИ ТАИНЪ.

Лекція, читанная авторомъ въ Москвѣ, 27 марта 1903 г., въ аудитеріи Историческаго музея и, 21 апрѣля того же года, въ Парижѣ, въ кружкѣ русскихъ студентовъ.

### I.

Когда безхитростные люди встрѣчаются съ вопросомъ, что такое искусство, — они не пытаются уяснить себѣ, откуда оно взялось, какое мѣсто занимаетъ во вселенной, но принимаютъ его, какъ фактъ, и только хотятъ найти ему какое-нибудь примѣненіе въ жизни. Такъ возникаютъ теоріи полезнаго искусства, самая первобытная стадія въ отношеніяхъ человѣческой мысли къ искусству. Людямъ кажется такъ естественно, что искусство, если оно существуетъ, должно быть пригодно для ихъ ближайшихъ маленькихъ нуждъ и надобностей. Они забываютъ, что въ мірѣ есть множество вещей, для людей совершенно бесполезныхъ, какъ напримѣръ красота, и что сами они въ своей жизни постоянно совершаютъ поступки совершенно бесполезные — любить, мечтать.

Конечно, намъ смѣшно теперь, когда Тассо увѣряетъ, что поэтическіе вымыслы подобны «сластямъ», которыми обмазываютъ

края сосуда съ торъкимъ лѣкарствомъ; мы съ улыбкой читаемъ стихи Державина къ Великой Екатеринѣ, гдѣ онъ сравниваетъ поэзію со «сладкимъ лимонадомъ». Но развѣ самъ Пушкинъ, который частью подъ вліяніемъ отголосковъ Шеллинговской философіи, частью самостоятельно дойдя до такихъ взглядовъ, поносилъ «печной горшокъ» и попрекалъ чернь за исканіе «пользы», въ «Памятникѣ» не обмолвился такими стихами:

И долго буду тѣмъ любезенъ я народу,  
Что чувства добрыя я лирой пробуждалъ.

А Жуковский, приспособляя стихотвореніе Пушкина къ печати, развѣ не поставилъ дальше уже прямо:

Что прелестью живой стиховъ я былъ полезенъ...

Что и дало поводъ торжествовать Писареву.

Въ большой публикѣ, въ той публикѣ, которая знаетъ искусство въ формѣ романовъ въ журналахъ, оперныхъ представленій, симфоническихъ концертовъ и картинныхъ выставокъ, до сихъ поръ безраздѣльно господствуетъ убѣжденіе, что все назначеніе искусства—давать благородное развлеченіе. Танцовать на балахъ, кататься, играть въ винтъ—тоже развлеченія, но менѣе благородныя; и люди, принадлежащіе къ интеллигенціи, должны, между прочимъ, читать Корелско, а то и Метерлинка, слушать Шаляпина и бывать на Передвижной и на декадентскихъ выставкахъ. Романъ помогаетъ провести время въ вагонѣ, или передъ сномъ въ постели, въ оперѣ встрѣчаешь знакомыхъ, на картинной выставкѣ разсѣиваешься. И эти люди достигаютъ своихъ цѣлей, дѣйствительно отдыхаютъ, разсѣиваются, смѣются, засыпаютъ.

Защитникомъ «полезнаго искусства» выступаетъ въ своихъ книгахъ ни кто иной, какъ «апостоль красоты» Рескинъ. Онъ совѣтовалъ ученикамъ срисовывать листья оливъ и лепестки розъ, чтобы пріобрѣсти самимъ и дать другимъ большія свѣдѣнія, чѣмъ у насъ были до сихъ поръ, объ оливкахъ Греціи и дикихъ розахъ Англій; совѣтовалъ воспроизводить скалы, горы и

отдѣльные камни, чтобы получить болѣе полное понятіе о свойствахъ горной структуры; совѣтовать скорѣй изображать дренія исчезающія руины, чтобы хоть на полотнѣ сохранить ихъ образы для любопытства будущихъ вѣковъ. «Искусство, говоритъ Рескинъ, даетъ форму знанія, дѣлаетъ навсегда видимыми для насъ тѣ предметы, которые безъ него не могла бы описать наша наука, не могла бы удержать наша память». И еще: «Вся сущность искусства зависитъ отъ того, истинно ли оно и полезно ли. Великіе мастера могли допустить себя до неумѣлости, до уродства, но никогда—до бесполезности».

Подобно тому, какъ Рескинъ къ пластическимъ искусствамъ, относится къ поэзіи очень распространенная и едва ли не господствующая школа историковъ литературы. Они видятъ въ поэзіи лишь точное воспроизведеніе жизни, по которому можно изучать бытъ и нравы того времени и той страны, гдѣ создавалось поэтическое произведеніе. Они тщательно изучаютъ описанія поэта, психологію созданныхъ имъ лицъ, его собственную психологію, переходя потомъ къ психологіи его современниковъ и къ характеристикѣ его времени. Они совершенно убѣждены, что весь смыслъ литературы—въ томъ, чтобы быть подспорьемъ для изученія быта такого-то вѣка, и что читатели и сами поэты, не сознавая этого, какъ не ученые, просто пребываютъ въ заблужденіи.

Такимъ образомъ у теоріи «полезнаго искусства» и въ наши дни находятся довольно видные сторонники. Между тѣмъ до очевидности ясно, что нѣтъ никакой возможности натянуть эту теорію на всѣ явленія искусства, что она до смѣшнаго мала для него,—какъ кафтанъ карлика для Духа Земли. Нельзя же въ угоду добрымъ буржуа, желающимъ получать отъ искусства «благородныя развлеченія», ограничить все искусство Зудерманомъ и Бурже. Многое въ искусствѣ никакъ не подойдетъ подъ понятіе «наслажденіе», если только понимать это слово въ его естественномъ смыслѣ, а не подставлять подъ него ничего не говорящей, самъ требующей объясненія терминъ «эстетическое

наслажденіе». Искусство ужасаетъ, искусство потрясаетъ, заставляетъ плакать. Въ искусствѣ есть Эсхиль, есть Эдгаръ По, есть Достоевскій. Еще недавно Л. Толстой, съ своей обичной мѣткостью выраженій, приравнялъ ищущихъ въ искусствѣ однихъ наслажденій—людямъ, которые стали бы утверждать, что единственная цѣль ѣды удовольствія вкуса.

Точно также нельзя въ угоду знанію и наукѣ видѣть въ искусствѣ только отраженія жизни. Хотя самъ божественный Леонардо писалъ разсужденія о томъ, *come lo specchio è maestro de' pittori*, и хотя недавно еще въ литературѣ и въ пластическихъ искусствахъ «реализмъ» казался завершительнымъ словомъ (такъ объ этомъ сообщаютъ въ школьныхъ учебникахъ понынѣ),—но искусство никогда не воспроизводило, а всегда преобразовало дѣйствительность: даже на картинахъ да-Винчи, даже у самыхъ ярыхъ реалистовъ-писателей, вродѣ Бальзака, нашего Гоголя Золя. Нѣтъ искусства, которое повторяло бы дѣйствительность. Во внѣшнемъ мірѣ не существуетъ ничего соответствующаго архитектурѣ и музыкѣ. Ни Кельскій соборъ, ни симфоніи Бетховена не воспроизводятъ окружающаго насъ. Въ скульптурѣ дается только форма безъ окраски, въ живописи только цвѣта безъ формы, тогда какъ въ жизни то и другое нераздѣлимо. Скульптура и живопись даютъ недвижныя мгновенія, тогда какъ въ мірѣ все течетъ во времени. Скульптура и живопись повторяютъ только внѣшность предметовъ: ни мраморъ, ни бронза не въ силахъ передать строеніе кожи; у статуи нѣтъ сердца, легкихъ, внутренностей; въ нарисованномъ горномъ краѣ нѣтъ скрытыхъ минераловъ. Поэзія лишена пространственнаго воплощенія; изъ безчисленныхъ чувствъ, изъ непрерывнаго теченія событій она выхватываетъ только отдѣльныя мгновенія и сцены. Драма соединяетъ со средствами поэзіи средства скульптуры и живописи, но за декорацией комнаты нѣтъ другихъ частей квартиры, улицы, города; актерѣ, уходя за кулисы, перестаетъ быть принцомъ Гамлетомъ; что въ дѣйствительности длилось двадцать лѣтъ, на сценѣ можно увидать въ два часа.

Искусство никогда, кромѣ рѣдкихъ анекдотическихкихъ случаевъ, не обманываетъ людей, какъ Зевксисовы плоды глухихъ птицъ. Никто не принимаетъ картину за видъ въ открытое окно, никто не раскланивается съ бюстомъ своего знакомаго, и ни одинъ авторъ не былъ приговоренъ къ тюрьмѣ за вымышленное въ разказѣ преступленіе. Мало того, тѣмъ именно произведеніямъ, которыя съ особымъ сходствомъ воспроизводятъ дѣйствительность, мы отказываемъ въ названіи художественныхъ. Мы не признаемъ искусствомъ ни панорамъ, ни восковыхъ статуй. Да и что было бы достигнуто, если бѣ искусству удалось въ совершенствѣ передразнить природу? Къ чему могло бы пригодиться удвоеніе дѣйствительности? «Преимущество нарисованнаго дерева передъ настоящимъ, говоритъ Авг. Шлегель, только въ томъ, что на немъ не можетъ быть гусеницъ». Никогда ботаники не стануть изучать растеніе по рисункамъ. Никогда самая искусная марина не замѣнитъ путешественнику вида на океанъ, уже по одному тому, что въ лицо ему не будетъ вѣять коленый запахъ, и не будетъ слышно ударовъ волнъ о береговые камни. Предоставимъ воспроизведеніе дѣйствительности фотографіи, фонографу,—изобрѣтательности техниковъ. «Искусство относится къ дѣйствительности, какъ вино къ винограду», сказала Гримальцеръ.

У защитниковъ «полезнаго искусства» есть, правда, одно убѣжище. Искусство не служитъ личному индивидуальному наслажденію. Искусство не служитъ цѣлямъ науки. Но оно можетъ служить обществу, социальному строю. Польза искусства можетъ быть въ томъ, что оно общитъ отдельныхъ личностей между собой—переливая чувства одного другому, что оно спаиваетъ въ одно цѣлое классы общества и помогаетъ ихъ исторической борьбѣ между собой. Искусство съ этой точки зрѣнія только средство общенія людей между собой въ ряду другихъ средствъ, каковы во-первыхъ слово, далѣе письменность, печать, телеграфъ, телефонъ. Обычное слово, прозаическая рѣчь передаетъ мысли, искусство же передаетъ чувства... Такой кругъ

мыслей съ силой и остроуміемъ защищала Гюйо. У насъ тѣ же идеи, нѣсколько видоизмѣнивъ ихъ, недавно проповѣдывала Л. Толстой.

Но развѣ эта теорія объясняетъ, почему художники творятъ, и почему слушатели, читатели, зрители ищутъ художественныхъ впечатлѣній? Когда скульпторы мнутъ глину, когда художники покрываютъ красками холсты, когда поэты ищутъ вѣрныхъ словъ, чтобы выразить, что имъ надо,—никто изъ нихъ не задается цѣлью передать свои чувствованія другому. Мы знаемъ художниковъ, которые презирали человѣчество, которые творили только для себя, безъ цѣли, безъ намѣренія обнародовать свои творенія. Развѣ нѣтъ самоуслажденія въ творествѣ? Развѣ Пушкинъ не сказалъ художнику: «Твой трудъ—тебѣ награда»? И почему читатели не порываютъ этой телеграфной нити между собой и душой художника? Что имъ въ этихъ чувствахъ незнакомаго имъ человѣка, жившаго часто много лѣтъ тому назадъ, въ другой странѣ? Разгадать, на чемъ утверждены темныя алканія художника и отвѣтныя ему алканія его слушателя и зрителя,—вотъ въ чемъ задача науки о искусствѣ. И этой разгадки нѣтъ въ схоластическомъ отвѣтѣ: «искусство полезно, потому что даетъ общеніе чувствъ; а общеніе чувствами камъ желательнo, потому что у насъ есть особый инстинктъ общительности».

Упрямство поборниковъ «полезнаго искусства», несмѣря на всѣ удары, нанесенные имъ европейскою мыслью послѣдняго столѣтія, не скудѣетъ до нашихъ дней и, вѣроятно, не изсякнетъ до послѣднихъ дней, пока будутъ существовать споры о искусствѣ. Всегда останется возможность указать въ томъ или въ иномъ пользу искусства. Но мало ли какъ можно использовать тотъ и другой предметъ, ту и другую силу! Археологи изучаютъ древній бытъ по остаткамъ зданій. Но мы строимъ наши дома не для того, чтобы развалины ихъ служили подспорьемъ для археологовъ ХI-го вѣка. Графологи утверждаютъ, будто по почерку можно узнать характеръ человѣка.

Но финикійцы (согласно мнѣ) изобрѣли письмо совсѣмъ не съ этой цѣлью. Крестьянинъ въ Крыловской баснѣ обрекъ топоръ на тесаніе лучинъ. Топоръ справедливо замѣтилъ, что онъ въ томъ не виноватъ. Въ повѣсти Марка Твена о принцѣ и нищемъ бѣдный Томъ, попавъ во дворецъ, пользуется государственной печатью для того, чтобы колоть ею орѣхи. Можетъ быть, Томъ кололъ орѣхи очень удачно, но все же назначеніе государственной печати—иное.

## II.

Люди иного склада мысли, оставляя въ сторонѣ вопросъ, на что нужно искусство, какая отъ него польза,—ставили себѣ иной, метафизическій: что такое искусство. Отрывая искусство отъ жизни, они разсматривали его созданія какъ что-то само-довлѣющее, замкнутое въ самомъ себѣ. Такъ возникали теоріи «чистаго искусства»,—вторая стадія въ отношеніяхъ человѣческой мысли къ искусству. Увлекаясь борьбой съ защитниками прикладнаго, полезнаго искусства,—эти люди доходили до другой крайности, утверждали, что пользы отъ искусства и не должно быть, никакой и никогда, что искусство прямо противоположно всякой корысти, всякой цѣли: искусство—безцѣльно. Съ беспощадной прямоотой выражали эти мысли нашъ Тургеневъ. «У искусства нѣтъ цѣли, кромѣ самого искусства»,—говорилъ онъ. А въ письмѣ къ Фету и еще рѣзче: «Не бесполезное искусство есть дрянь, бесполезность есть именно алмазь его вѣнца». Когда же сторонниковъ этихъ взглядовъ спрашивали: что же соединяетъ въ одинъ классъ созданія, признаваемые ими художественными, почему и картины Рафаэля, и стихи Байрона, и мелодіи Моцарта—все это искусство, что общаго между ними? они отвѣчали—Красота!

Это слово, впервые произнесенное въ такомъ смыслѣ въ древности, подхватывающее и тысячекратно повторенное нѣмец-

кими эстетиками, стало своего рода заклинаніемъ. Имъ упивались, имъ охьяняли себя, даже и не желая вникнуть въ его смыслъ.

Лишь юности и красоты  
Поклонникомъ быть долженъ гевій,

говорилъ Пушкинъ. Майковъ повторилъ его завѣтъ почти слово въ слово, говоря, что искусство—

не откровенья ли  
Съ навѣздной высоты,  
Изъ царства вѣчной юности  
И вѣчной красоты.

Казалось бы чуждый имъ, Бодларъ создалъ потрясающій образъ Красоты, губящей и влекущей къ себѣ:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,  
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,  
Est fait pour inspirer au poète un amour  
Éternel et muet ainsi que la matière

.....  
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Когда теорія «чистаго искусства» только создавалась, подъ красотой можно было разумѣть то именно, что это слово означаетъ въ языкѣ. Почти къ каждому созданію античнаго искусства и искусства времянь лже-классицизма можно было примѣнить слово «прекрасно». Прекрасны были обнаженныя тѣла статуй, образы боговъ и героевъ, величаво-прекрасны были мѣлы трагедій. Однако и въ греческой скульптурѣ и въ греческой поэзіи были Терситы, повѣщенные рабы, кровосмѣшенія,— что не очень-то укладывалось въ понятіе красоты. Уже Аристотелю и позднѣе его подражателю, Буало, приходилось совѣтовать изображать безобразное такъ, чтобы оно все-таки казалось привлекательнымъ. Но романтики и ихъ преемники реалисты отвергли это прикрашиваніе дѣйствительности. Все безобразіе міра вторглось въ художественное творчество. На картинахъ проступили уродливыя лица, лохмотья, жалкая обстановка дѣйствительности; романы и поэмы изъ царскихъ чертоговъ

перенесли свое дѣйствіе въ сырые подвалы и кадымные чердаки, поэзія приняла въ себя суету повседневной жизни, ея пороки, ея ужасы, ея ничтожество, — мелкихъ, пошлыхъ людишекъ современности. Не осталось возможности сослаться даже на красоту духовную, когда рѣчь шла о Плюшкинѣ. Красота, какъ нѣкогда дѣва Астрея, ultima coelestium, повидимому окончательно покинула искусство, и только при полной слѣпотѣ къ окружающему можно было послѣ Гоголя, послѣ Диккенса, послѣ Бальзака воспѣвать откровенія

Съ надзвѣздной высоты  
Изъ царства вѣчной юности  
И вѣчной красоты.

Вдобавокъ, и самое понятіе красоты не неизмѣнно. Нѣтъ особой всечеловѣческой мѣры красоты. Красота не болѣе какъ отвѣченіе, какъ общее понятіе, подобное понятію истины, добра и многимъ другимъ широкимъ обобщеніямъ человѣческой мысли. Красота мѣняется въ вѣкахъ. Красота различна для разныхъ странъ. Что было красотой для ассирійца, намъ кажется безобразнымъ; модные костюмы, которые похваляли красотой Пушкина, у насъ возбуждаютъ смѣхъ; что и теперь считаетъ прекраснымъ китаецъ, намъ чуждо. А, между тѣмъ, созданія искусства всѣхъ вѣковъ и всѣхъ народовъ равно побуждаютъ насъ. Исторія еще недавно была свидѣтельницей, какъ японское искусство поработило Европу, хотя понятіе о красотѣ въ этихъ двухъ мірахъ совершенно различное. Въ искусствѣ есть неизмѣнность и безсмертіе, которыхъ нѣтъ въ красотѣ. И мраморы Пергамскаго жертвенника вѣчны не потому, что прекрасны, а потому, что искусство вдохнуло въ нихъ свою жизнь, независимую отъ красоты.

Чтобы сколько нибудь согласовать теорію «чистаго искусства» съ фактами, ея защитникамъ пришлось всячески насиловать понятіе красоты. Съ давнихъ поръ стали давать, говоря о искусствѣ, понятію «красота» разныя, часто довольно неожиданныя значенія. Красоту отождествляли съ совершенствомъ,

съ единствомъ во многообразіи, искали ее въ волнующихся линіяхъ, въ мягкости, въ умѣренности размѣровъ. «Злосчастное понятіе красоты,—говоритъ одинъ нѣмецкій критикъ,—растягивали во всѣ стороны, какъ если бѣ оно было изъ резины... Говорятъ, что, по отношенію къ искусству, слово красота надо понимать въ болѣе широкомъ смыслѣ, но вѣрнѣе было бы сказать—въ слишкомъ широкомъ. Утверждать, что Уголино прекрасенъ въ болѣе широкомъ смыслѣ, все равно какъ утверждать, что зло есть добро въ болѣе широкомъ смыслѣ, и рабъ есть господинъ въ болѣе широкомъ смыслѣ».

Особеннымъ успѣхомъ пользовалась подмѣна слова красота словомъ типичность. Увѣряли, что созданія искусства прекрасны, потому что они—типы. Но если наложить эти два понятія одно на другое, они далеко не совладутъ. Красота не всегда типична, и не все типичное прекрасно. *Le beau c'est rare*, говорила цѣлая школа въ искусствѣ. Изумрудно-зеленые глаза слишкомъ многимъ кажутся прекрасными, хотя встрѣчаются рѣдко. Крылатая человѣческія фигуры на восточныхъ изображеніяхъ поражаютъ красотой, но онѣ плодъ фантазій и сами создаютъ свой типъ. Съ другой стороны развѣ нѣтъ животныхъ по самымъ отличительнымъ признакамъ своимъ некрасивыхъ, которыхъ нельзя изобразить типично иначе какъ безобразными: таковы каракатицы, скаты, пауки, гусеницы... А типы всѣхъ внутреннихъ некрасивостей, всѣхъ пороковъ, всего имоскаго въ чловѣкѣ, глухого, пошлаго — какъ могутъ они стать красотой? И развѣ новое искусство, все смѣлѣе и смѣлѣе уходя въ міръ личныхъ, индивидуальныхъ чувствованій, ощущеній мгновенія и именно этого мгновенія, не порываетъ навсегда и рѣдительно съ призракомъ типичности?

Въ одномъ мѣстѣ Пушкинъ говоритъ о «науцѣ любовной», о «любви для любви» и замѣчаетъ:

эта важная забава  
Достойна старыхъ обезьянъ  
Хваленыя дѣдовскихъ временъ.

Тѣ же слова можно повторить о «искусствѣ для искусства». Оно отрываетъ искусство отъ жизни, т.-е. отъ единственной почвы, на которой что-либо можетъ взрасти въ человѣчествѣ. Искусство во имя безцѣльной Красоты (съ большой буквы)— мертвое искусство. Какъ бы ни были безупречны формы сонета, какъ бы ни было прекрасно лицо мраморнаго бюста, но если за этими звуками, за этимъ мраморомъ нѣтъ ничего,—что меня повлечетъ къ нимъ? Человѣческій духъ не можетъ примириться съ покоемъ. «Je hais le mouvement qui déplace les lignes» — «Я ненавижу всякое перемѣщеніе линій», говоритъ Красота у Бодлера. Но искусство всегда исканіе, всегда порывъ, и самъ Бодлеръ въ свои отточенные сонеты влилъ не смертную недвижность, а водовороты тоски, отчаянья и проклятій. Та самая государственная печать, которой Томъ кололъ во дворцѣ орѣхи, вѣроятно очень красиво сверкала на солнцѣ. Но и красивый блескъ не былъ ея назначеніемъ. Она была создана для большаго.

### III.

Совершенно съ иныхъ путей подступали къ искусству люди науки. Наука не имѣетъ притязаній проникнуть въ сущность вещей. Наука знаетъ только соотношенія явленій, умѣетъ только сравнивать ихъ и сопоставлять. Наука не можетъ разсматривать никакой вещи безъ ея отношенія къ другимъ. Выводы науки— это наблюденія надъ соотношеніями вещей и явленій.

Наука, подойдя со своими специальными методами къ созданіямъ искусства, прежде всего отказалась разсматривать ихъ въ нихъ самихъ. Она поняла, что созданія искусства безъ отношенія къ человѣку—къ художнику-творцу и къ воспринимающему чужое творчество—есть не болѣе, какъ размалеванный колѣсъ, обточенный камень, связанные въ періодъ слова и звуки. Невозможно найти ничего общаго между египетскими пирамидами и стихами Китса, если забыть о замыслахъ строителя и

поэта и о впечатлѣніяхъ зрителей и читателей. отождествить то и другое можно лишь въ человѣческомъ духѣ. Искусство существуетъ только въ человѣкѣ, и нигдѣ болѣе. Честь сознанія этой истины принадлежитъ философамъ англійской школы. «Красота, писалъ Браунъ, не есть что-либо существующее въ предметахъ, независимо отъ наблюдающаго его духа и потому нѣчто стойкое, какъ самые предметы. Красота это—волненія нашего духа и подобно другимъ волненіямъ измѣняется при разныхъ обстоятельствахъ».

Опираясь на эту истину, науки естественно открывались два пути для изученія искусства: изученіе душевныхъ волненій, овладѣвающихъ зрителемъ, читателемъ, слушателемъ, когда онъ отдался художественнымъ впечатлѣніямъ, и изученіе душевныхъ волненій, которыя побуждаютъ художника къ творчеству. Наука и пошла по этимъ двумъ путямъ, но почти съ перваго шаговъ заблудилась.

Безнадежно-неудачной надо признать попытку связать изученіе эстетическихъ волненій, тѣхъ впечатлѣній, какія даютъ намъ созданія искусства, съ физиологіей. Связь психологическихъ фактовъ съ физиологическими представляетъ загадку для науки даже въ самыхъ простѣйшихъ явленіяхъ. Она еще не умѣетъ объяснить переходъ укола булавки въ чувство боли. Желаніе свести безмѣрно сложныя художественныя волненія къ чему-либо вродѣ пріятнаго или непріятнаго движенія глазного яблока—не можетъ дать ничего кромѣ смѣшнаго. Всѣ физиологическія объясненія эстетическихъ явленій не идутъ дальше сомнительныхъ аналогій. Съ равнымъ успѣхомъ можно было искать въ физиологіи (въ ея теперешнемъ развитіи) разрѣшенія вопросовъ высшей математики.

Большее могла бы здѣсь сдѣлать психологія. Но и этой наукѣ, о которой Метерлинкъ сказалъ, что она «узурпировала прекрасное имя Психей»,—тоже еще далеко до зрѣлости. Она изслѣдовала пока—только самыя простыя явленія нашей душевной жизни, хотя съ легкомысліемъ, свойственнымъ дѣтямъ, и

спѣшить утверждать, что знаетъ уже все, что иного ничего въ человѣческомъ духѣ и нѣтъ, а если что и есть, то совершается все по тѣмъ же трафаретамъ. Очутывшись передъ однимъ изъ наиболѣе таинственныхъ явленій человѣческаго духовнаго бытія, передъ сфинксовой загадкой искусства,—психологія эту сложную математическую задачу, требующую утонченнѣйшихъ методовъ высшаго анализа, стала рѣшать четырьмя правилами арифметики. Конечно, задача осталась нерѣшенной, отвѣтъ получился самый произвольный. Но психологія заявила, что работа сдѣлана. А если самые факты не подходили подъ ся шаблонъ, тѣмъ хуже для фактовъ!

Психологическая эстетика набрала рядъ явленій, которыя признала «прямыми производителями эстетическаго чувства», каковы, напримѣръ, въ области зрѣнія: сочетанія свѣтотѣни, гармонія цвѣтовъ и ихъ соединеніе съ блескомъ, красота сложныхъ движеній и формъ, соразмѣрность частей, твердая и легкая поддержка тяжести,—или въ области звуковъ: особыя сочетанія тоновъ, называемыя мелодіей и гармоніей, темпъ, эмфазисъ, кадансъ. Къ этимъ «производителямъ» она прибавила разныя пріятныя ощущенія, доставляемыя способностью ассоціаций. И «лицъ «сложеніемъ и вычитаніемъ», даже безъ «умноженія и дѣленія», психологическая эстетика понинѣ намѣрена рѣшать вопросъ о искусствѣ. Она серьезно думаетъ, что каждое художественное созданіе можно въ ея грубомъ смыслѣ разложить на эти грубые элементы: на блескъ, на кривизну, на мелодію, и что послѣ этого разложенія не получится никакого остатка.

Не говоря уже, что простота многихъ изъ этихъ quasi-элементовъ весьма сомнительна,—все дѣло въ томъ и состоитъ, что только въ искусствѣ эти впечатлѣнія вызываютъ «эстетическое волненіе». Всѣ мы знаемъ блескъ солнца, онъ часто красивъ, пріятенъ, имъ можно услаждаться: но въ немъ нѣтъ того единственнаго трепета, который вливаютъ созданія искусства во всѣхъ, истинно умѣющихъ принимать къ нимъ. А въ поэмѣ, гдѣ изображено то же солнце, хотя оно изъ стиховъ

и «не освѣщаетъ» (замѣчаніе Лотце),— оно блеститъ для насъ совершенно особеннымъ блескомъ, блескомъ созданій искусства. И такъ вездѣ. Разломаемъ Клингеровскаго Бетховена на куски— на разноцвѣтные мраморы, на тусклые и блестящіе металлы, присоединимъ даже сюда «ассоціативныя» чувства о создателѣ IX-й симфоніи, но—восторга, который охватываетъ насъ передъ твореніемъ новаго Фидія, не будетъ! И никогда нерукотворная красота природы, самые милые, изящные и торжественные пейзажи, чаруя, увлекая насъ, не дадутъ намъ именно того, что названо «эстетическимъ волненіемъ». Вызывать это чувство суждено только особымъ посланникамъ Божіимъ, кому дано многозначительное имя творца,—*Поэтѣс*.

Другой путь повелъ науку къ изученію духовныхъ волненій, которыя побуждаютъ человѣка ваять статуи, писать картины, складывать стихи. Наука стала доискиваться, что за желанія влекутъ художника, заставляютъ его работать—иногда до изнеможенія,—и находить самоудовлетвореніе въ своей работѣ. И тотъ духъ который вѣялъ надъ наукой только-что миновавшаго вѣка, который въ свое время сорвалъ съ ихъ мѣстъ вещи и явленія, казавшіяся недвижными XVIII-му философскому вѣку и превратилъ ихъ въ неудержимый потокъ вѣчно мѣняющагося, вѣчно только становящагося міра, духъ эволюціонизма—устремилъ вниманіе изслѣдователей на происхожденіе искусства. Какъ и во многихъ другихъ случаяхъ, наука подмѣнила слово «быть» словомъ «стать» и начала изслѣдовать не «что такое искусство», а «откуда возникло искусство», думая, что рѣшаетъ одианъ и тотъ же вопросъ. И вотъ явились подробныя разысканія о началѣ искусства у первобытныхъ людей и у дикарей, о грубыхъ, безсильныхъ зачаткахъ орнамента, ваянья, музыки, поэзіи... Наука думала разгадать тайну искусства, разбирая его генеалогическое дерево. Въ своемъ родѣ и здѣсь была примѣнена теорія наследственности, при увѣренности, что душа ребенка всецѣло зависитъ отъ сочетанія душевныхъ свойствъ его предковъ.

Поиски этихъ предковъ искусства привели къ теоріи, которая

съ полной рѣшительностью была высказана впервые Шиллеромъ. Эту теорію подхватили и развили мимоходомъ, но съ подавляющей научной обстоятельностью Спенсеръ. Праотцомъ искусства была признана игра. Низшіе животныя не играютъ вовсе. Тѣ же, у которыхъ, благодаря лучшему питанію, остается избытокъ нервной дѣятельности, чувствуютъ потребность израсходовать ее—и расходуютъ въ игрѣ. Человѣчество ее расходуетъ въ искусствѣ. Крыса, которая грызетъ предметы, въ пищу ей негодные, кошка, катающая клубокъ, особенно играющія дѣти—уже предаются художественной дѣятельности. Шиллеру казалось, что этой теоріей онъ нисколько не принижаетъ значенія искусства. «Человѣкъ», говоритъ онъ, играетъ лишь тамъ, гдѣ онъ является человѣкомъ въ полномъ смыслѣ слова, и онъ лишь тогда человѣкъ, когда играть». Эта теорія примыкаетъ, конечно, къ теоріямъ безполезнаго искусства, въ чемъ и сознается Спенсеръ: «Искать цѣль, которая служила бы цѣлью, т.-е. добру и пользѣ, пишетъ онъ, значить неизбежно упустить изъ виду эстетическое начало».

Подобно другому научному рѣшенію загадки искусства, и эта теорія слишкомъ широка, чтобы точно опредѣлять искусство, какъ теоріи «полезнаго» и «чистаго» искусства были слишкомъ узки. Въ поискахъ простѣйшихъ элементовъ, на которые разлагаются эстетическія волненія, наука представила такіе элементы, которые часто не суть искусство и которые вовсе не объясняютъ своеобразнаго, единственнаго вліянія искусства. Въ поискахъ причинъ, влекущихъ къ творчеству, она тоже назвала такія, которыя часто вовсе не приводятъ къ искусству. Если всякое искусство—игра, то почему не всякая игра—искусство? Какъ положить между ними предѣлъ? Дѣти, играющія въ мячъ, не болѣе ли похожи на взрослыхъ, играющихъ въ винтъ, чѣмъ на Микель Анжело, творящаго Давида? И почему тотъ же Микель Анжело былъ художникомъ, когда ваялъ свои статуи, и не былъ художникомъ, когда игралъ въ бабки? И почему мы знаемъ эстетическія волненія, слушая полетъ Валькирій, но только забавляемся, глядя на возящихся котятъ? Какъ, наконецъ, объяснить

то поклоненіе, которое возбуждаютъ въ человѣчествѣ художники всѣхъ временъ: оно виднѣе въ нихъ пророковъ, вождей жизни, учителей. Неужели же Ибсенъ и Левъ Толстой въ наши дни только устроители большихъ, всемірныхъ игръ?

Современная наука оказалась пока безсильной справиться съ загадкой искусства. Выставленныя ею теоріи не могутъ устоять, потому что въ самихъ себѣ таятъ противорѣчія. Но еслибъ даже допустить, что наука будущаго счастливо обойдетъ всѣ подводные камни и осторожно, провѣряя свой каждый шагъ, ошупывая каждую пядь земли клюкою своихъ методовъ, сдѣлаетъ всѣ тѣ выводы, какіе доступны для нея,—дасть ли она отвѣтъ на вопросъ, что такое искусство? Но такого вопроса для науки даже не можетъ существовать, такъ какъ онъ все-таки спрашиваетъ о сущности. Наука отвѣтитъ только, какое положеніе занимаютъ эстетическія волненія въ ряду другихъ душевныхъ волненій человѣка, и какія именно причины навели человѣка, въ прошлыя тысячелѣтія ~~его~~ существованія, на художественное творчество. Удовлетворится ли этимъ наша мысль? Успокоимся ли мы на этихъ трезвыхъ отвѣтахъ точнаго знанія?

Конечно нѣтъ. Возвращаясь къ примѣру, который уже дважды послужилъ намъ, можно сказать, что наука только разложитъ въ тигель ту государственную печать, которой завладѣлъ бѣдный Томъ. Наука только скажетъ ему, сколько въ ней золота и сколько лигатуры, только выяснитъ, какъ вліяетъ ея блескъ на человѣческіе глаза и насколько тяжело ее носить. Но о назначеніи этой всади бѣдный Томъ по прежнему не будетъ знать ничего. Кто же разгадаетъ, что такое искусство, эта государственная печать въ великомъ государствѣ вселенной?

#### IV.

Поразительнѣе всего то, что всѣ выставленныя теоріи имѣютъ за собой неопровержимые факты. Искусство доставляетъ наслажденія—кто станетъ спорить! Искусство поучаетъ—мы знаемъ это

и тысячахъ примѣровъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ въ искусствѣ часто нѣтъ ближайшихъ цѣлей, никакой пользы—отрицать это могутъ только фанатики. Наконецъ, искусство общить людей, раскрываетъ душу, дѣлаетъ всѣхъ причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Какъ оно и полезно и бесполезно вмѣстѣ? служитъ Красотѣ и часто безобразно? и средство общенія и уединяетъ художника?

Единственный методъ, который можетъ надѣяться рѣшить эти вопросы—интуиція, вдохновенное угадываніе, методъ, которымъ во всѣ вѣка пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайнъ бытія. И я укажу на одно рѣшеніе загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое—кажется мнѣ—дастъ объясненіе всѣмъ этимъ противорѣчіямъ. Это—отвѣтъ Шопенгауэра. У самого философа его эстетика слишкомъ связана съ его метафизикой. Но, вырывая его угадыванія изъ тѣсныхъ оковъ его мысли, освобождая его ученіе о искусствѣ отъ совсѣмъ случайно одутовавшихъ его ученій о «идеяхъ», посредникахъ между міромъ нуменовъ и феноменовъ,—мы получимъ простую и ясную истину: искусство есть постиженіе міра инымъ, не разсудочными путями. Искусство—то, что въ другихъ областяхъ мы называемъ откровеніемъ. Созданія искусства это—прѣтвореніе двери въ Вѣчность.

Явленія міра, какъ они открываются намъ во вселенной—растянутыя въ пространствѣ, текушія во времени, подчиненныя закону причинности—подлежатъ изученію методами науки, разсудкомъ. Но это изученіе, основанное на показаніяхъ нашихъ внѣшнихъ чувствъ, даетъ намъ лишь приблизительное знаніе. Глазъ обманываетъ насъ, приписывая свойства солнечнаго луча цвѣтку, на который мы смотримъ. Ухо обманываетъ насъ, считая колебанія воздуха свойствомъ звенящаго колокольчика. Все наше сознаніе обманываетъ насъ, перенося свои свойства, условія своей дѣятельности, на внѣшніе предметы. Мы живемъ среди зѣнной, исконной джи. Мысль, а слѣдовательно и наука безсильны разоблачить эту ложь. Большее, что онѣ могли сдѣлать,

это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вноситъ порядокъ въ хаосъ ложныхъ представлений и размѣщаетъ ихъ по рангамъ, дѣлая возможнымъ, облегчая ихъ узнаваніе, но не познание.

Но мы не замкнуты безнадежно въ этой «голубой тюрьмѣ»—пользуясь образомъ Фета. Изъ нея есть выходы на волю, есть просвѣты. Эти просвѣты—тѣ мгновенія экстаза, сверхчувственной интуиціи, которыя даютъ иные постиженія мировыхъ явленій, глубже проникающія за ихъ вѣшнюю кору, въ ихъ сердцевину. Исконная задача искусства и состоитъ въ томъ, чтобы запечатлѣть эти мгновенія прозрѣнія, вдохновенія. Искусство начинается въ тотъ мигъ, когда художникъ пытается уяснить самому себѣ свои темныя, тайныя чувствованія. Гдѣ нѣтъ этого уясненія, нѣтъ художественнаго творчества. Гдѣ нѣтъ этой тайности въ чувствѣ—нѣтъ искусства. Для кого все въ мірѣ просто, понятно, постижимо, тотъ не можетъ быть художникомъ. Искусство только тамъ, гдѣ дерзновеніе за грань, гдѣ порываніе за предѣлы познаваемого, въ жаждѣ зачерпнуть хоть каплю

Стихія чуждой, запредѣльной.

«Врата Красоты ведутъ къ познанію», сказала тотъ же Шиллеръ. Во всѣ вѣка своего существованія, безсознательно, но неизмѣнно, художники выполняли свою миссію: уясняя себѣ открывшіяся имъ тайны, гѣмъ самымъ искали иныхъ, болѣе совершенныхъ способовъ познанія мірозданія. Когда дикарь чертилъ на своемъ шитѣ спирали и зигзаги и утверждалъ, что это «змѣя», онъ уже совершалъ актъ познанія. Точно также античные мраморы, образы Гетевского Фауста, стихи Тютчева—все это именно запечатлѣнія въ видимой, осязательной формѣ тѣхъ прозрѣній, какія знавали художники. Истинное познание вещей раскрыто въ нихъ съ той степенью полноты, которую допустили несовершенные матеріалы искусства: мраморъ, краски, звуки, слова...

Но въ теченіе долгихъ столѣтій искусство не отдавало себѣ явнаго и опредѣленнаго отчета въ своемъ назначеніи. Различныя эстетическія теоріи сбивали художниковъ. И они воздвигали

гали себѣ кумировъ, вмѣсто того, чтобы молиться истинному Богу. Исторія новаго искусства есть прежде всего исторія его освобожденія. Романтизмъ, реализмъ и символизмъ — это три стадіи въ борьбѣ художниковъ за свободу. Они свергли наконецъ цѣпи рабствованія разнымъ случайнымъ цѣлямъ. Нынѣ искусство наконецъ свободно.

Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначенію: быть познаніемъ міра, внѣ разсудочныхъ формъ, внѣ мышленія по причинности. Не мѣшайте же новому искусству въ его, какъ иной разъ можетъ показаться, бесполезной и чуждой современнымъ нуждъ, задачъ. Вы мѣрите пользу и современность слишкомъ малыми мѣрами. Польза человечества—вмѣстѣ съ тѣмъ и наша личная польза. Всѣ мы живемъ въ вѣчности. (Тѣ вопросы бытія, разрѣшить которые можетъ искусство,—никогда не перестаютъ быть злободневными. Искусство, можетъ быть, величайшая сила, которой владѣетъ человечество. Въ то время какъ всѣ ломы науки, всѣ топоры общественной жизни не въ состояніи разломать дверей и стѣнъ, выкапывающихъ насъ,—искусство таитъ въ себѣ страшный динамитъ, который сокрушитъ эти стѣны, болѣе того—оно есть тотъ сезамъ, отъ котораго эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куютъ свои созданія въ видѣ ключей тайнъ, въ видѣ мистическихъ ключей, растворяющихъ человечеству двери изъ его «голубой тюрьмы» къ вѣчной свободѣ.

Валерій Брюсовъ.



# ПОЭЗИЯ ОСКАРА УАЙЛЬДА.

Вступленіе къ бесѣдѣ въ Московскомъ Литературно-художественномъ Кружкѣ 18 ноября 1903 г.

Лѣтъ семь тому назадъ, когда я въ первый разъ былъ въ Парижѣ, въ обычный часъ прогулокъ, я шелъ однажды по направленію къ церкви Мадленъ, по одному изъ большихъ бульваровъ. День былъ ясный, и, полное яркихъ и нѣжныхъ красокъ, закатное небо было особенно красиво. На бульварахъ былъ обычный потокъ фигуръ и лицъ, теченье настроеній и нервного разнообразія, мгновенныя встрѣчи глазъ съ глазами смѣхъ, красота, печаль, уродство, упоеніе минутностями, очарованіе живущей улицы, которое вполне можно понять только Парижѣ.

Я прошелъ уже значительное разстояніе, и много лицъ взявъ на мгновенье въ свои зрачки, я уже насытился этимъ воздушнымъ пиршествомъ, какъ вдругъ, еще издали, меня поразило одно лицо, одна фигура. Кто-то весь замкнутый въ себѣ, походившій какъ бы на изваяніе, которому дали власть сойти съ пьедестала и двигаться, съ большими глазами, съ крупными выразительными чертами лица, усталой походкой шелъ одинъ—казалось, никого не замѣчая. Онъ смотрѣлъ нѣсколько выше идущихъ людей,—не на небо, нѣтъ,—но вдаль, прямо передъ собой, и нѣсколько выше людей. Такъ могъ бы смотрѣть осужденный, который спокойно идетъ въ неизвѣстное. Такъ могъ бы смотрѣть, холодно и отрѣшенно, человѣкъ, которому большаго нечего ждать отъ жизни, но который въ себѣ несетъ свой міръ полный красоты, глубины, и страданья безъ словъ.

Какое странное лицо, подумать я тогда. Какое оно англійское, по своей способности на тайну.

Это былъ Оскаръ Уайльдъ. Я узналъ объ этомъ случайно. Въ тѣ дни я на время забылъ это впечатлѣніе, какъ много другихъ, но теперь такъ ясно вижу, опять, закатное небо, оживленную улицу, и одинокаго человѣка,—развѣнчаннаго генія, увѣнчаннаго внутренней славой, любима судьбы, пережившаго каторгу, писателя, который больше не хочетъ писать, богача, у котораго цѣлый рудникъ словъ, но который больше не говорить ни слова.

Мнѣ вспоминается еще одна маленькая картина изъ пропа- лаго.

Я былъ въ Оксфордѣ, и сидѣлъ въ гостиной у одного изъ знаменитыхъ англійскихъ ученыхъ. Кругомъ было избранное общество, аристократія крови и образованности, красивыя женщины и ученые мужчины. Я говорилъ о чемъ-то съ однимъ изъ джентльменовъ, поглотившимъ конечно не одну сотню томовъ, и спросилъ его: «Вамъ нравятся произведенія Оскара Уайльда?» Мой собесѣдникъ помедлилъ немного и вѣжливо спросилъ меня: «Вамъ удобно здѣсь, въ Оксфордѣ?» Я былъ въ первый разъ въ Англии, и не зналъ еще многого объ англичанахъ изъ того, что я знаю теперь. Сдержавъ свое наивное изумленіе, я отвѣтилъ: «Благодарю, мнѣ очень нравится Оксфордъ. Но вы вѣроятно не поняли меня. Я говорю: я очень люблю нѣкоторыя вещи Оскара Уайльда. Вамъ нравятся его произведенія?» Корректный джентльменъ вскинулъ на секунду свой взоръ къ потолку, чуть-чуть передвинулся въ своемъ креслѣ, и сказалъ немного холоднѣе: «У насъ въ Англии очень много писателей». При всей наивности я понялъ, что, если бы я въ третій разъ повторилъ свой вопросъ, мой собесѣдникъ притворился бы глухимъ, или всталъ бы и перешелъ бы въ другой конецъ комнаты.

Мнѣ холодно и страшно отъ этой англійской черты, но я ни мало не осуждаю этого добродѣтельнаго профессора. Онъ

шелъ своей дорогой, какъ Уайльдъ своей. Чего же какой-то иностранецъ пристаётъ къ нему съ разговорами о писателѣ, окруженномъ атмосферой скандала, столь оскорбительнаго для хорошо себя ведущихъ джентльменовъ! Британское лицемѣrie не всегда есть лицемѣrie, иногда это лишь извѣстная форма деликатности. Притомъ же онъ добросовѣстно прочелъ сочиненія Оскара Уайльда, и они ему не такъ ужъ нравятся. Онъ все же прочелъ ихъ, какъ культурный человекъ, и непохожъ на тѣхъ, которые отрипаютъ писателя, не читавши его произведеній. Англійскій джентльменъ былъ безпощаденъ къ Оскару Уайльду, но, боюсь, онъ былъ по своему совершенно правъ.

Размѣрность ежедневной жизни, съ ея неукоснительными законами и правилами, съ ея буднями, съ ея маленькими людьми и ихъ большими заботами о маленькихъ дѣлахъ, такъ же необходима, какъ праздникъ, безумье, и исключительность поэта. Да и въ поэзіи ли только поэзія? Въ завершенности ли отдѣльныхъ выдающихся личностей весь смыслъ жизни? Я этого не думаю. Нужно принять всю полноту жизни, или уйти изъ жизни. Кто, имѣя страстный темпераментъ, садится за карточный столъ, тотъ долженъ знать, что черные и красные узоры и значки на картахъ могутъ устремить къ нему груды золотыхъ монетъ и любопытные взоры присутствующихъ—и могутъ сдѣлать его посмѣшищемъ присутствующихъ и выбросить его на улицу, съ пустыми карманами, съ блѣднымъ лицомъ, и съ бѣшенствомъ въ сердцѣ. Кто, желая любоваться и возбуждать любованье, входитъ въ толпу, гдѣ столько людей и столько экипажей, тотъ долженъ знать, что его роль въ этой толпѣ—опредѣленная и ограниченная въ своей красотѣ, и, если, чувствуя живыхъ людей около себя, онъ будетъ слишкомъ быстро идти впередъ,—какъ бы онъ ни былъ силенъ, какъ бы онъ ни былъ красивъ,—онъ неизбежно будетъ разбитъ и раздавленъ.

И, если смѣлый, въ своей самовлюбленности, будетъ такъ ослѣпленъ, что дѣйствительно будетъ раздавленъ, въ этомъ будетъ большая красота, и большая поэзія, чѣмъ еслибы онъ

побѣдилъ множество и превратилъ его въ стадо. Такая побѣда превратила бы жизнь въ игрушку, и сдѣлала бы игру шулерской игрой навѣрняка. А пораженіе послѣ призрачнаго триумфа вдругъ придаетъ глубокую символическую значительность пестрящемуся пошлomu зрѣлищу, оно говоритъ о существованіи ужаса и неизвѣстности, оно бросаетъ въ души страхъ, и дѣлаетъ тысячи лицъ блѣдными. И жизнь снова и снова оправдана, и въ ея безпошадныхъ садахъ снова цвѣтутъ сорныя травы и яркіе цвѣты.

Такова была драма Оскара Уайльда, и онъ хорошо сказалъ въ своемъ поэтическомъ предвидѣніи собственной судьбы, что жизнь всегда держитъ въ своихъ рукахъ красныя цвѣты маковъ.

Нужно говорить объ Оскарѣ Уайльдѣ подробно, необходимо выяснитъ всю значительность его писательской дѣятельности, какъ теоретика эстетства и какъ утонченнаго англійскаго прозаика и стихотворца. Но я говорю теперь только о поэзіи его личности, о поэзіи его судьбы.

Въ ней есть трагизмъ, въ ней есть красный цвѣтъ маковъ, опосланныхъ его собственною кровью, и есть забвеніе маковъ, есть восторгъ и забвеніе полнозвонныхъ стиховъ и красочныхъ вымысловъ, волнующіе переливы цвѣтныхъ тканей—власть надъ людьми, блескъ ночнаго праздника, безумная слава, и прекрасное по своей полнотѣ безславіе.

Оскаръ Уайльдъ любилъ Красоту и только Красоту, онъ видѣлъ ее въ искусствѣ, въ наслажденіяхъ, и въ молодости. Онъ былъ гениально одареннымъ поэтомъ, онъ былъ красивъ тѣлесно и обладалъ блестящимъ умомъ, онъ зналъ счастье постепеннаго расширенія своей личности, увеличеніе знанія, умноженіе подчиненныхъ, расцвѣтъ лепестковъ въ душѣ, внѣшнее роскошество, онъ осуществлялъ, до чрезмѣрной капризности, всѣ свои «Хочу!»,—но, какъ всѣ истинные игроки, онъ въ рѣшительный моментъ не рассчиталъ сполна своихъ шансовъ, и лично удостовѣрился, что предсѣдательствуетъ во всѣхъ азартныхъ играхъ—Дьяволъ.

Своевольный гений позабылъ объ одной неудобной картѣ: у него въ груди было сердце, слабое человѣческое сердце.

Среди прекрасныхъ сказокъ Оскара Уайльда, очаровательныхъ какъ музыка, яркихъ какъ крылья Жарь-Птицы, и нѣжныхъ какъ слабая краска румянца на щекахъ влюбленного ангела, есть прелестная, и въ то же время навѣвающая холодъ страха, сказка Рыбакъ и его душа. Вотъ вкратцѣ ея содержаніе.

Молодой Рыбакъ, бросавшій каждый вечеръ свои сѣти въ море, поймалъ однажды не обычную добычу, а Сирену, дочь Морского Царя. Онъ отпустилъ ее на волю, подъ однимъ только обѣщаніемъ: каждый разъ, какъ онъ позоветъ ее, она явится и будетъ пѣть для него; рыбы моря любятъ пѣніе, и сѣти его такимъ образомъ всегда будутъ полны блестящей добычи. Каждый вечеръ Сирена пѣла о жителяхъ глубинъ, о морскихъ лабиринтахъ, о подводныхъ анемонахъ и о погибшихъ корабляхъ, и, пока она пѣла, приходили толпы внимательныхъ рыбъ; и молодой Рыбакъ завлаживалъ своей добычей. Но мало-по-малу онъ сталъ думать не о добычѣ, а о той, что поетъ безсмертныя пѣсни. О ней, о Сиренѣ, чье пѣніе дѣлаетъ жизнь на мгновеніе Раемъ, и даетъ смерть, тутъ же рядомъ, въ то время какъ Сирена не думаетъ ни о жизни, ни о смерти, а чувствуетъ только свое собственное пѣніе — и думаетъ звуками о звукахъ. Рыбакъ позабылъ о рыбахъ. Что рыбы! Всѣмъ своимъ юнымъ сердцемъ онъ полюбилъ Морскую Царевну, владычицу холодныхъ водъ.

Но она не шла къ нему, она качалась на волнахъ, въ серебряныхъ лучахъ луны, и на признанья любви говорила: «У тебя человѣческая душа. Брось душу, — быть можетъ отвѣчу тебѣ на любовь». — «На что мнѣ душа? — сказалъ про себя Рыбакъ. — Я не вижу ея, я не могу ее коснуться; я не знаю ея. Освободюсь отъ нея, и что это будетъ за счастье!». Но Сирена не можетъ научить его, какъ освободиться отъ души: нѣтъ души у дѣтей моря. И она исчезаетъ въ волнахъ, смотря на него пристально.

Кто земной душой полюбитъ неземное, какъ ему слиться съ нимъ? Конечно, онъ долженъ убить въ себѣ человѣческое. Съ людьми жить, такъ съ людьми, и быть человѣкомъ. Не съ людьми, такъ позабыть о людяхъ. Умертвить препятствія. Что случится, и какая въ томъ опасность, объ этомъ не думаетъ, или мало думаетъ—тогъ, кто дѣйствительно хочетъ достигнуть своей особенной цѣли.

Рыбакъ разсказываетъ о своей любви священнику, и проситъ научить его, какъ освободиться отъ души. Ужаснувшійся священнослужитель проклинаетъ стихійныхъ духовъ, и говоритъ, что они осуждены, потому что для нихъ нѣтъ ни Ада, ни Рая, и они живутъ, не думая о Богѣ. Но Рыбакъ, съ логикой влюбленнаго, возражаетъ: «Фавны живутъ счастливыя въ лѣсахъ, и счастливы тритоны на скалахъ, играя на арфахъ изъ краснаго золота. Пусть буду и я счастливъ, а что до души, какая въ ней польза, если она стоитъ препятствіемъ между мною и тѣмъ, что я люблю?» Прогнанный священникомъ, осмѣянный купцами, которые хотѣли бы купить его тѣло, но не его душу, Рыбакъ попадаетъ съ колдуньей на шабашъ, и на высокой горѣ, находящейся надъ моремъ, узнаетъ желанную тайну. Колдунья даетъ ему ножъ съ рукояткой, покрытою кожей змѣи, и говоритъ: «То, что люди зовутъ тѣнью тѣла, не тѣнь тѣла, а тѣло души. Встань на берегу моря, спиною къ лунѣ, и кругомъ отрѣжь у ногъ своихъ свою тѣнь, которая есть тѣло твоей души. Прикажи твоей душѣ оставить тебя, и она исполнитъ твое приказаніе». Напрасно душа молила, чтобы онъ не прогонялъ ее, напрасно она молила хотъ прогнать ее съ сердцемъ, ибо міръ жестокъ, и ей страшно быть безъ сердца. Онъ оставилъ себѣ сердце, чтобы любить, онъ отрѣзалъ свою душу, и прогналъ ее, и она пошла по болотамъ, рыдая, а онъ погрузился въ волны, подъ пѣсни тритоновъ, для безпредѣльностей любви.

Но душа, имѣвшая видъ его двойника, сказала, что разъ въ годъ она будетъ приходиться на берегъ моря, и они будутъ говорить. И каждый годъ она приходила, онъ слышалъ ея зовъ,

приплывать, ложился въ мелководья, и слушалъ. Душа блуждала по міру, и возвращалась къ прогнавшему ее съ разными заманчивыми сокровищами, чтобы убѣдить его позволить ей вновь соединиться съ ней. Но чары Красоты сильнѣе въ немъ всего. Въ первый годъ душа обошла Востокъ, и нашла зеркало Мудрости. Но любовь лучше Мудрости. Во второй годъ она пошла на Югъ, и нашла кольцо Богатства. Но Любовь лучше Богатства. Душа развернула передъ нимъ роскошныя дали, она манила его неизвѣстными странами, заманчивостью новаго, неизвѣданнаго того, чего онъ чикогда не зналъ. Все напрасно. Любовь лучше. На третій годъ душа рассказала ему о красивой дѣвушкѣ, которая, въ разстояніи дня пути, пляшетъ тамъ гдѣ-то, и нѣжныя ея ноги какъ бѣлыя голуби, какъ трепещущіе маленькіе бѣлыя голуби. А у Сирены нѣтъ ногъ, и она не знаетъ пляски. Всего одинъ день пути. Потомъ можно вернуться. Морская Царевна подождетъ. Онъ вернется въ царство Красоты, гдѣ не пляшутъ. Онъ со смѣхомъ выходитъ изъ мелководья. Онъ со смѣхомъ достигаетъ сухихъ песковъ. И онъ соединяется съ своей душой, хотя она не проникаетъ въ его сердце.

Но душа бродила по міру безъ сердца, а міръ полонъ жестокости. И она приводитъ его не въ тотъ городъ, гдѣ пляшетъ юная дѣвушка. Она все же велитъ ему войти, велитъ украсть серебряную чашу и бѣжать прочь. Выйдя изъ города, онъ бросаетъ чашу, и сердится, и они снова идутъ, и снова приходятъ въ другой городъ, гдѣ нѣтъ пляшущей дѣвушки. И душа велитъ ему на одной изъ улицъ ударить какого-то ребенка. И онъ бьетъ ребенка, послѣ этого они поспѣшно уходятъ изъ города. И снова онъ сердится, когда они вѣтъ города, но душа опять ему говоритъ: «Ничего. Иди, иди». И на третій день, въ новомъ городѣ, гдѣ нѣтъ той, кого онъ ищетъ, онъ совершаетъ убійство, и грабитъ человѣка, который его приютилъ. «Ничего. Иди, иди.» Есть девять кошелековъ съ золотомъ, есть другой городъ, есть забавы. Почему, однако душа учитъ его только злему? Но вѣдь онъ оправилъ ее бродить по свѣту—

бсѣзъ сердца. Сердце онъ отдалъ любви, и душа взяла изъ міра только злое. Рыбакъ, превратившійся въ разбойника, снова сталъ передъ моремъ, отвративши лицо отъ луны, но дважды отрѣзать душу нельзя, и, если она вернулась, и если онъ допуститъ слияніе съ ней, прогнать ее вторично уже нѣтъ возможности. Вѣчно быть съ тѣмъ, кто разлучаетъ съ желаннымъ, научаетъ ненужному, и говоритъ то, чего никогда бы не хотѣлъ слышать! Рыбакъ зоветъ свою Сирену, онъ плачетъ, онъ молитъ, онъ кричитъ, онъ отчаивается. Но есть жестокія слова: «Поздно» и «Невозможно». Какъ вернуться къ Красотѣ, если бросилъ ее для удовольствія? Рыбакъ строитъ хижину на берегу моря. Онъ цѣлый годъ живетъ тамъ и зоветъ Сирену утромъ, и зоветъ ее въ срединѣ дня, и зоветъ ее вечеромъ, но она не приходитъ. А душа, сліянная съ нимъ узами, хотя не слившаяся съ нимъ въ сердцѣ, заполненномъ Любовью, зоветъ его прочь, манитъ его наслажденіями, манитъ человѣческими страданіями. Но добро и зло надъ нимъ не властны. И по истеченіи второго года, душа не хочетъ больше искушать его, а только молитъ дать ей возможность войти въ его сердце. Нельзя, нѣтъ входа, оно полно Любовью. «И хотѣлъ бы тебѣ помочь», говоритъ Рыбакъ душѣ, и въ это мгновеніе раздается великій вопль съ моря, приливъ приноситъ умершую Сирену, влюбленный покрываетъ безумными поцѣлуями драгоценный трупъ, онъ смѣшиваетъ воедино покаянную тоску съ экстатической радостью свиданія, море растетъ, море приближается, душа боится, но сердце не уходитъ, и сердце разрывается отъ Любви, душа соединяется съ нимъ, какъ прежде, и молодой Рыбакъ, прильнувшій къ мертвой Сиренѣ, схороненъ волнами моря.

Утромъ священникъ хочетъ благословить взволнованное море. Но буря выбрасываетъ два обнявшіеся трупа. Священнослужитель проклинаетъ ихъ. Они схоронены въ углу отверженничьихъ, гдѣ нѣтъ нѣжныхъ травъ, и нѣтъ крестовъ, и нѣтъ могильной памяти. Однако, когда черезъ три года священникъ

однажды хотѣлъ говорить прихожанамъ о гнѣвѣ Господнемъ, онъ былъ изумленъ и зачарованъ странными цвѣтами, бывшими на алтарѣ, съ волнующей красотой, и съ нѣжнымъ ароматомъ. Онъ хотѣлъ говорить о гнѣвѣ, но противъ воли своей говорить о Любви. Никто не зналъ названія этихъ цвѣтовъ, но они были съ погоста отверженныхъ. Священникъ задрожалъ, и, вернувшись домой, молился, а на другой день, рано утромъ, съ народомъ, съ монахами, со свѣчами, и съ пѣніемъ, вышелъ къ морю и благословилъ море, благословилъ всю дикую жизнь, которая въ немъ, онъ благословилъ также и лѣсныхъ существа, что блестятъ глазами въ чащѣ листьевъ, все, что живетъ въ мѣрѣ, созданное Единнымъ Богомъ, и народъ былъ объятъ радостью и восторгомъ. А погостъ отверженныхъ съ тѣхъ поръ, какъ прежде, нагъ, и нѣтъ на немъ никакихъ цвѣтовъ. И морскія существа отошли отъ залива въ другія области волкъ.

Какъ воздушно и нѣжно все въ этой сказкѣ, какъ красивы въ ней звуки наслажденія и боли, какъ воздушно въ ней даже слово: «Прогналъ». Это драма самого Оскара Уайльда въ преобразованномъ видѣ. Но возьмемъ ее въ другомъ поэтическомъ предвидѣннѣ, въ романѣ Портретъ Доріана Грея, и хотя романъ есть вымыселъ, и хотя этотъ романъ Уайльда фантастиченъ, все же въ романѣ дѣйствуютъ люди, какъ люди, и въ этой второй редакціи драмы Оскара Уайльда мы услышимъ уже другіе звуки, рѣзче, грубѣе, страшнѣе. Въ романѣ три главные героя. Доріанъ Грей, воплощеніе красоты, гармонія души и тѣла. Художникъ Базиль Холлуордъ, пишущій съ него портретъ, роковой въ жизни обоихъ. И лордъ Генри Уоттонъ, постепенно передающій Доріану Грѣю циническую философію жизни, какъ смѣны ощущеній, безъ какого-либо контроля, кромѣ собственной прихоти. Если относительно художника Базиля юный Доріанъ могъ бы съ значительной справедливостью сказать: «Это моя совѣсть», о лордѣ Генри онъ съ полной справедливостью можетъ сказать: «Это моя безсовѣстность». Лордъ Генри говорить: «Я думаю, что, если бы кто-нибудь жилъ свою жизнь

цѣликомъ и сполна, дать форму каждому своему чувству, выраженіе каждой своей мысли, дѣйствительность каждому сновидѣнію,—міръ получилъ бы такое свѣдѣе побужденіе къ радости, что мы забыли бы всѣ недуги Средневѣковья, и вернулись бы къ Эллинскому идеалу,—можетъ быть къ чему-то болѣе тонкому и богатому, чѣмъ Эллинскій идеалъ. Но самый смѣлый среди насъ боится самого себя. Изуродованность дикаря имѣетъ свое трагическое переживаніе въ самоотреченіи, пятнающемъ наши жизни. Мы наказаны за наши отказыванія. Каждое побужденіе, которое мы стараемся задушить, ютится въ нашемъ мозгѣ, какъ птица, ждущая выводка, и отравляетъ насъ. Единственное средство освободиться отъ искушенія — уступить ему. Возстань на него, и душа занеможетъ каждой изъ тѣхъ вещей, которыя она себѣ запретила. Въ мозгѣ, и только въ мозгѣ возникаютъ величайшіе грѣхи міра». Здѣсь правда перепутана съ ложью, и свѣжіи призывъ къ сверженью извѣстившихъ цѣпей смѣшанъ съ самымъ обыкновеннымъ соблазненіемъ. Все зависитъ отъ того, кому и какимъ голосомъ сказать эти слова. Въ средніе вѣка въ католическихъ монастыряхъ время отъ времени возникалъ красивый и чудовищный типъ исповѣдника-соблазнителя: монахъ, который долженъ былъ блюсти совѣсти монахинь, зачаровывалъ ихъ и самъ исповѣдывался имъ въ безумномъ желаніи, говорилъ имъ, что Дьяволъ силенъ, что его можно побѣдить лишь хитростью, уступивъ ему, грѣхъ побѣждается грѣхомъ, ибо тогда не будетъ больше искушенія, и цѣлая обитель молившихся женскихъ душъ превращалась въ чудовищный безумный вертепъ, и женскія уста зывавшія къ Звѣздѣ Морей, Маріи, хранили на себѣ алый знакъ отъ пощелуевъ монаха.

Лордъ Генри именно такъ поступилъ съ душою Доріана Грея. Душа его узнала соблазнъ. Доріанъ красивъ, какъ воздушные вымыслы Эллады. Доріанъ молодъ, онъ сама юность, даже не майскій ея день, а свѣтлое апрѣльское утро. Доріанъ знатенъ и богатъ. Нужно думать только о наслажденіяхъ. Надо

пользоваться своей знатностью, своимъ богатствомъ, своей красотой, своей юностью. Прежде всего своей юностью, потому что она—единственная вещь, которой стоитъ обладать. Нужно быть вѣчно молодымъ. Нужно жить для Красоты. «У васъ удивительно красивое лицо, мистеръ Грай. Не хмурьтесь. Красивое. А Красота—форма Генія,—выше, чѣмъ Геній, потому что она не нуждается въ объясненіи. Она представляетъ нзъ себя одинъ изъ великихъ фактовъ міра, какъ солнце, или весна, или отраженіе въ темныхъ водахъ той серебряной раковины, которую мы называемъ луной. Ей нельзя ставить вопросы. У нея божественное право верховнаго владычества. Тѣхъ, кто ей обладаетъ, она дѣлаетъ принципами».

Художникъ Базиль написалъ поразительный портретъ Доріана Грая. Еще бы. Вѣдь Доріанъ былъ для него жизнью жизни. Онъ былъ его безмѣрнымъ неизреченнымъ вдохновениемъ. Былъ воздухомъ дышащаго, былъ солнцемъ цвѣтка, былъ зеркаломъ Красоты. Все очарованіе Доріана въ этомъ созданіи Искусства. И у любимаго Судьбы возникаетъ безумное желаніе. Онъ впервые понимаетъ собственную красоту, временность ея, ужасность жизни безъ нея, и всѣ скрытыя въ ней возможности. «О, если бы только это могло случиться. Если бы картина могла мѣняться, а я вѣчно оставался бы тѣмъ, что я теперь». Заклятіе пропзнесено. Картина, созданная художникомъ, объятымъ силой необычной мечты, имѣла власть талисмана. Она будетъ отмѣчать на себѣ всѣ тайныя волны дней и ночей, всѣ медленно растущіе арабески, оставляемые на лицахъ поступками и мыслями, все тайное, что для ясновидящаго слишкомъ ясно на лицахъ людей, и со временемъ становится яснымъ для всѣхъ, картина будетъ безгласной лѣтописью, а Доріанъ Грай будетъ вѣчно-юнымъ, съ яснымъ взоромъ и свѣтлымъ смѣхомъ, что бы онъ ни дѣлалъ, и какъ бы онъ ни жилъ, и какія бы мысли ни водили хороводы, въ часъ серебряныхъ мечтаній, и въ часъ дьявольскаго шабаша.

Но почему же дьявольскій шабашъ? Развѣ изысканная душа

непремѣнно должна устремиться, очертя голову, на пиршество колдуній, упиться страстями, и видѣть danses macabres? Развѣ нѣтъ искусства, знанія, религій, переменны мѣсты, тишины одинокихъ часовъ среди цвѣтущихъ растений, взоровъ, тонущихъ безпредѣльно въ единственныхъ взорахъ единственного существа, всего, всего, что дастъ восторгъ, не оставляя раскаянія, пьянитъ безъ ужасовъ исчезнущаго хмеля?

О, конечно, есть! На долго ли, на коротко ли,—есть. Но есть также одна удивительная испанская поговорка: Нѣтъ человѣка разумнаго на конѣ. Возможно ли быть разумнымъ, когда въ твоихъ рукахъ кипитъ жизнь! Быть разумнымъ, когда можно мчаться, и умчаться, и внезапно появляться тамъ, гдѣ хочешь, и растоптать того, кто на дорогѣ, и быть красивымъ, и быть быстрымъ, и мчаться, и мчаться. Какъ извѣстно, когда Магометь захотѣлъ создать арабскаго коня, онъ ухватилъ горсть воздуха, и такъ возникъ арабскій конь. Воздухъ находится въ вѣчномъ движеніи. Вѣтеръ поетъ о вѣчныхъ переменнахъ. Все взять, ко всему прикоснуться, всему завладѣть, ничему не подчиняясь. Вотъ счастье. Мѣнять, мѣнять, измѣнять. Прильнуть, и обнять, опрокинуть, бросить.

Лордъ Генри имѣлъ единственное занятіе: быть психологомъ-вивисекторомъ. Онъ разсѣкалъ свою душу, и разсѣкалъ чужія. Онъ наблюдалъ. Онъ дѣлалъ опыты. И страстную душу Доріана Грея, полную юной жажды впечатлѣній, онъ бросилъ въ Мальстрѣмъ ощущений, чтобы посмотрѣть, что изъ этого выйдетъ. Доріанъ, артистическая жадная натура, былъ подходящимъ ученикомъ опытнаго учителя. Онъ быстро усвоилъ взглядъ на жизнь, какъ на живописную панораму смѣняющихся ощущений, взглядъ на людей, какъ на вещи, съ которыми нужно быть какъ съ вещами: приближать или отодвигать ихъ по произволу, играть на скрипкѣ людскихъ рыданій, слушать свирѣли ихъ смѣха, серебрить росой слезъ нѣжные цвѣты минутъ, расцвѣчать цвѣтными тканями самымъ яркимъ цвѣтомъ—алымъ.\*

Самое острое ощущение—ощущеніе новизны. Въ этомъ источ-

никъ многихъ чудесныхъ открытій, и многихъ отвратительныхъ преступленій. Власть надъ душами, одѣтыми въ одежду красивыхъ гѣлъ, — самое пьяное вино, какое только есть на свѣтѣ. Доріанъ Грэй прильнулъ губами къ кубку, и смотрѣлъ на золотые его края, и пилъ опьяненное, и слушалъ звуки музыки, и слушалъ звуки стиховъ, и слушалъ, какъ его сердце слушаетъ голосъ поцѣлуевъ, возникающій на его лицѣ, и былъ юнымъ, значить вѣчно просыпался весной, могъ снова и снова говорить себѣ: «Это — въ первый разъ». Такъ ли? Подъ ногами его звенѣли разбитые бокалы, изъ которыхъ онъ пилъ: человѣческія сердца. Ну, что жъ: «Разбитое сердце въ наши дни переживаетъ много изданій». Этотъ афоризмъ примѣнимъ къ сентиментальнымъ романамъ. Онъ вѣренъ и вообще. Много сердець. Пусть ихъ разбиваются. Тутъ возникаетъ какая-то особенная музыка. А картина возьметъ на себя уродство издѣвательства. На рукахъ нарисованнаго мелькнетъ кровавое пятно. На губахъ возсозданнаго творческою кистью появится сардоническая усмѣшка. Черты далеко запрятаннаго ото всѣхъ портрета измѣнятся. Незримое лицо будетъ все уродливѣе и уродливѣе. Оно будетъ изборозжено арабесками преступности. Оно будетъ осквернено неназываемыми ужимками, неописуемыми гримасами. Оно будетъ мерзостной маской полудьявола-полузвѣря. Не все ли равно? Кто увидитъ? Портретъ запертъ въ самой высокой комнатѣ дома, за надежными засовами и замками. Портретъ — хранилище грѣховъ и гнусной старости. Самъ Доріанъ прекрасенъ, какъ богъ, побѣдитель, какъ утро, очарователь, какъ пѣсня, желаненъ, какъ запретная мысль, которая вотъ-вотъ осуществится.

Однако, почему онъ по ночамъ, какъ воръ, проникаетъ въ ту комнату, и неотступно смотритъ на свой мерзостный ликъ? Почему онъ не можетъ никуда уѣхать, боится оставить, хотя и подъ замкомъ, лѣтопись своего позора? Почему онъ какъ бы съ отчаяніемъ перебрасывается отъ одной системы наслажденій къ другой, — отъ опьяненія женщинами къ опьяненью католи-

чекимъ ритуаломъ, отъ церковнаго ладона къ влюбляющимъ ароматамъ, отъ гипноза ароматовъ къ оркестру всѣхъ инструментовъ, способныхъ создавать ритмическія волны звуковъ, и къ драгоценнымъ камнямъ, исполненнымъ сверканіемъ безумія, и снова къ реальности, снова къ своей ложѣ въ Лондонской Оперѣ, къ минутнымъ встрѣчамъ, къ пошлости Клуба? Что значать всѣ эти смѣны,—молодость или бѣшенство человѣка старѣющагося, который во что бы то ни стало хочетъ утра, и сумасшедшей рукой вертитъ назадъ часовую стрѣлку, думая, что этимъ онъ прогонитъ зловѣщія 5 часовъ пополудни?

И въ страшный мигъ приходитъ художникъ Бэзилъ и говорить съ Доріаномъ не какъ въ былые дни. Онъ спрашиваетъ Доріана, что значать всѣ слухи о немъ. Почему лордъ Коудоръ сказалъ что ни одна дѣвушка, ни одна женщина, достойная упоминанія, не должны находиться въ одной комнатѣ съ Грэмъ? Почему его другъ Генри Аштонъ долженъ былъ оставить Англію съ запятымъ именемъ? Почему леди Гвендоленъ сдѣлалась скандальнымъ посмѣшищемъ? Почему та умерла, и почему вотъ то-то случилось, и сколько еще почему! О, эти «почему»—сомкнутый строй многихъ слабыхъ противъ одного сильнаго, который страшенъ для каждаго въ отдѣльности, но побѣдить всѣхъ не сможетъ. Въ полярныхъ моряхъ есть птичьи горы. Ихъ иногда называютъ базарами. Отвѣсная скала стѣной уходитъ въ море, сидятъ на уступахъ гагары, носятся тучами чайки. Это птичьи горы, царство чаекъ и гагаръ. Не подступайся, разумный. Хищный орланъ-бѣлохвость облетаетъ эти горы, а то его убьютъ. Если даже существо, называемое человѣкомъ, войдетъ въ этотъ крикливый міръ, съ ружьемъ и съ ножомъ, его быстро могутъ изуродовать птицы, упившіяся своимъ множествомъ. Не очень сильныя птицы, и не слишкомъ красивыя, но въ большомъ количествѣ производящія впечатлѣніе величественное и даже грозное.

Доріанъ Грэй, взбѣшенный, вздумалъ показать художнику свою тѣнь, свою душу, свой портретъ, измѣненный многолѣт-

нимъ концертномъ впечатлѣній. Разговоръ двухъ друзей, сценическій діалогъ Красоты и Совѣсти, кончается повтореніемъ старинной мистеріи, носящей названіе Кайнъ и Авель. Доріанъ умертвилъ художника. Онъ вонзилъ ему въ горло ножъ.

Убилъ. Это значитъ умеръ. Папа Климентъ восьмой, въ отвѣтъ на просьбы лицъ, ходатайствовавшихъ за Беатриче Ченчи, убившую своего отца, сказалъ: «Убійцамъ — смерть». Жестокая фраза безжалостнаго и выжившаго изъ ума папы имѣетъ символическій смыслъ. Кто убилъ, тотъ умеръ. А кто убилъ свою Совѣсть, тотъ дважды и трижды мертвецъ.

Отсюда шагъ до самоубійства внѣшняго. Доріанъ Грэй, желая умертвить прошлое, вонзаетъ ножъ въ свой портретъ, и разрываетъ его сверху до низу. Но Дьяволъ, общавшій ему за душу вѣчную молодость, обманувъ, какъ обманываетъ всѣхъ, Талисманъ художника оказался вдвойнѣ чудеснымъ. Когда прислужники, услышавшіе дикій вопль, вошли въ комнату преступленія, они увидали портретъ своего господина, блистающій той самой юной красотой, которой онъ блисталъ, а на полу уродливый трупъ самоубійцы, со сморщеннымъ, старымъ, изношеннымъ, неузнаваемымъ лицомъ. Его узнали лишь по драгоценнымъ перстнямъ, бывшимъ на его холодныхъ пальцахъ.

Такъ окончилось осуществленіе правила, мудраго все же и несомнѣннаго правила, преподавнаго лордомъ Генри: «Лѣчить душу чувствами, и лѣнить чувства душой».

Это—второе предвидѣніе собственной судьбы, въ ступенчатыхъ краскахъ, въ чрезмѣрномъ даже очернении, если брать этотъ романъ какъ исповѣдь, глянувшую въ будущее. И все же это—предвидѣніе собственной драмы, вторая ея редакція, представляющая смѣсь фантазіи съ реальностью.

Я приступаю къ третьей и послѣдней ея редакціи—къ конкретному ея осуществленію въ исторической дѣйствительности. И здѣсь я буду кратокъ, и поневолѣ сдержанъ.

Оскаръ Уайльдъ — самый выдающійся англійскій писатель конца прошлаго вѣка, онъ создалъ цѣлый рядъ блестящихъ

произведеній, полныхъ новизны, а въ смыслѣ интересности и оригинальности личности онъ не можетъ быть поставленъ въ уровень ни съ кѣмъ, кромѣ Ницше. Только Ницше обозначаетъ своей личностью полную безудержность литературнаго творчества въ соединеніи съ аскетизмомъ личнаго поведенія, а безумный Оскаръ Уайльдъ воздушно-цѣломудренъ въ своемъ художественномъ творествѣ, какъ всѣ истинные англійскіе поэты 19-го вѣка, но въ личномъ поведеніи былъ настолько далекъ отъ общепринятыхъ правилъ, что несмотря на все свое огромное вліяніе, несмотря на всю свою славу, онъ попалъ въ каторжную тюрьму, гдѣ провелъ два года. Какъ это опредѣлительно для нашей спутанной эпохи, ищущей и не находящей, что два генія двухъ великихъ странъ, въ своихъ алканьяхъ и хотѣньяхъ дошли — одинъ до сумасшествія, другой до каторги.

Оскаръ Уайльдъ написалъ гениальную книгу эстетическихъ статей, *Intentions*, являющуюся евангеліемъ эстетства, онъ написалъ цѣлый рядъ блестящихъ страницъ въ стихахъ и въ прозѣ, онъ владѣлъ англійскими театрами, въ которыхъ непрерывно шли его пьесы. Онъ былъ любимцемъ множества и властвовалъ надъ модой. Будучи блестящимъ, какъ собесѣдникъ, онъ сумѣлъ добиться славы и признанія въ Парижѣ — вещь неслыханная: чтобы англичанинъ былъ признанъ во французскихъ салонахъ, гдѣ произносятся лучшія остроты міра, чтобы англичанинъ былъ признанъ въ Парижѣ, гдѣ все построено на нюансахъ, и гдѣ такъ ненавидятъ англичанъ, что слово англичанинъ синонимъ злобы и презрѣнія, — для этого нужно было обладать изъ ряда вонъ выходящими личными качествами, и я не знаю другого примѣра такого триумфа англійскаго писателя.

Оскаръ Уайльдъ бросалъ повсюду блестящій водонадъ парадоксовъ, идей, сопоставленій, угадываній, язвительныхъ сарказмовъ, тонкихъ очаровательностей, потокъ лучей, улыбокъ, смѣха, эллинской веселости, поэтическихъ неожиданностей, — и вдругъ паденье и каторга.

Оскаръ Уайльдъ былъ преданъ суду, былъ посаженъ въ

тюрьму, былъ выпущенъ на поруки, и авторъ его біографіи, Робертъ Шерардъ, наблюдавшій за его жизнью двадцать лѣтъ, говоритъ, что этотъ отпускъ на поруки, былъ безмолвнымъ согласіемъ англійскаго общества на то, чтобы Уайльдъ бѣжалъ. Англія не могла болѣе терпѣть своего знаменитаго, но нарушившаго нравственный уставъ писателя въ своихъ предѣлахъ. Но общество слишкомъ понимаемо исключительность всего дѣла. Уайльдъ не бѣжалъ, хотя друзья устроили для него эту возможность. Онъ хотѣлъ или оправданія, или наказанія по закону. Оскаръ Уайльдъ былъ ирландецъ родомъ, значитъ былъ безразсуднымъ. Онъ былъ гениальнымъ поэтомъ, значитъ былъ безразсуднымъ. Онъ былъ кромѣ того англійскимъ джентльменомъ. Хорошо обвиняемому полуварварской страны убѣгать отъ правосудія: это только героизмъ. Но Англія не Персія и не Турція. Въ Англіи на преступника возстаетъ не только правительство, а и все общество, въ полномъ его составѣ. И въ Англіи не перемянутся съ преступникомъ болѣе, чѣмъ гдѣ-нибудь. Если тамъ есть нѣжнѣйшія души, какихъ нѣтъ ни въ одной европейской странѣ, ни въ одной странѣ нѣтъ и такихъ каменныхъ лицъ и каменныхъ душъ, какія съ ужасомъ можно видѣть въ Англіи.

Оскаръ Уайльдъ прошелъ сквозь строй. Толпа друзей растаяла, какъ снѣгъ подъ солнцемъ, и число ихъ свелось до единицъ. Скрытые враги, не смѣвшіе говорить передъ полубогомъ, подняли неистовый вой шакаловъ, и превзошли своей рьяностью самыя безумныя ожиданія. Ежегодный доходъ Оскара Уайльда, не превышавшій въ 1895-мъ году, — годъ катастрофы, — 8.000 фунтовъ, то-есть 80.000 рублей, вдругъ исчезъ, и поэтъ очутился въ тюрьмѣ безъ денегъ. Театральныя дирекціи мгновенно выбросили всѣ его пьесы. Книжные торговцы сожгли экземпляры его книгъ, и до сихъ поръ онѣ не переиздаются въ Англіи, и ихъ можно только случайно купить за чрезмѣрные деньги. Самое имя его, по безмолвному уговору всей Англіи, исчезло изъ англійскихъ устъ. Когда судъ приговорилъ его къ двумъ годамъ

каторжныхъ работъ, во дворѣ собралась толпа Калибановъ, и съ дикимъ хохотомъ, и съ дикими пѣснями, устроила хороводную пляску. Когда его съ другими каторжниками перевозили изъ Лондона въ небольшой городъ Рэдингъ, находящійся по сосѣдству съ Оксфордомъ, городомъ его юности, на одной изъ станцій толпа арестантовъ ждала своего поѣзда и ее окружила толпа любопытныхъ зѣвакъ. Одинъ изъ толпы, желая показать, что онъ недаромъ читалъ газеты и иллюстрированные журналы, воскликнулъ, подойдя вплотъ: — «Ба, да вѣдь это Оскаръ Уайльдъ» — и плюнулъ ему въ лицо. Оскаръ Уайльдъ стоялъ въ пѣляхъ, и не могъ отвѣтить мерзавцу ударомъ, если бъ и хотѣлъ. Онъ былъ каторжникомъ два года, и работалъ какъ каторжникъ. А если онъ совершалъ малѣйшую неаккуратность, если даже онъ ставилъ въ своей кельѣ какую-нибудь вещь направо, тогда какъ она по тюремному уставу должна быть поставлена члѣво, его подвергали наказанію.

Онъ не жаловался ни на кого, не обвинялъ никого, онъ былъ вѣренъ себѣ, и отбылъ два свои года, двухлѣтній адъ за чрезмѣрность мечты.

Послѣ каторги онъ перенесъ три года безцѣльныхъ мученій измѣнившейся ежедневности, и умеръ въ 1900 году въ Латинскомъ кварталѣ въ Парижѣ, гдѣ все-таки нищету сносить легче, чѣмъ гдѣ-нибудь.

Все цѣльно въ этой жизни. Посмѣлъ, заплатилъ. Тотъ, кто посмѣется въ глаза проигрывающемуся, быть можетъ правъ. Кто съ насмѣшкой придетъ ко мнѣ черезъ годъ, послѣ того какъ я все потерялъ въ игрѣ, и начнетъ смѣяться надо мной и негодовать, достоинъ быть названъ глупцомъ и звѣремъ.

Оскаръ Уайльдъ доказалъ, что у него была неудобная карта — сердце, и доказалъ цѣльность своей природы, не только двумя годами своей каторги, но въ особенности тѣмъ, что послѣ нея онъ не написалъ ничего, кромѣ одной поэмы, Баллада Рэдингской тюрьмы, гдѣ изобразилъ ужасы неволи и чудо-

видность смертной казни съ такой силой, какой не достигалъ до него ни одинъ изъ европейскихъ поэтовъ.

Оскаръ Уайльдъ напоминаетъ красивую и страшную орхидею. Можно говорить, что орхидея — ядовитый и чувственный цвѣтокъ, но это — цвѣтокъ, онъ красивъ, онъ цвѣтетъ, онъ радуется.

Красные маки сперва, весна и лѣто, воздухъ, жизнь. И потомъ беспощадная смѣна — того, что зовется временами года. Осень, зима, зимній садъ, и внутри въ этомъ роскошномъ саду, съ повышенной температурой, и съ холодными окнами, пышный и странный и волнующій цвѣтокъ, Орхидея Тигриная.

К. Бальмонтъ.



# СКЕЛЕТЪ ЖИВОПИСИ.

## I.

Живопись имѣеть дѣло только съ комбинаціями зрительныхъ впечатлѣній.

Точное выясненіе этого положенія очень важно.

Это отдѣляетъ мышленіе художника - живописца отъ обычныхъ пріемовъ мышленія остальныхъ людей.

Между воспріятіемъ и воплощеніемъ у художника нѣтъ обычнаго промежуточнаго звена—слова.

Поэтому художнику такъ трудно быть литераторомъ, поэтому мысль, выраженная въ картинѣ, не можетъ быть переведена на слова. А если это бываетъ возможно, то доказываетъ только, что въ данномъ произведеніи есть элементы, чуждые живописи и поддающіеся слову: т.-е. рассказъ, литературность.

Мы — не художники—видимъ вокругъ себя только свои призраки и свои мысли. Мы видимъ только то, что мы знаемъ. Задача художника изъ всего этого видимаго міра, украшеннаго тяжелыми гроздьями нашей фантазіи, нашихъ знаній, нашихъ воспоминаній, выдѣлить его реальную зрительную основу, найти гдѣ корни, на которыхъ распускаются эти цвѣты.

Нашъ глазъ даетъ намъ непосредственное впечатлѣніе только о двухъ измѣреніяхъ — мы все видимъ на плоскости. Но къ этому основному впечатлѣнію присоединяется и совершенно затемняетъ его, пониманіе трехмѣрнаго пространства, осно-



ванное на предварительномъ опытѣ осязанія. Стереоскопичность парнаго глаза дѣлаеть наше зрѣніе отчасти продолженіемъ осязанія—осязаніемъ на разстояніи. Но безъ предварительнаго опыта осязанія мы бы никогда не могли дойти до сознанія, что наши зрительныя впечатлѣнія находятся внѣ насъ.

Художникъ весь многоцвѣтный міръ долженъ свести къ основнымъ комбинаціямъ угловъ и кривыхъ и къ простѣйшимъ отношеніямъ основного тона. Изъ обычной человѣку, выпуклой трехцѣрной дѣйствительности онъ долженъ умѣть выдѣлить основныя, двухцѣрныя зрительныя впечатлѣнія. Въ этомъ и состоитъ самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершенна, никакая творческая работа невозможна.

Въ этомъ — и только въ этомъ заключается весь учебный подготовительный курсъ художника.

Упражненія руки при этомъ не играютъ почти никакой роли. Рука слишкомъ тонкій инструментъ, точно повинующійся самымъ мелкимъ указаніямъ воли. Точность работы, требуемой отъ руки въ живописи, ничтожна въ сравненіи съ той точностью, которая необходима для хирурга, для шлифовщика стеколъ, для пианиста.

Художники—глаза человѣчества.

Они идутъ впереди толпы людей по темной пустынѣ, наполненной миражами и привидѣніями, и тщательно ощупываютъ и изслѣдуютъ каждую пядь пространства. Они открываютъ въ мірѣ образы, которыхъ никто не видалъ до нихъ. Въ этомъ назначеніе художниковъ.

Люди всегда видятъ въ природѣ только то, что раньше они видѣли въ картинахъ. Поэтому-то новая картина, передающая природу съ новой точки зрѣнія, всегда кажется сначала неестественной и непохожей на правду. Но потомъ вновь открытыя видимости сами переходятъ въ число миражей человѣчества.

Сущность художественнаго наслажденія заключается въ томъ, что зритель, находя неизвѣстные, но привычныя ему корни ви-

димостей, самъ одѣваетъ ихъ обычными цвѣтами иллюзій и этимъ пріобщается къ творчеству. Поэтому незаконченность художественнаго произведенія является необходимымъ условіемъ наслажденія. Произведеніе, обремененное подробностями, всегда даетъ впечатлѣніе насилія, совершаемаго надъ душой человѣка.

## II.

Въ европейской живописи послѣднихъ вѣковъ вся сила выразительности человѣческой фигуры была сосредоточена въ лицѣ и въ рукахъ. По лицу и по рукамъ мы составляемъ представленіе обо всемъ человѣкѣ. Все остальное тѣло служитъ для насъ только связью между этими точками напряженности. И мы настолько привыкли къ этому, что намъ кажется невозможнымъ прочесть что-либо о человѣкѣ по линиямъ его спины, торса, ноги.

Въ греческой скульптурѣ вся сила выразительности была сосредоточена въ торсѣ. Какъ нарочно, будто для поучительнаго примѣра, большинство антиковъ лишены наиболѣе выразительнаго по нашимъ понятіямъ—головы и рукъ. Самое поразительное въ своемъ трагическомъ пафосѣ произведеніе, которое дошло до насъ изъ Греціи — Ватиканскій торсъ, лишено ногъ, рукъ и головы. Послѣ созерцанія Венеры Милосской нельзя думать о рукахъ иначе, какъ объ некрасивыхъ и ненужныхъ подвѣскахъ, портящихъ красоту торса. Втянутый животъ Лаокона говоритъ больше, чѣмъ сентиментально утрированная голова.

У японцевъ мы видимъ весь характеръ выраженнымъ въ складкахъ, узорахъ и краскахъ одежды. Лицо остается только бѣлымъ пятномъ съ легко намѣченными чертами. Мы смотримъ на человѣческую фигуру по отношенію къ лицу и на лицо по отношенію къ глазамъ. Поэтому у насъ фигура только дополненіе къ лицу. Японцы берутъ лицо по отношенію ко всему силуэту и главнымъ линиямъ фигуры, закрапированной въ одежду, и черты лица меркнутъ передъ этими широкими декоративными линиями.

Замѣчательно, что японцы съ ихъ безконечно острымъ и тонкимъ художественнымъ глазомъ, подмѣчающимъ тѣ движенія человѣка, животныхъ и птицъ, о существованіи которыхъ мы только догадываемся по моментальной фотографіи, японцы никогда не замѣчали присутствія тѣни, этой странной и неизбѣжной спутницы европейца. Это съ особой силой показывается, какъ призрачно то, что мы считаемъ нашимъ видимымъ міромъ.

Европейская живопись выросла въ городахъ, въ полутемныхъ домахъ, при слабомъ освѣщеніи. Въ средневѣковой комнатѣ создавалось значеніе человѣческаго лица и рукъ. То были единственныя обнаженныя части тѣла, и то были единственныя свѣтлыя пятна, выдѣлявшіяся изъ мрака. Изъ всѣхъ народовъ только одни европейцы пользовались въ своихъ комнатахъ высокими стульями и креслами, скрадывающими фигуру, и высокими столами, позволяющими видѣть только голову, плечи и руки. Эти вѣковыя впечатлѣнія навсегда загнипнотизировали глазъ европейскаго художника.

Съ пейзажемъ европейскимъ художникамъ не приходилось имѣть дѣла. Работать внѣ города было нельзя, благодаря личной небезопасности. Единственный видъ пейзажа, который знала европейская живопись съ XIV по XIX вѣкъ, былъ видъ изъ окна и его видоизмѣненія, съ немногими исключеніями для странъ, представлявшихъ другія условія жизни, какъ Голландія. Гонкуры въ своемъ дневникѣ рассказываютъ объ одномъ художникѣ (имя его кажется неизвѣстно), который жилъ въ Барбизонѣ въ первыхъ годахъ XIX вѣка, за двадцать лѣтъ до появленія Руссо и Милле. и ходилъ въ лѣсъ Фонтенебло на охоту—съ ящикомъ въ одной рукѣ и съ ружьемъ, которымъ онъ отстрѣливался отъ разбойниковъ, въ другой.

Европейская живопись историческими условіями была обречена на человѣческое лицо, и единственнымъ средствомъ его передачи являлась свѣтотѣнь. Краски и колоритъ Возрожденія и слѣдующихъ вѣковъ—только извѣстное развитіе свѣтотѣни и

не имѣютъ ничего общаго съ «окрашеннымъ свѣтомъ», съ которымъ выступила новая живопись. Краски Возрожденія — это не слѣдствіе наблюденія природы, это логическія комбинаціи нѣкоторыхъ опытныхъ данныхъ, полученныхъ отъ писанія *Natures mortes*, драпировокъ, ковровъ и другихъ бутафорскихъ предметовъ, заваливавшихъ мастерскія художниковъ, и случайныя сочетанія тоновъ, найденныхъ на палитрѣ. Эти краски были, но ихъ могло и не быть. Онѣ не прибавили ни одного новаго опыта къ красочному познанію міра.

Высшей точкой развитія и вѣнцомъ всей европейской живописи является портретъ, а единственнымъ методомъ для передачи человѣческаго лица—свѣтотѣнь. Величайшіе изъ европейскихъ портретистовъ, какъ Веласкецъ и изъ современниковъ Карьеръ, употребляли краски только какъ дополненіе свѣтотѣни.

### III.

Съ самаго начала Возрожденія европейская живопись начала выходить изъ комнаты на улицу.

Но только въ началѣ XIX вѣка живопись вышла за городскія стѣны. И, ослѣпленная, остановилась въ безсиліи.

Природа полна холодноватыми, сіяющими, прозрачными тонами. А въ глазахъ и на палитрѣ жили только темные, горячіе, коричневыя тона—прекрасныя тона, созданныя вѣками, проведенными въ комнатѣ.

У европейскихъ художниковъ не было средствъ передать то, что они видѣли. Три четверти вѣка длились ихъ беспомощныя исканія, пока надъ Европой не встала блѣдная радуга японскихъ акварелей.

Честь быть первыми пророками японскаго искусства въ Европѣ выпала Гонкурамъ.

День 1-го декабря 1851 года останется въ исторіи Европы одной изъ величайшихъ культурныхъ граней. Въ этотъ день вышелъ первый романъ Гонкуровъ подъ заглавіемъ «En 18...».

Въ немъ одна глава посвящена описанію парижской гостиной, обставленной японскими вещамп... Такія гостиныя появились въ Парижѣ только черезъ 15 лѣтъ. Благодаря политическимъ исурядицамъ, которыя совпали съ тѣмъ днемъ, романъ былъ запрещенъ. Нѣсколько мѣсяцевъ спустя, одинъ изъ критиковъ требовалъ, чтобы Гонкуровъ за проповѣдь японскаго искусства посадили въ сумасшедшій домъ.

Въ 70-хъ годахъ Эдуардъ Манэ, искавшій до этого въ Испаніи освобожденія отъ давившаго его Возрожденія, нашелъ его въ японцахъ и однимъ ударомъ обновилъ европейскую живопись.

Послѣдней работой Эдмона Гонкура были монографіи, посвященныя японскимъ художникамъ Утамаро и Хокусаи.

Японское искусство никогда не знало ни темной замкнутой комнаты, ни тяжелой высокой мебели, скрадывающей фигуру. Сидѣнье на полу — постоянное соприкосновеніе съ землей — въ этомъ тайна интимности Востока, тайна той утонченности сношенія человѣка съ человѣкомъ, которая такъ мало намъ, привыкшимъ къ грубымъ формамъ европейской живности. Японское искусство, выросшее въ прозрачномъ воздухѣ страны, залитой солнцемъ, знало только краски и никогда не замѣчало тѣней.

Въ исторіи Европы былъ одинъ моментъ, когда красочная живопись готова была развиться самостоятельно. Это было время готическихъ соборовъ и цвѣтныхъ стеколъ — XIII вѣкъ. Тутъ были идеальныя условія для передачи окрашеннаго свѣта: лучи солнца не отражались, но проникали сквозь краску, и фономъ была идеальная рама — тьма. Гармоніи красокъ во французскихъ «vitraux» достигали высоты, невѣдомой для масляной техники. Фигуры исчезали въ орнаментѣ, и краски сливались въ одну гармонію, точно музыка органа, застывшая въ пролетахъ стѣвъ. Въ германской готикѣ гармонія линий вырождалась въ человѣческую фигуру.

Но Возрожденіе убило готику и эту великую средневѣковую живопись.

Подъ вліяніемъ японцевъ, новое европейское искусство явилось реакціей противъ традицій Возрожденія.

Первой ошибкой Возрожденія было то, что какъ основной мотивъ живописи, было введено изображеніе обнаженнаго человѣческаго тѣла. Человѣческое тѣло уже десять вѣковъ было заключено въ темницѣ одежды. За десять вѣковъ тѣло увяло и измѣнило видъ.

Возрожденіе подымаемъ антиковъ не сбросило одежды съ живого человѣка. (Это было бы благодѣяніемъ). Оно раздѣло человѣка только на полотнѣ. Художники должны были отказаться отъ повседневной, непрерывной работы наблюденія надъ формами: бессознательной работы глаза, которая одна составляетъ здоровую, органическую основу искусства. Началась работа академій, въ которыхъ позировали раздѣтые натурщики. Красота античныхъ статуй стояла передъ глазами, заслоняла поблекшее тѣло. Единственная реальность, которая переходила изъ мастерскихъ на картины — это условныя и никогда въ другихъ областяхъ жизни не повторявшіяся, позы натурщиковъ.

Вмѣстѣ съ этимъ теоретическое знаніе замѣнило собой зрительный опытъ: художники начали изучать анатомію. Типичное и характерное стало замѣняться схематичнымъ. Возрожденіе забыло, что греческіе скульпторы, по которымъ оно изучало анатомію, сами никогда теоретически анатоміи не изучали, а все основывали на зрительномъ опытѣ. Имѣя въ рукахъ анатомическую схему тѣла, художники подчинили ее античному канону красоты.

И вотъ созданъ этотъ странный міръ европейской живописи, въ которомъ съ условными жестами и съ условными движеніями, въ безжизненныхъ драпировкахъ замерли странныя существа, у которыхъ на логическихъ торсахъ и абстрактныхъ ногахъ растутъ живыя человѣческія головы и шевелятся кисти рукъ.

Наконецъ, Возрожденіе математически обосновало законы перспективы. Схематическое знаніе сковало наблюдательныя спо-

собности. Уходяшія линіи пейзажа потеряли свою живую трехпешую индивидуальность. Это на много вѣковъ задержало развитіе пейзажа.

У японцевъ, которымъ не пришлось имѣть дѣла съ этими абстракціями, чувство перспективы развито несравненно полнѣе. Имъ доступны такія задачи, передъ которыми европейскій художникъ становится въ тупикъ.

Таковъ, на примѣръ, вопросъ о двухъ различныхъ перспективныхъ точкахъ зрѣнія въ одной картинѣ. Японцы его разрѣшаютъ несбыкновенно естественно. Вотъ одинъ, часто повторяющійся въ японскомъ искусствѣ мотивъ: стая рыбъ подъ водой огибаетъ скалу. Тутъ точка зрѣнія находится подъ водой, между тѣмъ какъ въ то же время видна поверхность воды и волна, разбивающаяся о скалу. И это не кажется неестественнымъ.

А между тѣмъ, какъ странно поражаетъ такая же попытка въ Микель-Анджеловскомъ «Страшномъ Судѣ»!

Отказавшись отъ традицій Возрожденія, новая европейская живопись вернулась къ той точкѣ, на которой стояло искусство раньше, къ до-рафаэлитамъ, попыталось подхватить обретенную тамъ нить развитія. Новая живопись отказалась отъ условныхъ правилъ академіи, а пожелала сама смотрѣть, сама видѣть. Надежнымъ руководителемъ въ этихъ исканіяхъ было японское искусство.

Культурное вліяніе Японіи на Европу было такъ громадно, благотворно и радикально, что мы, еще переживающіе его, не можемъ оцѣнить всю его грандіозность.

#### IV.

Каждое искусство переживаетъ три періода, не хронологическихъ, потому что они часто совершаются одновременно, но психологическихъ и всегда сохраняющихъ свою строгую послѣдовательность діалектической триады.

Первый періодъ—это условный символизмъ знака. Это сги-

петскіе рисунки человѣческаго профиля съ глазомъ, нарисованнымъ en face. Это анатомически составленныя фигуры академистовъ, обозначающія, но не изображающія человѣческое тѣло. Это условныя краски Возрожденія.

Второй періодъ—періодъ строгаго реализма. Художникъ собираетъ все видимое, но ничего не выбираетъ. Это средневѣковые примитивы, это Дюреръ, это импрессионисты.

И, наконецъ, третій періодъ — періодъ обобщенія, стилизаціи. Художникъ ищетъ самаго характернаго въ индивидуальномъ, доводитъ видимости до ихъ простѣйшихъ основныхъ формъ.

Только здѣсь искусство вступаетъ въ свой творческій періодъ. Въ этомъ періодѣ японцы, и въ него вступаетъ новое европейское искусство.

Одновременно съ упрощеніемъ видимостей является важный вопросъ объ экономіи средствъ, который въ предыдущіе періоды еще не стоитъ передъ художникомъ.

Тутъ выступаетъ незыблемый эстетическій законъ, который можно формулировать математически: Сила впечатлѣнія обратно пропорціональна количеству средствъ.

Въ рукахъ европейскаго художника находится теперь три исторически сложившихся средства:

- 1) рисунокъ (въ смыслѣ силуэта, намѣченнаго линиями),
- 2) свѣтогѣнь,
- 3) краски (окрашенный свѣтъ).

Выборъ необходимаго для передачи данной зрительной идеи является необыкновенно важнымъ для современныхъ художниковъ.

Большинство картинъ, висящихъ въ нашихъ музеяхъ, представляетъ великолѣпные примѣры очень простыхъ замысловъ отягощенныхъ совершенно излишнимъ техническимъ балластомъ.

Масляныя картины, писанныя на полотнѣ, еще до сихъ поръ считаются высшимъ родомъ живописи: благодаря этому, въ краскахъ выражаются тѣ идеи, въ которыхъ нѣтъ никакой чисто красочной задачи. Для нихъ было бы достаточно простого ка-

рандашнаго рисунка. Таково положеніе русскихъ передвижниковъ.

Въ рисунокѣ выражаются простѣйшія зрительныя идеи. Рисунокъ ближе всего стоитъ къ слову и поэтому въ немъ отчасти содержится элементъ разсказа. Впрочемъ, вѣрнѣе сказать, что въ словѣ содержится элементъ рисунка.

Свѣтотѣнь создалась для передачи человѣческаго лица. Она передаетъ характеръ чело вѣка и настроеніе комнатъ въ которыхъ она родилась. Здѣсь уже нѣтъ совпадений со словомъ. Но есть извѣстный параллелизмъ. Портрета нельзя разсказать, но можно передать свое впечатлѣніе въ словѣ, какъ впечатлѣніе отъ характера живого чело вѣка.

Краски представляютъ уже совершенно самостоятельный музыкальный міръ гармоніи, въ которомъ нѣтъ никакихъ соприкосновеній со словомъ. Этого впечатлѣнія уже никакъ нельзя перевести въ слова. Такъ же, какъ нельзя перевести въ слова музыку.

До послѣдняго времени европейское искусство не понимало различія и самостоятельнаго значенія рисунка, свѣтотѣни и красокъ. Художники непрерывно писали масляныя картины. И эти холсты, заключивъ ихъ въ неуклюжія рамки, ставили въ складочные амбары, называемыя музеями.

Картина масляными красками гармонировала съ церквами стіля Возрожденія. Она была уместна во дворцахъ XVII и XVIII вѣка. Традиционная золотая рама это кусочекъ церковныхъ орнаментовъ ренессанса, кусочекъ стѣны на которой когда-то висѣла картина.

Но намъ дѣвать масляную картину рѣшительно некуда. Она рѣжетъ глаза въ современномъ домѣ своимъ анахронизмомъ. Она слишкомъ тяжела и громоздка для временнаго мѣста на стѣнѣ.

Музеи же совсѣмъ не дѣлаютъ искусство доступнымъ для всѣхъ, вовсе не создаютъ «art pour tous», о которомъ проповѣдуютъ французскіе социалисты. Они создаютъ искусство «ни

для кого», искусство фабрики, искусство безличное, какъ стихи напечатанныя въ журналъ, какъ музыка въ ярко освѣщенномъ залѣ концерта.

Наши дни совершенно не созданы для масляныхъ картинъ. Они, конечно, должны остаться, но должны найти, создать для себя подходящую обстановку. Теперь же настало время для развитія всѣхъ другихъ родовъ живописи. Имъ принадлежитъ ближайшее будущее.

Искусство интимно. Искусство—это обращеніе художника къ другому человѣку. Тайна художественнаго наслажденія всегда совершается только между двухъ людей. У живописи нѣтъ ораторскихъ средствъ. Она говоритъ только шопотомъ.

Живопись должна или быть нерасторжимой и гармонирующей съ публичнымъ зданіемъ, или составлять частную собственность. Стать — собственностью каждаго, но не собственностью всѣхъ,—вогъ задача для современнаго искусства.

Европейское искусство или станетъ всенароднымъ и необходимымъ для каждаго, или его не будетъ!

Максъ Волошинъ.



Есть утреннія зори культуры. Золотая риза благостно освѣняетъ руководителей человѣчества. Все глубоко и ясно для насъ въ ихъ лучезарномъ обликѣ. Но когда отчетливость полдневнаго зноя обезсилитъ утренніе порывы, во главѣ человѣчества стѣнутся иные люди, равнодушные къ жару. Пусть струится потъ съ ихъ чела, они твердо знаютъ, какъ предохранить обезсиленныхъ отъ солнечныхъ ударовъ. Не будь ихъ, мы не имѣли бы силъ итти впередъ, и какъ полезна тогда намъ ихъ мужественная прямота. Но когда заря окраситъ даль и на насъ пахнетъ ароматная прохлада багряныхъ небесныхъ персиковъ и блѣдныхъ лимоновъ, намъ скучны назойливыя предостереженія о томъ, что теперь легко схватить лихорадку. Сколько незаслуженнаго въ нашемъ невольномъ ропотѣ! Съ великою благодарностью мы должны склониться передъ величавымъ образомъ тѣхъ, чей выносливый духъ былъ намъ благородной поддержкой, когда будничная ясность равномерно озаряла настоящее, прошедшее и будущее.

Скончался Гербертъ Спенсеръ.

Если бы мы могли перенестись въ мысли философа, когда передъ его духовнымъ взоромъ впервые предсталъ льдистый кракъ его „Системы синтетической философіи“, мы невольно должны были бы сказать: „Тяжело носить въ головѣ своей такіа широкія задачи“. И однако, теперь, когда его мечты воплощены и задача исполнена, что могъ новаго сказать Гербертъ Спенсеръ? Онъ свершилъ то, что выпало на его долю. На нашей обязанности лежитъ высокая честь охранять его имя отъ легкомысленныхъ нареканій, отъ всей этой пляски дикарей съ томагавками надъ прахомъ сраженнаго временемъ льва. Какъ носители иныхъ, нежели Спенсеръ, хоругвей, мы должны тѣмъ рѣче подчеркнуть нашу несолидарность съ позорной вакханаліей, которая совершается часто теперь надъ именами Спенсера и О. Конта, тѣмъ болѣе, что среди этой вакханаліи раздаются голоса профессоровъ философіи, бросающихъ рѣзкія обвиненія Спенсеру въ легкомысленномъ эклектизмѣ и диллетантизмѣ. (См. Статью проф. Алексѣя Введенскаго „Философская Шехеразада“. Моск. Вѣд. № 334, за 1903 годъ.)

Соединеніе апріорнама съ индукціей, опирающейся на богатства

естествознанія необходимо должно было породить грандіозную систему, и ей суждено было видное мѣсто въ развитіи европейской мысли. Необходимо было испробовать эту комбинацію методовъ, чтобы съ очевидностью обнаружился догматизмъ философскихъ основоположеній, опирающихся на механически-внѣшнее соединеніе данныхъ науки и философіи. Вотъ почему глубокую благодарность мы должны чувствовать къ тому, кто съ великодушнымъ самоотверженіемъ взялся за выполненіе этой неблагодарной задачк. Такая попытка не удалась. Но здѣсь Спенсеръ какъ бы ошущью подходитъ къ необходимости продолжить научно-философскія методы до границы, соединяющей ихъ съ религіознымъ символизмомъ. Въ то время какъ О. Контъ надвѣялъ міръ нуменальный чисто-отрицательными опредѣленіями, у Спенсера этотъ міръ мыслится какъ нѣчто дѣйствительное. Какъ скоро доказывается невозможность опредѣленнаго суженія объ абсолютномъ, то уже этимъ самымъ неизбежно предплагается „неопредѣленное сознаніе о немъ“. (Основныя начала стр. 97). Критика частныхъ религіозныхъ догматовъ по Спенсеру „не можетъ разрушить кореннаго понятія, лежащаго въ ихъ основаніи“, и религія со своимъ „дополненіемъ“ (моралью) является „апріористической теоріей Вселенной“. Однако признавая разность путей (науки и религіи) ведущихъ къ истинѣ, Спенсеръ приготовляетъ почву для перехода къ символизму, при помощи котораго мы переступаемъ границу умственнаго познанія для постиженія чертъ „глубочайшей истины“. Для этого по Спенсеру „нужно, чтобы пониманіе стало чѣмъ-либо другимъ“. При помощи символовъ мы научаемся иному пониманію. Въ символическомъ міропониманіи мысль и чувство не только отъ противнаго сходятся къ одной тайнѣ, если постигаются сокровенныя черты этой тайны.

Иной болѣе тернистый, болѣе истинный путь къ символизму проложенъ черезъ философскій критицизмъ. Мы не смѣемъ упрекать Спенсера за то, что онъ скользилъ мимо гносеологіи: въ противномъ случаѣ пропала бы его величественно-ясная широта. Въ глубинныхъ мысляхъ онъ уступилъ бы Канту, Шопенгауэру, Гартману, Соловьеву. вмѣстѣ съ тѣмъ плѣняющая дѣвственность его философіи, совершенно беззащитная передъ критицизмомъ, не получила бы столь выпуклаго облика, и вслѣдъ за Спенсеромъ иные выдающіеся философы отравились бы по этому со всѣхъ сторонъ замкнутому морю въ кругосвѣтное путешествіе. Спенсеръ исчерпалъ до дна свой философскій методъ и теперь болѣе чѣмъ наивно итти по этому пути.

Выяснилась великая роль символа въ культурѣ благаго будующаго. Не слѣдуетъ, однако, врываться съ символомъ во всѣ области человѣческаго знанія. Перспектива необходима между догматизмомъ, критицизмомъ и символизмомъ. Разъ вѣтъ этой перспективы и всѣ методы смѣшаны въ одно, безуміе грозитъ затуманенному сознанію. Знамя символизма должно быть утверждено на почвѣ безпристрастнаго разграниченія ступеней сознанія при соблюденіи іерархіи ихъ.

Философія Спенсера неспособна удовлетворить насъ, когда мы глядимъ на нее съ высотъ критицизма и символизма. Въ другихъ сферахъ мысли не перестанутъ намъ сіять ея вершины.

А ндрей Вѣльмъ.

НИКОЛАЙ ѲЕДОРОВИЧЪ ѲЕДОРОВЪ.

(† 15-го декабря 1908 г.).

„Это былъ удивительный человѣкъ!.. Добродѣтельный человѣкъ!..“ говорятъ о немъ газетные и журнальные некрологи. И невольно припоминается знаменательная нелюбовь Н. Ѳ. къ „святыи-шему изъ званій“.

„Человѣкъ“ — ничего не значить и ни къ чему не обязываетъ — настоящее имя, неясное и пустое, для тѣхъ бессильныхъ атомовъ, индивидуумовъ, на которые безнравственно дробится родъ разумныхъ существъ, забывая свое настоящее имя — „сынъ человѣческій“, „сынъ умершихъ отцовъ“. Вотъ имя и вмѣстѣ заповѣдь.

Ибо переживать можно или по малой любви или по великой вѣрѣ. Интеллигенція, „непомятае родства“, переживаютъ по безнравственности, народъ — по вѣрѣ въ воскресеніе. Интеллектъ безъ вѣры предается „безцѣльному труду“ или разочарованному „недѣланію“; вѣра безъ дѣлъ мертва. Знаніе и вѣра должны соединиться въ одномъ дѣлѣ, въ дѣлѣ воскресенія въ дѣлѣ обращенія слѣпой силы природы, рождающей и умерщвляющей, въ управляемую разумомъ и живоносною.

Этимъ только дѣломъ и можно достойно помянуть „новоумерщвленнаго“ старца.

Еще недавно самымъ передовымъ представителемъ нѣмецкой сцены былъ берлинскій „Нѣмецкій театр“, „Deutsche Theater“. Въ немъ разыгралась яростная борьба литературныхъ партій 90-хъ годовъ, въ немъ нѣмецкій натурализмъ праздновалъ свою знаменательную побѣду. На подмосткахъ „Нѣмецкаго театра“ создано имя Гауптмана. Название „Нѣмецкаго театра“ останется навсегда въ исторіи нѣмецкой драмы. Въ теченіи цѣлаго десятилѣтія на него были устремлены взоры всего культурнаго міра.

Но времена перемѣнились. Иной вѣтеръ вѣетъ надъ Германіей. Значеніе „Нѣмецкаго театра“ пало совершенно. Вниманіе всѣхъ, алчущихъ новыхъ словъ, обращено къ другимъ сценамъ. Скипетръ выпалъ изъ рукъ Брама, руководителя „Нѣмецкаго театра“, и уже въ рукахъ Макса Рейнгардта, руководителя „Малымъ“ и „Новымъ“ театрами („Kleine“ und „Neue Theater“). Здѣсь теперь культурный центръ жизни театральной Германіи. Здѣсь нашли себѣ достойный пріютъ изысканныя созданія новаго искусства.

На этихъ подмосткахъ были даны и двѣ замѣчательнѣйшія новинки истекшаго сезона: „Саломея“ Оскара Уайльда и „Электра“ Гуго фонъ-Гофманстали.

Обстановка „Саломеи“, этого удивительнаго созданія англійскаго импрессиониста, была исполнена по рисункамъ знаменитаго Людвигъ Коринта и поражала своей стильностью. Артисты казались фигурами на картинахъ. Иоканаанъ казался вышедшимъ изъ иллюстрацій Бердслея къ „Саломеѣ“. Къ этому присоединилось гениальное исполненіе заглавной роли Гертрудой Эйзальдтъ. Удивительно удался ей лукавый тонъ порочной царской дочери, добивающейся исполненія своей просьбы. Кротость ребенка, лютость черной пантеры, похотливость испорченной женщины—все это артистка умѣла воплотить именно такъ, какъ то провидѣлъ поэтъ въ своемъ видѣніи. И смотря на Саломею-Эйзальдтъ, еще теперь, черезъ двѣ тысячи лѣтъ, мы не можемъ не поддаться очарованію ея словъ и движеній, не можемъ не завидовать Иоканаану въ его блаженно-несчастной судьбѣ.

По впечатлѣнію рядомъ можно поставить только исполненіе „Электры“ Гуго фонъ-Гофмансталь—лучшая надежда нѣмецкаго те-

атра. Отъ него нѣмцы вправѣ ожидать великой нѣмецкой драмы, которой не дали ни Грильшарцеръ ни Геббель. Гофмансталь назвалъ свою „Электру“ — драмой „волью переведенной изъ Софокла“. Но это только уточненное кокетство. Съ царственнымъ произволомъ нѣмецкій поэтъ передѣлалъ греческую драму; онъ вдохнулъ чувства нашихъ дней въ античныя статуи, и мраморы Софокла, какъ Галатея на заклинанія Пигмалиона, сошли со своихъ подножій. Стихи драмы — исполнены яркихъ образовъ и той невыразимой прелести, до которой не возвышается — за исключеніемъ Стефана Георге — никто изъ современныхъ поэтовъ. Исполненіе „Малаго театра“ было безукоризненное. Гертруда Эйзольдъ въ „Электрѣ“ еще разъ доказала силу и разносторонность своего дарованія.

Интересно было также представленіе другой пьесы Оскара Уайльда „Женщина безъ значенія“. Содержаніе ея — Боже мой! — бульварный романъ съ сентиментальными эффектами. Ясно, что это „искусство для денегъ“. Но какъ сказался и въ ней геній ея автора! Фейерверкъ сверкающихъ мыслей взлетаетъ надъ зрителями и осыпаетъ ихъ стоицвѣтными искрами. Вся пьеса переполнена гарадоксами и остроумными замѣчаніями, которыхъ иному бережливому сочинителю комедій хватило бы на цѣлые годы... „Женщина безъ значенія“ одна изъ тѣхъ пьесъ, въ которыхъ чувствуется, насколько авторъ презираетъ свою публику и какъ онъ надъ ней насмѣхается. Авторъ писалъ свою пьесу всецѣло для пуританской публики Старой Англій. Оскаръ Уайльдъ въ роли проповѣдника идиллической семейной морали! Кто надъ кѣмъ смѣется! — Но для тѣхъ, кто ищетъ истиннаго наслажденія, въ пьесѣ есть изысканныя арабески и виньетки.

Состоялись въ истекшемъ сезонѣ и двѣ неизбѣжныя премьеры: Зудермана и Гауптмана.

Новая пьеса Гауптмана „Роза Берндъ“ была поставлена въ „Нѣмецкомъ театрѣ“. Очень можетъ быть, что нѣсколько лѣтъ тому назадъ она имѣла бы большой успѣхъ. Теперь этого успѣха она не имѣла. Она оказалась чуждой нашимъ настроеніямъ, она нешла пути къ нашему сердцу... Но, безспорно, это произведеніе истиннаго и значительнаго художника, и притомъ художника, не покидающаго исканій. Мы видимъ, какъ изнемогающая душа Гауптмана блуждаетъ изъ міра въ міръ, не находитъ покоя и освобожденія. Изъ царства сребролунной Раутенделейнъ переносится она въ закоптѣлую комнату невозчика; изъ мрачной современной деревушки въ залитую солнцемъ страну исцѣленнаго Генриха фонъ-Ауэ и отсюда вновь въ сѣрую повседневность мѣщанской жизни. Можетъ быть, мы

именно за это и любимъ Гауптмана,—какъ любишь птицу, крылья которой обезсилены и окровавлены, но въ глазахъ которой живетъ жажда далекой южной земли.

Пьеса Зудермана на этотъ разъ называлась „Der Sturmgeselle Sokrates“. Шли смотрѣть ее съ нѣкоторымъ ожиданіемъ. Думали, что Зудерманъ приложилъ все свои силы, напрягъ свои способности до послѣднихъ предѣловъ, чтобы доказать, какъ несправедливы и преувеличены были на него нападки Гардена и Керра. Но увы! Кто до сихъ поръ еще сомнѣвался въ сужденіяхъ Гардена о Зудерманѣ, должны послѣ этой самой Зудермановской изъ Зудермановскихъ пьесъ, ударивъ себя въ грудь, признать, что Гарденъ лучший изъ критиковъ. Десять лѣтъ тому назадъ онъ угадалъ истинную цѣну Зудермана, писателя не идущаго дальше демевыхъ эффектовъ, совершенно лишенаго истиннаго творчества и глубины замысловъ, и ищущаго только сенсаци. А вѣдь въ тѣ времена имя Зудермана называли вмѣстѣ съ именемъ Гауптмана!

Изъ переводныхъ вещей возбуждала надежды еще пьеса Роденбаха „Миражъ“ („Trugbild“), передѣланная имъ незадолго до смерти изъ его же романа „Brugges la morte“. Мы все любимъ Роденбаха; онъ близокъ всемъ намъ въ тѣ часы, когда тихо падаетъ покрывало сумерекъ и все явственнѣй начинаетъ звучать голосъ Молчанія. Его романы—словно сотканы изъ легкихъ нитей тумана... Но при рѣзкомъ свѣтѣ рампы прозрачные образы фламандскаго поэта показались неживыми, выдуманнми... И они умерли безславной смертью.

Столь же неудачной была попытка поставить на сценѣ замѣчательное созданіе Ибсена „Peer Gynt“. Для сцены оно оказалось слишкомъ книжнымъ, и успѣха пьеса не имѣла.

Изъ нѣмецкихъ новинокъ должно отмѣтить еще комедію „Такова Жизнь“ („So ist das Leben“) Франка Ведекинда, „Художника“ („Der Meister“) Германа Бара и „Потокъ“ („Strom“) Макса Гальбе.

Ведекиндъ—выдающийся поэтъ и замѣчательный драматургъ. Произительны его пьесенки для сцены, Brettlieder, принадлежащія къ однимъ изъ самыхъ дерзкихъ созданій литературы. Но публика не видитъ у Ведекинда лика истиннаго поэта, и считаетъ его просто сочинителемъ фарсовъ и шутокъ.. И вотъ Ведекиндъ написалъ—„Такова жизнь“. Это—исторія нѣкоего короля, лишенаго трона, который умираетъ шутомъ мясника, избраннаго въ короли во дни мятежа. Это—безнадежное созданіе отчаявшагося человѣка, который боится, что подъ его смѣющейся маской угадаютъ короля... Пьеса года два назадъ уже шла въ Мюнхенѣ.

Германъ Баръ—изящный вѣнскій писатель. Это утонченный, свободный европеецъ, со смѣющимися глазами ребенка. Его завѣтъ: театръ долженъ забавлять, а не наводить на грустные мысли—циническая точка зрѣнiя, но и цинизмъ чего-нибудь да стоитъ, особенно веселый цинизмъ! Строго судить пьесу Бара не приходится: онъ умный критикъ, блестящій стилистъ, милый малый—но, конечно, ни въ какомъ случаѣ не драматургъ.

Пьеса Макса Гальбе несомнѣнно художественное созданiе, но зритель уходитъ изъ театра съ пустой душой. Творчеству Гальбе не достааетъ широты обобщающихъ взглядовъ, чувства вѣчности, мистическихъ глубинъ. Что могъ бы сдѣлать изъ замысла его пьесы Метерлинкъ!—конечно Метерлинкъ перваго периода своей дѣятельности.

Затѣмъ шли обошедшiя всѣ европейскiя сцены и довольно посредственныя „Les affaires sont les affaires“ Октава Мирбо, „На днѣ“ Горькаго, „Плоды Просвѣщенiя“ Л. Толстого и „Густавъ Адольфъ“ Августа Стринберга.

Maximilian Schick.



Много было, осталось мало... Можно было бы въ видахъ, систематизаціи, разсматривать отдѣльно каждый театръ. Но въ Петербургѣ есть театры, и нѣтъ театра. Нѣтъ ни одного театра съ определеннымъ лицомъ, съ руководителемъ, который бы зналъ определенно и точно, чего онъ хочетъ и къ чему стремится. Я говорю, конечно, о взглядахъ и стремленіяхъ, касающихся художественной постановки дѣла.

Ставили Шекспира... для актеровъ, конечно. Пьеса, имѣющая лишь историческій интересъ и академическую сажіцію, не дѣлаетъ сборовъ. Но въ пьесахъ Шекспира есть и роли, а во всѣхъ театрахъ есть актеры, и всѣ актеры ищутъ ролей.. (не пьесъ, а ролей!) Публика не ходитъ смотрѣть старую пьесу, но сбѣгаетъ смотрѣть стараго актера. И вотъ ставили Шекспира. На казенной сценѣ шелъ „Шейлокъ“; „Антоній и Клеопатра“ съ мюнхенской постановкой въ Новомъ театрѣ; „Гамлетъ“, „Отелло“, „Король Лиръ“ въ новомъ театрѣ Неметти и въ Литературномъ.

Старый Вильямъ кроилъ свои пьесы по ролямъ, а роли—не на обыкновенный человѣчскій ростъ. Его роли, какъ древнія латы: не всякому по плечу. Средняго роста человѣкъ кажется карликомъ, когда нарядится въ нихъ. И нашихъ Шейлоковъ, Антоніевъ, Клеопатръ, Гамлетовъ, Лировъ и Отелло такъ и хочется звать уменьшительными именами. Но для публики нѣтъ ни Шекспира, ни пьесы, а есть роль и есть актеръ съ знакомымъ именемъ, лицомъ, голосомъ, живущій тамъ-то и съ той-то, играющій для „насъ“ для „меня“ Гамлета, Отелло, Лира. И старый Вильямъ опять дѣлалъ сборы.

Впрочемъ, сборы дѣлала и „Казнь“ г. Ге, и г. Адельгеймъ, который говоритъ сразу на трехъ языкахъ и поетъ лучше многихъ любителей, и „Трильби“ того же г. Ге. Ходили смотрѣть тоже, конечно, не пьесу, а актеровъ, и то, какъ актеръ написалъ роль для актера. Затѣмъ возобновляли старыя пьесы—и опять-таки не ради ихъ самихъ, а въ юбилей ихъ авторовъ, чтобы почтить живого или помянуть умершаго. И „Дѣло“, и „Горе отъ ума“, и „Ревизоръ“, и „Мѣсяцъ въ деревнѣ“ были поставлены и сыграны съ подобающимъ интересомъ. Но пережевываніе стараго и уваженіе къ предкамъ не двигаютъ искусства, не творятъ жизни.

Впрочемъ были и новинки.

Быль „Пустощвѣтъ“ г-жи Персеяниновой, замѣчательный тѣмъ, что изъ-за него вышла „исторія“ до постановки и г-жа Савина чуть не вышла въ отставку. (Помидуйте!.. Александрийскій театр—и безъ Савиной.. „Меня нельзя отставить отъ театра; развѣ театр отставить отъ меня“). Была „Безумная“ г. Лугового, замѣчательная не тѣмъ, что авторъ написалъ скверную пьесу, которая провалилась, а тѣмъ, что онъ отрицалъ ея провалъ и ея недостатки и заявилъ, что считаетъ ея неуспѣхъ сплошнымъ недоразумѣніемъ. Были „Падшіе“ г. Протопопова, вся соль которыхъ въ изображеніи ночлежки; „Вчера“ г. Трахтенберга, пьеса, гдѣ есть сцены и положенія, штрихи и словечки талантливаго человѣка, но нѣтъ пьесы; „Пляска жизни“ кн. Барятинскаго, въ которой прегоскоденъ діалогъ безъ содержанія и мастерская игра г. Мурскаго, наконецъ „Высшая школа“, „ИскуПЛЕНІЕ“ и „Каменный вѣкъ“ Потапенки—три пьесы, написанныя по трафарету ходячихъ словъ и мыслей, съ неудачными попытками юмора. Была еще цѣлая серія историческихъ и патріотическихъ пьесъ для назиданія народа, толпы черной и не черной; но всѣ эти „Севастополи“, „Пожары Москвы“, „Кашени“, надо надѣяться, и не претендуютъ на художественное значеніе.

Кромѣ родныхъ новинокъ поставлено многое множество чужеземныхъ, но такъ какъ онѣ появляются на всѣхъ русскихъ сценахъ одновременно, то останавливаться на нихъ нечего, тѣмъ болѣе, что ничего отраднаго и благовѣстнаго онѣ не дали. „Сказку“ Шнитцлера играла г-жа Коммисаржевская; „Звѣзду“ Бара даже не она играла; „Безчестныхъ“ Роветто ставили, но не играли совсѣмъ, а пьеса относительно интересная. Зато прѣзжіе нѣмцы бросили въ насъ „Призраками“ Ибсена, но едва ли, даже несмотря на прекрасное исполненіе, разогнали нашу сонную вялость и косность. А французскій Михайловскій театръ безпомощно завязъ между фарсомъ и мелодрамой и, склоняясь то къ одному, то къ другой, простиралъ руки къ далекой Франціи, откуда ему съ усмѣшкой указывали на чинные и равнодушные ряды русской публики.

Что же стоитъ отмѣтить и подчеркнуть среди многочисленныхъ постановокъ за три прошлыхъ мѣсяца?..

Да то, что можетъ быть дадутъ слѣдующіе..

С. Рифаловичъ.

Г-жа Метерлинка не первоклассная артистка, но у нея много умѣнья, много вкуса, много тонкости въ игрѣ. Наши русскіе театры, наперерывъ стремящіяся къ—увы, недостижимому—реализму, приучили насъ видѣть на сценѣ некрасивые жесты, угловатыя, будто-бы жизненные движенія, случайную группировку. Въ игрѣ г-жи Метерлинка и ея труппы много пластики; движенія ритмичны, группы, образуемыя артистами, красивы. Артисты произносили свои роли съ французской декламацией, но въ этой декламации тоже есть своя красота: она возноситъ человѣческій голосъ до высотъ идеальнаго, на которыхъ только и можетъ жить истинная драма (тогда какъ у насъ даже пѣніе въ оперѣ все стараются принизить до обычности повседнежнаго разговора). Французская современная сцена, по своимъ завѣтамъ, особенно близко стоитъ къ античности. Именно такъ Софокль и Эсхилъ желали, чтобы исполнялись ихъ трагедіи.

Пьесы, выбранныя г-жей Лебланъ-Метерлинка для Россіи, далеко не лучшія въ Метерлинковскомъ репертуарѣ. Впрочемъ, Жуазель производитъ больше впечатлѣнія на сценѣ, чѣмъ въ чтеніи. Въ „Моннъ-Ваннѣ“ слишкомъ много реального, такого, что никакая, самая лучшая игра не можетъ воплотить, что всегда на сценѣ остается „поддѣлкой“, а не искусствомъ. Въ Петербургѣ г-жа Метерлинка ставила еще „Аглавену и Селизетту“, но именно эта драма—одна изъ самыхъ сильныхъ въ театрѣ Метерлинка—у публики имѣла наименьшій успѣхъ.

Русскія газеты привѣтствовали гастроли сдержанно, но безо всякой брани. Примѣчательна эта перемѣна фронта. Еще очень недавно наши газеты не могли говорить о Метерлинка иначе, какъ съ непристойной бранью. А теперь даже московскія „Новости Дня“, неумѣренно хвалили „Монну-Ванну“, „Жуазель“ и даже „Аглавену и Селизетту“, называя послѣднюю пьесу „по глубинѣ и силѣ психологій, по красотѣ діалога, по возвышенности идеи—шедевромъ“. Боже! какъ далеко то время, когда Максъ Нордау на всю Европу кричалъ, что Метерлинка—„жалкій умственный калѣка, впавшій окончательно въ дѣтство“. А вѣдь писано это всего десять лѣтъ тому назадъ!

## ОРИГИНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ.

Я. Б. Шпигеръ. Иллюстрированная всеобщая исторія письменъ. Съ 156 рисунками и 19 отдѣльными таблицами, печатанными красками и золотомъ. Изд. А. Ф. Маркса. С.-Пб. 1903. Ц. 4 руб.

Во всемъ своемъ объемѣ, за исключеніемъ славянской и русской письменности, книга составлена по двумъ сочиненіямъ: Philippe Berger. Histoire de l'écriture dans l'antiquité. Paris. 1891 и Karl Faulmann. Illustrierte Geschichte der Schrift. A. Hartleben's Verlag. 1880, хотя въ предисловіи объ этомъ ни слова ни сказано, наоборотъ торжественно заявляется, что „предлагаемое сочиненіе представляетъ попытку подвести итоги современнымъ нашимъ знаніямъ по вопросу о происхожденіи и развитіи письменности у различныхъ народовъ земного шара, и что въ нашей, русской, литературѣ еще до настоящаго времени не имѣетъ ни одного дѣльнаго и систематическаго труда по этому вопросу“. Далѣе, въ томъ же предисловіи авторъ указываетъ на то, что „для возможно нагляднаго уясненія предмета онъ составилъ цѣлый рядъ пояснительныхъ таблицъ и собралъ большое количество всевозможныхъ рисунковъ, образцовъ письменъ и снимковъ съ памятниковъ древней письменности, которые воспроизведены въ изданіи, съ сохраненіемъ всѣхъ особенностей оригиналовъ“, между тѣмъ какъ изъ 19 отдѣльныхъ таблицъ 6 воспроизведены по книгѣ Берже, 8 по Фаульману, 3 по Полевому (Исторія русской словесности. изд. Маркса. 1900 г.) и лишь 2 по другимъ источникамъ; а изъ 130 рисунковъ и таблицъ въ текстѣ около 100 перенято или перерисовано оттуда же.

Точно также и ссылки „Исторіи письменъ“ въ разбираемыхъ отдѣлахъ почти всѣ (39 изъ 42) взяты у Берже или Фаульмана, при чемъ авторъ всюду ссылается на тѣ же самыя изданія и тѣ же самыя страницы, какъ и въ „первоисточникахъ“.

Благодаря этому годъ изданія книги Берже (1891) является самымъ свѣжимъ, и по списку источниковъ можно было бы предположить что послѣ 1891 г. не появилось ни одного изслѣдованія по данному вопросу, между тѣмъ какъ въ 1894 г. Эвансомъ было сдѣлано открытіе Микенскихъ письменъ, открытіе, которое вызвало цѣлую литературу (см. Семитскіе языки и народы Т. Нѣльдеке, въ

обработкѣ Крымскаго М. 1903, стр. 49) и во многомъ кѣмъ-иногда взгляды на происхожденіе финикійскаго алфавита. Текстъ „Исторіи письменъ“ при такихъ условіяхъ неизбежно долженъ быть также пересказомъ двухъ вышеупомянутыхъ книгъ, а такъ какъ авторъ все таки избѣгаетъ слѣдовать рабски иностраннымъ текстамъ, то ему часто приходится прямо таки искажать первоисточники. Такъ, напримѣръ, на стр. 37, при объясненіи таб. III авторъ, приводя толкованіе самого К. Фаульмана (*Geschichte der Schrift*, стр. 214) я, не желая сослаться на него или приписать толкованіе себѣ, онъ говоритъ о какихъ-то „сохранившихся, устныхъ преданіяхъ“. Несмотря на все это, „Исторія письменъ“ могла бы имѣть нѣкоторое значеніе справочной книги, если бы авторъ иногда не отступалъ отъ точнаго слѣдованія двумъ своимъ источникамъ и не дѣлалъ попытокъ къ самостоятельному творчеству.

Такъ на стр. 51—52, въ главѣ о японскихъ письменахъ г. Шницеръ почему-то не пожелалъ механически воспроизвести изъ Фаульмана „Отче наше“ на японскомъ языкѣ, какъ онъ это сдѣлалъ на стр. 42 съ китайскимъ текстомъ, но переписалъ его очень некрасиво и неувѣренно, руководствуясь транскрипціей и японскимъ алфавитомъ (Ф. стр. 306—307), причѣмъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ исправлялъ текстъ, подставляя совершенно напрасно вмѣсто японскихъ знаковъ „хе“ и „хи“ знакъ „о“ и „и“, въ другомъ же мѣстѣ исправилъ правильную транскрипцію Фаульмана „tattomarekere“ въ неправильную „tatsutomarekere“, очевидно предполагая у японцевъ строгое фонетическое правописаніе. Замѣчаніе о недостаточности „катаканы“ (одного вида яп. алфавита) для „яснаго и точнаго изложенія всѣхъ словъ“, какъ причинѣ появленія другихъ алфавитовъ, (хираканы, ямадоканы и др.) и о большемъ количествѣ въ языкѣ однозвучныхъ словъ, какъ причинѣ пользованія китайскими знаками, также совершенно невѣрно. Эти послѣдніе алфавиты имѣютъ соотвѣтственно знакамъ катаканы знаки иного начертанія, болѣе сложнаго, и нѣкоторые ученые (Веггер, Гомкевичъ) даже утверждаютъ, что катакана произошла отъ хираканы, а не наоборотъ. Употребленіе же китайскихъ знаковъ укоренилось благодаря долговременному вліянію китайской культуры и настаивать на ихъ необходимости для японскаго языка можно съ равнымъ правомъ, какъ на необходимости иностранныхъ словъ въ русскомъ и другихъ языкахъ.

Всю эту путаницу о японскомъ языкѣ авторъ заканчиваетъ достойнымъ образомъ, приводя въ примѣръ необходимости китайскихъ знаковъ японскую фразу: „I wo miru“ и поясняя, что ее можно безъ гіероглифа перевести „я видѣлъ врача“ или „я видѣлъ дикаго“ или

„я видѣлъ свинью“, такъ какъ по его словамъ „pig“ значить и врачъ, и дикій. и свинья, между тѣмъ какъ „pig“ значить видѣть, а врачу, дикой свиньѣ (а не дикому и свиньѣ) и многимъ другимъ (по Прицмайеру до 16) значеніямъ соотвѣтствуетъ въ приведенной фразѣ слово „Г“. Подобными же недоразумѣніями и ошибками переполнены и остальные отдѣлы книги.

Въ главѣ о корейскихъ письменахъ осторожное предположеніе Берже о занесеніи въ Корею индійскаго алфавита „пали“ буддійскими миссіонерами превращено въ утвержденіе; далѣе говорится о сходствѣ по вѣдшему виду современныхъ корейскихъ буквъ съ письменными, китайскими знаками, въ то время какъ сходство существуетъ между своеобразно образуемыми изъ буквъ корейскими словами и китайскими гіероглифами; въ переводѣ корейско-китайскаго текста, взятаго изъ Фаульмана, пропущена фраза „Bei seiner Rückkehr nach Sina“ которая въ китайскомъ и корейскомъ текстѣ имѣется; фраза эта пропущена, очевидно, потому, что въ нѣмецкомъ переводѣ допущена нѣкоторая неточность, въ которой авторъ не могъ разобраться: послѣдніе два знака 1-й строчки приняты за „тянь-ся“ (Китай), вмѣсто „тянь-чао“ (царствующая династія, дворъ).

Въ таблицѣ кипрейской слоговой азбуки, рис. 54, повторены печатки книги Берже (вмѣсто га и го надо за и зо), которые тамъ совершенно очевидны благодаря помѣщенной съ боку начальной буквы Z, чего въ рис. 54 нѣтъ.

Въ сравнительной таблицѣ древне-еврейскаго и финикійскаго алфавитовъ, рис. 59, еврейской буквѣ he придано значеніе „e“, а надо h, буквѣ ѡайнъ, выражающей характерный гортанный звукъ семитскихъ языковъ, придано значеніе „o“, вѣроятно, по вѣдшему сходству этихъ двухъ буквъ. Такое значеніе авторъ придаетъ этой буквѣ нѣсколько разъ въ транскрипціяхъ, напр. въ разборѣ надписи, рис. 56, тамъ же слова: бакархахъ би... шъа, переводимые съ конъектурой неравобранныхъ буквъ Берже и Соловейчикомъ: „въ Кархо высоту Мемш“ передано „на мѣстѣ этомъ“, безъ дальнѣйшихъ объясненій. Оспаривая древность надписи на финикійскомъ сосудѣ, найденномъ на островѣ Кипрѣ, (рис. 58), надписи, гдѣ упоминается о городѣ Kartihadasti, г. Шницеръ ссылается на основаніе Караягена въ VIII в. до Р. X., не предполагая очевидно о существованіи болѣе древняго, кипрейскаго Kartihadasti, о которомъ упоминается въ лѣтописяхъ Ассаргадона.

Въ ново-лукническомъ алфавитѣ (рис. 61) авторъ обозначаетъ однимъ знакомъ буквы „б“, „д“, „р“ и также однимъ знакомъ буквы „а“ и „м“, что и оговариваетъ далѣе на стр. 92: но это также вѣрно, какъ если бы

сказать о русских письменных буквах „л“, „н“, „п“, что между ними нѣтъ никакого различія.

Въ образцѣ арабскаго письма „несхи“ (рис. 96) при перепискѣ сдѣлано нѣсколько ошибокъ (напр., вмѣсто буквы „даль“—„ламъ“, „зайнъ“—„ре“), точно также и на раскрашенной таблицѣ XII, взятой у Фаульмана, гдѣ вмѣсто имени послѣдняго поставлено имя Я. Шницера, но при перемѣнѣ оставлены ненужныя диакритическія точки отъ „Карла“ (имя Фаульмана) и уничтожены нужныя.

Въ таблицахъ: алфавита несхи (рис. 94) и южно-семитическихъ алфавитовъ (рис. 98) перевернуто по столбцу буквы, такъ что на рис. 97 буква „свадь“ сравнивается съ „іе“, на рис. 98 буква al съ ka’омъ; на рис. 93 вмѣсто знака гаммы надъ „а“ дважды поставлена цифра 3.

Въ отдѣлѣ руническихъ письменъ, на таблицѣ, рис. 127, значенія буквъ поставлены съ двухъ сторонъ и нѣсколько разъ правая и лѣвая сторона другъ другу противорѣчатъ: греческой „дзетъ“ соответствуетъ: „ih“, „i“—„eo“; „хи“—„ng“.

Авторъ допускаетъ ошибки даже въ польскомъ алфавитѣ, давая для „з“ произношеніе „ан“, вмѣсто французскаго „оп“, для е—en, вмѣсто французскаго „ain“, для ś—сий (сь), для ś—цій (ць) вмѣсто простыхъ „сь“ и „ць“.

На всемъ протяженіи книги существуетъ постоянная путаница въ именахъ ученыхъ; такъ напр., англичанинъ Вэрчъ превращенъ въ нѣмца Бирха (стр. 81), два француза Silvestre de Sacy и Saulcy называются оба Зоен (126 и 139 стр.), авторъ „Аттическихъ ночей“ Авль-Геллій—просто: Геллій.

Отдѣлъ о славянской письменности, составленный по другимъ источникамъ, страдаетъ ненужной длиннотою и сбивчивостою, при повтореніи въ различномъ видѣ одного и того же.

Перечисленные ошибки далеко не исчерпываютъ всѣхъ недостатковъ книги Я. Шницера: здѣсь разобрано лишь нѣсколько случайно выбранныхъ главъ.

Единственно интересно во всей книгѣ приложение: „Переводъ дружества Шиллера о значеніи письменъ на 24 языкахъ, съ транскрипціей и русскимъ переводомъ“; непосредственнаго источника заимствования, по обыкновенію, не указано, но тексты не переписаны, а воспроизведены механически, и, слѣдовательно, на нихъ можно положиться.

С. Ещбоевъ.

ГР. Л. Н. ТОЛСТОЙ. Ассирійскій царь Ассархадонъ. Три вопроса. Двѣ сказки. Изд. „Посредника“. Москва, 1903 года. Цѣна 20 к.

Въ первомъ разсказѣ слишкомъ явно выступаетъ поученіе; второй замѣчательнѣе сжатостью и стремительностью изложенія. Интересно сравненіе второй сказки съ обработкой той же темы Н. С. Лѣсковымъ „Часъ воли Божіей“.—обработкой, гораздо болѣе многословной и черезъ то производящей несравненно болѣе слабое впечатлѣніе. Легенды Л. Толстого появились сначала въ русскихъ газетахъ въ переводахъ съ нѣмецкаго текста. Сопоставленіе этихъ переводовъ съ русскимъ подлинникомъ очень поучительно. Странно, до какой степени переводъ можетъ обезцвѣтять даже такія безцвѣтныя сказки, гдѣ казалось бы довольно простаго, яснаго языка, чтобы произвести впечатлѣніе. Между прочимъ, все переводчики переводили слова Ассархадона: „я, это—я“, тогда какъ самъ Л. Толстой смѣло поставилъ: „я—я“. Сказки изданы съ рисунками нѣкоего Н. Живаго. Къ сожалѣнію г. Живаго никакого понятія объ Ассиріи не имѣетъ.

Авреліе.

М. МЕТЕРЛИНКЪ. Полное собраніе сочиненій. Т. I. Драмъ. Съ портретомъ М. Метерлинка. Изд. В. М. Саблина. Цѣна въ оригинальномъ переплетѣ 1 р. 75 к. и 2 р. 25 коп.

Въ пріемахъ перевода много спорнаго. Метерлинка въ предисловіи къ собранію своихъ драмъ пишетъ: „Было бы легко вычеркнуть въ „Принцессѣ Малень“ большую часть этихъ странныхъ повтореній, которыя придаютъ дѣйствующимъ лицамъ характеръ сомнамбулъ. Этими я, можетъ быть, избавить бы отъ нѣсколькихъ лишнихъ улыбокъ читателей, но атмосфера и фонъ, на которомъ они дѣйствуютъ, оказались бы неизмѣненными“. Метерлинка оставилъ эти странныя повторенія“. Г. Саблинъ, переводившій „Принцессу Малень“, вездѣ старался смягчить ихъ. У Метерлинка, напримѣръ, (Дѣйств. I, сц. IV):

Maleine: Je vois le phare!

La poutic: Vous voyez le phare?

Въ переводѣ:—Я вижу маякъ!—Маякъ?

У Метерлинка (дѣйств. II, сц. I):

La poutrice: Oui; il y a eu une guerre?

La pauvre: Oui; y a eu une guerre.

Въ переводѣ:—Ну да... война была?—Да, была.

У Метерлинка (Дѣйств. II, сц. VI):

Malin: Quelqu'un pleure ici...

Hjalmar: Quelqu'un pleure ici?..

Въ переводѣ:—Здѣсь плачетъ кто-то!—Кто-то плачетъ?

У Метерлинка (Дѣйств. I, сц. II) король дважды спрашиваетъ Малень о Гальмарѣ: Tu l'aimes encore? и дважды Малень отвѣчаетъ: Oui, Sire. Въ переводѣ второй вопросъ и отвѣтъ пропущены.

У Метерлинка (Дѣйств. I, сц. III) Гальмаръ, вспоминая о Малень, говоритъ: Et des cils blancs étranges! Et son regard! Въ переводѣ нѣтъ этого однообразія: „И странныя свѣтлыя брови (les cils—не брови, а рѣсницы). Какой у нея взглядъ!“

Нехорошо передавать французское „Oh“ русскимъ „Ой“.

Это—мелочи. Но незамѣтно онѣ измѣняютъ весь строй своеобразной Метерлинковской рѣчи. То странное, жуткое влѣпаніе словъ, какое есть въ подлинникѣ, совсѣмъ пропадаетъ въ переводѣ. По французски драмы Метерлинка написаны почти стихами, хотя безъ явнаго размѣра и рима; въ ихъ языкѣ есть пѣвучесть и неизбѣжность стиха. Въ переводѣ В. Саблина это только хорошая проза.

Всѣ эти замѣчанія, конечно, не уничтожатъ значенія изданія. Это не идеальное усвоеніе Метерлинка русской литературѣ, но вѣрный, вполне литературный переводъ. Книга издана красиво; портретъ Метерлинка—хорошъ. Мы искренно желаемъ изданію самаго широкаго распространенія.

Аврелія.

GABRIELE D'ANNUNZIO. Le Laudi. Vol. II. Fratelli Treves. Milano 1904. L. 10.

Второй томъ „Хвалы небу, морю, землѣ и героямъ“, отличающійся отъ перваго (весна 1903 г.) большимъ разнообразіемъ темъ и ихъ вѣднѣнаго исполненія, является тѣмъ же молитвеннымъ гимномъ жизни, для котораго у д'Аннунціо нашлось столько свободныхъ и смѣлыхъ созвучій, столько художественнаго воодушевленія. Поется ли слава красотѣ вѣчныхъ горъ (Alle Montagne), воспѣвается ли смерть итальянскихъ моряковъ въ Китаѣ или 1-ое мая (Santo di festa per Calendimaggio), всюду поэтъ проникнутъ горячей любовью къ своей родинѣ, всюду раздается его пѣвучій призывъ ко всѣмъ: Uomini, in voi glorificate l'Uomo!—„Люди, прославьте въ себѣ Человѣка!“ — Такія стихотворенія какъ „Волна“, „Полдень“, „Дни-

рамбъ IV<sup>а</sup>, могутъ поспорить съ лучшими образцами лирической поэзіи вообще.

М. Р.

STEFAN GEORGE. Tage und Thaten. Aufzeichnungen und Skizzen. Berlin. 1903. Verlag der Blätter für die Kunst. 6 M.

Насколько въ лирическихъ произведеніяхъ Стефана Георге всякій разъ приходится отмѣчать поразительное изящество чеканнаго стиха, настолько въ его прозѣ нельзя не указать на блестящій языкъ, могущій стать въ одинъ уровень съ лучшими страницами такого мастера слога, какъ Ницше. Въ высшей степени важно и то обстоятельство, что протестантски-строгая мелодія и плавность этого языка находится въ полной соответственности съ внутренней сущностью изображаемаго переживанія или образа. Георге не даромъ считается наиболее яркимъ представителемъ нарождающейся школы нѣмецкихъ нео-классиковъ. Начиная съ перваго сборника своихъ стиховъ (ихъ у Георге 4), онъ уже ясно обнаружилъ глубокое тяготѣніе къ душевному міру Бёклина и Тиціана къ поразительной архитектурѣ Микель-Анджело, какъ она представлена въ Медисейской Sagrestia Vecchia во Флоренціи. После долгихъ и мятежныхъ исканій, какія выпали на долю почти всѣхъ современныхъ нѣмецкихъ писателей, Георге первому удалось достигнуть нѣкотораго творческаго успокоенія и ясности. Искусство большинства изъ его сверстниковъ (включая сюда и Рихарда Демеля) все еще продолжаетъ стоять „въ лѣсахъ“, тогда какъ самъ онъ успѣлъ уже вылиться въ строгіе и вполне законченныя очертанія. Къ сожалѣнію, настоящая книга носитъ слишкомъ отрывочный характеръ, чтобы дать полное понятіе объ этомъ замѣчательномъ поэтѣ. За этимъ нужно обратиться къ его лирикѣ.

М. Р.

RAINER MARIA RILKE. Das Buch der Bilder. Axel Junker. Berlin. 1903.

По основнымъ мотивамъ своего творчества молодой авторъ при-  
мыкаетъ къ кружку Гофманстала и Стефана Георге, хотя въ то же время уступаетъ имъ въ смыслъ внутреннего самоопредѣленія и техники стиха. Многіе изъ его образовъ отражаютъ скорѣе только трепеть художественнаго предчувствія, зато не мало и такихъ, которые даютъ полное основаніе утверждать, что, еще одна ступень, и поэтъ окинетъ міръ вполне самобытнымъ, вполне опредѣленнымъ и зоркимъ взглядомъ.

М. Р.

HUGO VON HOFMANSTHAL. *Ausgewählte Gedichte.* Berlin. 1903. Verlag der Brüder für di Kunst. 6 M.

Почти неизвѣстный у насъ молодой нѣмецкій писатель пользуется славой первокласснаго поэта. Въ своихъ одноактныхъ пьесахъ онъ далъ прекрасные образы современной драмы настроенія. Его мысль всегда глубока и оригинальна, образы всегда возвышенны, стихъ—пѣвучъ и многогласенъ. Истинные друзья поэзіи уже по одному настоящему сборнику могутъ составить вполне опредѣленное понятіе объ этой исключительной по своимъ творческимъ переживаніямъ и порывамъ душъ.

М. Р.

AUGUST STRINDBERG. *Sagor.* Stockholm. 1904. Hugo Gebers förlag. Pris 3 kr.

Послѣ изумительнаго романа *У взморья* и драмы *Въ Дамаскѣ* огромный талантъ Августа Стриндберга нигдѣ еще не раскрылся съ такою глубиной, какъ въ только-что изданныхъ *Сказкахъ*. Оригинальность въ выборѣ фабулы, острога психологическаго проникновенія, вдохновенное мастерство рисунка и въ то же время чрезвычайная простота стиля сообщаютъ каждой страницѣ возвышенно волнующее очарованіе. Въ высшей степени замѣчательно то, что сказочный оттѣнокъ въ большинствѣ случаевъ достигается здѣсь не игрой воображенія, не фантастичностью событія или сопровождающихъ его обстоятельствъ, а пестрой поэтичностью образовъ, точкой зрѣнія на жизнь, показанную какъ бы въ узкій просвѣтъ готическаго окна, и въ особенности скорбной и таинственной задумчивостью самаго тона разсказа, которою проникнуты всѣ произведенія Стриндберга послѣдняго времени. Изъ 13 сказокъ, такія, какъ *Большое рѣшето*, *Въ серединѣ лѣта*, *Сонливецъ*, *Сказка Сень-Готарда*—принадлежитъ къ лучшимъ страницамъ, какія написаны на шведскомъ языкѣ. И не на одномъ шведскомъ языкѣ.

М. Р.

ШЕЛЛИ. Полное собраніе сочиненій въ переводѣ К. Д. Бальмонта. Томъ второй. Изданіе т-ва „Знаніе“. 1904 г. Ц. 2 р.

Во всей литературѣ послѣднихъ столѣтій врядъ ли найдется другой поэтъ, столько же возвышенный въ своихъ образахъ и столь же изысканно-разнообразный въ своихъ утреннихъ краскахъ, какъ Перси Бисп Шелли. Отъ нѣжнаго отраженія распѣвающей розы въ свѣтломъ зеркалѣ ключа до сумрачнаго образа гения Бури, развернушаго свои чудовищныя крылья изъ злобѣще клубящихся тучъ,—отъ дѣтски простаго, молитвеннаго напѣва пастушеской сви-

рѣли до сатанинскихъ краковъ ослѣпленнаго кровью бойца,—въ его воздушныхъ гимнахъ остралился весь покой и все роковое трепетаніе бытія. Но насколько творческое воображеніе Шелли умѣло облачить всё видимыя явленія міра въ безпримѣрное богатство красокъ и оттѣнковъ, настолько же бдительной мысли его удавалось уяснить себѣ ту внутреннюю сущность, которая связуетъ въ одно цѣлое все вѣднее многообразіе вещей. Вся эта духовная сила художника нашла себѣ самое строгое соотвѣтствіе и во всѣхъ средствахъ своего выраженія,—въ изумительномъ по своей пластичкѣ языкѣ, въ живыхъ переливахъ стихотворнаго ритма, въ томъ праздничномъ многозвучіи, какимъ дышетъ вся поэзія великаго англичанина. Указанное дѣлаетъ переводъ Шелли въ высшей степени отвѣтственнымъ и надо быть Бальмонтомъ, чтобы рѣшиться взять на себя такую трудную задачу.

М. Р.

ОСКАРЪ УАЙЛЬДЪ. Саломей. Драма. Переводъ В. и Л. Андрусонъ. подъ редакціей К. Д. Бальмонта. Книгоиздательство „Грифъ“. Москва. 1904 г. Ц. 1 р.

„Маленькая царица“ и пророкъ, чье тѣло—„серебряная башня“, кудри—„темныя грозды“, уста—„вѣтка коралловъ“. „Не приближайся ко мнѣ, ты дочь Содома“. Но страсть Саломей—букетъ огня.. И луна „точно мертвая женщина, встающая изъ могилы“. Тетрархъ въ красныхъ розахъ „съ кротовыми глазами, въ упоръ уставился на „маленькую царицу“: „Ты будешь танцевать для меня, Саломей“?—„Дай мнѣ голову пророка“... Свершилось, и луна „точно мертвая женщина, встающая изъ могилы“. Глазъ уходящаго Ирода: „Потушите факелы.. Закройте луну.. Скроемся мы сами въ нашемъ дворцѣ“. „Маленькая царица съ серебряными ногами“, припавшая къ головѣ Иоканаана: „Твой ротъ—алая черта на башнѣ изъ слоновой кости.. Цвѣты граната... краснѣе розъ, но все же не такъ красны.. Я подѣловала твой ротъ“...

Прекрасный переводъ Саломей подъ редакціей и съ предисловіемъ Бальмонта, изданный оригинально и тщательно,—серіозная заслуга книгоиздательства Грифъ.

А. Б—ки.

ГЕОРГІЙ ЧУДКОВЪ. Кремнистый путь. Изд. В. М. Саблина. Москва 1904. Ц. 1 р.

Недостатокъ поэзіи г. Чудкова,—что она мучительно напоминаетъ творчество К. Бальмонта, Валерія Брюсова и кое-кого изъ ближайшихъ къ нимъ поэтовъ. Временами сходство даже возбуждаетъ

улыбку. Стихи „По тѣсной улицѣ, взправшей безучастно“ словно взяты изъ *Me eum esse* (сборника В. Брюсова). Стихи:

Не спѣшите, пробуждаясь, уклоняться отъ борьбы,  
И наменько не бѣйте отъ вѣлннй судьбы,  
И въ думачь сверхмѣрной жизни, предвудя сны небесъ,  
Не забудьте чрезъ виззаны видѣть Вѣчности отѣсѣ.  
Тамъ, гдѣ Вѣчность. есть и безава... и т. д.

не могутъ не вызвать въ памяти Бальмонтовскихъ:

Тише, тихе совлекайте съ древннхъ илюковъ одежды,  
Слишкомъ долго вы молились, не забудьте прошлый свѣтъ.

Истинный поэтъ приносить и свою собственную форму стиха,— свои приемы стихотворчества, свои размѣры. До Бальмонта въ русской поэзии не было тѣхъ напѣвныхъ двустипий, тѣхъ повторныхъ внутреннихъ риевъ, которые теперь становятся достояннемъ всѣхъ. У г. Чулкова нѣтъ своего стиха: онъ пользуется чужими, составляющимъ общее достояннѣ, публичнымъ стихомъ, подобно тому какъ есть публичныя женщины. Г. Чулковъ стремится къ красотѣ формы, но не смотря на это стихи его часто неряшливы. Рядомъ съ изысканными звукоподражательными стихами стоятъ плоскія, безадежно прозаическія, неприятныя строчки. Онъ риемуетъ „звения“ и „шала“, „Христу“ и „сему“... Образы г. Чулкова необычны, но въ нихъ не отраженія своеобразнаго взгляда міра, а только желаннѣ увидать то, чего другіе не видятъ. Въ прозаическомъ отрывкѣ „Стѣны шатаются“ авторъ сначала „слышитъ шорохъ удаляющнхся тѣней“, потомъ говорится, что вечеромъ „душа раскалывается на множество зеркальныхъ кусочковъ“, тотчасъ далѣе осень названа „роскошной женщиной, плачущей въ истерикѣ раздражающими слезами“, и еще далѣе сказано, что осенніе дни „написаны сепіей и желтовато-зеленой краской...“ Всѣ эти претенціозныя выраженія могли бы даже быть изобразительными, каждое на своемъ мѣстѣ; но они смѣшаны въ кучу, одинъ образъ противорѣчитъ другому, и ни картины, ни впечатлѣннй не получается.

Г. Чулковъ не безадеженъ. Можетъ быть, онъ будетъ поэтомъ. Но его первая книга—только попытки и опыты, большей частью неудачныя.

Аврелій.

А. ГАЛУНОВЪ. *Ad lucem*. Стихотворенія въ прозѣ. М. 1904 г. Ц. 40 коп.

Небольшая книжка небольшихъ стихотвореній въ прозѣ, большинство изъ которыхъ похожи на случайныя цитаты изъ случайной

и притомъ скучной книги. Авторъ хочетъ быть красочнымъ, но его краски лишены художественной ассоціаціи. Образы напоминаютъ другихъ поэтовъ, русскихъ и иностранныхъ. Вообще въ этой книжкѣ очень много прозы; стихотвореній же не оказывается...

М. Р.

SCHWEDISCHE LYRIK. Deutsch von Hans von Gumpenberg. München 1903. Verlag Nordischer und Slavischer Literatur (Dr. F. Marchlewski & C.).

Настоящій сборникъ—первая попытка на нѣмецкомъ языкѣ дать по возможности полную картину шведской лирики, начиная съ конца XVIII-го вѣка вплоть до нашихъ дней. Исходной точкой взята поэзія Карла Микеля Бельмана (1740—1795), одного изъ наиболѣе оригинальныхъ писателей Швеціи. Въ достаточномъ количествѣ образцовъ представлены какъ ближайшіе къ нему по времени поэты: Тегнеръ, Эрикъ Густавъ Гейеръ (глава сыгравшей выдающуюся роль въ родной литературѣ школы „готскаго союза“), такъ и послѣднѣйшіе: Рунебергъ, Рюдбергъ, Сномльскій († 1903), до короля Оскара II, Фрединга и Кардфельдта (род. 1864 г.) включительно. Нимбъ въ виду исчерпать свой матеріалъ вполне (отсутствуетъ, напр., такой выдающійся художникъ, какъ Даніэль Аттербомъ), книга даетъ весьма наглядное представленіе какъ о главныхъ этапахъ шведской поэзіи болѣе, чѣмъ за сто лѣтъ, такъ и о высотѣ творческаго напряженія этихъ, къ сожалѣнію, мало извѣстныхъ скальдовъ въ длинномъ рядѣ направленной и школы.

Переводъ отличается исключительною близостью къ духу и формѣ оригиналовъ, оставаясь при этомъ образцомъ хорошаго нѣмецкаго стиха

Ю. В.

OLGA LANCERAY Anthologie des poètes russes, traduits en vers français. Vol. II. Spb. 1903 г. II. 1 р.

Французскій стихъ до 80-хъ годовъ прошлаго вѣка былъ лишень истинной музыкальности, не смотря на отдѣльные удачные напѣвы Ламартина, Мюссе и особенно Виктора Гюго. Истинно напѣвнымъ, французскій стихъ сталъ только послѣ Верлена. Новые французскіе поэты совершенно преобразовали французскій стихъ, нашли для него новые размѣры, дали ему новое движеніе, и изъ самаго тусклаго, глухого стиха въ Европѣ—сдѣлали одинъ изъ наиболѣе яркихъ и звучныхъ. Напротивъ, русскому стиху музыкальность какъ бы присуща; мы даже не умѣемъ по достоинству оцѣнить ее. Прелесть стиховъ уже Пушкина и его современниковъ въ значительной мѣрѣ зависитъ отъ ихъ напѣва, тѣмъ болѣе стиховъ Тютчева

и Фета. Всѣ переводы русскихъ поэтовъ на французскій языкъ, были поэтому до послѣдняго времени обречены на неудачу. Только современный французскій стихъ получилъ, наконецъ, способность передать музыкальную сторону русской поэзіи. Къ сожалѣнію г-жа Лансере довольствуется метрикой, которая господствовала до Гюго. Ея стихи немусикальны, ея размѣры мучительно однообразны и нисколько не соответствуютъ русскимъ размѣрамъ, хотя число слоговъ и соблюдается одинаковое. Въ переводахъ г-жи Лансере совершенно пропала та „магія словъ“, которая даетъ пѣснямъ Тютчева и Фета ихъ таинственное очарованіе.

O pleurs humains, larmes intarissables  
 Ne cessant pas de couler nuits et jours!  
 O pleurs secrets, o larmes innombrables  
 Pleurs ignorés et qui coulez toujours,  
 Tels des torrents de pluie inépuisables  
 Coulant d'un ciel d'automne, sombre et lourd.

Неужели эти вялыя строки (изъ лучшихъ въ книгѣ Лансере!) напоминаютъ сколько-нибудь „Слезы людскія, о слезы людскія“! Или

O, tais toi, garde dans ton âme  
 Espoirs, rêves, soigneusement.

Неужели это—„Молчи, скрывайся и таи!“ Переводы г-жи Лансере—мертвые препараты, весьма мало напоминающіе живую природу русской поэзіи.

Апрелій.

П. П. ВИКТОРОВЪ. Ученіе о личности и настроеніяхъ. Выпускъ первый. Москва 1903 г. Изданіе 2-е Д. П. Ефимова, дополненное. Ц. 1 р. 50 коп.

Прочно зная нѣсколько азбучныхъ истинъ естествознанія да нѣсколько гипотезъ эмпирической психологіи, авторъ подъ щитомъ фиктивной учености, смѣло насканиваетъ на одну изъ сложѣйшихъ проблемъ психологіи и метафизики. Къ смѣлости присоединяется нестерпимое фанфаронство и чисто-маніакальное самомнѣніе. Авторъ называетъ свой трудъ „единственнымъ въ своемъ родѣ не только въ нашей, но и въ иностранной литературѣ“, превозноситъ свой собственный слогъ, сообщаетъ названія газетъ и журналовъ, удостоившихъ его книгу похвалы, да не довольствуется, что дѣлаетъ это одинъ разъ (стр. XIV-я), а передъ началомъ послѣдней главы (стр. 180) еще разъ повторяетъ тотъ же самый перечень. Наконецъ, на стр. XVIII читаемъ слѣдующее поразительное примѣчаніе: „Ав-

тору пришлось за эти годы особенно подробно ознакомиться, кроме психологии, составляющей его специальность, съ антропологией, исторіей, мисологіей, исторіей религій, литературъ, искусствъ и наукъ". Мы знаемъ, что на основательное знакомство съ одной изъ этихъ дисциплинъ выдающиеся ученые отдавали силы всей жизни. Что же надо было бы ожидать отъ г. Викторова „особенно подробно познакомившагося“ сразу съ восьмью!

На дѣлѣ же оказывается, что г. Викторовъ даже съ наукой, составляющей его специальность, знакомъ ученически. Онъ знаетъ слова, которыя вычиталъ изъ разныхъ болѣе или менѣе авторитетныхъ книгъ, но весьма плохо разбирается въ смыслѣ этихъ словъ. Нѣкоторые изслѣдователи, изъ чисто методологическихъ соображеній, надѣваются на себя духовныя шоры, чтобы съ возможной точностью охватить вопросъ односторонне. Г. Викторовъ думаетъ, что въ надѣваніи шоръ вся задача науки. Онъ хочетъ опереться въ своихъ выводахъ на Мейнертовскую теорію физиологической основы настроенія въ зависимости отъ кровообращенія и питанія коркового вещества головного мозга. Но г. Викторовъ и не подозреваетъ, что истолкованіе психологическаго факта въ физиологическихъ терминахъ есть только методологическій приѣмъ эмпирической психологіи. Физиологи съ Іоанномъ Мюллеромъ, съ тѣмъ же самымъ Мейнертомъ сами шли на встрѣчу трансцендентальному методу канто-попегангауэровской философіи. Они понимали, что физиологической психологіи можетъ быть противопоставлена психологическая физиологія, что самый мозгъ есть объектъ нашихъ чувствъ, и что личность не только продуктъ мозга, но и его условіе. Все это, конечно, совершенно недоступно для г. Викторова, который самъ сознается, что основанія современной теоретической философіи представляются ему не только „малопонятными, но и совершенно непонятными“ (стр. 68).

Отличительный признакъ человѣка, „нахватавшагося верховъ“ состоитъ въ томъ, что онъ считаетъ всѣ вопросы разрешенными въ прочитанныхъ имъ книжкахъ. Напротивъ, болѣе углубленное знаніе только настойчивѣе открываетъ человѣку, какъ многое еще остается ему неизвѣстнымъ. Г. Викторовъ съ дѣтской наивностью полагаетъ, что всѣ тайны человѣческаго бытія могутъ быть разрешены устройствомъ болѣе чувствительныхъ измѣрительныхъ приборовъ (стр. 6). Но вотъ Джемсъ, ученый, пользующійся, кажется, нѣсколько большимъ авторитетомъ, пишетъ: „Отношенія между познающимъ субъектомъ и познаваемымъ объектомъ безконечно сложнѣе и общестринятей, усвоенный натуралистами взглядъ на эти отношенія не выдерживаетъ критики. Эти отношенія могутъ быть окончательно

выяснены только путем тонкаго метафизическаго анализа<sup>4</sup>. Джемсъ говоритъ далѣе, что въ предѣлы эмпирической психологiи „отовсюду неудержимо вторгается философскій критицизмъ“, что она „въ данный моментъ представляетъ кучу сырого матеріала, порядочно разноголосицу во мнѣніяхъ и ни одного закона“. Это было сказано въ серединѣ 80-хъ годовъ, когда написана и книга г. Викторова, появившаяся теперь во второмъ изданiи „безъ измѣненiй“ (стр. XX).

Отъ всякаго образованнаго психолога естественно ожидать научно-безпристрастнаго отношенiя къ изучаемымъ имъ фактамъ. Г. Викторовъ наоборотъ пересыпаетъ свою книгу ругательствами. Говорить объ его непристойностяхъ мы считаемъ здѣсь неумѣстнымъ. Отмѣтимъ въ заключенiе забавную безграмотность его главъ. Выпускъ I книги называется: „Общія основы ученiя о личности, чувствахъ и настроенiяхъ въ связи съ вопросами усовершенствованiя вырожденiя человѣка“. По точному смыслу словъ г. Викторова желаетъ своей книгой способствовать вырожденiю человѣка.

2 Б.

**Б. ЖУРАКОВСКІЙ.** Симптомы литературной эволюціи. Критическіе очерки. М. Горькій, Л. Андреевъ, В. Гаршинъ, Баратынскій, Бомарше, Л. Толстой, героини Ибсена. Москва, 1903 г.

Странная эволюція отъ М. Горькаго и Л. Андреева къ Бомарше и Баратынскому! При чемъ „симптомы“ въ статьяхъ, передающихъ біографическія подробности, содержаніе произведенiй съ схоластическими дѣленiями ихъ на роды и виды „теорiи словесности“ и случайными замѣчанiями по ихъ поводу, безъ объясненiя идей и ихъ филіаціи, связи писателей и ихъ произведенiй съ эпохою, общественными и литературными теченiями! Г. Жураковскій дѣлитъ рассказы Л. Андреева на „реально-бытовые“, „символическіе“ и „съ изображенiемъ стихійныхъ началъ“, „рассказы изъ дѣтской жизни“ и „изъ жизни людей молодыхъ и пожилыхъ“. По его словамъ, герои рассказа „Большой шлемъ“ „собираются, чтобы убить время, такъ какъ жизнь убива ихъ внутренній духовный пульсъ осмысленнаго существованiя, и вотъ среди этого опустошенiя, какъ въ ретортѣ съ выкаченнѣмъ воздухомъ, происходитъ взрывъ, приносящій гибель одного изъ партнеровъ“. Г. Жураковскій пишетъ: „Типы (у Андреева) очерчены тускло... Всѣ они одного ранга, понимая подъ этимъ словомъ общность въ пустотѣ жизненныхъ началъ и нищету духовныхъ запросовъ и низменность психологическаго уклада ихъ личностей“. Такихъ примѣровъ безграмотности очень много у г. Жураковскаго. Онъ много толкуетъ о „мистификаціи жизни у Л. Андреева“, понимая подъ этимъ словомъ—тяготѣніе къ міру таинственнаго, проникно-

веніе творчества мистическимъ началомъ. Онъ говоритъ объ „умственикомъ интеллектѣ“ (а какой еще бываетъ другой?), неправильно употребляетъ даже такой терминъ, какъ „факторъ“ и пр. Свое предисловіе г. Жураковскій начинаетъ словами: „Добрыя побужденія руководили авторомъ при изданіи его книги“. Не смѣемъ сомнѣваться, но однихъ „добрыхъ побужденій“, какъ извѣстно, всегда мало для исполненія любого дѣла, нужно имѣть еще знанія, навыкъ и способности. Напрасно затѣмъ авторъ такъ сильно подчеркиваетъ въ печати, что книга его осталась въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ и, не имѣя для этого достаточныхъ основаній, слишкомъ много толкуетъ о связи ея съ популярной Коммиссіей по организаціи домашняго чтенія. Особенно насъ удивило то, что въ „эпизодическихъ программахъ“ Коммиссіи, вышедшихъ раньше книги г. Жураковскаго, въ составленномъ имъ самимъ отдѣлѣ: „Героини Ибсена“, сказано (стр. 19): „Для ознакомленія съ приѣмами критики рекомендуется книга „Симптомы литературной эволюціи“. Не говоря уже о томъ, что эта книга можетъ служить только для ознакомленія съ своеобразными особенностями ея автора, болѣе чѣмъ странна сама по себѣ такая ауторрекомандація. По наведенной нами въ конторѣ Коммиссіи справкѣ оказалось, что Коммиссія подобаго постановленія не дѣлала... w.

Л. МЕЛЬШИНЪ (П. Ф. ГРИНЕВИЧЪ). Очерки русской поэзіи. Спб. 1904 г. Ц. 1 р. 50 коп.

Въ книгѣ г. Мельшина-Гриневича есть замѣчательное признаніе. „Тѣ изъ живущихъ нынѣ поэтовъ, которые пытаются остаться вѣрными лучшимъ завѣтамъ русской поэзіи и вообще русской литературы—или совершенно бездарны или же обладаютъ очень слабымъ, еле мерцающимъ дарованіемъ, перепѣваютъ старыя, давно извѣстные мотивы, рабски идутъ извѣстной дорогой. Напротивъ, тѣ поэты, въ стихахъ которыхъ слышится или слышалось присутствіе настоящаго таланта, увѣ... эти юноши-старцы направляютъ свое воображеніе въ сторону большихъ и порой прямо извращенныхъ фантазій, тоскуютъ по какой-то невѣдомой и недостижимой красотѣ и относятся съ ироніей къ такъ называемой гражданской скорби“. Г. Мельшину-Гриневичу, котораго мы относимъ не къ числу „совершенно бездарныхъ“, а къ „обладающимъ слабымъ, еле мерцающимъ дарованіемъ“, слѣдовало бы повнимательнѣе остановиться на этомъ фактѣ. Почему въ самомъ дѣлѣ все талантливое инстинктивно начинаетъ сторониться отъ той партіи, къ которой принадлежитъ г. Мельшинъ-Гриневичу,—чувствуя, что тамъ смертнее окостенѣніе, что тамъ уже невозможна жизнь.

OTTO SYLWAN. Svensk literatur vid adertonhundratalets midt (1830—1860) Göteborg, Wettergren—Kerber 3.75 kr.

Книга обнимаетъ собою очень важный, къ тому же мало изслѣдованный, періодъ шведской литературы. Это тридцатилѣтіе (1830—1860) было рѣзкою реакціей противъ романтизма конца 18-го и начала 19-го вѣка. Переходъ искусства къ запросамъ и переживаниямъ повседневной дѣйствительности, нуждаясь прежде всего въ новыхъ формахъ своего выраженія, въ новой творческой инерціи, по необходимости сопровождался пониженіемъ общаго художественнаго уровня. Психологии этого затихша, главнымъ образомъ, и посвящена вся работа Сюльвана. Такой блестящій представитель предыдущей эпохи, какъ Альмквистъ, обрывистымъ мысомъ еще высится среди окружившей его глади, но даже у немногихъ его послѣдователей уже не оказывается ни вѣшняго мастерства, ни внутренняго подъема, чтобы хотя бы отчасти напомнить о недавней высотѣ,—и только Фредерика Бремеръ да гениальный финскій поэтъ Рунебергъ, каждый по-своему, связываютъ прежніе порывы и идеалы съ новымъ укладомъ жизни... Помимо мастерской обрисовки отдѣльных писателей (Альмквистъ, Фр. Бремеръ, Нюбомъ, Рунебергъ, Августъ Бланшъ и др.), исключительное значеніе работы Сюльвана заключается въ изученіи причинъ, вызвавшихъ паденіе романтическаго искусства, которое какъ разъ въ наши дни опять становится все болѣе и болѣе преобладающимъ. Книга написана съ рѣдкой въ наше время широтой взгляда, основана на богатомъ сыромъ матеріалѣ и изложена прекраснымъ шведскимъ языкомъ.

Ю. Б.

АНРИ ПУАНКАРЕ. Наука и гипотеза. Полный переводъ съ франц. А. Бачинскаго, Н. М. Соловьева и Р. М. Соловьева. Съ портретомъ автора и предисловіемъ проф. Н. А. Умова.

АНРИ ПУАНКАРЕ. Гипотеза и наука. Переводъ Н. Андреева.

Французскій оригиналъ этой книги появился въ Парижѣ въ концѣ 1902 года. Въ ея первой части („Число и величина“) разсматривается математика, какъ опредѣленная форма мышленія и какъ средство къ изученію природы. Вторая часть („Пространство“) посвящена анализу тѣхъ сложныхъ отношеній, какія существуютъ между идеей о пространствѣ и нашимъ представленіемъ о протяженіи, зависящемъ отъ нашихъ чувственныхъ воспріятій. Часть эта имѣетъ существенный интересъ, какъ мастерски написанный этюдъ по философіи Евклидовой геометріи. Авторъ особенно заботится о разграниченіи того, что даетъ опытъ, и того, что является исклю-

чительно продуктомъ дѣятельности нашего разума. По мнѣнію Пуанкаре „геометрическія аксіомы не являются ни синтетическими апіорными сужденіями, ни опытыми фактами,—онѣ суть условныя положенія“. Такимъ образомъ, геометрическія воззрѣнія автора отводить ему особое мѣсто среди послѣдователей Канта и сторонниковъ новой школы Гельмгольца. Нельзя не отмѣтить изящнаго опредѣленія геометріи, какъ науки, изучающей законы тѣхъ явленій, которыя мы называемъ „перемѣщеніями“. Въ третьей части („Сила“) подвергаются критическому разбору принципы классической механики. Авторъ раздѣляетъ взглядъ англійскихъ ученыхъ на механику, какъ на науку по преимуществу экспериментальную. Последняя часть („Природа“) заслуживаетъ особаго вниманія въ виду важности затронутыхъ въ ней вопросовъ и оригинальнаго освѣщенія повѣйшихъ физическихъ теорій. Между прочимъ, указывается на необходимость широкаго пользованія нечисленіемъ вѣроятностей при изученіи природы. Несмотря на кажущуюся сухость трактуемаго предмета—книга читается легко, благодаря обилію образныхъ сравненій и изящной манерѣ изложенія. Первый изъ названныхъ нами переводовъ по многихъ отношеніяхъ точнѣе второго. Г. Андреевъ стремится къ излишней краткости иногда въ ущербъ ясности, отличающей подлинникъ. Въ то же время трудно понять, почему понадобилось г. Андрееву мѣнять обозначенія автора (въ формулахъ на стр. 134—135) и прибѣгать къ знаку интеграла и дополнительнымъ преобразованіемъ, когда этого совершенно не требуется. Отказать въ литературности переводу г. Андреева нельзя, но не лучше ли было строго держаться подлинника, какъ это сдѣлали гг. Бачинскій и Соловьевы?

Г. Почевъ.

**ПУШКИНЪ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ.** Матеріалы и изслѣдованія. Вып. I. Спб. 1903 г.

Этимъ выпускомъ начинается особое повременное изданіе, посвященное Пушкину. Оно издается Комиссіей, которой поручено Академическое изданіе сочиненій Пушкина, и будетъ выходить „не менѣе двухъ разъ въ годъ“. Въ 1-мъ выпускѣ помѣшены протоколы засѣданій Комиссіи по осень 1902 г. и матеріалы вывезенные Б. Л. Модзалевскимъ изъ его поѣздки въ Тригорское. Среди этихъ матеріаловъ есть—первостепенной важности для занимающихся Пушкинымъ. Такъ помѣтки въ календаряхъ, принадлежавшихъ П. А. Осиповой и А. Н. Вульффу, даютъ нѣсколько весьма цѣнныхъ свѣдѣній, пополняющихъ и разъясняющихъ хронологію Пушкинской біографіи.

В. Б.

Въ январской книжкѣ „Новаго Пути“ начать романъ Д. С. Мережковского „Петръ и Алексѣй“. Замыселъ трилогіи о Христѣ и антихристѣ одинъ изъ грандіознѣйшихъ во всемірной литературѣ. Но художественныя силы Д. С. Мережковского далеко недостаточны, чтобы выполнить его во всей полнотѣ. „Петръ и Алексѣй“ не романъ во французскомъ смыслѣ: въ немъ нѣтъ интриги, и главное вниманіе обращено не на психологію отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ; это—эпопея, герой которой—вся Россія. Въ напечатанныхъ двухъ частяхъ много интереснаго и характернаго. Но вездѣ даетъ себя чувствовать отсутствіе непосредственнаго творчества. Авторъ путается въ подробностяхъ, камешекъ за камешкомъ лѣпите свою мозаику. Отдѣльные камни цѣнны и красивы, но цѣлой картины часто не получается.



Въ декабрьской книжкѣ „Журнала для всѣхъ“ напечатанъ новый рассказъ А. П. Чехова „Невѣста“. Написанъ рассказъ на обычную для Чехова тему о скудости и безцѣльности русской провинціальной жизни. Выведенныя лица—всѣ повторенія другихъ героев Чехова. Но въ рассказѣ есть удачныя картины и нѣкоторое впечатлѣніе онъ производитъ. Въ той же книжкѣ помѣщена драма С. Юшкевича „Чужая“. Любопытно (принимая во вниманіе ту литературную школу, къ которой принадлежитъ авторъ), что эта драма представляетъ самое беззащитное подражаніе Ибсену, Гауптману и Гамсуну. Третье дѣйствіе почти повторяетъ (тождествомъ пріемовъ)—видѣнія маленькой Ганнеле.



Албанскій писатель Thrank-Spirobeg въ международномъ журналѣ L'Europeen помѣстилъ статью о эсперанто и вообще международномъ языкѣ. Онъ опредѣляетъ языкъ, какъ звуковой ликъ расы. Двѣ различныя расы никогда не говорятъ на одномъ языкѣ. Эсперантисты забываютъ, что богатство и красота языка заключаются не только въ его словарѣ и синтаксисѣ, но въ его способности выражать новыя оттѣнки мысли новыми сочетаніями словъ. Высокоразвитый языкъ, какъ напримѣръ французскій, благодаря стараніямъ его писателей, непрестанно обогащается, уточняется, становится

болѣе „труднымъ“. Люди, свободно болтающіе по-французски и читающіе романы Бурже, какъ книгу на родномъ языкѣ,—затрудняются, читая стихи Верхарна. Эсперанто обреченъ быть вѣчно „легкимъ“ для изученія языкомъ. Возражая г. Транкъ-Спиробегу нѣкто Жакъ Тассе въ томъ же L'Européen настаиваетъ на латыни, какъ на международномъ языкѣ. Доводы г. Тассе не лишены убѣдительности. Для проповѣди идеи уже издаются два журнала на латинскомъ языкѣ: Vox Urbis въ Римѣ и Civis Romanus въ Бременѣ.

\*

Въ Mercure de France началъ свои письма изъ Испаніи Е. Gomez-Carrillo. По его словамъ, въ испанскомъ литературномъ языкѣ совершается глубокая эволюція. Въ теченіи послѣдняго вѣка испанцы признавали только два достоинства въ языкѣ: правильность и краснорѣчіе. Испанскіе писатели этого времени, за самыми немногими исключеніями, обращали такъ мало вниманія на стиль, что ихъ произведенія пріятнѣе читать въ хорошихъ переводахъ. Теперь и въ Испаніи воскресаетъ любовь къ слову. Blasco Ibanez и его соратники Pison, Dario, Inelan, Venavente, Bobadilla, Sierra, Bueno, Maeztu, Fombona, Machado—создаютъ новый, литературный стиль, блестящій, нервный, способный выразить всѣ оттѣнки чувства, стараются придать ему движение, ритмичность, свободу. „Я хочу говорить Blasco Ibanez, отнять у стариковъ академиковъ ихъ прекрасную плѣнницу, кастильскую рѣчь, и заставить ее плясать, обнаженной, подъ солнцемъ“.

\*

Въ Le Figaro, отъ 12 декабря, напечатаны неизданные письма Берліоза, Листа и Вагнера. Между прочимъ Вагнеръ писалъ Берліозу изъ Цюриха 6 сентября 1855 года: „Какое несчастье для меня что вы не знаете по нѣмецки... Я не хвалюсь моимъ отвратительнымъ французскимъ языкомъ, но все же я могу цѣнить ваши литературныя писанія, главное же мнѣ и, безъ знанія вашего языка, доступна ваша музыка. Но вы никогда не будете знать моей музыки, не зная языка, на которомъ задуманы мои поэтическіе образы, такъ какъ моя музыка служить для нихъ только красочными иллюстраціями“.

\*

Смерть П. Гогена продолжаетъ занимать французскіе журналы. Послѣ обстоятельной статьи Ш. Мориса въ ноябрѣ Mercure de France, въ декабрѣ L'Ermitage появилась не менѣе любопытная статья Даниеля де Манфрейда, близко знавшаго Гогена въ послѣдніе годы его жизни. Статья сообщаетъ много новаго о трагической судьбѣ Го-

гена, разсѣиваетъ много сложившихся легендъ и обличаетъ иныхъ изъ „друзей“ покойнаго.

✱

Clarendon Press при Оксфордскомъ университетѣ, издавшая недавно антологию изъ французскихъ поэтовъ „новой школы“ (Э. Верхарна, Ст. Мерриля, А. Жюда, Фр. Жамса, П. Фора, Г. Кана, Ж. Мореаса и др.), выпустила теперь книгу о французскомъ стихосложеніи (L. E. Kastner. A History of French versification. XX+312 p. 5 s. 6 d.). Обстоятельная статья посвятила этой книгѣ The Athenaeum и Mercure de France. Авторъ, начавъ съ первыхъ опытовъ французскаго стиха, доводитъ свою исторію до послѣднихъ дней и подробно останавливается на стихѣ современныхъ поэтовъ. Онъ анализируетъ всѣ нововведенія, сдѣланныя такъ называемыми „символистами“, начиная съ Верлена, и особенности свободнаго стиха, vers libre, введеннаго Э. Верхарномъ. Г. Каномъ и Фр. Вьеле-Гриффиномъ. Г. Кастнеръ рѣшительно отрицаетъ во французскомъ стихосложеніи, значеніе *е тшест* признавая его совершенно непрогнозируемымъ слогомъ. Что на этомъ *е тшест* до сихъ поръ основано дѣленіе французскихъ ямъ на мужскія и женскія и самая мѣра стиховъ, Кастнеръ считаетъ простой традиціей, пережиткомъ давняго прошлаго, не имѣющимъ никакого смысла. Подобныя мысли высказывалъ раньше Реми де Гурмонъ.—Когда-то мы дождемся вниманія русскихъ университетовъ, хотя бы къ французскимъ „символистамъ“!

✱

Въ январѣ „Мірн Вожія“ г. А. Б. пишетъ о декадентахъ: „Развѣ не шутство названія ихъ издательства, эти „Скорпионы“, „Грифы“, „Вѣсы“, заглавія ихъ сборниковъ, въ родѣ *Urbi et Orbi*, и тому подобныя кричащія и малопонятныя названія“. Есть люди смѣющіеся на показанный палецъ: „Скорпионъ“ и „Вѣсы“ не болѣе, какъ названія соаввадіи. Никто также не виноватъ въ малообразованности г. А. Б., если выраженіе *Urbi et Orbi* ему „малопонятно“.

✱

Въ своемъ послѣднемъ декабрьскомъ фельетонѣ (Н. В. № 9984) г. Буренинъ жалуется, что г. Михайловскій въ полемикѣ съ нимъ приводитъ небезызвѣстные шуточные стихи:

Бѣжать по улицѣ собака,  
Идетъ Буренинъ, тихъ и милъ,  
Городовой, смотри однако,  
Чтобъ онъ се не укусилъ.

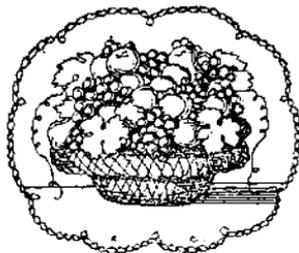
„Вѣдь это очень скользкій путь, — пишетъ г. Буренинъ, — обзывать собачьими словами и уязвлять стихами такого собачьяго характера“. Совершенно справедливо, г. Буренинъ! очень скользкій путь! и по этому-то скользкому пути вы и шестуете въ русской литературѣ воть уже болѣе сорока лѣтъ.

\*

„Московскія Вѣдомости“ отъ 12 ноября 1903 г., въ письмѣ своего берлинскаго корреспондента, восхищаются Саломеей Оскара Уайльда и будто бы введеннымъ въ нее „тандемъ живота“. Неожиданно—отъ газеты, столь щѣломудренной и столь поносящей всѣ новыя теченія въ искусствѣ! Не ввелъ ли почтенную редакцію въ заблужденіе ея берлинскій корреспондентъ, который по безграмотности написалъ имя Уайльда (по англійскому правописанію Wilde) Вильде.

\*

Въ № 10—11 „Мира Искусства“ Н. П. Ге пишетъ: „Кто любитъ искусство для искусства и только для искусства, кто видитъ въ немъ изысканную забаву, кто влюбленъ въ фантастичность, однимъ словомъ всякій декадентъ...“ Мы готовы признать себя „декадентами“ въ томъ смыслѣ, что намъ близко и дорого творчество тѣхъ, кого обзывали этимъ именемъ, но отъ опредѣленія, которое г. Е. даетъ искусствѣ, мы отказываемся рѣшительно.



23 ноября праздновали столѣтіе со дня рожденія Ф. И. Тютчева, величайшаго изъ русскихъ лириковъ. Празднованіе особенно оживленно было въ Орлѣ (Тютчевъ уроженецъ Орловской губерніи). Изъ журналовъ внимательнѣе другихъ почтили память Ф. И. Тютчева „Новый Путь“ (ноябрь), давшій новый портретъ поэта, факсимиле его стиховъ, неизданныя его письма и нѣсколько другихъ матеріаловъ.

\*

2 декабря, почти совершенно незамѣченное печатью, исполнилось десятилѣтіе со дня смерти К. П. Павловой, одного изъ замѣчательнѣйшихъ русскихъ поэтовъ. Только въ „Ежемѣсячныхъ Сочиненіяхъ“, издаваемыхъ І. Ясинскимъ, посвящена ей обширная біографическая статья. Въ одномъ изъ ближайшихъ NN „Вѣсовъ“ мы надѣемся дать характеристику ея своеобразнаго творчества.

\*

Нѣкоторые журналы отмѣтили тридцатипятилѣтіе дня смерти Н. Д. Кукольника. Но и безъ такого, довольно натянутого повода, слѣдовало бы вспомнить о когда-то несправедливо превознесенномъ и теперь несправедливо забытомъ поэтѣ. При всѣхъ недостаткахъ творчества Кукольника, при его крикливой риторикѣ и „растрепанномъ“ романтизмѣ, въ его драмахъ есть прекрасныя страницы и потрясающія сцены. Нѣкоторые мѣста „Торкватто Тассо“ созданы истиннымъ художественнымъ прозрѣніемъ; описаніе казни Паткули въ драмѣ „Поручикъ Паткуль“ силой изобразительности можетъ равняться съ лучшими вещами Красинскаго и Метерлинка.

\*

21 декабря чествовали двадцатипятилѣтіе литературной дѣятельности Ф. Ф. Фидлера, переводчика русскихъ поэтовъ на нѣмецкій языкъ. Г. Фидлеръ дѣлаетъ все доступное добросовѣстному переводчику, который самъ не обладаетъ поэтическимъ даромъ. Его переводы грамотны и почти всегда правильны.

\*

31 декабря умеръ В. Л. Величко, посредственный поэтъ и неудачный публицистъ.

\*

Бельгійскимъ правительствомъ установлено четыре литературныхъ преміи—двѣ для французскихъ и двѣ для фламандскихъ писателей. Двѣ преміи въ 3000 фр. выдаются за лучшія драмы разъ въ три года, двѣ другія въ 5000 фр.—вообще наиболѣе выдающимся писателямъ разъ въ пять лѣтъ. Французскую премію въ 3000 фр. получилъ въ этомъ году М. Метерлинкъ за Монну Ванну. Французская премія въ 5000 фр. присуждена 19 декабря Эмилю Верхарну, можетъ быть самому значительному среди современныхъ поэтовъ, Творчеству Э. Верхарна „Вѣсы“ посвящаютъ отдѣльную статью.

\*

7 ноября театръ Антуана поставилъ пьесу А. Шницлера „Зеленый Попугай“, хорошо знакомую русской публикѣ. Въ Парижѣ до сихъ поръ существуетъ Cabaret des Innocents, конечно послужившій Шницлеру моделью для его пьесы. Театръ Антуана отличается реализмомъ постановки, въ которомъ онъ соперничаетъ и почти не отстаетъ отъ Московскаго Художественнаго. Роль маркиза исполнялъ самъ Антуанъ, прекрасный актеръ. Бывали мгновенія, когда зритель совершенно терялъ границу между тѣмъ, гдѣ просто „сцена“ и гдѣ „сцена на сценѣ“.. Врядъ ли это можно счесть недочетомъ исполненія.

\*

Ноябрьская „VII Выставка Общества русскихъ акварелистовъ“ отличалась обычной у этого общества убожествомъ содержанія. Исключительное положеніе занимали на выставкѣ гг. Щербовъ и Браиловскій. Первый выставилъ три прекрасныя карикатуры, исполненныя съ его обычнымъ юморомъ и мастерствомъ. Положительно хороша была акварель Браиловскаго — „Заколдованный замокъ“, какъ по замыслу, такъ и по исполненію. Г. Г.-же Каразинъ, Лагоріо, Вемъ, Малышевъ, Овсянниковъ, Рѣдковскій и другіе ихъ сотоварищи, члены дѣйствительные и недѣйствительные,—совершенно безнадежны. Неприятное впечатлѣніе производило, что въ каталогѣ при всѣхъ картинахъ была обозначена цѣна. Это обращало выставку въ базарь.

\*

Въ Москвѣ въ декабрѣ открылось сразу пять художественныхъ выставокъ. Среди нихъ единственно замѣчательная, безспорно, выставка „Союза русскихъ художниковъ“, гдѣ участвуютъ такіе ху-

дожники какъ Л. Бакстъ, А. Н. Бенуа, Н. Досѣкинъ, М. Дурновъ, К. Коровинъ, Е. Лансере, Ф. Малявинъ, И. Остроуховъ, М. Рерихъ, К. Сомовъ—т.-е. все, что есть сейчасъ въ русскомъ искусствѣ талантливаго и сильнаго. На выставкѣ собранъ рядъ картинъ М. Врубеля. Въ слѣдующемъ № мы дадимъ подробный отчетъ о выставкѣ.

\*

Въ Берлинѣ состоялась выставка картинъ К. Сомова. Успѣхъ ея былъ очень значительный. Всѣ выдающіеся критики большихъ нѣмецкихъ художественныхъ журналовъ отозвались согласно, что мѣсто Сомову рядомъ съ Бердлеемъ и Томасомъ Гейне. Вліятельный художественный журналъ „Kunst und Künstler“, выходящій теперь (какъ и журналъ „Das Theater“) подъ обложкой работы К. Сомова, посвятилъ Сомову обширную статью извѣстнаго критика Эрнста Гейльбута съ цѣлымъ рядомъ воспоминаній.

\*

На зимней выставкѣ берлинскаго Сецессиона былъ собранъ рядъ оригинальныхъ рисунковъ О. Бердлея, величайшаго изъ рисовальщиковъ XIX вѣка, — среди нихъ его иллюстраціи къ Саломѣ О. Уайльда. Здѣсь же были выставлены рисунки Родена.



ПЕРЕЧЕНЬ НОВЫХЪ КНИГЪ.

Французскія книги:

**Roman.** Chez Ollendorf à 3,50: Camille Mauclair. La Ville lumière.—C. Lemonnier. Comme va le ruisseau.—J. Schlumberger. Le mur de verre. \* Chez Fasquelle à 3,50: F. Champsaur. L'Orgie latine.—M. A. Leblond. Le Secret des Robes.—G. Legué. La messe noire.—A. G. de Bouhélier. Julia ou les relations amoureuses.—J. Vigaud. Les Amis du Peuple. \* Chez Calmann Levy à 3,50: René Bazin. Récits de la Plaine et de la Montagne.—J. Reibrach. La Nouvelle Beauté.—A. Lichtenberger. Monsieur de Migurac.—L. Letang. La Muette. \* Chez Plon à 3,50: Paul Bourget. L'Eau profonde.—Th. Chèze. Myriam de Magdala.—M. A. Monnet. Pour être adorée. \* Chez Flammarion à 3,50: A. Theuriot. Histoires galantes et mélancoliques.—Paul Bru. L'Insexuée, lettre préface de Brieux. \* Chez Lambert à 3,50: G. Charles. A chacun sa chimère.—A. J. Dalsème L'Orgueil de la chair. \* Chez divers éditeurs: W. Ritter. Fillette Slovaque. „Mercure de France“. 3,50.—E. Jaloux. Le Triomphe de la Frivolité. „L'Ermitage“. 2,00.—Sanborne Gama. Cœurs saignants. Messein. 3,50.—M. Rolland. L'Embacle. S. Empis. 3,50.—Maurice Barrés. Amitiés françaises. F. Juven.—L. Paschal. Jeannot. Weissenbruch.—J. Sautarel. Le Pacte. „La Libertaire“.—I. H. Rosny Les Fiançailles d'Yvonne. Joannin 3,50.

**Poésie.** Éd. „Mercure de France“: Jules Laforgue. Mélanges posthumes. Portrait par Theo van Rysseberghe. 3,50.—J. Dominique. La gaule blanche. 2,00.—Saint-Paul-Roux. Anciennetés. 2,00.—J. Schlumberger. Poèmes des Temples et des Tombeaux. 3,00. \* Chez Messein („Léon Vanier“): Paul Verlaine. Œuvres posthumes. Vers et proses 6,00.—Tristan Corbière. Les amours jaunes. Œuvres complètes. 3,50.—Mac Nab. Œuvres complètes (Les Poèmes mobiles et les Poèmes incongrus) 2 v. 6,00. \* Chez divers éditeurs: Clovis Hugues. Les Roses du Laurier. Fasquelle. 3,50.—J. Langlois. La Chanson des Champs. V. Havard.—M. Ooster. Les Heures sereines. V. Havard. 3,00.—M. Wrongel. La Souveraine Chimère. Genève.

**Histoire et littérature.** Adolphe Retté. Le Symbolisme. Anecdotes et Souvenirs. Messein. 3,50.—Maurice Rollinat. En errant. Fasquelle. 3,50.—F. Brunetière. Cinq lettres sur E. Renan. Perrin.—G. Deschamps. La Vie et les Livres. 5 Série. Colin. 3,50.—G. Hanotaux et G. Vicaire. La Jeunesse de Balsac. Ferrond. 25,00.—Alb. Sorel. L'Europe et la Révolution française. (La Tréve, Lunéville et Amiens 1800—1805). Plon, 7,50.—F. Alenngry. Condorcet. Giard. 14,00.—L. Bonneville de Marsangy. Madame de Beaumarchais, d'après sa correspondance inédite. Calmann Levy. 4,00.—Jean Jaurès. La Constituante. I. La Législative. La Convention. J. Rouff. 4 vol. 40,00.—Ph. Maréchal. La Révolution dans la Haute-Saône. Champion. 12,00.—C. de Mandach. Le comte Guillaume des Portes. Perrin. 7,50.

**Ésotérisme, occultisme, spiritisme.** V. Henry. La Magie dans l'Inde antique. Dujarric. 3,50.—Cte de Larmandie. L'Entr'acte idéal (Histoire de la Rose-Croix). Chacornac. 3,00.—Ch. Lancelin. Histoire mystique de Shatan. Daragon. 7,50.—E. Blochet. Études sur l'Ésotérisme musulman. „Journal Asiatique“.—Falconier. Phénoménographie. Libr. des Sciences psych. 1,50.—

**Traductions.** Léon Tolstoy. Guerre et Paix. 2 vol. Stock. 7,00.—Docteur Mardrus. Livres des Mille nuits et une nuit. Tome XIV. Fasquelle. 7,00.—T. Beyerlein. Jéna ou Sedan Tallandier. 7,00.—Léonide Andreieff. Le Gouffre. Perrin. 3,50.

**Bibliophilie.** Pantagrue, fac-similé de l'édition de Lyon 1533, d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque royale de Dresde. Introduction de Léon Dorez et Pierre-Paul Plan. „Mercure de France“. L'ouvrage est tiré à 250 exemplaires sur vélin d'Arches. 20 fr.

**Нѣмецкія книги:**

**Romane und Novellen.** Albert A. Die Dorfbrebelln. Pierson. 3,50.—Bernhard Marie. Das Teufelchen. E. Pierson. 4,00.—Bessemer H. Der Mann mit dem Spiegel. Magazin-Verlag. 4,00.—Bobertag Bianca. Die Kentaurin. 2 Bde. Concordia. 6,00.—Brinkmann M. Genosse Tuleweit. A. Hofmann u. C. 1,50.—Busse Carl. Federspiel. A. Goldschmidt. 5,00.—Ebner-Eschenbach Marie. Die arme Kleine. Paetel. 7,00.—Frank Chr. Beim Patriarchen Schottlaender. 3,00.—Friedmann F. Eine Gefallene. Gutmann. 2,00.—Gruner F. Der Limauer Kollege. Janssen. 3,00.—Karlsen H. Die Starken. Pierson. 3,50.—Oesteren Fr. W. van. Die Wallfahrt. Reissner.—Scheerbart Paul. Machtsprüche. Arabische

Novellen mit Federzeichngn. Eiffelt. 1,00.—Schoepp Meta. Auf roter Erde. Schuster u. Loeffler. 4,00.—Wiedmer. J. Um neue Zeiten. Huber u. C. 2,40.—Windholz J. Das neue Leben. Seemann Nachf.

Gedichte. Apelt W. Leben. Träumen. Breitkopf u. Härtel. 2,00.—Bierbaum O. I. Das seidene Buch. Deutsche V. A. 6,00.—Falke Konr. Dichtungen. Sauerländer u. C. 3,00.—Hartleben O. E. Die Halkyonier. Ein Buch Schlussreime. Fischer. 2,50.—Herbert M. Einsamkeiten. Bachem. 3,00.—Hofmannstahl Hugo v. Electra. Tragödie frei nach Sophocles. Fischer.—Holly L. Sturm und Stille. Brodmann.—Kleinberg A. Mihil et Mundo. V. neuer Litteratur.—Lucka E. Sternennächte. Modernes V. 2,50.—Lucka E. Geia. Das Leben der Erde. Modernes V. 2,50.—Muller Mittler. Jucunda Inventus. Stahl. 2,00.—Blätter für die Kunst. Eine Anlese a. d. Jahren 1898—1904. 2 Bd. Bondi. 3,00.

Litteratur und Kunst. Fischer Kuno. Goethes Faust. 4 Bd. C. Winter. 7,00.—Fischer W. Poetophilosophie. Müller (München) 5,00.—Frimmel Th. v. Modernste Kunst. Müller. (München). 2,00.—Lilien. C. M. Sein Werk. Schuster u. Loeffler. 10,00.—Muther Rich. Die belgische Malerei im 19 J. Fischer. 3,00.—Muther Rich. Millet. Bard, Marquard u. C. 1,25.—Reinhart H. Alfred Mombart, der Denker. Mit Porträt. Magazin V. 0,50.—Pudor H. Die bildende Kunst i. d. skandinavischen Ländern. Seeman Nachf. 1,50.—Saittschick R. Menschen und Kunst der ital. Renaissance. Hofmann u. C. 7,60.—Scheffler K. Constantin Meunier. Bard, Marquardt u. C. 1,25.—Schmidt R. Französische Skulptur u. Architektur des 19 J. Seemann. 3,00.—Schubring P. Urbano da Cortona. Heitz. 6,00.—Sittenberger H. Grillparzer. Sein Leben und Werke. Mit Bilden. Hofmann u. C. 2,40.—Vossler K. Die philosophische Grundlagen zum „süssen neuen Stil“ des Guinicelli, Cavalcanti u. Dante. Winter. 3,60.

Uebersetzungen. D'Annunzio G. Francesca da Rimini. Deutsch v. Vollmöller. Fischer. 6,50.—Berlioz Hector. Litterarische Werke. Bd. 1, 5, 9. Breitkopf u. Härtel. Je 5,00.—Strinberg Aug. Schweizer Novellen. Seemann Nachf. 2,50.—Tolstoi Leo. Früchte der Bildung. Bruno Cassirer. 1,20.—Wilde Oscar. Das Granatapfelhaus. Uebers. v. F. Greve. Insel-V. 5,00.—M. Maeterlinck. Joyzelle. E. Diederichs V. 2,00.—Hamsun Knut. Kőnigin Tamara. A. Langen. 2,00.